



# A EPOPEIA EM QUESTÃO

## DEBATES SOBRE A POESIA ÉPICA NO SÉCULO XIX

**Organizadores**

Roger Friedlein

Marcos Machado Nunes

Regina Zilberman



# edições makunaíma

**Coordenador**

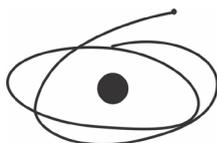
**José Luís Jobim**

**Revisão de texto**

**Lucas Cyrino**

**Diagramação**

**Casa Doze Projetos e Edições**



C A P E S

**Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)**

**Agência Brasileira do ISBN - Bibliotecária Priscila Pena Machado CRB-7/6971**

E64 A epopeia em questão : debates sobre a poesia épica no século XIX [recurso eletrônico] / orgs. Roger Friedlein, Marcos Machado Nunes e Regina Zilberman. — Rio de Janeiro : Makunaíma, 2019.  
Dados eletrônicos (pdf).

Inclui bibliografia.  
ISBN 978-85-65130-29-5

1. Poesia épica brasileira - História e crítica - Séc. XIX. 2. Poesia épica portuguesa - História e crítica. I. Friedlein, Roger. II. Nunes, Marcos Machado. III. Zilberman, Regina. IV. Título.

CDD B869.1

# A EPOPEIA EM QUESTÃO

## Debates sobre a poesia épica no século XIX

Organizado por

Roger Friedlein  
Marcos Machado Nunes  
Regina Zilberman

Rio de Janeiro

2019



## **Conselho Consultivo**

Alcir Pécora (Universidade de Campinas, Brasil)  
Alckmar Luiz dos Santos (NUPILL, Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil)  
Amelia Sanz Cabrerizo (Universidade Complutense de Madrid, Espanha)  
Benjamin Abdala Jr. (Universidade de São Paulo, Brasil)  
Bethania Mariani (Universidade Federal Fluminense, Brasil)  
Cristián Montes (Universidad de Chile, Facultad de Filosofía y Humanidades, Chile)  
Eduardo Coutinho (Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil)  
Guillermo Mariaca (Universidad Mayor de San Andrés, Bolívia)  
Horst Nitschack (Universidad de Chile, Facultad de Filosofía y Humanidades, Chile)  
Ítalo Moriconi (Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Brasil)  
João Cezar de Castro Rocha (Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Brasil)  
Jorge Fonet (Centro de Investigaciones Literárias – Casa de las Américas, Cuba)  
Lívia Reis (Universidade Federal Fluminense, Brasil)  
Luiz Gonzaga Marchezan (Universidade Estadual Paulista, Brasil)  
Luisa Campuzano (Universidad de La Habana, Cuba)  
Luiz Fernando Valente (Brown University, EUA)  
Marcelo Villena Alvarado (Universidad Mayor de San Andrés, Bolívia)  
Márcia Abreu (Universidade de Campinas, Brasil)  
Maria da Glória Bordini (Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Brasil)  
Maria Elizabeth Chaves de Mello (Universidade Federal Fluminense, Brasil)  
Marisa Lajolo (Universidade de Campinas/Universidade Presbiteriana Mackenzie, Brasil)  
Marli de Oliveira Fantini Scarpelli (Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil)  
Pablo Rocca (Universidad de la Republica, Uruguay)  
Regina Zilberman (Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Brasil)  
Roberto Acézel de Souza (Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Brasil)  
Roberto Fernández Retamar (Casa de las Américas, Cuba)  
Salette de Almeida Cara (Universidade de São Paulo, Brasil)  
Sandra Guardini Vasconcelos (Universidade de São Paulo, Brasil)  
Silvano Peloso (Universidade de Roma La Sapienza, Itália)  
Sonia Neto Salomão (Universidade de Roma La Sapienza, Itália)

<b>Introdução</b>	7
<b>I Moldando Camões para o século XIX</b>	21
Epopéias nacionais ou heróis nacionais — eis a questão	22
<b>Regina Zilberman</b>	
Intensa polêmica oitocentista sobre a epopeia de Luís de Camões	49
<b>José Cândido de Oliveira Martins</b>	
A transmissão de <i>Os Lusíadas</i> na França no século XIX: o caso Ferdinand Denis	91
<b>Rafael Souza Barbosa</b>	
Camões, <i>Os Lusíadas</i> e Camilo Castelo Branco	116
<b>José Carvalho Vanzelli</b>	
<b>II Desenhando uma épica para o Brasil</b>	143
O rei morreu, viva o rei! Magalhães, Alencar e o fim da epopeia no Brasil	144
<b>Maria Aparecida Ribeiro</b>	
Joaquim Norberto, o cônego Fernandes Pinheiro e a épica romântica brasileira	173
<b>Ulisses Infante</b>	
O Indianismo e o épico no Brasil	
<b>José Luís Jobim</b>	201
<b>III Caminhos para além do nacional</b>	217
A validade do discurso autorreflexivo em Almeida Garrett: <i>D. Branca</i> (1826 e 1848)	218
<b>Roger Friedlein</b>	
Perspectiva universalista e epopeia humanitária em paratextos do século XIX português (Tomás Ribeiro e Teófilo Braga)	248
<b>Marcos Machado Nunes</b>	

A presença da Platão e da épica clássica em *O Guesa*, de Joaquim de Sousândrade 285

**Luiza Lobo**

**Sobre os Autores** 312

## Introdução

No contexto das transformações culturais do Romantismo, a ideia de gênero literário se mostra problemática. Pilar de uma prática literária baseada na autoridade e na norma, no modelo e na imitação (e na superação), o antigo sistema dos gêneros se constitui a partir do uso de referenciais estáveis que asseguram a recepção e a comunicabilidade. Essa lógica da criação e da circulação da literatura deixará de fazer sentido com a emergência de novos valores estético-literários como a autonomia do sujeito criador (e, por extensão, do campo literário), a imaginação como fonte da criação, destituindo a norma e o modelo, e a originalidade, impondo a cada criador a construção do próprio caminho a seguir. Na passagem do século XVIII para o XIX, temos um cenário de transformações radicais na literatura acompanhando um contexto mais amplo de transformações na cultura e na sociedade, em escala global.

Contudo, como em muito das transformações que marcam esse período, o passado não poderá ser plenamente suplantado. A despeito das tentativas de transgressão, fusão ou dissolução das normas e expectativas de gênero, através das quais o sistema se fará presente como o outro a ser negado, a concepção da literatura a partir de uma lógica classificatória baseada em convenções formais, temáticas e/ou estilísticas será uma herança em muitos casos total ou parcialmente conservada.

No caso da poesia épica, tradicionalmente concebida como a poesia narrativa com estilo elevado, matéria heroica e um discurso propenso a abordar de forma totalizadora um universo ficcional, a tendência à inovação é contrabalançada, nesse momento, pela lógica de formação dos cânones literários nacionais. É parte importante dessa lógica a definição de um centro em que coincidirão excelência literária e afirmação identitária. Esse centro será ocupado por um poema épico, existente ou almejado, já que, no antigo sistema dos

gêneros, a poesia épica figurava no topo de uma hierarquia temática e estilística. Nos processos de constituição dos campos literários nacionais, num cenário de reordenação generalizada nos dois lados do Atlântico, no Brasil e em Portugal, a afirmação desse centro e a sua ocupação por um texto particular terá implicações sobre a posição da literatura nos contextos culturais em transformação. O peso de um texto com essas características asseguraria à literatura posição de destaque institucional nos projetos de afirmação identitária.

Em Portugal, chega-se muito próximo a um consenso (um dos textos desta coletânea tratará de uma das poucas vozes dissonantes) em torno de um texto do passado literário – *Os Lusíadas*, que ocupa o lugar central do cânone. Haverá, contudo, modos inovadores de afirmação de tal posicionamento, passando todos por questões que dizem respeito diretamente à situação de Portugal no século XIX. No Brasil, um consenso será impossível, e aquele lugar, idealizado por muito tempo, restará vago, apesar das incontáveis tentativas, em geral construídas em torno à figura do índio como fator convergente de heroicidade e identidade.

8

Essas tentativas formam um conjunto de textos que contraria a tese clássica da morte da epopeia e sua substituição pelo romance. Marcados pela inovação, pela transgressão e, de igual modo, pela intenção de dialogar com uma tradição literária milenar, uma série de textos épicos será publicada ou restará em fragmento ou projeto, com diferentes graus de ambição e de canonicidade. Em geral, sua recepção será problemática. A grande maioria destes textos não chega a ter uma segunda edição, e muito ainda há que investigar neste pouco explorado *corpus*. Algumas referências bibliográficas de estudos serão dadas ao final desta introdução.

Tanta inovação terá certamente inspirado um debate teórico na época, que a justifica ou fundamenta. Precisamente a discussão literária que se dá em torno ao gênero épico no Brasil e em Portugal do século XIX será o foco dos trabalhos que compõem este livro.

Essas investigações ajudarão a dimensionar as expectativas que se constroem sobre o gênero e a compreender melhor os textos particulares, sua construção e recepção. A partir do Romantismo e depois, deflagra-se, nos meios literários do Brasil e de Portugal, intenso debate sobre a pertinência e o alcance da poesia épica. Particularmente no Brasil, a discussão sobre a épica constitui uma peça central dos discursos de formação da nacionalidade, mas, assim como em Portugal, também da inovação estética. Notório tem sido, até hoje, o debate entre José de Alencar e Gonçalves de Magalhães, que se desenrola no conflito entre a epopeia e o romance. Alencar, embora sondando a possibilidade de uma ruptura formal de maior amplitude, condena *A Confederação dos Tamoios* (1856), de Magalhães, justamente por não ser digna de ocupar a posição do ambicionado “poema nacional”; portanto, o pressuposto compartilhado por ambos é o de que é necessário haver um tal texto.

Contudo, a reflexão e a discussão sobre o gênero e seu significado no contexto das literaturas nacionais emergentes não se esgota neste episódio, central para a história da literatura brasileira do século XIX. Articula-se uma intensa (embora às vezes dispersa) reflexão sobre a poesia épica em discursos que circulam em tipologia textual diversa: paratextos, historiografia e crítica literárias, imprensa, escrita privada (cartas), assim como nos textos literários, em particular nos próprios poemas épicos, em momentos de autor-reflexão. O debate diz respeito à produção literária no Romantismo e depois, mas também é de grande relevância para a avaliação que se faz, durante o período, do passado literário.

Nesta antologia de estudos, que reúne contribuições fruto de pesquisas realizadas no Brasil, em Portugal, na Alemanha e na França, propomos criar um espaço para a discussão de um horizonte textual e discursivo mais amplo do que a chamada polêmica sobre *A Confederação dos Tamoios*. Não é impossível reconhecer contatos e trocas transatlânticas nesse campo, em decorrência das viagens e es-

tadas de autores, da publicação de obras do lado oposto do Atlântico, como as edições brasileiras de poemas de Almeida Garrett, Tomás Ribeiro e outros menos conhecidos, e das comemorações camonianas no Brasil. Contudo, chamam a atenção as condições divergentes em que se produz o discurso metaépico no Brasil, por um lado, onde a problemática central reside na integração do índio e na constituição nacional, e em Portugal, onde pesam mais a interpretação da figura de Camões e do seu poema, e a relação que os poetas lusitanos estabelecem com a tradição do gênero a partir dele. Apesar dessas divergências, o discurso metaépico do século XIX lusófono forma um conjunto polifacético marcado pela busca ou afirmação de um ponto central nas respectivas literaturas nacionais.

10 Se a recepção de Camões desde os tempos em que viveu o poeta goza de um fluir contínuo de novos contributos desde Antônio de Mariz, constata-se mesmo assim um inciso notável na virada para o século XIX. A nova etapa é marcada pelo surgimento da estética da originalidade, propiciada pelo Romantismo. Na primeira seção do nosso livro, *Moldando Camões para o século XIX*, manifesta-se até que ponto o debate sobre a avaliação e interpretação da epopeia modelar para a literatura portuguesa é mais do que um debate sobre teoria literária entre autores que nutrem interesse pela história cultural. Muito mais do que isso, estabelece-se um diálogo, por vezes indireto, com a produção épica do momento. Nestes casos, o discurso será antes acerca de uma *poiesis*, estando voltado para um fazer (ou não fazer), do que da formulação de uma teoria sobre o gênero. É o caso tanto do poema esteticamente conservador *O Oriente* (1814), de Agostinho de Macedo, quanto do inovador *Camões* (1825), de Almeida Garrett. No contexto criado com a publicação desses poemas épicos oitocentistas, aparecem formulações teóricas (como as do próprio Macedo ou, mais tarde, de Camilo Castelo Branco, analisadas neste volume) que levam adiante o discurso crítico, sempre na interação com o modelo camoniano. Interessante é o grau em que

a figura do poeta Camões ocupa cada vez mais o foco do interesse, sobrepujando o texto da sua epopeia, pelo menos nos contributos marcados pelo Romantismo.

No artigo que abre o nosso volume, “Epopeias nacionais ou heróis nacionais - eis a questão” as biografias de Camões são objeto de uma revisão histórica realizada por Regina Zilberman, centrando-se, naturalmente, na figura do poeta e nos que dele eram próximos. Desde as biografias fatuais do século XVI até as primeiras literarizações da vida de Camões, com Ferdinand Denis e Almeida Garrett no oitocentos, a biografia atribuída ao poeta não cessa de se enriquecer com a elaboração de perfis pessoais de quem fora marginal ou até inexistente, como os personagens José Índio e o javanês Antônio. Se a nova estética literária é marcada pelo conceito da originalidade, corresponde-lhe, na dimensão biográfica, a ideia da marginalidade social do poeta, agora sublimada enquanto sinal da incompreensão que o gênio do poeta teria sofrido e, portanto, se transformado num herói e mártir da arte poética. Assim, a partir de Mme. de Stäel, a imagem de Camões passa por um processo de ressignificação com os juízos críticos e a pesquisa biográfica efetuados na virada do século XVIII para o XIX: é perdedor na vida, mas vencedor na arte. Os *Lusíadas* passam por uma conversão de clássico modelar a poema moderno cujo herói, em última instância, não será o protagonista, mas, para além do texto, o próprio autor, numa situação nova em que a vida do artista resgataria a obra. Os trabalhos de Ferdinand Denis e Garrett exemplificariam essa situação. Em Denis, o herói-poeta é retratado em formas próximas da epopeia pela historicidade e potencial mobilizador da identidade nacional. Já em Garrett, o eu do poeta romântico oitocentista estaria espelhado no seu próprio poema pela situação de exílio compartilhada com Camões, fator de heroização dos dois poetas.

Na sequência, “Intensa polémica oitocentista sobre a epopeia de Luís de Camões”, de José Cândido de Oliveira Martins, oferece

uma síntese da controvérsia em torno ao valor literário de *Os Lusíadas*, desatada pelo autor de *O Oriente*, Agostinho de Macedo. No “Discurso preliminar” ao seu poema, Macedo acusa Camões de plagiar os clássicos e cronistas, de criar versos demasiado prosaicos e de cometer erros históricos. Para Agostinho, tais defeitos derivariam das misérias da vida do poeta. Quem sai em defesa de Camões contra essa voz que rompe o consenso em torno ao poeta modelar é sobretudo D. Frei Francisco de São Luís, o Cardeal Saraiva, que ocupa lugares importantes no campo cultural português (reitor em Coimbra, guarda-mor da Torre do Tombo). Saraiva, ao defender Camões, acusa Macedo de querer promover o próprio texto épico, com críticas pouco fundamentadas. A resposta de Saraiva, que destaca as incoerências de Macedo como poeta, é, nas palavras de Martins, uma “defesa entusiasmada do génio do épico português, imbuído do culto nacionalista e romântico”. A polémica acontece em diversos gêneros (paratextos, panfletos, poema herói-cômico), e a relevância da epopeia como gênero é também aqui tomada como

12 um pressuposto, sem que se discuta sua pertinência.

Os ataques de Agostinho de Macedo dirigem-se em primeiro lugar ao texto e às suas qualidades estéticas, e bem menos à figura do seu autor. Eles já se perfilam a partir da transição da estética da imitação para a estética da originalidade romântica – Macedo constata falta de originalidade e excesso de imitação em Camões –, mas não seria possível, sem mais, identificar Macedo com posições românticas, assim como não se pode ver em seus adversários paladinos da estética da imitação, vozes críticas que a soubessem apreciar positivamente enquanto fenômeno histórico e valioso retrospectivamente.

Rafael Souza Barbosa, em “A transmissão de *Os Lusíadas* na França no século XIX: o caso Ferdinand Denis”, analisa a ficção biográfica de Denis, *Camoens et Jozé Índio* (1824), assim como o relato historiográfico *Résumé de l’Histoire Littéraire du Portugal* (1816). A partir do exame dessas duas obras, enfoca as “estratégias de

transmissão cultural de *Os Lusíadas*” adotadas por Ferdinand Denis. Situadas na passagem das práticas de conservação e transmissão eruditas para as de circulação mais ampla, tais estratégias, segundo Barbosa, “condicionaram materialmente a recepção do texto e a resposta do leitor”. Na primeira obra, a narrativa íntegra, através da tradução de citações camonianas inseridas no texto, o *corpus* poético à biografia do poeta. *Os Lusíadas* são apresentados através de trechos selecionados, construindo-se uma imagem fragmentária do poema. Já no *Résumé*, embora dado a conhecer em sua totalidade através da paráfrase e do comentário, o poema tem apenas algumas de suas partes citadas diretamente. Comum a ambas é a associação do poema à biografia do poeta, que condiciona a seleção das partes à imagem romântica e patriótica previamente construída.

Contudo, o século XIX não assistiu somente à exaltação da figura de um Camões poeta nacional, mas também a sua desmitificação. José Carvalho Vanzelli, no seu “Camões, *Os Lusíadas* e Camilo Castelo Branco”, parte do fato de a imagem de Camões no século XIX ter sido mitificada com base romântica, sendo evocada com sentido político ao longo do politicamente conturbado século. Em 1880, por ocasião do tricentenário da morte do poeta, essa imagem ainda é reforçada para criar um ambiente de regeneração espiritual republicana. Contrário a essas tendências, Camilo Castelo Branco, no seu prólogo a uma edição do *Camões* de Garrett, traz uma crítica à mitificação do poeta, apresentando-o como homem mediano da colônia. Essa crítica integraria um grupo maior de textos do autor, nos quais se empenharia em fazer uma revisão da história da presença portuguesa no Oriente, com perspectiva crítica, apontando a atitude portuguesa no século XVI como origem dos problemas vividos no XIX.

Enquanto os debates sobre a epopeia em Portugal giram em grande medida ao redor de Camões, também o Brasil discute a epopeia em relação com uma problemática dominante. Instigado

pelo imperador Pedro II, o debate se desenvolve ao redor de duas questões: como desenhar a epopeia nacional? E, sobretudo, como definir o lugar do índio nesse modelo épico? A segunda seção do nosso livro, *Desenhando uma épica para o Brasil*, reúne três trabalhos que demonstram como o desenvolvimento do discurso teórico no Brasil, no Romantismo indianista, está estreitamente ligado à produção épica contemporânea, e menos voltado do que em Portugal para a avaliação de um modelo épico já existente, embora tais modelos no Brasil não estivessem em falta: tanto o *Caramuru* (1781), de Santa Rita Durão, quanto o *Uruguai* (1769), de Basílio da Gama, chegaram a formar um ponto de partida inicial para o debate teórico da épica, sobretudo na incipiente historiografia literária. Contudo, a discussão sobre esses poemas parece antes querer localizar uma “cena da origem” da literatura brasileira do que um texto modelar que pudesse ser tomado como o ambicionado centro da literatura nacional nascente.

14 Esse debate cristaliza-se em primeiro lugar na polêmica desenvolvida nas *Cartas sobre A Confederação dos Tamoios* (1856), onde toma o seu ponto de partida a investigação de Maria Aparecida Ribeiro, “O rei morreu, viva o rei! Magalhães, Alencar e o fim da epopeia no Brasil”. Explica como *O Guarani* (1857), *Iracema* (1865) e os fragmentos de *Os filhos de Tupã* ([1863]) trazem elementos apontados na mencionada polêmica, revelando concepções do épico e fazendo-o sobreviver, renovado. O artigo demonstra, portanto, que os debates teóricos geram reações no discurso literário e nas poéticas implícitas que ele transporta. Dessa maneira, os textos literários podem ser considerados parte dos debates teóricos, alvo do nosso livro, de duas maneiras distintas: ou declarando explicitamente seus conceitos (autorreflexividade explícita), ou transmitindo poéticas implícitas que interagem com o discurso teórico do tempo (autorreflexividade implícita).

Também Ulisses Infante, em “Joaquim Norberto, o cônego Fernandes Pinheiro e a épica romântica brasileira”, ocupa-se em

primeiro lugar não de textos teóricos, mas da poética implícita, nesse caso do grande projeto de Norberto de realizar obras delimitando especificidades culturais brasileiras, em diferentes gêneros. Apresenta o poema “Palmares” (1851), obra de métrica variada que contém dramas individuais sob fundo histórico coletivo, “O Brasil” (1860), conjunto de fragmentos que seguem modelo camoniano, e os *Cantos épicos* (1861), conjunto marcado pela liberdade formal e o ecletismo temático, em que se destacam as cenas de batalha. Haveria nestes poemas uma poética implícita da fragmentação, correspondendo a uma visão pouco coesa, que Norberto seria incapaz de reduzir a uma totalidade, da nacionalidade, sendo essa a contribuição para debate. Por outro lado, no prólogo de Fernandes Pinheiro aos *Cantos*, a combinação do narrativo com o lírico é apresentada como mérito literário próprio da épica, estando, porém, a Modernidade à espera de uma nova épica. Já no seu *Curso elementar de literatura nacional* (1862), Pinheiro apresenta juízos críticos que favorecem Basílio e Magalhães pelos quadros naturais (a cor local como fator de independência literária), com o nacionalismo convertido em valor.

15

José Luís Jobim, em “O Indianismo e o épico no Brasil”, demonstra como o gênero mais conservador da teoria literária – os manuais de retórica para escolares, nesse caso brasileiros (com rápida referência a um manual português e outro espanhol) – apresenta definições da epopeia e do épico. Ressalta como, em um desses manuais, a matéria puramente indígena é considerada insuficiente para a criação de um poema verdadeiramente épico. A partir daí, comenta a relação entre épica e romance histórico de temática indianista como continuidade a partir de “modelo negativo”, concentrando na análise de uma obra não canônica e na breve exposição de uma paródia de poema épico indianista lida também como continuidade por “modelo negativo”.

O conjunto destes três artigos assinala umas primeiras pistas por onde terá que se buscar o discurso teórico brasileiro sobre a épi-

ca. Contudo, vale lembrar que ainda carecemos de um inventário sistematizado do discurso teórico e dos gêneros em que é desenvolvido.

A última seção do nosso livro, *Caminhos para além do nacional*, aponta em que sentidos a reflexão sobre a poesia épica é levada quando ela sobrepassa as problemáticas associadas às literaturas nacionais de Portugal e do Brasil. Um primeiro exemplo, nos inícios do século e da poesia épica romântica portuguesa, é o poema *D. Branca* (1826), de Almeida Garrett. Embora seja dedicado a uma matéria eminentemente nacional de Portugal, como é a reconquista medieval do castelo de Silves, no Algarve, e, além disso, esteja povoado pela mitologia das fadas autóctones, o poema visa, em sua dimensão autorreflexiva, a temas além do nacional, quando exalta o valor das belas ficções narrativas efêmeras enquanto espaço de evasão. Roger Friedlein, em “A validade do discurso autorreflexivo em Almeida Garrett: *D. Branca* (1826 e 1848)”, descreve em primeiro lugar como o poema transmite essas ideias em sua dimensão autorreflexiva, como aporte garrettiano ao debate sobre o valor da literatura. Pergunta-se a seguir até que ponto esses teoremas pró-evasão, pró-fantasia e anti-normativos, articulados nos paratextos e na diegese das duas versões do poema, postulam validade como contributos ao debate teórico. Nesse contexto, torna-se preciso levar em conta as diferentes instâncias de fala e suas atitudes eventualmente irônicas. Também o próêmio de *D. Branca* comunica um modelo poético de validade limitada (isto é, limitado ao próprio texto que ele introduz). Em suma, comunica-se no texto e nos seus paratextos um teoria instável e antinormativa, uma poetologia de validade limitada. Esse posicionamento antiteórico é a mensagem autorreflexiva que o texto transmite.

Uma tendência com força inovadora e que desafia a ideia de uma epopeia limitada à nação será a chamada epopeia da humanidade (ou humanitária). Particularmente desenvolvida na França, a epopeia da humanidade procura estender para a humanidade como um todo o sentido de coletividade e totalização implicados na épica.

O estudo de Marcos Machado Nunes, “Perspectiva universalista e epopeia humanitária em paratextos da épica portuguesa do século XIX”, procura mostrar como as tentativas de introdução desse gênero em Portugal são acompanhadas por uma discussão sobre a poesia épica nas molduras paratextuais. No caso dos dois autores analisados, Tomás Ribeiro e Teófilo Braga, a perspectiva nacional ou o papel da nação portuguesa num contexto universal não vão deixar de estar presentes. Na carta apresentada como prefácio a *A Delfina do mal* (1868), Ribeiro faz referências à epopeia humanitária para situar o seu poema no âmbito de um universalismo cristão; no entanto, também a partir de referências à épica, justifica o uso da cor local e da linguagem familiar no texto. Já nos paratextos ao ciclo de poemas iniciado com *Visão dos tempos* (1864), de Teófilo Braga, vemos como uma narrativa da história literária ocidental se transforma em epopeia humanitária com a conversão de Braga ao Positivismo de Comte, com o qual, contudo, terá importantes pontos de divergência que afetam a sua poética e implicam um novo sentido para a literatura portuguesa.

Concluindo o nosso volume, Luiza Lobo, em “A presença de Platão e da épica clássica em *O Guesa*, de Joaquim de Sousaândrade”, estuda um poema épico cujo protagonista, sim, é índio, o que conecta o poema com o Indianismo que marcava os debates que antecederam a sua publicação. Mas, para Lobo, a concepção da épica em Sousaândrade, contida nos paratextos e na poética implícita ao poema, remete à *República* de Platão. O filósofo surge no poema e nos paratextos como autoridade política, moral e espiritual associada ao ideal político republicano partilhado por Sousaândrade. O poeta maranhense compartilharia com Platão a mesma atitude com relação a Homero, visto como modelo a ser superado. Na *Odisseia*, Sousaândrade busca um modelo de heroísmo e um elenco de motivos; porém, as potencialidades da épica cristã romântica serão também mobilizadas no poema, sobretudo quanto a inovações formais. *O Guesa* estará marcado pelo uso e transformação de fontes literárias e culturais múltiplas, cons-

tituindo uma épica híbrida. Tanto pela concepção do herói, quanto pelas teorias evocadas no poema, *O Guesa* transgride o campo em que se continha o debate nacional-indianista anterior a ele, até o ponto de se autopostular como superação dos limites de gêneros.

Os trabalhos aqui reunidos apresentam um amplo painel, cobrindo um conjunto extenso de aspectos, autores e gêneros textuais em que se deu o debate sobre a épica. As contribuições mostram que o debate não se desenrola somente através de contribuições articuladas explicitamente, mas também através de obras literárias e de fenômenos como a paródia, que transportariam uma poetologia implícita e foram subsumidos como resposta em contextos de debate. É certo que ainda restam pontos significativos por aprofundar, como a imprensa periódica e a historiografia literária, a identificação e descrição de mais núcleos de “polêmica”. Outros restarão ainda à espera de futuros trabalhos, como a recepção dos textos épicos do lado oposto do Atlântico, assim como outros temas próprios de uma perspectiva transatlântica, ou a comparação dos discursos sobre a poesia épica com a situação dos debates sobre outros gêneros.

18

As contribuições que formam parte deste volume foram originalmente apresentadas na seção “Discursos partilhados ou singulares? A poesia épica e os debates intelectuais no século XIX lusófono”, no âmbito do XII Congresso Alemão de Lusitanistas, realizado em Mainz, Alemanha, em setembro de 2017. A concepção da seção e esta publicação são fruto de um projeto desenvolvido pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul e pela Ruhr-Universität Bochum. Nosso sincero agradecimento vai dirigido ao DAAD (Alemanha) e à Capes (Brasil) por possibilitarem esta iniciativa através do programa conjunto Probral 2017-2019.

## SELEÇÃO BIBLIOGRÁFICA SOBRE POESIA ÉPICA NO SÉCULO XIX

BRUNKE, Dirk. *Das romantische Epos am Río de la Plata*. Subjektivität und Lyrisierung. Stuttgart: Steiner, 2018.

BRUNKE, Dirk; FRIEDLEIN, Roger (org.): *El yo en la epopeya*. Nuevos espacios de subjetividad en la poesía épica ibérica y latinoamericana del siglo XIX, no prelo [Berlim; Madrid: Vervuert].

CASTELLO, José Aderaldo. *A polêmica sobre A Confederação dos Tamoiós*. São Paulo: Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da Universidade de São Paulo, 1953.

CEBRIÁN GARCÍA, José. El género épico en España: de los poemas mayores al canto épico. *Philologia Hispalensis*, Sevilla, vol. 4.1, p. 171-184, 1989.

FERRO, Manuel. Da tuba canora às ressonâncias da harpa, címbalos, sistros e tambores: o canto épico e outros cantos nas páginas de *Minerva Brasiliense*. In: NEVES, Lúcia Maria Bastos P. Neves; GUIMARÃES, Lúcia Maria Paschoal (org.). *Minerva Brasiliense: leituras*. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2016, p. 179-200.

FRIEDLEIN, Roger. A autorreflexividade na epopeia indianista romântica: Gonçalves Dias, Gonçalves de Magalhães, Daniel Campos. *Brasil/Brazil*, v. 31, n. 58, p. 1-16, 2018.

19

GRAUBNER, Hans. Epos, Volksepos, Menschheitsepos — zum Epos-Konzept bei Herder. In: DETERING, Heinrich et al. (ed.). *Nationalepen zwischen Fakten und Fiktion*. Tartu: Tartu University Press, 2011. p. 73-92.

KRAUSS, Charlotte; Mohnike, Thomas. *Auf der Suche nach dem verlorenen Epos. À la recherche de l'épopée perdue*. Ein populäres Genre des 19. Jahrhunderts. Un genre populaire de la littérature européenne du XIXe siècle. Berlin: LIT, 2011.

LABARTHE, Judith (org.). *Formes modernes de la poésie épique: nouvelles approches*. Bruxelas: Peter Lang, 2004.

LOBO, Luiza. *Épica e Modernidade em Sousândrade*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2005.

LOPES, Óscar. Recepções d'Os Lusíadas do séc. XVI a fins do séc. XX. In: CONGRESSO INTERNACIONAL DE ESTUDOS CAMONIANOS, I, 1998, Rio de Janeiro. I Congresso Internacional de Estudos Camonianos. Rio de

Janeiro: UERJ; SBLL, 1998. p. 219-235.

NEIVA, Saulo. *Déclin & confins de l'épopée au XIXe siècle*. Tübingen: Narr, 2008.

NIKOLOVA, Irena. The European Romantic epic and the History of a Genre. In: Angela Esterhammer (org.). *Romantic poetry*. Amsterdam; Philadelphia: John Benjamins, 2002. p. 163-180.

NUNES, Marcos Machado. Transformações da heroicidade épica em *A Independência do Brasil*, de Teixeira e Sousa. In: Raquel Bello Vázquez, Roberto Samartim, Elias J. Torres Feijó e Manuel Brito-Semedo (org.). *Estudos da AIL em literatura, história e cultura brasileiras*. Santiago de Compostela; Coimbra: AIL, 2015. Disponível em: [https://www.unicv.edu.cv/images/ail/154Machado\\_Nunes.pdf](https://www.unicv.edu.cv/images/ail/154Machado_Nunes.pdf).

NUNES, Marcos Machado; BRUNKE, Dirk. Leitor, narrador, herói: cumplidade na poesia épica do Romantismo latinoamericano. *Latin American Literary Review*, Ithaca, NY, v. 45, n. 89, p. 2-14, 2018. Disponível em: <http://doi.org/10.26824/lalr.29>.

O'NEILL, Michael. Romantic re-appropriations of the epic. In: Catherine Bates (ed.). *The Cambridge companion to the Epic*. Cambridge: Cambridge University Press, 2010. p. 193-210.

20 SILVA, Anazildo Vasconcelos da; RAMALHO, Christina. *História da epopeia brasileira*. Teoria, crítica e percurso. Rio de Janeiro: Garamond, 2007.

TEIXEIRA, Ivan (org.). *Épicos*. São Paulo: Edusp, 2008.

ZILBERMAN, Regina. A fundação da literatura brasileira. In: *Revista de Literatura Comparada*. São Paulo: Associação Brasileira de Literatura Comparada/ABRALIC, v. 2, n. 2, 1994, p. 59-68. Disponível em: <http://revista.abralic.org.br/index.php/revista/article/viewFile/19/20>.

# I

## Moldando Camões para o século XIX

## **Epopeias nacionais ou heróis nacionais — eis a questão**

Regina Zilberman  
Universidade Federal do Rio Grande do Sul

*Minha “lira sonora / será mais afamada que ditosa”: essas palavras proféticas, expressas pelo grande poeta, contam toda sua história. Com efeito, se algo igualou sua glória, foram seus infortúnios; ele contava com a justiça da posteridade, mas sabia também o que viria a sofrer.*

*Ferdinand Denis  
(1826, p. 66)*

22

*Não estava ainda neste auge a poesia portuguesa quando um homem pouco conhecido dos letrados, mas já célebre por suas aventuras e valor, foi para tão longe da ingrátissima pátria despicar-se de seu desamor com a mais nobre vingança; a de levantar-lhe um padrão, com que não entram as idades, e que conservará ainda o nome português quando já ele houver desaparecido da terra.*

*Almeida Garrett (1998, p. 40)*

Em 1802, em *O gênio do Cristianismo*, François René de Chateaubriand (1768-1848) dedicou um parágrafo a *Os Lusíadas*, de Luís de Camões (1524?-1580?):

Era ainda um rico assunto o dos *Lusíadas*. Custa a conceber como um homem do gênio de Camões não soube tirar dele maior proveito. Mas convém notar que esse poeta foi o primeiro poeta épico moderno, que vivia em um século bárbaro; que há coisas patéticas

e algumas vezes sublimadas nos seus versos, e muito para notar-se é que foi o mais desgraçados dos homens. (Chateaubriand, 1956, V. I, p. 194)

Chateaubriand é, a esse tempo, o bem sucedido autor das novelas *Atala* (1801) e *René* (1802), marcos do que, mais adiante, será denominado Indianismo. Uma observação como a que faz a propósito de *Os Lusíadas* e seu autor deveria calar fundo nos corações lusitanos, que testemunhavam, entre os letrados franceses, a contínua acusação de o poema conter imperfeições.

Com efeito, por mais de cem anos, entre a segunda metade do século XVII e a segunda metade do século XVIII, foram frequentes os ataques a *Os Lusíadas*, destacando-se os de René Rapin (1621-1687), nas *Réflexions sur la Poétique d'Aristote*, de 1647, Louis Moréri (1643-1680), no *Grand dictionnaire historique*, de 1674, e Voltaire (1694-1778), no *Essai sur la poésie épique*, de 1728, esse o que provavelmente machucou mais, considerando a celebridade do pensador iluminista. O primeiro tradutor de *Os Lusíadas* na França, Duperron de Castera (1705-1752), em 1735, reage aos argumentos de Voltaire, mas uma segunda tradução, proposta por La Harpe (1739-1803) e Vaquette d'Hermilly (1705-1778), em 1776, é ainda mais contundente, provocando a resposta de Antônio de Araújo de Azevedo (1754-1817), da Academia de Ciências de Lisboa, que, em 1806, publicou “Memória em defesa de Camões contra Monsieur de la Harpe” (Azevedo, 1806).

O depoimento de Chateaubriand ajuda a pender a balança para o lado do bardo lusitano do século XVI. Ainda mais porque o considera o “primeiro poeta épico moderno”, em uma época em que a primogenitura poderia ser disputada com italianos de maior notoriedade, como Dante Alighieri (1265-1321), Ariosto (1474-1533) e Torquato Tasso (1544-1595), os autores respectivamente de *A divina comédia* (1307-1321), *Orlando furioso* (1532) e *Jerusalém libertada* (1581). Não apenas isso: Chateaubriand entende os “modernos” na perspectiva, ainda viva, da *Querela*, que os opõe aos antigos,

prezados e emulados até o final do século XVII como a encarnação mais completa da poesia e da arte, mas desde então em baixa. Corporificar o moderno significa fugir à condenação de ultrapassado, o que confere novo fôlego aos versos de Camões.

Por último, mas não menos importante, o escritor francês chama a atenção para o fato de Camões ter sido “o mais desgraçado dos homens”. A essas alturas, a biografia de Camões estava consolidada no sentido de entendê-lo como o indivíduo que produzira a melhor das epopeias portuguesas, mas não alcançara qualquer reconhecimento em seu tempo, vindo a morrer vítima do desamparo e da indigência.

Cabe verificar como se edificou a biografia para Luís de Camões, capaz de resgatá-lo da obscuridade e elevá-lo a um novo patamar, que, em obras subsequentes à manifestação de Chateaubriand, colocam-no em posição central, alcançando corporificar o herói moderno e protagonista da nova epopeia na aurora do Romantismo.

### **1. A construção da biografia de Camões**

24 Pouco se sabe sobre a existência de Camões, e Manuel de Faria e Souza (1590-1649), responsável pela biografia mais extensa do poeta até o começo do século XIX, chama a atenção para a exiguidade dos documentos disponíveis.

O primeiro dentre os narradores da vida de Camões parece ter sido Pedro de Mariz (1550?-1615), autor da apresentação à edição de *Os Lusíadas* de 1613, comentada por Manuel Correia (?-1643?). Desde a abertura de seu estudo, destaca ter sido o poeta vítima da ingratidão — “foi tão perseguido desta enfermidade, que viveu miseravelmente, e morreu quase ao desamparo” —, configurando o artista a quem “a fortuna” “lhe tirou de ventura em a remuneração também merecida”, ainda que o tenha avantajado “mais dos outros homens na excelência poética”. Nos últimos anos de vida, já impresso seu livro, dependia das esmolas obtidas por Antônio, o fiel escravo javanês que o acompanhava: “Viveu em tanta pobreza, que se não

tivera um jau, chamado Antônio, que da Índia trouxe, que de noite pedia esmola para o ajudar a sustentar, não pudera aturar a vida” (Mariz, 1613, s. n. p.).

Outros episódios, futuros clichês relativos à trajetória existencial de Camões, são relatados por Mariz: a morte do pai em naufrágio junto ao litoral da Índia, o próprio naufrágio, citado em *Os Lusíadas*, o encarceramento em Goa, as dívidas na África, saldadas por amigos, o retorno a Lisboa em 1569 em meio a um surto da peste, a impressão do poema, o recebimento da tença de quinze mil réis. Acrescenta ainda a encomenda, por Rui Dias da Câmara, da tradução dos Salmos Penitenciais, tarefa que ele, por cansado, recusa. Ao final, reproduz a lápide tardia com que é homenageado, atestando a data de sua morte, em 1579.

Onze anos depois, Manuel Severim de Faria (1583-1665) dedica o último capítulo dos *Vários discursos políticos* à vida de Camões, tarefa facilitada, segundo ele, pelo poeta que, em seus versos, retrata os acontecimentos vividos. Severim de Faria reitera a prática, antecipada por Mariz, de recorrer à obra do poeta para comprovar a veracidade dos fatos narrados.

25

O relato de Severim de Faria é mais extenso, remontando aos primórdios da família Camões, originária, segundo ele, da Galiza. Situa o nascimento de Camões, cujo pai teria falecido em naufrágio perto de Goa, no ano de 1517 em Lisboa, de onde é enviado a Coimbra, para estudar. Depois de regressar à cidade natal, é desterrado para o interior do país, por força de amores contrariados. Aceita tomar parte de expedição militar a Ceuta, quando perde um olho. Depois, transfere-se para a Índia, de onde não pretende voltar, como confessa em carta em que cita a despedida de Cipião. Na Índia, é preso por desacato; livre, transfere-se para Macau, onde conclui o poema épico.

Segue-se a narração do naufrágio e da preservação dos manuscritos de *Os Lusíadas*. Severim comenta o episódio ocorrido na África, e conclui o relato com o retorno de Camões a Lisboa, a

publicação do poema, a pobreza e o desamparo dos últimos anos, a morte e o enterro “na Igreja de Santa Ana sem letreiro, ou campa alguma, que mostrasse o lugar de sua sepultura” (Faria, 1791, p. 349).

Manuel de Faria e Souza, lembra Jorge de Sena, foi o terceiro biógrafo de Camões (Sena, 1972). A “Vida de Camões” antecede a edição comentada de *Os Lusíadas*, de 1639, texto reescrito para as *Rimas várias*, lançadas postumamente em 1685, porque, entre um e outro livro, Faria e Souza informa ter obtido dados mais confiáveis. Tal como os precedentes, invoca os versos de Camões para comprovar os fatos atribuídos à biografia.

Faria e Souza repisa os dados relativos à cidade natal do poeta e à genealogia dos Camões, de origem galega. Propõe 1524 como ano de nascimento e 1553 como o do embarque para a Índia. Antes dessa data, estudara em Coimbra e amara Catarina de Ataíde; rejeitado pela família da moça, fora desterrado provavelmente para Santarém. Em Ceuta, combatera ao lado do pai, tendo perdido o olho direito em luta. Após a morte de Catarina, partira para a Ásia, deixando a carta já referida por Severim.

26

Na Índia, participa de campanhas militares, mas também satiriza Francisco Barreto, o que motiva o banimento para Macau e o exercício do cargo de provedor de defuntos. A mudança no governo leva-o a retornar a Goa; a nau afunda, mas ele salva os manuscritos de seu poema. Desembarca à época da administração de Constantino de Bragança, substituído pelo Conde de Redondo, que o encarcera, em virtude de alguma “travessura” ou de calúnia “sobre o tocante ao ofício de Provedor de Defuntos em Macau” (Souza, 1972, s. n. p.). Em vias de liberação, é novamente preso, agora por dívidas.

Com o fito de retornar a Portugal, acompanha Pedro Barreto, que assumiria cargo em Sofala. Em Moçambique, é impedido de prosseguir viagem, porque Barreto cobra-lhe o transporte. Ajudado por amigos, salda o compromisso e parte para Lisboa, cidade então tomada pela peste. Faria e Souza atribui o retorno, que contraria de-

cisão anterior de abandonar o país por completo, ao “amor à pátria”. Conclui a narração com a citação da carta em que diz morrer com a nação, quando essa perde a autonomia para a Espanha.

Antes de encerrar, anota que, em Sofala, Camões já teria pronto seu *Parnaso*, hipótese comprovada, segundo ele, pelo testemunho de Diogo do Couto (1524-1616). Em 1572, *Os Lusíadas* são publicados, e, em 1579, o poeta falece, não alcançando o merecido reconhecimento. Nos últimos parágrafos, lembra que Camões dependia das esmolas obtidas por Antônio, o escravo javanês, a atitude de Rui Gonçalves (sic) de Câmara, que encomendara a tradução dos Salmos Penitenciais, e a tença de escassos 375 réis<sup>1</sup>. Complementa a trajetória, indicando que Camões morrera provavelmente no Convento das Monjas Franciscas, recebendo uma lápide apenas em 1595, patrocinada por Gonçalo Coutinho (c. 1560-1634).

Consolida-se a biografia de Camões: nascimento em Lisboa, oriundo de família ilustre de origem galega; educação em Coimbra; paixão por Catarina de Ataíde; desterro em Santarém; participação na campanha de Ceuta e perda do olho direito; morte prematura da amada; migração para a Índia; conflito com Francisco Barreto; banimento para Macau, onde exerce o ofício de provedor de defuntos e conclui a redação de seu poema; retorno a Goa, precedido pelo naufrágio quando evita a perda dos manuscritos de seu livro; em Goa, duplo encarceramento, primeiro por malversação ou calúnia, depois por dívidas; partida para Moçambique; retido por falta de pagamento, é ajudado por amigos; chegada em Lisboa, tomada pela peste; publicação de *Os Lusíadas*; obtenção da tença; falta de reconhecimento; encomenda da tradução dos Salmos Penitenciais; subsistência à custa das esmolas obtidas (à noite) pelo escravo javanês; morte em 1579 e enterro em cova comum; lápide tardia financiada por Gonçalo Coutinho.

1 A tença, de quinze mil réis e trienal, devia ser renovada a cada período (Storck, 1897, p. 702).

## 2. Camões entre os franceses

Quando, em 1735, Duperron de Castera publicou, em Paris, a primeira tradução de *Os Lusíadas*, o poema já tinha sido objeto de versão para o inglês, por Richard Fanshawe (1608-1666), de 1655, provavelmente a que Voltaire leu, quando escreveu *Ensaio sobre a poesia épica*.<sup>2</sup> Precede a tradução uma biografia de Camões em que o autor retoma fatos relatados por Pedro de Mariz (que atribui a Manuel Correia), Severim de Faria e Faria e Souza. Tal como os portugueses, Castera ilustra os acontecimentos narrados com versos de Camões, confirmando a propensão a tomá-los enquanto confesionais ou autobiográficos.

Em seu relato, aparece o enredo já conhecido, ainda que com pequenas variantes: nascimento em Lisboa em 1517, ascendência ilustre e antiga, educação em Coimbra e retorno à cidade natal, desterro em decorrência de amores contrariados por uma Natércia, anagrama de Catarina, participação em combates em Ceuta, volta a Lisboa e decisão de partir para sempre de Portugal. Seguem-se a 28 transferência para a Índia, o exílio na China em decorrência de versos satíricos dirigidos ao vice-rei, o cargo de provedor de defuntos em Macau, a redação final de *Os Lusíadas*.

Castera observa que a vida de Camões, a essas alturas, constituía “um tecido de infortúnios e agitações contínuas” (Castera, 1735, t. 1, p. XLII), comentário exemplificado pelos eventos subsequentes: naufrágio na altura de Camboja, compensado com a preservação dos manuscritos de *Os Lusíadas*, e prisão em Goa. Em liberdade, o escritor é retido em Sofala, outra vez por dívidas. Enfim, na terra natal, agora tomada pela peste, publica seu livro e obtém pensão de quatro mil réis. Castera estima que, com esse subsídio, tudo melhoraria, mas não é o que acontece: Camões perde o auxílio pecuniário

---

2 Anteriores à edição de *Os Lusíadas* em francês são as traduções para o castelhano, em 1580, e para o latim, em 1622. A edição em italiano é posterior à tradução em inglês, datando de 1658.

com a morte de D. Sebastião (1554-1578), e falece, como indigente, em um asilo. O tradutor, contudo, não se refere ao escravo javanês, nem a seu generoso esforço, esmolando em prol do poeta.

A segunda tradução de *Os Lusíadas*, de 1776, não altera o perfil biográfico, abrindo com a frase que define a recepção do indivíduo Camões: “Ele é daqueles homens cujo infeliz destino se anuncia desde os primeiros momentos de sua vida” (La Lusiade, 1776, tomo I, p. IV). De resto, os eventos se repetem, os infortúnios começando com a morte do pai em um naufrágio nas proximidades de Goa, prosseguindo com os amores contrariados e continuando décadas a dentro, perdendo ele, em Ceuta, um olho, e, na Ásia e na África, a liberdade e as poucas propriedades, exceto a do poema, por ocasião do naufrágio na China, fato que o autor da “Vida de Camões” não aceita facilmente: “Pretendeu-se, com razão, que era difícil segurar os papéis enquanto nadava no mar. De todo modo, ele conservou *Os Lusíadas*; e, porque era poeta, subtraiu ao naufrágio o que tinha de mais precioso” (La Lusiade, 1776, tomo I, p. XI). Encerra a narrativa a constatação de que “uma velhice indigente e uma morte deplorável terminam uma vida tumultuada e perseguida” (La Lusiade, 1776, tomo I, p. XV). Como o enredo acompanha as pegadas de Castera, o escravo javanês fica de fora do relato, mesmo assim não menos tocante.

Não surpreende que Chateaubriand classificasse o autor de “o mais desgraçado dos homens”. Madame de Staël (1766-1817), no verbete destinado ao poeta na *Biographie universelle*, reitera aquelas palavras, integrando definitivamente o poeta lusitano ao cânone romântico, depois de ele ter amargado a crítica mordaz de Voltaire.

O verbete redigido por Staël foi publicado em 1812. Em 1813, Simonde de Sismondi (1773-1842) lança *De la littérature du Midi*, cujo volume quarto aborda a literatura portuguesa. Staël parece resumir o material de Sismondi, ainda que seu texto o preceda editorialmente. Os fatos principais, recolhidos nas biografias anteriores,

ali estão: nascimento em 1517, formação em Coimbra — com Staël destacando a provável inconformidade de Camões com os valores do Classicismo e com o então apreço pelos antigos —, paixão por Catarina de Ataíde, participação na campanha de Ceuta, volta a Lisboa e falta de reconhecimento literário, migração definitiva para Goa, desterro em Macau em decorrência da sátira contra o vice-rei, naufrágio no retorno à Índia, prisão e partida para Moçambique. De novo em Lisboa, recebe algum apoio do rei, mas encerra os dias na miséria, dependendo de seu escravo: “sua pobreza era tal que, durante a noite, um escravo que havia trazido da Índia mendigava nas ruas para fornecer sua subsistência” (Staël, 1812, v. 16, p. 621).

30 A tradição francesa não desmente a trajetória originária dos biógrafos portugueses, mas se empenha em conferir aura heroica ao poeta — é um perdedor na vida privada, mas um vencedor no âmbito da arte. Os defeitos de seu poema são pequenos diante da magnitude do projeto; e, lido agora na chave romântica proposta por Staël, mesmo a presença dos deuses greco-latinos, pedra-de-toque dos críticos dos séculos XVII e XVIII, pode ser relevada, seja porque ali figuram como um adorno, seja porque comprovariam “a origem romana dos portugueses”, por extensão dos versos de *Os Lusíadas* (Staël, 1812, v.16, p. 619).

Em menos de duas décadas, *Os Lusíadas* transformavam-se de uma epopeia clássica devedora da tradição em épico moderno, cujo herói, paradoxalmente, não era seu protagonista, Vasco da Gama, mas o autor, Luís de Camões. Conforme instigante processo de reversão, a vida do artista resgatava a obra; e essa, que conferia legitimidade aos fatos considerados biográficos, torna-se refém das desventuras do híbrido de guerreiro e poeta à época do nascimento da modernidade, representada pelas conquistas ultramarinas portuguesas.

Não surpreende que dois intelectuais residindo em Paris na aurora desse Romantismo exaltado o escolhessem para protagonizar suas criações, fosse uma narração, como procede Ferdinand Denis

(1798-1890) em *Camões e José Índio*, de 1823 ou 1824, e no *Resumo de história literária de Portugal*, de 1826, ou um poema, como escolhe Almeida Garrett (1799-1854), com os versos de *Camões*, de 1825, sinalizando a conversão do autor à poética emergente a seu tempo.

Essa passagem, contudo, não se dá sem a contribuição capital de José Maria de Souza-Botelho (1758-1825), o Morgado de Mateus.

### 3. O novo Camões

Data de 1817 em edição especial, e de 1819 em edição comercial, a publicação de *Os Lusíadas* promovida por Souza-Botelho. O livro é produzido e lançado em Paris, a uma época em que a comunidade portuguesa na França mostrava-se bastante ativa graças à presença de intelectuais como Filinto Elísio (Francisco Manuel do Nascimento, 1734-1819), Timóteo Lecussan-Verdier (1754?-1831) e Francisco Solano Constâncio (1777-1846), diretor dos *Anais das Ciências, das Artes e das Letras* impressos entre 1812 e 1822 naquela cidade. Também parecia consideravelmente atuante o grupo de pesquisadores franceses dedicados a questões de Portugal, como Alexandre-Marie Sané (c. 1773-1818), François-Juste-Marie Raynouard (1761-1836) e G. Hamonière (1789-18??).

31

Na primeira parte do livro, após a exposição dos critérios de publicação da epopeia, Souza-Botelho propõe sua versão da “Vida de Camões”, valendo-se principalmente de dados obtidos em Mariz, Severim de Faria, e Faria e Souza. Apoia-se, tal como os anteriores, nos versos de Camões para comprovar fatos da vida do poeta, confirmando mais uma vez a hipótese subliminar de que sua produção literária comportava evidente natureza confessional. Suas fontes são, além dos relatos dos biógrafos do século XVII, os volumes consultados da primeira edição de *Os Lusíadas*, e é de um deles que provém o principal fato novo de sua narrativa. De resto, como escreve, tratou de “extrair estas notícias dos autores acima mencionados [Mariz e os dois Farias]”, mas com um cuidado: “confrontá-los, e escolher

somente o que era verossímil” (Souza-Botelho, 1819, p. XLVIII).

Partindo das origens galegas da família Camões, adota o ano de 1525 como data de nascimento, e a cidade de Lisboa como local. Confirma a educação em Coimbra, a que se seguem o retorno a Lisboa e a paixão por Catarina de Ataíde. A rejeição de sua corte pelos familiares dela impõe o desterro no Ribatejo e, logo depois, o alistamento militar, determinado a alcançar renome suficiente para se fazer aceito pela elite lusitana. Combate ao lado do pai em Ceuta, onde perde o olho direito.

Contudo, a falta de reconhecimento persiste, o que o leva a migrar definitivamente para a Índia, em 1553, desejo registrado em carta em que cita frase de Cipião. Em Goa, prova seu valor militar; mas, por satirizar, em *Disparates da Índia*, o então vice-rei Francisco Barreto, é banido da cidade. O sucessor, Constantino de Bragança, nomeia-o provedor de defuntos em Macau, local onde conclui a redação de seu poema. É esse um período de bonança, alcançando alguma riqueza.

32

Decide retornar à Índia, mas o barco afunda, e o poeta perde suas posses, já que opta por salvar apenas os manuscritos da epopeia. As desventuras continuam, quando chega na Índia: o Conde de Redondo acata denúncia de que o poeta malbaratara recursos quando em Macau. Camões é preso e, inocentado, é encarcerado outra vez, agora por dívidas. Nessa época, é informado de que Catarina falecera.

Resolve deixar a Índia e regressar à terra natal, mas Pedro Barreto convida-o a assumir um posto em Sofala, local para onde havia sido designado. Ao chegar a Moçambique, delibera por seguir em frente, o que motiva a cobrança, por Barreto, das despesas de viagem. Camões permanece, “reduzido à maior miséria” (Souza-Botelho, 1819, p. LIX). Enfim, ajudado por amigos, embarca para Lisboa, onde chega em 1569, em meio à grande peste.

Em Portugal, tenta ser recebido por D. Sebastião, a quem dedicara seu poema, mas é impedido pelos Validos do palácio, mesmo porque o rei está afastado de Lisboa: a “pretexto da peste”,

fora levado a “discorrer pelas províncias” (Souza-Botelho, 1819, p. LX). Por fim, o livro é publicado, e o poeta, agraciado por uma pensão de quinze mil réis, “mesquinha” conforme Souza-Botelho, até porque Camões “tinha obrigação de residir na corte e de tirar novo alvará todos os seis meses para a cobrança dela” (Souza-Botelho, 1819, p. LX).

O Morgado mostra-se veemente nesse ponto do relato, acusando os dois Gonçalves de Câmara de ações que prejudicaram a administração do reino, ao colocar D. Sebastião em oposição à sua “excelente avó” [Catarina de Áustria] e “contra o seu digno e respeitável aio D. Aleixo de Meneses” (Souza-Botelho, 1819, p. LXI). Os últimos anos de Camões são, por conta disso, melancólicos, incompreendido por conterrâneos como Rui Dias da Câmara, que cobrava a nunca realizada tradução dos Salmos Penitenciais, e dependente do javanês Antônio, que esmolava à noite em nome do amo.

Sua situação piora quando conhece a derrota dos portugueses no Marrocos, afirmando em carta redigida pouco tempo antes de falecer: “Enfim acabarei a vida, e verão todos que fui tão afeiçoado à minha pátria, que não somente me contentei de morrer nela, mas de morrer com ela” (Souza-Botelho, 1819, p. LXII). Residindo em habitação modesta, adoece e expira em 1579. Testemunha de seus últimos dias parece ter sido o frei Josepe Indio, que, de posse de um exemplar de *Os Lusíadas*, escreveu na primeira folha ter visto o poeta “morrer em um hospital em Lisboa, sem ter um lençol para cobrir-se” (Souza-Botelho, 1819, p. LXIV).

Foi sepultado na Igreja de Santa Ana, “sem lhe porem campa ou letreiro” (Souza-Botelho, 1819, p. LXIV), tendo recebido um epitáfio somente alguns anos depois. Mas aquela igreja é destruída pelo terremoto de 1755; quando reedificada, “a ninguém lembrou a sepultura de Camões” (Souza-Botelho, 1819, p. LXIV), o que motiva veemente protesto de Souza-Botelho — “Ó vergonha! Ó dor!” — e deprimente constatação: “não existe um só monumento em Portugal,

dedicado à memória daquele raro Engenho, a quem este país mais deve!” (Souza-Botelho, 1819, p. LXIV-LXV).

O Morgado de Mateus efetivamente articula de modo mais coerente a biografia de Camões. No caso de episódios controversos, como os relativos ao pai do poeta, elege aquele que lhe parece mais plausível, no caso a participação da batalha de Ceuta, em vez da morte em um naufrágio junto ao litoral indiano. Aceita como definitiva a identidade da amada portuguesa de Camões, a inacessível Catarina de Ataíde.<sup>3</sup> E, sobretudo, extirpa da narrativa episódios que poderiam manchar a reputação de Camões: “Desprezo as anedotas evidentemente falsas, e contrárias ao caráter de Camões, que Manuel de Faria talvez nas salas de espera, por serem só próprias delas, recolheu e publicou pouco ajuizadamente, sem algum fundamento nem consideração” (Souza-Botelho, 1819, p. 405).

34 Por outro lado, introduz novos figurantes: o aio Aleixo de Meneses e o frei Josepe Indio, que aparecem na última fase da vida de Camões. E, principalmente, confere identidade heroica e romântica ao biografado: ainda que ele seja artista de exceção e militar de valor, é vilipendiado e perseguido, quando se depara com adversários poderosos, como os dois Barretos, ou humilhado, quando obrigado a aceitar mesquinha pensão ou ao confessar não ter condições de atender a encomenda do importuno Rui Dias de Câmara. Faz sempre o melhor por Portugal — luta em Ceuta e na Índia, e não por dinheiro, mas por distinção [“passou à Índia, não com o projeto de enriquecer-se, mas de distinguir-se” (Souza-Botelho, 1819, p. 413)] —, sofre as piores consequências (perde um olho, é desterrado, naufraga e é encarcerado mais de uma vez), não enriquece por força das

---

3 Cf. nota L: “Ora apelida-a Natércia (anagrama de seu nome), ora Violante, ora Dinamene: só depois da morte de Camões pode Manuel de Farias descobrir a melodiosa e saudosa Écloga XV, dedicada às manes de D. Catarina de Ataíde, e saber assim o nome da verdadeira amante de Camões” (Souza-Botelho, 1819, p. 409).

circunstâncias (o naufrágio perto do Camboja) ou de sua honestidade (denúncia dos descabros em Goa); mas jamais cede ou se abate, concebendo uma epopeia que celebra a glória ultramarina de seu povo. Conforme Souza-Botelho, “sempre é conspícua a nobreza de seu coração” (1819, p. 415); contudo, é recompensado com a miséria e o esquecimento, até ser resgatado por um admirador — o autor da biografia, o Morgado de Mateus, também ele heroico graças à tarefa que empreende.

Ainda que a iniciativa editorial do Morgado de Mateus tenha suscitado objeções relativas à validade e qualidade do projeto (Gallut, 2015), o poema e seu autor renovam seu prestígio, de que é exemplo a *Ode à Camoens*, de Raynouard, traduzida em três versões para o português entre 1819, ano de sua publicação, e 1825, a cargo respectivamente de Filinto Elísio, Pedro Nolasco (1773-1844) e Lécussan-Verdier. Mas suscitou também o interesse de representantes da nova geração romântica, corporificada em Ferdinand Denis e Almeida Garrett, que elegem Camões o centro de narrativas publicadas quase simultaneamente em Paris e originando curioso debate relativo à primogenitura da ideia.

35

#### **4. Camões — de criador a criatura**

Ferdinand Denis parece ter descoberto a literatura portuguesa e, em particular, a vida e a obra de Camões, quando incumbido de organizar o volume dedicado às *Chefs d'œuvre du théâtre portugais*, publicado em 1823. Até então, era o Brasil o tema principal de seus trabalhos intelectuais, representados pela organização, ao lado de Hippolyte Taunay (1793-1864), dos seis tomos de *Le Brésil*, ou *Histoire, moeurs, usages et coutumes des habitants de ce royaume*, lançados entre 1821 e 1822 pelo editor Nepveu, de Paris.

A partir de 1823, Denis começou a dividir-se entre a América e Portugal. Naquele ano, de novo por Nepveu, produziu *Buenos-Ayres et le Paraguay*, ou *Histoire, moeurs, usages et coutumes des*

*habitants de cette partie de l'Amérique*, em dois tomos. E, em 1824, lançou *Scènes de la nature sous les tropiques et de leur influence sur la poésie*, livro mais autoral, ao apresentar ensaios literários e culturais, ao lado de textos narrativos, como “Palmares” e “Os maxacalis”, além da biografia ficcional *Camões e José Índio*.

Denis não inclui obras dramáticas de Luís de Camões em sua seleção de peças portuguesas, preferindo, talvez por imposição do editor, matéria mais recente originária do século XVIII e início do XIX.<sup>4</sup> Porém, na introdução à coletânea, sumaria e endossa os lugares-comuns relativos ao poeta: “lançado em uma vida agitada, continuamente distante da pátria, preparava em segredo o monumento de sua glória e não gozou [...] a felicidade de ser apreciado por seus compatriotas” (Denis, 1823, p. 8). Na biografia ficcionalizada, expande essa imagem contraditória da vida de Luís de Camões, autor da maior glória lusitana em oposição à incompreensão de que foi objeto.

36 A narrativa abre com a chegada de Camões em Portugal, ao lado do frei José Índio, seu amigo desde Goa. Nas proximidades da costa, uma tempestade quase os faz naufragar, mas o poeta prova suas habilidades náuticas, assumindo o timão e evitando o choque com os recifes da praia. Após essa prova iniciatória de bravura e competência, Camões e o parceiro, que, a bordo, havia confessado sua antiga paixão por uma moça, Clara, dirigem-se a uma igreja, onde José revê a amada, até então tida como morta.

À noite, os dois buscam um pouso, pois Camões regressara à cidade natal tão pobre quanto partira. Na falta de um teto, escolhem dormir ao ar livre, quando o poeta conta seu passado, com o intuito de provar ao companheiro quanto padecera. Reaparecem os eventos referentes à vida do escritor: estudos em Coimbra, quando mani-

---

4 *Vida do grande D. Quixote de la Mancha e do gordo Sancho Pança* (1733), de Antônio José da Silva (1705-1739); *Nova Castro* (1806), de João Batista Gomes (c. 1775-1803); *A conquista do Peru* (1818), e *Caráter dos lusitanos* (1820), de Pimenta de Aguiar (1765-1832).

festa sua insatisfação interior com os modelos antigos (observação provavelmente importada de Staël), impressões líricas suscitadas pela natureza, retorno a Lisboa, paixão por Catarina de Ataíde, exílio, embarque para Ceuta, quando busca, nas suas palavras, “a glória ainda mais do que honrarias” (Denis, 2014, p. 32). Na África, sofre a perda do olho e, de novo em Portugal, pena ainda mais, por permanecer ignorado, o que o leva a migrar para a Índia, não sem antes exclamar: “ingrata patria, non possidebis ossa mea!” (Denis, 2014, p. 35).

É no transcurso da viagem marítima que intui a personagem de Adamastor: “Foi certo dia que, contemplando águas agitadas e ouvindo o ruído dos ventos mais terríveis, o gênio de Adamastor ofereceu-se a minha imaginação como soberano destes vastos mares, como digno irmão dos antigos gigantes” (Denis, 2014, p. 36). Em Goa, envolve-se em combates, mas, satirizando o vice-rei, é expatriado para Macau, onde assume cargo importante, por concessão do novo gestor português, Constantino de Bragança. Em melhores condições financeiras, encerra o poema.

37

Começa o trajeto de volta a Goa, mas, vítima de naufrágio, perde tudo, pois prefere, a conservar bens materiais, salvar os originais de *Os Lusíadas*. Constantino de Bragança é substituído pelo Conde de Redondo, que acolhe calúnias contra o poeta, acusado de, “por meios ilícitos”, ter adquirido “os poucos bens que possuía em Macau” (Denis, 2014, p. 41). Preso, é inocentado, mas volta a amargar o cárcere por dívidas. Novo golpe resulta da informação relativa à morte de Catarina de Ataíde. Por essas e por outras, aceita o convite para acompanhar Pedro Barreto a Sofala. Insatisfeito no novo local, opta por dirigir-se a Portugal, e só consegue viajar graças ao auxílio de amigos. O passado emenda no presente, e Camões encerra o relato em primeira pessoa.

Na manhã do dia seguinte, Camões e José Índio recolhem seus pertences, reduzidos, no caso do poeta, ao escravo e aos manuscritos

de *Os Lusíadas*. Na cidade, José Índio busca notícias de Clara, a quem, depois de algumas peripécias, reencontra. Mas a peste toma conta da cidade, provocando a morte da jovem. O sacerdote parte, enquanto Camões “retir[a]-se, com seu escravo, para mais longe, em uma casa isolada onde queria terminar o poema imortal que seria publicado alguns anos depois” (Denis, 2014, p. 61).

A partir desse ponto, a narrativa acompanha a trajetória de José Índio, que retorna à Ásia, e testemunha entre os portugueses não mais “o ardor das conquistas”, mas “o amor das riquezas, a avidez do ganho” (Denis, 2014, p. 62). Após peregrinar por alguns anos pelo continente asiático, regressa a Goa, onde o espera carta de Camões datada de dois anos antes, em que informa a então recente impressão de *Os Lusíadas*, em decorrência da qual recebera uma “ínfima pensão” e pouco reconhecimento, pois sua existência “ficava limitada àqueles que circulavam na corte” (Denis, 2014, p. 64).

38 O frei volta a Portugal e, no caminho, cruza com a armada de D. Sebastião, que se desloca para Marrocos. Associa-se ao exército lusitano e participa da batalha, cuja narração é extraída do relato de Faria e Souza em *Europa Portuguesa*. Com a derrota, é feito prisioneiro, mas alcança a liberdade e chega a Lisboa. Dez anos se passaram desde sua partida, mas a permanência de seus laços com Camões leva o sacerdote a procurar o amigo. Não tem muita sorte, até que se depara com Antônio, o escravo, de pele negra no texto de Denis.

Chega até o asilo de pobres onde revê o poeta, que, delirando, refere-se a Ataíde e a Meneses. Agônico, ainda declara para José Índio: “morro com a glória de minha pátria” (Denis, 2014, p. 74). Camões falece neste ponto da narrativa, enquanto José Índio comenta consigo mesmo: “Ah grande homem! Restam apenas lágrimas ao teu amigo, ele não pode nem mesmo oferecer-te um túmulo!” (Denis, 2014, p. 75). O narrador dá conta a seguir da mortalha enviada por Francisco de Portugal e da lápide oferecida por Gonçalo Coutinho, visitada apenas pelo servo, pois José Índio morrera pouco tempo

depois, em Cabo Verde.

É com Ferdinand Denis que provavelmente Camões figura pela primeira vez como personagem, se sua narrativa for considerada anterior ao poema de Almeida Garrett. Ainda que reproduza os elementos biográficos, previamente conhecidos em Portugal e na França, ele procura construir uma história com atores — Clara e sua aia, por exemplo — provindos exclusivamente de sua imaginação. José Índio deveria ser desconhecido, até o Morgado de Mateus resgatá-lo em sua versão da vida de Camões. Ao apropriar-se dele, Denis dispunha tão somente de um nome, podendo preencher essa identidade com uma história de sua lavra, alterando inclusive a nacionalidade, pois, de espanhol no relato de Souza-Botelho, o frade se torna português.<sup>5</sup>

Porém, a participação do sacerdote na narrativa não se deve apenas à hipótese levantada pelo Morgado de Mateus, que, tendo oportunidade de consultar um exemplar de *Os Lusíadas* pertencente, a seu ver, a Camões e doado ao amigo, sugere ter esse presenciado seu passamento. Com efeito, no relato de Denis, José Índio ultrapassa essa condição ao desempenhar várias funções, necessárias ao desenvolvimento da trama. Apresenta-se primeiramente como o interlocutor autorizado de Camões, carente de companheiros sinceros depois de uma existência tão atribulada e vivida longe de Portugal. Além disso, duplica eventos experimentados pelo protagonista, já que também teve seus amores contrariados pela família da amada e andou pela Ásia antes de rever a terra natal. Sob esse aspecto, é um

39

---

5 K. David Jackson localiza os dados biográficos do Frei Joseph Índio: teria sido “padre do sul da Índia, convertido ao Cristianismo, que Camões deveria ter conhecido, pelo menos trinta anos mais velho do que ele, tendo chegado a Lisboa em 1501 com a frota de Cabral.” Pertencia à ordem dos Carmelitas Descalços, em cujo convento, situado em Guadalcázar, na Espanha, teria deixado a edição de *Os Lusíadas* consultada pelo Morgado de Mateus, quando o livro era já propriedade da Holland House (Jackson, 2003, p. 16-17).

quase-Camões, ou, em outras palavras, um Camões desprovido de pendores artísticos. Não menos importante, constitui-se o artifício que faculta a Denis inserir a batalha de Alcácer Quibir no relato e, assim, aproximar os dois eventos capitais reiterados nas biografias anteriores, referentes às mortes simultâneas da pátria portuguesa e de seu porta-voz mais credenciado.

José Índio é, pois, o alter-ego de Luís de Camões, que precisa morrer quando termina a vida de sua outra metade. O fato de ser um ente quase inteiramente ficcional facilita a tessitura do enredo, e sua importância pode ser medida pelo fato de que divide, com o poeta, o título da obra. É ele, pois, quem, mais do que Camões, confere originalidade ao relato, ainda que esse não possa prescindir da presença de seu inspirador.

40 O problema de Denis era a circunstância de que não tinha nada novo a mostrar no que diz respeito ao “vate da Lusitânia” (Denis, 2014, p. 22). Seu texto seria lido por um público especializado que, provavelmente, detinha as informações básicas sobre o passado de Camões, a importância de sua obra, a simultaneidade entre sua morte e a de D. Sebastião, que acarretara a submissão de Portugal à Espanha de Felipe II (1527-1598). Seu grande achado foi inserir uma porção mais jovem de Camões, que testemunhará, na Ásia, a perdição ética de seus conterrâneos, e, na África, a derrota militar. Por essa razão, ocupa cinquenta por cento do relato, correspondente ao trecho relativo aos eventos posteriores ao retorno de Camões a Lisboa. Cronologicamente, é o período em que o poeta se empenha na publicação de seu livro, fato que, no texto, não provoca reações positivas, mas apenas o desdém da sociedade e a definitiva ruína econômica e física do autor. Contudo, não há propriamente acontecimentos a narrar, pois os biógrafos, mesmo os mais credenciados como Faria e Souza, tendem a saltar sobre essa fase da vida do poeta, dando origem a uma lacuna, preenchida, em *Camões e José Índio*, com as ações imaginárias atribuídas ao sacerdote.

Assim posto, quem ocupa a função de protagonista da narrativa? Uma primeira resposta talvez afirmasse a divisão dessa tarefa entre os dois atores do título. Contudo, é ainda Camões o herói, porque é em função dele que José Índio integra-se à obra, vivendo literariamente à sua sombra. Além disso, é Camões responsável pelo livro que expõe e confirma a excelência, mesmo quando derrotados, dos líderes lusitanos; é também quem dá voz à identidade nacional, a qual corporifica, razão por que falece quando Portugal perde a autonomia política.

Denis não pratica a poesia, e sim a prosa, optando pelo gênero historiográfico em *Camões e José Índio*, bem como no *Resumo de História Literária*, o terceiro texto (mas não o último) que, em menos de cinco anos, dedica a Camões. É o que talvez o distancie da epopeia; por outro lado, sugere o que essas formas literárias — a biografia (ficcionalizada ou não), a história da literatura e a poesia épica — compartilham: a proximidade com a História, a recuperação do passado, o engrandecimento dos começos, o destaque aos arquitetos da identidade nacional.

41

Quando Almeida Garrett, em 1825, propôs o seu *Camões*, ele já tinha produzido duas obras de recorte neoclássico, a tragédia *Catóia*, encenada em 1820, e o poema *Retrato de Vênus*, de 1821. Nesse período, encontrava-se exilado em Paris, depois de ter passado pela Inglaterra, onde é introduzido ao emergente Romantismo, representado por Lord Byron (1788-1824), a quem cita na “Advertência” com que abre *Camões* e a quem, nas suas palavras, acredita não imitar.

A “Advertência” serve também para o autor esclarecer qual é o assunto de seus versos: “a composição e a publicação de *Os Lusíadas*” (Anônimo [Almeida Garrett], 1825, p. VI). Ainda aproveita o trecho introdutório para declarar que só então tomava conhecimento das *Scènes de la nature sous les tropiques*, afiançando a primogenitura de sua criação. Ainda que ali tenha encontrado “um episódio sobre Camões”, onde, reconhece, “há pareanças com [sua] obrinha”, exime-se do plágio,

apoiado na cronologia de impressão de seu livro: “Como isto foi, melhor o dirá ele que eu, pois esse poema se acha composto desde julho passado [1824], começou-se a imprimir em janeiro corrente, e sai acabado da imprensa, hoje 22 de fevereiro de 1825; a obra de M. Denis publicou-se em dezembro p. p.” (Anônimo [Almeida Garrett], 1825, p. VII).

Denis não faz por menos, replicando em nota nas últimas páginas do *Resumo*:

Lembrarei aqui que, dois meses após a publicação das *Scènes de la nature sous les tropiques*, em que se encontra um episódio sobre a vida do grande poeta, apareceu em português um poema anônimo intitulado *Camões*. Deixo a outros o cuidado de decidir sobre o mérito dessa obra; o autor confessa, é verdade, que ele apareceu depois do meu, mas que seis meses antes seu trabalho estava composto. Tive a honra de ler, dois anos antes, meu episódio em presença de numerosa assembleia, em casa de Thurot, um dos professores do College de France. (Denis, 1826, p. 610)<sup>6</sup>

42 Não cabe decidir o que veio primeiro; importa é que a simultaneidade das publicações sinaliza o renovado interesse por *Camões*, que, se fora estimulado por Chateaubriand, enriquecera-se com as pesquisas de Souza-Botelho. Mas que, até aquele ano de 1825, parecia constituir monopólio dos franceses residentes em Paris, o que talvez tenha induzido Garrett, também ele residente naquela cidade, a dar locução à perspectiva lusitana.

---

<sup>6</sup> Maria Helena Rouanet, em *Eternamente em berço esplêndido* (Rouanet, 1991), data *Camões e José Índio* de 1823, impresso por Marchand du Breuil, acolhendo a informação do catálogo organizado por Cícero Dias (1907-2003). Na Biblioteca Nacional de Portugal, encontra-se o volume individual *Camoens et Jozé Indio*, por aquele editor, com a data provável de 1830. O livro apresenta tipografia idêntica à de *Scènes de la nature sous les tropiques et de leur influence sur la poésie*, o que sugere ter sido aproveitado material da edição de Louis Janot. O fato de que Ferdinand Denis, em seu argumento, não se refira a uma publicação anterior a 1824 leva a presumir que, efetivamente, a segunda edição de *Camões e José Índio* é posterior à de *Scènes*, e não anterior, como quereria Cícero Dias.

Do ponto de vista narrativo, Garrett não poderia inovar muito, até porque as fontes não alteraram, em Portugal e na França, os dados conhecidos. Assim, lá estão os episódios de sempre: a participação militar em Ceuta, agora na companhia do pai, e a perda do olho; a paixão proibida e a partida para a Índia; o regresso, a tentativa de aproximação a D. Sebastião com o fito de obter seu patrocínio, a marginalização decorrente do desdém da corte lisboeta, a miséria, a dependência de esmolas alcançadas pelo escravo javanês, a morte e o esquecimento.

Tal como no argumento proposto por Denis, a ação abre com o retorno de Camões a Lisboa, empenhado na publicação de seu livro e testemunha do avanço da peste sobre a cidade. E encerra quando o poeta falece, fato acompanhado da manifestação de contrariedade do eu-lírico, tal como fizera o Morgado de Mateus, diante do desconhecimento do local onde ele fora enterrado: “*Nem o humilde lugar, onde repousam / As cinzas de Camões, conhece o Luso* (Anônimo [Almeida Garrett], 1825, p. 191; grifos do autor).

Não apenas essa, mas outras situações provêm de sugestões colhidas na biografia de Souza-Botelho, como a inserção de Aleixo de Meneses na posição do idoso aio de D. Sebastião que faculta ao poeta apresentar a epopeia ao rei, de quem extrai a aprovação. A peste, por sua vez, oportuniza a narrativa da morte de Natércia/Catarina, em cena curiosamente semelhante à de Denis, quando comparada ao enterro de Clara em uma igreja de Lisboa, poucos dias após José Índio revê-la.

Também semelhante a Denis é o *insight* do poeta que, em viagem na direção da Índia, transfigura o cabo da Boa Esperança no gigante Adamastor.<sup>7</sup> Porém, mais próximo do titã imaginado por

---

7 Cf. nota B: “Parece-me muito possível que realmente a vista daquele imenso, e terrível promontório suscitasse a Camões a ideia magnífica da sua metamorfose; e não sei eu se a houvera ele concebido, se de Portugal não saíra” (Anônimo [Almeida Garrett], 1825, p. 212).

Camões, o Adamastor de Garrett vaticina a decadência portuguesa, condição profética a seguir assumida pelo protagonista do poema:

[...] Já fomos Lusos;

Fomos: - de nossa glória o brado ingente

Breve será clamor que geme longe,

Como voz de sepulcros esquecidos

Balda soando no porvir que a ignora. (Anônimo [Almeida Garrett], 1825, p. 85)

Além disso, Garrett faz Camões resumir o conteúdo de sua obra para D. Sebastião, conforme original processo de intertextualização e apropriação. E acrescenta um episódio em que o guerreiro Camões precisa provar sua destreza militar, ao ser confrontado com antigo admirador de Catarina, que o desafia, mas é vencido em duelo, retribuindo com respeito pelo adversário. É essa personagem, criação exclusiva de Garrett, que antecipa o insucesso do empreendimento literário do herói, não porque lhe falte qualidade, mas por causa dos cortesãos que circulam no palácio real:

44

[...] Hoje estivestes

Com el-rei; grande fama heis alcançado

E favor do monarca: mas dobradas

Serão as malquerenças de inimigos,

Os ódios da ignorância e vis conclusos

Da inveja negra e má. (Anônimo [Almeida Garrett], 1825, p. 171)

Duas outras incorporações são dignas de nota: primeiramente, a do eu-lírico, cuja presença se evidencia desde o primeiro verso, quando dirige a invocação à Saudade, que considera, conforme as notas, índice tipicamente português, logo, sinal da identidade diferenciada da linguagem de seu povo. O eu-lírico ocupa boa parte do primeiro canto e, depois, reaparece com frequência, dando conta

de seus sentimentos atuais; além disso, ele ocupa o lugar do autor, ausente do espaço da capa ou da folha de rosto, sendo marcado não pelo nome, mas pela experiência do exílio.

O exílio não é, porém, vivência exclusiva do sujeito da enunciação, mas situação compartilhada com o protagonista, que, no primeiro canto, retorna à pátria, mas nunca se integra efetivamente àquele lugar, marginalizado pela ingratidão e pela miséria. Assim, a história de Camões e a do eu-lírico se entrelaçam, a segunda espelhando a primeira, o que sinaliza o intuito do projeto estético de Almeida Garrett.

A segunda incorporação complementa a primeira: Camões empenha-se em publicar seu poema, porque esse impedirá o esquecimento das façanhas portuguesas à época em que elas tinham valor e não eram motivadas pela cobiça. Em sonho profético relatado no terceiro canto, o poeta descobre que o aguarda um “grão serviço”: erguer “um monumento mais durável / do que as moles do Egito” (p. 64). Mais adiante, o poeta conscientiza-se de sua missão: “Pode mais do que a espada, a voz e a pena; / Feitos de glória imortaliza o canto, / Salvam do olvido as musas” (Anônimo [Almeida Garrett], 1825, p. 89). Por isso, atira-se à composição de seu livro, que, ameaçado de perder durante um naufrágio, salva a todo custo.

O esforço, ainda que não reconhecido por todos, deve ter valido a pena, pois Aleixo, porta-voz do bom senso e da sabedoria, coloca o autor acima de Vasco da Gama, como sugere diálogo daquela personagem com o rei: “‘Que há feito pois? De Vasco, ou de Albuquerque / As ações excedeu?’ — ‘Fez mais do que eles; / Imortais os tornou.’” (Anônimo [Almeida Garrett], 1825, p. 117).

O livro imortaliza Portugal e, por tabela, seu autor, fazendo de Camões o herói por excelência. Suas fragilidades — a miséria, a falta de reconhecimento, o exílio — só o engrandecem, processo que tem efeito especular, pois repercute sobre o autor do outro poema, aquele que confere a Camões o título de sua obra.

Garrett não foge às características do poema épico renovado

pela poética nascente, ainda que, em sua advertência, não se reconheça “clássico, nem romântico” (Anônimo [Almeida Garrett], 1825, p. VI), declaração que, por si só, antecipa seu posicionamento ao lado da rebeldia própria à nova estética. Em seus versos, avulta o herói que não apenas representa a coletividade, mas sabe expô-la em linguagem artística, duplicando, pois, o papel elevado que lhe cabe desempenhar.

Em termos composicionais, não apenas altera convenções da epopeia tradicional, ao evocar não as musas, mas a Saudade, índice da alma portuguesa, mas também procede à alternância entre narrativa e lirismo, exposto pelas intervenções do sujeito que divide o protagonismo com o herói da obra. Como o herói e o eu-lírico assumem-se declaradamente poetas, a intertextualidade e a autorreflexividade se fazem presentes. E, acompanhando uma estratégia que se converte em praxe, Garrett não escapa à inserção de um prólogo explicativo, a “Advertência”, como procediam os escritores que o antecederam, a que soma as notas finais, que se acumulam a cada nova edição de seu poema, atitude que sinaliza a prática de autenticação, em ascensão a seu tempo.

46

Camões, agora personagem, ressurgiu e adentra-se na literatura luso-brasileira, gerando seguidores que se apropriam de sua trajetória para conferir materialidade à condição do artista fragilizado pela sociedade, mas fortalecido por suas ideias e realizações. Graças às biografias de Camões e à circunstância de que o poeta se torna a figura principal de narrativas, versos e dramas<sup>8</sup>, sua obra passa a ser vista e amada no contexto da modernidade. Suas criaturas, que conferiram notabilidade a seu criador, são agora admiradas em razão de quem as elaborou.

Trata-se de uma situação até então inusitada no contexto da

---

8 Em *As muitas vidas de Luís de Camões*, Vicente Luís de Castro Pereira examina o protagonismo do poeta quinhentista em dramas, poemas e narrativas de autores brasileiros e portugueses (Pereira, 2015).

história da literatura, essa igualmente emergente em língua portuguesa, pois, como se observou, é a vida do autor que resgata a obra, essa ultrapassando a condição de antiga, modernizando-se ao ser experimentada pelos contemporâneos de Camões. Por decorrência, habilita-se a uma circulação renovada e integra-se, por fim, de modo até confortável, ao aparecimento de novos gêneros literários ou à renovação dos clássicos modelos de criação artística.

## REFERÊNCIAS

ANÔNIMO [Almeida Garrett]. *Camões, poema*. Paris: Livraria Nacional e Estrangeira, 1825.

AZEVEDO, Antônio de Araújo. Em defeza de Camões contra Monsieur de la Harpe. In: AZEVEDO, Antônio de Araújo. *Memórias de literatura portuguesa*. Lisboa: Academia Real de Ciências de Lisboa, 1806.

CASTERA, Duperron de. Vie du Camoëns. In: *La Lusíade de Camoëns: poeme heroique sur la decouverte des Indes Orientales*. Paris: Huart, 1735.

CHATEAUBRIAND, René de. *O gênio do cristianismo*. Tradução de Camilo Castelo Branco. Rio de Janeiro: Jackson, 1956.

DENIS, Ferdinand. *Camões e José Índio*. Organização, tradução e notas de Rafael Souza Barbosa. Rio de Janeiro: Makunaima, 2014.

DENIS, Ferdinand. *Résumé de l'histoire littéraire du Portugal, suivi du Résumé de l'histoire littéraire du Brésil*. Paris: Lecointe et Durey, Libraires, 1826.

DENIS, Ferdinand. Notice sur le théâtre portugais. In: DENIS, Ferdinand. *Chefs-d'oeuvre du théâtre portugais*. Paris: Ladvocat, 1823.

FARIA, Manuel Severim de. *Vários discursos políticos*. Lisboa: Oficina de Antônio Gomes, 1791.

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

GARRETT, Almeida. Bosquejo da história da poesia e língua portuguesa. In: ZILBERMAN, Regina; MOREIRA, Maria Eunice (org.). *O berço do cânone*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1998.

JACKSON, K. David. Luís de Camões e a primeira edição d'*Os Lusíadas*, 1572: uma introdução ao CD-Rom. In: JACKSON, K. David (ed.). *Camões and the first edition of The Lusíads, 1572*. Dartmouth, Mass: Center for Portuguese Studies; University of Massachusetts Dartmouth, 2003. CD-ROM.

LA LUSIADE de Louis de Camoëns. Tomo I. Paris: Nyon aîné, 1776.

MARIZ, Pedro de. Ao estudioso da lição poética. In: *Os Lusíadas do grande Luís de Camões*. Lisboa: Pedro Crasbeeck, 1613.

PEREIRA, Vicente Luís de Castro. *As muitas vidas de Luís de Camões: ressonâncias biográficas camonianas na literatura luso-brasileira oitocentista*. Tese (Doutorado em Literatura Portuguesa) — Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015.

ROUANET, Maria Helena. *Eternamente em berço esplêndido: a fundação de uma literatura nacional*. São Paulo: Siciliano, 1991.

SENA, Jorge de. Prefácio. In: CAMÕES, Luís de. *Rimas Várias de Luís de Camões*. Ed. fac-sim. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1972.

SOUZA, Manuel de Faria e. Vida do poeta. In: CAMÕES, Luís de. *Rimas Várias de Luís de Camões*. Ed. fac-sim. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1972.

48 SOUZA-BOTELHO, José Maria. Vida de Luís de Camões. In: *Os Lusíadas, poema épico de Luís de Camões*. Paris Firmin Didot, 1819.

STAËL, Germaine de. Camoëns, Louis. In: *Biographie Universelle, Ancienne et Moderne*. Paris: Michaud Frères, 1812, t. 6, p. 618-621.

STORCK, Wilhelm. *Vida e obras de Luis de Camões: primeira parte*. Lisboa: Academia Real das Ciências, 1897. Reprodução fac-similada da primeira edição portuguesa.

# Intensa polêmica oitocentista sobre a epopeia de Luís de Camões\*

José Cândido de Oliveira Martins  
Universidade Católica Portuguesa

## 1. Homem de cultura enciclopédica

Antes de nos determos no tema restrito deste texto, é muito oportuno traçar um brevíssimo perfil do autor em questão, cuja biografia e atuação na vida pública podem não ser suficientemente conhecidas, sobretudo de leitores menos familiarizados com a vida social e cultural portuguesas do século XIX. Além disso, uma brevíssima contextualização torna-se fundamental para se conhecer algumas linhas de força da sociedade portuguesa da primeira metade do Oitocentos, particularmente no período crucial de desagregação do Antigo Regime absolutista e na emergência revolucionária do Liberalismo.

49

Nascido no Minho, província do Norte de Portugal, D. Frei Francisco de São Luís, futuro Cardeal Saraiva (Ponte de Lima, 1766 — Lisboa, 1845), doutorou-se em Teologia pela Universidade de Coimbra, aí desempenhando também funções docentes. Frei Francisco de S. Luís distinguiu-se, desde logo, como homem religioso, beneditino com funções muito relevantes na sua ordem religiosa — abade geral e cronista-mor, entre muitas outras funções de relevo —, mas também como futuro Cardeal de Lisboa.

Também ocupou lugares muito importantes no campo da cultura portuguesa na transição do séc. XVIII para a nova sociedade de Oitocentos, desde logo como reitor da Universidade de Coimbra,

---

\* Artigo desenvolvido no âmbito do UID/FIL/00683/2013, Projeto Estratégico do Centro de Estudos Filosóficos e Humanísticos (CEFH) 2015-2017, financiado pela Fundação para a Ciência e Tecnologia (FCT).

sendo um autor com amplos interesses culturais, desde a história de Portugal até aos estudos sobre a língua portuguesa. Ainda bastante jovem, mostrou-se ativo sócio da prestigiada Academia Real das Ciências de Lisboa, e mais tarde guarda-mor da Torre do Tombo. Ao mesmo tempo, no conturbado período de transição para o Liberalismo, foi chamado a desempenhar funções da maior importância ao nível do Estado português. Empenhado nas revolucionárias transformações políticas do Liberalismo de 1820, foi ainda eleito deputado das Cortes portuguesas, além de Regente do Reino.

Dos seus vastos interesses culturais dá prova eloquente a edição da sua obra. De fato, no plano intelectual revelou-se um eminente intelectual, de conhecimentos enciclopédicos. Dessa vasta cultura são prova manifesta os dez encorpados volumes das suas *Obras completas*, coligidos por um empenhado sobrinho, Antônio Correia Caldeira, e prefaciados pelo erudito Marquês de Resende (Saraiva, 1872-83).<sup>1</sup> Aqui encontramos coligidos *estudos históricos e cronológicos*, da história de Portugal à história eclesiástica (volumes I a VI das *Obras completas*), linguísticos, literários, etc., numa diversidade temática assinalável. Para o tema de que nos ocupamos, merecem especial destaque os trabalhos da natureza linguística e literária.

50

Com efeito, este ilustrado autor afirmou-se como paciente, devotado e pioneiro estudioso da língua pátria, domínio a que dedicou alguns *estudos filológicos* (volumes VII, VIII e IX das *Obras completas*) como o relativamente conhecido *Ensaio sobre alguns sinônimos da língua portuguesa* ou os vários *glossários* sobre as

1 Na sequência dos elogios oitocentistas (de A. Feliciano de Castilho, J. M. Latino Coelho, M. Pinheiro Chagas ou do Marquês de Resende), o historiador contemporâneo Veríssimo Serrão (1974, p. 247) declara que esta extensa atividade intelectual causa no leitor “uma impressão de assombro”. De fato, Frei Francisco de S. Luís salientou-se como notável historiador e memorialista, quer da história eclesiástica, quer da história civil, como se comprova pelos seus inúmeros e extensos estudos históricos e cronológicos.

palavras e frases estrangeiras (das línguas francesa, grega, latina, árabe, orientais e africanas) presentes na língua portuguesa. Ficou sobejamente conhecida a sua polêmica tese sobre a origem céltica da língua portuguesa.<sup>2</sup>

No domínio mais especificamente literário, Frei Francisco de S. Luís também apresenta variedade considerável de trabalhos a que se dedicou ao longo de uma vida intensa e laboriosa, com realce para: i) atividade de tradução literária, com destaque para a tradução ou “versões de Sêneca”, fruto da sua experiência de exílio; ii) a elaboração de uma curiosa Memória sobre o estado das letras portuguesas na primeira metade do séc. XVIII; iii) o estudo comparativo, de natureza retórico-compositiva, das obras de dois historiadores quinhentistas, Jacinto Freire de Andrade e Diogo do Couto; iv) a relação interessante do prestigiado autor com o então jovem João Baptista Almeida Garrett, durante a frequência académica deste na Universidade de Coimbra, envolvendo a polémica em torno de *O Retrato de Vénus*, de 1821<sup>3</sup>; v) e, para o ponto que nos interessa, a publicação de uma apologia de Luís de Camões e de *Os Lusíadas*, face aos ataques de que o poeta e a sua epopeia tinham sido alvo — *Apologia de Camões contra as reflexões críticas do padre José Agostinho de Macedo, sobre o episódio de Adamastor no Canto 5º dos Lusíadas* (tomo X das *Obras Completas*, de 1883).

51

---

2 Cf. a “Memória em que se pretende mostrar que a língua portuguesa não é filha da latina, nem que esta foi em tempo algum língua vulgar dos lusitanos”, in *Obras Completas*, v. IX (Saraiva, 1879-1883, p. 163 e ss.). Sobre os trabalhos linguísticos do autor limiano, pronunciaram-se expressamente autores tão diversos como J. M. Latino Coelho, José Maria de Andrade Ferreira, Alexandre Herculano ou José Silvestre Ribeiro. Os estudos linguísticos deste autor também atraíram a atenção de consagrados linguistas contemporâneos, como M. Paiva Boléo, Evelina Verdelho, Mário Vilela, Fernando Venâncio e Paul Teyssier.

3 Sobre a aproximação de Frei Francisco de S. Luís e Almeida Garrett, cf. Martins, 1996.

A variedade de funções desempenhadas na Igreja Católica, no Estado português e na cultura em geral, acompanhada de uma obra extensa e muito conceituada, justificam o amplo reconhecimento de Frei Francisco de S. Luís em vida e após a sua morte. Disso é exemplo bem eloquente o elogio de J. M. Latino Coelho (1873), bem como a prestigiada edição das suas *Obras Completas*. Contemporaneamente, destacam-se os estudos abrangentes de Luís A. de Oliveira Ramos (1972) e de Antônio M. de Barros Cardoso (1995), entre outros.

## **2. Recepção crítica da obra de Luís de Camões**

52 Nos estudos camonianos, a intervenção de Frei Francisco de S. Luís Saraiva deve inserir-se num amplo contexto de que é imprescindível traçar as linhas mestras. Como demonstram os extensos estudos camonianos ao longo dos séculos, a recepção da obra literária de Luís de Camões, em particular da epopeia *Os Lusíadas*, ocorreu num continuado clima de (quase) unanimidade e aplauso público. A partir dos primeiros biógrafos, estudiosos e editores (Manuel Correia, Pedro Mariz, Manuel Severim de Faria, João Soares de Brito, Manuel de Faria e Sousa, João Franco Barreto, entre muitos outros), desde muito cedo, o poeta foi canonizado no campo literário português, Camões vendo-se transformado numa presença tutelar, objeto de sucessivos elogios e imitações, logo a partir da literatura barroca, passando pelo período neoclássico (de Francisco José Freire a Correia Garção) e pela sensibilidade pré-romântica (Bocage); e culminando na identificação patriótico-nacionalista de que é alvo ao longo da cultura oitocentista, desde os românticos da primeira metade do século, passando pelos ultra-românticos, até às intensas celebrações do III Centenário da Morte, em 1880, sob o empenho incansável da ideologia republicana de Teófilo Braga, culminando o século nos trabalhos camonológicos de Wilhelm Storck e de Carolina Michaëlis de Vasconcelos, entre outros.<sup>4</sup>

---

4 A literatura e a crítica espanholas também testemunham essa elogiosa

Logo a partir das primeiras décadas de Oitocentos, a devoção camoniana é bem visível nas obras empreendidas pelo compositor português João Domingos Bomtempo, que escreve a *Missa de requiem à memória de Camões* (1819); por Domingos Sequeira, que pinta *A morte de Camões* (1824); e, sobretudo, pelo poema *Camões* (Paris, 1825), de Almeida Garrett<sup>5</sup> — “A ação do poema é a composição e publicação d’*Os Lusíadas*”, escreve o autor no prefácio de uma obra que pretendia inaugurar uma nova concepção de literatura.<sup>6</sup> Entre a primeira geração romântica e a Geração de 70, ergue-se a enorme figura literária de Camilo Castelo Branco. Naturalmente também não se alheou das comemorações do III Centenário de Camões, em 1880, embora não concordasse com o rumo político-ideológico que Teófilo Braga imprimiu às patrióticas celebrações.<sup>7</sup>

---

recepção camoniana, com destaque para o Siglo de Oro e os conhecidos ecos em Luís de Gôngora ou Lope de Vega, sem esquecer Baltazar Gracián, como estudado criticamente por Dámaso Alonso (1974) e Eugenio Ascensio (1980).

5 A par de outros acontecimentos não menos significativos, sobretudo no plano editorial: D. José Maria de Sousa Botelho Mourão e Vasconcelos, Morgado de Mateus, publica sua monumental edição de *Os Lusíadas* (Paris, 1817). Segue-se-lhe uma outra importante edição das *Obras Completas de Luís de Camões* (Hamburgo, Rollandiana, 1834), em três volumes, a cargo de Barreto Feio e J. G. Monteiro. Mencione-se ainda outra reedição da epopeia por Francisco Freire de Carvalho (Lisboa, 1843). Sobre a considerável recepção literária de Camões no Romantismo português, cf. Monteiro, 1985.

6 Na Nota B ao Canto V do seu *Camões*, escreve Garrett (1986, p. 219): “O padre J. A. de Macedo pretendeu provar que a invenção do Adamastor era plagiato. Assaz foi refutada esta miserável acusação que só a paixão cega de tão louca rivalidade podia fazer dizer a um homem aliás erudito e não sem engenho”. Só faltou nomear o ensaio apologético de D. Francisco de S. Luís, que certamente Garrett conhecia e admirava.

7 A este laborioso professor do Curso Superior de Letras devem-se estudos como: *História de Camões* (Porto, 1873); *Bibliografia Camoniana* (Lisboa, 1880); *Os Lusíadas de Luíz de Camões* (Porto, 1880); ou *Camões e o Espírito Nacional* (Porto, 1891), entre outros.

Curioso é lembrar que, numa das páginas de *Cenas inocentes da comédia humana*, Camilo se refere à violenta crítica disferida pelo Pe. José Agostinho de Macedo contra Camões:

Então foi José Agostinho de Macedo quem saiu a lume com as suas *Reflexões críticas sobre o episódio do Adamastor nos Lusíadas* [...]. Luís de Camões era deprimido pelo zoilo [...]. Sábio algum, português ou estrangeiro, se atrevera a menosprezar o maior poeta do seu século! Lá fora as multiplicadas versões em todas as línguas; na pátria as sucessivas edições veneradas como o arquivo único dos fastos dela; o poema de Camões posto como base de eterno bronze às ruínas da nação que descobrira mundos! E, assim mesmo, houvera um português a chafurdar na lama da inveja, e ousou sacudi-la à face do decrépito Portugal, que não tem mais glórias vivas que as do seu poeta! (Branco, 1991a, p. 1147)

54

Escrevendo, no início do terceiro quartel do século XIX, um *Curso de literatura portuguesa*, Camilo não hesita em elogiar a figura de Saraiva como um dos relevantes intelectuais do tempo, cujo valor — aduz o ilustrado novelista — era comprovado pelos trabalhos de investigação que o autor tinha apresentado à Academia Real das Ciências. Leiamos a apreciação crítica de Camilo Castelo Branco, no *Curso de literatura portuguesa*, onde o escritor de Seide, referindo-se a Saraiva, ressalta quer as suas qualidades de homem e de investigador, quer de historiador e de filólogo:

Honrou também as Memórias da Academia *D. Fr. Francisco de S. Luís*, que através das grandes honras correspondentes às suas virtudes e ciências, morreu cardeal patriarca em 1845. São notórios os seus escritos históricos e filológicos, divulgados nas suas Obras Completas, e parte deles trasladados dos arquivos da Academia Real e da *Revista Literária do Porto*. (Branco, 1876, p. 244; Branco, 1993, p. 1424)<sup>8</sup>

---

8 O mesmo Camilo Castelo Branco (1991b, p. 810) escreverá, em *Noites de insônia*, uma asserção que também nós hoje poderíamos subscrever, com

Entre as pouquíssimas exceções nessa continuada e elogiosa recepção crítica multissecular da genialidade de Camões, em que predomina a crescente veneração canonizadora, de verdadeiro *culto camoniano*, destacam-se dois momentos a que a camonologia tem dedicado conhecida atenção<sup>9</sup>, como exemplos de afirmação de censores polemistas da obra camoniana.

Em primeiro lugar, apontem-se os reparos do licenciado eborense Manuel Pires de Almeida aos “desacertos” de Camões, no *Juízo Crítico* (de 1638), censurando os erros de um episódio de *Os Lusíadas*, o Sonho de D. Manuel (IV, 67-76). Em segundo lugar, as críticas racionalistas de alguns espíritos ilustrados, de que é exemplo Luís Antônio Verney, em *Verdadeiro método de estudar*, de 1746-47, nomeadamente na famosa Carta VII, onde dirige algumas críticas à estrutura e composição d’*Os Lusíadas*, falando mesmo em “falta de erudição” e “falta de juízo ou discernimento”.<sup>10</sup>

Ora, é neste contexto que devemos inserir a abordagem crítica da obra épica de Camões pelo Pe. José Agostinho de Macedo (1761-1831), membro da ordem de S. Agostinho, no Convento da Graça. Representante serôdio da poética e crítica neoclassicista e arcádica, Macedo era um autor erudito, nas suas múltiplas funções — clérigo secular, pregador régio, literato, pregador, censor e cronista-mor —, além de polêmico e panfletário.

Nem sempre compreendendo devidamente a teoria da *imitação* clássica, a crítica hostil a Camões, sobretudo pela pena do Pe. José Agostinho de Macedo, ressalta uma série de empréstimos e de

---

redobradas razões: “Os louvores ao prodigioso gênio de Luís de Camões são tantos e tão amiudados no decurso de três séculos que já hoje em dia repeti-los, pelos mesmos conceitos e formas encomiásticas, nos parece banal encarecimento”.

9 Sobre estas etapas da camonologia, vejam-se, entre outros estudos, Amora, 1955 e 1973, e Pires, 1982.

10 Sobre a crítica neoclássica da epopeia camoniana, cf. Willis, 1972, e Rossi, 1972.

plágios de autores antigos e modernos, pretendendo, deste modo, questionar a originalidade da obra épica camoniana. Sentindo-se ofuscado pela glória de Camões, tem a petulância de, adjuvado pela inata tendência de polemista, denegrir o mérito da obra camoniana, transformando as tradicionais imitações em condenáveis plágios.

### 3. Polêmica em torno da epopeia camoniana

Como é facilmente compreensível, a participação de Frei Francisco de S. Luís na intensa polêmica camoniana das primeiras décadas de Oitocentos exige um rápido enquadramento de outros intervenientes, até para se entender melhor a singularidade da sua intervenção.

Em 1811, publica o Pe. José Agostinho de Macedo a sua epopeia *Gama*, precedida de uma ode pindárica cujo alvo é a epopeia camoniana. Alguns anos depois, reescreve esta sua epopeia, reeditando-a sob o título de *O Oriente* e fazendo preceder esta reedição de um “Discurso preliminar” (Macedo, 1814, p. 37-100), libelo acusatório onde pretende demonstrar que Camões não passa de mero imitador de autores clássicos, como Virgílio e a sua *Eneida*.<sup>11</sup> De muito reduzido valor artístico, a sua obra será sempre recordada como produção de um espírito erudito, mas sofrendo de incurável vaidade literária.<sup>12</sup> Além de apoiante confesso dos ideais absolutistas

56

<sup>11</sup> As acusações mereceram a atenção de José Ramos Coelho (1911), que procura desmontar a injustiça e má-fé da grande maioria destas fortuitas acusações do atrabiliário Pe. Macedo. Referindo-se à decadência da criação literária e à atividade crítica da época neoclássica, Fidelino de Figueiredo (1916, p. 99-100) resume assim, na sua *História da crítica literária*, a intervenção anticamoniana de Macedo: “A crítica reduz-se às polémicas suscitadas por José Agostinho com o seu *Motim Literário*, revista de comentários sobre autores e obras, através dum azedume malévol, e o *Oriente*, poema derivado duma mesquinha e bem tardia malevolência contra Camões”.

<sup>12</sup> Os doze cantos e mais de mil oitavas do *Oriente* foram escritas, segundo o próprio Macedo, “com mais fogo e mais pura luz” que as de Camões, consumindo nessa composição nove anos da sua vida. Ora, é o que falta à sua obra: o que tem de tentativa de correção métrica e poética, falta-lhe

(bem ao contrário das opções ideológicas de Saraiva), Agostinho de Macedo ficou, para a história da literatura e da cultura portuguesas, como autor de uma obra singularmente prolixa e sobretudo de natureza polêmica e panfletária (Chaves, 1932, p. 3-51).

No mesmo ano de 1811, animado pelo intuito de denegrir *Os Lusíadas* e, ao mesmo tempo, entronizar a própria epopeia, Macedo publica um pequeno ensaio, em forma de libelo crítico contra a epopeia de Camões, centrando-se num dos seus mais conhecidos episódios: *Reflexões críticas sobre o episódio de Adamastor no Canto V dos Lusíadas em forma de carta*, dirigida a Ático. Naturalmente, esta descabida censura anticamoniana desencadeou logo várias respostas não menos inflamadas, mas unidas pela defesa e apologia do grande poeta épico.

Não satisfeito com esse infeliz libelo, que não surtira os objetivos desejados de diminuir a celebridade de Camões, antes atraía sobre si a violência dos críticos apologistas do épico — a *Seita camoniana*, como lhes chama desdenhosamente —, Agostinho de Macedo publica, em 1820, uma crítica alargada à epopeia de Camões, e não já apenas a um dos seus episódios, numa obra em dois volumes, intitulada *Censura d’Os Lusíadas*. Como o ensaio de Saraiva — cuja primeira edição data de 1820 — se refere fundamentalmente às *Reflexões Críticas*, é essa a obra que também citaremos ao longo deste trabalho. O grande objetivo da *Censura d’Os Lusíadas* está bem expresso nesta passagem, onde é patente a infeliz estratégia crítica de defesa-ataque de Agostinho de Macedo, e a violência ou baixezza do tom acusatório:

Chegou o tempo de ler as *Lusíadas*, com a atenção que dá o despique e a desforra de tantas injúrias com que frenéticos insipientes

---

de chama e gênio criador. Não basta executar, friamente, os preceitos de determinada poética para compor uma obra literária. É preciso algo mais, sendo exatamente o que falta à falhada epopeia de Macedo. Talvez por isso Bocage acoimasse Macedo, e com razão, de não passar de um “túmido versista”.

me tem atacado com tanta vileza, quanta era a mímica de razão em tão desprezíveis vermes, que confundidos e espezinhadados no lodo em que vivem, qualquer luz que apareça os deslumbra e desespera! (Silva, 1898, p. 110-111, nota)<sup>13</sup>

Para Agostinho de Macedo, o *Numen-Zanga*, como alguém jocosamente lhe chamou, depois desta sua meticolosa e demolidora análise crítica d'*Os Lusíadas*, todos os que ainda continuassem, eventualmente, a defender a superioridade da epopeia camoniana, em detrimento do seu amado *Oriente*, não passariam dum bando de tolos e imbecis ignorantes. Macedo *dixit!* A resumida leitura crítica de Inocêncio acerca desta destemperada obra de Macedo, *Censura dos Lusíadas*, é bem sistematizada no período que transcrevemos seguidamente, o qual nos dá uma ideia aproximada do teor da obra:

[...] os *Lusíadas* não obstante a sua celebridade e o consenso de dois compridos séculos, apesar de lidos, comentados e tantas vezes traduzidos e louvados, eram na realidade um poema monstruoso, um tecido de erros, de incoerência e de destemperos, destituído até do menor ressaio de estilo e colorido poético; cheio de versos errados e prosaicos, de incorreções, de faltas de linguagem e de gramática. (Silva, 1898, p. 109)

58

A obsessão pela censura a Camões, através de críticas despeitadas e verrinosas, revelando deficiente sentido interpretativo, criticável metodologia e um anormal sentimento de emulação, tinha-se manifestado noutras obras do autor, em passagens mais breves. Esse é o caso de algumas páginas dum longo solilóquio de *Motim Literário*, cuja primeira edição ocorrera em 1811.<sup>14</sup> O mesmo

---

13 Segue-se o resumo das *Censuras dos Lusíadas*, elaborado por Inocêncio Francisco da Silva, onde o erudito Pe. Macedo se esforça por denegrir a grandeza d'*Os Lusíadas*, mostrando os seus pretensos e inúmeros defeitos de construção, de estilo, de imaginação, etc.

14 Nestes solilóquios críticos, censura Agostinho de Macedo vários aspectos da obra épica camoniana, apontando o dedo acusador às “frialdades de Camões” (1841, II, p. 294).

tom crítico acontecera também no *Espectador Português. Jornal de Literatura e Crítica* (de 1816), em que Macedo defende a ideia de que Camões não é infalível, como demonstram vários erros de concepção da sua epopeia. Respondia assim a críticos (Hipólito de Mendonça e Pato Moniz) que o atacaram, os quais tinham defendido o valor do grande poeta épico quinhentista.

No plano estético-literário, Agostinho de Macedo também foi excessivamente influenciado pelo rígido preceituário das artes poéticas clássicas e neoclássicas. Devemos mesmo sublinhar que era um autor dotado de uma erudição cultural e literária nem sempre bem organizada ou direcionada. Mas também que se tratava de um homem animado por um espírito de indisfarçável e patológica inveja perante a grandeza das obras alheias, quer a camoniana, quer a bocagiana. Com efeito, a decadência acentuada do gênero da epopeia, que se fazia sentir há muito tempo; a servil obediência aos cânones do gênero (como sabemos, a observância das regras não faz a grandeza da obra literária);<sup>15</sup> e o condenável e doentio sentimento de inveja perante a genialidade da obra de Camões — dizem bem da pouca valia da epopeia de José Agostinho de Macedo. Razão havia, portanto, para considerar as estrofes do *Oriente* como “montes de gelo”, eruditos e formalistas, sem emoção ou beleza literária digna de apreço.

59

Tudo isso explica que, em diversos pronunciamentos críticos, o Pe. Agostinho de Macedo também integre a magra fila dos que atiram pedras a Camões, censurando pretensos defeitos da sua criação poética. Ao mesmo tempo, o autor não esconde a vaidade da composição de uma epopeia, publicada em 1811, sob o título de *O Gama*, mais tarde republicada como *O Oriente*. Com esta serôdia e erudita epopeia, centrada na gesta heroica dos descobrimentos,

---

15 Bem ao contrário do que, de um modo incoerente, afirma Agostinho de Macedo (1841, I, pp. 260-272), no Solilóquio XXXV do seu *Motim Literário*.

julgava o pretensioso Agostinho de Macedo igualar ou mesmo suplantar a glória de Camões. É claro que, como sabemos, a história literária foi bastante severa para o autor que tinha a pretensão de destronar Camões e a sua epopeia, logo deste a crítica romântica.

No famoso texto originalmente publicado em 1834, no *Repositório Literário*, intitulado “Qual é o estado da nossa literatura? Qual é o trilho que ela hoje tem de seguir?”, depois recolhido nos seus *Opúsculos*, Alexandre Herculano, após acentuar a tese da decadência formalista da literatura portuguesa e a tentativa neoclássica da sua restauração, apresenta o clima polêmico gerado pela diatribe anticamoniana de Macedo como exemplo do estado da crítica literária em Portugal, perdida em minudências e sobretudo pela “autoridade dos antigos”:

Mas infelizmente não foi assim, e a polêmica suscitada sobre o mérito do imortal cantor dos *Lusíadas*, pelos insultos que contra ele vomitou o orgulhoso autor do gelado *Oriente*, mostraram a que mesquinho estado tinha a crítica chegado em Portugal. Parte dos reparos que Macedo copiou dos críticos franceses ficaram sem cabal resposta, porque os sistemas estéticos mais liberais e filosóficos que o dos antigos, e o da escola de Boileau, eram em geral desconhecidos entre nós, e estamos persuadidos de que o juízo a respeito do tão grande quanto infeliz Camões ainda resta a fazer, apesar da abundância de escritos que sobre este objeto se publicaram. (Herculano, 1907, p. 6)

Como destaca Latino Coelho (não se eximindo de apontar alguns reparos críticos à estrutura d’*Os Lusíadas*), o juízo anticamoniano de Agostinho de Macedo não só não decorria com a necessária imparcialidade crítica, como também, comparativamente com a postura crítica de Luís A. Verney, não era fundamentado numa sólida e orientada cultura literária:

José Agostinho não tinha porém nem o talento, nem o gosto, nem a sólida e profunda erudição, com que o seu contemporâneo Schlegel ilustrava, convertendo-a numa ciência, a crítica literária.

Ainda menos justo do que Luís Antônio Verney, o padre Macedo não logrou com seus reparos destronar o grande poeta português, nem sentar-se no trono da epopeia, de que aspirava a desapossar o Virgílio Português. (Coelho, 1873, p. 107)

É precisamente contra a infundamentada e preconceituosa crítica anticamoniana que reage Frei Francisco de S. Luís, com uma apreciável *Apologia de Camões*, que comentaremos detidamente. Curiosamente, deve-se a outro ilustre limiano, o já citado Conde da Barca, Antônio de Araújo de Azevedo (Azevedo, 1806), sócio da Academia das Ciências de Lisboa, um interessante trabalho no campo das letras, para além das suas traduções dos clássicos — referimo-nos à sua *Memória em defesa de Camões contra Monsieur de La Harpe*, publicada pela Academia de Ciências no princípio do século XIX.

Uma das primeiras e mais contundentes respostas suscitadas pela ofensiva anticamoniana do Pe. Agostinho de Macedo é da autoria de Nuno Álvares Pereira Pato Moniz e de João Bernardo, com o seu *Exame crítico do novo poema intitulado “O Gama”* (1812), em cerca de oito dezenas de páginas. Logo na página de título, a obra ostenta o sugestivo subtítulo em forma de dedicatória: “Que às Cinzas e Manes de Luís de Camões, Príncipe dos Poetas, dedicam, como em desagravo, os antigos redatores do Correio da Península”.

61

O *exame crítico* e respectiva contra-argumentação anti-Macedo começam pela apresentação do motivo que levou estes autores a sair em defesa de Camões: a despropositada e recente crítica do Pe. José Agostinho de Macedo, aquando da publicação da sua epopeia *O Gama*, bem como o azedume crítico dos Solilóquios do seu *Motim Literário*:

Já o mesmo Macedo em um dos seus Solilóquios havia deixado perceber mostras das tenções danadas com que estava acerca do Príncipe dos Poetas, que chamou de *Cisne derramado do Tejo, Poeta torto, e até aos baixos da prosa, e ao qual desejava pôr a calva à mostra*. Porém, nunca nos veio ao pensamento que

pudesse pôr obra as loucuras que meditava; e menos que para isso empregasse autoridades de escritores que falsificou. (Rocha; Moniz, 1812, p. 8)

As críticas malévolas e mal fundamentadas de Macedo levaram a que “todos os homens de letras se indignassem contra o bárbaro invejoso” (Rocha; Moniz, 1812, p. 9), acrescentam os autores. À ousadia dos ataques anticamonianos, respondem com a indignação de um contra-ataque. Esta reação contra os excessos críticos-judicativos de Macedo era, assim, fruto da legítima indignação perante quem queria corrigir e diminuir Camões, mas não exclui o desprezo perante as pretensões do épico extemporâneo. Mesmo ainda antes de proceder ao exame crítico do “insignificante” poema épico de Agostinho Macedo, os autores acusam-no, desde logo, de não ter cumprido as regras da epopeia — crítica arremessada por Agostinho de Macedo ao épico Luís de Camões.

62 Depois de uma “Dedicatória” de desagravo a Camões perante a infeliz aparição da serôdia epopeia, segue-se a desmontagem dos argumentos infundamentados da crítica do Pe. José Agostinho de Macedo. Tal como fará Frei Francisco de S. Luís, os defensores de Camões denunciam a manipulação que Macedo opera dos autores que vai citando e aduzindo em defesa da suas pretensas acusações. Sobretudo, contra-argumentam perante as críticas jactanciosas de Macedo, defendendo a grandeza do assunto celebrado pela epopeia camoniana. Para o efeito, convocam autores estrangeiros, como Tasso ou Racine, para secundar a originalidade do épico quinhentista, face às enormidades proferidas pelo *novo épico*. Reduzem ainda o velho argumento de que Camões misturou a religião cristã com as fábulas pagãs, sustentando, entre outras razões justificativas, que bem pior teria sido se o poeta apenas se tivesse servido da mitologia clássica.<sup>16</sup>

---

16 Para melhor ilustrar a sua defesa, citam o exemplo neoclássico de Boileau e a sua autorizada opinião sobre o uso da mitologia nas ficções poéticas (Rocha; Moniz, 1812, p. 22). Ao mesmo tempo, relembram as

O que os autores desta defesa não poderiam aceitar era que Macedo dirigisse, impunemente, severas críticas à epopeia camonianina, chegando ao ridículo de nela só ver um chorrilho de imperdoáveis defeitos, e nenhuma virtude ou qualidade estético-literária. Neste aspecto, e sem deixar de reconhecer, implicitamente, a possibilidade de algum reparo a *Os Lusíadas*, os autores desta apologia sentem-se tentados a subscrever o conhecido verso de Bocage perante as repreensões de José Agostinho de Macedo: “Citas um verso mau, mil bons não citas!” (Rocha; Moniz, 1812, p. 24).

Insurgindo-se contra a vileza da Ode Pindárica, ou elogio fúnebre à memória de Camões, com que Agostinho de Macedo faz anteceder a sua epopeia, João Bernardo Rocha e Pato Moniz criticam duramente a violência do texto, reduzindo-o a uns desprezíveis “versos de arraial”. Reagem de um modo declaradamente irônico, sustentando que a maior infelicidade ou negra profecia do Adamastor deveria ter sido a de ter anunciado que o Gama viria a ser celebrado por Macedo: “Camões teria muita razão; e até nos parece que ao Gigante Adamastor, na série de males que prognostica ao Gama, lhe esqueceu um dos maiores: era ter o valoroso Capitão de vir a ser cantado pelo *Novo Épico*” (Rocha; Moniz, 1812, p. 28).

Segue-se a apreciação, mais ou menos detalhada, dos vários aspectos do poema épico de Agostinho de Macedo, a começar pela sua tola presunção de ser reconhecido pela posteridade, em detrimento de Camões, naturalmente. Ora, entre os vários reparos críticos, os autores perguntam a Macedo pela utilidade da aparição, no Canto VII, do “Gênio da bruta Idolatria”: “Por entre a sombra, ao lado do Oriente, / Se ouviu estranho choro, ou grito horrendo, / E fantasma horroroso e enorme e ingente / Envolto em névoas vai aparecendo”. Perante a fantástica aparição deste monstruoso gigante, observam irônicos os autores do *Exame Crítico*: “E continua com contradições do próprio Agostinho de Macedo, que também recorrerá à mitologia na sua epopeia.”

outras puerilidades, até que se desfaz em fogo de vista, e até à data desta. Porém, o que Vm.<sup>ce</sup> quis foi dar um rival ao Adamastor de Camões. Miserável cegueira!” (Rocha; Moniz, 1812, p. 42).

No fim de uma longa série de advertências, aconselham o *pe-dante* autor a vender, a peso, o papel com que se editou o seu infeliz *Gama*... Ou então, a esconder muito bem a sua obra, “aonde nunca vestígio humano penetrasse” (Rocha; Moniz, 1812, p. 84). Não foi preciso, pois, acrescentamos nós, a história literária encarregou-se de a relegar para a merecida prateleira do esquecimento.

Três anos depois do *Exame crítico*, é a vez de Nuno Álvares P. Pato Moniz (1815) publicar sozinho um meticuloso *Exame analítico e paralelo do poema Oriente do R.<sup>do</sup> José Agostinho de Macedo com a Lusíada de Camões*, num total de 315 páginas. Começa o autor por declarar que o moveu o sentimento de patriotismo. Depois do anterior pronunciamento crítico, constatou a continuação da empáfia crítica de Macedo e a necessidade de uma análise mais detalhada. Pretendia assim, com este trabalho, fazer uma análise pormenorizada d’*O Oriente*, estabelecendo a comparação com *Os Lusíadas*, obra com a qual o “Reverendo Épico” Macedo se queria medir.

64

Quando chega ao comentário sobre o Canto VII, estrofe 31 do *Oriente*, Pato Moniz volta a deter-se na aparição da monstruosa figura que pretende atemorizar o Gama (cf. versos antes citados). Salientando as notórias contradições e limitações do episódio criado por um *servil imitador* que não se conseguiu libertar da manifesta influência de Camões, Pato Moniz observa: “Bem feito seria confrontar todo este ridiculíssimo episódio com o do Adamastor de Camões que o *R.<sup>do</sup> Épico* claramente quis rivalizar, até porque apresentou *a sua idolatria* na mesma paragem” (Moniz, 1815, p. 249). Com a mesma intenção satírica, continua o mesmo polemista:

[...] o Adamastor é tão geralmente conhecido e estimado que julgo desnecessária a confrontação. Se alguém tomar a paciência exemplar de ler todo este *fastidioso e tenebroso Oriente*, e o

confrontar com a *Lusíada*, não duvido que exclamará comigo: “Ó! Divino Camões, Tu ainda és mais superior ao teu Zoilo do que Homero foi ao seu!” E sempre a isto ajuntarei que ainda quando no Adamastor não houvesse muitas outras belezas, bastaria para o fazer belo a perdição do naufrágio dos nossos ilustres [...]; e que na *Idolatria do R.<sup>do</sup> Épico* só há frases de Quixote ou de Rufião, sem cousa que interesse o coração, nem a fantasia. (Moniz, 1815, p. 249-250)

Ao *Exame crítico* e ao *Exame analítico*, tendo em conta a persistência de Macedo nas despropositadas críticas a *Os Lusíadas*, sucede um outro registo, o da paródia e da sátira pessoal. Com efeito, em 1817, foi publicado, em Londres, um poema herói-cômico, a *Agostinheida*, em nove cantos e quase 200 páginas, sem a indicação do autor, embora hoje saibamos que terá sido da pena do mesmo Pato Moniz.

A crueldade de tal ataque é justificada pelos cínicos dislates com que o Pe. Agostinho de Macedo pretendia manchar o nome do “divino Camões”. Deste modo, com a publicação do poema herói-cômico, “cuja ação é a publicação do seu Poema *Gama*”, pretende o autor corrigir os excessos do crítico e do épico falhados, pelo recurso à sátira e ao grotesco, a única linguagem digna de tal indigna figura. Na desqualificadora paródia pessoal sobre o “indigestíssimo poema” de Macedo, a lacerante sátira de Pato Moniz não hesita em dirigir graves acusações sobre a vida pública e privada do Pe. Agostinho de Macedo, tais como: a sua deficiente formação académica, o roubo de livros em bibliotecas, a dissipada vida sexual do padre, nomeadamente as suas relações amorosas com algumas freiras. O alvo destas investidas continua a insensata e infundamentada descompostura panfletária de Agostinho de Macedo contra a epopeia de Camões.<sup>17</sup>

65

<sup>17</sup> Escusado será acrescentar que Fr. Francisco de S. Luís possuía na sua biblioteca e mostra conhecer, pelo que veremos de seguida, uma parte significativa dos estudos camonológicos publicados até as primeiras déca-

#### 4. Frei Francisco S. Luís e os argumentos gerais contra Macedo

Centrado expressamente nas críticas de Agostinho de Macedo, escreve Frei Francisco S. Luís uma defesa apologética, que conhece sucessivas edições: i) em Santiago de Compostela, *Apologia de Camões contras as reflexões críticas do P. José Agostinho de Macedo sobre o episódio de Adamastor no Canto V dos Lusíadas* (1819)<sup>18</sup>, publicada prudentemente anônima, ainda em vida de Agostinho de Macedo; ii) já perto da morte de Saraiva, sai uma nova edição da *Apologia de Camões*, feita em Lisboa, em 1840; iii) este ensaio crítico conhece uma terceira edição nas *Obras Completas* do autor, em 1883, organizadas pelo devotado e culto Antônio Correia Caldeira.<sup>19</sup>

66

Face ao afirmado anteriormente, a *Apologia de Camões* de Frei Francisco de S. Luís aparece como um texto simultaneamente crítico dos argumentos de Agostinho de Macedo, ao surgir como resposta detalhada às suas censuras; e, por outro lado, como defesa entusiasmada do génio do épico português, imbuído do culto nacionalista e romântico em torno do autor de *Os Lusíadas*.

Como se adivinha, trata-se de um interessantíssimo ensaio crítico, demonstrador de uma apreciável cultura literária, de uma ponderada competência hermenêutica e, em última análise, de uma sólida e viva capacidade retórico-argumentativa, como era exigível a uma intervenção polêmica. Antes ainda de avaliar as referidas

---

das do século XIX (cf. Cardoso, 1995).

18 “A *Apologia* redigiu-a Frei Francisco de S. Luís, em Ponte de Lima, entre Junho e Agosto de 1812. [...] Promoveu a sua edição em Santiago de Compostela, no ano de 1819, um amigo de Saraiva, pois este temia, por então, a pena acre e fustigante do Pe. José Agostinho de Macedo” (Ramos, 1972, p. 67).

19 Para maior comodidade, mesmo conscientes das diferenças entre os textos apologéticos de Camões da autoria de Frei Francisco de São Luís, usaremos daqui em diante a última edição da *Apologia de Camões*, recolhida nas *Obras Completas* (t. X, 1883).

virtudes do ensaio crítico e polemístico do autor limiano, façamos um despretenso ponto da situação do principal objeto desta contenda literária — o celebrado episódio do Adamastor, uma das mais belas e mais discutidas passagens da obra épica de Luís de Camões.

Sumariados os principais contornos históricos de uma importante polémica literária, é a altura de nos determos no confronto argumentativo entre Frei Francisco de S. Luís, o futuro Cardeal Saraiva, e o Pe. José Agostinho de Macedo, dois clérigos cultos e socialmente interventivos, mas com interpretações antagónicas do lugar e valia da epopeia de Camões; e, não menos importante, dotados de personalidades muito distintas.<sup>20</sup>

Diferenciando-se da crítica mais inflamada e contundente de João Bernardo Rocha e de Pato Moniz, a intervenção de Frei Francisco de S. Luís na polémica pauta-se por maior moderação, sem deixar de responder com eficácia argumentativa às críticas de José Agostinho de Macedo sobre a epopeia camonianiana, com assinalável competência na matéria tratada, com eficácia argumentativa e até com ironia perante a ofensiva panfletária de Agostinho de Macedo, nas *Reflexões críticas sobre o episódio do Adamastor no Canto 5º dos Lusíadas*.

A intenção fundamental desta apologia de Saraiva é claramente expressa logo no início — desagrar Camões do injustificável vilipêndio perpetrado por Agostinho de Macedo. Por outras palavras, à mentira duma crítica “insensata, torpíssima e verdadeiramente injuriosa” (Saraiva, 1883, p. 157), salientando sempre a grandeza e genialidade da epopeia de Camões. Fá-lo por um imperativo moral e patriótico; e, ao mesmo tempo, por uma necessidade de repor a verdade, deturpada por uma crítica despeitada e malévola, quer nos erros de análise, quer no indistigável sentimento de parcialidade invejosa.

Desde logo, é contra este “insano arrojo e atrevimento” que se insurge o defensor de Camões, começando por rebater a crítica

---

20 Para uma visão muito sumária desta polémica, cf. Martins, 2011.

genérica que Macedo dirige ao estilo de Camões, ao considerá-lo *mera prosa* (Saraiva, 1883, p. 161).<sup>21</sup> Com ironia contida, pergunta Saraiva: como é isto possível, esta apreciação tão radical, quando é praticamente unânime o reconhecimento em volta do *Príncipe dos Poetas de Hespanha*? Será que o iluminado crítico português conseguiu ver defeitos graves onde a generalidade dos letrados intérpretes, nacionais e estrangeiros, apreciavam uma obra sublime?

Para fundamentar a sua primeira grande crítica anticamoniana, ao estilo prosaico do épico, Macedo acusa-o de ter plagiado indevidamente os nossos cronistas da Índia, de Fernão Lopes Castanheda a João de Barros, passando por Manuel de Faria e Sousa, com a agravante de as obras destes historiadores serem mais apreciáveis do que a escrita saída da pena do épico. Com esta acusação de plágio e de falta de criatividade, pretendia comprovar a *pobreza do poeta*:<sup>22</sup>

Quando Luís de Camões escreveu [*Os Lusíadas*], já corria impressa a primeira Década do ilustre Barros, que viu a luz em 1552, ou 1554; ora quantas passagens encontrais nas Lusíadas, que são de pura e rigorosa História, são trasladadas pelo Camões do Barros, não fazendo mais que rimar e rebater a castigada prosa deste insigne escritor. (Macedo, 1811, p. 6-7)

68

---

21 Acusação que o Pe. Agostinho de Macedo (1811, p. 5) repete mais que uma vez: “Em o longo Poema das Lusíadas quasi tudo é mera prosa, com esta diferença, que se faz tanto mais intolerável, quanto mais Poesia se esperava”. Refere-se ainda ao aborrecimento e escândalo da *prosa* com que termina o Canto I, propondo-se explicar o motivo de *tanta prosa* na obra camoniana.

22 À medida que vai aduzindo pretensos exemplos da *prosa* camoniana decalcada dos historiadores quinhentistas, escreve Macedo ao interlocutor Ático: “Ide vendo o que se segue, admirareis ainda mais a pobreza do poeta” (Macedo, 1811, p. 7). Mais adiante, anota o censor: “Isto basta, meu Ático, porque entendais quais são os motivos da contínua prosa de Camões; jamais deixou de trasladar Barros, e sem mudar o sentido ou frases, sem se lembrar de lhe dar uma tintura poética, contenta-se em rimar aquelas muito plebeias expressões” (Macedo, 1811, p. 9).

Quando o poeta épico se inspira na História e em alguns dos seus cronistas, é acusado de falta de originalidade; se, pelo contrário, o poeta dá azo à sua imaginação, então o crítico censura-o por ser infiel à História. Contra este argumento, Saraiva aduz vários argumentos, demonstrando que Macedo não leu (ou leu mal) os autores e obras que cita tão elogiosamente (*Décadas da Ásia, Ásia Portuguesa, História do Descobrimento e Conquista da Índia*, etc.), além de usar de pouca seriedade e não possuir um equilibrado gosto artístico. Indo ao fundo da questão, pergunta como é possível comparar o incomparável, isto é, prosa e poesia. E chama a atenção para o fato de a natureza do poema épico comportar um discurso ocasionalmente mais narrativo ou descritivo, como, aliás, também acontece ocasionalmente na *Eneida* de Virgílio (Saraiva, 1883, p. 170).

Entre os vários exemplos de que se serve, Saraiva salienta que “o crítico, elogiando com tanta ênfase aquela magnífica tirada [de João de Barros, para ele *infinitamente superior a todas as descosidas arengas dos Lusíadas*], mostra tanto o seu mau saber e estragado gosto, como a injustiça com que trata Camões” (Saraiva, 1883, p. 168). Daqui, infere Frei Francisco de S. Luís uma ideia que está presente em praticamente todo o seu ensaio: a de que Macedo não é um “crítico sensato e judicioso”, mas antes se comporta sempre como um crítico videirinho e panfletário, movido pela mesquinhez e parcialidade do zoilo ou do detrator, que não faz crítica séria, mas age apenas com a intenção de denegrir, apoucar, insultar.

De outra maneira, como compreender a sua apreciação do *estilo frígido e prosaico* d’*Os Lusíadas*? Por outras palavras, com a sua crítica parcial e deturpada, Agostinho de Macedo mostra incapacidade estética e literária (“mau saber e estragado gosto”) para compreender a beleza e grandiosidade do nosso poeta épico.<sup>23</sup> Neste

23 Esta entusiasmada defesa de Camões não obsta a que se reconheça a existência, na sua criação épica, de um ou outro verso menos feliz, de uma imagem menos oportuna, etc. E nisto também Saraiva se mostra um crí-

ponto da pretensa debilidade prosaica da epopeia, Saraiva lembra que também encontramos muitos exemplos de prosa na própria epopeia *O Gama*, do Pe. José Agostinho. A questão está, adverte o equilibrado Saraiva, no sentido de oportunidade e de proporção — o poeta épico tem de saber dosear um estilo mais próximo da prosa com a locução poética mais elevada.

Ainda quanto à acusação de falta de originalidade e de plágio, Saraiva tem a beneditina paciência de desmontar, um por um, quase todos os pretensos e “criminosos furtos” que o épico teria cometido. Mesmo quando reconhece que Camões, conscientemente e como era prática no tempo, *imitava* com maior ou menor proximidade algumas das suas fontes historiográficas, isso não autoriza Macedo a acusá-lo apressadamente de *plagiador*. Além do mais, interroga-se Saraiva, o que são alguns pouquíssimos versos, imitados de outros historiadores ou poetas, com os quase nove mil versos que compõem *Os Lusíadas*? (Saraiva, 1883, p. 172).<sup>24</sup>

70

Seguidamente, procede Saraiva diante de outras censuras mais particularizadas. Critica Macedo a Camões “uma ficção” que ocorre no início do Canto II, na pretensa “metamorfose de Baco” num clérigo, entre outras transformações lendárias e inesperadas diabruras (Saraiva, 1883, p. 175). Acusando-o de fazer críticas fantasiosas ao épico, Saraiva recomenda que Macedo, antes de querer ver

---

tico informado e sensato. Porém, isso não autoriza o crítico a fixar-se nos pequenos defeitos e esquecer a grande e dominante beleza da obra, comportamento próprio do tendencioso detrator. Também aqui o autor segue o magistério horaciano: “[...] ubi plura nitent in carmine, non ego paucis / Offendar maculis” (Saraiva, 1883, p. 169).

24 Além de malévolo ao acusar Camões de plágio, Macedo é falho ao nível dos procedimentos metodológicos, como, por exemplo, ao não citar devidamente as obras que pretensamente Camões terá copiado. No entender de Saraiva, este comportamento é, no mínimo, bem revelador das más intenções do Pe. José Agostinho de Macedo, escondendo e deturpando informações bibliográficas.

o que não existe na epopeia camoniana, reflita sobre o tema das suas acusações aplicado à sua própria obra *O Gama*. Além disso, Macedo revela incapacidade hermenêutica para interpretar esta e outras passagens d’*Os Lusíadas*, o que desencadeia a ironia do apologista de Camões: “Tudo isto são facécias e donaires, com que o crítico costuma desenfastiar os leitores, e dar uma cor engraçada aos seus escritos, aliás profundos e substanciosos” (Saraiva, 1883, p. 177).<sup>25</sup>

Não surpreende também que Saraiva faça um *excursus* sobre as acusações que Macedo dirige a Faria e Sousa, bem como sobre a admiração do crítico pela literatura italiana. Mais concretamente, censura Macedo que o erudito comentarista camoniano tenha ressaltado a originalidade do nosso épico diante de alguns autores italianos. Estende ainda um lamento ao fato de desconhecermos os poetas italianos, dando prioridade à literatura francesa. Saraiva objeta que, embora o admirável trabalho exegético de Faria e Sousa não esteja isento de alguns reparos, isso não nos autoriza a inferir que a sua hermenêutica camoniana deitou a perder a interpretação da obra camoniana com o excesso de erudição demonstrada. Quanto ao papel nefasto que o trabalho de Faria e Sousa poderia exercer sobre os leitores, responde com esta ponderada advertência: “[...] porque estes olham sempre os *Comentários* como um mero subsídio, que pode em algum caso ilustrar os lugares mais difíceis, ou menos claros do autor comentado, e nunca jamais como guia infalível” (Saraiva, 1883, p. 178).<sup>26</sup>

71

25 De fato, Saraiva não resiste a fazer um raciocínio oportuno, urdido com a mesma ironia a que nos foi habituando neste texto apologético: aos olhos do crítico, se o nosso épico se serve de fontes históricas, não passa de um “*plagiário*, e miserável *copista de tristíssima prosa*”; pelo contrário, se mostra alguma criatividade, então é acusado de fantasiar ou delirar.

26 Com a autoridade que lhe assiste nesta matéria linguística, de intransigente defesa do português vernáculo, continua Saraiva a sua contra-argumentação com uma reflexão pertinente, cuja repreensão poderia servir ao Pe. Macedo: “Os culpados neste estrago são os maus literatos e péssimos

Já quanto à censura de a cultura neoclássica portuguesa per-  
filhar a influência da literatura francesa, Saraiva argumenta que isso  
se ficara a dever ao ascendente que essa literatura conheceu, nessa  
época, sobre as outras literaturas europeias. Por isso, não concorda  
que essa influência francesa seja responsável, por si só, pelo *estrago*  
*irreparável* na língua portuguesa. Se isso fosse verdade, o mesmo  
aconteceria com a influência da literatura italiana.

Como exemplo do mau uso da língua portuguesa, a contra-  
-argumentação de Saraiva confronta uma vez mais as apressadas  
declarações de Macedo com a sua própria obra literária, apontando o  
dedo acusador — com inteira razão, ao contrário das falsas acusações  
do crítico camoniano — às deficiências do seu próprio estilo épico.

### **5. Saraiva versus Macedo: Adamastor, o grande pomo da discórdia**

72 Ao mesmo tempo que desmontou arguta e frontalmente as críticas  
gerais de José Agostinho de Macedo contra a epopeia de Camões, Frei Fran-  
cisco de S. Luís centra-se no episódio nuclear do Adamastor camoniano<sup>27</sup>.  
72 Numa postura de “rudeza e ignorância”, para Saraiva não surpreende que  
o conhecido e apreciado episódio do Adamastor constitua para o obcecado  
Agostinho de Macedo “a maior incoerência de Luís de Camões” (Saraiva,  
1883, p. 161). A par de outras críticas, com este ataque pretende reduzir  
Camões às suas reais proporções, já que o seu interlocutor (Ático) se mos-  
trou muito impressionado com a beleza do episódio de Adamastor, fruto  
da “fértil imaginação de Camões” (Macedo, 1811, p. 14).<sup>28</sup> “O Episódio de

---

escritores, que ignorando a sua própria linguagem, ou desprezando as ri-  
quezas, que ela liberalmente lhes oferece, adotam sem necessidade, sem  
escolha e sem tino os termos e frases estrangeiras; e só então se persuadem  
ter escrito bem e polidamente, quando mais se desviam do estilo e manei-  
ras do seu pátrio idioma” (Saraiva, 1883, p. 179).

<sup>27</sup> Também nas páginas do *Investigador Português em Inglaterra* (O gi-  
gante..., 1812), editado em Londres, o anônimo redator ridiculariza o “li-  
bello” de Macedo, sempre em defesa da genialidade da epopeia camoniana.

<sup>28</sup> O censor introduz assim o referido episódio da epopeia: “Antes que

Adamastor, entre os disparates de Luís de Camões é o maior disparate!” (Macedo, 1811, p. 13), sustentava Macedo (1811, p.13).<sup>29</sup>

Ora, é pela escolha deste episódio que se distingue a contra-argumentação de Saraiva. Levado pela sua autolatria e cegueira, e, portanto, sem capacidade de apreciação estético-literária, o censor foi logo escolher um dos mais criativos episódios da epopeia, tão reiterada e justificadamente apreciado pela crítica camoniana:

Ele por certo não ignora que este imortal episódio tem sido considerado em todos os tempos como um dos mais belos e majestosos ornamentos dos Lusíadas, e como uma das melhores e mais sublimes produções do talento poético. Mas isso mesmo é o que mais desafia a sua raivosa inveja, porque esta paixão insana então se acende em mais furor, quanto mais alto e eminente vê o alheio merecimento, que a humilha. (Saraiva, 1883, p. 180-181)<sup>30</sup>

Em primeiro lugar, Macedo censura a própria natureza da alegoria do poeta, considerando como *erro* a opção de apresentar o

---

entre na exposição do que me dizeis que vos toca, vos admira e arrebatava em Camões, que é o episódio de Adamastor [...]” (Macedo, 1811, p. 9); “Vós me afirmais que tanto vos escandaliza o estilo prosaico em quasi todo o poema, quanto vos arrebatava e vos transporta a ficção do Adamastor no Canto V, porque, dizeis vós, em nenhum dos Poetas antigos e modernos se acha um quadro de tanta valentia, de tanta originalidade, de tão brilhante colorido, de tanta força e novidade” (Macedo, 1811, p. 12).

29 Pensamento obsessivo que volta a repetir ao seu Ático noutros passos do final do seu libelo crítico: “Eis aqui, meu Ático, por que eu vos disse que entre os disparates das Lusíadas este era o maior” (Macedo, 1811, p. 27-28); ou: “Julgo que com esta análise crítica, ficareis persuadido que este episódio entre os disparates das Lusíadas, é o maior disparate” (Macedo, 1811, p. 28).

30 O académico J. M. Latino Coelho (1873, p. 107-108) reitera a posição de Saraiva: “Acudindo em defesa do poeta na sua *Apologia de Camões* [...], o escritor beneditino tinha a certeza da vitória, porque é exatamente o quinto canto dos Lusíadas aquele em que o vate revelou as mais intensas faculdades da sua criadora fantasia, se bem não soube libertar-se das cadeias mitológicas na soberba ficção do Adamastor”.

Cabo em forma de gigante, queixando-se ao Gama da invasão dos mares que sempre foram seus. Camões cometera desde logo um erro de natureza histórica: o Gama celebrado pelo poeta não era o primeiro a dobrar o temido Cabo, uma vez que tinha sido Bartolomeu Dias a fazê-lo. Por isso, deveria Camões colocar essa verdade histórica na “inverossímil e longuíssima narração [do Gama], que de tantas cousas fez ao Rei de Melinde” (Macedo, 1811, p. 13-14).

Objeta Saraiva, respondendo que este “erro só existe dentro da cabeça do crítico” (Saraiva, 1883, p. 181), uma vez que, no simbólico diálogo que se estabelece, a fala do Adamastor personifica no intrépido Gama e sua armada toda a nação portuguesa, que ousou desbravar o mar desconhecido e tenebroso.<sup>31</sup> Por conseguinte, a gesta heróica de ultrapassar o Cabo, que desencadeia as terríveis maldições do Adamastor, não deve ser atribuída à pessoa do Gama, embora ele personifique a nação de navegantes, mas sim à gente lusitana. Além disso, Camões não cometera erros de natureza histórica, pois não se afirma n’*Os Lusíadas* que foi o Gama quem primeiro transpôs o temível Cabo das Tormentas. É Macedo que incorre em erros históricos nas suas acusações contra Camões (Saraiva, 1883, p. 183-184).

74

Para a estreiteza crítica e racionalista de Agostinho de Macedo, Camões tinha de ser literalmente fiel à verdade história, não lhe sendo permitida liberdade criativa nesta passagem. Vasco da Gama deveria dizer que o temível Gigante aparecera a Bartolomeu Dias, quando este dobrou o Cabo das Tormentas — vindo a perecer nessas paragens —, com a justificação de que a armada do Gama não sofrera tempestade alguma por aquelas paragens, devendo manter-se fiel à história da viagem. A resposta com que Saraiva destrói esta falaciosa argumentação não se faz esperar, e com ela salienta a ignorância de

---

31 Também nesta passagem, o defensor da epopeia acusa Macedo de incorrer em contradição, isto é, fazendo ele próprio na sua epopeia aquilo de que acusa (falsamente) Camões, além de cometer incorreções históricas. Neste particular, assistia a Saraiva a autoridade de ter publicado vários estudos históricos sobre a época dos Descobrimentos portugueses.

Macedo face ao simbolismo que Camões pretende imprimir à ação heroica dos portugueses na sua epopeia:

Se Camões seguisse o desenho que aqui lhe traça o crítico, perderia o episódio e o poema. O gigante aparecendo ao Dias, não teria ligação alguma, senão mui remota, com a ação do poema; não excitaria o interesse que o poeta intentava, não constituiria a principal dificuldade da navegação do Gama, e não realçaria tanto o merecimento deste herói. (Saraiva, 1883, p. 184)<sup>32</sup>

Depois da crítica inicial à existência do Cabo em forma de gigante e dos reparos de natureza histórica, insiste o crítico camoniano na ideia obsessiva da falta de *originalidade* do quadro de *Adamastor*. Macedo reitera a acusação de que Camões roubara Homero, Virgílio ou Lucano, e para este erudito crítico, como traduz Saraiva, “quem rouba ideias e imagens mostra esterilidade na invenção e pertence à classe dos meros versejadores” (Saraiva, 1883, p.185).<sup>33</sup> Ora, segundo uma negativa crítica das fontes, terá sido a Lucano e à sua *Bellum civile* que Camões teria roubado a ideia do seu *Adamastor*, assevera Macedo:

[...] poucos serão os leitores de Lucano e admiradores de Camões que tenham notado no poeta latino o fundo ou a ideia matriz do decantadíssimo Adamastor. Que cousa é em abstrato o Adamas-

75

32 Saraiva relembra ainda ao desorientado crítico que, mesmo não tendo experimentado historicamente nenhuma tempestade na passagem do Cabo, a Camões assistiria a inquestionável liberdade poética, bem como o singular preceito da verosimilhança para inserir o motivo da tormenta no relato da viagem para a Índia na sua epopeia.

33 Macedo mostra não perceber uma vez mais o verdadeiro alcance do preceito clássico da *imitação* ou *mimesis*, preferindo reduzir os clássicos antigos e modernos a meros copiadore ou plagiadore de obras precedentes: “[...] é certo que Luís de Camões o roubara [o episódio do Adamastor] como outros muitos o roubam a ele. Não só se rouba em Poesia, trasladando literalmente, como fez Virgílio aos versos de Homero, e como o mesmo fez Camões fez por todo o poema aos versos de Virgílio e de Ariosto especialmente. Também se roubam ideias e imagens, o que argúe no roubador uma manifesta esterilidade na invenção com que se reduz à classe dos meros versejadores, e não de verdadeiros poetas” (Macedo, 1811, p.15).

tor? É uma figura, um fantasma, que rompendo do seio de uma carregada nuvem, aparece no ar e de noute a Vasco da Gama no momento em que ia a passar o Cabo da Boa Esperança [...]. Ora, quem não vê em Lucano a mesma imagem análoga e semelhante? (Macedo, 1811, p. 15-16)

Para Macedo, era notória a semelhança entre dois heróis (Vasco da Gama e César) e as circunstâncias da aparição de uma figura sobrenatural ou fantástica, inferindo daí a esterilidade de Camões ao nível da invenção deste episódio: “[...] logo temos a primeira circunstância literalmente imitada; e onde há conhecida imaginação alheia, ou manifesta imitação, não há nem pode haver originalidade” (Macedo, 1811, p. 16).

76 Perante esta acusação, Saraiva demonstra que não existe real similitude entre o quadro de Lucano, em que César atravessa ousadamente o rio Rubicão à frente das legiões romanas, por um lado, e a destemida e grandiosa passagem do Cabo das Tormentas pela armada de Vasco da Gama, por outro. O que sobressai são as consideráveis diferenças entre os quadros e as duas figuras heróicas. Acerca da singular beleza da alegoria camoniana do Adamastor, Saraiva apresenta uma admirável justificação desta dramática personificação do desafio do temido Cabo:<sup>34</sup>

Vasco da Gama é encarregado por el-rei D. Manuel do descobrimento da Índia. A pequena armada que ele capitaneava, navega ao longo da costa ocidental de África com próspera viagem, e chega a avistar o famoso Cabo da Boa Esperança. Este promontório parecia ser o limite posto pela natureza à ousada afouteza dos mareantes. O intrépido Dias lhe havia dado o nome de *Tormen-*

---

34 Nesta passagem, como aponta em nota, Saraiva (1883, p. 187) serve-se das reflexões do já citado Antônio de Araújo de Azevedo (1806, p. 5-16) e da sua apologia de Camões perante as censuras de Mr. de La Harpe, ao anotar: “Os principais toques deste parágrafo são tirados da memória do ex<sup>mo</sup>. Conde da Barca, feita em defesa de Camões, e lida na Academia Real das Ciências de Lisboa”.

*toso por causa dos grandes e grossos mares que ali encontrara, cheios de perigos, de tormentas, de monstros e de mortes. Era um passo verdadeiramente arriscado e temeroso, que o herói devia vencer e franquear para avançar em mares totalmente novos e desconhecidos. Ele o comete. (Saraiva, 1883, p. 187)*

Para conceder maior dramatismo à difícil passagem do Cabo pela armada de Vasco da Gama, a epopeia personifica o tenebroso promontório na figura de um enorme e ameaçador rochedo humanizado. Explicando a sua gênese, Saraiva adianta-nos que foi devido aos seus amores infelizes que ele fora transformado em penedo:

O poeta concebe com toda a energia e vivacidade do entusiasmo poético, a difícil e arrojada situação do seu herói. Todas as suas ideias se exaltam, se animam e ganham movimento. O Cabo toma em sua fértil e ardente fantasia a figura de um gigante horrendo e monstruoso, de feia e medonha catadura, guarda daqueles mares, o qual depois de lançar em rosto aos portugueses com palavras pesadas o seu temerário atrevimento, ameaça tomar deles crua vingança, e lhes prognostica para o futuro longas desventuras e espantosos naufrágio. O herói, menosprezando as ferozes arrogâncias do gigante, ousa todavia interrompê-lo e interrogá-lo com superior e quasi sobre-humana firmeza. O monstro, adicionando então um pouco a sua natural ferocidade, toma nova linguagem e faz ao Gama a narração de suas passadas aventura, de seus malogrados amores, e enfim de sua transformação naquele vasto promontório, pela ira e vingança dos deuses. O episódio acaba, e a visão desaparece e o herói triunfador continua em sua navegação. (Saraiva, 1883, p. 187)

77

Demonstrando que são maiores as notórias diferenças que as semelhanças entre a descrição de Lucano e o episódio camoniano, passa Saraiva a rebater outra acusação de Macedo contra a falta de originalidade do nosso épico: a presença do “maravilhoso sobrenatural” no escritor latino teria sido copiada por Camões. Ora, também aqui a aparição a César de uma ameaçadora matrona, representando

a república romana (ou a pátria), tem pouco a ver com a medonha figura do Adamastor camonianiano, além de outras pequenas falsidades em que o preconceituoso crítico insiste — atitude mais uma vez demonstradora da “má tenção com que o autor procede em tudo quanto diz para deprimir o merecimento de Camões” (Saraiva, 1883, p. 191).

Para além de sucessivas contradições e precipitações, replica Saraiva, não basta a semelhança fortuita do cenário noturno para provar que Camões copiou Lucano. Isso equivaleria ao disparate de sustentar que todas as aparições literárias situadas à noite tinham sido decalcadas da obra do escritor latino. Como também não basta a natureza fantástica dos seres que protagonizam as duas aparições, para afirmar a similitude ou identidade dos quadros de Lucano e de Camões (Saraiva, 1883, p. 192-193). Como argumenta Saraiva, a pretensa aproximação dos dois quadros deve buscar-se, não nos pormenores em que Macedo insiste, mas sim na invenção, no desenho e na execução de ambos (Saraiva, 1883, p. 194-195). Por isso, a conclusão só pode ser esta: a censurada imitação de Camões só existe na desequilibrada cabeça do crítico.

78

Não satisfeito com estas censuras, o Pe. Macedo continua com a denúncia de imitação servil por parte de Camões, desta vez apontando o dedo a pormenores descritivos da figura do Adamastor, pretensamente roubados a Virgílio, Beniveni, Sanazzaro ou Ariosto (Macedo, 1811, p. 19).<sup>35</sup> Para Saraiva, isto só é possível em alguém desnorreado, rebatendo uma vez mais um dos pretensos furtos:

---

35 Por exemplo, para Macedo (1811, p. 21), a caracterização do gigante era copiada do seu admirado Ariosto: “Tornemos ao Adamastor, cujo retrato é cópia da pintura original de Ariosto, quando descreve o Gigante Brumel”. Antes tinha formulado uma daquelas exageradas afirmações que nunca teriam lugar numa crítica equilibrada e sensata: “[...] porque a pintura em grande é roubada ao sempre roubado Ariosto, porque não há uma só oitava nas Lusíadas, que cheire a poesia, que não seja roubada literalmente a Ariosto”.

Semelhantes reflexões são de mui pouca monta aos olhos do leitor judicioso, e somente servem para mostrar o curioso empenho, com que o crítico busca todos os meios de vilipendiar o merecimento do nosso poeta, como se Camões não fosse capaz de produzir estes dois versos:

*Uma nuvem, que os ares escurece,  
Sobre nossas cabeças aparece,*

sem os ir mendigar aos poetas latinos ou italianos! Mas dado que entre os lugares apontados haja a analogia, que o crítico lhe supõe, o negar por isso a originalidade do grande quadro de Adamastor, ou ainda do seu colorido, e o sublime magistério do poeta português, seria o mesmo que censurar alguma das imortais pinturas de Rubens ou de Rafael, só porque nela se achasse um pequeno rasgo ou linha, que tivesse semelhança com a de algum outro pintor. (Saraiva, 1883, p. 196)

Sem negar a influência que alguns poetas clássicos exerceram na escrita criativa de Camões, Saraiva lembra ao precipitado crítico que não se devem confundir *imitação* e *tradução*, para lhe dizer que, num ou noutro verso, o nosso poeta épico imita, mas com enorme mérito pessoal, alguns poetas latinos. O meticuloso e bem formado crítico limiano também não perdoa que Macedo não compreenda o grotesco da horrenda figura do Adamastor, quando censura a Camões os pormenores da “boca negra, os dentes amarelos” (Saraiva, 1883, p. 197). A argumentação de Macedo é que se torna ridícula pela confissão da impotência para compreender a “fecunda imaginação” do poeta ao retratar o feio e o horrendo.<sup>36</sup>

79

36 Uma vez mais, o defensor de Camões convoca a autoridade de um poeta e crítico estrangeiro, Parceval Grandmaison, para sublinhar o episódio do Adamastor como “a obra prima da epopeia” (Saraiva, 1883, p. 198). Além disso, chama a atenção de Macedo para o fato de os poetas que ele tanto declara admirar, como Ariosto — de quem Camões teria copiado o retrato do gigante Brumel para compor o seu Adamastor —, também eles terem imitado (ou copiado) os clássicos gregos ou latinos como Virgílio ou Ovídio.

Depois de censuras a falsas imitações ou mesmo a plágios camonianos, ou por isso mesmo, o Pe. Macedo também condena Camões pela falta de originalidade da metamorfose do Adamastor. A gênese deste pormenor da alegoria camoniana estaria numa das metamorfoses descritas por Ovídio. Decompondo meticulosamente as peças desta pretensa e servil imitação, o erudito crítico tinha afirmado que a ideia da metamorfose do Adamastor a tinha Camões achado ou roubado de Ovídio, afinal o pai de todas as metamorfoses (Macedo, 1811, p. 18, 22-23 e 29):

Mas nós com igual sem-cerimônia lhe respondemos que não há nos versos de Ovídio uma só circunstância de que Camões se valesse na sua metamorfose [...]. Tudo o mais da metamorfose é apropriado, como devia ser, às particulares circunstâncias de Adamastor; nem era possível que o superior génio de Camões não conhecesse, ou não aproveitasse estas circunstâncias, e as vantagens poéticas, que elas lhe ofereciam, para imaginar uma transformação diferente de todas as que achamos descritas no poeta latino. (Saraiva, 1883, p. 203)<sup>37</sup>

80

Continuando a “caluniosa impostura” com que pretende mistificar o seu querido Ático e os seus leitores<sup>38</sup>, e depois de ter tentado destituir o épico de originalidade, Macedo declara que aquilo que é privativamente de Camões não passa de “ridículo, absurdo, inve-

---

37 Em alguns casos, Saraiva não hesita mesmo em fazer acusações diretas ao erudito crítico, resumindo a postura de Macedo em dois atributos principais, malevolente e/ou ignorante: “O crítico é tão infeliz que, para aniquilar o preço dos melhores lugares de Camões, se vê obrigado a mostrar, ou que não entende o latim, ou que a sua paixão o desatina a tal ponto, que parece não o entender” (Saraiva, 1883, p. 203).

38 “Tendes visto, meu Ático, o que tanto vos encantava, o formidável Adamastor em retalhos, disperso por tantos e destramente compaginado por Camões, que por certo tinha toda a erudição do seu tempo” (Macedo, 1811, p. 23). Como temos visto, a ideia nuclear do seu parcialíssimo e ignorante juízo crítico é a de que a epopeia de Camões e este episódio em particular revelam a infecundidade ou falta de originalidade de Camões.

rossímil e pueril” (Macedo, 1811, p. 24). Ao que replica Saraiva de forma frontal: “*Reflexões Críticas* mostram quanto ele é fecundo em embustes, falsidades, ignorâncias e mentiras; e que todos estes avessos longe de terem origem, talvez inocente na preguiça, nascem pelo contrário da sua ativa e raivosa inveja, da sua desmedida presunção, e da sua ignorância atrevida e insolente” (Saraiva, 1883, p. 206).

Macedo também questiona a criatividade camoniana pelo fato de o nome de *Adamastor* ter sido inspirado por Claudiano (Macedo, 1811, p. 24).<sup>39</sup> E Saraiva responde com conveniência e bom-senso: o que interessa é que se trata de um nome muito adequado à realidade alegórica criada pelo poeta épico. Macedo não compreendera o sentido e alcance simbólico dos amores de Adamastor, insistindo Saraiva neste importante aspecto, apreciando a inventiva de Camões na sua verossimilhança e sentido de oportunidade:<sup>40</sup>

Tão pouco se devem atender os ridículos e pouco decentes mo-  
tejos, com que o crítico censura os amores de *Adamastor* com  
*Tétis*, e a intervenção de *Dóris* no manejo destes amores. O crítico  
olha para estas ficções, como o espectador idiota olharia para um  
belo quadro alegórico, do qual ignorasse a substância e o valor.  
A sua alma parece absolutamente inacessível aos deliciosos  
sentimentos, que costumam produzir as graças encantadoras  
da sublime poesia.

Os amores de Adamastor com Tétis são mui judiciosamente e  
com grande arte introduzidos neste episódio, para servirem de  
fundamento à transformação do gigante naquele vasto promon-

39 Como recorda o culto Saraiva, *Adamastor* deriva de *adamastos* (do adj. grego), significa: *indomável* ou *invencível*. “Não era fácil achar um nome mais apropriado ao objeto que o poeta queria designar”, observa Saraiva (1883, p. 207).

40 Para secundar a beleza do episódio do Adamastor, Saraiva recorre uma vez mais à citação da memória do Conde da Barca, Antônio Araújo de Azevedo, em que este autor rebate opiniões do crítico francês La Harpe, mostrando a sua incapacidade para compreender o simbolismo deste passo da épica camoniana.

tório, e para fazerem até interessante a sua situação. (Saraiva, 1883, p. 208).

Saraiva não deixa sequer passar a crítica de Macedo à introdução de Dóris nos amores de Adamastor, uma vez que não se tratava de uma figura de velha (Macedo, 1811, p. 25-26). Não hesita ainda em desautorizar Macedo com a confrontação de exemplos retirados de autores clássicos gregos e latinos, para situações similares. Como exemplo caricato dos frequentes erros do infeliz crítico camoniano, ilustra com a referência de Macedo a um tal D. Leonardo de Sá, a pretexto de uma das explícitas maldições do Adamastor. Saraiva não resiste ao riso, justificável por este erro ter vindo de um homem que se pretendia tão erudito: “O crítico ignorava que a formosa e infeliz esposa do Sepúlveda se chamava D. Leonor de Sá, e por isso a transformou em D. Leonardo de Sá. Esta transformação não é por certo apanhada a Ovídio, nem a Camões!” (Saraiva, 1883, p. 210, nota).<sup>41</sup>

82 Como vamos vendo pela reflexão apologética de Saraiva, o Pe. José Agostinho de Macedo não só não compreende o significado dos amores do Adamastor, mas nem sequer percebe que, mau grado a transformação do gigante em penedo, assistia ao poeta a liberdade e a imaginação poéticas de lhe manter atitudes e sentimentos próprios de um ser vivo. Parece que o centificismo filosófico de Macedo tinha dificuldades em admitir esta vivificação anímica do Cabo caracterizado por Camões.<sup>42</sup> Também neste particular, Saraiva lembra ao crítico

---

41 Macedo (cf. 1811, p. 26) pretendia referir-se a D. Leonor de Sá, esposa de Manuel de Sousa Sepúlveda, ambos protagonistas do dramático naufrágio ocorrido nas costas de Moçambique e imortalizado com um relato exemplar, mais tarde recolhido na setecentista *História trágico-marítima*.

42 Para Macedo (1811, p. 30), se o gigante Adamastor era agora um Cabo ou promontório com que terminava o território africano, caberia perguntar: “[...] como tem a forma humana, como fala, como conta, como ameaça, como profetiza, como se mostra conhecedor das obras de Ptolomeu, de Estrabão, de Pompônio Mela e de Plínio?” Imediatamente a seguir, o

exemplos vários da literatura clássica onde esse processo ocorria, a começar pelo Ovídio das *Metamorfoses* e a terminar no moderno Ariosto. Tudo para lhe comprovar que, apesar de metamorfoseado em enorme penedo, e para maior dramatismo da cena de confronto com o Gama, a fantasia poética permitia ao poeta atribuir-lhe comportamentos antropomórficos.

A terminar, e já fora das censuras ao episódio do Adamastor — que o mal intencionado crítico considera entre os *disparates de Luís de Camões o maior disparate* —, Macedo dispara ainda várias acusações desgarradas, contra outros aspectos diversos da epopeia camoniana (Saraiva, 1883, p. 215 et seq.), pois, na sua abalizada opinião, “não há nas Lusíadas mais do que absurdos e incoerências”. Entre os pretensos disparates de Camões, com os quais o épico “manifesta falta de juízo” (Macedo, 1811, p. 30), o inflamado crítico censura um (inexistente) decreto de Júpiter, no Canto I d’*Os Lusíadas*, que aboliria o maometismo. Entre os abusos e incoerências de Camões, critica Macedo o fato, também inexistente, de Tétis lamentar a morte do apóstolo S. Tomé, no último canto. É também falsa a acusação sobre o tardio aparecimento de Vasco da Gama, só visível para o crítico de Camões na segunda parte do Canto I, quase preenchido com o Concílio dos Deuses (Macedo, 1811, p. 30).

Para Saraiva, mostra-se ainda falsa a crítica segundo a qual a ação nuclear seja (apenas) o descobrimento da Índia pelos Portugueses por Vasco da Gama (Macedo, 1811, p. 31), mas antes na narração dos heróicos feitos de toda uma nação. Mais do que cantar um herói individual, segundo a perspectiva de Saraiva (1883, p. 219), o épico

---

mesmo crítico se apressa a dar a resposta, avaliando o procedimento de Camões e revelando bem as suas (in)capacidades hermenêuticas: “Ou mente em dizer que é Cabo, ou mente Vasco da Gama em dizer que lhe aparecera e que lhe falara. Nisto consiste, meu Ático, a grandeza do disparate, no mais há pobreza de ideias, há falta de imaginação [...]”. Acontece o contrário, já que são a criatividade e o enorme sentido de oportunidade que se admiram nesta criação alegórica de Camões.

celebra um povo de heróis, os imortais lusíadas ou o peito ilustre lusitano, de que o descobrimento da Índia é um dos feitos cimeiros da sua grandiosa história (Saraiva, 1883, p. 219).

Tal como é falsa a acusação de que o épico ocupa vários Cantos (do fim do Canto II até parte do VI) com a narração da história de Portugal ao rei de Melinde (Macedo, 1811, p. 31), anotando Saraiva que, nesta estratégia de narrativa intercalada, seguia Camões o exemplo de Homero ou de Virgílio. Da mesma falsidade se reveste a acusação de que o Canto VI seja gasto com o episódio dos Doze de Inglaterra; ou que o Canto VIII seja consumido com a história de Portugal.

Entre outras “incoerências e absurdos dos *Lusíadas*” descortinados por Macedo, Saraiva desmonta várias “mentiras e falsidades do crítico” (Saraiva, 1883, p. 221). Isso acontece com a sua incorreta apreciação do papel de Vênus junto dos portugueses;<sup>43</sup> e também com a sua caridosa piedade — nova irrupção da ironia de Saraiva — perante o injusto tratamento que Camões dá às figuras de D. Teresa e da controversa D. Leonor no seu “poema afrontíssimo” (Macedo, 1811, p. 32).

84

Por fim, para cúmulo de uma crítica pretensamente desapixonada (como o próprio Macedo pretende fazer crer) e manifestamente invejosa, Saraiva destaca outro tipo de ataque anticamoniano, uma espécie de crítica *ad hominem* (Macedo, 1811, p. 32-33): a justificação das debilidades da obra poética com as “extremas misérias da vida” de Camões, que não passava de um mero “soldado plebeu”. Como vemos, depois da acusação da (pretensa) pobreza de estilo, lembra-se Macedo de convocar a pobreza física que atormentou a vida de Camões, sobretudo nos últimos anos de vida.

---

43 Macedo declara não compreender o argumento de Vênus para proteção dos portugueses: “[...] dar a Vênus um gosto gramatical, é cousa tão te-diosa e repugnante que autoriza bem a invectiva do inglês Blair contra as *Lusíadas*” (1811, p. 32).

Quanto a este ataque, vindo de um crítico “movido de baixos e indignos sentimentos”, o apologista camonianiano responde com dois argumentos: primeiro, a grandeza de um poeta independe da sua origem ou situação social; segundo, apesar das lacunas dos dados históricos, vários estudos biográficos, como os do coevo Manuel Correia, de Manuel Severim de Faria, ou de Manuel de Faria e Sousa, atestariam a nobreza de Camões.<sup>44</sup>

Saraiva deixa para o fim da sua determinada e criteriosa defesa de Camões uma derradeira acusação de Macedo — quando, no princípio do Canto VII, Camões *desembesta* “com uma diatribe ou tirada violentíssima contra os potentados e nações europeias, etc.” (Saraiva, 1883, p. 229):<sup>45</sup>

Começo a ler o sétimo Canto, e vejo que na primeira oitava se trata da chegada do Gama a Calecut, e neste lance, o mais interessante do poema, como a peripécia em que não pode haver interrupção alguma, repentinamente esquece-se o poeta de si, da ação, do herói e de tudo, e desembesta com uma diatribe ou tirada violentíssima contra os potentados e nações europeias [...], fazendo-me estourar com riso a invectiva contra o galo indigno, porque reprovava o canto eclesiástico. (Macedo, 1811, p. 33-34)

85

A esta despropositada objeção, responde Saraiva lembrando que a moralização era um tópico frequente na literatura do tempo, com a finalidade da “instrução dos leitores”. Sustenta que o princípio

44 O testemunho de Diogo do Couto (*Décadas*, VIII, p. 28), a pobreza em que Camões viveu, ou ainda o modesto pagamento atribuído ao embarcado soldado Luís de Camões, não eram certamente desconhecidos de alguns dos anteriores estudiosos, nem bastam para, só por si, questionar a ascendência nobre do poeta.

45 Novamente, o apologista não contém a ironia perante semelhante termo [*desembesta*], dizendo que ele se adequa perfeitamente ao perfil do crítico que o usa: “Este vocábulo *desembesta*, tem notável propriedade para o crítico. Ele o emprega como cousa mui própria sua, e não é fácil que alguém escolha melhor os termos que lhe convém” (Saraiva, 1883, p. 229, nota).

do Canto VII era uma ocasião apropriada para introduzir essa reflexão. Macedo deveria compreender que, no momento em que Camões narrava a chegada à Índia (Calecut), celebrava a heroica gesta dos portugueses, que assim ampliavam o seu Império e a Fé sobre as novas terras descobertas. Era, por conseguinte, a ocasião adequada para apontar o dedo às nações europeias que, em vez de guerrear decididamente os mouros, se entretinham “em combater umas com as outras por mesquinhos interesses” (Saraiva, 1883, p. 230).

E termina o autor limiano com uma pergunta que o Pe. José Agostinho de Macedo dirige ao seu Ático, convencido de ter diminuído irremediavelmente a injusta fama de que Camões tinha imerecidamente gozado ao longo dos tempos:

Eu não sei que nome dê a estas cousas, meu Ático. Só vos sei dizer que se algum poeta da nossa idade aparecesse com um semelhante montão de inépcias... Que aconteceria? Talvez que se aplaudisse e não aparecesse contra ele uma tempestade de rombos e insultíssimos epigramas com que se atacam obras talvez mais acabadas e perfeitas. (Macedo, 1811, p. 34)

86

Para responder a esta provocação e encerrar a sua notável *Apologia de Camões*, Frei Francisco de S. Luís adverte o azedo crítico de que pode ficar descansado, pois não só não se verificará nenhuma das hipóteses adiantadas, como o gênio de Camões se manterá unanimemente admirado, bem ao contrário de certo tipo de críticos, como o autor desta *odiosa sátira*, que serão objeto de bem merecidas sátiras epigramáticas (Saraiva, 1883, p. 231)<sup>46</sup>

---

46 Cerca de cem anos mediarão entre a diatribe anticamoniana de Macedo e outra réplica e defesa de Camões. De fato, em 1911, também José Ramos Coelho, sócio da Academia das Ciências de Lisboa, deu à estampa um ensaio apologético, intitulado *Camões e Macedo (Análise do “Discurso Preliminar” com que este prefaciou “O Oriente”)*. Referindo o trabalho de Saraiva, este estudo não só não põe em causa nenhuma parte da oportuna argumentação de Saraiva, como pretende incidir a sua atenção sobre outros aspectos da censura com que Macedo pretendia denegrir a celebridade literária de Luís de Camões.

No final deste caminho crítico, cremos ser legítimo inferir três conclusões muito breves. Primeira, a de que a informada intervenção crítica de Frei Francisco de S. Luís na polêmica camoniana da primeira metade do séc. XIX integra um conjunto mais vasto de textos norteados por um duplo objetivo — contra-argumentação face às críticas de Macedo, por um lado; e, por outro, desagravo e defesa de Luís de Camões e da sua epopeia.

Em segundo lugar, conclui-se que as sucessivas críticas contra as diatribes de José Agostinho de Macedo mostram-se profundamente contaminadas pelo culto camoniano que então dominava a atmosfera oitocentista — de transição do neoclassicismo arcádico e da sensibilidade pré-romântica para o Romantismo propriamente dito —, cenário eivado de nacionalismo patriótico, de que Camões e a sua epopeia funcionavam como grande símbolo identitário, entronizado no centro do cânone literário português.

Terceira e última nota: nesta acesa polêmica, em que participaram diversos intervenientes, de formação intelectual bastante diversa, não se chega a discutir a questão teórica do gênero da epopeia, nem sequer da sua pervivência no campo literário da primeira metade de Oitocentos, dominado pela renovadora estética romântica, dando-se como assumido ou pressuposto que o épico continuava legitimamente ativo ao nível da escrita literária da época.

87

## REFERÊNCIAS

ALONSO, Dámaso. La recepción de *Os Lusíadas* en España. In: ALONSO, Dámaso. *Obras completas*. Madrid: Gredos, 1974. v. III, p. 8-40.

AMORA, Antônio Augusto Soares. *Manuel Pires de Almeida: um crítico inédito de Camões*. São Paulo: Universidade de São Paulo / Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras, 1955.

AMORA, Antônio Augusto Soares. A crítica feita ao poema no decurso da história literária. In: REUNIÃO INTERNACIONAL DE CAMONISTAS, I,

1973, Lisboa. *Actas [...]*. Lisboa: s.n., 1973. p. 175-205.

ASCENSIO, Eugenio. Camões en la poesía española de los siglos XVI e XVII. *Arquivos do Centro Cultural Português*, Paris, v. 15, p. 111-132, 1980.

O GIGANTE Adamastor vingado, ou o Gama convertido em Gamelada. *O Investigador portuguez em Inglaterra ou Jornal literario, politico, &c.*, Londres: M. Bryer Impressor, v. IV, p. 34-39, 1812.

AZEVEDO, Antônio de Araújo de. Memória em defesa de Camões contra Monsieur de La Harpe. In: MEMÓRIAS de Literatura Portuguesa, publicadas pela Academia Real das Ciências de Lisboa. Lisboa: Na Oficina Academia, 1806. t. VII, p. 5-16.

BRANCO, Camilo Castelo. *Curso de literatura portuguesa*. Lisboa: Livraria Editora de Mattos Moreira & C.<sup>a</sup>, 1876.

BRANCO, Camilo Castelo. Cenas inocentes da comédia humana. In: BRANCO, Camilo Castelo. *Obras completas*. Porto: Lello & Irmão Editores, 1991a. v. XIII.

BRANCO, Camilo Castelo. *Noites de Insônia*. In: BRANCO, Camilo Castelo. *Obras Completas*. Porto: Lello & Irmão Editores, 1991b. v. XIV.

BRANCO, Camilo Castelo. *Obras completas*. Porto: Lello & Irmão Editores, 1993. v. XVI.

CARDOSO, Antônio M. de Barros. *Ler na livraria de Frei Francisco de São Luís Saraiva*. Ponte de Lima: Câmara Municipal, 1995.

CHAVES, Castelo Branco. *Estudos críticos*. Coimbra: Imprensa da Universidade, 1932.

COELHO, J. M. Latino. Elogio histórico de D. Frei Francisco de S. Luís, recitado na sessão pública da Academia Real das Ciências de Lisboa, em 19 de Novembro de 1856. In: COELHO, J. M. Latino. *Elogios académicos*. Lisboa: Academia Real das Ciências de Lisboa, 1873. v. I, p. 1-245.

COELHO, José Ramos. *Camões e Macedo*: análise do “Discurso preliminar” com que este prefaciou o seu poema *O Oriente*. Lisboa: Academia das Ciências, 1911. Separata dos *Trabalhos da Academia de Ciências de Portugal*, Primeira Série, Tomo II.

COUTO, Antonio Maria do. *Manifesto critico, analytico, e apologetico*: em que se defende o insigne vate Luiz de Camões [sic], da mordacidade do discurso preliminar, que precede ao poema *Oriente*, e se demonstrão os infinitos erros do mesmo poema. Lisboa: Na Impressão de J. F. M. de Campos, 1815.

FIGUEIREDO, Fidelino de. *História da crítica literária em Portugal* (da Renascença à atualidade). 2. ed. Lisboa: Liv. Clássica Editora, 1916. [1910]

GARRETT, Almeida. *Camões*. Edição de Teresa Sousa de Almeida. Lisboa: Editorial Comunicação, 1986.

HERCULANO, Alexandre. *Opúsculos*. Lisboa: Bertrand, 1907. t. IX (Literatura), v. I.

LOPES, Óscar. Recepções d'Os Lusíadas do séc. XVI a fins do séc. XX. In: CONGRESSO INTERNACIONAL DE ESTUDOS CAMONIANOS, I, 1998, Rio de Janeiro. *I Congresso Internacional de Estudos Camonianos*. Rio de Janeiro: UERJ, SBL, 1998. p. 219-235.

MACEDO, Pe. José Agostinho de. *Reflexões críticas sobre o episódio de Adamastor no Canto V dos Lusíadas em forma de carta*. Lisboa: Na Imprensa Régia, 1811.

MACEDO, Pe. José Agostinho de. Discurso preliminar. In: MACEDO, Pe. José Agostinho de. *O Oriente*. Lisboa: Na Imprensa Régia, 1814. v.1, p. 37-100.

MACEDO, Pe. José Agostinho de. *Censura d'Os Lusíadas*. Lisboa: Na Imprensa Régia, 1820. 2 v.

MACEDO, Pe. José Agostinho de. *Motim Literário em forma de solilóquios*. Organização de Antônio Maria Couto. 3. ed. Lisboa: Typ. de António José da Rocha, 1841. 4 v. [1811]

89

MARTINS, José Cândido de Oliveira. Fr. Francisco de S. Luís Saraiva, leitor de Bocage e de Garrett. *Brotéria*, Lisboa, v. 143, p. 551-570, dez. 1996.

MARTINS, José Cândido de Oliveira. Polêmica contra José Agostinho de Macedo. In: SILVA, Vítor Aguiar e (org.). *Dicionário de Luís de Camões*. Lisboa: Caminho, 2011. p. 710-712.

MONIZ, Nuno Álvares Pereira Pato. *Exame analítico e paralelo do poema Oriente do R.<sup>do</sup> José Agostinho de Macedo, com a Lusíada de Camões*. Lisboa: Typ. Lacerdina, 1815.

MONIZ, Nuno Álvares Pereira Pato. *Agostinheida*: poema herói-cômico. Londres: W. Flint, Old Bailey, 1817.

MONTEIRO, Ofélia Paiva. Camões no Romantismo. *Revista da Universidade de Coimbra*, Coimbra, v. XXXIII, p. 119-137, 1985.

PAVÃO, J. Almeida. O Discurso Épico em Camões e em José Agostinho de Macedo. In: REUNIÃO INTERNACIONAL DE CAMONISTAS, V, 1987, São Paulo. *Actas...* São Paulo: Universidade de São Paulo, 1987, p. 123-140.

PIRES, Maria Lucília Gonçalves. *A crítica camoniana no século XVII*. Lisboa: ICALP: Biblioteca Breve, 1982.

PIVA, Luís. O quinto canto de *Os Lusíadas* visto por Manuel Pires de Almeida. *Revista Camoniana*, São Paulo, v. I, p. 59-66, 1978. Segunda série.

RAMOS, Luís A. de Oliveira. *O Cardeal Saraiva*. Porto: Centro de Estudos Humanísticos: Faculdade de Letras, 1972.

ROCHA, João Bernardo; MONIZ, Nuno Álvares Pereira Pato. *Exame crítico do novo poema intitulado O Gama*. Lisboa: Na Oficina de Joaquim Rodrigues d'Andrade, 1812.

ROSSI, Giuseppe Carlo. *Os Lusíadas e il settecento portoghese*. *Boletim da Academia Internacional da Cultura Portuguesa*, Lisboa, n. 8, p. 67-96, 1972.

SARAIVA, Frei Francisco de S. Luís. *Apologia de Camões contra as reflexões críticas do P. José Agostinho de Macedo sobre o episódio de Adamastor no Canto V dos Lusíadas*. Santiago [de Compostela]: Na Oficina Tipografica de D. Joa, Moldes, 1819.

SARAIVA, Frei Francisco de S. Luís. *Apologia de Camões...* Lisboa: Na Typographia do Largo do Contador Mor, nº 1, 1840. [1819]

90 SARAIVA, Frei Francisco de S. Luís. *Apologia de Camões...* In: SARAIVA, Frei Francisco de S. Luís. *Obras completas*. Lisboa: Imprensa Nacional, 1883. t. X, p. 153-231. [1819]

SARAIVA, Frei Francisco de S. Luís. *Obras completas*. Edição organizada por Antônio Correia Caldeira, com prefácio do Marquês de Resende. Lisboa: Imprensa Nacional, 1872-1883. 10 v. Disponível online: <http://purl.pt/29266/3/>. Acesso em: 22 jul. 2017.

SERRÃO, Veríssimo. *A historiografia portuguesa*. Lisboa: Verbo, 1974. v. III

SILVA, Inocêncio Francisco da. *Memórias para a vida íntima de José Agostinho de Macedo*. Organização de Teófilo Braga. Lisboa: Typ. da Academia Real das Ciências, 1898.

WILLIS, Robert Clive. *Os Lusíadas and its neoclassical critics*. *Ocidente*, Lisboa, v. LXXXIII, p. 269-286, 1972.

## A transmissão de *Os Lusíadas* na França no século XIX: o caso Ferdinand Denis

Rafael Souza Barbosa  
École des Hautes Études en Sciences Sociales

*¿Qué es, ahora, un libro clásico? [...] Clásico es aquel libro que una nación o un grupo de naciones o el largo tiempo han decidido leer como si en sus páginas todo fuera deliberado, fatal, profundo como el cosmos y capaz de interpretaciones sin término. Previsiblemente, esas decisiones varían. Para los alemanes y austríacos el Fausto es una obra genial; para otros, una de las más famosas formas del tedio, como el segundo Paraíso de Milton o la obra de Rabelais. Libros como el de Job, la Divina Comedia, Macbeth (y, para mí, algunas de las sagas del Norte) prometen una larga inmortalidad, pero nada sabemos del porvenir, salvo que diferirá del presente. [...] Clásico no es un libro (lo repito) que necesariamente posee tales o cuales méritos; es un libro que las generaciones de los hombres, urgidas por diversas razones, leen con previo fervor y con una misteriosa lealtad.*

91

*Jorge Luis Borges*

Em 30 de Dezembro de 1854, o governo português publicou uma portaria com vistas a nomear uma comissão para procurar e recolher os ossos de Luís de Camões, a fim de dar-lhe uma sepultura digna “da sua fama e dos seus serviços às letras pátrias” (Macedo, 1880, p. 1). Segunda tentativa em menos de vinte anos, a comissão seguiu as indicações dadas por biógrafos do poeta e, ao encontrar diversos esqueletos enterrados no mesmo local, decidiu recolher todos, de modo a garantir que entre eles estivesse o de Camões. Embora tenha se valido de procedimentos poucos confiáveis, o sucesso

dessa empresa revela um consistente esforço nacional para oferecer as pompas fúnebres ao autor de *Os Lusíadas*, ainda que cerca de três séculos após sua morte. Por que, mesmo com o reconhecimento de seu poema épico nos séculos XVI e XVII, levou-se tanto tempo para transformar o poeta em um monumento nacional?

Em 1880, o tricentenário de morte de Camões foi largamente comemorado não só em Portugal, e as festividades obtiveram uma repercussão europeia e transatlântica. No Brasil, contaram com homenagens, entre tantas outras, de Machado de Assis, com a peça *Tu, só tu, puro amor...*; de Joaquim Nabuco, com um discurso acalorado sobre o poeta; e da *Revista Brasileira*, que publicou um extenso suplemento sobre Camões e sua obra (Sandmann, 2003). Na França, a Association Littéraire Internationale organizou, em Paris, uma festa literária, artística e musical em homenagem a Camões, com o patrocínio, entre outros, de Victor Hugo, do ministro português Mendes Leal e do embaixador da Áustria, o Conde de Beust. Para a ocasião, foram previstas a execução do hino nacional português pela 92 Guarda Republicana francesa; conferências com oradores e artistas locais; a leitura de trechos de *Os Lusíadas* por atores da Comédie Française; e a inauguração de um busto de Camões (Oswald, 1880). O reconhecimento do poeta, abalizado pelo Estado português e projetado internacionalmente no século XIX, decorreu de atividades editoriais e investimentos simbólicos que, realizados por diversos e diferentes agentes desde o século XVI, favoreceram sua ocorrência na história da literatura.

Jean-Ferdinand Denis (1798-1890), homem de letras francês que viveu cerca de três anos no território brasileiro, foi convidado para representar a França na translação dos supostos restos mortais de Camões e de Vasco da Gama e fez-se presente, por intermédio de suas publicações, na celebração do tricentenário de morte do poeta em Portugal e no Brasil. Por que ele recebeu o convite e distinguiu-se nas comemorações? A resposta, apesar de simplista, decorre de

uma evidência: porque ele foi um daqueles agentes que, distante de Camões no tempo e no espaço, escreveu inúmeras obras acerca do poeta e de seu *corpus* poético. Entre prefácios, capítulos de livro e traduções, foram publicados: *Chefs-d'Oeuvre du Théâtre Portugais – Gomès, Pimenta de Aguiar, Jozé* (1823); *Scènes de la Nature sous les Tropiques, et de leur Influence sur la Poésie, suivies de Camoens et Jozé Indio* (1824); *Résumé de l'Histoire Littéraire du Portugal, suivi du Résumé de l'Histoire Littéraire du Brésil* (1826); *Tableau Historique, Chronologique de la Littérature Portugaise et Brésilienne, Depuis son Origine Jusqu'à nos Jours* (1827); *Les Lusíades* (1841); *Portugal* (1846); o verbete Camoëns na *Nouvelle Biographie Universelle* (1854); e a entrada dedicada ao poeta no *Nouveau Manuel de Bibliographie Universelle* (1857). Em vista disso, coloca-se uma segunda questão: o que essas obras fizeram com o legado camoniano para que seu autor, com mais de oitenta anos, fosse solicitado em duas ocasiões internacionalmente relevantes? Para poder formular em parte a segunda resposta, menos direta do que a primeira, foi realizada uma dissertação de mestrado, financiada pelo CNPq e defendida em 2017 no Programa de Pós-graduação em Letras na Universidade Federal do Rio Grande do Sul, de que este trabalho faz parte.

A problemática da transmissão de um escrito considerado literário é particularmente instigante no caso de *Os Lusíadas* que, publicado pela primeira vez em 1572, continua a ser reeditado e retraduzido em diversos países em pleno século XXI. Tendo em vista a quantidade e variedade de seus trabalhos sobre Camões, o caso Ferdinand Denis mostra-se bastante interessante para discutir como o autor pôde tornar a epopeia visível e disponível na França do século XIX. Este trabalho se propõe a apresentar como ele deu a ler *Os Lusíadas* em duas de suas obras, a saber *Scènes de la Nature sous les Tropiques, et de leur Influence sur la Poésie, suivies de Camoens et Jozé Indio* (1824) e *Résumé de l'Histoire Littéraire du Portugal*,

*suivi du Résumé de l'Histoire Littéraire du Brésil* (1826), a fim de demonstrar como ele se apropriou do poema em diferentes gêneros textuais e formatos editoriais, atribuindo-lhes sentidos e valores, e como seus livros condicionaram materialmente a recepção do texto e a resposta do leitor. De fato, essas duas obras permitem dar a ver o trabalho intelectual de transmissão de um poema épico, indissociável da forma do livro, durante o período de proliferação e legitimação do gênero romanesco em uma escala concomitantemente local e global.

### **1. A epopeia no interior de uma narrativa biográfica**

*Scènes de la Nature sous les Tropiques, et de leur Influence sur la Poésie, suivies de Camoens et Jozé Indio* [*Cenas da Natureza sob os Trópicos e de sua Influência sobre a Poesia, seguidas de Camões e José Índio*] foi editado por Louis Janet em 1824. Com formato In-8º, o livro era vendido por 6 fr. e contava com encadernação em meio-couro, gravações em dourado e nervuras na lombada.

94

Louis Janet, que atuou como editor entre 1818 e 1840, fora encadernador dourador na editora de seu pai, Pierre-Etienne Janet, sucedendo-o por ocasião de seu falecimento. Publicava principalmente almanaques, antologias literárias, *livres d'étrennes e keepsakes*<sup>1</sup>, sendo conhecido por suas encadernações de luxo e seus volumes seriados. Editou, de maneira ininterrupta (1823-1829), o periódico *Annales Romantiques*, que publicava, enquanto antologia de escritores em atividade, obras inéditas de Victor Hugo, Musset, Lamartine, Chateaubriand, entre tantos outros. Sua atuação no mercado editorial corresponde, concomitantemente, à produção de livros com significativo apelo comercial, haja vista o sucesso das antologias e dos livros-presente no período, e à divulgação de autores

---

<sup>1</sup> *Livres d'étrennes* e *keepsakes* são obras com encadernação especial e gravuras que costumavam ser oferecidas como presente em datas natalícias.

contemporâneos em volumes coletivos e de menor custo.

*Cenas da Natureza sob os Trópicos e de sua Influência sobre a Poesia, seguidas de Camões e José Índio*<sup>2</sup> (IV-516 p.) é uma obra dividida em duas partes, conforme anuncia o título. A primeira, composta de 43 capítulos (p. I-IV; 1-407), pretende “lembrar a influência da natureza sobre a imaginação dos homens que vivem em países quentes” e “dar a conhecer aos europeus o partido que podem tirar de cenas grandiosas de que eles costumam ter apenas uma ideia imperfeita” (Denis, 1824, p. III). Desse modo, formula uma poética tropical e fornece duas narrativas condizentes, *Palmares* e *Os Maxacalis*.<sup>3</sup> A segunda contém uma narrativa biográfica, com advertência e apêndice, acerca da vida e da obra de Camões, enfocando principalmente a amizade com José Índio e suas relações com a história de Portugal.

*Camões e José Índio* (p. 409-501) conforma-se no entrecruzamento criativo de fatos biográficos, obra poética e eventos históricos, de modo a se tornar uma ficção biográfica. A história inicia com o retorno dos dois personagens do título a Lisboa. Surpreendidos por uma tempestade, Camões conduz a embarcação em segurança, de modo que a tripulação, ao pisar em terra firme, dirige-se à igreja para agradecer pela graça recebida. No templo, José Índio reconhece sua amada, Clara, cuja suposta morte conduzira-o ao celibato clerical. O poeta convence o amigo a manter a calma e, conforme se afastam, ouve o odioso estratagemas do pai da moça para separá-los. Como-vido pelo infortúnio do religioso, o autor de *Os Lusíadas* procura confortá-lo, rememorando a própria vida marcada por desditas. Em

95

<sup>2</sup> *Camões e José Índio* foi traduzido para o português pelo autor deste trabalho e publicado por Edições Makunaima, acompanhado de uma análise de sua poética, em 2014.

<sup>3</sup> *Palmares* foi traduzido para o português por Maria Helena Rouanet e publicado nos *Cadernos do Centro de Pesquisas Literárias da PUCRS* em 1997; *Os Maxacalis*, por Maria Cecília de Moraes Pinto e publicado pelo Conselho Estadual de Artes e Ciências Humanas de São Paulo em 1976.

vista disso, ele narra sua trajetória desde a infância até o período em que conheceu José Índio no Oriente.

Após concluir a longa narração, Camões e José Índio recuperam seus pertences e procuram um lugar onde possam se hospedar. Sem dar por si, José Índio os conduz à casa de uma antiga criada do pai de Clara. Por intermédio dela, ele consegue reencontrar a amada. Em função do celibato, eles não podem se entregar um ao outro, e o religioso promete a ela deixar Portugal para poder confortar homens desditosos como ele. Pouco tempo depois, Clara falece, em decorrência de um episódio grave da peste negra, e José Índio despede-se de Camões e parte para cumprir o voto que fizera a ela.

96 O religioso peregrina nas Índias, tendo como destino lugares percorridos por Camões. Na viagem de retorno, encontra-se com os exércitos de D. Sebastião na África e carrega o estandarte de guerra na batalha de Alcácer Quibir. Com a derrota do monarca, volta a Lisboa e procura o poeta. Inicialmente sem sucesso, encontra-o no asilo dos pobres, com a saúde bastante debilitada. Camões reconhece José Índio, emociona-se e, resignado com a própria fortuna, falece nos braços do amigo.

A narrativa biográfica encontra-se dividida em dois planos, um protagonizado por José Índio, e outro resultante da narração memorialista de Camões. O primeiro plano enfoca, em Lisboa, o dilema moral do religioso ao reencontrar a amada que julgava morta e sua resolução, partindo para o Oriente. O segundo provém do relato realizado por Camões em que reconstitui seu percurso biográfico desde a infância até o encontro com o amigo nas Índias, ressaltando os sucessivos revezes. Também aborda eventos da história portuguesa de que não fez parte. Os dois planos, intercalados de maneira desigual, convergem para o reencontro das duas personagens quando José Índio retorna a Lisboa, e Camões falece em seus braços.

Para escrever essa ficção biográfica, Ferdinand Denis, que se propôs a reviver, por meio da tradução de seus poemas, os in-

fortúnios de Camões, abriu mão da “forma rigorosa imposta pela história” (Denis, 2014, p. 18). Ainda assim, insiste na autenticidade da maioria dos fatos, sobretudo do final, na *Advertência*, bem como remete a uma bibliografia especializada. Dessa maneira, não só insere eventos históricos não diretamente vividos pelo poeta em *Camões e José Índio* e dedica a José Índio uma parte significativa no enredo, mas também se apropria da poesia camoniana e a incorpora em seu interior e margens. Em vista disso, a narrativa pôde desempenhar uma função significativa em relação ao *corpus* poético e à biografia do poeta na França. As primeiras traduções, parciais ou integrais, de poemas líricos atribuídos a Camões encontram-se no interior da narrativa. Além disso, a abordagem da vida do poeta, até então restrita a uma representação factual, adentrou o campo da ficção romanesca. A ocorrência simultânea do histórico e do literário constituiu, enfim, uma prática moderna compartilhada por outras narrativas. Com efeito, o legado camoniano passou a contar com outra estratégia para garantir sua transmissão e sobrevivência.

A escrita de *Camões e José Índio* (1824) apropriou-se de obras atribuídas ao poeta no corpo e nas margens da narrativa, de modo que a composição, adotando a tradução como procedimento ficcional, imbrica maneiras de ler e de transmitir seu legado poético. Tendo em vista o teor biográfico da ficção, as vertentes presentes abarcam a épica, a lírica e a epistolografia, sem fazer menção ao teatro, e situam-se principalmente na rememoração de Camões e em seu leito de morte. As formas de inscrição dos poemas e cartas compreendem a citação, a menção e a paráfrase em francês no corpo do texto, com a possibilidade de indicação ou transcrição do original em rodapé. Os modos de inserção, isto é, os usos que deles são feitos podem ser definidos, em linhas gerais, a partir de três pontos de vista: o do imaginário, quando deles se depreendem motivos deslocados da fonte textual; o da mimese, quando deles se extraem factuaisidades biográficas ou descritivas; e o do testemunho,

quando servem como manifestação direta de Camões a respeito de um evento ou indivíduo.

*Os Lusíadas* inscrevem-se na ficção como um repertório de motivos e frases lapidares que, sem necessitar de uma referência textual estrita, remetem ao imaginário camoniano de maneira abrangente. A epígrafe “Vereis amor da pátria não movido / De prêmio vil, mas alto e quase eterno” (Denis, 1824, p. 409), retirada do canto I e colocada em português na folha de rosto, indica como mote da ficção o amor incondicional do poeta pela pátria, que não foi por ela reconhecido. Analogamente, o trecho “Mais qui peut éviter les pièges que l’amour couvre des fleurs?” (Denis, 1824, p. 425) [“Quem pode livrar-se por ventura / Dos laços que amor arma brandamente?” (Denis, 2014, p. 30)], que corresponde a versos do canto III citados no original em rodapé, insiste, desta vez em relação a Ataíde, no teor passional de sua trajetória para além da devoção a Portugal. Em ambos os casos, depreende-se uma concepção global acerca do poema épico e, concomitantemente, uma apropriação seletiva de passagens condizentes com essa concepção, que se reforça à medida que avança a leitura de *Camões e José Índio*.

98

Em momentos distintos de sua rememoração, a fala de Camões incorpora dois excertos que materializam aquela apropriação seletiva da epopeia: do canto VII, entre aspas sem referência, “tenant mon épée d’une main, guidant la plume avec l’autre” (Denis, 1824, p. 431) [“Nũa mão sempre a espada e noutra a pena” (Denis, 2014, p. 33)]; e do canto X, entre aspas com a indicação do respectivo canto em rodapé, “Hélas ! ma lyre sera plus célèbre qu’elle ne doit être heureuse” (Denis, 1824, p. 441) [“Naquele cuja Lira sonora / Será mais afamada que ditosa!” (Denis, 2014, p. 40)]. O primeiro, que, em *Os Lusíadas*, corresponde a uma exclamação do aedo às musas, é deslocado para servir de emblema a um período da vida do poeta em que coexistem criação poética e atividade guerreira. O segundo, que provém do discurso de Tétis face à máquina do mun-

do, é usado por Denis para encerrar a narração acerca do naufrágio em que Camões se viu forçado a nadar com uma mão e a segurar seu manuscrito acima das águas com a outra. Dessa maneira, esses trechos, desvinculados do contexto estrito da epopeia, adquirem, graças à ausência de referencialidade de sua construção verbal, uma autonomia relativa a serviço da concepção global acerca de Camões e suas obras. Dito de outro modo, a construção imagética dos versos desprende-se de *Os Lusíadas* e, em função da ideia generalizante do poeta de gênio que se dedica ao amor e à pátria, passa a existir e a ser difundida à parte da obra que as originou. Com efeito, a materialidade das citações, que contêm aspas sem indicar a fonte ou indicando-a genericamente, sugere uma prática de leitura que, reforçando graficamente aquela autonomia, condiciona uma recepção da epopeia aforística e a serviço do presente.

Analogamente, há menções a elementos de *Os Lusíadas* que, bastante fortuitos em relação à história da narrativa, sugerem a difusão autônoma de algumas partes em detrimento do todo. São eles: a máquina do mundo, casualmente aludida por José Índio antes de desembarcar em Portugal; Inês de Castro, evocada como aparição fruto de uma imaginação precoce; e Adamastor, referido no instante de sua suposta invenção. A expressão, inscrita sem aspas e retirada do Canto X, torna-se um sinônimo de universo e passa a existir como conceito independente. A rainha, cuja história é apresentada no canto III, é seguida de uma nota que corrobora a popularidade do episódio resultante de sua recepção. O nome do gigante, que aparece no Canto V, é indicado entre aspas e recebe uma nota remetendo à sua localização no poema. Nos três casos, percebe-se uma disseminação desses elementos enquanto motivos ou esquemas narrativos breves em vez de uma sequência complexa de versos. Novamente, a unidade da epopeia fragmenta-se em excertos cujo valor exegético ou heurístico garante sua relativa autonomia, de modo a formar imagens deslocadas de sua origem e passíveis de uma difusão mais ampla.

*Camões e José Índio* coloca em circulação parte da epopeia em francês e oferece possibilidades de difusão para além da narrativa. Apesar de inseri-los conforme um protocolo de leitura bastante restrito, o interesse em se apropriar delas, decorrente de uma imagem do poeta e de sua trajetória, produz uma obra que incita os leitores a procurar e os editores a financiar livros e revistas contendo obras ou excertos de Camões. A materialidade da narrativa, que remete constantemente aos textos, parece simular esse movimento hipertextual de buscar aquilo que não se encontra necessariamente no mesmo volume, ou de sugerir uma existência à parte. Tendo em vista as maneiras como o legado camoniano foi transmitido e recebido na França, a referência genérica a passagens de *Os Lusíadas* e a circulação de enunciados isolados atribuídos ao poeta são uma prática corrente de Ferdinand Denis compartilhada por outros autores. Conforme demonstrado anteriormente, comentários críticos e apropriações literárias partem de um número restrito de passagens e parecem prescindir da leitura integral do poema, sem deixar de divulgar-las e de estimulá-la. Não é por acaso que a edição do vate português na França multiplicou-se sensivelmente a partir dos anos trinta e que, no que diz respeito a Denis, culmina em *Les Lusíades* (1841), segunda tradução em prosa do poema publicada em menos de vinte anos.<sup>4</sup>

100

## **2. A epopeia no interior de uma história literária**

*O Résumé de l'Histoire Littéraire du Portugal, suivi du Résumé de l'Histoire Littéraire du Brésil* [*Resumo da História Literária*

---

<sup>4</sup> A primeira tradução conhecida em francês de *Os Lusíadas* foi publicada em 1735 e reimpressa em 1768; a segunda, em 1776 e em 1813 e 1820; e a terceira, em 1825 e em 1841. Todas essas traduções, incluindo a de Denis, foram feitas em prosa. As duas primeiras traduções em verso foram publicadas em 1842 e 1844. Constata-se, assim, um aumento importante da atividade editorial acerca de Camões no período de atividade de Ferdinand Denis.

*de Portugal, seguido do Resumo da História Literária do Brasil*] foi editado por Lecoite et Durey em 1826. A obra faz parte da *Collection des Résumés Historiques*, coordenada por Félix Bodin (1795-1837), que, composta de setenta volumes in-18º, oferecia resumos históricos sobre os mais diversos assuntos. A coleção foi publicada entre 1821 e 1834, havendo inclusive reedições, e seus volumes custavam originalmente entre 2 fr. e 3 fr. 50.

Os editores, Jacques-Frédéric Lecoite e Étienne Durey, que deixaram o antigo padrão para abrir a própria editora, atuaram em conjunto entre 1820 e 1831. Publicaram sobretudo romances e resumos históricos. Segundo Werdet, a coleção obteve grande sucesso e gerou a fortuna dos dois empresários. Possibilitando a compra individual de seus títulos, ela se propunha a conformar uma história universal e a constituir uma biblioteca histórica tão extensa quanto fosse o desejo e o interesse do leitor. Para executar o projeto, contrataram-se escritores que, encarregando-se de um ou mais resumos, apenas abordariam assuntos de que se mostrassem bons conhecedores.<sup>5</sup> Favorecidas por um formato portátil e de menor custo, as pretensões dos editores correspondiam a um interesse crescente em descentralizar o conhecimento especializado, associado à figura do erudito. Na contramão do que consideravam um privilégio de classe, disponibilizavam à população urbana e letrada uma versão informativa e acessível dos mais variados temas. Félix Bodin, na apresentação do *Résumé de l'Histoire de France Jusqu'à nos Jours*, sintetiza o objetivo da coleção de forma grandiloquente: “antigamente, escrevia-se a história para uso do delfim; hoje é para o uso do povo que se deve escrevê-la, e os filhos dos reis serão instruídos, por sua vez, com os livros feitos para o povo” (Bodin, 1822, p. VII).

101

---

5 Ferdinand Denis é também responsável pelos resumos de história do Brasil e da Guiana (1825) e de Buenos Aires, do Paraguai, das províncias do Prata e do Chile (1827).

O *Resumo da História Literária de Portugal, seguido do Resumo da História Literária do Brasil*<sup>6</sup> (XXV-625 p. in-16º) é uma obra dividida em duas partes, conforme anuncia o título. A primeira, composta de 35 capítulos (p. 1-512), apresenta a literatura portuguesa de forma diacrônica, abordando autores, obras e instituições desde a constituição da língua até a época de sua publicação. A segunda parte, composta de oito capítulos (p. 513-601), apresenta a literatura brasileira de forma semelhante. Todavia, devido à sua curta existência face à portuguesa, o tratamento dispensado é bastante desigual em relação aos autores, gêneros e períodos, e lança mão de juízos prospectivos. Ressalte-se que o autor, em ambos os casos, entende a literatura enquanto prática letrada em prosa e verso, compreendendo tanto ficção e poesia quanto relatos históricos e de viagem.

102 Para escrever o resumo, Ferdinand Denis adotou, como unidades estruturantes do relato, nomes de autores, uma tipologia de gêneros textuais e entidades literárias. A partir dessas noções, procurou situar historicamente os objetos, tanto em seu aspecto cronológico quanto circunstancial, e estabeleceu uma continuidade entre eles. Além disso, valeu-se da técnica do comentário de texto, com ou sem excertos traduzidos, de modo que a análise histórica resulta do resumo explicativo de obras e da narração de eventos, corroborados por citações e menções de uma bibliografia atualizada. Nessa medida, tais escolhas e procedimentos são coerentes com o escopo da coleção em que o livro se insere, sem que ele deixe de interessar a um público especializado.

Mencionado diversas vezes ao longo da obra, o legado camoniano é discutido nos capítulos VIII, IX e XI que enfocam,

---

<sup>6</sup> A parte relativa ao Brasil foi traduzida para o português por Guilhermino César e impressa em 1978 pela Edusp; a tradução completa, que fornece as citações deste trabalho, por Regina Zilberman, foi publicada em 2018 pela editora Makunaima.

respectivamente, a biografia de Camões, *Os Lusíadas* e *Da Criação e Composição do Homem*<sup>7</sup>; a poesia lírica; e a dramaturgia. A vida do poeta é apresentada brevemente (p. 66-76), e o poema heroico ocupa a maior parte do capítulo (p. 76-126). A abordagem do épico compreende uma introdução geral; uma análise extensiva pautada no comentário de texto e na inserção de trechos traduzidos, exceto para os cantos II e VIII; e uma pequena síntese de sua recepção crítica. O poema místico (p. 127-133), bastante curto, é tratado de forma semelhante a *Os Lusíadas*. A lírica conta com uma exposição geral acerca das particularidades de sua transmissão e da fortuna crítica na França (p. 134-138) e com o comentário de poemas, traduzidos parcial e integralmente (p. 138-149). A dramaturgia (p. 182-187) remete à *Notice sur le théâtre portugais*, introdução de *Chefs-d'Oeuvre du Théâtre Portugais — Gomès, Pimenta de Aguiar, Jozé* (1823), e detém-se no resumo de *Filodemo*, sem fornecer excertos. É interessante notar que tanto o número de páginas consagradas ao legado camoniano, quanto a amostragem de textos são superiores aos da história literária de Sismondi, única referência à literatura portuguesa em francês. Acrescenta-se que Denis alude reiteradamente ao espaço restrito de que dispõe quando lamenta não poder estender uma análise, ou fornecer a tradução de uma passagem a que se refere.

103

*O Resumo da História Literária de Portugal, seguido do Resumo da História Literária do Brasil* expande consideravelmente o corpus literário de língua portuguesa em relação às histórias literárias então disponíveis em francês. Os procedimentos textuais, sobretudo o comentário de texto e a tradução de excertos, e as categorias operatórias, como a periodização por séculos e a divisão em gêneros, aperfeiçoaram a exposição de seus objetos. A partir deles, a narrativa

---

7 O poema místico *Da Criação e Composição do Homem*, atribuído a Camões até o começo do século XIX por alguns autores, é de autoria de André Falcão de Rezende.

historiográfica elaborada não só forneceu um tratamento mais coeso aos dados em busca de uma continuidade, mas também favoreceu a conformação de ideias mais precisas acerca dessas literaturas. No conjunto da obra, o legado camoniano adquiriu uma figuração consistente e completa, uma vez que foram apresentadas todas suas componentes: a épica, a lírica e a dramaturgia. *Os Lusíadas*, a que se limitou a recepção de Camões na França até o início do século XIX, foi objeto de leituras mesmo antes de sua tradução em 1735. Nesse sentido, acumulou uma fortuna crítica e podia-se ter uma ideia de sua unidade desde o século XVIII. Em vista disso, Denis, aliando excerto e comentário, fez uma síntese dos dez cantos e resumiu os comentários críticos de seus antecessores. A lírica, depreciada por La Harpe e d’Hermilly (Camoens, 1766), tradutores da epopeia, foi reabilitada por Staël (1812, p. 618-621), Sismondi (1813) e Sané (1813, p. 245-251); e suas primeiras versões em francês, bastante precárias, surgiram apenas em 1813. Ferdinand Denis, que as traduzira já em *Camões e José Índio*, amplia sua presença na França com sua inserção e comentário no capítulo IX da história literária. O autor também promete uma antologia de poemas traduzidos, que se tornaria apêndice de *Les Lusíades* (1841), entusiasmando os críticos. A dramaturgia havia sido poucas vezes mencionada, normalmente de forma depreciativa, e deveu a *Chefs-d’Oeuvre du Théâtre Portugais* sua análise em francês. Tendo anteriormente resumido e citado *El Rei Seleuco*, Denis trata de maneira semelhante *Filodemo*, complementando a obra de 1823.

Conforme dito anteriormente, o caráter crítico do *Resumo da História Literária de Portugal* (1826) decorre da apresentação de obras atribuídas ao poeta por intermédio da paráfrase, do comentário de texto e da inserção de trechos que ilustrem ou exemplifiquem o que é dito. Dessa feita, as formas de inscrição e os modos de inserção dos poemas, peças e cartas constituem um dispositivo de instrução e fruição acerca do legado poético de Camões. O escopo da história

literária, parte de uma coleção de resumos, procura dar a conhecer sinteticamente os textos com base em ideias e valores imbricados em sua leitura e transmissão.

Denis aborda ostensivamente *Os Lusíadas* no *Resumo* e fornece excertos, de extensão variável, para episódios específicos de oito dos dez cantos. Diferentemente de *Camões e José Índio*, os trechos inseridos na obra procuram dar a conhecer a epopeia enquanto poema no contexto da história literária, sem necessariamente sugerir sua leitura integral em francês. O ponto de vista do imaginário, determinante da presença genérica e lacunar do épico na narrativa biográfica, passa a orientar a seleção de fragmentos segundo as passagens mais conhecidas e apreciadas no presente da publicação. Com efeito, a preferência por um respectivo episódio pode ser inferida a partir do espaço que ocupa no livro, bem como da quantidade e proporção das citações que fornece.

Conforme indicado em rodapé, as citações são feitas a partir da tradução de Millié (1825). Sobre essa decisão, Denis acrescenta que, “se tivéssemos apenas as duas antigas versões [de Castera (1735) e de La Harpe e d’Hermilly (1776)], teria tentado retraduzir as passagens citadas; mas, desde que possuímos a nova, seria uma temeridade fazê-lo” (Denis, 1826, p. 79). Ademais, o autor lamenta, em relação à Ilha dos Amores, que o espaço do livro impeça-o de “tomar emprestado este episódio encantador da tradução de Millié” (Denis, 1826, p. 119). Em vista disso, percebe-se como a impressão de *Les Lusíades* no ano anterior parece ter afetado a circulação do épico na França, ao propor uma versão mais moderna, cuja apreciação imediata na imprensa fora predominantemente positiva, e acessível a um público mais amplo, que podia adquiri-la em pequeno formato nas livrarias.

No capítulo VIII, Denis assevera ser necessário, para melhor poder analisar e conceber as belezas do épico, transportar-se ao pico da colina em que “Vasco da Gama é conduzido por uma divindade,

que o faz contemplar os gloriosos destinos de Portugal” (Denis, 1826, p. 76). A ideia de se deixar invadir pelo espírito do poeta retorna e remete ao momento em que Tétis revela a Máquina do Mundo ao navegador. A apreensão global da epopeia no interior da história literária deriva, assim, desse gesto de contemplação que metaforiza a leitura do poema proposta. O autor transfigura-se em Tétis, *Os Lusíadas* transformam-se na máquina do mundo, e o leitor assume a posição contemplativa, entre curiosa e interessada, de Vasco da Gama face à divindade.

Ao longo da análise canto a canto, Denis insere dezoito excertos de *Os Lusíadas*. A fim de identificar cada citação, foi elaborado o quadro a seguir que sinaliza de onde vêm, o que veiculam e como se articulam à paráfrase da epopeia. Podem-se extrair, assim, algumas conclusões gerais quanto às funções que os trechos exercem e aos protocolos de leitura que implicam.

106

<b>Quadro 1 - Citações de <i>Os Lusíadas</i> no Resumo da História Literária de Portugal</b>				
<b>Canto</b>	<b>Episódio</b>	<b>Conteúdo</b>	<b>Nº de linhas</b>	<b>Uso:</b>
I	Concílio dos Deuses	Marte aproxima-se do trono de Júpiter	5	Demonstrar o poder do deus da guerra
III	Narração de Vasco da Gama ao rei de Melinde	Vasco da Gama começa a falar de Portugal	4	Demonstrar a elevação e a sensibilidade do discurso do Gama
III	Inês de Castro	Inês pede a troca da pena capital pelo exílio	23	Demonstrar a harmonia e a sensibilidade da cena
IV	Partida das Naus	Fernando entrega Ceuta aos infiéis	3	Ilustrar a cena

V	Adamastor	Apresentação do gigante	85	Demonstrar a beleza da cena
V	Adamastor	Adamastor lamenta a traição	13	Demonstrar a beleza da cena
V	Adamastor	Adamastor metamorfoseia-se em rochedo	10	Demonstrar a beleza da cena
V	Chegada a Melinde	Repouso após a viagem difícil	6	Demonstrar a beleza da cena
VI	Batalha dos Doze de Inglaterra	A batalha	21	Ilustrar a cena
VI	A tempestade	Prece de Gama aos deuses	5	Ilustrar a cena
VI	Discurso do poeta	Considerações sobre a fama e a glória	6	Demonstrar a nobreza do poeta
VII	Discurso do poeta	Comparação dos feitos dos portugueses e dos muçulmanos	12	Demonstrar a nobreza do poeta
VII	Encontro entre Samorim e o capitão	Monçai de menciona a glória dos portugueses	3	Ilustrar a cena
VII	Discurso do poeta	Lamentações devido à ingratidão da pátria	5	Demonstrar a nobreza do poeta
IX	Ilha dos Amores	Aparição de Vênus	5	Demonstrar a beleza da cena
X	A Máquina do Mundo	Profecia de Tétis	4	Ilustrar a cena
X	A Máquina do Mundo	Profecia de Tétis	4	Ilustrar a cena
X	Epílogo	Versos endereçados a Sebastião	3	Demonstrar a nobreza do poeta

Com base no quadro, percebe-se que, se o espaço material do *Resumo* limita a inserção de citações, fato que Denis assinala repetidas vezes, a decisão de incluir ou não trechos e de definir sua extensão aponta para uma seleção valorativa de episódios no interior da epopeia. Predominam passagens curtas com menos de dez linhas e de diferentes cantos, de modo que as excepcionalmente longas ou relativas a uma mesma cena destacam-se sobremaneira no conjunto. Verifica-se também que os excertos parecem querer ilustrar o que é dito, ou mostrar as qualidades retóricas intrínsecas do poema e o caráter nobre de Camões a partir de sua tradução. Estabelece-se, assim, uma partilha no interior do *Resumo* entre o que é, do épico, preferencialmente parafraseado e eventualmente ilustrado; e impreterivelmente citado, seja pelo interesse da composição na contemporaneidade, seja por sua importância ao argumento desenvolvido.

108 Pode-se interpretar de diferentes maneiras o modo como Denis procede. Por um lado, a seleção de autores e a exposição mais ou menos detalhada de suas obras decorre do princípio histórico de redação do *Resumo*. A ordenação predominantemente cronológica e o esforço de interligar uns em relação aos outros materializa uma passagem do repertório bibliográfico, caracterizado pela sucessão de monografias variadas e bastante independentes, à história literária como começava a ser praticada no século XIX. Por outro, o suporte do comentário e o uso estratégico de trechos a serviço do que é dito concorrem com o aspecto crítico do trabalho. O uso alternado e altamente valorativo entre paráfrase e citação marca uma atitude em consonância com o desenvolvimento moderno da crítica literária, que, tornando-se menos erudita, procurava orientar, aconselhar e prevenir os leitores, a quem se oferecia uma gama cada vez maior de livros ditos literários. Enfim, a prática crítico-historiográfica de Denis busca, no que diz respeito aos textos em questão, produzir o contexto de sua recepção, afirmando ideias consistentes e coesas

sobre eles; e reforçar o quadro de sua transmissão, distinguindo o que importa conhecer e o que interessa efetivamente ler.

A inserção de citações longas reitera a popularidade de alguns episódios e indica a impossibilidade de a paráfrase substituir a leitura efetiva de partes da epopeia. Mesmo que o protocolo de leitura adjacente continue sendo o contemplativo, dá-se a ler trechos selecionados que, amostra significativa da respectiva passagem, permitem ao leitor conhecer o texto e apreciá-lo. Do canto III, narram-se os acontecimentos relativos a Inês de Castro e veicula-se o excerto comovente em que a amante suplica por sua vida para poder cuidar de seus filhos. Do canto VI, o conflito dos Doze de Inglaterra é devidamente explicitado e se é transportado à cena de vitória da batalha que fornece seu desfecho. Do canto V, o episódio do gigante, bastante conhecido entre os franceses e relativamente autônomo no interior da epopeia, é citado quase que integralmente. Nesse sentido, Denis precisa que, “para compreender, é preciso citar, nada pode substituir as menores expressões do poeta” (Denis, 1826, p. 100). As paráfrases sem excertos dos cantos II e VIII, que abarcam a cilada em Mombaça, a chegada a Melinde e o tratado com Samorim, contrariamente, condicionam a transmissão de seu conteúdo ao discurso indireto e sugerem sua importância secundária junto ao leitorado potencial de Denis. Em suma, possibilita-se uma apreensão da totalidade de *Os Lusíadas*, mas apenas algumas de suas partes são diretamente lidas e significativamente destacadas do todo, já que a obra, concomitantemente histórica e crítica, constituiu-se novamente enquanto uma oferta editorial voltada a um público geral e não necessariamente especializado.

De modo similar, a fala do poeta, imediatamente identificada como sendo de Camões, comporta uma leitura atrelada à demonstração da grandeza de seu gênio. Os excertos, relativamente curtos, circunscrevem discursos de caráter propositivo endereçados ao povo

português e a seu soberano, de modo que podem ser facilmente convertidos em palavras de sabedoria endereçadas ao leitor. São ressaltados o teor sensato e moralizante de seus conteúdos ou a elevação e harmonia de sua elocução. Dessa maneira, a concepção prévia acerca do poeta intervém novamente, fazendo-a ressoar no interior do épico. A prática de citação fornece seletivamente trechos, como na obra do ano anterior, que reforçam uma imagem específica do poeta, que faz coincidir a trajetória do indivíduo e o espírito da nação. Com efeito, os fragmentos, diferentes entre si, conservam um aspecto redundante no que diz respeito à manifestação da exemplaridade de Camões.

110 A presença constante da tradução de *Os Lusíadas*, no entanto, não parece remeter o leitor ao livro de Millié como *Camões e José Índio* parecia enviá-lo aos poemas camonianos. Pelo contrário, o *Resumo da História Literária de Portugal*, ao se apropriar ostensivamente de trechos de *Les Lusiades*, acaba, em alguma medida, substituindo-o. Desse modo, a citação da epopeia parece ter sido feita para que se possa tomar conhecimento da obra e contemplar suas principais passagens sem precisar consultar a versão integral do texto em francês. A prática de citação e o protocolo de leitura adjacente produzem um resumo de história literária que, no que diz respeito à epopeia camoniana, é capaz de satisfazer a curiosidade do leitor e basta-se para instruí-lo. A materialidade das citações parece coincidir com essa disposição, favorecendo-a. Ao referenciar os excertos, Denis não localiza, na maioria dos casos, a paginação do livro de Millié, detendo-se na menção genérica do canto. Contudo, indica, em alguns casos, a numeração da estrofe no original e inclui seu primeiro verso, precisando a referência. De fato, o *Resumo* envia o leitor a *Os Lusíadas* com mais frequência do que a *Les Lusiades*, ainda que a realidade do público leitor recomendasse o contrário.

O *Resumo da História Literária de Portugal* destaca-se sobremaneira em relação às histórias literárias anteriores. A de Bou-

terwek abarca apenas trechos em português, de modo a favorecer mais o entendimento do que a apreciação dos poemas. A de Sismondi fornece extratos em francês, mas em número bastante reduzido. Já a de Denis, consagrando um número expressivo de páginas ao legado camoniano, fornece uma amostra significativa de excertos em tradução, mesmo os presentes em outros livros contemporâneos. A prática de citação, que visa permitir a apreciação do texto, surge como uma estratégia eficaz para transmitir partes de *Os Lusíadas*, e o protocolo de leitura adjacente, atrelado à contemplação, permite uma resposta imediata do leitor entre compreensão e emoção estética. Em vista disso, o *corpus* poético atribuído a Camões alcança uma maior circulação em francês, seja por produção ou reprodução, ainda que sua leitura continue a ser fortemente condicionada pela materialidade do impresso e as apropriações do autor.

### 3. A epopeia na França no século XIX e o trabalho de transmissão de Denis

Do modo como o autor leu *Os Lusíadas*, a partir do que escreve, à maneira como a materialidade do livro dá a ler a epopeia, condicionando a recepção do texto e a resposta do leitor, verifica-se que a transmissão do poema épico opera entre a possibilidade de reter partes em detrimento do todo e sua identificação imediata com a trajetória do sujeito biográfico. Por intermédio do contraste entre *Camões e José Índio* (1824) e do *Resumo da História Literária de Portugal* (1826), percebe-se que o ato de traduzir versos em prosa constitui elemento importante da prática de comentário de texto de Denis, atribuindo-lhe sentidos, bem como que a preferência tácita por paráfrase ou citação intervém na disponibilidade editorial da epopeia. O fato de dar acesso a um conhecimento acerca de um texto e permitir o acesso mediado ao texto em si mesmo não era, à época, um fenômeno ordinário, incorrendo em outra relação entre sujeito e impresso. No caso de escritos vistos como literários, produzia-se um

deslocamento de sua conservação especializada a sua circulação renovada, principalmente a partir de paratextos ou da imprensa, junto de um público contemporâneo potencialmente mais amplo. Dessa feita, o gesto de indicar o que deve ser lido ou o que pode ser apreendido por meio de paráfrase produzia uma seleção eficaz e funcional de *Os Lusíadas*. O leitor, evitando o embrulho de ler integralmente a epopeia para distinguir o que realmente interessa, aprendia algo sobre o escritor em questão e podia fruir o que se supunha haver de melhor em seus cantos. Em suma, das 1.102 estrofes, o poema épico se viu reduzido a um conhecimento geral da maior parte de seu conteúdo, de modo que as citações correspondiam a um punhado de versos lapidares associados à condição do poeta, ou a passagens de forte teor narrativo, como as de Adamastor e de Inês de Castro.

112 A menção a um número bastante limitado de passagens e o uso das mesmas citações ao longo dos livros produziram uma imagem específica e unívoca para as criações do poeta. A seleção operou, simultaneamente, uma redução de *Os Lusíadas* em termos quantitativos e qualitativos, restringindo as possibilidades de representatividade e de representação do texto. Pode-se pensar em todo e qualquer verso citado como vestígio testemunhal ou mimético de experiências subjetivas de Camões, associados a momentos de sua trajetória. Não é por acaso que Adamastor e Inês de Castro, cujo conteúdo não pode se confundir com a vida do poeta, remetem a momentos de inspiração, sendo ressitoados em sua biografia. Assim, a associação biográfica condiciona invariavelmente os processos de identificação entre autor e obra, tipificando-os. Mesmo que a consequência imediata seja a simplificação de algo potencialmente complexo, a homogeneidade decorrente mostra-se eficaz para, a partir de um esquema fixo, apreender e reter na memória a epopeia com maior facilidade.

A transmissão de *Os Lusíadas* em *Camões e José Índio* (1824) e no *Resumo da História Literária de Portugal* (1826) manifesta

como as circunstâncias materiais de publicação desses livros e a ênfase na apropriação biográfica ou romanesca de seus versos puderam torná-lo visível no mercado editorial e no campo literário da primeira metade do século XIX. Face à dominação do romance e da poesia lírica sobre outros gêneros, a transformação de versos heroicos em poemas em prosa ou em narrativas românticas por intermédio da tradução evidencia possibilidades da colocar a épica, eminentemente estrangeira, mas sobretudo dissociada de contextos nacionais, em circulação na França. Nesse sentido, *Os Lusíadas* se tornam dependentes de uma figuração controlada e instigante de Camões para fazer sentido e de uma conotação sentimental para gerar interesse. Ademais, as práticas de leitura modernas, atreladas à novidade editorial, mesmo que de obras antigas, e a grande disponibilidade de impressos variados no espaço público foram bastante propícias a esta apropriação extremamente seletiva (e valorativa) do poema épico, produzindo sua contemporaneidade. Retornando à pergunta feita na introdução, ela permanece sem resposta: não se pode determinar o que Ferdinand Denis fez para ser convidado à translação dos restos mortais e à celebração do tricentenário de morte do poeta. Ainda assim, pode-se precisar o que seus livros sobre Camões fizeram: eles colocaram em prática um conjunto de estratégias de transmissão cultural de *Os Lusíadas* que, mostrando-se eficazes naquele contexto, seriam retomadas, reutilizadas e adaptadas mesmo após seu desaparecimento.

## REFERÊNCIAS

BODIN, Félix. *Résumé de l'Histoire de France Jusqu'à nos Jours*. Paris: Lecointe et Durey, 1822.

CAMOENS, [Louis de]. *La Lusíade de Louis de Camoëns, Traduit du portugais par Jean-François La Harpe et Vaquette d'Hermilly*. Paris: Nyon, 1766. 2 v.

DENIS, Ferdinand. *Camões e José Índio*. Organização, tradução e notas de Rafael Souza Barbosa. Rio de Janeiro: Makunaima, 2014. [1824]

DENIS, Ferdinand. *Os Maxacalis*. Edição crítica com introdução, notas e apêndice de Jean-Paul Bruyas e tradução de Maria Cecília de Moraes Pinto. São Paulo: Conselho Estadual de Artes e Ciências Humanas, 1979. [1824]

DENIS, Ferdinand. *Palmares*. Tradução de Maria Helena Rouanet. *CADERNOS DO CENTRO DE PESQUISAS LITERÁRIAS DA PUCRS*, v.2, n.3, p. 14-44, 1997. [1824]

DENIS, Ferdinand. *Résumé de l'Histoire Littéraire du Portugal, suivi du Résumé de l'Histoire Littéraire du Brésil*. Paris: Lecointe et Durey, 1826.

114 DENIS, Ferdinand. *Resumo da história literária do Brasil*. Tradução de Guilhermino César. In: CÉSAR, Guilhermino (ed.). *Historiadores e críticos do Romantismo: 1- a contribuição européia: crítica e história literária*. Rio de Janeiro: Livros Técnicos e Científicos; São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1978. [1826]

DENIS, Ferdinand. *Resumo da história literária de Portugal seguido do resumo da história literária do Brasil*. Tradução, apresentação e notas de Regina Zilberman. Rio de Janeiro: Edições Makunaima, 2018. [1826]

DENIS, Ferdinand. *Scènes de la Nature sous les Tropiques, et de leur Influence sur la Poésie, suivies de Camoens et Jozé Índio*. Paris: Louis Janet, 1824.

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

OSWALD, François. *Échos des Théâtres. Les Gaulois*, Paris, p.3, 20 maio 1880.

SANE, Alexandre. *Coup-d'oeil sur l'état de la littérature en Portugal*. In: *Mercure Étranger ou Annales de la Littérature Étrangère*. Paris: Arthus-

Bertrand; D. Colas, 1813, t. 1, p. 245-251.

SANDMANN, Marcelo Corrêa. As Comemorações do Tricentenário de Camões no Brasil. *Revista Letras*, Curitiba, 59 jan.-jun., p.197-205, 2003.

SISMONDI, Jean Charles Léonard Sismonde de. *De la Littérature du Midi de l'Europe*. Paris: Treuttel; Estrasburgo: Würtz, t. 4, 1813.

STAËL, Germaine de. Camoens (Louis). In: *Biographie Universelle, Ancienne et Moderne*. Paris: Michaud Frères, 1812, t. 6, p. 618-621.

## Camões, *Os Lusíadas* e Camilo Castelo Branco

José Carvalho Vanzelli  
Universidade de São Paulo/FAPESP

O poema épico *Os Lusíadas* está intrinsecamente ligado à História de Portugal, não apenas pelo fato de Luís de Camões (1524-1580) recriar alegoricamente a chegada de Vasco da Gama às Índias — cantando, assim, os Descobrimentos portugueses —, mas também pelas leituras que seus personagens, cenários e, especialmente, seu autor receberam nos séculos seguintes.

No que tange esta questão, o século XIX foi essencial para a imagem que ainda hoje se tem do poeta de *Os Lusíadas*. A partir da publicação em 1825 do poema *Camões* de Almeida Garrett (1799-1854), texto que “[o poeta] vinca na figura modelar [de Camões] especialmente os traços de patriotismo e de inconformismo” (Pereira, 1999, p. 15), o vulto do poeta é resgatado e, mais do que isso, mitificado pela intelectualidade portuguesa. Nas palavras de Eduardo Lourenço,

Camões, ressuscitado para sempre por obra de Garrett, toma o seu novo papel de centro e circunferência de nosso imaginário que, daí em diante, irá modelar-se ao ritmo profundo da nova vida coletiva, em perpétua e pendular oscilação entre a euforia e o desencanto [...] Pouco a pouco, o Livro [*Os Lusíadas*] começa a existir menos que o seu autor mitificado. Todavia, será em função do Livro [...] que a mitologia romântica camoniana vai ser posta em causa, ou repensada noutros termos. (Lourenço, 1999, p. 60)

É importante atentar ao fato de que o século XIX, de um modo geral, foi um período politicamente complexo para Portugal. Desde as invasões napoleônicas, em 1807, e a conseqüente mudança da família Real ao Brasil, até o *ultimatum* inglês de 1891, passando, por exemplo, pela Revolução Liberal, em 1820; a independência

brasileira — sua principal colônia — em 1822; e a guerra civil, entre 1828 e 1834, não foram poucos os momentos delicados para o reino português.

Por isso, não espanta que seja, igualmente, um período em que haja muitas comemorações, umas maiores, outras menores, que ganham um tom marcadamente nacionalista. Para apontarmos apenas algumas efemérides de cunho patriótico, temos, a saber, em 1824, o tricentenário do nascimento de Camões — data marcada pelo poema de Garrett, publicado no ano seguinte —; em 1840, o segundo centenário da restauração da independência de Portugal; em 1872, o tricentenário da publicação de *Os Lusíadas*; em 1880, o tricentenário da morte de Camões; e em 1898, o quarto centenário da chegada de Vasco da Gama às Índias.

Dentre todas essas comemorações, a realizada em 1880, com certeza, é a que teve maior repercussão nacional e intelectual. Encabeçada por Teófilo Braga, esta celebração perpetua uma imagem de Camões que “mantém a sua mitologia romântica” (Cunha, 2011, p. 273). Isto é, de “um português superior que, sonhando com glória, hombridade, amor, ventura, fora dramaticamente acossado, num tempo mesquinho, pela Fortuna e pela Pátria decadente” (Monteiro, 2011, p. 176). Teófilo propõe, em três artigos intitulados “O Centenário de Camões em 1880”, publicados no jornal *Comércio de Portugal*, que deveria servir “a celebração do tricentenário como uma espécie de regeneração espiritual do país” (Sandmann, 2004, p. 119). Aproveitando a crise pela qual a monarquia portuguesa passava na época, Teófilo Braga, republicano convicto<sup>1</sup>, aproveita a oportunidade para “politizar as comemorações, transformando-as em manifestação de afirmação nacional, com evidentes colorações anti-monárquicas e pró-republicanas” (Sandmann, 2004, p. 119-120). Assim, a imagem camoniana que surge em 1880 “evidencia uma carga ideológica

1 Teófilo assumiria, por duas vezes (1910 e 1915), o cargo de Presidente após a implementação da República em Portugal, em 1910.

muito forte, fazendo emergir o lado épico da história pátria para melhor acentuar a decadência do presente” (Cunha, 2011, p. 273). Nesse sentido, pode-se dizer que se cria um Camões que sirva como um “militante forçado da causa republicana” (Cunha, 2011, p. 273).

A comissão executiva das comemorações do 3º Centenário foi composta por alguns dos principais nomes da intelectualidade portuguesa da época. Além de Teófilo Braga, podemos dar destaque a nomes como Ramalho Ortigão (1836-1915) e Pinheiro Chagas (1842-1895). Outros significativos nomes daquele tempo, que seriam importantes tanto na história literária quanto política de Portugal, como Antero de Quental (1842-1890) ou Oliveira Martins (1845-1894), não se associaram diretamente às comemorações por perceberem e não concordarem com o caráter marcadamente político que o evento adquirira (Cunha, 2011, p. 277).

118 Embora parte da intelectualidade lusitana da segunda metade do século XIX tenha buscado manter distância de uma participação direta nos festejos ao poeta quinhentista, as comemorações camonianas envolveram de tal modo a vida social e cultural de Portugal — e do Brasil (Sandmann, 2004, p. 119-143) — que poucos foram os que ignoraram a data e passaram sem se posicionar em relação às celebrações. Seja através de obras literárias, prefácios a edições comemorativas, artigos ou comentários críticos publicados em periódicos ou em suplementos voltados aos mais diversos públicos, são inúmeros os textos saídos no ano de 1880 que versam sobre o poema épico camoniano e/ou sobre a imagem de seu autor. Nas palavras de Marcelo Sandmann:

A agitação intelectual no país em função das comemorações seria significativa. Muitos estudos a respeito do vate português, de maior ou menor relevo, vieram a público. Alguns, inclusive, de estudiosos estrangeiros, explicitando mais uma vez o alcance da obra de Camões para além das fronteiras dos países de língua portuguesa. Produziu-se muita poesia também, em sua maior

parte de forte e óbvio acento encomiástico e questionável valor literário. (Sandmann, 2004, p. 120)

Como ilustração, destacamos dois textos de importantes nomes da literatura oitocentista portuguesa, que, de certa forma, mostram o modo como a imagem de Camões e de *Os Lusíadas* foi trabalhada na época.

O espírito orientador das comemorações camonianas aparece de modo bastante claro em um pequeno estudo publicado por Pينهiro Chagas — membro da comissão executiva dos festejos — intitulado *O centenário de Luiz de Camões*. Este texto é uma pequena explicação que possui menos de duas dezenas de páginas e que tem por objetivo expor, “em linguagem chã e comezinha” (Chagas, 1880, p. 6) ao “povo [...] espantado” (Chagas, 1880, p. 5), “ao ver a azáfama que vai por esse país todo, empenhado na celebração do tricentenário de Camões” (Chagas, 1880, p. 5), por que celebrar o poeta e não “o centenário dalgum dos nossos grandes navegadores” (Chagas, 1880, p. 5). O autor de *A joia do vice-rei* inicia seu texto com apontamentos acerca da localização geográfica de Portugal no continente europeu e com uma breve recuperação da história lusitana desde o Império Romano. Passa a fazer, então, como em muitos estudos similares do período, digressões eruditas, apresentando um resumo da vida de Camões para, enfim, afirmar que “não só o grande brado de Camões deu voz, e voz de mil ecos ao povo português, mas deu-lhe também a consciência da sua nacionalidade” (Chagas, 1880, p. 13). Por fim, defende as comemorações a Camões por este ser o autor da “bíblia da pátria” (Chagas, 1880, p. 14). É interessante notar como Chagas se utiliza desse termo, pois, se quando Eduardo Lourenço, na conferência “Camões ou a nossa alma”, nos anos 1980 (Lourenço, 1983, p. 99-107), um século após Chagas, usa essa expressão para mostrar a dimensão que o poema épico camoniano possuiu na identidade portuguesa, o autor oitocentista, diferentemente, busca, de fato,

propor uma associação direta entre o poema camoniano e o livro sagrado do Cristianismo:

O poema de Camões reuniu a narrativa de todas as glórias, e foi um eco sublime de todas as generosas tradições. Era o livro que compendia a nossa missão providencial, como na Bíblia se compendia a missão do povo hebraico, e assim também como para os judeus, que não têm pátria na terra, constitui a Bíblia a sua pátria ideal, assim foi no cativo dos sessenta anos o livro comum de todos os portugueses, e é ainda hoje a expressão mais brilhante e completa da nossa nacionalidade. (Chagas, 1880, p. 13-14)

Através do argumento de *Os Lusíadas* encerrarem a “missão providencial” do povo português — ideia que, de modos diferentes, foi defendida em discursos desde o século XVI (Dias, 1997, p. 35-38) até o Estado Novo (Rosas, 1995) —, o futuro ministro do Ultramar conclui seu texto afirmando que “Portugal glorificando Camões, glorifica-se a si próprio” (Chagas, 1880, p. 14). Assim, defende, na  
120 qualidade de continuação da “obra dos nossos maiores” (Chagas, 1880, p. 15), uma colonização mais efetiva em África, revelando-se, enfim, o cunho político que Chagas também tentava dar a seu ensaio.

Outro significativo texto que merece menção é *A fome de Camões*, do poeta Gomes Leal (1848-1921). Este poema está dividido em quatro cantos e “intenta cantar, em registo épico-alegórico, ‘uma fenomenologia da desgraça’ e o destino do Gênio. Canta, por consequência, Camões como epônimo do Gênio desgraçado” (Pereira, 1999, p. 10). Essa obra, para Pereira a “mais alta atualização” de Camões como “poeta maldito” (Pereira, 2011, p. 167), mostra o poeta desamparado por seu rei e seu país, após o retorno do Oriente e da criação da *Magnum Opus* da língua portuguesa. Assim, narram-se alegoricamente os últimos dias do poeta que falece atraído e abandonado por nação, fortuna e destino. Deste modo, parece evidente que “a linhagem que o poema de Gomes Leal parcialmente prolonga

é a de Bocage e Garrett e a do humanismo romântico” (Pereira, 1999, p. 20). O Camões de Leal parece não estar ligado diretamente ao espírito orientador do projeto das comemorações do tricentenário (Pereira, 1999, p. 9), uma vez que “não é sob o prisma de herói nacional que Gomes Leal revê a grandeza de Camões” (Pereira, 1999, p. 16). Todavia, é possível afirmar, também, que o Camões do poeta de *Claridades do sul* não se afasta de uma imagem mítica do gênio que passara seus últimos dias esquecido, tendo sido traído pelo próprio destino. Em poucas palavras, a imagem que Leal busca passar de Camões, se não encontra deferência direta às comemorações marcadamente políticas do ano de 1880, também não reconstrói uma imagem absolutamente inédita do poeta quinhentista.

Equivoca-se, no entanto, quem pensar que não havia obras que visavam a ironia ou a desconstrução dessa imagem heroica de Camões difundida na época. Nesse sentido, Camilo Castelo Branco (1825-1890) é exemplar. No ano dos festejos camonianos, a convite de seu editor Ernesto Chardron, o autor de *Amor de perdição* publica um texto inicialmente elaborado como prefácio à sétima edição do poema *Camões* de Almeida Garrett. Este texto, intitulado *Luiz de Camões — notas biográficas*, é um dos seis trabalhos, de acordo com levantamento de Alexandre Cabral, que Camilo produziu e publicou “na imprensa e em volume” (Cabral, 1989, p. 638) explicitamente acerca do autor de *Os Lusíadas*. Esse prefácio foi igualmente publicado “por sugestão do autor, [em] uma edição à parte” (Cabral, 1989, p. 123) no mesmo ano de 1880.<sup>2</sup>

Vale destacar que, conforme aponta Cabral, apesar de Camilo ter “uma predileção especial por Luís de Camões (pelo homem e pela obra)<sup>3</sup>, sua colaboração em 1880 não deve ser interpretada

2 Conforme aponta Cabral (1989, p. 371), em 1886, esse texto foi coligido à obra *Boêmia do Espírito*, com algumas alterações. Como, neste estudo, nos interessa a visão que Camilo transmitiu no calor das festividades camonianas, aqui trabalharemos com a versão de 1880 do texto.

3 Para uma recuperação detalhada da imagem de Camões na ficção ca-

como consequência da solidariedade para com o espírito patriótico das comemorações” (Cabral, 1989, p. 638). De fato, como veremos adiante, logo nas primeiras linhas do texto o autor rapidamente busca desmascarar a ideologia por trás dos festejos.

É válido ressaltar desde já que o prefácio assinado pelo autor de *Eusébio Macário* não interessa apenas aos estudos de Camões, do poema épico português ou das comemorações oitocentistas. Esse texto também é uma importante peça para se compreender o modo como Camilo enxergou e criticou a História e a historiografia de Portugal, principalmente no que tange à presença lusitana no continente asiático, desde o Seiscentos até sua contemporaneidade.

Para entender como *Luiz de Camões – notas biográficas* não só não é solidário para com o espírito patriótico das comemorações (Cabral, 1989, p. 638), como também contribui para uma leitura crítica da História Portuguesa no Oriente, é preciso examiná-lo cuidadosamente.

122 Talvez o primeiro aspecto que se note neste escrito camiliano é que o autor muito pouco fala do poema que está a prefaciá-lo. À obra de Garrett dedica não mais do que algumas palavras elogiosas — “sempre formoso poema de Almeida-Garrett” (Castelo Branco, 1880, p. 7) — e sobre o poeta de *Viagens na minha terra*, não diz mais do que ser o responsável pelo agigantamento, no século XIX, do poeta quinhentista. Importa a Camilo não tratar do poema de 1825, mas (re)construir a imagem histórica do poeta de *Os Lusíadas*.

Com tal objetivo, Camilo, nas primeiras palavras de seu texto, já revela a seus leitores as intenções da festividade de 1880 que “alvorça uma nação” (Castelo Branco, 1880, p. 78). Ao afirmar que a efeméride não celebra, de fato, a figura histórica do autor de *Os Lusíadas*, mas a imagem de Camões que o Romantismo criou, o escritor pondera:

---

miliana, cf. Cabral, 1989, p. 123-125. Justino Mendes de Almeida (1993) também apresenta apontamentos sobre a presença do poeta quinhentista na obra de Camilo Castelo Branco.

O protagonista do sempre formoso poema de Almeida-Garrett é um Luiz de Camões romântico, remodelado na fantasia melancólica d'um grande poeta exilado, amoroso, nostálgico. [...] Camões ressurgiu em pleno meio-dia do Romantismo do século XIX, não porque escrevera *Os Lusíadas*, mas porque padecera d'uns amores funestíssimos. O século XVIII citava-o apenas nos livros didáticos [...] Luiz de Camões, qual o figuram Garrett no poema trágico e Castilho no drama ultra-romântico [...] é o mártir do amor, o soldado ardido, o talento menoscabado pela camarilha dos reis. (Castelo Branco, 1880, p. 7-10)

Camilo continua a denúncia dessa apropriação oitocentista da imagem camoniana ao afirmar que “mal podemos encarar o nosso Camões a uma grande luz natural” (Castelo Branco, 1880, p. 10). Enfim, expõe explicitamente o que pretende em seu texto:

Quem nos mostrar Camões à luz com que a história e a crítica inductiva elucidam as confusas obscuridades dos homens extraordinários — e por isso mais expostos à deturpação lendária — poderá avizinhar-se da verdade? [...] Eu me vejo neste perigo e não me poupo às eventualidades da ousadia. (Castelo Branco, 1880, p. 10-11)

123

Portanto, Camilo pretende reconstruir e, de certo modo, “corrigir” episódios da biografia camoniana dando ao seu leitor dados novos ou “o que não parecer novo nestes traços será justificada emenda aos erros dos biógrafos antigos e recentes em que nomeadamente avultam os senhores visconde de Juromenha e doutor Teófilo Braga” (Castelo Branco, 1880, p. 11). Em outras palavras, o autor de *Amor de perdição*, nesse texto, propõe fazer uma espécie de revisão e uma atualização biográfica de Luís de Camões, ou, como expõe em carta a seu editor, “tratar a biografia de Camões como entend[e] que ela deve ser tratada à luz de 1880” (Almeida, 1993, p. 50).

As referências diretas aos textos de Visconde de Juromenha (1807-1887) e Teófilo Braga não são por acaso. Como veremos adiante, o diálogo crítico com os textos destes autores, em especial

com o segundo, é também um dos prováveis motivos que levaram Camilo a redigir esse esboço biográfico de Camões.

A proposta camiliana de desconstruir e reconstruir episódios que a historiografia portuguesa de algum modo cristalizou não é inédita em sua literatura. Conforme nos aponta Alexandre Cabral em seu *Dicionário de Camilo Castelo Branco* (Cabral, 1989, p. 315-316), desde cedo Camilo mostra interesse por temas e personagens históricos, criando projetos ambiciosos de elaboração de textos teóricos, que foram, em sua maioria, abandonados ao longo do tempo ou nem mesmo iniciados. Os anos de 1879 e 1880 serão significativos no que tange à produção historiográfica de Camilo, pois é quando se publicam alguns estudos, que comporiam um desses “projetos ambiciosos” (Cabral, 1989, p. 315), nos livros inicialmente intitulados *História e sentimentalismo* e posteriormente rebatizados de *Sentimentalismo e História*.<sup>4</sup>

124 A revisitação à biografia camoniana por parte de Camilo se inicia na juventude do poeta, em momento que precede seus desterramentos. De fato, o autor oitocentista começa por explorar os motivos que teriam feito a coroa portuguesa exilar o então futuro autor de *Os Lusíadas*. A razão encontrada por Camilo seria o célebre amor do poeta por D. Catarina de Athaide, “filha de D. Antônio de Lima, privado do el-Rei” (Sandmann, 2004, p. 135). Portanto, é por conta da paixão entre Camões e D. Catarina que o poeta seria “quatro vezes desterrado: uma de Coimbra estando lá a corte para Lisboa; outra de Lisboa para Santarém; outra de Lisboa para África; e finalmente de Lisboa para a Índia, d’onde voltou muito pobre” (Castelo Branco,

---

<sup>4</sup> Nesses volumes, saíram as primeiras edições dos romances *Eusébio Macário* e *A Corja*, respectivamente em 1879 e 1880. Dentre os textos históricos publicados destacam-se, em 1879, *Estudos para a formação do livro D. Antônio, o prior do Crato e seus descendentes*; e, em 1880, os textos *Tragédias da Índia*, *Gil Vicente (embargos à fantasia do Sr. Teófilo Braga)*, e *Sá de Miranda*.

1880, p. 15). A justificativa para tantos exílios estaria no fato de o filho de uma amante do rei D. João III, Ruy Borges Pereira de Miranda, estar igualmente apaixonado por D. Catarina. Luís de Camões iria, assim, à África e, em seu retorno, encontraria D. Catarina já casada com Ruy Borges.

Vale, aqui, abrir um rápido parêntese para apontar que, nesse ano de 1880, no Brasil, Machado de Assis, também para as comemorações do tricentenário, estreia, no teatro Pedro II, no Rio de Janeiro, a peça *Tu, só tu, puro amor...* Nessa peça, o romancista brasileiro também prefere retomar “algumas passagens de sua conturbada e lacunar biografia, justamente aquelas que antecediam o seu exílio no Oriente” (Sandmann, 2004, p. 135). Assim, Machado também recria a paixão de Camões e D. Catarina e, tal como Camilo, indica o episódio como o responsável pelo exílio do poeta.<sup>5</sup>

A reconstrução que Camilo empreende do triângulo amoroso envolvendo o escritor, D. Catarina e o filho da amante real é exposta e justificada pelo autor para se fazer “reparo” (Castelo Branco, 1880, p. 24) a um soneto<sup>6</sup> que teria se perpetuado na biografia camoniana como sendo dirigido “à outra D. Catarina de Athaide, dama do paço que morreu solteira” (Castelo Branco, 1880, p. 24).

Das histórias amorosas com D. Catarina, que renderiam ainda a Camões a prisão e o desterro à Índia, Camilo recua ainda mais no tempo e passa a tratar dos antepassados do poeta d’*Os Lusíadas*,

---

5 Vale destacar que, diferentemente de Camilo, Machado participa diretamente das comemorações camonianas no Brasil, sendo “um dos principais protagonistas do episódio na capital [brasileira]” (Sandmann, 2004, p. 143). Assim, as contribuições machadianas acabam por engrossar “o coro das homenagens ao poeta máximo da antiga metrópole” (Sandmann, 2004, p. 142). Para um estudo mais detalhado da participação de Machado de Assis nas festividades de 1880, cf. Sandmann, 2004, p. 129-143.

6 “Já sinto, senhora, os desenganos / com que minha afeição sempre tratastes”.

principalmente seu pai e seu avô. Do avô, Antão Vaz, é-nos revelado que se casara com D. Guiomar da Gama, parente de Vasco da Gama, e que teria ido à Índia com o futuro protagonista do poema camoniano “capitaneando uma caravela, talvez escolhido por Vasco, em atenção ao parentesco” (Castelo Branco, 1880, p. 29). Antão Vaz também teria sido o embaixador português enviado ao rei de Melinde, afirmando Camilo que “Luiz de Camões, em rara modéstia, omite o nome de seu ilustre avô [nos *Lusíadas*]; dá-lhe, porém, predicados d’elegância oratória, e compraz-se em o fazer discursar largamente” (Castelo Branco, 1880, p. 29).

Após citar o trecho do poema camoniano que trataria veladamente de seu avô como embaixador de Gama, Camilo mais uma vez evidencia seu trabalho de reparador biográfico ao afirmar que

nenhum biógrafo, que me conste, aproximou ainda a passagem do poema do nome do embaixador Antão Vaz. Verdade é que João de Barros, Damião de Goes e o bispo Osorio escondem o nome do enviado; e a maioria dos biógrafos não conheceu os manuscritos de Gaspar Correa, nem consultou senão os expositores triviais. (Castelo Branco, 1880, p. 30)

126

O mesmo será feito com o pai de Camões, Simão Vaz, que, assim como o avô e o filho, terá ido à Índia. Lá, supostamente, possuíra em Baçaim a aldeia de Patarvaly, concedida pelo vice-rei da Índia, D. João de Castro. Entretanto, os vice-reis subsequentes, Garcia de Sá e Jorge Cabral “anularam as concessões do vice-rei como nocivas aos interesses da monarquia” (Castelo Branco, 1880, p. 34). Assim, “a aldeia de Patarvely foi reivindicada para a coroa, e a fortuna de Simão Vaz manifestou-se na pobreza da sua viúva e do seu único filho” (Castelo Branco, 1880, p. 34). Portanto, vê-se que o autor oitocentista claramente aproxima o destino do poeta, desde antes do exílio, à História de Portugal e ao Oriente.

A crítica aos biógrafos camonianos, em outro instante, se evidencia quando Camilo afirma:

É certo que, nas *Lendas* de Gaspar Correa e *Décadas* de Couto, o nome de Simão Vaz é inteiramente desconhecido. Seja como for, é necessário expungir da biografia de Luiz de Camões um *Simão Vaz*, residente em Coimbra, primo do poeta, que o senhor Visconde de Juromenha por desculpável equívoco da homonímia reputou pai de Luiz, descurando as induções da cronologia e todas as provas morais que impugnam semelhante parentesco. (Castelo Branco, 1880, p. 36)

É interessante notar que, quer através da história com D. Catarina, quer no resgate das figuras do avô e do pai de Luís de Camões, Camilo critica abertamente não apenas os estudos biográficos de seu século, como os de Braga e Visconde de Juromenha, mas também os de figuras do século XVI, como Gaspar Correa e Diogo do Couto. Logo, vê-se que ninguém escapa à crítica camiliana. Todos aqueles que, no passado e em sua contemporaneidade, buscaram contar a vida do poeta de *Os Lusíadas* são vítimas da mordaz pena camiliana.

Passemos a ver como Camilo elabora, na parte IV do prefácio, o período em que Camões se encontrava no Oriente. Cremos que ali se encontra o mais claro exemplo das intenções camilianas na elaboração desse texto.

127

No mito camoniano do século XIX, a Índia se configurava em um lugar, nas palavras de Gomes Leal, em que se encontravam “deuses terríveis, singulares / as árvores de frutos venenosos” (Leal, 1999, p. 57). Ou seja, um lugar hostil em que Camões sofria pela miséria e pela saudade, principalmente, da “boa terra Mãe” (Leal, 1999, p. 57). Camilo, no entanto, visa a demolir tal imagem de penúria e aponta uma vida bastante agradável do poeta na Ásia Portuguesa.

Luiz de Camões achou-se bem, confortavelmente em Goa. As suas cartas conhecidas não inculcam nostalgia, nem a estranheza dolorosa do insulamento em região desconhecida. Rescendem o motejo, o sarcasmo e a vaidade das valentias. Não se demora a bosquejar sequer, com séria indignação, o estrago a gangrena

que lavrava no decadente império índico pelos termos graves de Simão Botelho, de Gaspar Correia, Antonio Tenreiro, Diogo do Couto e dos teólogos. [...] Achava-se tranquilo como em cela de frade pregador, e acatado na sua força como os touros de Mercenana. Preocupava-o fortemente a bravura. Como a metrópole da Índia portuguesa, não havia terra mais de feição para chibantes. (Castelo Branco, 1880, p. 39-40)

A quebra do imaginário mítico aqui é evidente. Afinal, de acordo com o autor de *Amor de perdição*, o futuro poeta dos descobrimentos portugueses possuía uma vida agradável em Goa, tendo apenas como temor a violência que se praticava. Todavia, importa notar que, se os biógrafos camonianos, embora sejam as referências bibliográficas utilizadas por Camilo, são criticados, ironizados ou, minimamente, têm as informações de seus textos relativizadas e revistas, o tratamento dado a Camões não é muito diferente. Em outras palavras, do mesmo modo que não se poupa de criticar as inverossimilhanças e os dados, segundo sua pesquisa, equivocados de biografias camonianas anteriores, Camilo também não busca preservar a imagem mítica de Camões. Em momentos anteriores do texto, mais especificamente ao tratar da relação com D. Catarina de Athaide, Camilo já havia qualificado Camões como ciumento, colérico e vingativo (Castelo Branco, 1880, p. 24). Agora, ao narrar o período do poeta na Índia Portuguesa, o autor destaca a “ vaidade das valentias ”.

Os feitos valorosos de Luiz de Camões na Ásia não tiveram a notabilidade que os cronistas do Oriente e de D. João III deram a lances insignificantes de homens obscuros. O difuso autor das *Décadas*, Couto, apenas o nomeia numa crise de pobreza convisinha da mendiguez. Os antigos biógrafos e comentaristas não o condecoram como quinhoeiro nos fastos das carnificinas memorandas. Seria grande elogio à primorosa proibidade de Camões o excluí-lo desses canibalismos, dessa “bruta crueza e feridade”. [...] o poeta [...] escrevia com as mãos lavadas de

sangue inocente do índio, a quem apenas os conquistadores concediam terra para sepultura como precaução contra a peste dos cadáveres insepultos, quando não exumavam as ossadas dos reis indígenas na esperança de que lhas resgatassem com aljôfar e canela. Façanhas de Camões não sei decifrá-las nos seus poemas: eles — os poemas — só per si sobejam na sua história como ações gloriosíssimas. (Castelo Branco, 1880, p. 43-46)

É interessante notar que, ao colocar Camões como também um protagonista da “bruta crueza e feridade” dos portugueses na Índia, o autor oitocentista rebaixa o poeta quinhentista a uma espécie de português mediano da colônia asiática de Portugal, desfazendo a aura mítica e superior que se perpetuou em sua imagem no século XIX. Vale ainda frisar que, ao apontar que “seria grande elogio à primorosa probidade de Camões o excluí-lo desses canibalismos”, Camilo revela sua consciência de como a História e seus heróis são moldados de acordo com o interesse de quem narra. Portanto, vê-se uma crítica muito séria não apenas aos biógrafos e ao biografado. A crítica maior que aparece nesse trecho é do modo com que se faz História em Portugal, no passado e em sua contemporaneidade. Nesse sentido, Camilo Castelo Branco questiona a historiografia cristalizada e leva sempre seu leitor a uma profunda reflexão. 129

Adiante no texto, Camilo, ao colocar Camões como um entusiasta da jornada de África de D. Sebastião — que se realizaria em 1578 e acabaria com a batalha de Alcácer-Quibir —, enfatiza a “índole belicosa” do poeta, que é “uma prova negativa do seu juízo político” (Castelo Branco, 1880, p. 75-76).

Dentre os inúmeros textos sobre Camões que surgiram no ano do tricentenário de sua morte, Camilo não foi o único a destacar a espada do poeta. Pinheiro Chagas, por exemplo, em sua já aqui referida explicação sobre as comemorações do ano de 1880, diz que Camões “mostrara sempre um gênio ardente e belicoso [...] turbulento e nervoso” (Chagas, 1880, p. 10). No entanto, para Chagas, a

estada no “teatro das glórias portuguesas” (Chagas, 1880, p. 10) — a Índia — transformaria Camões de um ser “alegre e folgazão” em alguém “profundamente melancólico” (Chagas, 1880, p. 11). Ora, a imagem que Camilo nos passa é bastante diversa, pois o Camões do Oriente de seu texto não difere em nada dos outros colonizadores que lavam “suas mãos de sangue inocente do índio” (Castelo Branco, 1880, p. 45).

É importante perceber também que, ao chamar a atenção para o “sangue inocente do índio”, Camilo não desmonta apenas a imagem do poeta quinhentista. Pode-se perceber que a administração portuguesa na Ásia como um todo é desmitificada, opondo-se, assim, mais uma vez, ao ideal propagado pelas comemorações do ano de 1880.

130 Esta desconstrução crítica do passado “glorioso” da Ásia Portuguesa que, para nós, se configura como o principal aspecto dos textos em que Camilo aborda o Oriente lusitano, pode ser verificado em outros escritos. Também de 1880, como parte integrante de um grupo de narrativas que compunham a seção de “História” do volume de *Sentimento e História* e que “foram redigidos em continuação a *A Corja*” (Martins, 2011, p. 633), Camilo lança talvez o mais significativo olhar sobre a Ásia Portuguesa. Este texto, intitulado *Tragédias da Índia*, resgata episódios da vida do famoso militar português Manuel de Sousa Sepúlveda e de sua esposa Leonor de Sá. Tal como faz com a história de Camões e D. Catarina de Athaide no prefácio, Camilo resgata histórias que antecedem o casamento que acabará com o naufrágio do Galeão Grande S. João, um dos episódios mais famosos da *História trágico-marítima*. “O naufrágio de Sepúlveda tornou-se a mais célebre narrativa da variada crônica da *História Trágico-Marítima* (1735-1736) de naufrágios, enraizando-se mesmo num certo imaginário cultural português como o naufrágio por antonomásia” (Martins, 2011, p. 633).

Em *Tragédias da Índia*, o autor de *Eusébio Macário* evidencia a todo momento a hipocrisia, a ganância, a corrupção, e o lado menos heroico dos portugueses no continente asiático. Nesse texto, assim como em *Luiz de Camões — notas biográficas*, ninguém é poupado. Quer cronistas seiscentistas, biógrafos, poetas ou mesmo as figuras históricas resgatadas, todos são alvos da crítica, do questionamento e da ironia do autor. E tudo conflui para um quadro bastante crítico da administração lusitana na Ásia. Um significativo exemplo pode ser encontrado na seguinte passagem do texto:

Quando D. João de Castro morreu, não havia dinheiro, nem galeões, nem provimento nas fortalezas, nem paz, nem justiça — uma grande pobreza. É o que se depreende das necessidades que o seu sucessor remediou, e das misérias que o 4<sup>o</sup> vizo-rei expunha a D. João III [...] Não obstante, é prudente não prestar crédito absoluto ao jesuíta Lucena, se o não esteamer outras autoridades. Ele diz que o sucessor de Garcia de Sá, João Cabral, foi *varão de singular prudência e valor nas armas e a ninguém segundo na piedade e zelo da religião cristã*. Jorge Cabral foi ladrão quanto se infere das CARTAS de Simão Botelho; e pelo que respeita a piedade cristã não a revelou com sua esposa D. Lucrécia Fialho quando a matou a facadas por encontrá-la em adultério com o primo dele D. Francisco de Castro, filho do bispo da Guarda D. Cristóvão de Castro (NOBIL. DE CABEDO. Ms. tom. IV, pág. 317). (Castelo Branco, 1993, p. 551, grifos do autor)

131

Outros importantes diálogos, no que tange esse aspecto em obras de Camilo, podem ser vistos, ainda, em algumas de suas novelas históricas. Chamamos a atenção, aqui, para o romance *O senhor do paço de Ninães*. Esta obra foi publicada em 1867, ou seja, treze anos antes do tricentenário de morte de Camões, e tem um enredo que se desenvolve entre os anos de 1576 e 1623. Portanto, vê-se que temporalmente se recria uma época próxima à vivida por Camões no exílio.<sup>7</sup> Tal fato faz com que a novela já contenha em suas páginas

7 Camões aportou em Goa, na Índia Portuguesa, em 1554. Retornou a

muitas das críticas feitas por Camilo em 1880.

Para fins de ilustração, podemos salientar o desencanto do protagonista da novela, Rui Gomes de Azevedo, com a administração lusitana de suas colônias, ao afirmar que “o que aí [na Índia Portuguesa] há é uma caverna de feras e ladrões!” (Castelo Branco, 2007, p. 182); ou que “a Ásia não é clima em que a probidade floresça e frutifique. A honra aqui é planta que se mirra e fenece” (Castelo Branco, 2007, p. 222). No romance, não apenas a atuação política é criticada, mas a utilização da fé como método de expansão do Império não passa despercebida pelo autor. “O romancista defende a comunhão entre a humanidade, independentemente de sua religião. Para Rui, filipinos e chineses também são irmãos, que merecem ser antes ajudados e não convencidos à força a aceitar a fé cristã” (Pavanelo, 2017, p. 245). Cito uma significativa fala do protagonista do romance:

132

Um frade não diminuiria um criminoso ao número deles. Não se há mister frades na Índia para desbravar almas de gentios. Estes são quem menos envergonham as faces do Criador. Frade, meu primo e senhor, quem mais carece deles és tu e os da tua plana; são todos os que levam diante de si o padre com a cruz e o verdugo com o cutelo! (Castelo Branco, 2007, p. 183)

Diante disso, pelas ideias apresentadas e pelo diálogo que estabelece com outras obras que expõem um retrato da Ásia Portuguesa do século XVI, pode-se dizer que o prefácio à sétima edição de *Camões* de Almeida Garrett se insere no grupo de textos de Camilo Castelo Branco que de algum modo buscam traçar criticamente os equívocos históricos dos portugueses em sua empreitada colonialista na Ásia, mostrando como os problemas que o reino lusitano enfrenta no XIX são consequências diretas das falhas administrativas do XVI. Sob esse ponto de vista, a Ásia Portuguesa da literatura camiliana é oposta àquela interpretada a partir da leitura ufanista de *Os Lusíadas*

---

Portugal em 1570.

e resgatada pelas comemorações camonianas de 1880. Se podemos associar a leitura camiliana do expansionismo português com o poema de Camões, aproximamos Camilo ao “Velho do Restelo”, famoso personagem do Canto IV, que representa, no poema épico, o discurso crítico à “glória de mandar” e a “vã cobiça” dos lusitanos.

Na sequência do prefácio, o autor continua a desmitificar a vida oriental de Camões. Tendo sido nomeado provedor de defuntos e ausentes de Macau, defende Camilo que o poeta gozava de uma vida despreocupada e folgada de recursos na colônia portuguesa na China (Castelo Branco, 1880, p. 48). Camilo, na verdade, vai além e mostra uma faceta perdulária de Camões, o que entende como responsável por sua falta de recursos no fim da vida. Para comprovar sua tese, o romancista usa as cartas do próprio poeta:

Sem umas intermitências de estouvance dissipadora, e des-temperada desordem de costumes, Camões seria a exceção do gênio. Tem o talento transcendente crises vertiginosas, doudices sublimes que o extraviam da pauta do bom viver. Ele apreciava mais os gozos, a magnificência, as comoções do que os pardãos amuados na arca. Sabia que arranjar dinheiro na Índia era fácil, excluídos os escrúpulos. Disse-o ele: “os que se cá lançam a buscar dinheiro, sempre se sustentam sobre água como bexigas; mas os que sua opinião deita à las armas Mouriscote como maré de corpos mortos à praia, sabei que antes que amadureçam se secam”. Parece pois que não procedeu com o espólio dos defuntos e o direito dos ausentes de modo mais zeloso e exemplar que o comum dos provedores das cidades asiáticas. (Castelo Branco, 1880, p. 49-50)

133

É interessante notar a continuação do rebaixamento da figura do poeta à sua condição humana que não só como soldado, mas também como um civil, membro da administração portuguesa da Ásia, não era diferente daqueles que lá cometiam atrocidades e mostravam-se corruptos e gananciosos. Nesse sentido, mais uma vez, Camilo expõe que Camões, enquanto homem, não é melhor do que

nenhum “português típico” que fazia sua vida nas colônias orientais.

O Camões romântico, “que sofreu amores funestíssimos” também é desmontado sem dó. Ao sair da prisão em Macau e voltar “à vida dos amores e das sucias” (Castelo Branco, 1880, p. 55), escrevendo, assim, poemas à “incógnita Dinamene, uma quem quer que fosse que morreu afogada” (Castelo Branco, 1880, p. 55), sentencia Camilo:

O certo é que não há vestígios de lágrima, nem sinais d’uma grande mortificação. Vivia de empréstimos. Miguel Rodrigues Couto embargava-o na cadeia por dividas, e ele satirizava o *fero Miguel armado* com a sua espada de *fios seccos*. Não caía aquele forte espírito a repelões de infortúnio. Transigia com a desgraça como quem não pode queixar-se conscientemente da injustiça humana e da fatalidade das cousas. (Castelo Branco, 1880, p. 56)

134 Deste modo, as facetas exaltadas por biografias camonianas (Castelo Branco, 1880, p. 57-62) — como as do Visconde de Juromenha e Teófilo Braga — e pelas comemorações do tricentenário são, uma a uma, desmontadas e postas em xeque pelo autor de *Amor de perdição*.

Como exemplo final da desmitificação exercida por Camilo, citamos as palavras do autor sobre a famosa mendicância camoniana após seu retorno à metrópole lusitana, tema que inspirou o aqui já referido poema de Gomes Leal:

Eu creio tanto na mendicidade de Homero como nos peditórios noturnos de esmola do António de Java para sustentar Camões. Se o poeta chegasse ao extremo da penúria, acharia no refeitório dos seus bons amigos dominicanos com quem tratava frequentemente a farta mesa que ali encontravam somenos beneméritos. Não me sofre o conceito que formo desse egrégio espírito que *ele quisesse a vida* sustentada com tão desprimorosos expedientes. É a lenda da miséria em que se comprazem as imaginações sombrias. Porque ele pediu em verso uma camisa em Goa, decidiram que o poeta não tinha camisa. Parece ignorarem que a dádiva de

uma camisa como elas por esse tempo se presenteavam era um objeto caro e luxuoso. A fábula tecida sobre a fome de Camões originou-se talvez de alguns poetas subalternos que entenderam desforçar-se da sua pobreza afrontando a nação que vira finar-se no desconforto do príncipe dos poetas da Hespanha. (Castelo Branco, 1880, p. 65-66, grifo nosso)

A desconstrução é voraz. Camilo não apenas defende que Camões não era um mendigo como ainda o acusa de querer ser sustentado. Ou seja, a imagem que, por exemplo, Pinheiro Chagas pinta de um Camões que

pobre e enfermo tendo por companheiro quase único o Jáu seu escravo que do Oriente o acompanhara, vendo sua mãe velhíssima a pique de ficar absolutamente desamparada, vendo as desgraças que ameaçavam sua pátria, sentiu o coração retalhado por angústias sem conto (Chagas, 1880, p. 11),

ou que Gomes Leal adjetiva como “gênio moribundo” (Leal, 1999, p. 11), “desgraçado” (Leal, 1999, p. 27), “amaldiçoado” (Leal, 1999, p. 33) ou “infeliz” (Leal, 1999, p. 50), para Camilo, se torna um homem que queria ter a vida sustentada por terceiros. Assim, sua pobreza não é uma consequência do abandono por parte da pátria ou da Fortuna, mas se torna uma estratégia do poeta para viver de esmolas e da ajuda alheia. Por compor uma imagem tão controversa do principal poeta de língua portuguesa, não nos surpreende, portanto, que Camilo tenha dito, em carta de 9 de maio de 1880 ao seu editor, Ernesto Chardron, quando convidado a prefaciar a obra de Garrett, que iria “sofrer injúrias por causa desse escrito” (Cabral, 1989, p. 124). Afinal, a desconstrução da imagem romântica de Camões é constante e implacável.

Não podemos nos equivocar e crer que Camões não estava entre os autores de estima de Camilo Castelo Branco. Pelo contrário. Afinal, conforme aponta Cabral, “o nome e a obra do Poeta Nacional era como um referencial obrigatório” desde os “primórdios de

sua carreira literária” (Cabral, 1989, p. 124). Acontece que Camilo não parece confundir o poeta do poema épico *Os Lusíadas* com o ser humano Luís de Camões. Tanto que se percebe que quase não há referência ao poema épico em si, e as críticas a Camões recaem em sua condição humana e, principalmente, na negligência dada por biógrafos do Seiscentos e do Oitocentos a essa condição. É de se pensar que Camilo muito admirava o poema da reconstrução épica da viagem de Vasco da Gama. Tal fato pode-se perceber no já anteriormente referido *Tragédias da Índia*. Na reconstrução que faz da vida de Manuel de Sousa Sepúlveda, Camilo recorda, por exemplo, que a trágica história do militar português se faz presente no Canto V de *Os Lusíadas*. Ali, o texto nada tem de ironizado e, adiante, será posto como um poema de “universal admiração” (Castelo Branco, 1993, p. 546). Tratamento oposto será dado a Jerônimo de Corte-Real (1530?–1588?), poeta contemporâneo de Camões e considerado por Camilo como uma espécie de rival menor, hostil e enciumado do cantor de Vasco da Gama (Castelo Branco, 1993, p. 545). Corte-Real escreveu, dentre outros poemas épicos<sup>8</sup>, *Naufrágio e lastimoso sucesso da perda de Manuel de Sousa Sepúlveda e Dona Leonor de Sá sua mulher* (publicado postumamente em 1594). Deste poema de 17 cantos que, evidentemente, narra a última viagem e a morte trágica de Sepúlveda, sua esposa e filhos, Camilo afirma: “Um vivo desejo nos move a ler o poema de Corte Real tão encomiado, quando *Os Lusíadas* conquistavam a universal admiração. Esfria-se o alento no primeiro canto, e um riso consolador nos aquece o desânimo [...] no canto IX” (Castelo Branco, 1993, p. 546). Embora não desvalide totalmente o “testemunho” de um “contemporâneo” (Castelo Branco, 1993, p. 544) para se entender a história de Manuel de Sousa Sepúlveda, Camilo, que classifica o poema épico como “uma velha sentença em córneos hendecassílabos” (Castelo

8 Corte-Real publicou, por exemplo, em 1574, *Sucesso do segundo cerco de Diu, estando D. João de Mascarenhas por capitão da fortaleza*.

Branco, 1993, p. 546), desmonta com uma ironia altamente ácida e de maneira hilariante a épica “alegoria tola” (Castelo Branco, 1993, p. 546) que Corte-Real criara (Castelo Branco, 1993, p. 542-556).

Ora, a desconstrução que Camilo empreende do texto de Corte-Real<sup>9</sup> tem sempre *Os Lusíadas* como contraponto maior. Deste modo, vê-se que, diferentemente da produção épica de Corte-Real, o poema camoniano não tem seu valor, nem sua qualidade questionada. Almeida também atenta para este fato ao afirmar que para Camilo “se Camões se tornou imortal com *Os Lusíadas*, a figura humana do Poeta é bem diferente da que traçou Garrett no seu poema, não obstante constituir este uma obra-prima da literatura portuguesa” (Almeida, 1993, p. 54); ou quando defende que no prefácio “em parte alguma [...] Camilo deprecia a poesia camoniana; o que o Romancista aqui exprime é o seu desagrado pela imagem destorcida do Poeta, ou melhor, da biografia de Luis de Camões, que o Romantismo tinha acentuado” (Almeida, 1993, p. 50).

Uma vez que *Os Lusíadas* parece ser uma obra de apreço a Camilo, pode-se questionar o que levaria o autor de *Amor de perdição* a escrever um texto que desmonta de maneira tão clara o autor do poema épico. Conjeturam-se três motivos. A primeira — e principal — razão seria o fato de, ao receber o convite de Ernesto Chardron para prefaciar o poema de Garrett, Camilo ter a oportunidade de continuar a produzir seus textos de caráter historiográfico. Ou seja, seria mais um título que, mesmo de maneira indireta, contribuiria para seu projeto de elaboração de textos históricos. Ainda neste sentido, o prefácio sobre a vida de Camões ajudaria a transmitir a seu público a leitura que Camilo possuía da História de Portugal,

137

---

9 Vale destacar, ainda, que Camilo se refere a mais um poeta seiscentista que narrou em versos a história de Manuel de Sousa Sepúlveda. Trata-se de Luís Pereira Brandão (1530?-?), autor de *Elegiada* (1588), poema de 18 cantos que descreve a batalha de Alcácer Quibir e a morte de D. Sebastião. A tragédia de Sepúlveda está no canto VI do poema.

levando seu leitor a uma reflexão constante.

Mais um possível motivo seria, evidentemente, o financeiro. Afinal, escritor que vivia do que escrevia, Camilo teria no convite de Chardron mais uma fonte de renda.<sup>10</sup>

Outro fator que pode ter movido Camilo a produzir tal texto se encontra na comissão executiva das comemorações do tricentenário. Conforme destacamos, as celebrações ao centenário de morte de Camões foram lideradas por Teófilo Braga. Acontece que o futuro presidente da República Portuguesa e o autor de *Novelas do Minho* eram, nas próprias palavras de Camilo, “inveterados inimigos de letras” (Martha, 1923, p. 112). Principalmente após o texto *Vaidades irritadas e irritantes*, de 1866, que Camilo publicara em torno da afamada polêmica do “Bom Senso e do Bom Gosto”<sup>11</sup>, começou uma “animosidade constante, quase sem interrupções” (Cabral, 1989, p.

138 10 Cabral reproduz o seguinte trecho da carta que Camilo enviara a Chardron aceitando o convite de escrever o prefácio: “Agora, quanto ao preço. Quantas páginas lhe convém que tenha o prefácio? Faça-lhe esta pergunta para o prevenir quanto ao preço que deve pôr ao livro, porque eu receberei meia libra cada página. Posso escrever-lhe 32, ou 16, ou como quiser; mas para eu dar a extensão que desejo ao meu trabalho serão necessárias duas folhas (Isto é: 32 páginas)”. Ao final, o opúsculo atingiu o total de 78 páginas. Cf. Cabral, 1989, p. 123 e 371.

11 A questão do “Bom Senso e do Bom Gosto”, também conhecido na história literária como “Questão Coimbrã”, nasceu a partir da publicação, em 1865, do posfácio de António Feliciano de Castilho ao livro *Poema da mocidade* de Pinheiro Chagas. Neste texto, Castilho condenava os modelos modernos que autores jovens como Antero de Quental e Teófilo Braga implementavam na literatura de Portugal e defendia as “literaturas oficiais”. Essa publicação desencadeou uma guerrilha de folhetos em que alguns defendiam a escola de Coimbra (Antero e Teófilo), outros a escola de Lisboa (Castilho e seus discípulos). Camilo, inicialmente, esteve relutante em participar da polêmica, mas, em 1866, após grande insistência de Castilho, escreveu *Vaidades irritadas e irritantes*, em que, apesar de defender o intelectual de Lisboa, não demonstra a agressividade contra os jovens poetas de Coimbra, principalmente Antero, que Castilho esperava. Cf. Cabral, 1989, p. 83.

93) entre Camilo e Teófilo. Assim, o romancista “não perde ocasião de atirar frechadas jocosas ao homem [Teófilo Braga] que passou a ser seu figadal inimigo” (Cabral, 1989, p. 93). Como exemplo, é interessante citar o subtítulo do estudo de Camilo sobre Gil Vicente, publicado igualmente em 1880, que é “embargos à fantasia do Sr. Teófilo Braga”, ou as anotações que Camilo fez em seu exemplar da *História de Camões* (1873), de Teófilo Braga. Acerca dessas anotações, diz Justino Mendes de Almeida:

Anote-se que muitas das ideias aqui [em *Luiz de Camões — notas biográficas*] expressas e das posições assumidas já haviam sido exaradas em notas manuscritas no exemplar que pertenceu a Camilo da *História de Camões* de Teófilo Braga [...]. Camilo trata Teófilo com a maior severidade, e chega a registrar anotações como esta: “Que asno!” (*Arquivo Literário*, I, t. 3º, p. 185-191). (Almeida, 1993, p. 51, grifos do autor)

Portanto, a Camilo, para além de tudo que já apontamos anteriormente, criar uma imagem de Camões que desconstruía os valores disseminados pelas comemorações capitaneadas por Braga era, de certo modo, uma maneira de desqualificar aquele antagonista literário e intelectual do autor de *Amor de perdição*.

139

Entretanto, importa perceber que, qualquer que tenha(m) sido a(s) motivação(ões) do escritor para produzir este prefácio, Camilo deixa um interessante texto que vai de encontro a boa parte do que se pronunciava no ano de 1880 em torno do poeta de *Os Lusíadas*. Ponderações necessárias que faziam os leitores da época refletir e reavaliar não apenas o teor político que as comemorações assumiam, mas também todo o discurso histórico que era construído em torno dos feitos portugueses.

Por fim, resta-nos apenas perceber que a poesia épica do século XVI de Portugal, especialmente com *Os Lusíadas* e seu autor, se encontrava no centro de importantes debates que diziam respeito não apenas ao passado lusitano, mas, principalmente, ao presente

da última metade do século XIX. O que aqui destacamos foi apenas uma parte de um longo e complexo diálogo que se estabeleceu entre dois significativos períodos da História de Portugal. Nesse sentido, quando vistos em conjunto, os textos históricos escritos por Camilo Castelo Branco em 1880 trazem, além de uma agradável leitura do ponto de vista do leitor, questões basilares para se refletir a forma como a historiografia portuguesa foi construída desde o século XVI.

Ler as ponderações do autor de *Eusébio Macário* acerca de *Camões* e *Os Lusíadas*, hoje, no século XXI, ajuda a refletir criticamente não apenas o pensamento das décadas finais do Oitocentos, mas também a pensar na relação que ainda nos dias atuais se tem com o livro e o autor do imortal poema épico da língua portuguesa.

#### REFERÊNCIAS

- 140 ALMEIDA, Justino Mendes. Camões na obra de Camilo. In: COLÓQUIO de estudos camilianos. Lisboa: Publicações do II Centenário da Academia das Ciências de Lisboa, 1993. p. 47-60.
- CABRAL, Alexandre. *Dicionário de Camilo Castelo Branco*. Lisboa: Caminho, 1989.
- CHAGAS, Pinheiro. *O centenário de Luiz de Camões*. Lisboa: Imprensa de J. G. de Sousa Neves, 1880.
- CASTELO BRANCO, Camilo. *Luiz de Camões: notas biográficas*. Porto; Braga: Livraria Internacional de Ernesto Chardron, 1880.
- CASTELO BRANCO, Camilo. *O senhor do Paço de Ninães*. Porto: Edições Caixotim, 2007.
- CASTELO BRANCO, Camilo. Tragédias na Índia. In: CASTELO BRANCO, Camilo. *Obras completas*. Porto: Lello & Irmão, 1993. v. XVI, p. 531-560.
- CUNHA, Carlos. Comemoração do Tricentenário da morte de Camões — 1880. In: AGUIAR E SILVA, Vítor (org.). *Dicionário de Luís de Camões*. Lisboa: Caminho, 2011. p. 272-279.
- DIAS, Ana Paula. *Para uma leitura de Auto da Índia de Gil Vicente*. Lisboa: Editorial Presença, 1997.

- LEAL, Gomes. *A fome de Camões*. Lisboa: Assírio e Alvim, 1999.
- LOURENÇO, Eduardo. *Camões e a identidade nacional*. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1983.
- LOURENÇO, Eduardo. Romantismo, Camões e a saudade. In: LOURENÇO, Eduardo. *Mitologia da saudade*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999. p. 54-64.
- MARTINS, José Candido de Oliveira. *História trágico-marítima*. In: AGUIAR E SILVA, Vítor (org.). *Dicionário de Luís de Camões*. Lisboa: Caminho, 2011. p. 410-416.
- MARTHA, Manoel Cardoso. *Cartas de Camilo Castelo Branco*. Lisboa: H. Antunes, 1923. v. 2.
- MONTEIRO, Ofélia Paiva. Camões e o Romantismo. In: AGUIAR E SILVA, Vítor (org.). *Dicionário de Luís de Camões*. Lisboa: Caminho, 2011. p. 176-182.
- PAVANELO, Luciene. Por uma recusa do nacionalismo: reflexões sobre o romance histórico camiliano. In: *Camilo: o homem, o gênio e o tempo*. Bruxelas: Orfeu, 2017. p. 239-248.
- PEREIRA, José Carlos Seabra. O Poeta maldito e os “profundos desejos decepidos”. In: LEAL, Gomes. *A fome de Camões*. Lisboa: Assírio e Alvim, 1999. p. 9-41. 141
- PEREIRA, José Carlos Seabra. Camões e o Neorromantismo. In: AGUIAR E SILVA, Vítor (org.). *Dicionário de Luís de Camões*. Lisboa: Caminho, 2011. p. 167-172.
- ROSAS, Fernando. Estado Novo, Império e ideologia imperial. *Revista de História das Ideias*, Coimbra, v. 17, p. 19-31, 1995.
- SANDMANN, Marcelo. *Aquém-além mar: presenças portuguesas em Machado de Assis*. Tese (Doutorado em Teoria Literária) — Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2004. Disponível em: <http://repositorio.unicamp.br/handle/REPOSIP/270317>. Acesso em: 20 mar. 2018.



## II

### Desenhando uma épica para o Brasil

# O rei morreu, viva o rei! Magalhães, Alencar e o fim da epopeia no Brasil

Maria Aparecida Ribeiro  
Universidade de Coimbra/CLP

## 1. Morte e ressurreição?

Originada na França, quando morreu Carlos VI, logo sucedido por seu filho Carlos VII, a frase “O rei morreu, viva o rei!” mostra a continuidade da soberania logo após a morte de um monarca, mas pode ser aplicada à epopeia no Brasil.

144

Quando, em 1856, Domingos José Gonçalves de Magalhães publicou seu poema épico *A Confederação dos Tamoios*, José de Alencar publicou, no *Diário do Rio de Janeiro*, cinco cartas apontando os defeitos da obra, mas não deixou de tentar escrever, depois, “o verdadeiro poema épico nacional”. Analisando o texto de Magalhães e as cartas de Alencar, bem como algumas das obras deste, poder-se-á verificar, entre as causas do fracasso de um e do sucesso de outro, como e por que morreu a epopeia no Brasil e o que dela sobreviveu no “verdadeiro poema épico” brasileiro.

## 2. Um bom assunto e alguns problemas

*A Confederação dos Tamoios* tem por tema a primeira — e única — grande união indígena contra os portugueses. Tal assunto, por ser “tirado dos primeiros tempos coloniais do Brasil”, tem plena aprovação de José de Alencar (Alencar, 1994b, p. 157), que, aliás,

irá basear-se na mesma época histórica para construir *O Guarani* e *Iracema*. Por outro lado, seria a face índia do Brasil recém-independente que viria a constituir a marca nacional, na busca de uma identidade que não se confundisse com a portuguesa. Disso dá conta Ferdinand Denis em *Scènes de la nature sous les tropiques et de leur influence sur la poésie*, onde inclui a narrativa *Os Maxacalis*, que foca, além da cobiça dos portugueses, o fato de a educação e paixão serem determinantes da perda de identidade do índio Kumurai e de sua tribo, que acabará extinta, configurando, dessa forma, um tema que será retomado por Gonçalves Dias e por José de Alencar, como se verá adiante. Escrito em prosa, o texto é o primeiro passo para a apropriação do exótico pelos românticos brasileiros que o irão assumir e transformar em nacional.

Em 1826, no *Résumé de l'histoire littéraire du Portugal, suivi du Résumé de l'histoire littéraire du Brésil*, Denis assume o caráter de pontífice da literatura brasileira. No capítulo introdutório do *Résumé de l'histoire littéraire du Brésil*, “Considerações gerais sobre o caráter que a poesia deve assumir no Novo Mundo”, ele critica a sujeição à ignorância a que a colonização portuguesa devotara o Brasil e discorre sobre dois outros pontos bastante importantes e inovadores: o Indianismo e a visão da América portuguesa como país mestiço (Denis, 1826, p. 524-525).

145

Para Denis, os antigos costumes indígenas deveriam oferecer matéria poética, razão por que era necessário estudá-los. Mas seu programa para uma literatura brasileira não para aí: depois de louvar o heroísmo indígena, segundo sua opinião em nada inferior ao dos gregos, aproxima os primeiros exploradores dos cavaleiros medievais (Denis, 1826, p. 518).

Páginas adiante, reescrevendo desta vez o repto lançado aos europeus no “Prefácio” das suas *Scènes* — o de falar da história do Novo Mundo a partir da paisagem por ele evocada —, Denis anuncia a temática das narrativas de fundação: “*Leurs combats, leurs sa-*

*crífices, nos conquêtes*” [o negrito é nosso]. Esse será, com toda a certeza, o “*caractère particulier*” preconizado para a literatura que os brasileiros “*doivent fonder*” (Denis, 1826, p. 518 e 535).

São justamente as invectivas contra a cobiça portuguesa, contidas em *Os Maxacalis* e em *O Uruguay*, poema menos prestigiado por Ferdinand Denis, mas onde, em 1769, Basílio da Gama pusera na boca de um herói índio, Cacambo, o desabafo: “Gentes de Europa, nunca vos trouxera / O mar e o vento a nós” (II, 171-174) e tematizara a escravização dos índios e os abusos sofridos por suas mulheres, que vão encontrar eco em *A Confederação dos Tamoios*. Aliás, é de *O Uruguay*, duma parte fraca, que Magalhães vai recortar a apresentação de seu índios. Aimbiré, Pindobuçu, Jagoanharo, Araraí, Coaquira aparecem num desfile e com roupas semelhantes aos índios de Basílio (Magalhães, 1994, p. 50-53). Mas Alencar, nas *Cartas* contra Magalhães, diz preferir Basílio, árcade, porque “apesar de viver no tempo das musas e dos sátiros, compreendeu melhor a vida selvagem” (Alencar, 1994b, p. 167).

146

Por outro lado, Gonçalves Dias, poeta da primeira geração romântica, vinha alcançando sucesso com temática semelhante. Ele começava a concretizar as propostas de uma nova literatura, correspondendo a expectativas e ficando na memória de muitas gerações, o que o apontaria como o fundador de uma poesia brasileira (Sommer, 1991, p. 138-172), apagando a figura de Magalhães, considerado introdutor do Romantismo e alçado a tal papel.

É o próprio autor de *A Confederação dos Tamoios* quem chama a atenção para as primícias desse fato ao traçar uma sua biografia para Ferdinand Denis (Dias, 1958, p. 633-634). Alencar, nas *Cartas*, também lhe conferia esse papel de fundador, embora exigindo uma “obra de mais vasta composição” (Alencar, 1994b, p. 208), porque ainda não haviam sido publicados os quatro cantos de *Os Timbiras*.

Dias superava o espírito neoclássico que lhe exigia equilíbrio e contenção, com um vigor nascido do talento. Nos *Primeiros cantos*,

ele não só mostra o índio livre, forte, valente, sedento de guerra (cf. “O canto do guerreiro”), como critica, em “O canto do piaga”<sup>1</sup> e na “Deprecação”, a cobiça dos homens “que vivem sem pátria”, que vão “roubar a filha, a mulher”<sup>2</sup> dos índios, além de lhes “profanar manitôs, maracás” e trazer “algemas pesadas”, sempre em busca do ouro. Não é propriamente um antilusitanismo o que se vê nesses versos, mas uma crítica à cobiça da Europa, em geral. Essa ideia fica mais bem esclarecida em *Os Timbiras*: “As naus de Holanda, os galeões de Espanha, / As fragatas de França, e as caravelas / E portuguesas naus se abalroavam, / Retalhando entre si” (Dias, 1959, p. 499) o domínio da terra indígena.

Na “Meditação” (1845), Gonçalves Dias denuncia a escravidão, não só dos índios, como também dos negros, dizendo que a riqueza brasileira consiste nos escravos, pois nada se faz sem o seu sangue. A fala do piaga aparece aí ampliada e em prosa, na boca de um narrador que descreve uma “Visão” (Dias, 1959, p. 760-761).

Mais amplo que um sentimento antilusitanista ou anticolonialista, o que Gonçalves Dias desenvolve nesse texto é uma preocupação social. Tanto que, depois de falar na independência, que ele traduz no estalar “violentamente em mil pedaços” da corrente que prendia um Império a outro Império, volta à ideia de divisão do trabalho, da distribuição do poder, da instrução, mostrando a supremacia do branco, a escravidão do negro e a marginalidade/ociosidade a que eram devotados índios e mestiços. Essas ideias estão também em Magalhães (1994, p. 40), que fala em índios escravos, cortando florestas. Como também está em Magalhães,

147

1 Nesse poema, um fantasma anuncia que a morte vem através do mar, num “negro monstro” de “brancas asas”, uma imagem que Gonçalves de Magalhães vai retomar em *A Confederação dos Tamoios* (cf. Magalhães, 1994, p. 58).

2 Magalhães usa a mesma ideia: “Onde estão os ferozes portugueses, / Que nos roubam os filhos e as mulheres, / E matam nossos pais, irmãos e amigos?” (Magalhães, 1994, p. 47).

que o desenvolve por muitos cantos, numa grande discussão sobre a sociedade portuguesa e a sociedade indígena, o que Gonçalves Dias, na “Meditação”, chama falso cristianismo do homem branco e que insinuaria brevemente no “I-Juca-Pirama”, ao mencionar os “senhores / que vinham traidores / com mostras de paz”.

No entanto, à dor trazida pela civilização em função da perda da liberdade, mistura-se, na “Meditação”, a afirmação da independência brasileira, da nacionalidade:

E a luta durou por muitos anos, até que na taba das três embocaduras — um índio converso — o primeiro brasileiro que encontramos na História — cioso da liberdade em que nascera, morreu nobremente de morte ignominiosa por ordem de um Albuquerque. (Dias, 1959, p. 761-762)

148 Se a antevisão da história brasileira aparece na “Meditação”, também será incluída por Magalhães no sonho de Aimbiré. Mas, se apesar de tantas proximidades de assunto o texto de Magalhães não foi bem sucedido, qual será a causa de seu fracasso? É verdade que Dias não tematiza a vingança contra os portugueses e é o primeiro poeta a falar da nova raça, valorizando o seu componente indígena ou assinalando a dor que a mestiçagem pode trazer, como é o caso de “Marabá”. Se o índio aparece na obra gonçalvina como “a extinta raça”, conforme se pode ler em *Os Timbiras*, será, como mais tarde em Alencar, fundador da nacionalidade. Nacionalidade que envolve cristianismo, pois “o primeiro brasileiro”, segundo o poeta, é um índio converso, como se viu no excerto acabado de citar.

Gonçalves Dias, a par da extinção da raça indígena e da denúncia da cobiça do branco (na qual os portugueses estavam incluídos, mas não exclusivamente nomeados), apontava assim, de maneira dispersa, entre 1845 (“Meditação”) e 1850 (*Últimos cantos*), para o tema da fundação da nacionalidade, significando ela cristianização, rejeição, dor — temática que Alencar iria unir em 1857 e 1865, com sucesso. Imprimiu Magalhães à temática de seu poema, em pleno

Segundo Reinado — já extintas as lutas pela Independência e o Brasil governado por um imperador brasileiro — contornos de vingança e repúdio aos portugueses que já não satisfaziam ao público?

Examinemos a construção dos heróis e das frases, a metrificacão, a escolha dos símiles.

Quando Alencar concorda, logo na primeira *Carta*, com a época de que é tirado o assunto de *A Confederação dos Tamoios*, e a ele acrescenta que deveria ser realçado pela “grandeza da raça infeliz” e “pelas cenas da natureza esplêndida da nossa terra”, diz também que o tema daria uma “*divina epepeia* se fosse escrito por Dante” (Alencar, 1994b, p. 157). Tais observações encerram ao mesmo tempo recomendação e crítica, delineando o tom programático e de insatisfação, perante a falta de gênio de Magalhães por que todas as *Cartas* serão pautadas. IG<sup>3</sup> reclama dos descuidos com a metrificacão e com a gramática, do abuso de hiatos e do desalinho da frase, “que muitas vezes ofende a eufonia e doçura da nossa língua” (Alencar, 1994b, p. 160), da repetição de elipses e de palavras — uma demonstracão de falta de vocabulário —, da exploracão seguida de uma mesma ideia já de si pobre, como é o caso da “tradição indígena que dava às águas do Rio Carioca o dom de tornar doce e melodiosa a voz daqueles que a bebiam” (Alencar, 1994b, p. 176). Chamam-lhe a atencão a impropriedade dos símiles e das comparaçoes (Alencar, 1994b, p. 176 e 192), a falta de ligacão entre o herói e a açao épica.

149

A invocacão feita ao Sol por Magalhães parece-lhe fria: o Sol do Brasil “devia inspirar versos mais repassados de entusiasmo e de poesia”; o poeta “esboçou a imagem, porém não lhe modelou as formas” (Alencar, 1994b, p. 157 e 201). O nacionalismo de Alencar reclama da falta de “harmonia original nunca sonhada pela velha literatura de um velho mundo” (Alencar, 1994b, p. 158) do poema. O crítico encontra: tibieza na exploracão das ideias e falta de drama-

3 Pseudônimo com que José de Alencar assinou as *Cartas*. São as letras iniciais de Iguacu, a heroína do poema de Magalhães.

tividade; falta de vigor na apresentação da heroína; e pouca exploração de personagens historicamente importantes, como Anchieta e Nóbrega (Alencar, 1994b, p. 165 e 159).

Mas nem tudo são farpas. Há também elogios feitos às estâncias que tratam da descrição do Amazonas e do Paraná, à “narração cheia de força e colorido que faz Pindobuçu da morte de seu filho”; à resposta de Aimbiré ao jovem francês que lhe pede a filha por esposa; à pintura do velho guerreiro inspirado, que entoava o cântico de guerra a Tupã; à comparação que há, na prece de Iguacu, ao despedir-se de Aimbiré (Alencar, 1994b, p. 159 e 175). Aliás, tanto as imagens que falam do jovem francês, como aquelas usadas por Iguacu serão aproveitadas por Alencar em *Iracema*.

O saldo, porém, é de que, no poema, “há confusão, anarquia, desordem e abundância de detalhes e situações insignificantes” (Alencar, 1994b, p. 164). Resumindo: Magalhães

nem conservou a simplicidade antiga, a simplicidade primitiva da arte grega; nem imitou o caráter plástico da poesia moderna: desprezando ao mesmo tempo a singeleza e o colorido, quis às vezes tornar-se simples e fez-se árido, quis outras vezes ser descritivo e faltaram-lhe imagens. (Alencar, 1994b, p. 181)

150

Seria, assim, a causa do insucesso de *A Confederação dos Tamoios* não só um antilusismo inadequado ao público da época, mas também a falta de talento de seu autor?

### **3. Um programa em marcha: as “epopeias do coração”**

O principal conteúdo das *Cartas* é, sem dúvida, o projeto que seu autor traça para “um verdadeiro poema épico nacional” e que a pouco e pouco irá cumprindo, fazendo mesmo que se possa ler a sua obra indianista desde então, nomeadamente *O Guarani* e *Iracema*, como resposta às questões que ele põe a Magalhães e a si próprio.

Alencar enfatiza a todo momento a história indígena como tema a ser abordado. Logo na primeira carta, lembra que: “A tradição

dos índios do Norte falava de uma grande peregrinação feita pela raça tapuia quando a nova raça invasora dos tupis se assenhoreou de suas terras; talvez a invasão dos portugueses tenha produzido o mesmo resultado” (Alencar, 1994b, p. 157).

Este seria o tema eleito para *Os filhos de Tupã*, poema épico datado de 1863, cuja fábula, planos e notas foram publicadas postumamente e do qual Alencar jamais deu à estampa nenhuma parte. Por várias razões *Os filhos de Tupã* funcionariam como uma espécie de rascunho de *Iracema*. A primeira seria pela própria fábula que versaria sobre a criação da terra e do céu por Tupã, que geraria numa palmeira dois filhos, um de cabelos escuros — Tupi; outro de cabelos cor de sol — Ara. Tupã também criou Abaci, com a qual os dois deveriam povoar a terra. Tupi, porém, com ciúmes da mulher, mata Ara e é amaldiçoado por Tupã, que vaticina a discórdia entre os descendentes daquele filho, a destruição que eles próprios irão impor-se e a sua extinção total pelos descendentes de Ara, com quem se cruzariam gerando o maior povo da terra.

Essa mesma ideia de evolução explica a frase final do narrador de *Iracema*: “Tudo passa sobre a terra”. Ao contrário de Chateaubriand, que a utiliza num sentido cristão em que a verdadeira vida é a do céu, Alencar enfatiza com ela a extinção da raça indígena (até a jandaia deixou de cantar o nome da amiga e senhora), o surgimento da cidade, o triunfo do Cristianismo, o nascimento de uma raça mestiça, a brasileira, de que Moacir é o representante. Aliás, “a extinção de um povo e conquista de um país” (Alencar, 1994b, p. 160) era o tema que o escritor tinha em mente. Numa proposição mal formulada, Magalhães diz: “Para acabar com os ataques reiterados dos lusos / uniram-se os tamoios”. E abre a “portinha travessa” mencionada por Alencar: “a morte de um simples guerreiro índio, assassinado por dois colonos” (Alencar, 1994b, p. 160). Daí que ele critique a falta de grandiosidade da abertura da *Confederação* e sugira que o poema de Magalhães se inicie pelo conselho dos chefes tamoios.

Talvez tenha sido o poema abortado *Os filhos de Tupã* que Alencar tivesse em mente ao chamar a atenção quando dizia que “o esboço histórico dessas raças extintas, a origem desses povos desconhecidos, as tradições primitivas dos indígenas, davam por si só matéria a um grande poema, que talvez um dia alguém apresente sem ruído, nem aparato, como modesto fruto de suas vigílias!” (Alencar, 1994b, p. 159). É que, além da narrativa de origem da nova raça, a sua fábula, como se pode ver no plano por ele traçado, incluiria as lendas de Sumé e Tamandaré, esta última aproveitada em *O Guarani*. Ainda nesse trecho das *Cartas* é de observar que a designação usada pelo autor é “poema”, “grande poema”, mas que, logo a seguir, ele a substitui por “lenda”, termo pelo qual designará *Iracema* — “lenda do Ceará.” Confusão de gêneros própria do Romantismo? Ou apenas indecisão de Alencar?

152 As cenas da natureza são outro ponto que, segundo as *Cartas*, deve ser explorado, assim como “um desses amores poéticos e inocentes, que tem o céu por dossel, as lianas verdes por cortinas, a relva do campo por divã” (Alencar, 1994b, p. 172), onde, para viver essas “epopeias do coração” (Alencar, 1994a, p. 96), se descortina um cenário que se parece mais com a exuberante verdura das paisagens fluminenses da Serra dos Órgãos de *O Guarani*, que com as das áridas praias cearenses da “lenda do Ceará”. Ainda nas *Cartas*, Alencar esboça, por mais de uma vez, a imagem de “uma virgem índia, de faces cor de jambo, de cabelos pretos e olhos negros, com o seu talhe esbelto como a haste de uma flor agreste, com suas formas ondulosas como a verde palma que se balança indolentemente ao sopro da brisa” (Alencar, 1994b, p. 172).

É neste ponto, ao traçar o seu modelo de “Eva indiana” e de prescrever uma história de amor, que o criador de Peri começa não só a afastar-se do modelo épico, como também a delinear o que seriam os seus dois primeiros romances indianistas. Embora seja possível admitir que ele tem razão quando censura a falta de caráter

de Iguacu, o pouco tempo dedicado às descrições em *A Confederação*, e a afirmação de que “não se evocam sombras históricas do passado para tirar-lhes o prestígio e a tradição” (Alencar, 1994b, p. 189), reclamando da exploração imprópria e precária que Magalhães faz das figuras de Nóbrega e Anchieta, pode-se perceber aí uma noção diferente de tempo narrativo. Alencar parece prefigurar um gosto pelo romanesco e pelo tempo do romance, com as suas possibilidades de melhor fixar o caráter das personagens, desenvolver e ligar episódios. Tal ideia fica ainda mais clara quando se observa que ele também censura a menção pura e simples das lendas e costumes indígenas, recomendando que sejam inseridos na narrativa e ornados com “belas imagens” (Alencar, 1994b, p. 184) (embora, na construção da epopeia, pudessem constituir-se em episódios). O ponto mais importante, porém, é quando, no fim da segunda carta, IG se propõe a criar um poema nacional, mas recusa o poema épico (Alencar, 1994b, p. 170).

Teria Gonçalves de Magalhães escolhido uma forma que também já não encontrava resposta positiva do público? Ou seria apenas gosto de Alencar pela originalidade?

153

#### 4. O exercício do magistério

Um ano depois de haver criticado *A Confederação dos Tamoiós*, Alencar parece ter querido mostrar a Magalhães que suas recomendações eram exequíveis. Escreveu, então, *O Guarani*, cuja ideia diz lhe haver surgido por volta dos nove anos, ao atravessar as matas e sertões do norte em jornada do Ceará à Bahia, voltando-lhe depois, mais tarde, em Olinda, durante seu terceiro ano do curso de Direito, ao folhear os cronistas do Brasil Colônia (Alencar, 1987, p. 14 e 32-33). Lendo *O Guarani* em forma de folhetins no *Diário do Rio de Janeiro*, durante o ano de 1857, o público aplaudiu a obra, como se pode ver pelo que o Visconde de Taunay, então estudante de Direito em São Paulo, diz em suas *Reminiscências* (Taunay, 1923, p. 86).

Apesar do sucesso de *O Guarani*, porém, Alencar, ainda perseguiria a epopeia, rascunhando, seis anos mais tarde, o já mencionado *Os filhos de Tupã*, de que se conhecem alguns cantos. No entanto, não os publicou. E por quê? Reconheceu que

o verso pela sua dignidade não comporta certa flexibilidade de expressão que, entretanto, não vai mal à prosa mais elevada. A elasticidade da frase permitiria então que se empregassem com mais clareza as imagens indígenas, de modo a não passarem despercebidas. (Alencar, 1994b, p. 100)

Tentou, isso sim, uma nova forma de escrever o “verdadeiro poema épico nacional”. E com *Iracema*, subintitulada, desta vez, não “romance histórico”, como *O Guarani*, mas “lenda do Ceará”, reforçaria a sua popularidade, alcançando aquilo que vaticinou impossível para Gonçalves de Magalhães.

Uma vez que as críticas de Alencar a Magalhães, além da falta de gênio poético, falavam em épico e em nacional, é de interesse verificar como o romancista tratou esses dois aspectos enquanto  
154 buscava essa nova forma que substituiria aquela pela qual “Homero cantou os gregos” (Alencar, 1994b, p. 170).

#### **4.1. A transfiguração da História e a criação da lenda**

As primeiras obras brasileiras com pretensões a romance, oscilantes quanto ao gênero, canhestras, cópias mal feitas dos romances franceses e ingleses, surgiriam descabeladas e banhadas em sangue, por vezes com algum recurso à História, pelos anos 40, assinadas por Joaquim Norberto de Sousa e Silva e por Teixeira e Sousa, este com preocupações em dar ao texto um colorido brasileiro. Em 1844, apareceria *A Moreninha*, de Joaquim Manuel de Macedo, cor-de-rosa e urbano, cujo sucesso seria anotado pelo jovem Alencar.

Entre 1848 e 1851, surgiria *Gonzaga ou A Conjuração de Tiradentes*, no qual Teixeira e Sousa viria a refletir sobre as relações entre Literatura e História concluindo que “a História é para o ro-

mancista, como a poesia para o músico; a História oferece o assunto sobre o qual pode o romancista discorrer o seu livre-arbítrio, sem que lhe imponha o menor freio [...]” (Sousa, 1848, p. 8-9).

Em nome dessa liberdade, Teixeira e Sousa faria Tiradentes — que só saiu de Minas Gerais para morrer — viajar até a França e aos Estados Unidos, e daria ao namoro de Gonzaga com Marília tal importância, que a Conjuração passa a segundo plano. Teixeira e Sousa não teve o sucesso de público de Macedo, a quem Alencar acabou por destronar. Pode-se dizer, portanto, que *O Guarani* foi o primeiro romance histórico brasileiro de sucesso. Mas não só: ele viria a ser também o primeiro romance indianista<sup>4</sup>, uma vez que, antes dele, apenas um outro falaria em índios e, mesmo assim, de passagem.<sup>5</sup>

De histórico, o romance de Alencar teria apenas a época em que o narrador daria conta para o desenrolar da ação, e algumas personagens, como D. Antônio de Mariz, sua mulher, D. Diogo, Robério Dias, Garcia Ferreira, todos mencionados por Baltasar da Silva Lisboa nos *Anais do Rio de Janeiro*. Por outro lado, há no texto inúmeras situações representativas de um Brasil seiscentista: a organização de uma bandeira, a escravização dos índios, os ataques dos aimorés. Contudo, muito raras são as vezes em que, aproveitando o documento, Alencar não o transfigura, como Teixeira e Sousa entendia ser uma obrigação do escritor, e ele próprio dava a entender nas *Cartas* que escreveu a Magalhães, quando se referia ao aproveitamento dos textos dos cronistas.

Para *Iracema*, porém, será tomado como base um fato históri-

4 Alencar, que no prefácio a *Sonhos d'ouro* explicara o plano da sua obra classificando *O Guarani* como romance histórico, recusava-lhe o epíteto de indianista, como se pode ver na polêmica com Nabuco: “O Guarani nunca foi tipo de literatura indígena” — diz ele (Alencar, 1965, p. 59).

5 Trata-se de *A Moreninha*, no qual, a pretexto de falar dos amores entre Augusto e Carolina, é contada a lenda de Ahy e Aoitin, referida como anterior à chegada dos portugueses, mas muito possivelmente engendrada pelo próprio Macedo.

co e não apenas algumas personagens. O seu “Argumento histórico” lembra que a obra não é fruto da imaginação, pois refere nomes, datas, fatos e espaços reais: a primeira expedição ao Ceará, da qual participa Martim Soares Moreno, que deu origem à personagem Martim, é de 1603. Também os anos de 1608 e 1611, datas-marcos na colonização, são referidos. O texto do romance, no entanto, ao contrário do que sucede em *O Guarani*, que situa em 1604 a existência da casa de D. Antônio de Mariz, não registra nenhuma data, chegando mesmo a adotar uma contagem do tempo por luas e sóis.

A abolição do datado permite inaugurar o passado absoluto, isto é, um passado desligado do presente, o que ajudará à construção da lenda, e que é tão caro à tradição épica mais remota. O texto do romance, porém, refere por várias vezes o tempo cronológico, sem que o leitor, mesmo conhecedor da história da conquista do Ceará, dê por isso.

156 Por outro lado, a personagem Martim Soares Moreno é apresentada apenas como Martim, o que a faz perder a referencialidade histórica; surge não como português (não se haviam passado cinquenta anos da Independência), mas como “um jovem guerreiro cuja tez não cora o sangue americano” em oposição a “uma criança e um rafeiro”, “filhos ambos da mesma terra selvagem” (Alencar, 1994b, p. 39); é retratado como um branco que tem facilidade de adaptação (não interessasse ao escritor contar a história de uma nova raça). Caracterizando a sua origem, seus olhos possuem “o azul triste das águas profundas”, colore suas “faces o branco das areias que bordam o mar”. Como epítetos ele recebe os de “guerreiro do mar”, “guerreiro branco”, “guerreiro da esposa e do amigo” e está em permanente combate ao “branco tapuia” (francês). A esses predicados associam-se uma atitude cortês e o Cristianismo, mostrando não só o medievismo romântico de Alencar, como imbuindo o leitor de que a presença portuguesa e o seu contato com os índios foi feita de forma pacífica. O simbolismo esbate mais uma vez os contornos

da História, e a conquista da terra passa a ser natural. Tão natural, que Martim, apresentando-se, diz a Iracema: “— Venho de longe, filha das florestas. Venho das terras que teus irmãos já possuíram e hoje têm os meus” (Alencar, 1994b, p. 41).

O que esta frase oblitera é a luta entre portugueses e índios pelo domínio da terra, na qual muitos índios foram exterminados, ou capturados e submetidos ao trabalho escravo nas fazendas da Paraíba e de Pernambuco. O massacre dos tabajaras, irmãos de Iracema, é feito pelos pitiguaras, seus inimigos e amigos de Martim (no caso, portugueses e franceses, respectivamente). Desloca-se, assim, para uma rivalidade indígena, a rivalidade entre europeus. É o mesmo processo que usaram alguns dos cronistas portugueses para justificar o extermínio: os índios recuperáveis e, portanto, amigos, e os indígenas irrecuperáveis, conseqüentemente inimigos, e que devem ser eliminados.

A passagem de Iracema de um grupo para outro (a tabajara vai morar entre os pitiguaras), operada através do amor por Martim, é assinalada pelo narrador. O fato de mencionar o sentimento de vergonha ajuda a conservar a aura da heroína; e a maneira breve com que é feito, um modo de afastar o que não deve ser explorado: “Aquele sangue que enrubescia a terra, era o mesmo sangue brioso que lhe ardia nas faces de vergonha” (Alencar, 1994b, p. 71).

157

#### **4.2. A *inventio*, a fábula e o nacional**

A escolha dos “tempos coloniais do Brasil” por Magalhães mereceu a aprovação de Alencar que, como bom romântico, dava preferência à época em que se originara a nação, à sua Idade Média. Uma ação passada nessa época, narrando os contatos entre os habitantes da terra e os estrangeiros, poderia conter o dado heroico que arrastaria consigo o tema excepcional (Madelénat, 1986, p. 18). Para o escritor, porém, essa ação deveria ter como objetivo final, ao que se depreende das três tentativas de Alencar para construir o seu

poema épico nacional, o nascimento de uma nova raça e a origem da nação brasileira.

Assim é que *O Guarani* termina com o índio e a branca navegando em direção ao futuro, para uma nação onde ele não seja escravo e seus descendentes não venham a ser olhados com desprezo por terem a pele “cor da terra” (Alencar, 1994a, p. 123). O final de *Os filhos de Tupã* mostra a chegada dos homens de cabelos cor de sol, que acabaram de aniquilar os dos cabelos da “cor da tempestade”, mas que misturaram com os últimos deles o seu sangue. O de *Iracema* apresenta o nascimento de Moacir, a fundação da “mairi” dos cristãos e a substituição do rugir do maracá pelo soar do bronze. Situando a ação de *O Guarani* e de *Iracema* no início do século XVII, Alencar, com o auxílio dos cronistas, encontrava oportunidade de tornar-se “historiador do passado e profeta do futuro”, de “reconstruir sobre o nada uma geração que desapareceu da face da terra para mostrá-la à posteridade”, retratando, assim, a face indígena do Brasil (Alencar, 1994b, p. 189), traço que particularizaria a sua identidade. Mergulhando nos “tempos coloniais”, o escritor podia falar da peregrinação dos índios e de seus costumes, elementos que recomendara a Magalhães logo na primeira *Carta*.

158

Em *O Guarani*, Peri e seus companheiros tinham vindo do Espírito Santo sempre a guerrear e chegado ao “grande rio”, no caso o Paraíba, como nos informa o autor em nota de rodapé (Alencar, 1994a, p. 113-114). Atingida a região do Paquequer, continuaram a marcha, sem que, no entanto, Peri, já apaixonado por Ceci, os seguisse.

Assim como o hábito da guerra aparece na voz do narrador e é dedutível de uma fala de Peri, que canta a sua “gesta” e a de sua tribo, explicando ainda como se procede à sucessão do cacique, os outros costumes surgem naturalmente em *O Guarani*. Por exemplo, o gosto pelos adornos, como característica dos índios, vem a pretexto do bom trato que a mãe do índio recebera da família Mariz, nomeadamente de Ceci. As ofertas de Peri à menina ensejam a demonstração da

habilidade em tecer, no caso do cesto de beija-flores, ou da perícia em caçar, de que é exemplo o episódio da onça viva que tanto assusta Aires Gomes e D. Lauriana, ao mesmo tempo que enche Álvaro de admiração. Alencar recorta um grande trecho de Aires do Casal e enxerta-o à perfeição na narrativa, fazendo dele palavra do narrador. Depois, introduz Peri na cena e, ao mesmo tempo que mostra a maneira pela qual o índio caça, vai, através de uma série de lances teatrais, sublinhando a sua coragem, a sua sagacidade, a sua altivez, traços que desenharam o seu perfil de super-herói.

Para falar dos rituais de antropofagia, com seus preparativos e sua “noiva do sepulcro”, o romancista cria uma outra situação dessas: para defender D. Antônio de Mariz e sua família que vão ser atacados pelos aimorés. Peri procura-os e desafia-os nas próprias terras onde estão acampados; luta com duzentos deles e vence-os; finalmente, deixa-se prender; é que havia tomado o curare e, assim, dizimaria toda a tribo, que lhe comeria o corpo. Neste passo, Alencar retoma a descrição do ritual antropofágico feita por Simão de Vasconcelos, mas, inserido-a num novo contexto, transforma-a num dos momentos de maior *suspense* narrativo, provando que é possível realizar aquilo que nas *Cartas* exigia de Magalhães — associar o ensinar com o deleitar.

159

Nos poucos cantos deixados, dos doze que estavam no plano de *Os filhos de Tupã*, podem-se ler referências aos hábitos indígenas na forma condensada que o verso exige, mas com a necessária densidade e a oportunidade que a rememoração dos tempos em que os tupis ainda não haviam sido dizimados enseja (Alencar, 1960, v.4, p. 569-570).

Em *Iracema* esse *docere cum delectare* faz com que várias das práticas descritas pelos cronistas sofram uma transformação, de maneira a adensar a doçura do perfil da protagonista, seja ele o de amante, o de esposa ou o de mãe, como já tivemos oportunidade de mostrar num outro trabalho (Ribeiro, 2003).

Um tópico já mencionado do magistério exercido por Alencar em suas *Cartas* é a necessidade de vestir as lendas indígenas e “orná-las com belas imagens” (Alencar, 1994b, p. 184) e não apenas referi-las. Dentro desse espírito é que, em *O Guarani*, ele se utiliza das lendas do guainumbi e do Tamandaré, exatamente duas das histórias de tradição oral indígena que Magalhães incluía em *A Confederação dos Tamoios*, copiando os cronistas “sem dar-lhes o menor realce” e escrevendo “dois versos ligeiros” (Alencar, 1994b, p. 208).

Alencar socorre-se da lenda do guainumbi colocando-a ao serviço do tema amor/saudade: Peri, afastando-se de Cecília, entrega-lhe uma flor e, nela, sua alma, pois os velhos de sua tribo “ouviram de seus pais, que a alma do homem quando sai do corpo, se esconde numa flor, e fica ali até que a ave do céu vem buscá-la e a leva lá bem longe”, razão por que o guainumbi salta de flor em flor (Alencar, 1994a, p. 303).

160 Já a lenda do Tamandaré assume uma grande importância dentro da narrativa. A ideia cosmogônica nela contida e a sua utilização no texto já vêm anunciadas no capítulo XIV da primeira parte, quando aflora pela primeira vez o desejo do índio com relação à moça: Peri “sacrificaria o mundo se fosse possível, contanto que pudesse como o Noé dos índios, salvar uma palmeira onde abrigar Cecília” (Alencar, 1994a, p. 176-177). É uma hipótese que se vai transformar em tese, não sem que antes o índio narre a Ceci essa lenda indígena, onde Tamandaré, durante um dilúvio, arranca uma palmeira e, sobre ela, acompanhado da mulher, consegue salvar-se, repovoando depois a terra. Essa narrativa assume a função de *mise-en-abime* da cena final: depois de simbolicamente destruída pelo fogo, a sociedade, que escravizava os índios — ou os “aceitava” pensando neles como gente inferior — e vivia da exploração de terras e do comércio, é destruída por um dilúvio. Peri arranca, então, uma palmeira, navegando sobre ela com Cecília rumo ao futuro. A lenda ganha, assim, um foro épico: o da fundação de uma nova raça, de

uma nação onde brancos e índios vivam em harmonia.

Em *Iracema*, Alencar desdobrará a ideia da inclusão das lendas indígenas, criando-as ele próprio para explicar topónimos como Mecejana e Porangaba, lagoas onde se banha a “virgem dos lábios de mel” que terá, assim, reforçado o seu protagonismo.

### **4.3. As cenas da natureza e a *ordo artificialis***

“Um poema épico como eu o compreendo, e como tenho visto realizado, deve abrir-se por um quadro majestoso, por uma cena digna do elevado assunto que vai tratar” escrevia, no *Diário do Rio de Janeiro*, José de Alencar, censurando Gonçalves de Magalhães (Alencar, 1994b, p. 160). Seguindo as próprias palavras e entusiasmando-se com a “descrição do Brasil”, é de maneira grandiosa que ele pinta o cenário onde se desenrola *O Guarani* (Alencar, 1994b, p. 29-30). Não se pense, porém, que o cenário fica pela descrição do Paquequer e da floresta; o escritor continua a pintá-lo, situando na paisagem um solar transfigurado em castelo medieval até chegar aos seus habitantes, para, depois, como bom autor dramático, começar a narração, na qual deixa que “os outros perfis se desenhem por si mesmos” (Alencar, 1994a, p. 36). Seguem-se, então, capítulos como “A bandeira”, no qual se delineiam o caráter de Loredano e o de Álvaro, assim como o antagonismo que irá marcá-los; “Caçada”, onde surge Peri, com sua coragem e perfeito domínio da natureza, capturando viva a onça que irá oferecer a Ceci e mostrando também o que o irá demarcar do aventureiro italiano e aproximar de Álvaro; “Loura e Morena”, onde os temperamentos e as condições sociais que opõem Cecília e Isabel se desenham.

161

Sem que o leitor se aperceba, vai penetrando num enredo que já começou. É que, fugindo a “seguir o fio da sua história, dividindo-a em capítulos a que deu o nome de cantos” (Alencar, 1994b, p. 165), como fizera Magalhães, Alencar iniciara o seu texto, dentro da melhor regra da epopeia: *in medias res*. Manejando com habilidade a

*ordo artificialis*, ele só iria explicar a presença de Peri na casa dos Marizes no segundo capítulo da segunda parte do livro.

Também no Canto I de *Os filhos de Tupã*, apesar de inacabado, pode-se ver que o poeta tenta pintar uma cena grandiosa na saudação do Amazonas e se vale da analepse, embora a ação não seja lançada para o meio dos acontecimentos.

Em *Iracema*, o quadro grandioso da abertura virá do contraste entre os verdes mares bravios e a pequena jangada que leva Martim, Moacir e o cão Japi. Uma pergunta, então, chama a atenção do leitor para o fato de que aquela cena foi lançada *in medias res* e dá origem a uma grande analepse que abrange praticamente todo o romance: constitui ela, como declara o narrador, “uma história que me contaram nas lindas várzeas onde nasci, à calada da noite, quando a lua passeava no céu argenteando os campos e a brisa rugitava nos palmares” (Alencar, 1994b, p. 39).

Essa “história”, cuja tradição oral vem assinalada com Alencar assumindo a sua condição de rapsodo,<sup>6</sup> é a resposta a uma pergunta que equivaleria à proposição da epopeia: “Que deixara ele na terra de exílio?” É a razão da lágrima e do “agro sorriso” no rosto do “moço guerreiro” que vai sobre a jangada, fatos que instigam a curiosidade do leitor. A invocação já fora feita, ao desenhar-se o quadro grandioso; não ao sol, mas a outro elemento da natureza — os mares, os “verdes mares bravios da minha terra natal” (Alencar, 1994b, p. 39).

A proposição implícita colocada depois da invocação aos verdes mares cearenses mostra que Alencar seguiu a linha de Homero, por ele lembrada nas *Cartas* (Alencar, 1994b, p. 198), embora com a inovação de situar o início da ação entre o apelo aos mares e a proposta da história a ser contada.

Com um corte extremamente rápido e na forma paratática,

---

6 Veja-se o que ele diz nas *Cartas* (Alencar, 1994b, p. 179-180). Consultar também Maria Aparecida Ribeiro, 1995.

própria da epopeia, Alencar apresenta Iracema em poucas palavras e pinta outra cena da natureza. É a cena do primeiro encontro entre o “guerreiro branco” e a “virgem dos lábios de mel”. Principia, então, a narração.

#### **4.4. A construção do herói: ações, epítetos, símiles, comparações e linguagem**

Se no romance o sentido do termo herói apareceria atenuado já no século XIX, o herói de Alencar, em *O Guarani*, guarda ainda muita semelhança com o herói da epopeia, na sua grandeza, na sua desmedida de super-homem. No caso de Peri, basta lembrar algumas de suas ações: o saltar sobre o precipício para salvar Cecília das mãos de Loredano, o lançar-se ao fundo dele para resgatar o bracelete que Álvaro dera à menina, o lutar com duzentos Aimorés e conseguir derrotá-los e, sobretudo a última, quando, “alucinado suspendeu-se aos cipós que se entrelaçavam pelos ramos já cobertos de água, e com esforço desesperado cingindo o tronco da palmeira nos seus braços hirtos, abalou-o até as raízes” e “três vezes os seus músculos de aço, estorcendo-se, inclinaram a haste robusta; e três vezes o seu corpo vergou, cedendo à retração violenta da árvore, que voltava ao lugar que a natureza lhe havia marcado”, para, depois de uma “luta terrível, espantosa, louca, desvairada: luta da vida contra a matéria; luta do homem contra a terra; luta da força contra a imobilidade”, haver um “momento de repouso” e, “concentrando todo o seu poder” e estorcendo-se de novo contra a árvore, parecendo que o seu corpo ia despedaçar-se, conseguir, finalmente, arrancá-la e, com isso, salvar a si e a Cecília (Alencar, 1994a, p. 316).

163

E se outra característica do herói é sua origem nobre, embora às vezes nebulosa, Peri, assim como Ceci, será também marcado por ela: filho de Ararê, um cacique, ele conquista o lugar do pai, enquanto ela é filha de um súdito português tão fiel que se afastou da Corte para não ter de receber ordens do espanhol que então ocupava o

trono. Iracema, filha de cacique, nasceu “além, muito além daquela serra que ainda azula no horizonte” (Alencar, 1994b, p. 40). Martim, cujo nome significa casualmente guerra, é, como já foi dito, Martim Soares Moreno, personagem tirada da História como D. Antônio de Mariz, embora mais conhecido que este e fundador do Ceará, mas sem foros de herói nacional.

Nas *Cartas*, Alencar mostra sua preocupação com a criação de uma heroína que possa ombrear com aquelas que a tradição consagrou ou cujo sucesso recente ainda está na memória de todos: Vênus, Helena, Astarteia, Fornarina, Armida, a Eva de Milton, a Malvina de Ossian, a Atala de Chateaubriand. A natureza será o ponto de referência dessa imagem feminina. Mas em *Iracema*, o heroísmo não advém tanto da ação, como em *O Guarani*, quanto das comparações, símiles e epítetos, que, desde a apresentação inicial dos protagonistas, marcam a sua identidade: “guerreiro branco” e “virgem dos lábios de mel”.

164

Bebidos na tradição dos rapsodos e cultivados pela epopeia, eles ampliam a nobreza, a masculinidade e a humanidade de Martim, enquanto reforçam a doçura, beleza e submissão<sup>7</sup> de Iracema. E, de acordo com o modelo dos rapsodos e da própria epopeia antiga, os símiles retardam a ação, prolongam o prazer do leitor e imprimem ao texto um sabor lírico (Pereira, 1998, p. 51-52 e 73-78). Já os epítetos continuam a tradição de caracterizar a personagem, mas também, na maior parte das vezes, explicar e reforçar o nome indígena criado ou não pelo autor. Assim aparecem Moacir, “o filho da dor”; os potiguaras, “comedores de camarão”, e os seus inimigos, os tabajaras, “senhores das aldeias”.

A pintura dos caracteres feita através de símiles com a flora e a fauna tropicais é uma das estratégias utilizadas por Alencar,

---

7 Este último aspecto não foi tratado por M. Cavalcanti Proença no excelente estudo “Transforma-se o amador na coisa amada” (1965); no entanto, há exemplos magníficos, cf. p. ex. Alencar, 1994, p. 50, 63 e 64.

não só pelo efeito que teve em seu espírito a leitura dos poetas da Antiguidade, mas também porque vem ao encontro do seu gosto pela natureza e porque é uma forma de marcar a brasilidade do texto, exemplificando, assim, aquilo que Gonçalves de Magalhães deveria ter feito. Nesse aspecto, mais uma vez o escritor aproxima-se do caráter oral da narrativa épica, pois procura manter o interesse do público colocando a cena em paralelo com uma situação cujos elementos são conhecidos do leitor.

Iracema, assim como as suas ações, é construída através da similitude com a flora e a fauna do Brasil. Se seus cabelos são mais negros que a “asa da graúna e mais longos que seu talhe de palmeira”; “O favo da jati não era doce como o seu sorriso, nem a baunilha rescendia no bosque como seu hálito perfumado” (Alencar, 1994b, p. 40). A índia possui “ternos olhos de sabiá”, corre como “ema selvagem”; como “a juriti que divaga pela floresta, ouve o terro arrulho do companheiro: bate as asas e voa a aconchegar-se ao tépido ninho”. Age como a “rola”, o “colibri”, o “saí”, a “borboleta”, a “jaçanã”. Lembra a “garça do rio”, a “garça viúva”. Saindo do banho, “o aljôfar da água ainda a roreja como à doce mangaba que corou em manhã de chuva” (Alencar, 1994b, p. 40). Ferida no seu amor, “como a copaíba ferida no âmago, destila lágrimas em fio” (Alencar, 1994b, p. 87). Acabada de tornar-se mulher, ela assemelha-se “ao róseo cato que já desabrochou em linda flor, cerra em botão o seio perfumado” (Alencar, 1994b, p. 67). Magoada, “não tinha sorrisos nem cores a virgem indiana; não tem borbulhas nem rosas a acácia que o vento crestou, não tem azul nem estrelas a noite que enlutam os ventos” (Alencar, 1994b, p. 49). Em fúria contra Irapuã que avançava para Martim indefeso, silva “como a boicininga” (Alencar, 1994b, p. 70). Tristes “os lábios suspirosos da mísera esposa moveram-se como as pétalas do cato que um sopro amarrota e ficaram mudos” (Alencar, 1994b, p. 91). Mesmo depois de a dor ter “consumido seu belo corpo”, a filha de Araquém conservava a formosura, como “na flor

caída do manacá” mora o perfume (Alencar, 1994b, p. 94). Sensual e terna, ela reclinava “lânguida sobre o peito do guerreiro, como o tenro pâmpano da baunilha que enlaça o rijo galho do angico” (Alencar, 1994b, p. 50). Para quem já viu em Iracema um anagrama do nome América, mais significado ainda têm essas similitudes, que identificam a personagem com a terra conquistada.

Apesar de as suas cores não serem as da terra brasileira, Martim também tem como comparantes elementos de sua flora e de sua fauna, como todas as outras personagens indígenas, o que atenua o seu perfil de colonizador. São principalmente árvores: “Como o imbu na várzea era o coração do guerreiro branco na terra selvagem”; “assim como a abelha fabrica o mel no coração negro do jacarandá, a doçura está no peito do mais valente guerreiro” (Alencar, 1994b, p. 86 e 81). Cavalcanti Proença, no estudo mencionado em nota anterior, mostrou que, às vezes, os comparantes utilizados para Iracema são também usados para Martim e vice-versa. Assim, o colibri e o tronco. Daí ter intitulado o ensaio “Transforma-se o amador na cousa amada”.

166

Outro aspecto que aparece nas *Cartas* com algum relevo é a linguagem dos heróis. Alencar reclama de Magalhães a frase inexpressiva colocada na boca de Anchieta, quando Pindobuçu avança para ele e para Nóbrega, na intenção de matá-los. Quanto aos índios, lamenta que a sua linguagem colorida e sugestiva não tenha sido explorada, reivindicando para eles um “estilo poético e figurado” (Alencar, 1994b, p. 138).

Se em *O Guarani* principalmente D. Antônio e Álvaro falarão uma linguagem elevada, correspondente ao seu estatuto e ao seu papel no romance, Peri expressar-se-á por imagens: é dessa forma que, abreviando o nome de Cecília para Ceci, evoca e ao mesmo tempo encobre os seus sentimentos; é dessa maneira também que ele fala a Álvaro do significado do mancebo e do seu próprio papel na vida de Cecília (Alencar, 1994a, p. 135).

Em *Iracema*, porém, a linguagem figurada ganha terreno bem mais amplo e algumas frases do narrador ou postas na boca dos índios importam no próprio sentido do romance. Poti, Irapuã, Andira terão frases de sabedoria e bravura; a filha de Araquém, doces ou tristes palavras. Nenhum deles, no entanto, comunicaria suas ideias de forma direta. O melhor exemplo é quando Iracema revela a Martim que se tornou sua esposa e o narrador diz que Poti assume a “postura de tronco decepado”, numa atitude que antecipa uma frase proferida por Batuireté, seu avô: “Tupã quis que estes olhos vissem, antes de se apagarem, o gavião branco junto da narcejá” (Alencar, 1994b, p. 79).

Durante toda a narrativa da lenda da origem nacional Alencar busca esmaecer a fratura causada pela colonização. Nesta linha está a frase proferida por Martim, informando a Iracema, da forma o mais natural possível, que vem de longe, “de terras que outrora teus irmãos já possuíram e hoje têm os meus” (Alencar, 1994b, p. 43). Situa-se também nesse campo de ideias uma espécie de recurso ao maravilhoso (cujo mau aproveitamento Alencar critica em Magalhães): não querendo atribuir a Martim a violação de um código ético — tirar a virgem dos tabajaras —, o escritor cria o episódio do sonho, no qual o guerreiro branco possui Iracema inconscientemente, depois de ter tomado o verde licor que esta lhe oferece. Assim também, essa frase do velho índio — uma fala profética de sabor clássico — significa a extinção da sua raça pela branca, o que se vai traduzir, no final do romance, pela morte de Iracema e pelo “Tudo passa sobre a terra” com que o narrador fecha sua fala. Porém, quer a atitude de Poti, quer a frase de Batuireté, quer ainda a morte de Iracema com o consequente calar da jandaia — que estão na raiz do significado do nome de Moacir, filho de Iracema e de Martim —, simbolizam o silenciar do índio, traduzido por Alencar (e não pelo narrador), em

nota marginal à frase do avô de Poti.<sup>8</sup> Esta simbologia passa quase despercebida, porque diz respeito à história da conquista, diluída na narrativa pela história de amor.

Nesse revelar velando, está o grande segredo de Alencar, que não caiu nas contradições de Magalhães, que delineia no sonho de Aimbiré o futuro esplendoroso do Brasil, mas cultiva o ódio contra os portugueses; que defende o Cristianismo, mas põe os índios a mostrar a fraqueza dos que o pregam.

### 5. Viva o rei!

É verdade que, hoje, Magalhães figura na história da literatura brasileira como o introdutor do Romantismo no Brasil. Mas ninguém lhe conhece a obra. *A Confederação dos Tamoios*, por exemplo, está completamente esquecida, seja pela falta de talento de seu autor, seja porque ninguém mais lê poemas épicos. No entanto, continuam a sair edições de *O Guarani* e *Iracema*, com as suas formas renovadas da epopeia. Transcodificados em cordeis, 168 filmes, novelas, ou em diálogo com novos textos literários (até em Portugal), o que Alencar tentou, de rascunho em rascunho, escrevendo um romance histórico — *O Guarani*, deixando em “banho-maria” *Os filhos de Tupã* e lançando *Iracema* — e uma lenda, enquanto esperava a reação do público e da crítica a respeito, como declarava na “Carta ao Dr. Jaguaribe” — teve sucesso. *Iracema* e *O Guarani* continham as “nossas conquistas” de que falara Denis e vinham ao encontro da dimensão que Pinheiro Chagas reclamara nos poemas de Gonçalves Dias e do tropicalismo que ele aí aplaudira. Além disso, *Iracema* era o romance que a sociedade letrada de então desejava ler como narrativa de origem; era a “epopeia do coração”, “epopeia de sentimento e abnegação” que ele prometera

---

8 Diz o autor: “Batuieté chama assim o guerreiro branco, ao passo que trata o neto por narceja; ele profetiza nesse paralelo a destruição da sua raça pela raça branca” (Alencar, 1994b, p. 112).

e, afinal, satisfazia as expectativas de seu criador (Alencar, 1994a, p. 66 e 236).

## REFERÊNCIAS

ALENCAR, José de. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Ed. José Aguilar, 1960. 4 v.

ALENCAR, José de. Às quintas. In: COUTINHO, Afrânio. *A polêmica Alencar-Nabuco*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1965.

ALENCAR, José de. *Como e porque sou romancista*. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras, 1987.

ALENCAR, José de. *O guarani*. Coimbra: Almedina, 1994a.

ALENCAR, José de. *Iracema e Cartas sobre A Confederação dos Tamoios*. Coimbra: Almedina, 1994b.

ANCHIETA, Pe. Joseph de. S. J. *De gestis Mendi de Saa*: Poema Épico. Trad. de Armando Cardoso, S.J.. São Paulo: Edições Loyola: Vice-Postulação da Causa de Canonização do Beato José de Anchieta, 1986.

BANDEIRA, Manuel. *Poesia completa e prosa*. Rio de Janeiro: José Aguilar Editora, 1958, v. 2. 169

BERREDO, Bernardo Pereira de. *Annaes Historicos do Estado do Maranhão*, em que se dá notícia do seu descobrimento e tudo o mais que nelle tem succedido desde o anno em que foy descuberto até 1718. Lisboa: Officina de Francisco Luiz Arneiro, 1748.

CASAL, Manuel Aires do. *Corografia brasílica ou Relação histórico-geográfica do Reino do Brasil*. Belo Horizonte: Ed. Itatiaia; S. Paulo: Ed. da Universidade de São Paulo, 1976.

CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos*. 5. ed. Belo Horizonte: Ed. Itatiaia; São Paulo: Ed. da Universidade de São Paulo, 1975.

CASTELLO, José Aderaldo. *A polêmica sobre A Confederação dos Tamoios*. São Paulo: Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da Universidade de São Paulo, 1953.

CHAGAS, Pinheiro. *Literatura Brasileira: José de Alencar*. In: ALENCAR, José de. *Iracema, lenda do Ceará*. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1965. Edição do centenário.

CRISTÓVÃO, Fernando. *Diálogos da casa e do sobrado: ensaios luso-brasileiros e outros*. Lisboa: Cosmos, 1994.

COUTINHO, Afrânio. *A polêmica Alencar-Nabuco*. Rio de Janeiro: Edições Tempo Brasileiro, 1965.

DENIS, Ferdinand. *Scènes de la nature sous les tropiques, et de leur influence sur la poésie; suivies de Camoens et José Índio*. Paris: Lecointe et Durey, Librairies, 1824.

DENIS, Ferdinand. *Résumé de l'Histoire Littéraire du Portugal suivie du Résumé de l'Histoire Littéraire du Brésil*. Paris: Lecointe et Durey, Librairies, 1826.

DIAS, Gonçalves. Autobiografia escrita em 1854 para Ferdinand Denis. In: BANDEIRA, Manuel. *Poesia completa e prosa*. Rio de Janeiro: José Aguilar Editora, 1958. v. 2, p. 633-634. [1854]

DIAS, Gonçalves. *Poesia completa e prosa escolhida*. Rio de Janeiro: Ed. José Aguilar, 1959.

GAMA, José Basílio da. *O Uruguay*. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras, 1941.

LEAL, Antônio Henriques. A literatura brasileira contemporânea. In: ALENCAR, José de. *Iracema, lenda do Ceará*. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1965. Edição do centenário.

170

LISBOA, Baltazar da Silva. *Anais do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Typ. Imp.: Const. de Seignot-Plancher e C., 1834.

MADELÉNAT, Daniel. *L'épopée*. Paris: Presses Universitaires de France, 1986.

MAGALHÃES, Domingos José Gonçalves de. Discurso sobre a história da literatura do Brasil. In: COUTINHO, Afrânio. *Caminhos do pensamento crítico 1*. Rio de Janeiro: Ed. Americana-Prolivro, 1974.

MAGALHÃES, Domingos José Gonçalves de. *A Confederação dos Tamoiós*. 3. ed. Rio de Janeiro: Estado do Rio de Janeiro, Secretaria de Cultura, 1994.

MENESES, Diogo de. Carta de Diogo de Meneses, feita em a Bahia a 1 de março de 1612. *Annaes da Bibliotheca Nacional do Rio de Janeiro*, Rio de Janeiro, v. XXVI, 1905.

MORENO, Diogo de Campos. Jornada do Maranhão por ordem de S. Magestade feita no anno de 1614. In: COLLEÇÃO de noticias para a história e geografia das nações ultramarinas que vivem nos domínios portugueses, ou lhe são vizinhas. Lisboa, Academia Real das Ciências, 1912a.

MORENO, Diogo de Campos. Memórias para a história da Capitania do Maranhão. In: COLLEÇÃO de notícias para a história e geografia das nações ultramarinas que vivem nos domínios portugueses, ou lhe são vizinhas. Lisboa: Academia Real das Ciências, 1912b.

MORENO, Martim Soares. Relação do Seara. In: STUDART, Barão de. *Tricentenário do Ceará*: Martim Soares Moreno, documentos para a sua história. Fortaleza: Typ. Minerva, 1903.

NABUCO, Joaquim. Aos domingos. In: COUTINHO, Afrânio. *A polêmica Alencar-Nabuco*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1965.

NÓBREGA, P. Manuel da. *Cartas do Brasil e mais escritos*. Introdução e notas históricas e críticas de Serafim Leite S. J.. Coimbra: Por ordem da Universidade, 1955.

PAZ, Octávio. *Signos em rotação*. São Paulo: Perspectiva, 1990.

PEREIRA, Maria Helena da Rocha. *Estudos de história da cultura clássica*. 8. ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1998. v. I.

PORTO SEGURO, Visconde de. *História geral do Brasil, antes de sua separação e Independência de Portugal*. 5. ed. São Paulo: Cia. Melhoramentos, 1956. 6 v.

PROENÇA, M. Cavalcanti. Transforma-se o amador na coisa amada. In: ALENCAR, José de. *Iracema, lenda do Ceará*. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1965. p. 281-328. Edição do centenário.

171

RIBEIRO, Maria Aparecida. Relendo *Iracema*. In: ALENCAR, José de. *Iracema*. Coimbra: Almedina, 1994.

RIBEIRO, Maria Aparecida. O saí e a serpente: diálogos entre José de Alencar e Pinheiro Chagas. In: BRITO, Ana Maria et al (ed.). *Sentido que a vida faz: estudos para Óscar Lopes*. Porto: Campo das Letras, 1997. p. 377-389.

RIBEIRO, Maria Aparecida. Imagens do Brasil na obra de Garrett: invocações e exorcismos. *Camões: revista de letras e culturas lusófonas*, Lisboa, n. 4, p. 115-127, 1999.

RIBEIRO, Maria Aparecida (ed.). *Teatro brasileiro, textos de Fundação: Glória e infortúnio ou A morte de Camões. Antônio José ou O poeta e a Inquisição. O juiz de paz da roça*. A Coruña: Universidade da Coruña, Faculdade de Filoloxía, 2002.

RIBEIRO, Maria Aparecida. Laços de família: as raízes de *Iracema* na literatura dos séc. XVI-XVIII. In: ABREU, Maria Fernanda (org.). *Mulher cultura e sociedade na América Latina = mujer cultura y sociedad en*

América Latina. Lisboa: Red Túpac Amaru: Programa Micaela Bastidas: Universidade Nova de Lisboa: Ed. Colibri, 2003. v. 4, p. 163-190.

RIBEIRO, Maria Aparecida. Dois rapsodos tropicais: Mário de Andrade e José de Alencar. *Humanitas*, Coimbra, v. XLVII, p. 1003-1025, 1995.

ROUANET, Maria Helena. *Eternamente em berço esplêndido: a fundação de uma literatura nacional*. São Paulo: Ed. Siciliano, 1991.

SALVADOR, Frei Vicente do. *História do Brasil (1500-1627)*. São Paulo: Edições Melhoramentos, 1954.

SOMMER, Doris. *Foundational fictions: the national romances of Latin America*. Berkeley: University of California Press, 1991.

SOUSA, Teixeira e. *Gonzaga ou A Conjuração de Tiradentes*. Rio de Janeiro: Tip. Teixeira, 1848. v. 1.

TAUNAY, Visconde de. *Reminiscências*. 2. ed. São Paulo: Companhia Melhoramentos de São Paulo, 1923.

TÁVORA, Franklin. Carta III. In: ALENCAR, José de. *Iracema, lenda do Ceará*. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1965. Edição do centenário.

VARNHAGEN, Francisco Adolfo de. *História geral do Brasil: antes de sua separação e Independência de Portugal*. 10. ed. Belo Horizonte: Ed. Itatiaia; São Paulo: Edusp, 1981.

# Joaquim Norberto, o cônego Fernandes Pinheiro e a épica romântica brasileira

Ulisses Infante  
Universidade Estadual Paulista – São José do Rio Preto

## 1. “Os Palmares, fragmento de um poema”

Em 1851, quando publicou no número 11 do primeiro tomo da revista *Guanabara* “Os Palmares: fragmentos de um poema”, havia já mais de dez anos que Joaquim Norberto de Sousa Silva começara a ocupar seu espaço no cenário da literatura brasileira de então, empenhada em construir um conjunto de obras literárias, críticas e historiográficas que demarcassem com vigor as especificidades culturais do país, que em 1822 se havia tornado um império independente. Nascido no Rio de Janeiro em 1820, Joaquim Norberto publicara ao longo de alguns números do periódico *O Despertador*, em 1840, o “Bosquejo da história da poesia brasileira”, que, no ano seguinte, ressurgiu, ampliado e modificado, como introdução a seu livro de poemas *Modulações poéticas*. A repercussão do “Bosquejo” levou-o a ser admitido como sócio correspondente do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro em 12 de agosto desse mesmo ano de 1841 — durante o qual publicou ainda a narrativa *As duas irmãs*. Desde esse momento inicial, a carreira de Joaquim Norberto se desenvolveu em várias direções: em 1843 e 1844 publicou na revista *Minerva Brasiliense* os “Estudos sobre a literatura brasileira durante o século XVII” e as “Considerações gerais sobre a literatura brasileira”. Com esses artigos, participou da polêmica travada nas páginas da *Minerva* sobre a existência ou não de uma literatura que

se pudesse considerar especificamente brasileira — Joaquim Norberto foi um ardoroso defensor da tese de que ela já existia e estaria passando então por um momento de reforma após a independência política. Em 1844, em parceria com Emílio Adet, lançou a antologia *Mosaico poético*; no ano seguinte saiu *Dirceu de Marília*. Em 1846, incursionou pelo teatro: seu drama *Amador Bueno ou A fidelidade paulistana* foi encenado, e sua tragédia *Clitemnestra, a rainha de Micenas* foi publicada; além disso, traduziu textos teatrais de Alexandre Dumas. Em 1849, retornou à poesia lírica, publicando *O livro de meus amores* e *Cantos de um trovador*. Evidencia-se assim que, ao publicar sua primeira tentativa épica, em 1851, Joaquim Norberto se sentia autorizado pela posição de que então desfrutava a oferecer sua contribuição também nesse campo da literatura brasileira, já que o fizera de maneira que considerava bem sucedida em vários outros, que abrangiam a historiografia literária, a produção lírica e ficcional, a escrita teatral e as práticas tradutórias.

174

“Os Palmares: fragmentos de um poema” são um conjunto de três blocos de versos narrativos de feição épica. O primeiro desses blocos se denomina “Narração da fundação da República de Palmares” e é formado por 141 decassílabos brancos, agrupados em 11 estrofes irregulares. Entre o título geral “Os Palmares: fragmentos de um poema” e o subtítulo desse primeiro bloco figura a palavra “Zumbi”, isolada. Essa disposição gráfica parece sugerir que seria esse o subtítulo de uma secção da obra. Nesse primeiro bloco, narra-se o momento da concepção de Zumbi, que, de acordo com a narrativa, seria filho do proprietário do escravo Nagô com a esposa deste. São de Nagô os pensamentos expressos nos versos que seguem<sup>1</sup>:

Ah! Ela estava lá!... Lá entre as sedas,

Lá entre os trastes de lavor custoso,

---

1 Todos os textos citados foram atualizados ortograficamente segundo as normas do Acordo Ortográfico de 1990.

Lá onde soa o bandolim e o cravo  
 Opostos à *marimba* da *senzala*,  
 Rude porém mais cara ao triste negro!  
 Lá entre essa riqueza, que nos pesa  
 Sobre os cansados membros que gotejam  
 De dia em dia esse suor que nutre  
 O gozo e a existência e o próprio vício  
 Do bárbaro senhor! Lá sim, lá mesmo  
 Entre os seus braços, que nos roubam tudo! (Silva, 1851, p. 412,  
 itálicos no original)

A sequência estabelece um nítido contraste entre um mundo luxuoso em que se ouvem o bandolim e o cravo, instrumentos musicais europeus, e a realidade da *senzala*, na qual soa a *marimba* — nome quimbundo que pode designar um tambor, uma espécie de xilofone ou o berimbau (ao qual o texto provavelmente se refere, já que em duas passagens posteriores se afirma que esse instrumento é tangido por quem o toca) — e vivem os escravos cujo suor nutre o gozo e o vício do “bárbaro senhor”. Nessa realidade de casa grande e *senzala*, o adjetivo “bárbaro” aplicado ao senhor soa como inversão de expectativas para o senso comum da sociedade escravocrata do Brasil imperial. Nagô decide fugir e levar os filhos, não sem antes amaldiçoar a união da esposa com o senhor:

175

Pois bem; o céu me vingue! A Deus eu peço  
 Atroz vingança à afronta da consorte!  
 Conceba a infame do senhor, que a goza,  
 Um monstro que fatal aos brancos seja,  
 Movendo entre eles nunca vista guerra:

«Meus filhos! Somos livres!... A Palmares!  
Perdeis a mãe, ganhais a liberdade!  
Lá — fonte de mel, de leite fonte —  
Nova África, feliz, mais venturosa  
Maldita inda não foi do Padre Eterno!»

Disse, e tomando os filhos pelos braços  
Por entre as selvas desaparecera;  
E lá, entre as palmeiras, deu começo  
À colônia fatal dos Africanos. (Silva, 1851, p. 414)

Assim o poema narra a origem do Quilombo de Palmares e de Zumbi, a cuja ação Nagô assistiria já que o Céu “...a vida dilatou-lhe porque visse / A pedida vingança satisfeita” (Silva, 1851, p. 414). Destaque-se o significativo fato de que Zumbi seria produto de uma  
176 arbitrariedade libidinosa de um senhor de escravos: o futuro agente da ruína dos proprietários provinha da própria luxúria e fora gerado pela soberba e impunidade desse senhor discricionário.

O segundo bloco de versos de “Os Palmares” apresenta como subtítulo “Canto de Dana embalando seu filhinho durante o cerco de Palmares por ocasião de serem as trincheiras atacadas”. É formado por 22 estrofes, distribuídas do seguinte modo: as nove primeiras são quadras de eneassílabos com rimas alternadas; as nove seguintes são sextilhas de hexassílabos com esquema de rimas AABCCB e representam o canto da personagem Claudiana (no texto abreviada em Dana), a “infame consorte” do fragmento anterior; as quatro estrofes finais são novamente quadras de eneassílabos com rimas alternadas. Percebe-se que o contraste métrico e estrófico separa nitidamente a parte narrativa e o discurso direto da personagem:

Une aos cantos das aves o canto  
 Terna Dana seu filho a embalar:  
 E essa voz toda cheia de encanto  
 Vai a brisa ao guerreiro levar:

“Feliz quem doces ares  
 Nos bosques de Palmares  
 Nascendo respirou:  
 Na terra americana,  
 Distante da africana  
 Cativo não ficou.” (Silva, 1851, p. 414-415)

Na sequência do canto, levado pelo vento aos ouvidos do esposo, que se encontra nas trincheiras de Palmares, Dana conta que o filho gerado do patrão morrera de fome:

“À fome pereceste,  
 Nos braços me morreste,  
 Meu ser todo sofreu!  
 E d’altiva senhora  
 A filha mais vigora,  
 Nutrindo-a o sangue meu.” (Silva, 1851, p. 416)

E que agora embalava outro filho, “em puro amor gerado”. Note-se a crueza vigorosa da imagem da mãe escrava que assiste à morte do próprio filho enquanto tem de destinar seu leite à filha da “altiva senhora”. A narrativa é confusa neste ponto: parece sugerir que Zumbi não seria filho do intercurso de Claudiana com seu dono, o que talvez resultasse de um projeto narrativo de lhe conferir ascendência toda africana, mas ao mesmo tempo esse dado frustraria

a realização dos vaticínios de Nagô — que, pelo material narrativo disponível, não veria sua profecia cumprida e não poderia ser o pai desse segundo rebento. O estado fragmentário do poema não permite nenhuma conclusão a esse respeito. Encerrado o canto da personagem, o poema retoma o ritmo narrativo. A antepenúltima e a penúltima estrofes trazem à mente versos de Gonçalves Dias, mais precisamente de “O canto do Piaga”, que fora publicado em 1847<sup>2</sup>, nos *Primeiros cantos*:

E mais longe, que mal aparece,  
Grupo de homens — mil homens e mil!  
O que querem? — Infeliz! — Nem conhece  
A atitude que tomam hostil!

— Eles vêm cativar os teus filhos!...

— Eles vêm tuas casas queimar!...

— Eles vêm, eles vêm por três trilhos

As trincheiras agora escalar. (Silva, 1851, p. 417)

O uso das quadras de eneassílabos de ritmo anapéstico é outro elemento a aproximar os dois textos — ainda que se deva destacar que Joaquim Norberto optou por quadras de rimas alternadas, ao passo que Gonçalves Dias emprega rimas apenas entre os segundos e quartos versos de suas estrofes:

Não sabeis o que o monstro procura?

Não sabeis a que vem, o que quer?

Vem matar vossos bravos guerreiros,

Vem roubar-vos a filha, a mulher!

---

2 Apesar de na capa da primeira edição constar o ano de 1846, Manuel Bandeira (1998, p. 28) assegura que o livro foi publicado em janeiro de 1847.

[...]

Vem trazer-vos algemas pesadas,

Com que a tribo Tupi vai gemer;

Hão de os velhos servirem de escravos,

Mesmo o Piaga inda escravo há de ser! (Dias, 1998, p. 110-111)

O terceiro fragmento de “Os Palmares” se chama “Conjuração dos negros cativos de Palmares reunidos na gruta dos fantasmas” e é formado por 235 decassílabos brancos, distribuídos em 14 estrofes irregulares. O episódio narra o encontro noturno de negros escravizados por outros negros em Palmares que, sob o comando de Cabundá, discutem que atitude tomar no momento em que a queda do Quilombo parece iminente:

Era noite e os cativos reunidos

Longe do teto onde o cativoiro

Mal lhes concede mesurado sono,

No solitário asilo que escolheram

Da erva gruta, atentos escutavam

O astuto Cabundá. Membrudo e forte,

Ele somente em pé, seu negro vulto

Horrendo, seminu, como um gigante

Aos seus se afigurava, e a intensa chama

Refletia de seus brilhantes olhos.

“— Meus irmãos, disse ele suspirando,

Eis-nos aqui no meio desta gruta

Onde dizem vagar almas de mortos

Ainda sequiosas de vingança;  
Propício é o lugar, propícia a hora  
Ao intento que aqui nos têm reunidos;  
Palmares vai cair; do céu o raio  
Já não pode tardar por mão dos homens!  
A nós cumpre vingar o cativo  
A que esses irmãos nos condenaram.  
Negros como nós somos, e tão duros

Como jamais conosco os brancos foram.” (Silva, 1851, p. 418)

Depois desse discurso introdutório, Cabundá relembra os tempos em que vivia feliz em seu antigo cativo, quando o senhor lhe permitia ter a própria família, e a ruína que se lhe abatera quando fora aprisionado pelos negros do quilombo, que lhe haviam tomado a mulher, dando-a a outro marido e a ele haviam feito escravo. Narra a seguir a história do escravo José, que, “cativo dos cativos”, na tentativa de resgatar a filha de seu antigo dono, prisioneira submetida a violência sexual, acabara aprisionado e condenado à morte. Antes de ser decapitado e ter sua cabeça exposta num poste, José vaticinara a ruína de Palmares. No trecho em que descreve a forma de obter fogo empregada por José, Joaquim Norberto mais explicitamente se aproxima do texto d’ *O Uruguai*, já sugerido pela versificação e estrofação e, neste ponto do poema, pelo cenário, que invoca não apenas a gruta do Piaga do já mencionado poema de Gonçalves Dias, mas também a gruta da feiticeira Tanajura do poema de Basílio da Gama:

Seu machado afiado em negra pedra  
Cortava como um raio, e um pau roçando  
Noutro pau, como é uso em nossa terra,

Feriu fogo e acendeu as secas palhas  
 Que embebera em resina [...] (Silva, 1851, p. 420)

Lá, como é uso do país, roçando  
 Dous lenhos entre si, desperta a chama,  
 Que já se ateia nas ligeiras palhas  
 E velozmente se propaga [...]. (Gama, 2008, p. 280)

Basílio da Gama e Gonçalves Dias são as duas referências com que dialogam os primeiros fragmentos épicos de Joaquim Norberto, que havia feito uma cuidadosa leitura d' *O Uraguai* e havia exposto nas páginas do “Bosquejo da história da poesia brasileira” as suas conclusões:

*O Uraguai* é a melhor de suas produções; o estilo é correto, a dicção, ainda que pobre, adequada, e os versos ora simples, ora sublimes e sempre apropriados ao objeto de que tratam. Os episódios da embaixada de Sepé e Cacambo ao general Gomes Freire; da batalha de Santa Tecla, em que os índios das missões sofrem completa derrota; da visão de Cacambo; do incêndio das tendas do exército luso-hispano-brasilico; da morte da saudosa Lindoia; da descrição da pintura do templo das missões, tão engenhosa e delicadamente interrompida no quarto canto e continuada no quinto, são excelentes. (Silva, 2002, p. 295)

181

Destaquem-se desse trecho as observações relativas à dicção de Basílio da Gama, considerada “pobre”, o que pode estar na origem da decisão de Joaquim Norberto de adotar outro modelo épico em sua segunda tentativa, como adiante se verá, e a percepção por assim dizer fragmentária do texto de Basílio, captado a partir de seus episódios — o que sem dúvida alguma explicita concepções de Joaquim Norberto sobre o gênero, que ele praticaria sempre de forma episódica ou fragmentária.

Já o diálogo com a obra de Gonçalves Dias se evidencia pela proposta de elaborar um poema de versificação variada, capaz de

explorar vários ritmos poéticos, entrelaçando assim episódios de feição narrativa a outros de feição lírica, de acordo com o modelo fixado pelas “Poesias Americanas” do poeta maranhense. Joaquim Norberto parece ter-se animado a fazer sua experiência heterométrica inspirado pelo sucesso de “I-Juca-Pirama”, publicado no início de 1851 no volume *Últimos cantos*. No número 7 da própria revista *Guanabara* fora anunciado o aparecimento do livro de Gonçalves Dias; os fragmentos de Joaquim Norberto foram publicados no número 12 desse mesmo ano. Quanto a tomar “I-Juca-Pirama” como uma manifestação épica, deve-se levar em conta que o volume *Épicos* da Editora da Universidade de São Paulo e Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, organizado e publicado por Ivan Teixeira em 2008, incluiu esse texto de Gonçalves Dias, opção justificada por se tratar de obra de “inegável alcance e escopo épico” (Franchetti, 2008, p. 1125), que

182

[...] por ser a mais popular, influente e consagrada expressão do veio indianista da poesia brasileira, merece sem dúvida alinhar-se, como o ponto mais alto, entre os grandes esforços de composição do poema nacional que marcaram o Romantismo no Brasil. (Franchetti, 2008, p. 1125)

Os contemporâneos de Gonçalves Dias já haviam manifestado opinião semelhante. Cita-se a título de exemplo a análise que Antônio Joaquim Macedo Soares desenvolve no *Correio Mercantil* na edição de 8 de janeiro de 1862:

“Tabira” é uma página da *Iliada*, um fragmento dos *Niebelungen*, onde o herói, encarnando em si o gênio da guerra, leva de vencida o turbilhão dos guerreiros inimigos, semelhante ao furacão arrojando por terra os cedros e ipês antepostos à violência de sua passagem. Narração rápida, estilo animado, verso sonoro, perfeita caracterização do herói, tudo concorre para fazer desta obra uma das páginas épicas de mais valor que possui a jovem poesia nacional.

Na mesma ordem está o “I-Juca-Pirama”, tendo sobre “Tabira” o mérito de um desenvolvimento dramático mais complicado e interessante. (Soares, 1862, p. 2)

Destaque-se que o poema gonçalvino constitui uma experiência limítrofe, capaz de ampliar o próprio conceito de épica ao apresentar o conflito entre a necessidade de atender aos problemas individuais e a obrigação de manter-se fiel aos ditames culturais como pedra angular do drama vivido pelo personagem, narrado numa profusão de ritmos e imagens também enriquecedora da tradição poética. Joaquim Norberto, ao conceber “Os Palmares”, parece ter planejado um texto mais longo que o de Gonçalves Dias, capaz de, por meio da exploração de ritmos poéticos diversos, narrar a experiência do Quilombo dos Palmares num tom épico em que a mescla de ritmos poéticos permitiria a expressão de vários tons narrativos, incluída aí a possibilidade de dar vazão aos dramas individuais dos personagens: note-se que nos fragmentos que foram publicados os padecimentos pessoais se entrelaçam à questão maior da luta coletiva dos escravos pela liberdade. A paradoxal existência da escravidão num quilombo parece ser a *húbris* que condena Palmares à extinção.

183

Sobre esse texto, Hélio Lopes opinou:

De qualquer forma, a experiência de Sousa Silva não perde o valor. Ao menos o valor histórico: pela primeira vez o negro entra como assunto estritamente literário, não se levando em conta o pequeno poema de Basílio da Gama, *Quitúbia* (1791). A ação deste poema não se passa no Brasil, mas em terras de África. O poema de Joaquim Norberto, além de transcorrer no Brasil e ter como fonte provável Sebastião da Rocha Pita (1660–1738), parece responder à lei de Eusébio de Queirós, do ano anterior (1850), forçando a observância mais rigorosa da lei proibitiva do tráfico.

É importante assinalar nesses fragmentos de Joaquim Norberto o lançamento da temática fundamental negro-romântica: a revolta do negro ao ver sua mulher nas mãos do senhor feito concubina; o quadro sentimental da mãe negra amamentando

seu filho e o filho do branco (com repercussões em Augusto dos Anjos), no embalo de uma cantiga. A apresentação de negros felizes na condição de escravos parece discordar com o assunto central, fundação de um quilombo. Justificava, porém, ou ao menos vinha ao encontro das ideias daqueles que viam com bons olhos a situação do negro dentro do sistema escravocrata. (Lopes, 1978, p. 216-217)

## **2. O Brasil**

A segunda incursão de Joaquim Norberto pelo terreno da poesia épica se fez conhecer pela publicação em 1860 de três fragmentos de um poema chamado *O Brasil* no tomo VI da *Revista Popular*, correspondente aos meses de abril a junho daquele ano. Vale a pena destacar que em todos os dezesseis números desse periódico, que circulou entre 1859 e 1862, foram publicadas colaborações de Joaquim Norberto. Muitos dos artigos dedicados às “Brasileiras célebres” foram aí divulgados antes de serem reunidos em volume em 1862. Textos de historiografia literária como “Tendência dos selvagens brasileiros para a poesia”, “Introdução histórica sobre a literatura brasileira”, “Nacionalidade da literatura brasileira”, “Originalidade da literatura brasileira” também vieram à luz nas páginas desse periódico, assim como textos dedicados a estudos históricos (como “Catequese e instrução dos selvagens brasileiros pelos jesuítas” ou “Estudos históricos sobre as primeiras tentativas para a independência nacional”) e a aspectos particulares da literatura brasileira, como “Poetas moribundos” e “Poetas repentistas”. Norberto também publicou poemas líricos, os já mencionados fragmentos épicos, uma ópera cômica (*Beatriz ou Os franceses no Rio de Janeiro*), uma ópera lírica (*Colombo ou O descobrimento da América*), além de trabalhos sob os pseudônimos de Achimbert e Fluviano.

O título do primeiro desses fragmentos é “Camões”, seguido do subtítulo “Episódio do poema *O Brasil*”. São seis oitavas, a primeira das quais está incompleta, pois no lugar dos dois primeiros

versos surgem linhas pontilhadas. O esquema de rimas é ABABA-BCC: a adesão ao modelo da oitava-rima camonianiana é evidente. Esse mesmo fragmento foi republicado em 1880 no número da *Revista Brasileira* dedicado a homenagear a Camões no terceiro centenário de sua morte. Nessa ocasião, Joaquim Norberto acrescentou outro subtítulo ao texto: “Narração de Nicolau Coelho, companheiro de Vasco da Gama, que acompanhou Pedro Álvares Cabral no descobrimento do Brasil”.

A última das estrofes do fragmento demonstra que Joaquim Norberto segue o tratamento biográfico dado ao épico português por Almeida Garrett no poema *Camões*. Pátria e poeta morrem a um só tempo:

E um dia, que o canhão de instante em instante  
 Lamente a morte de real guerreiro,  
 E que a pátria infeliz e agonizante  
 Dobre a cerviz ao jugo do estrangeiro;  
 Ah! Vê-lo-ão enfermo delirante  
 Soltar o seu suspiro derradeiro;  
 E exaurido de dor e de despeito,  
 Morrer no hospital em pobre leito!... (Silva, 1860a, p. 121)

185

A opção por tematizar a figura de Camões explicita também a adesão ao modelo épico de feição camonianiana e a convicção de que os poetas brasileiros seriam herdeiros do talento e do patriotismo do épico português. Joaquim Norberto já vinculara o *Caramuru*, de Frei José de Santa Rita Durão, ao modelo camonianiano, no seu “Bosquejo”:

Santa Rita Durão, natural de Minas Gerais, um dos melhores poetas desse período, elevou à sua memória monumento durável; cantou as romanescas aventuras do célebre Caramuru, o dragão dos mares, o senhor do trovão, possuído como Camões do mais santo amor da pátria. O *Caramuru*, recebido friamente em sua

publicação, começa de ser apreciado, e conta presentemente duas versões na língua francesa, para que seja conhecido do mundo literário; honra e louvor a seus tradutores!

Santa Rita Durão não soube aproveitar-se dos mais poéticos quadros que em tão dilatado número lhe oferecia a pátria; e a vingança horrível dos Tupinambás, incitada pela gentil Paraguaçu, contra os ferozes soldados do brutal Coutinho, com que poderia pomposamente fechar seu poema, apenas tocada foi! A par de péssimas oitavas sobressaem harmônicos versos, oitavas escritas com delicadeza excessiva, e muito para admirar é esse episódio de Moema expirando, repassada de saudade, nas águas baianas. (Silva, 2002, p. 296-297)

186 Camões surge como paradigma em termos de patriotismo literário. Mais uma vez, Joaquim Norberto demonstra sua percepção episódica da narrativa épica, para a qual já se chamou a atenção neste trabalho. Destaque-se no trecho acima a crítica a Santa Rita Durão por não ter explorado um episódio bélico que Joaquim Norberto considerava digno de fechar o poema. Além disso, o valor desigual das oitavas do *Caramuru* é alvo de crítica — inclusive a “delicadeza excessiva” de algumas delas. Apego aos episódios de batalhas e condenação do excessivo lirismo de outros são dois elementos que se devem reter para recuperar na análise dos *Cantos épicos* que adiante se fará neste trabalho.

O segundo fragmento publicado na *Revista Popular* é a “Invocação” do poema, seguida pelo subtítulo “Trecho do poema *O Brasil*”. São sete oitavas-rimas de dicção nitidamente camoniana. Dirigindo-se à “Musa do Brasil”, Norberto pede:

Mas agora que as vozes sonorasas  
Solto à tuba, que os céus me concederam,  
E canto o nauta e as naus vitoriosas  
Que imenso e vasto império ao mundo deram,

E aqueles, que nas lides gloriosas  
 Auriverdes pendões depois ergueram  
 Transmiti-me o furor, que acende o estro,  
 Dá-me que o metro seja altivo e destro. (Silva, 1860b, p. 252)

A essa estrofe se seguem as duas da dedicatória do poema, endereçada a D. Pedro II, “Pio, magnânimo, clemente / Respeitado no velho e novo mundo” (Silva, 1860b, p. 252). Chama a atenção nesse fragmento, além da já mencionada explícita adesão ao modelo e à dicção camoniana, a profusão de notas de rodapé, quase todas dedicadas a referir que muito do que consta na “Invocação” se reporta a trabalhos do próprio Joaquim Norberto, incluído aí o ainda inédito *Cânticos épicos*, que, salvaguardada a hipótese de erro de impressão, teve seu nome modificado antes de ser publicado em 1861 como *Cantos épicos*.

Numa dessas notas, Norberto refere-se às *Americanas*, “poesias tradicionais dos nheengaçaras ou bardos do Brasil” (Silva, 1860b, p. 252), que ele teria ofertado ao Brasil depois de banhar os próprios lábios na nascente do rio Carioca, a mesma cuja água teria inspirado o estro dos bardos indígenas. A lenda que tomava a nascente do rio Carioca como fonte inspiradora do estro poético era referência constante na literatura da época (veja-se, por exemplo, a abertura do poema de Gonçalves de Magalhães, *A Confederação dos Tamoios*, de 1856) e, ainda que se originasse aparentemente de uma tradição local, entroncava especiosamente a arte poética dos índios brasileiros na tradição clássica e neoclássica. Frei Antônio de Santa Maria Jaboaão menciona a água dessa nascente como responsável pelo talento poético dos tamoios em seu *Novo orbe seráfico brasílico*, impresso em primeira edição em Lisboa, em 1761, e reimpresso em 1858 no Rio de Janeiro sob os cuidados do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro. Antes dele, Sebastião da Rocha Pita, na *História da América Portuguesa*, de 1730, citara as

qualidades benéficas ao canto das águas dessa nascente. Ao referir-se aos “nheengaras ou bardos do Brasil”, Joaquim Norberto parece querer filiar sua narrativa épica a uma tradição pré-cabralina, sobre a qual dissertara no texto “Tendência dos selvagens brasileiros para a poesia”. Baseado nos cronistas e viajantes dos séculos XVI e XVII — Hans Staden, Gabriel Soares de Sousa, Jean de Léry, André Thevet, Fernão Cardim —, Joaquim Norberto nesse texto expõe e louva as capacidades épicas e líricas dos índios brasileiros, transcreve mitos e poemas, inclusive alguns citados por Spix e Martius já no século XIX. A referência aos nheengaras na nota ao poema *O Brasil* parece aludir ao fato de Joaquim Norberto ter feito essas transcrições, mas Hélio Lopes chega a sugerir que houvesse um plano mais audacioso: “Talvez o exemplo de Macpherson tenha levado Joaquim Norberto a planejar outra fraude literária com as suas ‘americanas, cantos tradicionais dos nheengaras ou bardos do Brasil” (Lopes, 1978, 178-179).

188

O terceiro fragmento publicado na *Revista Popular* é formado por 25 oitavas-rimas e se chama “O reflexo do maracá ou o descobrimento do Brasil previsto pelos pajés”. Narra-se a sequência em que um grupo de pajés invoca os poderes divinatórios do maracá sagrado; projeta-se então sobre a parede de uma caverna a visão da chegada da frota portuguesa, o pasmo causado pelo poder das armas de fogo na população autóctone e a ação dos jesuítas que evitam que os índios sejam vítimas de uma serpente furibunda, a qual matam, ao mesmo tempo que evangelizam os que libertam. O fragmento se encerra com a seguinte estrofe:

Musa celeste, em cuja fronte ornada

Radia do evangelho a luz tão pura,

Tu que afinaste a cítara sagrada

Dos santos padres na missão segura

E lhes deste a harmonia desusada,  
 Que os Brasis arrancou à selva escura:  
 A chama, que se extingue, aviva ao estro,  
 Que para novo canto a tuba adestro! (Silva, 1860c, p. 383)

Nesse último fragmento, tematicamente Joaquim Norberto retoma “O canto do Piaga” de Gonçalves Dias e conduz a diferente termo o que no poeta maranhense era uma nítida crítica à destruição do mundo original americano pelo europeu: em Norberto, a chegada dos missionários e a catequese arrancam os brasis da “selva escura”, ou seja, a evangelização e consequente cristianização do Brasil eram vistas como um processo civilizatório positivo. Formalmente, o fragmento reitera sua adesão ao modelo camoniano e o abandono da heterometria. *O Brasil*, a partir dos três fragmentos que vieram a público, repropõe não apenas o modelo camoniano de Santa Rita Durão, mas também a apologia da catequese que se elaborou no *Caramuru*. Na tentativa de conciliar matérias inconciliáveis, como o respeito pela cultura do ameríndio e a louvação ao trabalho jesuítico, Joaquim Norberto acabou por obter resultados ambivalentes como os do antecessor, que, ainda que almejasse exaltar a empresa jesuítica, não deixou de tematizar o mundo indígena e seus valores.

189

### 3. Cantos épicos e Fernandes Pinheiro

Em 1861, a Tipografia Universal de Laemmert publicou *Cantos épicos*, de Joaquim Norberto de Sousa Silva. A obra, dedicada ao Imperador D. Pedro II, apresenta prólogo do cônego Dr. Joaquim Caetano Fernandes Pinheiro. São seis os cantos: “A cabeça do mártir”, “A coroa de fogo”, “O Ipiranga”, “A visão do proscrito”, “A festa do Cruzeiro” e “Os Guararapes”. Desses, os três primeiros já haviam sido publicados na *Revista Brasileira*, em 1860; o quarto e o quinto canto já haviam sido publicados na mesma revista, no próprio ano de 1861. Joaquim Norberto retoma nesses textos o verso decassílabo

branco e a estrofação livre adotados no primeiro e no terceiro fragmento de “Os Palmares”. “A cabeça do mártir”, “O Ipiranga” e “Os Guararapes” tratam de episódios da história do Brasil relacionados à Inconfidência Mineira, à declaração da independência política e às batalhas contra os holandeses no século XVII; “A coroa de fogo” centraliza sua narrativa na execução de Antônio José da Silva, condenado à fogueira pela Inquisição; “A festa do Cruzeiro” narra a festa de condecoração pelo Imperador Pedro I e pela Imperatriz Leopoldina da heroína baiana Maria Quitéria, em 1823; “A visão do proscrito” trata do exílio de Napoleão Bonaparte em Santa Helena. Como se percebe, o autor permitiu-se razoável ecletismo na escolha dos temas, o que sugere que talvez tenha aproveitado textos encomiásticos de ocasião, compostos para celebrações distintas e reunidos apenas quando da publicação do volume. Reforça essa impressão o fato de que “O Ipiranga”, quando da publicação na *Revista Brasileira*, trouxesse a data de 7 de setembro de 1855.

190 Um dado que chama a atenção em vários dos *Cantos* é a predileção por cenas de batalha, em que o poeta parece esmerar-se. Em “Os Guararapes”, por exemplo, duas “varonis matronas” surgem em sonho ao Imperador Pedro II, que fora ao Recife visitar o sítio das batalhas históricas. Saúdam o monarca e a seguir cada uma conta os principais cometimentos bélicos da batalha que representa. Leiam-se os versos a seguir como amostra:

Confiado em seu poder e ardendo em brios

Investe Segismundo. Ao seu aceno

Um negrume de pó, de fogo e fumo

Inunda os ares enlutando o dia;

Fuzila e ruge a rude artilharia

Como orquestra de raios trovejantes;

Atroam os batalhões, geme a metralha

Varrendo o campo, semeando a morte:  
 — Imóvel rocha — que a torrente afronta,  
 Impávido Barreto espera, atende...  
 Mais e mais Segismundo se aproxima  
 Seguro da vitória... De repente,  
 Rompe Barreto o fogo e avança e leva  
 Horrendo estrago a inúmeras falanges;  
 Lá Vieira as detêm com seus soldados,  
 Com seus negros leões as vence Henriques;  
 Lá se empenha Vidal; lá se encarniçam  
 Do bravo Camarão os bravos índios,  
 Que aos ares soltam sussurrantes setas;  
 Confuso e tinto no seu próprio sangue  
 Recua Segismundo, e as feras hostes  
 De Brincke afoito vão bebendo a morte  
 Nas frias ondas do sangrento lago... (Silva, 1861, p. 79-80)

191

E mais se aproximava [Brincke], qual tormenta  
 Que o céu obumbra com espesso manto  
 Horrendo estrago anunciando à terra;  
 Orgulhoso enumera as tropas suas,  
 Conta soberbo com o valor que ostentam;  
 E em cada passo seu marca a arrogância  
 De atroz conquistador, que tudo esmaga;  
 A vingança mortal, acesa em raiva

Lhe vem do coração luzir nos olhos;  
Rufam tambores e clarins ressoam,  
Ressoam, rufam lá também os ecos;  
Marcham mil batalhões como um só homem,  
Do ermo as plumas entregando ao vento;  
Calçados de aço, relinchantes brutos  
Brotam nuvens de pó, que os ares toldam  
E ao som quadrupedante a terra treme;  
Nos montes, em que a fama assinalada  
Brasílias armas revestiu de brilho,  
Ondula enfim o batavo estandarte! (Silva, 1861, p. 80-81)

192 No primeiro dos trechos transcritos, note-se que a conformação da batalha apresenta as tropas brasileiras (perdoe-se o anacronismo, que é, na verdade, de Joaquim Norberto) integrando brancos, negros e índios, numa alusão ao mito da mestiçagem fundadora da “raça” brasileira. A seleção vocabular e o ritmo poético buscam sugerir os sons dos combates, o que, como já citado, não ocorre apenas nesse canto, mas, por exemplo, também naquele dedicado ao exílio de Napoleão Bonaparte, no qual, a título de rememoração do protagonista, são narradas algumas das batalhas mais significativas que travou. Em “A festa do Cruzeiro”, com o pretexto de apresentar o valor heroico de Maria Quitéria, também se narram episódios bélicos dos quais ela havia participado. Ressaltam do conjunto dos *Cantos épicos* essas sequências, ao passo que apenas no primeiro deles, “A cabeça do mártir”, surge uma cena de tom lírico, na qual Marília, que acredita que a cabeça exposta num poste possa ser de Tomás Antônio Gonzaga, exprime seu lamento enamorado.

No “Prólogo” que abre o volume, o cônego Fernandes Pinheiro elabora um breve percurso histórico do gênero épico. Segundo ele,

desde a antiguidade grega a poesia lograra combinar “o princípio lírico com o épico pela representação direta da personalidade que aos nossos olhos se manifesta, com as ideias e sentimentos do dramaturgo, que destarte só indiretamente influi sobre os espectadores” (Pinheiro, 1861, p. VIII). Essa combinação seria “a mais completa síntese d’arte, e o mais sublime meio de instrução” (Pinheiro, 1861, p. VIII). Com o advento do Cristianismo, o eixo da epopeia foi modificado pela eliminação do maravilhoso (Pinheiro, 1861, p. IX); além disso, a prosa se tem sobreposto à poesia nos tempos modernos (Pinheiro, 1861, p. XI): ainda assim, há os que conseguem oferecer o produto de seu talento enquanto aguardam “as condições com que a nova epopeia deve ser escrita” (Pinheiro, 1861, p. XI), como seria o caso de Joaquim Norberto e seus *Cantos épicos*. A partir desse ponto, Fernandes Pinheiro passa a examinar brevemente cada um dos *Cantos*. Ao final de sua análise, Fernandes Pinheiro faz votos de que “não sejam retardadas as demais estrofes desse imenso poema que se propôs escrever o nosso respeitável amigo, lançando mão da única forma que, quanto a nós, é hoje possível frutuosa e empregada” (Pinheiro, 1861, p. XIII).

193

De maneira geral, os *Cantos épicos* foram recebidos pela crítica da época com elogios à capacidade do autor de transpor os resultados de seus estudos de história à forma poética. Em 4 de outubro de 1861, o *Diário do Rio de Janeiro* noticiou a publicação da obra: “Há nesses *cantos* versos cheios de inspiração e beleza, que os doutos e dados às boas letras hão de apreciar pelo seu justo valor” (*Cantos...*, 1861, p. 1). A “Crônica da semana” do *Jornal do Comércio* de 7 de outubro de 1861 elogiou o livro:

Todos estes cantos são cheios de interessantes episódios, de belas imagens, e de preciosos ornatos poéticos, e tanto bastava para recomendá-los; mas o Sr. Norberto de Sousa e Silva não se contentou com essas condições, e espalhou com mão pródiga pelos seus versos alguns frutos muito valiosos dos seus aturados

estudos de história pátria: a poesia não perde com isso, não se apaga a sua flama, não desmaia o seu brilhantismo... os frutos aparecem de envolta com as flores. (Crônica..., 1861, p. 1)

194 A *Revista Popular* publicou também em 1861 uma notícia sobre os *Cantos épicos* assinada sob o pseudônimo Ophir, cuja verdadeira identidade não se conseguiu ainda apurar. Nela, destaca-se o fato de que o Cônego Fernandes Pinheiro, no prólogo da obra, havia discutido as condições em que se poderia então realizar a epopeia para concluir que a forma adotada por Joaquim Norberto era a viável. Ophir parece sugerir, no entanto, que tal conclusão poderia advir não dos méritos da obra, mas de outra razão, menos digna: “Como penhor da mais pura e fraternal amizade, escreveu o Sr. J. C. Fernandes Pinheiro um prólogo, no qual discute as condições com que pode ser hoje escrita a epopeia, e concluiu opinando pela forma que lhe deu o Sr. J. Norberto” (Ophir, 1861, p. 118). Haveria de fato motivos para duvidar da sinceridade do cônego, já que nos *Cantos épicos*, como há pouco se destacou, predominam as cenas de caráter histórico, com predileção pelas batalhas: há pouquíssima matéria lírica. Pode-se inferir que neles, segundo critério do próprio Fernandes Pinheiro, não se manifesta aquela combinação há pouco mencionada como “a mais completa síntese d’arte”, ou seja, a convivência do princípio lírico com o épico. A conclusão de Ophir parece reiterar as reservas em relação a considerar os poemas de Joaquim Norberto a nova forma da epopeia: os *Cantos épicos* são “o mais interessante trabalho histórico-poético que possui a nova literatura brasileira” (Ophir, 1861, p. 119). Essas palavras parecem ecoar as da avaliação do *Jornal do Comércio*, que foge de discutir a questão do gênero a que pertenceriam os *Cantos épicos*, mas procura estabelecer o nexa entre esses poemas e a história.

Em 1862 o cônego Fernandes Pinheiro publicou seu *Curso elementar de literatura nacional*, obra pioneira da historiografia literária brasileira e referência na didática da literatura brasileira

por muito tempo. Das passagens dedicadas aos textos épicos que mais interessam aos objetivos deste trabalho se podem depreender as concepções que orientavam os juízos críticos de Fernandes Pinheiro sobre o gênero e seus desdobramentos ao longo da história da literatura. Ao analisar *Os Lusíadas*, avalia o episódio de Inês de Castro como “agradabilíssima diversão no meio das cenas belicosas da história lusitana” (Pinheiro, 1978, p. 69). Ao chegar ao período árcade, Fernandes Pinheiro não poupa elogios ao poema de Basílio da Gama, quer pelo resultado formal alcançado, quer pela temática nacional: “É pois indubitavelmente *O Uruguai* o primeiro poema brasílico, tanto na ordem cronológica, como na perfeição da obra” (Pinheiro, 1978, p. 384). Logo a seguir, acrescenta: “Com a intuição só dada ao gênio, pressentiu Basílio da Gama que um dos principais títulos pelos quais no futuro seria apreciado o seu poema consistia na parte descritiva: e ei-lo que de formosos quadros da natureza adereça a sua epopeia” (Pinheiro, 1978, p. 384). Ao avaliar a obra de Santa Rita Durão, Fernandes Pinheiro salienta que “Faltava a S. Rita Durão essa poderosa força imaginativa de que em alto grau dispunha seu predecessor: prendeu-se demasiadamente à lição dos cronistas, mal arquitetando a sua obra, e sobrecarregando-a de inúteis, inverossímeis e prosaicas amplificações. São porém essas máculas ofuscadas pelo brilhantismo com que ilumina seus quadros, onde o mais puro e sacro patriotismo guia o pincel do monástico pintor” (Pinheiro, 1978, p. 394).

Ao tratar dos contemporâneos, Fernandes Pinheiro faz o elogio de Gonçalves de Magalhães: “[...] n’A *Confederação dos Tamoios* brindou a nova literatura com um poema de resplendentes imagens e nativas belezas. Com arte desenhados são os seus caracteres, ligados com graça a seus episódios, e com vivas cores traçadas suas descrições” (Pinheiro, 1978, p. 499). A seguir, acrescenta: “Reflete nestes versos a natureza brasílica, e ninguém ao lê-los poderá duvidar da nacionalidade do poeta. Tudo aqui é nosso; os assuntos,

os nomes, as comparações, as imagens, tudo é americano. É com produções desta ordem que incontestavelmente firmaremos a nossa independência literária. É perfeitamente lírica a barcarola atribuída pelo Sr. Magalhães aos remeiros tamoios, que acometem com suas frágeis *pirogas* as fúrias do Oceano” (Pinheiro, 1978, p. 499-500).

É evidente nesses juízos todos o nacionalismo temático transformado em critério de valor, o que faz de Camões, Basílio da Gama e Santa Rita Durão paradigmas na prática épica. Fernandes Pinheiro considera também indispensável ao poema épico a presença do elemento lírico e descritivo. Esse conjunto de critérios faz supor que seu elogio aos *Cantos épicos* foi mais protocolar do que sincero e desmascara um traço infelizmente constante na crítica literária da época: o comprometimento da avaliação pela rede de relações em que crítico e escritor estavam enredados. No caso de Fernandes Pinheiro e Joaquim Norberto, sua proximidade das instâncias oficiais de fomento e proteção à atividade literária, como o Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, condicionavam muitas vezes sua produção. Ainda assim, nas entrelinhas ou em periódicos menos dependentes se podiam enunciar opiniões mais sinceras. Um dos maiores problemas com os *Cantos épicos* é sua intençãolouvaminheira: além de ter sido dedicado ao imperador Pedro II, o livro faz questão de apresentar episódios em que não só o então monarca é enaltecido (como é o caso de “Guararapes”), mas também a figura de seu pai, Pedro I, louvado em “O Ipiranga” e em “A festa do Cruzeiro”. Essa prática ostensiva não deixa de repercutir negativamente na avaliação crítica que se possa fazer da obra.

#### 4. Conclusões

A produção épica de Joaquim Norberto de Sousa Silva se tornou pública por meio de fragmentos de dois poemas planejados, mas não levados a cabo — “Os Palmares” e “O Brasil” — e pelos *Cantos épicos*, publicados em 1861. A leitura dos fragmentos e dos

*Cantos* indica que Joaquim Norberto hesitou em relação ao modelo que deveria adotar: inicialmente, aproximou-se de Basílio da Gama e Gonçalves Dias para, pioneiramente, tematizar o negro brasileiro em versos de medida e estrofação variada; num segundo momento, aderiu ao modelo camoniano, retomando o caminho formal de Santa Rita Durão, ainda que tematicamente se mantivesse ligado a Gonçalves Dias, ao menos no episódio dos pajés e seus maracás sagrados. Nos *Cantos épicos*, retoma o verso decassílabo branco (que, aliás, tinha sido o verso de Gonçalves de Magalhães n’A *Confederação dos Tamoios*) e desenvolve agora como projeto uma obra episódica, ainda que mantivesse a promessa de vir a produzir um longo poema no futuro.

Essa concepção fragmentária ou episódica da épica pode ser considerada uma contribuição pessoal sua ao debate então travado em torno da (im)possibilidade de produzir uma epopeia no século XIX brasileiro. Concretamente, o que Joaquim Norberto logrou produzir são fragmentos e episódios, e isso se pode tomar não apenas como escassez de talento, mas também como manifestação de uma percepção incapaz de operar a síntese necessária à ordenação sistemática de uma sequência totalizante de episódios históricos e líricos a se considerar uma representação coesa da nacionalidade. Em outras palavras: a pátria de Norberto só alcança alguma coesão se o leitor preencher grandes vazios narrativos e perceber coerência entre episódios desiguais em sua significação histórica como elos constituintes de uma identidade nacional. Fala-se aqui em “pátria” e “identidade nacional”, porque esses valores integram o repertório de referências com que opera Joaquim Norberto, e só conseguir tangenciá-los fragmentária e episodicamente pode indicar a instabilidade ou inconsistência desses mesmos valores.

No caso do cônego Fernandes Pinheiro, para além de práticas de elogio mútuo a que se viam obrigados os protegidos da realeza, merece destaque a concepção de épica que exprime no prólogo dos

*Cantos épicos*. A combinação do “princípio lírico com o épico pela representação direta da personalidade”, considerada por ele “a mais completa síntese d’arte”, sugere aquilo que Anazildo Vasconcelos da Silva e Christina Ramalho sistematizam:

O discurso épico caracteriza-se por sua natureza híbrida, isto é, por apresentar uma dupla instância de enunciação, a narrativa e a lírica, mesclando, por isso mesmo, em suas manifestações, os gêneros narrativo e lírico. Daí a presença na epopeia de um narrador e de um eu-lírico, ou melhor, de uma instância de enunciação híbrida, nomeada eu-lírico/narrador. (Silva; Ramalho, 2007, p. 49)

Os *Cantos épicos*, apesar de elogiados por Fernandes Pinheiro, não configuram apropriadamente essa síntese, que, na produção épica de Joaquim Norberto, surge mais bem elaborada nos fragmentos de “Os Palmares”, nos quais a adesão aos recursos da heterodoxia métrica e estrófica de Gonçalves Dias, mais afinado com o próprio espírito libertador do Romantismo, ou seja, com a própria contemporaneidade dos atores desse processo, indicava caminhos mais promissores, ainda que o cenário histórico fosse o mundo patriarcal e escravocrata do Segundo Reinado brasileiro.

## REFERÊNCIAS

BANDEIRA, Manuel. Vida e obra do poeta. In: DIAS, Gonçalves. *Poesia e prosa completas*. Organização de Alexei Bueno. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1998.

CANTOS épicos. *Diário do Rio de Janeiro*, Rio de Janeiro, p. 1, 04 out. 1861.

CRÔNICA da Semana. *Jornal do Comércio*, Rio de Janeiro, p. 1, 07 out. 1861.

DIAS, Gonçalves. *Poesia e prosa completas*. Organização de Alexei Bueno. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1998.

FRANCHETTI, Paulo. O triunfo do Romantismo: Indianismo e estilização épica em Gonçalves Dias. In: TEIXEIRA, Ivan (org.). *Épicos: Prosopopeia, O Uruguai, Vila Rica, Confederação dos Tamoios, I-Juca-Pirama*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 2008. p. 1097-1130.

GAMA, José Basílio da. O Uruguai. In: TEIXEIRA, Ivan (org.): *Épicos: Prosopopeia, O Uruguai, Vila Rica, Confederação dos Tamoios, I-Juca-Pirama*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 2008. p. 251-314.

LOPES, Hélio. *A divisão das águas: contribuição ao estudo das revistas românticas Minerva Brasiliense (1843-1845) e Guanabara (1849-1856)*. São Paulo: Conselho Estadual de Artes e Ciências Humanas, 1978.

OPHIR. Cantos épicos. *Revista Popular: jornal ilustrado*, Rio de Janeiro: Garnier, t. XII, p. 118-119, out./dez. 1861.

PINHEIRO, Joaquim Caetano Fernandes. Prólogo. In: SILVA, Joaquim Norberto de Sousa. *Cantos épicos*. Rio de Janeiro: Tipografia Universal de Laemmert, 1861. p.vii-xiii.

PINHEIRO, Joaquim Caetano Fernandes. *Curso de literatura nacional*. 3. ed. Rio de Janeiro: Editora Cátedra: Ministério da Educação e Cultura, 1978. [1862]

SILVA, Anazildo Vasconcelos; RAMALHO, Christina. *História da epopeia brasileira: teoria, crítica e percurso*. Rio de Janeiro: Garamond, 2007. v. 1.

SILVA, Joaquim Norberto de Sousa. Os Palmares: fragmentos de um poema. *Guanabara: revista mensal artística, científica e literária*, Rio de Janeiro: Tipografia Guanabarensense, n. 12, t. I, p. 411-423, 1851.

SILVA, Joaquim Norberto de Sousa. Camões: episódio do poema *O Brasil*. *Revista Popular: jornal ilustrado*, Rio de Janeiro: Garnier, t. VI, p.121, abr./jun. 1860a.

SILVA, Joaquim Norberto de Sousa. Invocação: trecho do poema *O Brasil*. *Revista Popular: jornal ilustrado*, Rio de Janeiro: Garnier, t. VI, p. 251-252, abr./jun.1860b.

SILVA, Joaquim Norberto de Sousa. O reflexo do maracá ou o descobrimento do Brasil previsto pelos pajés: episódio do poema *O Brasil*. *Revista Popular: jornal ilustrado*, t. VI, Rio de Janeiro: Garnier, p. 382-383, abr.-jun. 1860c.

SILVA, Joaquim Norberto de Sousa. *Cantos épicos*. Rio de Janeiro: Tipografia Universal de Laemmert, 1861.

SILVA, Joaquim Norberto de Sousa. *História da literatura brasileira e outros ensaios*. Organização de Roberto Acízelo de Souza. Rio de Janeiro: Zé Mario Editor: Fundação Biblioteca Nacional, 2002.

SOARES, Antônio Joaquim Macedo. Tipos literários contemporâneos II: Gonçalves Dias III — *Últimos cantos*. *Correio Mercantil*, Rio de Janeiro, p. 2, 08 jan. 1862.

## O Indianismo e o épico no Brasil

José Luís Jobim  
Universidade Federal Fluminense

No que diz respeito aos *gêneros literários*, elaborados como modo de organizar e compreender as múltiplas formas em que se configuram textos, sabemos que significam coisas diferentes em momentos diferentes.

Como em nosso momento atual estamos refêns de um certo “presentecentrismo”, que desvaloriza a perspectiva histórica, com frequência pensamos apenas a partir dos dois grandes sistemas classificatórios ainda vigentes na atualidade: *prosa e poesia*; e *lírico, épico e dramático*. No entanto, Hans Robert Jauss chamou a atenção sobre o quanto as teorias sobre gêneros literários têm dependido dos objetos que classificam ou de critérios canonizados seguidos no passado.

201

No Brasil oitocentista, embora na voz dos literatos do período romântico se pudessem escutar protestos e propostas contra a própria ideia de gêneros como instrumentos de classificação que dão sentido à heterogeneidade de textos, podemos observar também modos de continuidade em relação a parâmetros e regras vigentes anteriormente, principalmente nos chamados *manuals*. Diga-se de passagem, os *manuals* costumam ter a função social de organizar o conhecimento para sua transmissão intergeracional, fato que faz deles um objeto de estudo muito interessante para quem visa investigar o que estava sendo transmitido nas escolas e instituições educacionais como conhecimento ou saber estabelecido no passado.

Meu ponto de vista é que, embora outras formas não escolares de conhecimento ou teorias sobre gêneros literários elaboradas a partir de outros pressupostos tenham entrado em cena no século XIX (principalmente pela mão dos literatos românticos), elas ainda não tinham sido incorporadas naquele século de modo institucional por instâncias responsáveis pela transmissão social do que se considerava como conhecimento.

Assim, começo minha exposição com algumas breves observações sobre o contexto em que o épico era compreendido, dentro da categoria *gêneros literários*, no Oitocentos, nos manuais da época. Faço isso porque, como não podemos pensar senão através do que se constituiu historicamente para nós como saber, então é importante investigar os modos de registro escrito do saber transmissível em torno dos quais se desenvolvem os conhecimentos estabelecidos. Este é o caso dos manuais escolares, tradicionais meios de transmissão empregados nas instituições educacionais.

202

No século XIX, os manuais brasileiros, no que diz respeito à categoria de *gêneros literários*, estavam muito longe de adotar exclusivamente qualquer das duas grandes sistemáticas de classificação que seriam utilizadas no século seguinte. Como demonstrou Roberto Acízelo de Souza (1999), no Colégio Pedro II, modelo nacional para os programas escolares, havia ainda um quadro de referências que estava distante inclusive do que os literatos brasileiros da época preconizavam. De fato, Souza demonstra que a própria presença de autores e obras brasileiros era escassa nos programas de então, e que havia a forte presença de um quadro classificatório que tinha como elemento constitutivo importante a Retórica e a Poética Clássicas.

No que diz respeito aos manuais escolares, a categoria “épico” até aparece neles, contrastando com as outras que compõem a divisão tripartida (“lírico” e “dramático”), mas também consta lado a lado com outras categorias que não fazem parte daquela divisão. Vejamos alguns exemplos de abordagem do gênero épico.

No seu *Curso elementar de literatura nacional*, de 1862, Joaquim Caetano Fernandes intitula “Gênero épico” a “Lição XXXV”, sem, no entanto, elaborar nenhuma definição sobre o sentido daquele título, passando a tratar diretamente dos autores que ele considera terem produzido textos classificados naquela categoria: Basílio da Gama e Santa Rita Durão.<sup>1</sup> Outros capítulos são intitulados “Espécie lírica” (Lição XX e Lição XXXI), “Gênero didático/ Espécie satírica” (Lição XXI), “Oratória” (Lição XXV), “Historiografia” (Lição XXVIII), “Espécie satírica e epigramática” (Lição XXXIV), “Gênero dramático” (Lição XXXVI), “Oratória” (Lição XXXVIII) e “Epistolografia” (Lição XXXIX), sendo que o capítulo final é intitulado “Escola romântica brasileira”.

Em 1870, também é de Joaquim Caetano Fernandes o “parecer” elogioso que é publicado como introdução ao livro *Sinopses de eloquência e poética*, que reúne em um só volume a segunda edição de *Sinopses de eloquência nacional* e a terceira edição de *Sinopses de poética nacional*, de Manuel da Costa Honorato, professor de Retórica, Poética e Literatura Nacional do Imperial Colégio Pedro II, então a instituição educacional mais prestigiosa do Brasil. Honorato declara explicitamente suas fontes, que incluem, além de autores de língua portuguesa, *Poética* de Horácio, e *Lectures on Rhetoric and Belles Lettres*, de Hugh Blair, em tradução francesa. No capítulo III, intitulado “Dos gêneros de composições poéticas”, Honorato declara: “As composições poéticas em geral reduzem-se a sete gêneros principais, a saber: o *epigramático*, o *lírico*, o *pastoril*, o *elegíaco*, o *didático*, o *épico*, e o *dramático*.” Ao definir, no capítulo IX, o significado de epopeia, Honorato (1870) escreve:

*Epopéia* ou *poema épico* [...] é a narração de uma ação heróica, importante, e grande, com fim alegre, e tratada em estilo magnífico, e verso heróico. — É uma das mais nobres e elevadas produções

1 Cito a partir da edição preparada por Roberto Acízelo de Souza (Fernandes, 2007).

do gênero humano. Aí a imaginação eleva-se ao sublime, penetra os arcanos, conversa com os deuses, descobre-lhes os mistérios, conta aos homens a história de um herói, que tornou-se notável dentre os outros, deleita, encanta, arrebatava, instrui, e quase nunca se afasta do verossímil, quando sai do verdadeiro. Se estudarmos a história da epopeia veremos que, dentre os outros gêneros, é o que mais notável tornou-se pela força de imaginação, pelo raciocínio, pelo bem apanhado das ideias, e pelo galanteio dos poetas notáveis neste gênero. (Honorato, 1870, p. 211)

Já Francisco Sotero dos Reis faz questão de estampar nos vários tomos de seu *Curso de literatura portuguesa e brasileira*<sup>2</sup> a sua condição de Professor no Instituto de Humanidades da Província do Maranhão, e de agradecer “o generoso auxílio decretado na lei provincial nº 793, de 13 de julho de 1866”, o que o animou a publicar um quarto volume, “no qual a literatura brasileira [fosse] tratada com o desenvolvimento que requer o assunto” (Reis, 1866-1868, t. II, p. vi). No Tomo 2, na lição XXXIII, dedicada a *Os Lusíadas*, Sotero dos Reis declara:

204

Uma epopeia, digna de ser colocada em primeiro plano, é o maior esforço do espírito humano, porque compreende em um quadro admirável, de proporções razoáveis, toda poesia, toda história, toda ciência do século em que foi escrita, ou por outros termos uma literatura inteira. É a obra prima de todas as obras primas do gênio, ou o *supra sumum* dos produtos intelectuais, a que pode atingir o homem.

A natureza leva séculos a produzir o gênio da poesia épica, o maior de todos, e como que repousa cansada, depois de o haver feito, até preparar-se para uma nova concepção. Por isso são raros os grandes poetas épicos! A antiguidade apenas produziu dois, Homero e Virgílio; a idade média um, Dante; os tempos modernos três, Camões, Tasso e Milton. (Reis, 1866-1868, t. II, p. 89-90)

---

2 Há uma seleção de textos desta obra, com uma excelente e elucidativa introdução de Roberto Acízelo de Souza (Reis, 2014).

Com tal definição de epopeia, no Tomo II de seu manual, não admira que as altas expectativas do autor resultem em um reduzidíssimo número de escritores que consigam atingi-las, sendo Camões o único do mundo de língua portuguesa. Quando Sotero dos Reis chega ao Tomo IV, no qual se ocupa da literatura brasileira, ele se depara com a questão de seu conterrâneo maranhense, Gonçalves Dias, e chama *Os Timbiras* de poema épico, mas com a seguinte ressalva, que poderia servir também para outros autores indianistas:

Sou de opinião que, para que os modernos poemas ou épicos ou dramáticos, em que se descrevem os usos e costumes de nossos aborígenes, nos interessem vivamente, é mister que neles figurem a par do indígena o homem civilizado, seja para que a presença de algum herói conhecido torne verossímil a existência de heróis de pura invenção, seja para que o poeta, podendo apresentar o contraste da vida social com a selvática, gire em uma esfera moral, religiosa, histórica e política — mais vasta. (Reis, 1866-1868, t. IV, p. 368)

Para introduzir aqui um breve viés comparativo com Portugal, 205  
Bernardino J. da S. Carneiro, na sua *Poética para uso das escolas* (“Adotada nas instruções ordenadas para os professores desta cadeira dos liceus, publicadas em 1845, por ordem do Conselho Superior”), em seu capítulo quarto, intitulado “Gêneros de poesia”, escreve:

Poema épico é a narração poética duma empresa heroica concluída, de ordinário, felizmente.

É de sua natureza nobre, complicado e extenso.

O seu fim próximo é despertar admiração e interesse pela virtude.

Para isso, a sua fábula deve formar um período perfeito, que, girando sobre o mesmo centro comum da unidade da ação e do agente, comece, continue e acabe sem que nem o meio discrepe do princípio, nem o fim do meio. (Carneiro, 1880, p. 33-34)

Ainda para manter o viés comparativo, no mundo ibero-americano, podemos citar o *Compendio de retórica y poética ó*

*nociones elementales de literatura*, de José Coll y Vehi (1862), que divide a poesia em três gêneros — lírico, épico e dramático:

En la poesia épica (objetiva) canta el poeta la naturaleza, lo externo, y no como concepción propia ó inspiracion personal, sino como simple narración de acontecimientos pasados. El poeta épico refiere una serie de hechos que por su relación íntima constituyen una acción. (Coll y Vehi, 1862, p. 147)

Tal como Sotero dos Reis, José Coll y Vehi também tem altas expectativas sobre a epopeia<sup>3</sup>, mas a opinião veiculada por Sotero dos Reis em seu manual parece dirigida diretamente a seu conterrâneo maranhense, Gonçalves Dias, o qual, como sabemos, produziu poemas épicos em que só aparece a “vida selvática”. No contexto brasileiro do século XIX, aquela opinião também faz sentido em relação a uma série de objeções ao Indianismo que grassaram no século XIX.

206 Recorrendo a outro exemplo de que tratei anteriormente (Jobim, 2006), Machado de Assis, ao comentar o *Uruguai*, de Basílio da Gama, diz que a obra “não era nacional, porque era indígena, e a poesia indígena, bárbara, a poesia do *boré* e do *tupã*, não é a poesia nacional.” Acrescenta, então: “O que temos nós com essa raça, com esses primitivos habitantes do país, se os seus costumes não são a face característica da nossa sociedade?” (Assis, 1979d, p. 785).

Mais tarde, em 1866, ao resenhar *Iracema*, de José de Alencar, ele modifica o tom: “[...] se a história e os costumes indianos inspiraram poetas como José Basílio, Gonçalves Dias, e Magalhães, é que se podia tirar dali criações originais, inspirações novas” (Assis, 1979b, p. 848).

E, mais tarde ainda, em 1873, ele faz a seguinte avaliação:

[Depois de Gonçalves Dias] Houve [...] uma espécie de reação.

---

3 “Epopeya es la narración poética de una acción memorable y de un interés general para un pueblo entero ó para la especie humana” (Coll y Vehi, 1862, p. 164).

Entrou a prevalecer a opinião de que não estava toda a poesia nos costumes semibárbaros anteriores à nossa civilização, o que era verdade, — e não tardou o conceito de que nada tinha a poesia com a existência da raça extinta, tão diferente da raça triunfante, — o que parece um erro.

É certo que a civilização brasileira não está ligada ao elemento indiano nem dele recebeu influxo algum; e isto basta para não ir buscar entre as tribos vencidas os títulos da nossa personalidade literária. Mas, se isto é verdade, não é menos certo que tudo é matéria de poesia, uma vez que traga as condições do belo ou os elementos de que ele se compõe. [...] Erro seria constituir-lo [o elemento indiano] um exclusivo patrimônio da literatura brasileira; erro igual fora certamente a sua absoluta exclusão. (Assis, 1979c, p. 848)

Dois anos depois desta avaliação que admitia mérito para as obras indianistas, Machado publica *Americanas*. O próprio título deste livro remete claramente a Gonçalves Dias, que intitulou “Poésias americanas” tanto a parte inicial dos *Primeiros cantos* (1846) quanto a dos *Últimos cantos* (1851).

207

A expressão “americanas” parece, assim, indicar uma certa tipologia textual associada ao conteúdo daquelas seções das obras de Gonçalves Dias, não sendo à toa que Sílvio Romero diz que o Romantismo brasileiro “passou pelo período do *americanismo*” (Romero, 1992, p. 44). Nas partes iniciais das obras de 1846 e 1851 do poeta maranhense, estão todos os seus mais famosos poemas indianistas, além da “Canção do exílio” — talvez a mais popular das suas composições —, que abre a obra de 1846. Assim, não admira que a maioria dos poemas do livro de Machado tenha temática indígena. Machado, inclusive, dedica um poema justamente a Gonçalves Dias, a quem chama de “cantor da América” e cita explicitamente na nota K (Assis, 1902, p. 254-259).

No Brasil, sabemos que a ideia de epopeia brasileira foi muito discutida, a partir das *Cartas sobre A Confederação dos Tamoios*,

publicadas por José de Alencar, em 1856, sob o pseudônimo de Ig. Nelas, o autor cearense considera a obra de Domingos José Gonçalves de Magalhães como uma epopeia falhada, questionando, inclusive, a possibilidade de aquela forma poética dar conta da nossa realidade indígena: “A forma com que Homero cantou os gregos não serve para cantar os índios; o verso que disse as desgraças de Tróia, e os combates mitológicos não pode exprimir as tristes endechas do Guanabara, e as tradições selvagens da América” (Alencar, 2007, p. xxviii).

Claro, já existia anteriormente a ideia de que a epopeia não serve para tematizar o novo tempo, como aponta sinteticamente Saulo Neiva:

Assim já em 1774 Christian Friedrich von Blanckenburg, no seu *Versuch über den Roman* [Ensaio sobre o romance], publicado em Leipzig, retoma a confrontação entre romance e epopeia, a que já tinham recorrido tratados do século XVII, como a *Lettre-traité de Pierre Daniel Huet sur l'origine des romans*, de Pierre-Daniel Huet (1670). No entanto, Blanckenburg inverte a escala de valores que era associada até então a essa aproximação entre os dois gêneros narrativos: para ele, não se trata mais de mostrar a superioridade da épica sobre o romance. Em vez disso, Blanckenburg procura indicar que o romance, que representa o homem interior na sua relação com o mundo (em vez do cidadão e das ações públicas), corresponde melhor do que a épica às características da modernidade. Na sua *Estética*, Hegel retoma esse postulado, quando estabelece uma escala de evolução dos gêneros e das artes: para ele o prosaísmo do mundo moderno se opõe radicalmente às condições necessárias ao desenvolvimento daquilo que ele considera como a “verdadeira” poesia épica. (Neiva, 2017, p. 84)

No caso do romance indianista de José de Alencar, entretanto, há uma clara conexão entre a inadequação da *forma com que Homero cantou os gregos* para exprimir as *tristes endechas do Guanabara* e as *tradições selvagens da América*. A nova forma,

o romance indianista, estará claramente colocada como substituta (ou derivada, se quiserem) do poema épico, estando seu sentido relacionado àquele gênero, muito embora, como se sabe, na polêmica suscitada pelas cartas de José de Alencar, um dos argumentos levantados para defender a obra de Gonçalves de Magalhães tenha sido o de que não era uma epopeia (e, portanto, não poderia ser condenada por não atingir os parâmetros daquela forma poética).<sup>4</sup> Assim, há uma ligação, ainda que seja como *modelo negativo*, entre os romances indianistas e a epopeia, no Brasil oitocentista.

Tendo em vista a brevidade de meu texto, escolho abordar sinteticamente dois textos que remetem ao Indianismo romântico, mas que não são muito estudados. O primeiro é um texto precursor, publicado em 1857, ano da aparição em livro de *O guarani*, e, portanto, anterior a *Iracema*, de José de Alencar. O outro é *O elixir do pajé*, de Bernardo Guimarães, que faz troça do Indianismo romântico em geral e de Gonçalves Dias em particular. *Simá: romance histórico do alto Amazonas*, de Lourenço da Silva Araújo Amazonas (1803-1864), foi originalmente publicado no Recife, em 1857<sup>5</sup>.

209

Se Victor Hugo já tinha dito que “a epopeia soleniza a história” (Hugo, [20--?]), Lourenço da Silva Araújo Amazonas parece seguir à risca a receita, e soleniza um episódio da história dos indígenas do alto Amazonas, que ele conhecia muito bem, tendo publicado em 1852 o *Diccionario topográfico, histórico e descriptivo da Comarca do Alto Amazonas* (Amazonas, 1852).

A epígrafe do romance é de Madame de Staël, e remete ao romance *Delphine*, de 1802. Não por acaso, a filha do personagem-

4 Veja-se, por exemplo, o que disse Manuel de Araújo Porto Alegre: “O Sr. Magalhães não compôs uma epopeia; fez um poema, como há outros muitos; no plano de sua obra não entraram as dimensões colossais do poema épico, mas sim aquelas que são consentâneas com o fragmento da história pátria, que se dignou ilustrar com os dons da poesia” (Porto Alegre, 2007, p. xxlix).

5 Cito aqui a segunda edição revista (Amazonas, 2003).

-chave do romance brasileiro, um comerciante indígena designado com nomes portugueses (Marcos, no início do romance, e Severo no final, por razões que explicaremos) se chama Delfina.

Logo no início da narrativa, Marcos recebe hospitaleiramente em seu entreposto outro comerciante, um português inescrupuloso de nome Régis. O hóspede maliciosamente oferece vinho com sedativo aos anfitriões e convivas que o receberam, e, enquanto todos dormem, rouba as mercadorias de Marcos e violenta sua filha, Delfina, deixando um anel no cordão dela. Este anel futuramente servirá como prova de que Régis é o pai da criança que nascerá como resultado daquela violência.

Como consequência, Marcos foge do local com a filha, para evitar que ela se transforme em vítima pela segunda vez, através da possível execração moral, inclusive por sua própria tribo. O fruto da violação será uma menina, Simá, que o avô deixa nas mãos de um velho frade carmelita, para educá-la, enquanto se estabelece em um novo lugar, o sítio do Remanso.

210

Para distanciar-se mais da vida anterior, Marcos também mudará de nome, passando a chamar-se Severo. Posteriormente à morte da filha, Delfina, Severo recupera a guarda de sua neta, Simá, educada nos moldes europeus e cristãos por Frei Raimundo Eliseu.

Tempos depois, Régis aparece no Remanso, junto com Loiola — nome significativo para um personagem jesuíta —, e ambos ficam fascinados pela beleza da adolescente. Régis acredita poder conquistá-la, e até casar com ela (sem saber que é seu pai), enquanto o jesuíta argumenta que o melhor é seguir os hábitos dos portugueses na terra e simplesmente sequestrá-la e levá-la embora.

Simá tinha-se transformado em uma mameluca cristianizada pela educação que lhe tinha sido dada pelo missionário que a criou, até o avô pegá-la de volta, e apaixona-se por outro indígena cristianizado, Domingos Dari, a quem Severo a concede em casamento.

O pano de fundo histórico remete à rebelião de índios no alto Amazonas contra o jugo de Portugal, ao final do século XVIII. Esta rebelião é apresentada como fruto da manipulação de parte da população indígena pelo jesuíta Loiola — personagem moralmente execrado pelo narrador —, e conectada a Simá porque Loiola, entre outras coisas, é responsável pelo boato acusando Simá de estar amancebada com Domingos Dari, antes da cerimônia de casamento para a qual todos se reuniriam. É na festa comemorando o noivado entre Simá e Domingos que se encontram as duas facções dos índios Manaus. O narrador — francamente a favor do lado lusitano — apresenta a facção revoltosa como manipulada por jesuítas e espanhóis, embora com justas razões para ter ressentimento contra os portugueses, enquanto a facção a favor de Portugal é apresentada como a que percebe a manipulação e quer proteger a população do banho de sangue que a revolta poderia gerar.

Acusada de mancebia, Simá é confinada em um quarto da Casa de Oração local, e o líder indígena da facção antilusitana, Mabbé, utiliza-se da situação dela (causada pelo boato calunioso, espalhado por Loiola) para deflagrar a revolta.

211

Durante a revolta, Simá é morta por uma flecha disparada pelos homens de Mabbé e destinada ao frade que tentava tirar a cruz do altar. Em típico final trágico romântico, Severo e Régis chegam à igreja com Simá agonizando, mas ainda a tempo de Régis reconhecer o anel deixado no cordão, e perceber que a menina era sua filha, recebendo dela o perdão por seus atos. O fogo então consome a edificação, que desaba e mata Severo e Régis.

Tal como Moacir, no romance *Iracema*, Simá simboliza o encontro entre europeus e indígenas, mas, na narrativa de Lourenço Amazonas, não é gratuito que este encontro seja marcado pelo estupro, nem que o fruto dele, Simá, venha a morrer ao final da narrativa. O Indianismo de Lourenço Amazonas, entretanto,

dá voz a personagens com argumentos críticos pesados contra a colonização europeia na Amazônia, tanto portuguesa quanto espanhola, e aponta para os interesses “externos” à vida local que direcionavam os acontecimentos por lá. A *cor local* nesta narrativa é muito desenvolvida, tanto no aspecto descritivo mais comum, com verbalizações detalhadas de paisagens, configurações geográficas, características dos habitantes, hábitos e costumes locais, quanto no que diz respeito à tematização da revolta de Lamalonga, colocando aquele episódio pouquíssimo conhecido em um quadro geopolítico mais amplo, no qual os conflitos entre portugueses e espanhóis na América do Sul, bem como os interesses da ordem jesuítica no continente, são elementos cruciais a serem considerados. Por tudo isso, trata-se de um romance que merece um lugar de destaque no Indianismo romântico.

212 O outro texto indianista, *O elixir do pajé*, como já examinamos antes (Jobim, 2006), pode ser incluído entre as vozes discordantes do Indianismo padrão, como já observou Antonio Candido, que assinalou ter Bernardo Guimarães atacado severamente *Os Timbiras*, de Gonçalves Dias, no ano de 1859. No entanto, o próprio Candido afirma que este autor, em 1875, “compendiou ritmos e modismos gonçalvinos num poema obscuro, ‘O elixir do pajé’, consagrando, por assim dizer, o Indianismo na musa secreta” (Candido, 1975, p. 82).

De fato, há trechos d’*O elixir do pajé* em que a paródia de Gonçalves Dias é evidente. Veja-se, por exemplo, esta passagem em perfeitas redondilhas menores e com o típico vocabulário indianista do poeta maranhense:

Se acaso ecoando  
na mata sombria,  
medonho se ouvia  
o som do boré,  
dizendo: — ‘Guerreiros

ó vinde ligeiros,  
 que à guerra vos chama  
 feroz aimoré',  
 — assim respondia  
 o velho pajé,  
 brandindo o caralho,  
 batendo co'o pé:  
 — Mas neste trabalho,  
 dizei, minha gente,  
 quem é mais valente,  
 mais forte quem é?  
 Quem vibra o marzapó  
 com mais valentia?  
 Quem conas enfia  
 com tanta destreza? (Guimarães, 1992, p. 53)

213

Contudo, cabe lembrar que a estória deste “pajé sem tesão”, que “foi ter com o demônio,/ a lhe pedir conselho/ para dar-lhe vigor ao aparelho” (Guimarães, 1992, p. 52), está longe de representar novidade em relação ao Indianismo. Ao parodiar Gonçalves Dias, Guimarães acaba usando-o como referência privilegiada, na medida em que qualquer paródia se refere a algum autor, texto ou modelo textual, mesmo quando o critica explicitamente. Portanto, há uma certa continuidade em relação ao Indianismo romântico, ainda que n’*O elixir* ele não apareça como modelo ideal a ser seguido, mas como *modelo negativo*, alvo de crítica.

No entanto, também se pode interpretar o cáustico pajé de Bernardo Guimarães como sintoma de que, quanto mais o século

XIX se encaminhava para o fim, e a cultura do Romantismo no Brasil passava a ser objeto de repetidas críticas, o Indianismo literário, como subproduto daquela cultura, começava a sair de cena.

## REFERÊNCIAS

ALENCAR, José de. Segunda carta. In: MAGALHÃES, Domingos José Gonçalves de. *A Confederação dos Tamoios*. Organizado por Maria Eunice Moreira e Luís Bueno. Curitiba: Editora da Universidade Federal do Paraná, 2007. p. XX-XXIII.

AMAZONAS, Lourenço da Silva Araújo. *Simá: romance histórico do alto Amazonas*. Organização de Tenório Telles e apresentação de Neide Gondin. Manaus: Editora Valer; Governo do Amazonas, 2003.

AMAZONAS, Lourenço da Silva Araújo. *Diccionario topográfico, histórico e descriptivo da Comarca do Alto Amazonas*. Recife: Typographia Commercial de Meira Henriques, 1852.

ASSIS, Machado de. Americanas. In: ASSIS, Machado de. *Poesias completas*. Rio de Janeiro: Garnier, 1902. p. 177-288. [1875]

ASSIS, Machado de. A nova geração. In: ASSIS, Machado de. *Obras completas*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1979a. v. 3, p. 809-836. [1879]

ASSIS, Machado de. [José de Alencar: *Iracema*]. In: ASSIS, Machado de. *Obras completas*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1979b. v. 3, p. 848-852. [1866]

ASSIS, Machado de. Notícia da atual literatura brasileira — instinto de nacionalidade. In: ASSIS, Machado de. *Obras completas*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1979c. v. 3, p. 801-809. [1873]

ASSIS, Machado de. O passado, o presente e o futuro da literatura. In: ASSIS, Machado de. *Obras completas*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1979d. v. 3, p. 785-789. [1858]

CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira*. São Paulo: EDUSP; Belo Horizonte: Itatiaia, 1975. v. 2.

CARNEIRO, Bernardino J. da S. *Poética para uso das escolas*. 11. ed. Coimbra: Livraria de J. Augusto Orcel, 1880.

COLL Y VEHI, José. *Compendio de retórica y poética ó nociones elemen-*

*tales de literatura*. Barcelona: Imprenta del Diario de Barcelona, 1862.

DIAS, Gonçalves. *Poesia e prosa completas*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1998.

DIAS, Gonçalves. *Obras poéticas de A. Gonçalves Dias*. São Paulo: Nacional, 1944. v. 2.

DIAS, Gonçalves. *Os Timbiras: poema americano*. Salvador: Livraria Progresso Editora, 1956.

FERNANDES, Joaquim Caetano. Curso elementar de literatura nacional. *In*: FERNANDES, Joaquim Caetano. *Historiografia da literatura brasileira: textos inaugurais*. Organização, apresentação e notas de Roberto Acízelo de Souza. Rio de Janeiro: Editora da UERJ, 2007. p. 63-212.

GUIMARÃES, Bernardo. *Poesia erótica e satírica*. Rio de Janeiro: Imago, 1992.

HONORATO, Manoel da Costa. *Sinopses de eloquência e poética*. Rio de Janeiro: Tipografia Americana de Eduardo Augusto de Oliveira, 1870.

HUGO, Víctor. *Cromwell — Préface*. [São Paulo: s.n., 20--?]. Disponível em: [https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/25766/mod\\_folder/content/o/Cromwell%20portable.pdf?forcedownload=1](https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/25766/mod_folder/content/o/Cromwell%20portable.pdf?forcedownload=1). Acesso em: 20 jul. 2017.

JOBIM, José Luís. Indianismo, nacionalismo e raça na cultura do Romantismo. *In*: JOBIM, José Luís. *Formas da teoria: sentidos, conceitos, políticas e campos de força nos estudos literários*. 2. ed. Rio de Janeiro: Caetés, 2003. p. 87-116.

215

JOBIM, José Luís. Machado de Assis and Nationalism: the American Case. *Portuguese Literary & Cultural Studies*, Dartmouth (MA), v. 13, n.14, p. 571-584, 2006.

NEIVA, Saulo. Estudos literários: futuros possíveis? *Revista Brasileira de Literatura Comparada* (18), [s.l.], v. 19, n. 32, 79-88, 2017. Disponível online: <http://revista.abralic.org.br/index.php/revista/article/view/440>. Acesso em: 20 dez. 2017.

PORTO ALEGRE, Manuel Araújo. A Confederação dos Tamoios — Breve resposta às cartas do Sr. Ig... no *Diário do Rio*. *In*: MAGALHÃES, Domingos José Gonçalves de. *A Confederação dos Tamoios*. Organizado por Maria Eunice Moreira e Luiz Bueno. Curitiba: Editora da Universidade Federal do Paraná, 2007.

REIS, Francisco Sotero dos. *Curso de Literatura Portuguesa e Brasileira*. Maranhão: Tipografia B. de Matos, 1866-1868. t. I-IV.

REIS, Francisco Sotero dos. *Curso de Literatura Portuguesa e Brasileira*. Rio de Janeiro: Caetés: FAPERJ, 2014.

ROMERO, Silvio. *Machado de Assis: estudo comparativo de literatura brasileira*. São Paulo: Ed. Unicamp, 1992.

SOUZA, Roberto Acízelo Quelha de. *O império da eloquência: retórica e poética no Brasil oitocentista*. Niterói: EdUFF; Rio de Janeiro: EdUERJ, 1999.

### **III**

## **Caminhos para além do nacional**

## **A validade do discurso autorreflexivo em Almeida Garrett: *D. Branca* (1826 e 1848)**

Roger Friedlein  
Ruhr-Universität Bochum

Somam várias décadas os debates sobre os fenômenos relacionados à autorreflexividade, ou, empregando um termo estreitamente relacionado e até agora menos frequente em português, a *metaização*<sup>1</sup> nos textos e em outras mídias, sejam textuais ou audiovisuais, ficcionais ou factuais. Por fenômenos de autorreflexividade, entendemos aqueles em que a mídia, por exemplo, o texto literário, não faz referência a qualquer elemento do “mundo” fora dele (alorreferência), mas apenas a si próprio e ao sistema comunicativo de que forma parte (autorreferência). Quando a referência

218

constituir proposições sobre o objeto referenciado, podemos falar não só de autorreferência, mas de autorreflexividade. Esse termo, em nossa acepção, inclui sobretudo as significações constituídas no texto em relação a si próprio, mas também, em um sentido mais amplo, outras constituintes do sistema de comunicação literária: os autores, os outros textos, os receptores; podem-se inclusive considerar como autorreflexivas as proposições feitas nos textos literários sobre outras formas artísticas, como, por exemplo, a pintura ou a música.

Entre os teóricos da área, Werner Wolf distingue ainda os casos em que as manifestações autorreflexivas implicam uma consciência sistêmica: seria o caso, para mencionar dois exemplos, de uma personagem fictícia ter consciência de encontrar-se dentro

---

1 Cf. Hauthal (2007) e, especialmente, o capítulo de M. Scheffel incluído no mesmo volume sobre a metaização na narrativa literária, com exemplos de Homero e Luciano.

de um mundo ficcional, ou da voz de um narrador referindo-se às personagens da sua narração não como homens vivos, e sim como entes inventados por ele (Wolf, 2007; 2009). Nos dois exemplos mencionados, as instâncias em que aparece a consciência metaizada pertencem ao mundo ficcional, induzindo conscientização análoga no leitor implícito do texto. Afinal, ele será a instância decisiva para se detectarem e classificarem as metaizações. É para os casos de consciência sistêmica que Wolf reserva o termo metarreflexividade. Embora a distinção entre auto e metarreflexividade seja convincente e útil, será menos relevante para a matéria que a seguir nos interessa, de maneira que nos limitaremos a usar autorreflexividade como termo guarda-chuva, sendo esse o termo mais comum.

A partir dessa base, propõe-se neste artigo distinguir no poema épico romântico *Dona Branca*, de Almeida Garrett, as instâncias e os lugares de articulação da autorreflexividade. Uma vez reconhecidas as proposições teóricas que o texto faz, abre-se um problema de alcance fundamental: como lidar com proposições metaliterárias feitas no contexto e nas condições específicas da ficção? Isto é, emerge o problema da validade dessas proposições quando se trata de buscar entendê-las como teoremas, e de integrá-las no inventário do discurso teórico sobre a poesia épica do século XIX. Poderão elas ser consideradas uma contribuição em pé de igualdade com os textos do discurso argumentativo que se articula em gêneros da factualidade como histórias da literatura, ensaios sobre poética ou estética, cartas e artigos? O propósito deste artigo será, portanto, responder a essa questão, apoiado no exemplo concreto de um poema fundamental para o Romantismo em língua portuguesa.

219

### **1. *Dona Branca*, poema satírico e de amores sensuais**

*Dona Branca* ou *A Conquista do Algarve*, apenas *Dona Branca* nas edições subsequentes, foi publicado simultaneamente a

*Camões*, também de Almeida Garrett, mas desperta menos atenção dos críticos que seu par poético. Mesmo assim, o poema figura entre os textos fundamentais para a introdução das ideias românticas nas literaturas de língua portuguesa. Foi publicado pela primeira vez em Paris, em 1826, e apresenta-se como obra póstuma de F. E. — entenda-se Filinto Elísio —, iniciais inscritas tanto na página de rosto, quanto na assinatura do prólogo.

No ano anterior fora editado, igualmente em Paris, o *Camões*, sem nome de autor, no mesmo formato de *Dona Branca* e com muita semelhança tipográfica, afinidades que abrangem também a quantidade de notas finais que o autor acrescentou a ambos seus textos. Os dois poemas formam um par complementar, tanto materialmente quanto na sua ideologia.<sup>2</sup> Por um lado, o *Camões* foi dedicado a um assunto do Renascimento, do século XVI, e *Dona Branca* à Idade Média. Por outro, os dois poemas tematizam a existência de heróis fracassados. É o caso do poeta-herói de *Camões*, cuja arte fracassa no seu tempo, e da heroína do amor de *Dona Branca*, cuja paixão se esfarela, o que leva a protagonista à loucura e à solidão.<sup>3</sup> Enquanto a autorreflexividade de *Camões*, manifestada em primeiro lugar na própria figura do poeta, se encontra na superfície da diegese, *Dona Branca* mobiliza também outras modalidades autorreflexivas.

220

O poema *Dona Branca*, na versão original de 1826 ([Garrett], 1826), divide-se em sete cantos, que foram aumentados para dez nas edições posteriores a partir da revisão realizada por Almeida Garrett em 1848.<sup>4</sup> A versão ampliada possui novo prólogo, agora

---

2 Gabriel Augusto Coelho Magalhães (2009, v. I, p. 169-207) confirma a ideia dessa complementariedade, mas dedica as suas observações sobre *D. Branca* à demonstração dos “vários erros” que prejudicariam o poema.

3 Nem a personagem de *Camões*, nem a de *Dona Branca* são reconhecidas nos mundos dos dois poemas como heróis pelas suas coletividades, mas potencialmente pelos leitores. Para essa situação do herói épico no Romantismo, cf. Nunes; Brunke, 2018.

4 Numerosas edições seguiram-se. Já no prólogo da nova versão, datado

assinado com o nome do autêntico autor e afirmando, aliás, que o público, por algum tempo, tomou por verdadeira a autoria fingida da primeira edição. Na parte principal do texto da versão ampliada, Garrett dividiu três dos cantos pela sua metade, aumentando assim o número total para dez, e acrescentou em dois deles novos exórdios autorreflexivos. As demais modificações no texto e no enredo têm importância menor.

O enredo do poema é ambientado no Portugal do século XIII, sob Afonso III<sup>5</sup>, quando a cidade de Tavira e o castelo de Silves eram os núcleos residuais do Reino do Algarve muçulmano, regido pelo rei Aben-Afan. A protagonista do poema, Dona Branca, personagem histórica e senhora do mosteiro de Lorvão<sup>6</sup>, é chamada pelo seu avô, o rei Afonso X de Castela, o Sábio, para ser abadessa do mosteiro de Holgas, isto é, Las Huelgas, em Burgos. Até aqui, trata-se de acontecimentos históricos, excetuando-se o fato de que o último rei do Algarve muçulmano e D. Branca não eram contemporâneos como aparece no poema: a D. Branca histórica nasceu depois da conquista cristã definitiva do castelo de Silves — que ocorreu em 1249 e foi

221

---

de 1848 e publicado junto à edição da Imprensa Nacional de Lisboa em 1850 (usada como edição de referência para as nossas citações), Garrett refere-se à existência de “umas quantas [edições] francezas e brasileiras”. Posteriormente, documentam-se, por exemplo, uma edição de Porto Alegre (1859) e outra de Nova York, do ano seguinte.

5 Afonso III (1210-1279), casado com D. Beatriz, filha do rei de Castela, Afonso X, o Sábio, e pai de D. Branca e D. Dinis, o Poeta, conquistou a cidade de Faro e o Reino do Algarve. Seu reinado foi marcado por graves conflitos com a Igreja que levaram à sua excomunhão temporária. Almeida Garrett fez de D. Afonso III o protagonista do breve fragmento de poema *Afonsaida, ou Fundação do Império Lusitano* (Garrett, 1966) redigido em Angra, entre 1815 e 1816, sob o pseudônimo de Josino Duriense.

6 Branca de Portugal (Santarém, 1259 — Burgos, 1321), filha de Afonso III de Portugal e D. Beatriz de Castela, foi senhora do Mosteiro de Lorvão, e a partir de 1295 do Mosteiro de Las Huelgas, na cercania de Burgos. Para D. Branca como personagem desde as crônicas medievais portuguesas até o século XIX, cf. Monteiro, 1998.

realizada por D. Paio Peres Correia, Mestre da Ordem de Santiago, significando o fim do Reino do Algarve muçulmano.

No poema, D. Branca dispõe-se a transferir-se do Mosteiro de Lorvão para Burgos, para onde seria acompanhada por uma comitiva de monges cistercienses. Esses frades formam o alvo de sátira extensiva do narrador, entre outros motivos por conta da sua gula insaciável. No ápice da sátira, porém, o mosteiro de Lorvão é assaltado por muçulmanos, liderados por Aben-Afan. Quando a bela Branca e o formoso Aben-Afan se avistam, não resistem aos charmes mútuos. Dona Branca, que estava votada para ser esposa de Cristo e abadessa, é levada embora por Aben-Afan, não sem que ela sinta um fascínio e uma atração erótica por ele. Tanto é que no palácio encantado da fada Alina, de claros traços orientalistas — é para lá que D. Branca é levada pelo rei mouro —, os dois apaixonados se veem com certa dificuldade para esperar e deixar Aben-Afan contar sua história pessoal antes do casal dedicar-se ao amor desejado pelos dois. Aben-Afan tinha recebido da fada Alina dois ramos, de murta e de louro, significando o amor e a fama militar, dos quais apenas um poderia florescer de cada vez. Aben-Afan decidira pela murtra e pelo amor e, por consequência, tinha sido guiado até Lorvão para achar o objeto desse amor, anunciado num sonho premonitório: uma virgem com uma cruz no pescoço.

222

Após o relato intradieético de Aben-Afan, no ponto central do poema, acontece o abraço e a união dos amantes. No entanto, e na ausência de Aben-Afan, os cristãos avançam na conquista do Algarve, e conta-se nesse contexto o episódio da virgem Oriana, princesa árabe, irmã de Aben-Afan e convertida secretamente ao Cristianismo, que é encontrada adormecida no mato e carregada por Mem do Vale, um cavaleiro de Santiago. O roubo (também esse não sem o consentimento tácito de Oriana) é descoberto pelos mouros, o que leva a desatar-se a batalha, primeiro entre os mouros e Mem do Vale, que, depois de ser assistido por um grupo de sete cavaleiros

de Santiago, sucumbirá na luta. Logo após a entrada cristã na cidade muçulmana de Tavira, dá-se o assédio dos cristãos ao castelo de Silves, de que participa el-rei Afonso. Ao mesmo tempo, aproxima-se a meia-noite da festa de São João: no palácio da fada Alina, os amantes já consumaram seu amor, percebem os primeiros sinais de aborrecimento e sabem que, chegada a meia-noite, o encanto se quebrará. Aben-Afan, no último momento antes que isso aconteça, lembra-se da glória militar e resolve voltar a seu castelo de Silves e combater as tropas assaltantes. É instigado pela aparição do espectro de um antepassado, que Frei Gil de Santarém conjurara para buscá-lo e, dessa maneira, separá-lo de D. Branca encantada. De volta a Silves, já no canto final do poema, o rei mouro entra em combate singular com o Mestre de Santiago; apesar de sua luta heroica, acaba por perder o duelo e ser morto. Tanto D. Branca quanto a princesa Oriana, por sua vez torturada no calabouço de Silves por um frade bernardino possuído pelo diabo, uma vez liberadas, acabam por enlouquecer. D. Branca findará seus dias suspirando pelo amor perdido nas trevas da sua alma no mosteiro de Burgos.

223

No enredo do poema, Almeida Garrett salienta dois elementos que ganharão foco: em primeiro lugar, grande parte do texto é dominada pela sátira antimonacal, cujos alvos são especialmente os monges de São Bernardo, diferentes dos beneditinos. O episódio que se constrói em torno ao presumido fato de eles serem obrigados a comer a cada noite seu sagrado toucinho, chamado de “farsa” por Cleonice Berardinelli (2003, p. 279), ocupa toda a parte inicial do poema. Mais tarde, o representante principal da ordem, Frei Soeiro, é possuído pelo diabo e convertido ao Islã, sendo responsável pelo atroz estupro de Oriana. O segundo monge mais individualizado, o dominicano Frei Gil de Santarém, aliás, um personagem bem conhecido na história literária portuguesa<sup>7</sup>, pratica a necromancia,

7 Gil Rodrigues de Valadares, conhecido como Frei Gil de Santarém (ca. 1185-1265). O humanista André de Resende dedicou-lhe o diálogo

conjurando os espíritos de mortos, e, embora recém-convertido para o bem no final do poema, também não consegue se tornar uma figura inteiramente positiva. Além da sátira antimonacal, o poema é claramente dominado pelo fantástico enredo amoroso e marcado por uma dupla polaridade, inter-religiosa por um lado, e entre o amor e a fama guerreira por outro. Comparado com esses focos de interesse, o tema da conquista da fortaleza de Silves pelos cristãos não tem mais que um valor secundário. A constituição do reino unificado de Portugal com o Algarve e as implicações nacionais que esse acontecimento poderia evocar não são exploradas como tema do poema, formando não mais do que um pano de fundo para a história dos amores impossíveis de uma noite de verão e as suas nefastas consequências. Sobre elas jaz o último foco do texto. Apesar do tema extraído da reconquista, fundamental para os relatos de gênese nacional na Península Ibérica, *Dona Branca* mal poderia ser considerada uma *nation-building narrative* no sentido de tantos outros relatos do século XIX na Península Ibérica e ainda mais na América Latina. A vertente nacional do texto resume-se a poucas palavras e, mais do que em grandiosos episódios militares, é condensada numa nota final do autor, preocupado pelo excesso de monjas em Portugal:

224

[...] muitos varões de grande doutrina e religião contra esse êrro fatal teem clamado: êrro que priva a sociedade de tanta boa mãe, de tanta espôsa excelente, e atulha o claustro de tanta má religiosa. (Garrett, 1850, p. 249)<sup>8</sup>

Para descrever melhor a ideologia e o tom leve do poema, é digno de nota também que em duas ocasiões o narrador sugere que muçulmanos e cristãos poderiam crer num único e mesmo Deus, situado acima das religiões.

---

*Aegidius Scallabitanus*, publicado em Paris em 1586.

8 Canto II, primeira nota.

Na correspondente nota de final do texto, a voz paratextual do autor esclarece que, *obviamente*, essa possibilidade caberia apenas na errônea visão dos muçulmanos, e não dos cristãos. Chama a atenção o fato de essa ideia ser mencionada duas vezes, embora depois retirada, mas sempre no contexto da história de um amor inter-religioso desperdiçado, que leva o leitor a desejar que seja possível a união dos dois simpáticos amantes e protagonistas. O poema de Garrett, portanto, exalta o amor, contrariando a razão religiosa e a razão de Estado. Porém, a morte e a loucura dos dois amantes não são trabalhadas de maneira a salientar seu lado trágico. Esse seria o caso do amor inter-religioso igualmente impossível na novela de temática mourisca de François-René de Chateaubriand, *Les aventures du dernier Abencerage*, publicada praticamente em simultaneidade com *Dona Branca*, em 1826. Almeida Garrett, no entanto, não elabora na mesma intensidade que Chateaubriand a tragédia do amor impedido pela diferença religiosa ao longo de uma vida toda. Apesar do triste final dos dois protagonistas, o assunto do poema não deixa de ser o relato fantasioso de um amor mágico, limitado a uma noite de São João, destinado a terminar e contado não sem a continuamente perceptível leveza de tom. Isto acontece de maneira mais óbvia quando o narrador dá a entender a pouca constância de um amor que se aborrece e desfaz tão rapidamente quanto havia brotado. É o caso de Aben-Afan, logo após os amantes terem consumado sua paixão:

225

A imbriguez d'amor e dos prazeres

Ai! perpétua não é; o bello moiro

Da formosa abbadessa aos lindos braços

Ja tam sedento de prazer não corre.

Saciedade fatal!.. (Garrett, 1850, p. 211)<sup>9</sup>

---

<sup>9</sup> Canto X, estrofe 8.

Assim como o leitor é levado a simpatizar com os afetos dos protagonistas, também é convidado a imaginar, entre os principais ambientes encenados no texto, o belo e fantástico castelo da fada Alina. O mesmo ocorre, porém em menor proporção, com o cenário militar do castelo de Silves, tanto sob a velha como sob a nova bandeira. Como é típico dos relatos de amores de uma noite de verão, também *Dona Branca* exalta a magia do reino da fantasia em contrapartida ao reino material das duras realidades, onde Aben-Afan não consegue triunfar; por outro lado, também a vitória dos portugueses não é explorada por um narrador que se confessa como dado a gozar de fantasias efêmeras:

Que monta a razão frígida, e o pesado  
Cálculo de medidos pensamentos  
Pela bitola compassada, estreita  
D'essa philosophia austera e sêcca,  
226 Seva tyranna d'alma que em tam brando  
Sonho nos accordou de illusões doces?  
Phantasias embora ... mas tam lindas,  
Tam deleitosas! mas reaes prazeres,  
Bens, verdadeiros bens, que os nós gosavamos,  
E satisfeitos de sonhar dormiamos. (Garrett, 1850, p. 57)<sup>10</sup>

Por mais que o texto vise à exaltação do sentimento e da imaginação, acompanhada da impossibilidade de viver os sonhos, a citação também aponta para outro sentido paralelo, autorreflexivo e poetológico, ao valorizar positivamente as deleitosas fantasias, em clara alusão às fantasias literárias, de que o palácio encantado da fada Alina é o melhor emblema.

---

10 Trata-se do exórdio do Canto III.

## 2. Lugares e instâncias da autorreflexividade: o prólogo

A dimensão autorreflexiva de *Dona Branca* é repartida por várias instâncias de fala e níveis textuais, cujo conjunto transmite uma mensagem que — conforme a proposta das reflexões a seguir — ultrapassa cada enunciado por si só. Será preciso diferenciar, portanto, as instâncias de articulação da autorreflexividade em *Dona Branca*, começando com o prólogo do ano 1826, atribuído a F(ilinto) E(lísio). Em primeiro lugar, a voz existente no prólogo formula uma autojustificação católica e proclama-se, apesar do uso literário de fadas pagãs, como aderente à “veneranda crença de nossos paes” ([Garrett], 1826, n. p.).<sup>11</sup> Na esteira das interpretações alegóricas moralizantes de que foram objeto as epopeias desde a Antiguidade e que, sobretudo no Barroco, podiam acompanhar como comentário continuado em cada canto dos poemas, a voz prologal alega um sentido moral no seu texto; o poema significaria o triunfo da virtude e da religião: “[...] foi meu principal fim n’esta obra mostrar o castigo do vício, o curto e amargo dos prazeres mundanos, e o triunfo porfim da virtude e da religião” (Garrett, 1826, n. p.).

227

O tom taxativo e categórico dessas palavras não só parece indicar um distanciamento irônico, como também pode ser lido como alusão ao poema épico camoniano, cujas ninfas na Ilha dos Amores também, como todos sabem e acreditava o censor da Inquisição, foram consideradas lícitas por conta do seu pretendido caráter de puras alegorias. Mesmo assim, o fato de elas *serem* e povoarem as imaginações dos leitores implica uma atitude em prol da imaginação literária pagã, tanto no narrador camoniano, quanto em Almeida Garrett. Bem poucos leitores devem ter entendido de maneira afir-

11 O prólogo, intitulado “Protestação”, é atribuído a F. E. na primeira edição e foi reimpresso nas edições a seguir, transferido para dentro de uma nota final do texto, com o comentário do autor de que a transcreveu “como curiosidade literária que é”.

mativa, como proposto pela voz prologal, o triste triunfo da realidade em *Dona Branca*, que leva os protagonistas à morte e à loucura, a saber, como o relato da vitória triunfante da virtude e da religião.

Além da ironia insinuada, o breve prólogo coloca outro problema inerente ao teorema alegorizante que formula. A leitura do poema como relato da vitória das virtudes, que vamos chamar de “ortodoxa”, é atribuída na primeira edição a F(ilinto) E(lísio), ou seja, ao tradutor para o português do poema épico *Oberon* (1780-1796), de Christoph Martin Wieland, que forneceu o modelo para o amor numa noite de São João, propiciado pela ação das fadas, autóctones nos países do medievo europeu e, portanto, longe do *maravilhoso* greco-romano da tradição épica na esteira de Virgílio e Camões. O *Oberon* de Wieland não foi somente traduzido para o francês e, consecutivamente, por Filinto Elísio, para o português, com publicação em Paris já no ano de 1802 ([Wieland], 1802),<sup>12</sup> mas também levado para a ópera. Entre os anos de 1825 e 1826, Carl Maria von Weber compôs o seu *Oberon or The elf king's oath* com livreto de James Planché, baseado no poema de Christoph Martin Wieland e estreado em Covent Garden.

228

Nessa altura, Almeida Garrett encontrava-se no seu exílio inglês e francês, e publicava, no mesmo ano, a sua *Dona Branca* em Paris. O *Oberon* de Wieland, ainda que seja texto de dimensões amplamente maiores do que *Dona Branca*, apresenta importantes paralelos com o poema de Almeida Garrett. Caracterizado pela copresença dos dois mundos, o mitológico das fadas e o humano dos protagonistas, o poema de Wieland desenvolve uma história mirabolante de amores inquebrantáveis entre o cavaleiro Hugo (Huon de Bordéus) e a princesa árabe Rosetta, logo convertida ao Cristianismo, numa ambiência oriental da época das cruzadas, nar-

---

<sup>12</sup> A outra tradução épica de Filinto foi *Les Martyres*, de François-René de Chateaubriand. O *Oberon* de Wieland ganhou em 1844 uma segunda tradução portuguesa por Leonor de Almeida, Marquesa de Alorna.

rada, como o poema de Almeida Garrett, com um tom leve, irônico e desprezioso. Tradutor desse poema, Filinto Elísio teria sido para o público contemporâneo um autor bem plausível para *Dona Branca*. A escolha do seu nome abreviado para a ficção prologal, portanto, não implica de antemão um sinal de ironia. Mesmo assim, será difícil determinar se a instância de fala chamada F. E., quando interpreta o seu presumido poema como exaltação da virtude e da religião, articula um teorema alegorizante como Garrett supõe que Filinto Elísio o formularia, ou até que ponto chega a dose de ironia nessa atribuição a Filinto de uma leitura tão marcadamente ortodoxa do poema. Uma vez visto o poema na sua totalidade, a ironia contida na proposta de leitura ortodoxa fica evidente, mas o problema geral da atribuição e da validade de teoremas autorreflexivos — aqui num prólogo ficcionalizado — não deixa de se mostrar candente.

Enquanto que, nos gêneros do discurso teórico, esse se articula pela voz do seu autor, o discurso narrativo interpõe a instância intermediária do narrador, e cria a conhecida duplicidade desse ato enunciativo como ato de fala do autor real e do narrador ficcional ao mesmo tempo. Enquanto os prólogos autorais tradicionais são atribuídos unicamente aos autores dos textos, no caso de *D. Branca* a duplicidade enunciativa do texto narrativo aparece antecipadamente no paratexto. Mesmo se, ao decorrer do texto, a afirmação prologal desvelará a sua ironia e se dissolverá numa leitura ideologicamente unívoca do poema, fica evidente que elementos como ficcionalização e ironia — normalmente inadmissíveis no discurso teórico — supõem uma dificuldade por ocasião da leitura dos enunciados autorreflexivos como contributo válido para o discurso teórico sobre epopeia no século XIX.

Transcorridos os mais de vinte anos que separam a versão revisada do poema e a original, Almeida Garrett suprime o prólogo atribuído a F. E., substituindo-o por outro, agora autoral e mais unívoco; além disso, opta, ao reimprimir o primeiro prólogo numa nota

final, por conferir uma história ao próprio texto, procedendo a uma desambiguação. Mesmo assim, ainda na segunda edição, o miolo do poema reserva desdobramentos autorreflexivos que retomamos a seguir, baseados na segunda versão reelaborada do poema. No final deste percurso interpretativo, será revisitada a questão da atribuição e da validade dos enunciados autorreflexivos.

### **3. Lugares e instâncias da autorreflexividade: o proêmio**

Depois do prólogo, o proêmio do poema, esse já versificado, constitui o segundo lugar de enunciação em *D. Branca*. Como o prólogo, esse trecho do poema ainda possui *status* liminar, não pertencendo mais propriamente aos paratextos, mas ao mesmo tempo ainda não à *diegese*. A crítica literária tende a identificar ambas as instâncias de fala de prólogos e proêmios épicos. Não se costuma diferenciá-los sistematicamente, mesmo quando chamados respectivamente “o autor” e “o poeta”. Na primeira *Dona Branca*,  
230 essa identificação mal é possível, porque a voz do proêmio se dirige explicitamente e sem mais a um “Duarte filósofo”, nome que só faz sentido quando identificado com Duarte Lessa, amigo de Almeida Garrett em Londres.<sup>13</sup> Essa nova voz do narrador do poema, como é conhecido da tradição épica, proclama a programática do poema:

Aureos numes d'Ascreu, ficções risonhas  
Da culta Grecia amavel, crença linda  
De Vénus bella, Vénus mãe d'Amores  
Brincões, travessos; [...]  
Gentil religião, teu culto abjuro,  
Tuas aras profanas renuncio ;  
Professei outra fe, sigo outro rito,

---

13 Essa identificação é explicitada numa nota final inserida somente na segunda edição do texto.

E para novo altar meus hymnos canto.

*Não rias, bom philosopho Duarte,  
Da minha converção, sincera é ella :  
Disse adeus ás ficções do paganismo,  
E christão vate christãos versos faço.  
— Irão meus versos ao retiro mystico,  
Adonde te escondeste, procurar-te ;  
E ao levantar da nevoa matutina  
Te hãode acordar para contar-te a historia  
Dos bons tempos que foram. —Ouve , escuta  
O alahude romantico, ouve as coplas  
Do amigo trovador: á nossa terra  
Vamos, amigo, vamos co'estes sonhos  
Imbalar as saudades, e dar folga  
Ás âncias d'alma co'as ficções do ingenho. (Garrett, 1850, p.  
1-2, grifos meus)<sup>14</sup>*

231

Claramente se formula aqui um programa poetológico com importantes afirmações estéticas: despedida da mitologia antiga e substituição pela mitologia autóctone em contexto cristão, identificação do eu com os trovadores medievais, escrita saudosista e nostálgica, dirigida à própria infância, integração do eu no embalo romântico, função da poesia como escapatória para uma alma atormentada. Cristaliza-se, tanto no conceito da poesia como na autoapresentação do eu, o que será na continuação de Garrett o programa do Romantismo oitocentista. Mas, ao mesmo tempo, as asserções ficam despidas de contundência e solidez, porque oferecidas em breves palavras num tom leve, como espontâneas, impulsivas, imprevisas e pouco alicerçadas: “Não rias [...] / Da minha

---

14 Canto I, estrofes 1 e 2.

converção”. As referências à mitologia antiga, assim como o ideário romântico, carecem de seriedade, haja vista a leveza das imagens que as enroupam: por um lado, Júpiter “... atrás das moças / Vem andar a correr por este mundo”, e por outro, o eu toca o “alaúde romântico” e autonomeia-se “christão vate” e “amigo trovador” de Duarte, convidando-o a uma viagem sonhada: “á nossa terra / Vamos, amigo, vamos co’estes sonhos / embalar as saudades” (Garrett, 1850, p. 1-2). A tonalidade deste proêmio transmite uma posição de narrador assumida só em função deste texto singular e da finalidade específica dele: *desta vez* e nas circunstâncias momentâneas trata-se de cultivar o impulso das saudades para dar um recreio à alma.

232 O narrador assume, pois, uma atitude transitória e um papel de fala cujas regras do jogo aparecem como válidas especificamente para esse texto e para suas circunstâncias comunicativas. As escolhas estéticas, embora desenhem uma poetologia articulada e coerente, uma vez enunciadas nessas condições, não podem ser consideradas extrapoláveis, sem serem entendidas como um contributo de Almeida Garrett à teoria literária; pelo menos não como proclamação de princípios exclusivamente a favor de um Romantismo medievalizante, autoctonista e cristão. A adoção do autoctonismo saudosista constitui sem nenhuma dúvida um elemento autorreflexivo, mas cuja validade pouco parece passar para além dos limites do mundo da ficção do texto singular, e menos ainda ser vigente para além da pessoa do narrador no seu estado de ânimo momentâneo: formulam-se teoremas, mas com validade limitada. Nos gêneros textuais que formam o discurso teórico em sentido estrito, semelhante posicionamento seria possível unicamente em alguns formatos excepcionais, como é o ensaio do tipo cunhado por Montaigne.

#### 4. Lugares e instâncias da autorreflexividade: exórdios e intromissões

A voz proemial de *D. Branca* volta a fazer-se presente no decorrer do poema com regularidade nos exórdios dos cantos e, ainda, nos frequentes comentários e intromissões digressivas do narrador no seu relato. A maioria dos fenômenos de autorreflexividade no poema está ligada à presença dessa voz, como é de se esperar em razão da presença do narrador, que, desde sempre, traz uma potencial autorreflexividade, pois remete o leitor à feição narrativa do texto (Hempfer, 2002). Nem todas as manifestações de autorreflexividade, no entanto, podem ser atribuídas a um ato consciente do narrador. Decisivos serão sempre os efeitos suscitados no leitor implícito, sejam causados pela ação do narrador ou por outras instâncias do texto. O narrador de *Dona Branca* e as suas características formarão o foco central das nossas observações a seguir.

Em primeiro lugar, chama a atenção o fato de que a voz que relata a paixão partilhada por Aben-Afan e Dona Branca faz uso de contínuas referências ao mundo cultural inglês: a menção do amigo de exílio Duarte Lessa será seguida pela menção de um autor inglês como o pouco esperado William Jones (fundador da Asian Society), ou por comentários sobre a Inglaterra e seu clima frio. Também o anglicismo *desapontado* na língua portuguesa é discutido como tal. A densidade dessas referências estiliza um narrador personalizado que se encontraria na Inglaterra e cujos enunciados dependem dessas circunstâncias de espaço, tempo e pessoa.

Este narrador personalizado caracteriza-se como pouco crente no sentido tradicional cristão. Ele mesmo se conta entre os “tíbios fiéis” (Garrett, 1850, p. 11),<sup>15</sup> autotaxiamento que se confirma, aliás, numa série de irreverências inseridas no relato, além da mencionada sátira antimonacal. Um tal efeito irreverente produz-se, por exemplo,

---

15 Citação do Canto I, X: “Ríramos hoje nós, degenerados / Tíbios fiéis”.

no sonho premonitório de Aben-Afan, em que aparece a ele uma virgem celestial portando uma cruz pendurada no peito — nessa altura, o leitor já sabe que este sonho do mouro virá a cumprir-se na pessoa de Dona Branca, com o detalhe de que esta virgem e abadessa não levará o protagonista à religião cristã, e sim à plenitude erótica. Digno de nota também é o fato de que a aparição da virgem santa do sonho não é acompanhada pelo som de um hino, enquanto a rainha das fadas pagãs Alina, sim, merece essa mostra de dignidade. Além disso, o “tíbio fiel” do narrador ostenta uma relação ambivalente com o Islã. Enquanto não faltam os ataques aos muçulmanos e à sua religião no contexto das batalhas, alude-se por duas vezes à possibilidade de conceber Deus como único e acima das religiões.

A pouca inclinação do narrador pela religião é complementada pela muita que cultiva pelo amor erótico e humano. Mesmo deplorando, queixoso, a efemeridade dos amores dos homens, ele proclama a sua veneração a São João, santo empático com os humanos e que propicia e perdoa os amores de verão.<sup>16</sup> Por outro lado,  
234 o narrador duvida que possa ser “vida / Esse viver que se alimenta em lágrimas” (Garrett, 1850, p. 236),<sup>17</sup> reservado para Dona Branca, uma vez perdido o homem da sua paixão.

Malicioso, o narrador pratica o hábito de interromper as cenas eróticas do seu relato com algum comentário que, mais que lançar um pano de vergonha sobre a cena, tem o efeito contrário de ressaltá-la do seu contexto narrativo, obrigando o leitor a demorar-se a refletir sobre a cena em questão. É o caso da terrível tormenta sofrida pela princesa Oriana, presa no calabouço de Silves, nas garras de um perverso torturador, que na altura ainda parece ser muçulmano. A cena não carece de um erotismo ambíguo, quando o narrador se demora na descrição da nudez da bela torturada bem mais do que o estritamente necessário:

---

16 Cf. o exórdio do canto X.

17 Canto X, 38.

[...] Tem na dextra  
 O instrumento de bárbaro supplicio,  
 Azorrague sanguento. Juncto dele  
 No chão prostrada ãa mulher... Vergonha  
 Me abafa os sons nas cordas que estremecem:  
 A indecorosa posição... pintá-la  
 Meus versos ousarão?... Em terra os joelhos  
 Poisava, e em terra a face; co'as mãos ambas  
 Cobre-a, de pejo — o seio encobrem vestes;  
 Mas o restante... oh! não as tem mais belas  
 Nem mais patentes Callipygia Vénus  
 [...]

... Caia o veo sôbre o meu quadro. (Garrett, 1850, p. 177-178)<sup>18</sup>

A pretendida vergonha e o comentário do narrador sobre a indecência do seu quadro (aqui reproduzido somente na sua primeira metade para pouparmos o leitor das passagens mais picantes...), e sobre os meios linguísticos para transmiti-lo, convidam o leitor a ponderar sobre a cena, que para tal efeito terá de ser imaginada *en détail*, e a inspecionar os versos com toda a atenção, incluído o efeito cômico que tem por resultado levar o leitor a descobrir a ambiguidade da situação e do discurso que a produz. De fato, a autorreflexividade ministrada num momento como esse — e existem outros tais<sup>19</sup> — intensifica o efeito erótico da cena. Ao mesmo

18 Canto VIII, 16.

19 Outro exemplo dessa técnica seria a cena (Canto IV, 2) em que Dona Branca se encontra sobre um sofá no palácio de Alina, numa posição ambígua e sedutora, “não deitada, / Não assentada, mas n’essa indizível / E dubia posição que toda é graças”(Garrett, 1850, p. 84), quando um narrador prepotente irrompe na ficção com uma pergunta.

tempo, ela de pouco adianta para se chegar a uma conclusão acerca da questão poetológica lançada sobre o *decorum*. Neste tipo de cena e de intromissão do narrador, a autorreflexividade está certamente mais a serviço do efeito estético, erótico e cômico que do discurso teórico e metaestilístico. O que se esclarece em última instância é mais a malícia característica do narrador.

Além dessa, ele cultiva as suas inclinações para os sonhos melancólicos de evasão, belos e eróticos, apesar de sabê-los fictícios e efêmeros:

Triste realidade da existencia,

Esqueleto da vida descarnado,

Que es tu sem as ficções que a imbelezavam? (Garrett, 1850, p. 58)<sup>20</sup>

Posicionar-se em prol da ficção baseada na mitologia autóctone implica o distanciamento complementar da razão dos cientistas (“Que monta a razão frígida, e o pesado / Cálculo de medidos pensamentos / Pela bitola compassada, estreita / D’essa filosofia austera e sêcea” (Garrett 1850, 57)<sup>21</sup>, por um lado, e da mitologia clássica dos deuses parnasianos e dos poetas seguidores deles, pelo outro:

Laureados habitantes d’esse monte,

Onde c’o vosso Pegaso, irmão d’armas, [...]

Pela divina relva andais pastando,

E á sacra fonte ides beber com elle:

Perdoae-me, que eu volto ao meu assumpto,

E a cavallos e a vós, e á mais companhia

Quadrupedante deixo em paz no Pindo. (Garrett, 1850, p. 63-64)<sup>22</sup>

---

20 Canto III, 2.

21 Canto III, 1.

22 Canto III, 6.

Sendo esta atitude anticlássica uma das bases do pensamento estético romântico, seria plausível o narrador desenvolver as implicações e consequências dela para além desses breves apontamentos. Acontece, porém, o contrário do que a poetologia do texto costuma esperar: o narrador distancia-se tanto de clássicos quanto de românticos, e com o mesmo golpe arrasador, de qualquer tipo de desdobramento teórico:

Ja se ve que de *classicos, romanticos,*

Guelphos das letras, gibelinos da arte,

Fallar intendo: paz seja com elles,

Assim como c'os outros disputantes

D'este disputativo por essencia,

Inquieto mundo, aonde todos ralham

E ninguem tem razão. — Eu por mim deixo

Jogar as cristas a essa gente toda. (Garrett, 1850, p. 70, grifo do autor)<sup>23</sup>

237

É digno de nota: um dos textos fundamentais para a introdução do Romantismo na literatura portuguesa desfaz-se desse mesmo conceito (que nem introduzido fora) para transmitir *ipso facto* — e portanto de maneira performática — por sua vez um outro conceito do Romantismo literário: a despedida da teoria articulada a favor da poesia impulsiva: “Malditas reflexões!” (Garrett, 1850, p. 71).<sup>24</sup>

Apesar da declarada pouca inclinação para o debate teórico das escolas literárias do seu tempo, o narrador não deixa de evocar explicitamente um modelo para a praxe poética: Ludovico Ariosto e, com ele, a épica cavaleiresca renascentista. Na edição de 1826 de *Dona Branca*, os leitores tiveram de reconhecer sozinhos, por meio

---

23 Canto III, 12.

24 Canto III, 13.

da sua experiência de leituras cavaleirescas, a feição própria da literatura de Ariosto do poema em geral e, em especial, do episódio da princesa Oriana. Na edição ampliada de 1848, ao contrário, Garrett insere um exórdio ao canto sétimo em que o narrador dirige um apelo a Ariosto, invocado como quem apresentou pérolas literárias ao seu mecenas, que por sua parte era pouco preparado para tais sutilezas: “Perolas... e que perolas! deitaste, / Meu pobre Ariosto, ao coroado cerdo” (Garrett, 1850, p. 140).<sup>25</sup>

Segundo a autoproclamação, o narrador garrettiano seria mais “pudibundo”<sup>26</sup> e seguiria, ao contrário do seu modelo italiano, uma via de contenção moral para o seu livro poder ser entregue para que mães, possivelmente pouco receptíveis a ironias, o lessem às suas filhas.

Além da referência a Ariosto, o narrador garrettiano alega um segundo modelo narrativo de assuntos cavaleirescos para a sua arte, proveniente não da tradição literária, e sim da narrativa oral popular e autóctone, associada às experiências da própria infância:

238

Oh! magas illusões, oh! contos lindos,  
Que ás longas noites de comprido hinverno  
Nossos avós felizes intertinheis  
Ao pé do amigo lar [...]  
Pimponices de andantes cavalleiros  
Capazes de brigar c’o mundo em pêso,  
Malandrinices de Merlin barbudo,  
Travessuras de lepidos duendes,  
E vós, fermosas moiras incantadas. (Garrett, 1850, p. 58-59)<sup>27</sup>

---

25 Canto VII, 1.

26 Cf. Canto VII, 2: “Eu, pudibundo / Austero vate, psalmear só quero / Em côro de donzellas innocentes” (Garrett, 1850, p. 140).

27 Canto III, 3.

Se o narrador postula esses modelos, segue-se naturalmente a pergunta se são logo realizados na praxe poética, o que poderíamos chamar de “*prova performática*” da poetologia defendida pelo narrador. O discurso épico construído a partir da poesia de Ariosto sem dúvida não só é invocado, mas também *praticado* nos episódios a seguir. O discurso narrativo popular, por sua vez, não é só reivindicado como modelo, mas será *encenado* na personagem de um dos protagonistas. Lembramos que, no palácio da fada, Aben-Afan e Dona Branca tinham preferido ter paciência e refrear a satisfação da sua paixão para ter o tempo necessário de relatar e ouvir a história pessoal que tinha levado Aben-Afan até a amada. Agora, o palácio de Alina, cenário dessa cena, não é um recinto das artes, da música e da poesia, como acontece com tantos palácios literários na tradição épica em verso e prosa desde o Renascimento, e até antes dele. Sem ir mais longe que a literatura escrita por portugueses, o palácio de cristal de Tétis na Ilha dos Amores camoniana, os templos da Verdade e da Mentira no décimo canto do *Naufrágio de Sepúlveda*, de Jerónimo de Corte-Real (Friedlein, 2014, p. 251-259), e, sobretudo, o palácio da maga Felícia na *Diana*, de Jorge de Montemayor, são famosos exemplos de edifícios alegóricos em cuja arquitetura se materializam as linhas estéticas seguidas pelos textos em que se encontram esses edifícios. O fantasioso palácio da fada Alina, ao contrário desses exemplos, na sua copiosa decoração bem possui elementos vagamente orientais, mas caracteriza-se em tudo pela ausência de qualquer estilo reconhecível e definido que poderia transmitir conceitos estéticos concretos:

[...] Com sorriso

Desdenhoso observára a arquitectura

D’esse estranho edificio, o allumno rigido

Da antiguidade clássica : nem jonio,

Nem dorio, nem italico, nem mixto,  
De nenhuma ordem é ; menos lhe víras  
Os gothicos florões, os recortados,  
Ou o grave da saxonica rudeza.  
Não lhe descobriria o proprio Volney  
Caldeu vestigio ou nubico rastejo:  
Nem tu, famoso Jones, conseguiras  
De lhe dar scientifico interêsse  
Por índico, indostan, mogol, ou pérsico.  
Nada d'isso é, e todavia é bello,  
Em que lhe pez a sabios, mestres d'arte,  
Doutores antiquarios, diletanti,  
Virtuosi, amateurs e professores. (Garrett, 1850, p. 69-70)<sup>28</sup>

240

Afinal, o palácio de Alina transmite, como os palácios da tradição literária, uma estética e, por assim dizer, uma poetologia, só que nesse caso consiste na *rejeição* da teoria, da razão científica e da sistematização intelectual: Aben-Afan e, por trás dele, a fada Alina não levam a bela abadessa para um mundo de artes sofisticadas, ancoradas numa estética sistemática. O palácio revela-se como um lugar dedicado — à parte do amor — a não mais do que a *narração* prosaica de Aben-Afan, o mouro que conta tão bem a sua história que Dona Branca restará presa dos e aos seus lábios, querendo sugar suas palavras:

E Branca devorava essas palavras  
Em que o moiro sua vida lhe contava;  
Devorava-as com ância deliciosa:

---

28 Canto III, 12.

Que é divino prazer — se não véem zelos

Cravar seu ferro na querida historia,

É celeste prazer ouvir contá-la.

Gosa tu, bella infante, ouve e não temas. (Garrett, 1850, p. 108)<sup>29</sup>

Como estabelece a tradição literária desde João de Barros e Miguel de Cervantes,<sup>30</sup> a figura do mouro encarna, também em Almeida Garrett, não o poeta e cantor, e sim o contista, assumido como modelo pelo narrador do poema. Esse encena-se como narrador, e Aben-Afan vira o seu avatar na diegese:

Aqui a narração [de Aben-Afan] se interrompia

Com esse interromper de namorados,

Que são beijos e beijos, longos, longos,

Prolixos, quaes os dá, a *quem bem conta*

*Suas historias*, fascinada ouvinte.

— “*Se eu soubesse contar como o meu moiro!...*” (Garrett, 1850, p. 116, grifo meu)<sup>31</sup> 241

Embora se verifique a presença de um *narrador* na diegese de *Dona Branca*, mal se encontram encenações intradieéticas de figuras de poetas ou cantores, semelhantes ao protagonista de *Camões*. Poesia e canto no mundo da ficção não têm mais presença do que através de alguns hinos, na sua maioria monacais e, portanto, dependendo da sátira antimonacal que impregna o texto. Eles ficam

---

29 Canto V, 2.

30 O motivo do mouro dotado de talento na arte de contar é tradicional não só desde o *Dom Quixote*, de Miguel de Cervantes, pois encontra também na literatura portuguesa um exemplo canônico no romance de cavalaria de João de Barros, *Clarimundo* (cf. Friedlein, 2012).

31 Canto V, 12. Digno de nota é que um antagonista de Aben-Afan no mister narrativo é Frei Soeiro quando possuído pelo diabo: ele conta mal a sua história e é várias vezes interrompido pelos seus ouvintes.

longe de poder ser lidos como modelos poéticos. Assim, o hino de despedida que as monjas entoam na partida de Dona Branca de Lorvão adquire valor irônico e cômico, quando nele se cita um passo do *Cântico dos cânticos* bíblico, que as monjas entendem como referência às bodas espirituais de Dona Branca com Cristo, mas que o leitor não demorará a entender como presságio da união bem menos espiritual da bela abadessa com o seu rei mouro.<sup>32</sup> Semelhante carga irônica não falta no outro hino com que os monges cistercienses acompanham sua procissão no momento do toucinho da *tremenda*.

Os hinos — e quem sabe por antonomásia também a poesia? — são identificados em *Dona Branca* com o religioso e o transcendental, enquanto que a arte de narrar caracteriza o mundo dos sentidos e da beleza, alvo dos anseios do narrador. Não se propõe nenhum antagonista dos amantes e da sua paixão para servir de objeto alternativo de identificação para o leitor, cuja empatia nunca se afasta desses heróis fracassados do amor que pagam pela sua paixão com morte e loucura. Quem é culpado pelo sonho de amor se esvaír  
242 é o tempo que passa, a rainha das fadas com suas travessuras de noite de São João e o frade necromântico Gil de Santarém a serviço do rei português; porém, ninguém dentre eles é responsabilizado numa medida suficiente que lhe faça merecedor de uma verdadeira invectiva ou crítica. Sobre a fada Alina não recai nem a sombra de um defeito. Amor e ficção são frágeis e perecíveis, mas o narrador aceita, melancólico, esse fato — e não desiste de procurá-los de novo. Desenha-se, pois, um programa poetológico constituído de mitologia autóctone, de amor, de ficção e de narrativa ao invés de poesia. Esses elementos comungam numa poética que defende a ficção prosaica, evasiva e antirracional, mas que se transforma, junto com o mundo no qual é articulada, ela própria numa atitude instável, transitória e assistemática.

---

32 Maria de Fátima Marinho (2003, p. 298-300) menciona o episódio no elenco de momentos irônicos do narrador romântico de *Dona Branca*.

## 5. Lugares e instâncias da autorreflexividade: notas finais

As notas do final do texto abrem um último espaço comunicativo, agora de novo paratextual, e enunciado pela voz do autor, uma voz que ostenta um posicionamento notavelmente diferente do narrador a respeito do texto poético. Das cerca de cinquenta notas, uma dezena foi acrescentada na segunda edição. Nos dois grupos, a maioria delas serve para acrescentar explicações históricas ao texto, chegando, em alguns poucos casos, a ser extensas. Ao lado desse tipo de nota, encontram-se algumas outras que tendem a justificar escolhas do texto poético que seriam moral ou religiosamente precárias, desfazendo ambiguidades do poema e passando por alto as suas ironias, com o objetivo de levá-lo para certa ortodoxia de pensamento. Este é o caso nas referências a temas islâmicos, em que a voz do autor salienta seu distanciamento da religião proferida pelo simpático protagonista do texto, mas também várias vezes quando se trata de limitar numa nota o alcance da sátira antimonacal ou, no caso do *Cântico dos cânticos*, distanciar-se da leitura obscena que Voltaire deu a esse texto bíblico:

243

Voltaire, que foi tamanho impio como todos sabem, tentou mostrar que o *Cantico dos canticos* era um poema lascivo oriental, e não inspirada canção do rei sábio: parafraseou-o a seu modo para este fim, e com tal arte diabolica o fez, que parece que tem razão, a quem só em Voltaire o ler. (Garrett, 1850, p. 248-149)<sup>33</sup>

Como é de se esperar, a voz do autor fica igualmente longe de praticar qualquer ambiguidade erótica comparável às do narrador. A voz autoral das notas tende, portanto, a unificar as possibilidades de interpretação e a trazer a leitura para o rumo certo.<sup>34</sup>

---

33 Canto I, nota P.

34 Essa tendência fica especialmente palpável no momento em que o autor tenta unificar a poetologia de *Dona Branca* e de *Camões* a respeito do uso da mitologia antiga (nota B ao segundo canto na segunda edição).

## 6. O narrador e as ambiguidades: validade e metaproposição

Como último passo da análise da autorreflexividade de *Dona Branca*, abre-se a pergunta se a sua poetologia é extrapolável, a ponto de ser considerada afirmação teórica, válida fora do mundo do texto ficcional no qual é articulada. Reduzida a uma pergunta exemplar, tratar-se-ia de saber se é lícito afirmar que Almeida Garrett postula Ariosto como modelo a seguir para a poesia épica romântica do seu século, por conta de uma invocação admirativa dirigida a esse autor pelo narrador de *Dona Branca*. Todas as instâncias autorreflexivas do texto, desde o prólogo, o próêmio e outros passos do narrador até as encenações intradieéticas e as notas finais precisarão de uma avaliação cautelosa, para ser entendidas como transmissoras de um posicionamento teórico.

244 Nesse sentido, cabe constatar em primeiro lugar que, nas instâncias enunciativas de *Dona Branca*, tanto na voz do prologuista como, sobretudo, na do narrador, percebe-se com diferentes graus de evidência uma tendência à ironia. Ela é provável, mas menos claramente detectável, na voz do autor das notas finais. Dentro dessa ironia, que inclui a proclamação de pudicícia quando no seu texto pratica ambiguidades eróticas, o narrador, que é quem oferece mais material autorreflexivo, articula uma posição coerente, formada pelos elementos analisados na parte central do presente artigo.<sup>35</sup> Também na voz do autor das notas finais existe a possibilidade de leitura irônica, mas é muito menos patente e difícil de comprovar.

Ora, a hierarquização entre as duas instâncias é tudo menos evidente. Se o lógico seria assumir que o autor das notas, como instância superior, fosse a voz decisiva, nas condições sociais do século XIX, não parece ser assegurado que entre o narrador — malicioso — e a voz do autor — ortodoxo —, seja necessariamente a do autor a que prevaleça para chegar a uma leitura adequada do texto. Visto o refinamento e as

---

35 Seria preciso distinguir a ironia das “discrepâncias” que caracterizam o discurso do seu modelo épico, Ludovico Ariosto, segundo Hempfer (2004).

sutilezas do texto poético, a desambiguação e até a simplificação efetuada pelo autor das notas bem pode ser entendida como indício de ironia.<sup>36</sup>

A esta vacilação do texto acrescenta-se outra, causada pela própria instabilidade da atitude do narrador. Na alocução ao amigo Duarte (Lessa), a evasão é apresentada como vinda de um impulso momentâneo e, portanto, sujeito a alterações em outras circunstâncias (como seriam, por exemplo, as do poema complementar *Camões*). Junto com a pouca solidez e o pouco desdobramento, cria-se a impressão de volatilidade teórica do narrador. Como a ficção do palácio encantado evapora-se, também se evapora a poetologia implícita nele — e não pode ser de outra maneira, quando qualquer articulação mais duradoura iria contradizer os próprios princípios antirracionalistas e antiteóricos contidos nela.

Portanto, não só se abrem frestas no edifício poetológico por conta da variedade de instâncias, das suas divergências e da pouca consistência teórica, mas também por conta do posicionamento contra teorizações estéticas e científicas, contra a poesia regida por regras e contra a própria racionalidade, sendo a favor de uma poética do impulso e da inconstância. O teorema a extrair do texto seria que o poeta ideado por Almeida Garrett é uma voz que assume impulsos de fala, como os pratica o narrador de *Dona Branca* nas suas reflexões e na sua narrativa. O resultado da nossa investigação seria, então, que, ficcionalmente, é possível articular ideias teóricas, e tais ideias podem ser válidas fora do mundo ficcional; contudo, no caso de *D. Branca*, a ideia que se formula é de que a poesia não há de ser regida por regras, mas de obedecer o sentimento, constituindo assim uma estética da não sistematização.

245

---

36 Para o leitor do texto que não quiser (como os próprios românticos não quiseram) diferenciar as instâncias de fala da maneira rígida como temos feito, o problema da divergência de posições não se dissolverá de modo nenhum, mas converter-se-á ao problema de uma voz de autor/narrador vacilante.

## REFERÊNCIAS

BERARDINELLI, Cleonice: Ex digito, gigas (Uma leitura de D. Branca). In: MONTEIRO, Ofélia M. Caldas Paiva (ed.). *Almeida Garrett: um romântico, um moderno*. Actas do Congresso Internacional Comemorativo do Bicentenário do Nascimento do Escritor. Lisboa: Imprensa Nacional — Casa da Moeda, 2003. v. I, p. 273-282.

FRIEDLEIN, Roger. *Kosmovisionen: Inszenierungen von Wissen und Dichtung im Epos der Renaissance in Frankreich, Portugal und Spanien*. Stuttgart: Steiner, 2014.

FRIEDLEIN, Roger. Der inszenierte Furor in der Renaissancedichtung (João de Barros, Maurice Scève, Alonso de Ercilla). In: VON ROSEN, Valeska; NELTING, David; STEIGERWALD, Jörn (eds.). *Poiesis: Praktiken der Kreativität in den Künsten der Frühen Neuzeit*. Zúriq; Berlim: Diaphanes, 2012. p. 235-256.

[GARRETT, Almeida]. *D. Branca ou A conquista do Algarve: obra posthuma de F. E.*. Paris: Aillaud, 1826.

GARRETT, Almeida. *D. Branca*. Lisboa: Imprensa Nacional, 1850.

246 GARRETT, Almeida. *Dona Branca: poema em dez cantos*. Porto Alegre: Streccius, 1859.

GARRETT, Almeida. Afonsaída, ou Fundação do Império Lusitano. In: *Obras de Almeida Garrett*. Porto: Lello & Irmão, 1966. v. I, p. 1949-1950.

HAUTHAL, Janine; NADJ, Julijana; NÜNNING, Ansgar; PETERS, Henning (ed.). *Metaisierung in Literatur und anderen Medien*. Theoretische Grundlagen. Historische Perspektiven. Metagattungen. Funktionen. Berlim; Nova York: de Gruyter, 2007.

HEMPFER, Klaus W. Die potentielle Autoreflexivität des narrativen Diskurses und Ariosts Orlando Furioso. In: HARTUNG, Stefan (ed.). *Grundlagen der Textinterpretation*. Stuttgart: Steiner, 2002. p. 79-105.

HEMPFER, Klaus W. *Letture discrepanti: la ricezione dell'Orlando Furioso nel Cinquecento*. Modena: Panini, 2004.

MAGALHÃES, Júlio de. A Dona Branca, de Garrett. In: *Do Médio-Oriente e afins*. Disponível em: <http://domedioorienteeafins.blogspot.de/2017/01/a-dona-branca-de-garrett.html>. Acesso em: 15 jan. 2017.

MAGALHÃES, Gabriel Augusto Coelho: *Garrett e Rivas: o Romantismo em Espanha e Portugal*. Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 2009. 2 v.

MARINHO, Maria de Fátima. (Re)lendo D. Branca. In: MONTEIRO, Ofélia M. Caldas Paiva (ed.). *Almeida Garrett: um romântico, um moderno*. Actas do Congresso Internacional Comemorativo do Bicentenário do Nascimento do Escritor. Lisboa: Imprensa Nacional — Casa da Moeda, 2003. v. I, p. 283-301.

MONTEIRO, Sandra Amaral. Da Infanta Branca à *D. Branca* de Garrett. *Revista da Faculdade de Letras*, Porto, v. 15, n. 2, p. 1603-1621, 1998.

NUNES, Marcos Machado; BRUNKE, Dirk. Leitor, narrador, herói: cumplicidade na poesia épica do Romantismo latinoamericano. *Latin American Literary Review*, Ithaca, NY, v. 45, n. 89, p. 2-14, 2018. Disponível em: <http://doi.org/10.26824/lalr.29>. Acesso em: 10 mar. 2018.

[WIELAND, Christoph Martin]. *Oberon*: poema de Wieland. [Trad. de Filinto Elísio, pseud.]. Paris: s.n., 1802. 2 vol.

WIELAND, Christoph Martin. *Oberon*: poema de Wieland. Trad. de Filinto Elísio [pseud.]. In: ELÍSIO, Filinto [pseud.]. *Obras completas*. 2. ed., Paris: Bobée, 1817. vol. II.

SARAIVA, Antônio. Introdução. In: GARRETT, Almeida. *Camões e D. Branca*. Lisboa, 1970.

SCHEFFEL, Michael. Metaisierung in der literarischen Narration: Überlegungen zu ihren systematischen Voraussetzungen, ihren Ursprüngen und ihrem historischen Profil. In: HAUTHAL, Janine; NADJ, Julijana; NÜNNING, Ansgar; PETERS, Henning (ed.). *Metaisierung in Literatur und anderen Medien*. Theoretische Grundlagen. Historische Perspektiven. Metagattungen. Funktionen. Berlin; Nova York: de Gruyter, 2007. p. 155-169.

247

WOLF, Werner. Metareference across media: the concept, its transmedial potentials and problems, main forms and functions. In: WOLF, Werner (ed.). *Metareference across media: theory and case studies*. Amsterdam; Nova York: Rodopi, 2009. p. 1-85.

WOLF, Werner. Metaisierung als transgenerisches und transmediales Phänomen: ein Systematisierungsversuch metareferentieller Formen und Begriffe in Literatur und anderen Medien. In: HAUTHAL, Janine; NADJ, Julijana; NÜNNING, Ansgar; PETERS, Henning (ed.). *Metaisierung in Literatur und anderen Medien*. Theoretische Grundlagen. Historische Perspektiven. Metagattungen. Funktionen. Berlin; Nova York: de Gruyter, 2007. p. 25-64.

## **Perspectiva universalista e epopeia humanitária em paratextos do século XIX português (Tomás Ribeiro e Teófilo Braga)**

Marcos Machado Nunes  
Ruhr-Universität Bochum

Apesar das teses sobre o seu fim, o poema épico<sup>1</sup> seguirá como gênero praticado no século XIX lusófono, embora transformado sob a pressão das mudanças de paradigma estético e literário que marcam o Romantismo. A sua presença no cenário literário se dá em grande medida devido à sua relevância para esses novos paradigmas. Em muitos sentidos, o ideal de transcendência, a heroicidade e a mobilização de valores coletivos encontrados na poesia épica farão dele um gênero ambicionado pelo Romantismo.<sup>2</sup>

248 A “sobrevivência” do gênero, atestada nas muitas publicações de poemas, implicou, porém, a adoção de novas abordagens, remodelando e mantendo a tradição do gênero, forçando-o, às vezes, aos seus limites. Não é de se estranhar que esse processo de conservação e transformação, que diz respeito a um gênero muitas vezes tido como central no cânone das literaturas nacionais emergentes, tenha sido objeto de reflexão e discussão. Um espaço em que a reflexão estará presente é o próprio corpo do livro impresso onde circulam os poemas, sob a forma de paratextos: prefácios, posfácios, notas e outros escritos à margem do texto.

O presente trabalho se ocupará da discussão sobre uma tendência específica de inovação da épica nos paratextos prefaciais a

---

1 Entendido como poema narrativo longo com ação heróica e tendência a representar a totalidade dos elementos de um universo ficcional.

2 Cf. Franchetti (2008, p. 1.099), Tucker (2008, p. 93, 128), Christians (2004) e Peyrache-Leborgne (1997, p. 372 et seq.).

duas obras de dois autores portugueses do século XIX: Tomás Ribeiro (1831-1901) e Teófilo Braga (1843-1924). Nesses prefácios, é apresentada a possibilidade de construção de uma épica cujo sentido de coletividade seria estendido à totalidade da humanidade, correspondendo a uma perspectiva que chamamos aqui de universalista (sem querer indicar com o termo qualquer doutrina filosófica ou ideologia específica). Trata-se de uma tendência particularmente desenvolvida na França, onde foi chamada de “epopeia humanitária” ou “da humanidade”, expressões empregadas por Teófilo Braga (mas não por Ribeiro). Interessa-nos particularmente destacar como a reflexão sobre essa nova possibilidade não deixará de evocar, de modos distintos, o paradigma anterior, caro também ao Romantismo, de identificação da coletividade épica com a comunidade nacional. As reflexões de Ribeiro e Braga sobre o caráter de uma épica renovada estarão, portanto, numa posição ambivalente.

Vamos usar o trabalho já clássico de Genette como marco conceitual para expor algumas considerações sobre os conceitos de paratexto e prefácio. O uso dos conceitos de Genette, em especial das funções prefaciais, não configura, porém, o uso de uma metodologia sistemática no nosso trabalho, ou seja, não será nosso objetivo ler os prefácios remetendo-os à grade conceitual de Genette. A primeira seção do trabalho trata, portanto, da teoria do paratexto; a ela se segue uma apresentação do subgênero histórico da epopeia da humanidade; por fim, a análise dos prefácios de *A Delfina do mal* (1868), de Ribeiro, e *Miragens seculares* (1884), de Teófilo. No caso de Teófilo, a análise implicou o trabalho com outros prefácios de publicações suas.

249

### **1. O paratexto e o prefácio autoral**

Procurando teorizar a relação do texto literário com a rede textual em que ele se insere e com a qual interage, Genette identificou um espaço intermediário e periférico, de delimitação entre o dentro e o fora do texto: o paratexto, que ele define como

un certain nombre de productions, elles-mêmes verbales ou non, comme un nom d’auteur, un titre, une préface, des illustrations, dont on ne sait pas toujours si l’on doit ou non considérer qu’elles lui [ao texto] appartiennent, mais qui en tout cas l’entourent et le prolongent, précisément pour le *présenter*, au sens habituel de ce verbe, mais aussi en son sens le plus fort: pour le *rendre présent*, por assurer sa présence au monde, sa “réception” et sa consommation, sous la forme, aujourd’hui du moins, d’un livre. (Genette, 1999, p. 7)

Caracteriza, portanto, o paratexto, a indeterminação de seu pertencimento ao texto, sua condição de liminaridade, de espaço de trânsito e intercâmbio entre o dentro e o fora (Wirth, 2004). Será portanto espaço para a voz autoral estabelecer contato com o público e agir sobre ele, preparando a recepção do texto e negociando uma “leitura mais pertinente” (Genette, 1999, p. 8). O paratexto está diretamente associado à materialidade do texto, sua conversão em mídia impressa e sua circulação: “Le paratexte est donc pour nous  
250 ce par quoi un texte se fait livre et se propose comme tel” (Genette, 1999, p. 7-8). Genette investigará no seu estudo os meios, modos e efeitos da ação do autor e/ou seus partidários, a partir das características espaciais, temporais, substanciais, pragmáticas e funcionais do paratexto, criando, assim, uma tipologia classificatória. As características funcionais seriam as únicas a apresentar variabilidade em função do gênero paratextual.

Neste estudo, tratamos de exemplos de um gênero paratextual chamado “prefácio” por Genette: “Je nommerai ici préface, par généralisation du terme le plus fréquemment employé en français, toute espèce de texte liminaire (préliminaire ou postliminaire), auctorial ou allographe, consistant en un discours produit à propos du texte qui suit ou qui précède” (Genette, 1999, p. 164). “Prefácio” designará, assim, independentemente do nome que receberá num livro específico (“prefácio”, “posfácio”, “prólogo”, “advertência”,

“nota”, etc.), o (para)texto liminar, público ou originalmente privado (como as “cartas”), em que a voz do autor ou de um terceiro tenta mediar a recepção do texto. No caso dos prefácios autorais originais (aqueles que acompanham a primeira edição do livro) — e é esse o caso dos prefácios analisados aqui —, a par dessa função mais geral, haveria funções mais específicas<sup>3</sup>, classificadas em dois grupos: as que correspondem aos “temas do por que” e as do “como” (ler o livro). Exercendo as funções próprias aos “temas do por que”, os prefácios procuram afirmar o valor do texto, do tema escolhido e do tratamento a ele atribuído, chamando a atenção, por exemplo, para a sua importância, sua unidade, ou ainda para o modo como o texto inova ou, ao contrário, conserva uma tradição. Já os “temas do como” dão ao prefácio funções específicas cujo objetivo geral seria oferecer informações consideradas relevantes para a leitura, como a gênese do texto, seu título, o público-alvo, o contexto e, importantes para nosso trabalho, as intenções do autor e as tentativas de filiação ou afastamento de tradições de gênero (Genette, 1999, p. 199-239).<sup>4</sup>

251

Genette observa que esta última função é típica das situações de inovação e transição históricas (Genette, 1999, p. 228), o que corresponde, em grande medida, à situação da épica no século XIX em geral e, em particular, das tentativas de epopeia da humanidade. Retornaremos às funções de Genette pontualmente em nossas análises, como ferramenta auxiliar na descrição e interpretação do

3 Como observa Genette, identificar as funções de um prefácio constitui já uma tarefa interpretativa (1999, p. 200).

4 A lista completa das funções de Genette inclui, entre os “temas do por que”, a importância, a novidade, a unidade, a veracidade e a *excusatio* (quando o autor alega não ter o talento que o tema mereceria); entre os “temas do como” figuram a gênese, a escolha do público, o comentário do título, os contratos de ficção, a ordem de leitura, as indicações de contexto, as declarações de intenção, as definições de gênero e as “esquivas” (quando o autor argumenta pela autosuficiência do texto e falta de necessidade de prefácios ou simplesmente fala de tema não relacionado ao livro).

discurso sobre a épica humanitária nos paratextos analisados. Embora o nosso estudo focalize em especial os prefácios, cabe ressaltar, com Lane, que o paratexto “ne prend son sens que dans sa relation au texte” (Lane, 1992, p. 147) e por isso, embora o nosso interesse se concentre nos discursos sobre a épica, não se pode perder de vista a importância do texto para o sentido dos prefácios.

## **2. Epopeia da humanidade, um rumo possível para a transformação da poesia épica no século XIX**

252 Tendência ou subgênero histórico<sup>5</sup> marcadamente oitocentista, a epopeia humanitária (ou da humanidade) é uma das possibilidades de inovação da poesia épica no Romantismo. Ela será particularmente cultivada na França, onde é concebida teoricamente — sobretudo em paratextos prefaciais — e praticada ao longo de todo o século. Nestes poemas, a humanidade como um todo será o centro temático ou herói, já que, em geral, a sua evolução será a ação principal do poema ou ciclo de poemas. Os sentidos básicos do épico, de relato com intenção totalizadora e ação excepcional são, portanto, conservados e convertidos em absolutos. A humanidade poderá, ainda, vir representada por um único indivíduo, em geral uma figura mítica.

Trata-se de uma inovação fruto, em parte, de uma herança iluminista, devido ao seu pendor universalista e à consciência histórica que emerge com as grandes transformações que se vão acumulando a partir das revoluções Francesa e Industrial<sup>6</sup>, consciência

---

5 No sentido de que está circunscrito a coordenadas temporais específicas.

6 Osterhammel (2008) lembra, entre outros, os avanços nas tecnologias de transporte e comunicações, o colonialismo e as migrações em massa, bem como a emergência de movimentos internacionalistas (operário, feminista, pacifista) e a adoção do direito internacional e dos sistemas de padronização, como fenômenos associados à criação de uma consciência universalista mais ampla ao longo do século XIX.

essa que se fará refletir no historicismo na filosofia e na cultura. A épica religiosa — em geral com tendência anti-iluminista —, assim como o alegorismo moral, vão constituir importantes antecedentes no século XVIII.

Já na passagem para o Romantismo, Herder (1744-1803), pensando na poesia de Klopstock, formula a ideia de uma obra utópica que superasse as épicas particulares ao procurar apresentar a divindade do homem e sua possibilidade de elevação através do resgate de sua origem divina; um poema, enfim, que propusesse Cristo como o único herói possível (Graubner, 2011, p. 86-91). Na França, Ballanche (1776-1844) também associa à épica um ideal de regeneração humana baseado no Cristianismo. Segundo o filósofo, uma importante missão histórica a cumprir seria, para o poeta de gênio, antecipar, pela imaginação, “une société humaine, gouvernée immédiatement par Dieu, ou visiblement dirigée par la Providence” (Ballanche, 1833, p. 326).

A ideia de um poema tão amplo e ambicioso irá ao encontro das aspirações do Romantismo e das estéticas do gênio. O desejo de compreensão global através da história (Vaillant, 2012, p. xviii-xix); o ideal do grande projeto, da obra infinita excedendo as limitações da forma finita (Schefer, 2013, p.79); as relações entre história e transcendência, entre totalidade e fragmento, entre o inteligível e o sensível; o sonho de fusão do material com o ideal sem abolir a transcendência (Vaillant, 2012, p. xxxviii), o que diz respeito à questão da religião, são elementos que estão no centro das preocupações no Romantismo e que vão se associar à busca de uma épica da humanidade. Essa busca, é verdade, se dará com maior ímpeto na França, pela continuidade e pela teorização da nova tendência<sup>7</sup>. A primeira publicação de relevo nesse sentido terá sido o *Ahasverus*

253

7 Embora já datado, o estudo de Cellier (1971) é uma referência importante sobre o subgênero na França e, em particular, sobre a sua teorização. Cf. também Labarthe (2006) e Madelénat (1986).

(1834), poema em prosa de Edgar Quinet (1803-1875) que usa a lenda do judeu imortal para traçar um painel da história. A ele segue-se *Jocelyn* (1836) e *La chute d'un ange* (1838), de Lamartine (1790-1869), “episódios” de um ciclo planejado sobre a história de um anjo caído por amor a uma mortal.<sup>8</sup> Em 1838, Quinet volta a publicar um poema épico, *Prométhée*, anunciando a superação do Cristianismo e a emergência de uma nova religião. Em 1840, Alexandre Soumet (1788-1845) publica *La divine épopée*, visão da história em cenário pós-apocalíptico. A mais célebre publicação do “ciclo” francês será talvez *La légende des siècles* (1859), de Victor Hugo (1802-1885), também ela concebida como parte de um poema único sobre o Ser, dividido em três partes: a humanidade (o elemento progressivo do Ser), o mal (o elemento relativo) e o infinito (o absoluto). As obras correspondentes seriam, respectivamente, *La légende des siècles*, obra em que a humanidade é “considérée comme un grand individu collectif”,<sup>9</sup> *Fin de Satan* e *Dieu*. Dos três poemas, somente *La légende* seria publicada em vida do poeta, restando *Fin de Satan* e *Dieu* em fragmento. Em 1877, Hugo voltaria a publicar uma nova série das *légendes*, porém as publicações que dariam continuidade ao subgênero, que seguirão aparecendo até o final do século, restarão à margem do cânone.<sup>10</sup>

254

Em Portugal, encontramos antecedentes imediatos a uma épica humanitária na epopeia religiosa pós-iluminista — em geral com sentido anti-revolucionário —, no poema filosófico e na alegoria poética de caráter político-moral, em obras marginais ao cânone,

---

8 É do prefácio a *Jocelyn* a afirmação de que “L'épopée n'est plus nationale ni héroïque; elle est bien plus, elle est humanitaire” (Lamartine, 1836, p. 7). Lamartine consta como o criador da expressão “épopée humanitaire”.

9 Hugo, 1950, p. 4.

10 Em especial, *Les siècles morts* (1890-1897), de André de Guerne (1853-1912), e a monumental *Épopée humaine*, de J. Strada (1821-1901), publicada em vinte volumes a partir de 1874.

porém publicadas ao longo de quase todo o século.<sup>11</sup> Diferentemente da situação na França, essa configuração inicial não resultou na opção por rumos análogos aos franceses. Somente com a Geração de 70 e seu ímpeto modernizante é que vamos encontrar poemas que, sem deixar de referir ou aludir à situação portuguesa, buscam uma perspectiva mais ampla e totalizante<sup>12</sup>. Antes disso, na primeira geração romântica, o ímpeto inovador apresenta diferentes alternativas para a épica, porém o foco estará concentrado no destino histórico do país, que, na primeira metade do século XIX, viverá um de seus momentos mais conturbados<sup>13</sup>. Em meados do século, o Ultrarromantismo não deixará de buscar o poema narrativo de maior fôlego como forma literária para textualizar sua poética do sentimentalismo, da subjetividade e do colorido local<sup>14</sup>. É neste cenário que buscamos o primeiro “caso” aqui apresentado: *A Delfina do mal*, de Tomás Ribeiro (1831-1901).

11 São exemplos do primeiro caso: *O santíssimo milagre* (1836), de Leonardo da Senhora das Dôres Castelo-Branco (1788-1873); *A redenção* (1842), de Um Ecclesiastico do Bispado de Leiria; *O Juízo Final e o sonho do inferno* (1845), do jovem Camilo Castelo Branco (1825-1890); *Martyreida* (1885), de Joaquim Belchior d’Azevedo (??-??). Dentre os poemas filosóficos e as alegorias morais, elencamos *A meditação* (1818), e *Viagem extática ao Templo da Sabedoria* (1830), ambos de Agostinho de Macedo (1761-1831), e *A genieida, poema filosofico, e allegorico sobre a lucta da liberdade contra a tyrania* (1834), de João de Sousa Pacheco Leitão (1770-1855).

12 É o caso de *A morte de D. João* (1874), de Guerra Junqueiro (1850-1923), e *O Anticristo* (1886), de Gomes Leal (1848-1921).

13 A convergência dessas preocupações para a figura de Camões é tratada nos trabalhos que compõem a primeira parte deste livro.

14 Ver, por exemplo, *Paqueta* (1866), de Bulhão Pato (1828-1912); *Uma primavera de mulher* (1867), de Maria Amália Vaz de Carvalho (1847-1921); *A morta* (1867), de Ernesto Marecos (1836-1879), que no mesmo ano de 1867 também publicou *Savitri: lenda indiana; Narrativas poéticas* (1868), de Ernesto Pinto d’Almeida (1842-1874); *Joanninha* (1868), de Alberto Pimentel (1849-1925); *Paulo* (1873), de A. Cardoso Borges de Figueiredo Júnior (1792-1878).

### 3. Tomás Ribeiro, *A Delfina do mal* e as *íliadas do coração*

Tomás Ribeiro<sup>15</sup> é conhecido principalmente por seu poema medievalizante *Dom Jaime, ou A dominação de Castela*, de 1862, e a polêmica que o seu acolhimento por Feliciano de Castilho despertou.<sup>16</sup> Outro poema seu, de 1868, menos conhecido, é *A Delfina do mal*. O núcleo da narrativa, que se estende por dez cantos, é um desengano amoroso vivido pelo jovem poeta Albano, que se apaixona por uma jovem morgada. A decepção só não o leva ao suicídio porque este acaba encontrando uma lição de resignação no destino de sofrimento e marginalidade de Delfina, uma camponesa leprosa. Esse enredo, que no poema aparece pontuado por descrições de cenas do campo e da natureza ao gosto do Ultrarromantismo português, parece ter pouco a ver com a *épica* tradicional.

256 O poema apresenta um preâmbulo paratextual intitulado “Meu prezado Henrique”. Trata-se de uma longa carta do poeta (são 27 páginas do livro) ao seu irmão. Nela encontramos um discurso em tom privado, às vezes confessional, cujo objetivo primeiro é fazer uma dedicatória do livro. Ao tentar explicar a natureza do livro que oferece ao irmão, temos uma discussão sobre o fazer poético que, envolvendo a *épica*, influi decisivamente, embora de maneira um

15 Tomás António Ribeiro, natural da Beira, foi escritor, jornalista e político. Estudante em Coimbra, foi da geração dos ultrarromânticos, sendo próximo de António Feliciano de Castilho (1800-1875) e, depois, de Camilo Castelo Branco. Teve atuação destacada na política, pelo Partido Regenerador, de índole conservadora no contexto de pacto entre as elites que foi a Regeneração; foi embaixador no Brasil, governador em Goa e ministro.

16 Numa “Conversação preambular” ao poema, Castilho compara *D. Jaime* a *Os Lusíadas* e tenta argumentar pela superioridade do primeiro em contextos pedagógicos; o prefácio desencadeou uma polêmica que desembocaria na Questão Coimbrã. Trata-se de um caso notório de debate sobre a poesia *épica*, que não será discutido aqui por ultrapassar o âmbito dos paratextos.

tanto indireta, sobre a leitura do poema.

Mobilizando a função prefacial de escolha de um público (Genette, 1999, p. 215-216), o autor alega que o irmão poderá compreender como ninguém a poesia do livro. Só ele poderá reconhecer na obra a paisagem da aldeia de sua infância, que o poeta afirma poder retratar com “uma fantasia um tanto agreste e deseducada”. Começa, portanto, a desdobrar-se um discurso poetológico ressaltando a sua filiação às poéticas da simplicidade e da cor local.

Muitos amigos me perguntam porque não canto uma pagina gloriosa da historia em mais remontada poesia. Porque me não supponho com peito para a tuba epica, porque me inspiro menos na gloria que na miseria [...] A gloria epica, a guerreira, é, se tanto, uma vaidade nacional; a miseria, uma infeliz verdade social. (Ribeiro, 1868, p. viii-ix)

A épica entra na discussão neste ponto e começa a assumir um papel central. Sintetizando a elaborada construção retórica do autor, épica, heroísmo e glória formam um polo negativo marcado pela violência, a destruição e a vaidade, que será representado alegoricamente como “a ideia armada”. No polo oposto, positivo, estaria a “ideia semeada por Cristo” (Ribeiro, 1868, p. ix) e seus mártires: crenças no lugar de armas, toda uma doutrina no lugar de meros nomes memoráveis, nomes que, para o autor, são só o que acaba restando dos heróis.

Aos poucos, vai ficando claro, porém, que o uso do determinante “guerreiro” dá ao substantivo “glória” a possibilidade de figurar nos dois lados da oposição: “Mas se as glorias guerreiras não me inspiram, não ha tantas outras glorias?... Ha! E que faço eu neste poema senão cantar a gloria da resignação” (Ribeiro, 1868, p. xi). Esta afirmação acaba tendo, no contexto prefacial, o valor de uma declaração de intenção, embora muito indireta, projetada sobre o poema. Na sequência da argumentação, o autor afirma que, juntamente

com a firmeza de convicção, a resignação com o sofrimento, que vive como consequência daquela firmeza, é uma das virtudes do mártir. Deproost, Watthee-Delmote e Van Ypersele (2008, p. 63) situam o mártir numa linha de evolução histórica da figura do herói, que se definiria como a figura da excepcionalidade, a encarnação e revelação de valores, ao mesmo tempo que projeção de desejos e identificação por um público. Porque esses valores evoluem historicamente é que a figura do herói passaria por transformações.

258 Ribeiro já está, portanto, referindo o seu texto a um modelo de excepcionalidade que, embora não sendo novidade, se opõe à tradição literária que associa excepcionalidade heroica, ação bélica, poesia épica e identidade nacional. Isso fica claro através de uma referência, pelo autor, a um texto épico específico mencionado na seção anterior: “Tenho aqui sobre a minha mesa de trabalho a *Divina epopeia*, de Alexandre Soumet. [...] não conheço poema épico de mais subidos quilates que a *Divina epopeia!*” (Ribeiro, 1868, p. xvii). Publicado em 1841, o poema épico religioso de Soumet, que abre com nada menos do que com um relato do Juízo Final, narra a redenção do inferno por Cristo em tempos pós-apocalípticos.

Apesar disso, reconhece Ribeiro, “até a França parece tê-lo esquecido”. O caso de Soumet não seria uma situação particular: “Apesar de escrever o meu nome á frente dos meus livros não creio na immortalidade da gloria literaria” (Ribeiro, 1868, p. xiv). Mais incisivamente, numa declaração de intenção, Ribeiro afirma que a *Delfina* seria o “livro em que proclamo o desprezo d’ella” (Ribeiro, 1868, p. xiv).

Isso porque a glória literária compartilharia com a glória guerreira o mesmo destino de todas as subespécies da “gloria mundi”: o esquecimento.

As maiores grandezas, os maiores feitos, os maiores nomes da terra, passam, por fatal gradação, da historia á tradição, da tradição á lenda, da lenda ao mytho, do mytho ao esquecimento. (Ribeiro, 1868, p. xvii)

Já as glórias da caridade e da resignação, que Ribeiro diz cantar em seu poema, por serem “íntimas” (Ribeiro, 1868, p. xi), no sentido de terem seu alcance limitado ao próprio indivíduo que as pratica, numa espécie de autorreconhecimento, deixariam de existir no momento da morte de quem as conquista. Delas restaria, quando muito, uma ressonância no estado de ânimo dos potenciais beneficiários da ação.

Fora do circuito social de reconhecimentos implicado na lógica da heroicidade guerreira (o poema, celebrando a glória do herói, ao mesmo tempo pode fundar a do poeta) (Fabre, 1998, p. 280-282),<sup>17</sup> resta ao poema uma outra forma de relação com a sociedade: “A poesia também tem a sua acção pratica e social [...] Da altura do ponto culminante onde vive não olhe só para cima ou para o largo: dirija as suas vistas ao coração dos povos, falle-lhes, eduque-os, melhore-os” (Ribeiro, 1868, p. xxiii).

Esse postulado normativo dirigido aos poetas está na base daquilo que é apresentado como uma das intenções declaradas do autor: “Foi outro dos meus intuitos pôr bem a nu as chagas da miseria, e procurar que a poesia servisse a approximar d’ellas a caridade” (Ribeiro, 1868, p. xix). Aqui percebemos como a discussão do prefácio se conecta com as linhas centrais da narrativa: a história da leprosa e a do suicida. Da leprosa, como afirmamos, o suicida aprende a virtude dos mártires, a virtude da resignação. A “acção pratica e social” do poema, portanto, será, através de um modelo de resignação, propor um remédio para o “desalento”, visto como “um dos maiores males da humanidade de hoje”, que teria, como “consequencia fatal, a tendencia crescente para o suicidio” (Ribeiro, 1868, p. xix).

Interessa-nos particularmente um aspecto desse discurso de Ribeiro: o alcance da coletividade para a qual a “acção prática e

---

17 Sobre o heroísmo do poeta ver também Primavera-Lévy, 2013.

social” do seu poema se direciona. Ribeiro diz do seu texto: [ele é “um poema, que eu consagro á humanidade aflicta” (Ribeiro, 1868, p. vii). A sua proposta poética, apresentada através de uma retórica do contraste com a tradição épica guerreira, associa aquela tradição à nação e sua vaidade. Ao mesmo tempo, a coletividade a que Ribeiro visa transcende esse âmbito ao identificar-se com a humanidade: “Tinha escripto o *D. Jayme* para a patria, quiz escrever a *Delfina do mal* para a humanidade” (Ribeiro, 1868, p. xix). O sentido da humanidade como horizonte aqui coincide com o universalismo cristão, apesar da ausência de fundamentação teológica.

Já ao final do prefácio, voltamos a encontrar referências à épica que interessam à nossa argumentação; porém, será necessário antes acompanhar o percurso do texto até elas. Para opor a resignação ao desalento, Ribeiro diz lançar mão de um recurso: “Como accessorios, busquei nos velhos, mas ainda vivedoiros, costumes do nosso paiz, os fundos para os meus quadros e bosquejos” (Ribeiro, 1868, p. xix). Após a intenção humanitária, a esfera local como parâmetro do identitário retorna, sob a forma de uma aproximação aos costumes e tradições populares, ao pitoresco e ao colorido local, sendo mesmo referidos à nacionalidade, que os terá como um núcleo de sua identidade. Esses costumes e tradições serão retratados, no poema, pelo uso do que Ribeiro chama de “estylo familiar” (Ribeiro, 1868, p. xx). O discurso elevado, tradicionalmente associado à épica e muitas vezes inclusive apresentado como um critério definidor do gênero, é assim também negado. Nesta passagem, Ribeiro faz uma longa citação do *Curso familiar de literatura*, de Lamartine. A passagem argumenta na mesma direção, porém com algumas formulações inesperadas. No texto citado, Lamartine comenta a obra de Charles Alexandre (1821-1890), um jovem e desconhecido poeta bretão que viria a ser seu secretário, e exalta o uso da linguagem despojada, sem artificialismos:

Nem posso mesmo resistir à tentação de transcrever aqui alguns períodos de Lamartine, que nesse momento muito de molde se

me deparam no seu *Curso familiar de literatura*: “Esta poesia que anda a pé [...] poesia que falla a linguagem familiar, esta poesia que parece uma novidade, porque é a natureza descoberta em nossos dias sob os europeis da declamação e da rhetorica em verso, será a poesia... em que M. Alexandre parece dever primar... O poema do lar! deve ser tanto mais poetico quanto mais a poesia tem até hoje desprezado estas riquezas de descripção, de sensibilidade, de naturalidade, de paixões suaves... A epopeia da família!... A Ilíada do coração.” (Ribeiro, 1868, p. xx-xxi)

A princípio, a referência à epopeia no discurso poetológico de Lamartine parece apenas retórica, uma hipérbole. Na sequência da citação de Ribeiro, porém, Lamartine parece indicar que não se trata de pura retórica, mas de um projeto possível (embora visto como já inviável) de um texto épico em concreto: “Ah! se eu não tivesse mais de quarenta annos queria consumir vinte com este poema epico da familia” (Ribeiro, 1868, p. xxi).

Tomás Ribeiro retoma a voz discursiva com um argumento de autoridade: “Isto diz M. de Lamartine, um dos primeiros poetas do mundo” (Ribeiro, 1868, p. xxi). O argumento de autoridade situa o rumo indicado por Lamartine como modelar e justifica por que está sendo tomado por Ribeiro. Em seguida, Ribeiro afirma: “Também eu não sei se terei tempo de escrever outro livro, cultivando sempre, como desejo, este *genero de poesia*, ou se, quando a vida me sobre, terei paciencia ou vontade que bastem” (Ribeiro, 1868, p. xxi). Assim como a preocupação com o tempo que foge, transfere-se para o discurso de Ribeiro a ambiguidade da possível efusão retórica de Lamartine: em que medida “gênero de poesia” pode ser entendido num sentido mais específico, equivalendo a “gênero poético” ou “literário”? Em que medida o sentido de “gênero” é menos específico e apontaria somente para o uso do estilo baixo? Ou, ainda, não estaria apenas reproduzindo a figura retórica de Lamartine?

Uma resposta talvez não seja necessária (ou possível). Vale,

porém, perceber que, na busca de uma nova concepção do fazer literário, Ribeiro estabelece uma rede de referências à épica. Num primeiro momento, para negar a tradição em que o gênero está associado à celebração de uma ética guerreira para a afirmação identitária. Num passo posterior, dois aspectos da sua própria poética autoral (religião e cor local) foram considerados com a evocação de duas referências épicas (ainda que a segunda apenas em intenção). A referência à obra de Soumet alerta o leitor para uma outra versão das coisas: a possibilidade de um outro paradigma épico. Contudo, mesmo apresentando uma outra esfera de valores, não deixou de ter o destino que a *gloria mundi* reserva a tudo que a ambiciona.

Em *A Delfina do mal*, Ribeiro compõe um longo poema narrativo cujo prefácio declara intenções que implicam valores apresentados como elevados no código ético que compartilha. Ao mesmo tempo, evoca um gênero literário de alto prestígio cultural, associando-o, com a citação de Lamartine, a um novo paradigma literário. Com isso, põe no horizonte do leitor a possibilidade de ver o seu poema a partir das coordenadas indicadas no prefácio: como poema épico, numa modalidade renovada. A função de definir o gênero, que Genette aponta como uma possibilidade dos prefácios, não se realizaria explicitamente, mas através de uma retórica de sugestão e inferências.

262

Quanto à perspectiva universalista, cabe lembrar que, como vimos, a humanidade é evocada como âmbito em que se daria a afirmação dos valores da caridade e da resignação. Ribeiro parece conceber a própria virtude da resignação como herói implícito do texto, operando como as divindades ou alegorias da épica religiosa, por trás das aparências, num plano que, contudo, não será construído no poema. Isso porque considerar Delfina como heroína, pelo seu sofrimento, parece inviável: seu penar não é consequência de uma força de convicção excepcional, como no caso dos mártires. Tampouco se poderá falar aqui em epopeia da humanidade, pois este gênero vai pôr a humanidade no foco da ação.

O prefácio expressa uma nítida intenção de renovação poética implicando uma perspectiva universalista. Ocupando o centro da narrativa, a resignação encenaria uma virtude universal apresentada como a chave para a solução de um problema universal. Com isso, uma modalidade alternativa de heroicidade é remetida a uma nova e mais ampla (para não dizer absoluta) coletividade de referência. Há uma rede de referências à épica que parte da negação do modelo antigo, bélico e nacional, apresenta a possibilidade de um rumo novo com o exemplo da épica humanitária religiosa de Soumet e chega à afirmação de que Ribeiro partilha o ideal de transcendência pelo familiar de Lamartine. Um novo modelo de épica é apresentado como possibilidade (através das referências a Soumet e Lamartine), necessidade (para ajudar a “melhorar” o homem) e propósito (pelo desejo compartilhado com Lamartine). A necessidade corresponde à declaração de intenção de Genette: ajudar a melhorar o homem é o objetivo declarado da *Delfina*. O desejo de escrever a “epopeia da família”, embora afirmado, não está claramente associado ao poema, constituindo, portanto, uma declaração de intenção ambígua, para não dizer uma *excusatio* (Genette, 1999, p. 211), já que o autor delega para o futuro a possível realização da tarefa. Essa intenção ambígua, somada à constatação da possibilidade do novo modelo através da rede de referências à épica, nos faz supor que haveria também uma ambígua e indireta definição de gênero no discurso prefacial: ao preparar a recepção de *A Delfina do mal*, o discurso prefacial apresenta a relação arquitextual do poema com o gênero épico como uma chave de leitura possível.

263

Por fim, interessa destacar uma outra situação semelhante que ocorre no prefácio. Como vimos, para o autor o alcance das questões centrais do poema transcende a coletividade nacional. Contudo, a busca do “estilo familiar” e da poética do colorido local assinalam um movimento contrário, de redução da coletividade para a qual o discurso poético faria sentido (o que encontra eco na apresentação do

irmão como melhor leitor do poema). Nesse caso, a oscilação entre o local e o universal, por não ser mutuamente excludente, indicaria antes uma ambivalência.

#### 4. Teófilo Braga: uma épica positivista

Uma outra concepção de uma épica renovada e situada num espaço ambivalente entre o local/nacional e o universal encontramos na obra do açoriano Teófilo Braga.<sup>18</sup> A épica é uma constante ao longo do percurso de Teófilo, tanto na sua primeira versão de uma história literária portuguesa,<sup>19</sup> no trabalho cívico-político em torno às celebrações do centenário de Camões, como na sua produção poética. Essa produção culminaria com a publicação de *Visão dos tempos, epopéia da humanidade*, publicada em quatro tomos entre 1894 e 1895. Trata-se de um gigantesco painel da história da humanidade, organizado em ciclos que refletem sua concepção positivista da história e construído numa escrita que busca reproduzir formal e estilisticamente a história literária ao longo das diferentes etapas retratadas. O poema é, portanto, um mosaico de textos em estilos e gêneros literários diferentes, incrustados no interior da obra, que se abre estruturalmente para a transgressão de gênero.

Braga estreou na poesia em 1859 com o volume *Folhas verdes*. Em 1864, publica um segundo volume que, não por acaso, também se intitula *Visão dos tempos*. Assim como a sua “epopeia da humanidade”, o livro de 1864 é também um mosaico de poemas que busca reproduzir vozes poéticas históricas hipotéticas ou ficcionais. Assim como a epopéia de 1894, o livro de 1864 também contém um aparato

---

18 Joaquim Teófilo Braga, escritor, filósofo, militante cultural e político açoriano. Foi um dos introdutores do Positivismo em Portugal e um de seus mais destacados líderes republicanos. Surgindo na Questão Coimbrã, será figura de ponta da Geração de 70. Sua obra literária é ampla, indo da lírica ao folclore e à historiografia.

19 O trabalho, de 1871, foi intitulado *Epopêas da raça mosárabe* e comporia o primeiro volume de uma *História da poesia portuguesa*.

paratextual fundamental para a compreensão tanto dos textos do volume como do conjunto da sua obra poética. Nos trinta anos que separam as duas *Visão dos tempos*, Braga publicou seis títulos de poesia, todos com prefácios.<sup>20</sup> O prefácio do primeiro livro, *Visão dos tempos*, intitula-se “Generalização da história da poesia: ideia do livro”. O autor parte de um desenho bastante sintético da história da literatura, dividindo-a conforme o esquema da estética hegeliana em simbólica, clássica e romântica. O objetivo do volume, somos informados na declaração de intenção prefacial, será “determinar as evoluções mais características da poesia para estudal-a também pela sua face ideal, eis o pensamento da *Visão dos tempos*” (Braga, 1864a, p. viii). Para além de uma parte histórico-interpretativa, portanto, o volume apresenta uma parte “prática” onde “se estuda” ou se procura “realisar” (Braga, 1864a, p. xiii, xii) as etapas da evolução poética, mais precisamente, neste volume, a poesia grega e hebraica e a mística medieval.

Os poemas que compõem o livro de 1864, portanto, não apresentam uma unidade textual, muito menos uma linha narrativa explícita. Seriam antes uma versão mais modesta, porém melhor estruturada cronologicamente, de *La légende des siècles* (1859),<sup>21</sup> de Victor Hugo (1802-1885). O livro seguinte, *Tempestades sonoras*, também de 1864, é identificado paratextualmente, no subtítulo, como “Segunda série da *Visão dos Tempos*”, e procura “esboçar a poesia romana” (Braga, 1864b, p. ix). Essa continuidade de concep-

265

20 A situação dos paratextos dos volumes de 1894-1895 é complexa. Há duas dedicatórias em verso (uma aos filhos, outra aos poetas) e um próêmio. O poema está dividido em um “canto preliminar” e mais três partes chamadas de “ciclos”, que comporão treze cantos. Cada um dos ciclos possui um intertítulo indicando o seu conteúdo, e cada um dos cantos possui um “elenco filosófico” comentando não só o respectivo canto, como cada uma das suas partes e subpartes.

21 Referimo-nos à primeira série. As outras duas, de 1877 e 1883, são posteriores ao livro de Braga.

ção passará por *A ondina do lago* (1866), obra que procura emular a poesia narrativa medieval, e chegará até *Torrentes* (1869). No prefácio a essa coleção de poemas, que retoma e, mais uma vez, tenta emular todo o percurso da história da literatura, em novos episódios, desde a poesia bíblica até Goethe, somos esclarecidos de que o conjunto de publicações correspondia a uma unidade, uma “obra longo tempo sentida, delineada e trabalhada” (Braga, 1869, p. xi), um “cyclo poetico” (Braga, 1869, p. iii) que propunha explorar uma possível “poesia da história” (Braga, 1869, p. v).

266 Nos paratextos das quatro publicações, há referências à épica, trazidas para ilustrar o painel geral da evolução da literatura no esquema hegeliano adotado. Homero representaria o modelo de uma poesia em que predomina “o objectivo, o visível” (Braga, 1864a, p. xii), própria de uma “idade heroica [...] tempos d’uma lucta incessante do homem como [sic] mundo physico” (Braga, 1864a, p. xv-xvii), e que teria a hospitalidade como um valor central. Trata-se de uma “poesia legendar” (Braga, 1864b, p. xi) apta a textualizar a identidade coletiva, que constrói uma “intuição de si” (Braga, 1864b, p. xi). De igual modo, Dante é referido para exemplificar a poesia romântica (*i.e.* cristã) no esquema hegeliano: nesta poesia, o “sentimento não se contém na forma” (Braga, 1864b, p. xxiv), “o poeta não pode limitar na forma o infinito do sentimento; mas essa mesma fraqueza deixa adivinhar a extensão d’elle, é — o vago”, ou seja, o “indefinível” (Braga, 1864b, p. xxv-xxvi), que corresponderia a uma incapacidade de representação, converte-se em índice do infinito, do Absoluto. O mesmo ocorreria na lírica mística religiosa, sem que, com isso, a épica se diferencie ou seja objeto de qualquer reflexão em particular. Já no prefácio a *A ondina do lago* (1866), intitulado “Poesia da história nos cyclos cavalleirescos”, o herói, como figura central dos “periodos epicos” (Braga, 1866, p. xix), será dissecado em perspectiva histórica, a partir de exemplos de diversas tradições literárias, inclusive não-ocidentais, porém com foco na literatura de cavalaria medieval europeia.

Teófilo expõe a recorrência dos mesmos motivos associados ao herói (origem, armas encantadas, feitos semelhantes, companheiro de aventuras e recompensa) em diferentes contextos culturais. Em todos eles, “A grandeza do Heroe depende do ideal da força” (Braga, 1866, p. vi) física, que o aproxima da animalidade e, mesmo se ele “resume em si as esperanças de uma raça inteira”, implicando um “certo maravilhoso que o eleva acima do homem” (Braga, 1866, p. x), sua ação é movida por um desejo de conquistar uma distinção a qual “é preciso que os outros contemplem e reconheçam como um dote brilhante” (Braga, 1866, p. xvi).

Isso significa que a ação do herói não será necessariamente no sentido do bem comum. Seu reconhecimento pela força fundamentará a opressão de uma sociedade desigual como a do feudalismo, que será superada, historicamente, pelo mundo burguês que emerge a partir do Renascimento com as nações modernas. Sobretudo, “a idéia do homem formada pela cavalleria e pelo mysticismo era falsa, e foi esta aberração do natural que produziu o cansaço doloroso e longo da meia idade” (Braga, 1866, p. xxii). Com o Renascimento, com as monarquias nacionais e a sociedade burguesa triunfando sobre os senhores medievais, “a alma humana vinha de novo a retemperar-se nas fontes da Natureza” (Braga, 1866, p. xxii), com a alegria vibrante do despertar do espírito cômico e a internalização da honra através da moral, “como aspiração de justiça” (Braga, 1866, p. xviii). De fato, estamos próximos das teses hegelianas sobre a inviabilidade da épica na Modernidade, tempos hostis ao heroico: “O espirito burguez tem absorvido tudo; o heroe vae decaindo progressivamente” (Braga, 1866, p. xxv).

267

A “poesia da história” de Teófilo apresentaria uma “superação da poesia individualista” (Valverde, 2003, p. 60) do Ultrarromantismo, na medida em que multiplica as vozes líricas, encenando uma proliferação de eus líricos (que convivem, é certo, com outras modalidades de enunciação discursiva), todos claramente localiza-

dos em contextos históricos específicos, inviabilizando a hipótese de identificação com o eu autoral. De igual modo, ela se afasta das tentativas de exploração do potencial identitário para uma coletividade local ou nacional. Ainda que fundadas na intenção de construir um sentido de totalidade — tanto por basear-se numa narrativa histórica de longuíssima duração, como por ampliar o sentido de coletividade para a humanidade, o que fica claro sobretudo nos paratextos —, não há, no âmbito global do mosaico de textos, um sentido geral de excelência ou transcendência. Tampouco há elementos formais (proêmio, estrofação, etc.) que revelassem uma intenção épica. Ainda que se possa apontar um sentido teleológico na narrativa de evolução histórica expressa nos prefácios, inspirada em Vico, Hegel e Michelet, que aponta para a “a arte moderna [...] a poesia do futuro” (Braga, 1864a, p. xxxi), esse sentido é um tanto difuso,<sup>22</sup> predominando uma perspectiva objetiva, cientificista, que evita formular juízos críticos sobre as etapas do processo evolutivo. A “poesia da história” constitui uma estetização da história e, ao mesmo tempo, uma historização do literário; tal como apresentada nos textos e formulada nos prefácios, ela não se confunde com uma épica da humanidade, não havendo qualquer associação da narrativa histórica da literatura e/ou da humanidade — e isso apesar dos modelos franceses disponíveis e conhecidos — com a literatura épica.

268

Tudo mudará de figura com os paratextos prefaciais (prefácio e “Nota”<sup>23</sup>) a *Miragens seculares*, obra publicada em 1884, quinze

---

22 Diferentemente de Hugo, que procura deixar claro o sentido teleológico e transcendente de sua *La légende des siècles*: “Exprimer l’humanité dans une espèce d’œuvre cyclique; la peindre successivement et simultanément sous tous ses aspects, histoire, fable, philosophie, religion, science, lesquels se résument en un seul et immense mouvement d’ascension vers la lumière” (Hugo, 1950, p. 3).

23 Embora chamada apenas de “Nota” no corpo do texto, consta no índice e nas indicações de topo de página a designação “Nota final” (Braga, 1884a, p. 231-240).

anos após o último volume da série que fora iniciada com *Visão dos tempos*. A começar pela relação entre o paratexto e o texto. Com a exceção do prefácio a *Torrentes*, que explicita e/ou constrói retroativamente a unidade programática de toda a série<sup>24</sup> e apresenta os poemas do volume, com ênfase na sua gênese (e, em alguns casos também na intenção), tínhamos prefácios que se relacionavam de uma maneira muito singular com os textos. Os prefácios daqueles primeiros volumes eram ensaios sobre a história da literatura, em sua relação com a história da humanidade. Eles pouco referiam os textos do volume de que constavam, funcionando quase como textos autônomos. Como “indicações de contexto” ou “declarações de intenção” (Genette, 1999, p. 222-224), operariam de maneira muito indireta, e se poderia até especular sobre uma possível reversibilidade da condição de complementaridade/complementaridade na relação texto/paratexto, relegando aos poemas mero caráter exemplificativo.

O prefácio de *Miragens seculares*, que nos interessará particularmente, segue a mesma lógica. Já a “Nota” articula reflexões sobre a história e a história literária com a construção de um ciclo poético, tal como já o fizera o prefácio de *Torrentes*. O elemento novo nestes dois textos prefaciais será a identificação desse ciclo com o projeto de um poema épico, o que fará do gênero um dos temas principais de todo o discurso prefacial das *Miragens*. Convém talvez ressaltar que, entre a publicação de *Torrentes* e de *Miragens seculares*, ocorrerá, no início dos anos 1870, contemporaneamente ao ingresso de Braga como docente no Curso Superior de Letras em Lisboa, a sua adesão ao pensamento positivista, materialista e republicano. No prefácio e na “Nota”, vazados numa terminologia positivista um tanto hermética, temos um discurso no qual a epopeia da humanidade não só se apresenta como imperativo de uma literatura moderna, mas como fator de peso para que a humanidade alcance

269

24 A única indicação nesse sentido era o subtítulo de *Tempestades sonoras*.

o seu máximo potencial (ou progresso, no vocabulário positivista). Além disso, como veremos, reponta, não sem alguma surpresa, um protagonismo português no esquema teofiliano, fazendo retornar a associação entre épica e identidade nacional.

Teófilo abre o prefácio tratando da necessidade de se buscar uma nova poesia para o homem moderno, que já não corresponde, em pensamento, sentimento e atos,<sup>25</sup> ao homem antigo. O modelo da imitação de “mythos inconscientes” (Braga, 1884a, p. v) deve ser substituído por uma nova poesia que, partindo do conteúdo destes mitos, porém de forma consciente, possa manter a relação do passado com o presente, numa dinâmica de conservação e transformação sem ruptura própria do Positivismo. Essa poesia renovada terá uma função particular crucial: a poesia é ainda necessária na Modernidade, porque, enquanto a ciência disciplina o pensamento pela demonstração das leis cósmicas, o sentimento resta ainda indisciplinado:

270

os impetos do sentimento indisciplinado da multidão que reage contra o desconhecido não devem ser suplantados pela demonstração impassível da lei *physica* ou *biologica*; as ideias sugeridas por este estado da consciencia, não podendo ser objecto da *Sciencia* nem da *Philosophia*, acham a sua expressão natural e completa na Poesia. (Braga, 1884a, p. vii)

Na sequência, há um salto do todo para a parte com a primeira referência à épica: “A epopêa antiga era o desenvolvimento *anthropomorphico* dos *mythos* espontaneos [...] e elaborados com um intuito nacional” (Braga, 1884a, p. vii). Da épica nacional, será necessário conservar a forma do mito, que será, na Modernidade, consciente: “achar o *mytho* que melhor possa exprimir uma verdade historica, scientifica ou *philosophica*, eis o principal processo para a epopêa

---

25 Sentimento, pensamento e ação são, no Positivismo comtiano, as três ordens de fenômenos que caracterizam o humano (Comte, 1969a, p. 8). Voltaremos ao sistema comtiano na sequência.

nova, correspondente ao período universalista para que tendem as Litteraturas, como previu Goëthe” (Braga, 1884a, p. viii). O “período universalista” apontado na *Weltliteratur* de Goethe corresponde, no sistema positivista, à “concepção da ideia de Humanidade que é a expressão admirável da solidariedade humana”, humanidade de cuja consciência se chegaria através da consciência histórica e que tende a tornar-se “a grande realidade de todas as obras de Arte” (Braga, 1884a, p. viii). A nova épica será o instrumento para atingir a consciência necessária à superação dos particularismos (nacionais, no caso) que impedem o progresso humano como um todo: “A simples compreensão da Historia é o thema fundamental de uma vasta epopêa; a Historia — *a lucta da liberdade contra a fatalidade*” (Braga, 1884a, p. ix, grifo do autor). Ao mesmo tempo, a ideia de uma “vasta epopêa” nos faz conceber a realização dessa narrativa como produto de um esforço poético excepcional visando a um fim transcendente. A humanidade como protagonista de uma luta pela “liberdade”, heroína da grande narrativa encoberta pelos particularismos da história, será a verdade revelada pelo poeta no seu esforço por construir a consciência da unidade humana, condição da sua unidade. Constrói-se assim uma heroicidade do poeta associada a uma heroicidade da humanidade como conjunto. O discurso sobre a épica, que no prefácio a *A ondina do lago* acompanhava as teses sobre o fim da épica a partir da crise do mundo heroico, agora toma o sentido inverso: “Mas a concepção épica não pôde estar extincta, principalmente quando se chegou a determinar o mais vasto e mais bello de todos os ideaes” (Braga, 1884a, p. x). Uma nova possibilidade de transcendência,<sup>26</sup> associada ao belo e às grandes dimensões (“vasto”), será portanto o ensejo para que o discurso sobre a épica aponte não só para a sua viabilidade, como para a sua necessidade, como veremos na sequência.

271

26 A utopia comtiana parece corresponder a uma versão do ideal romântico de busca da transcendência na imanência (Vaillant, 2012, p. xxxviii).

A “Nota” reafirma a intenção épica dos poemas de *Miragens seculares*. Mais do que isso, opera retroativamente sobre os volumes anteriores, reformulando o vínculo hipertextual existente entre eles (como vimos, já explicitado no prefácio a *Torrentes*), agora em termos de uma intenção épica: o conjunto das publicações formaria uma “Epopéia cyclica da Humanidade” (Braga, 1884a, p. 231). O discurso prefacial age, assim, para declarar a intenção e apresentar a gênese, embora retroativamente, de todo o conjunto. Todos os poemas até então publicados são reagrupados em núcleos temáticos, num esquema que associa os seus títulos a três partes nomeadas conforme a uma narrativa sintética da História: ciclo da fatalidade, ciclo da luta e ciclo da liberdade. O uso da História como tema geral para a renovação poética é reafirmado, o que se dará pela busca da construção de situações exemplares ou de mitos conscientes.

272 Comte é referido no prefácio e citado na “Nota”. Em alguns pontos, Braga acompanha o sistema comtiano; noutros, divergirá dele com maior ou menor ênfase. Na base do sistema de Comte está a ideia de uma utopia em que a racionalidade científica, a ação política e o sentimento de solidariedade humanos estariam voltados não mais para Deus ou a Natureza, como no passado, mas para a humanidade. Essa seria, para Comte, a única maneira de superar o cenário de crise, caos e revolução por que passa o mundo de meados do século XIX, em que uma maneira de pensar tradicional, teológica, voltada para a estabilidade e a ordem estaria em conflito com uma maneira de pensar moderna, crítica, focada no progresso. Uma nova epistemologia, em sintonia com uma nova ação política e uma nova religião, conciliando ordem e progresso, constituiriam o espírito positivo, “l’unique base possible d’une vraie résolution de la profonde anarchie intellectuelle et morale qui caractérise surtout la grande crise moderne” (Comte, 1969b, p. 55). A nova epistemologia previria uma sistematização total do conhecimento, direcionando-o para a organização da sociedade através da ação política, com o

aperfeiçoamento humano como meta. No entanto, toda a construção só seria viável através de um poderoso mecanismo de coesão social, de uma grande síntese capaz de transformar os antagonismos em uma unidade de impulso e objetivo. Esse mecanismo residiria não no pensamento ou na ação, mas no sentimento, mais particularmente no amor como sentimento social (Comte, 1969a, p. 328-329).<sup>27</sup>

Daí, portanto, a relevância da ideia de *unidade* (ou “síntese” na terminologia positivista). Acompanhando Comte, Teófilo aponta, no prefácio, como essa unidade era assegurada nas religiões pela “*synthese affectiva*”; para Braga, com o afeto operando em harmonia com o pensamento, essa síntese terá outra natureza, sendo uma “*synthese especulativa*” (Braga, 1884a, p. vi, vii, grifos do autor), já que os mitos serão conscientes. É na busca da unidade que Comte apresentará a sua doutrina de renovação social como uma nova religião, “demonstrada” e não revelada, sob a forma de um culto da humanidade (Comte, 1969a, p. 321 et seq.). Seu modelo de coesão social é uma imagem idealizada da Idade Média: “En reprenant, sur de meilleures bases théoriques, la grande construction sociale tentée au moyen âge, le positivisme renouvellera aussi l’admirable impulsion esthétique que la réaction classique vint alors interrompre” (Comte, 1969a, p. 299). A citação ressalta a importância do papel da criação estética (encabeçada pela poesia na doutrina positivista) na construção da unidade a partir do sentimento, “qui en est la vraie source, la présidence systématique de l’unité humaine” (Comte, 1969a, p. 276). A unidade que a arte potencialmente constrói na sociedade reflete a unidade de percepção que é intrínseca à obra de arte:

On comprend ainsi comment l’art constitue la représentation la plus complète, autant que la plus naturelle, de l’unité humaine

---

27 Na verdade, o aperfeiçoamento humano é visto como um desenvolvimento necessário da ordem que se construiria a partir do amor como fator de coesão da humanidade (que nada mais seria do que um amor mútuo entre as pessoas).

ne, puisqu'il se rattache directement aux trois ordres de nos phénomènes caractéristiques, sentiments, pensées, et actes. Sa source est dans le premier, encore plus évidemment que celle de nos deux autres créations générales. Il a pour base le second, et pour but le troisième. (Comte, 1969a, p. 287)

Teófilo segue Comte, além disso, na ideia de que essa unidade<sup>28</sup> se daria também num eixo diacrônico, à medida que, não sendo absoluto (como na mentalidade ou “estado” teocrático e na mentalidade crítica ou “estado metafísico”), mas relativo, o espírito positivo permitiria “reviver todas as idades anteriores” (Comte, 1969c, apud Braga 1884a, p. 234), pois “le poète positiviste, [...] peut s'identifier avec un âge quelconque, au point de réveiller nos sympathies pour une phase dont chacun de nous doit retrouver en lui-même l'équivalent spontané” (Comte, 1969a, p. 305). Quando refere essa ideia de Comte, Braga apresenta *La légende des siècles*, como exemplo de produção baseada numa síntese histórica, porém crítica, na obra de Hugo, a falta de um plano, creditando essa deficiência de base ao “vago espiritualismo cristão” do autor, ao radicalismo de sua retórica romântica e à “incoerência metaphysica de aspirações que se substituem às ideias ou encobrem a sua deficiência” (Braga, 1884a, p. 234).<sup>29</sup> Logo após o comentário crítico, Teófilo introduz o plano geral da sua grande obra, a partir da rearticulação dos poemas já publicados em ciclos.

Outro ponto de convergência entre Teófilo e Comte é a ideia da arte como instrumento para a perfectibilidade humana: a “Arte [como] o processo de uma representação ideal da realidade com o intuito de coadjuvar o nosso instinto de perfectibilidade” (Braga, 1884a, p. 232).<sup>30</sup> Para Comte, as idealizações da arte “doivent dépasser

---

28 Sobre a construção da unidade a partir da arte em Teófilo, ver Braga, 1878, p. 426, e Valverde, 2003, p. 67.

29 Considerando o vocabulário comtiano, “metaphysica” aqui equivale à mentalidade crítica ou revolucionária.

30 Embora não esteja entre aspas no original, a citação traduz quase li-

la réalité afin de nous pousser à l'améliorer" (Comte, 1969a, p. 284).

Contudo, Teófilo se afasta do pensamento comtiano em alguns pontos, em grau crescente de distanciamento com relação às ideias matrizes e de importância do ponto de dissensão. A divisão da história em ciclos empregada como critério de ordenação dos poemas não corresponde às etapas que fundamentam todo o sistema positivista e que são recorrentemente referidas: a idade fetichista, o estado teocrático e o estado metafísico, todos antecessores do estado positivo. O "cyclo da fatalidade" de Braga corresponde à idade fetichista, ao passo que o "cyclo da luta" corresponderia, no prefácio, aos estados teocrático e metafísico e o "cyclo da liberdade" ao estado positivo; na "Nota", porém, o estado metafísico parece distribuído entre o "cyclo da luta" e o "cyclo da liberdade". Por outro lado, Comte é taxativo ao prever como seria o plano de uma epopeia da humanidade, peça fundamental do culto sociolátrico: dividida em treze cantos, o primeiro apresentando um momento de crise "quand le trouble sympathique altère l'état synthétique" (Comte, 1969e, p. 483), seguido de um *flashback*, que ocuparia três cantos, narrando uma "descida mental" retroativa até o fetichismo; a partir desta etapa evolutiva, os oito cantos seguintes apresentariam cada uma das etapas de uma ascensão até a afirmação do espírito positivo. Essa epopeia dinâmica, narrativa do percurso humano, seria complementada por uma outra, estática, reservada ao futuro, da qual Comte anuncia que tratará em obra que, em virtude de sua morte, nunca viria a ser publicada.

275

Teófilo também não se alinha com a transformação das sínteses e da unificação humanas em religião da humanidade. Nos paratextos

---

teralmente uma passagem de Comte: "L'art consiste toujours en une représentation idéale de ce qui est, destinée à cultiver notre instinct de la perfection" (Comte, 1969a, p. 282). A má construção da frase de Braga (daí a necessidade de interpolação) pode indicar uma hesitação na gênese ou falha de transcrição ou revisão.

a *Miragens seculares*, isso se revela antes pela omissão do tema ou simples falta de ênfase; já na sua obra filosófica intitulada *Sistema de Sociologia*, publicada no mesmo ano de 1884, a diferença é claramente apresentada. Mais do que numa religião refundada, o republicanismo anticlerical de Teófilo encontrará na “moral fundada na solidariedade humana”, juntamente com a arte, ambas depuradas do culto e do sacerdócio, a base para a nova unidade: “somente a Moral e a Arte é que conservaram no seu desenvolvimento histórico esse accordo normal entre o sentimento e a razão sobre que se tem de recompor a nova Synthese affectiva” (Braga, 1884b, p. 332). O ideal de uma liturgia da solidariedade humana de Comte, baseado na preponderância do afeto, no amor por base, é substituído, a par da arte, por sínteses laicas potencialmente emergentes de dinâmicas da vida moderna:

276

Não acompanhamos a concepção sociológica de Comte em quanto às suas formas religiosas, mas reconhecemos que nas sociedades modernas alguma cousa se passa, que tendendo a satisfazer necessidades de sentimento, vae ao mesmo tempo substituindo as religiões. A synthese activa está sendo realisada espontaneamente nas Exposições, formadas pelos productos dos esforços pacificos; a synthese affectiva, correspondendo ás novas noções moraes da solidariedade humana, manifesta-se pelos Centenários dos grandes homens ou dos grandes successos; a synthese especulativa, como reconhecimento geral do poder espiritual da Sciencia, effectua-se por meio dos Congressos, em que a pátria se alarga na humanidade. Comte quiz ir mais longe do que o permite a marcha espontânea dos factos; achou-se por isso no dominio da phantasia. (Braga, 1884b, p. 16-17)

A passagem referida anteriormente, em que Comte descreve como seria uma epopeia da humanidade, consta do capítulo final do seu *Sistema de política positiva*, que trata da grande transição para a instauração da nova religião. É no trecho em que arrola o papel das nações ocidentais na instauração do espírito positivo, que Comte formula sua ideia de uma epopeia da humanidade. O trecho é

indiretamente citado por Teófilo no prefácio: “Augusto Comte foi o primeiro que presentiu a necessidade da grande Epopêa da Humanidade, e que a esboçou em parte na commemoração histórica pelo culto sociolátrico” (Braga, 1884a, p. x-xi). Teófilo também refere a sequência do texto de Comte, ponto em que haverá uma importante divergência: “elle [Comte] indicava o genio italiano como o que devia crear a epopêa de hoje, do mesmo modo que Dante fundou o poema da Edade Media” (Braga, 1884a, p. xi). Isso porque, para Comte, a Itália contaria com uma “prééminence poétique et musicale socialement pure de toute propagation oppressive” (Comte, 1969e, p. 482), pois, para o filósofo, a Itália não tivera, no passado, propensões expansionistas.

Aqui, a ideia de uma epopeia da humanidade contida no paratexto de *Miragens seculares* se aproxima de uma concepção identitária nacional da literatura, limitando ou condicionando o universalismo que baseia todo o discurso de uma nova épica. Isso porque, divergindo de Comte neste ponto, Teófilo atribui aos portugueses a tarefa que Comte reservara aos italianos: “Incapazes de acompanharmos os progressos da sciencia, procuremos nós os portuguezes, ao menos, reflectil-os na idealisação poetica da Humanidade” (Braga, 1884a, p. xi). Com as navegações, para Teófilo, os portugueses teriam sido os primeiros a “universalisar as civilisações mediterraneas” (Braga, 1884a, p. xi), iniciando a “era pacífica do trabalho” no mundo industrial, num movimento histórico que apontaria para a “síntese” que requer a utopia positivista.

O argumento não é aprofundado, mas nele está implícita parte do pensamento que encontramos na sua obra de historiografia literária. A tentativa de conciliar o nacional com o universal, assim como a interpretação dos Descobrimentos como etapa de uma síntese universal da humanidade, encontramos também na leitura teofiliana de Camões. Em *Camões e o sentimento nacional*, de 1891, Teófilo apresenta a imagem de um Camões entre o nacional e o cosmopolita

(Cunha, 2011, p. 102): como autor de uma “Epopéia da nacionalidade”, mas, ao mesmo tempo, de uma “epopeia da Civilização moderna” (Braga, 1891, p. 58, 76). Por um lado, Camões transcenderia o estatuto de poeta individual (lírico) e nacional (épico) para, imbuído do espírito universalista do Renascimento, dar contornos a um texto que encenaria uma etapa da história da humanidade; por outro, Camões, na lógica da leitura biografista e determinista de Teófilo, graças a suas origens galegas e algarvias (que somariam o lirismo daqueles e a inquietação cosmopolita radicada na matriz “semita” destes últimos), seria “a *synthese* do typo e da nacionalidade portuguesa” (Braga, 1891, p. 59). Sua obra seria capaz de produzir a “*sympathia social*” e a “*síntese affectiva*” (Braga, 1891, p. 264), podendo conservar e fazer despertar o sentimento da nacionalidade, sobretudo nos momentos de crise. Isso porque, a par de uma “idealização virgíliana” universalista, a épica camoniana estaria igualmente enraizada na tradição poética ibérica de matriz popular (Braga, 1891, p. 59).<sup>31</sup>

278

Com o exemplo de Camões implícito em seu discurso de uma épica humanitária, Teófilo procura apresentar os poetas portugueses como qualificados para a missão de escrever a nova epopeia da humanidade. O reenquadramento do nacional num cenário de modelagem de uma nova épica, a ambivalência entre o nacional e o universal, espelha, em certa medida, a ambivalência da ação política de Teófilo. Embora inspirada fundamentalmente numa filosofia que apresenta a síntese universal da humanidade como condição para o acesso a um novo patamar evolutivo, a ação política de Teófilo tem como foco o âmbito nacional: crítica da monarquia e do clero, instauração da república. É nesse contexto que o Camões de Teófilo vai ganhar sentido,<sup>32</sup> como repositório do significado da nacionalidade frente a forças que lhe são estranhas (a Igreja e a monarquia) (Saraiva; Lopes, 1996, p. 807).<sup>33</sup>

31 Sobre a importância da tradição na arte ver também Braga, 1878, p. 421 et seq.

32 Ver, neste volume, o trabalho de Vanzelli.

33 Se acompanhamos a leitura de Saraiva e Lopes, o universalismo de

## 5. Consensos e contrastes

Os dois autores, nos prefácios analisados, postulam a relevância da épica, porém de uma épica que superasse a preocupação com o trabalho de construção ou afirmação identitária no âmbito da coletividade nacional. Ribeiro identificou essa tendência a um belicismo estéril e procurou associar o novo gênero poético aos valores da resignação e da caridade, para fazer ressonância no conjunto mais amplo da humanidade. Para essa tarefa, Ribeiro evoca uma estética nova para a épica, da linguagem familiar e da cor local, visando potencializar o apelo de uma alegada missão social do fazer poético. Já Braga integra a aspiração por uma nova modalidade de poema épico a um ambicioso projeto de transformação radical e integral da sociedade, que elevaria o homem a uma nova etapa histórica. Na construção da utopia positivista de Braga, a épica da humanidade, superando a épica nacional, exerceria a função fundamental de auxiliar a forjar, com protagonismo poético português, a coesão global necessária ao salto histórico anunciado pela filosofia positiva.

279

Embora situados em posições antagônicas quanto ao significado da religião na reforma do homem e da sociedade, ambos compartilham a ideia de que a épica constitui um instrumento de peso para essa finalidade. Daí supor-se que, em ambos os discursos, a épica segue ocupando uma posição-chave no sistema literário. Contudo, enquanto Ribeiro parece mirar em problemas e soluções mais específicas, embora apresentadas como fundamentais, Braga está empenhado em uma tarefa mais ampla, na qual o campo literário entra como parte decisiva.

Comum aos dois será também a busca de uma perspectiva universalista, para a qual encontram modelos na França, aos quais

---

Teófilo expresso no seu projeto épico entraria em rota de colisão com a ideia que embasa o seu pensamento crítico, a de que as fontes tradicionais nacionais foram, ao longo da história literária, sufocadas por filiações a tradições ocidentais.

impõem, porém, os próprios termos. Embora, pela situação periférica e tardia, não se possa dizer que ambos integraram um debate sobre a épica da humanidade, pode-se dizer que reagiram a ele com voz própria. Ribeiro reconhece o mérito da obra de Soumet, no entanto crítica, ainda que indiretamente, sua conexão ainda estreita com a estética da elevação da épica guerreira, simbolizada na glória que o poema de Soumet não alcançara. O caminho será outro, indicado por Lamartine, uma poética da aproximação e da familiaridade, capaz de falar a cada um e convencê-lo de que o reconhecimento e adesão aos valores cristãos fundamentais ressaltados no texto passa por uma decisão individual, uma epifania ou encontro com a Verdade. Já Braga concorda com a premissa do sistema positivista, de que a poesia épica é não só uma possibilidade, mas uma necessidade; porém, mesmo sem bater de frente com a matriz comtiana, pensará o novo poema com autonomia. Não só tentará incluir Portugal na sua equação, como, para além do texto analisado, integrará as mesmas ideias ali expostas na sua militância cívico-política, sempre em sintonia com a sua escrita na área da filosofia ou da historiografia literária, buscando a transformação do seu país.

280

Também se observou que a perspectiva universalista, ao fim de contas, é contrabalançada por posicionamentos que indicam movimentos em sentido contrário, que acabam por conformar uma situação de ambivalência. Em Ribeiro, isso significa o apelo localista da sua retórica da familiaridade; em Braga, a tradição poética nacional. O paradigma local ou nacional não é, portanto, plenamente abolido, o que, longe de implicar uma deficiência, indica uma nuance própria.

Por último, cabe fazer algumas reflexões sobre o uso do paratexto como espaço para um discurso sobre a épica. A presença reiterada de declarações de intenção como função do discurso prefacial leva a pensar que as proposições feitas neste âmbito paratextual não pode-

riam ser tomadas como tendo alcance ou intenção teórico-descritiva.<sup>34</sup> Sua validade estaria restrita aos marcos de uma poética autoral (daí os prefácios analisados soarem como manifestos), em relação intensa com a prática poética. A par da declaração de intenções, outra função significativa (e evidente) é a filiação de gênero, embora no caso de Ribeiro essa função se manifeste de forma indireta ou ambígua, associada à declaração de intenção. A consciência da inovação expressa nos discursos não significa que a inovação seja apresentada, por si mesma, como um “tema do por quê”. A inovação está antes integrada à função de ressaltar a importância da matéria do texto ou do seu papel no nível extratextual. Comportamento curioso terão os prefácios quando operam a função de ordenar a leitura. Nesse caso, operam instruções retroativas sobre textos publicados em outros livros, procurando reelaborar o significado destes textos: Braga quanto a seus poemas anteriores, Ribeiro quanto ao *D. Jaime*. O discurso prefacial de Braga apresenta sua produção poética como verdadeira obra em progresso.

O que resta claro ao final das análises é que o discurso contido nos prefácios revela que o poema épico será ainda um gênero relevante, integrado a projetos ambiciosos, literários e extraliterários. Contudo, a sua transformação, que passa, nos casos estudados, pela ampliação do âmbito da coletividade envolvida no discurso épico, é postulada como um caminho inevitável.

281

## REFERÊNCIAS

BALLANCHE, Pierre-Simon. *Oeuvres de M. Ballanche, Tome II, Essai sur les institutions sociales*. Paris: Bureau de l'Encyclopédie des Connaissances, 1968.

---

34 Devo essa constatação a questionamento de Roger Friedlein sobre esse aspecto.

ces Utiles, 1833. [1818]

BRAGA, Joaquim Teophilo. *Visão dos tempos*. Porto: Casa da Viúva Moré Editora, 1864a.

BRAGA, Joaquim Teophilo. *Tempestades sonoras*: segunda série da Visão dos tempos. Porto: Casa da Viúva Moré Editora, 1864b.

BRAGA, Teophilo. *A ondina do lago*: poema de cavalleria. Porto: Typographia Commercial, 1866.

BRAGA, Joaquim Teophilo. *Torrentes*. Porto: Carneiro e Moraes, 1869.

BRAGA. Constituição da esthetica positiva. *O Positivismo*: Revista de Philosophia, Porto, v. 1, p. 409-429, 1878. [1875]

BRAGA, Joaquim Teophilo. *Miragens seculares*. Lisboa: Nova Livraria Internacional, 1884a.

BRAGA, Teophilo. *Systema de Sociologia*. Lisboa: Typographia Castro Irmão, 1884b.

BRAGA, Teophilo. *Camões e o sentimento nacional*. Porto: Lugan & Genelioux, 1891.

CELLIER, Léon. *L'épopée humanitaire et les grands mythes romantiques*. Paris: Sedes, 1971. [1954]

282 CHRISTIANS, Heiko. *Traum von Epos*: Romankritik und politische Poetik in Deutschland. Freiburg: Rombach Litterae, 2004.

COMTE, Auguste. Discours préliminaire sur l'ensemble du Positivism. *In: Système de politique positive ou Traité de Sociologie*. Tome premier, contenant le discours, et l'introduction fondamentale. Paris: Éditions Anthropos, 1969a. Œuvres d'Auguste Comte, t. VII. [1851]

COMTE, Auguste. Discours préliminaire sur l'esprit positif. *In: COMTE, Auguste. Traité philosophique d'astronomie populaire*. Paris: Éditions Anthropos, 1969b. Œuvres d'Auguste Comte, t. XI. [1844]

COMTE, Auguste. *Système de politique positive ou Traité de Sociologie*. Tome deuxième, contenant la Statistique sociale ou le traité abstrait de l'ordre humain. Paris: Éditions Anthropos, 1969c. Œuvres d'Auguste Comte, t. VIII. [1852]

COMTE, Auguste. *Système de politique positive ou Traité de Sociologie*. Tome troisième, contenant la Dynamique sociale ou le traité général du progrès humain (philosophie de l'histoire). Paris: Éditions Anthropos, 1969d. Œuvres d'Auguste Comte, t. IX. [1853]

COMTE, Auguste. *Système de politique positive ou Traité de Sociologie*.

Tome quatrième et dernier, contenant le tableau synthétique de l'avenir humain, Paris: Éditions Anthropos, 1969e. Œuvres d'Auguste Comte, t. X [1852]

CUNHA, Carlos. Braga, Teófilo (camonista). In: AGUIAR e SILVA, Vítor (ed.). *Dicionário de Luís de Camões*. Lisboa: Editorial Caminho, 2011. p. 101-105.

DEPROOST, Paul-Augustin; VAN YPERSELE, Laurence; WATTHEE-DELMOTTE, Myriam. Héros et héroïsation: approches théoriques. In: DEPROOST, Paul-Augustin; VAN YPERSELE, Laurence; WATTHEE-DELMOTTE, Myriam (ed.). *Mémoire et identité: parcours dans l'imaginaire occidental*. Louvain: Presses Universitaires de Louvain, 2008. p. 55-90.

FABRE, Daniel. L'atelier des héros. In: CENTLIVRES, P.; FABRE, D.; ZONABEND, F. (ed.). *La fabrique des héros*. Paris: Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 1998. p. 233-317.

FRANCHETTI, Paulo. O triunfo do Romantismo: Indianismo e estilização épica em Gonçalves Dias. In: TEIXEIRA, Ivan (org.). *Épicos*. São Paulo: Edusp, 2008. p. 1097-1130.

GENETTE, Gérard. *Seuils*. Paris: Seuil, 1999. [1987]

GRAUBNER, Hans. Epos, Volksepos, Menschheitsepos — zum Epos-Konzept bei Herder. In: DETERING, Heinrich; HOFFMANN, Torsten; PASEWALCK, Silke; PORMEISTER, Eve (ed.). *Nationalepen zwischen Fakten und Fiktion*. Tartu: Tartu University Press, 2011. p. 73-92.

HUGO, Victor. La légende des siècles. In: *La légende des siècles — La fin de Satan — Dieu*. Paris: Bibliothèque de la Pléiade, 1950. [1859]

LABARTHE, Judith. L'épopée humanitaire. In: LABARTHE, Judith. *L'épopée*. Paris: Armand Colin, 2006. p. 256-262.

LAMARTINE, Alphonse de. Avertissement. In: *Jocelyn: episode*. Paris: Charles Gosselin et Furne, 1836. p. 3-15.

LANE, Philippe. *La périphérie du texte*. Paris: Nathan, 1992.

MADÉLÉNAT, Daniel. L'épopée humanitaire. In: MADÉLÉNAT, Daniel. *L'épopée*. Paris: Presses Universitaires de France, 1986. p. 237-242.

OSTERHAMMEL, Jürgen. *Die Verwandlung der Welt*. Eine Geschichte des 19. Jahrhunderts. Munique: C. H. Beck, 2008.

PEYRACHE-LEBORGNE, Dominique. *La Poétique du sublime, de la fin des Lumières au Romantisme*. Paris: Honoré Champion, 1997.

PRIMAVERA-LÉVY, Elisa. Helden der Autonomie: Genieästhetik und der Heroismus der Tat. In: IMMER, Nikolas; VAN MARWYCK, Mareen. *Ästhetischer Heroismus: konzeptionelle und figurative Paradigmen des Helden*. Bielefeld: transcript, 2013. p. 63-81.

RIBEIRO, Tomás. *A Delfina do mal*. Lisboa: Imprensa Nacional, 1868.

SARAIVA, António José; LOPES, Oscar. *História da literatura portuguesa*. 17. ed.. Porto: Porto Editora, 1996.

SCHEFER, Oliver. *Mélanges romantiques: hérésies, rêves et fragments*. Paris: Éditions du Félin, 2013.

TUCKER, Herbert F. *Epic: Britain's heroic muse, 1790-1910*. Oxford: Oxford University Press, 2008.

VAILLANT, Alain. Introduction: pour une histoire globale du Romantisme. In: VAILLANT, Alain (ed.). *Dictionnaire du Romantisme*. Paris: CNRS, 2012. p. XIII-CIX.

VALVERDE, João. Teófilo Braga e o seu pensamento estético. *Arte teoria*, Lisboa, n. 4, 2003, p. 48-73.

WIRTH, Uwe. Das Vorwort als performative, paratextuelle und parergonale Rahmung. In: FOHRMAN, Jürgen (ed.). *Rhetorik: Figuration und Performanz*. Stuttgart: J.B. Metzler, 2004. p. 603-628.

# A presença de Platão e da épica clássica em *O Guesa*, de Joaquim de Sousaândrade

Luiza Lobo  
Universidade Federal do Rio de Janeiro

## 1. Vida e obra

Neste trabalho proponho-me discutir a concepção de épica de Joaquim de Sousaândrade em *O Guesa* (1884?), nos aspectos que se relacionam com as definições expostas no diálogo *A República*, de Platão, entre outros autores clássicos e românticos. O autor grego e seu diálogo *A República* são citados pelo maranhense em diversas passagens do poema. Podemos mesmo afirmar que uma república ideal e utópica é um dos temas primordiais da épica híbrida sou-sandradina. O poeta execrava a monarquia, principalmente após ver negado o financiamento de uma viagem cultural à Europa, aos vinte anos, pelo Imperador Dom Pedro II, quando a solicitou na Corte do Rio de Janeiro, em 1852 (Canto VI, 1852-1857, v. 313-578) (Sousandrade, 2012, p. 230-239). Frustrado, vende os escravos da fazenda da Vitória herdada dos pais, em Mirinzal, e financia sua viagem à Europa, via África (Canto VII, 1857-1900). No entanto, segundo depoimentos de contemporâneos, também se indispõe com a monarquia francesa quando lá viveu entre 1854 e 1856 (reinava Napoleão III), bem como com a monarquia inglesa da rainha Vitória. Seja pessoal o motivo de sua ojeriza ao regime monárquico, ou autenticamente político, ele criou para si o desejo e o mito de uma república ideal para o Brasil, o qual norteia todo o poema.<sup>1</sup>

285

1 Cf. Williams, 1976; Lobo, 2005, p. 33-47. Filho de ricos fazendeiros,

Em 1871, alega uma doença não especificada da filha Maria Bárbara e parte para Nova York, em busca da cura, em sua companhia, deixando em São Luís a esposa, Mariana de Almeida e Silva, com quem casara em 1864. Lá, entretanto, esboroa-se o seu sonho de uma república e de uma democracia modernas, como se pode deduzir das fortes críticas a governantes e empresários norte-americanos, incluídas no episódio “Inferno de Wall Street” (Canto X), e escritas a partir de notícias da imprensa. Passa quinze anos em Nova York, de 1871 a 1884, quando retorna ao Brasil, chegando em 1885.<sup>2</sup> Deduzo que é 1884 o ano da publicação da edição definitiva de *O Guesa*, em Londres, pela Cooke and Halsted, The Moorfields Press, E C, pois é mais provável que tenha enviado os manuscritos pelo correio antes do seu retorno. Como não há certeza disso, atribuí a data de 1884?, com

286

---

o poeta nasceu na fazenda Quinta da Vitória, em Mirinzal, no interior do Estado, em 9 de julho de 1832. Viveu em São Luís, onde faleceu em 21 de abril de 1902, mas morou por quinze anos em Nova York e viajou por diversos países. À época, São Luís era considerada a Atenas brasileira, terra de Gonçalves Dias, do historiador João Francisco Lisboa, de Odorico Mendes, tradutor de Homero, e do gramático Sotero dos Reis. Era, além de um grande centro cultural, importante polo econômico, graças à exportação de arroz e algodão.

2 É provável que Sousândrade, para reforçar o seu sustento durante os quinze anos em que viveu em Nova York, tenha investido na Bolsa de Valores de Wall Street, tão citada no trecho em *limerick* “Inferno de Wall Street” do Canto X. Habitava um quarto alugado em casa particular, provavelmente em companhia da ex-escrava Dulaleda, que libertara na Senegâmbia, na África, cf. Canto VII, 1857-1900, v. 33-44 (Sousandrade, 2012, p. 244), enquanto a filha estudava no colégio interno Sacred Heart, em Manhattanville, ali próximo. Dulaleda é mencionada nos Canto XI (1878), XII (1878) e XIII (1880-1884), quando o poeta residia em Nova York ou viajava pela América do Sul, como “aia”, “meiga serva”, entre muitas outras citações, como no Canto VII, v. 70-72: “O amor da boa serva, a serva-amante”; “Prática virgem”; “Negra flor dos vales do Levante” (Sousandrade, 2012, p. 245). A filha Maria Bárbara é chamada de Talita, cf. Canto XII, v. 101 (Sousandrade, 2012, p. 466). Todas as citações do poema *O Guesa* serão extraídas da primeira edição atualizada, que organizamos em 2012.

um ponto de interrogação, à obra, na edição atualizada que realizei de *O Guesa* para a Academia Maranhense de Letras (Sousandrade, 2012).<sup>3</sup> Nessa edição reconstituí as separações entre as estrofes, que antes existiam no *Guesa errante*, título anterior do poema *O Guesa*, supondo que foram suprimidas da edição inglesa devido a dificuldades financeiras que o poeta deve ter experimentado no final de sua estada em Nova York. Ele deixou interrompidos os Cantos VII, XII e XIII.

O poeta só vai realizar seu sonho idealista de república nos seus três últimos anos de vida, em São Luís, após sua proclamação, em 1889, até sua morte, em abril de 1902.<sup>4</sup>

Em Nova York, promove duas edições, em português, a suas próprias expensas, em 1876 e 1877, do *Guesa*, ainda com o título de *Guesa errante*. Ali define, nos dois prefácios intitulados “Memorabilia”, o que entende por épica. Nesta, de 1876, afirma:

*O Guesa*, nada tendo do dramático, do lírico ou do épico, mas simplesmente da narrativa, adotei para ele o metro que menos canta, e como se até lhe fosse necessária a monotonia dos sons de uma só corda; adotei o verso **que mais separa-se** dos esplendores de luz e de música, mas que pela suavidade sua dá ao pensamento maior energia e concisão, deixando o poeta na plenitude intelectual — nessa harmonia íntima de criação que experimentamos no meio do oceano e dos desertos, mais pelo

287

3 Para a edição inglesa, cf. Souzandrade, [1884?]. “E C” significa o código postal no século XIX de East Central (London).

4 Em São Luís, capital da província e, após a proclamação da República, em 1889, capital do Estado, Sousândrade chega a participar do Partido Republicano como intendente (prefeito) da cidade, por seis meses, de 23 de dezembro de 1889 a 11 de janeiro de 1890, e, de 23 de janeiro a 14 de agosto de 1890, mas sem remuneração, como era usual no século XIX. Desenhou a nova bandeira do Estado e presidiu a junta que redigiu sua Constituição. Ela propõe, em seu artigo 89, a criação da universidade Atlântida (que o poeta posteriormente chamou de Nova Atenas), que nunca foi concretizada. Mas o poeta já escolhera um casarão para seu funcionamento (cf. Moraes; Williams, 2003, p. 13-17; Williams, 1976; Lobo, 2005, p. 41).

sentimento que em nossa alma influi do que pelas formosas chuvas do horizonte. (Sousândrade, 2003a, p. 484)

## **2. A República de Platão no primeiro “Memorabilia” (1876) do *Guesa errante***

Mais adiante, nesse mesmo prefácio “Memorabilia” do *Guesa errante* (Nova York, 1876), o poeta define explicitamente sua concepção de representação literária, intimamente derivada das ideias expostas por Platão nos Livros 3 e 10 da *República*. Nelas, Platão condena a mimese artística contida na poesia épica de Homero, por ser esta uma imitação não realista, e sim imaginativa (Platão, s. d., p. 103). Ainda na Idade Média, era proibido criar obras que se iguallassem à criação divina. Talvez por essa proibição à mimese, por parte de Platão, Sousândrade defina *O Guesa* como uma “narrativa”, e não como poema épico, lírico ou dramático (Sousandrade, 2003a, p. 484). Não sendo um poema épico, consequentemente a *Odisseia* e a *Iliada* não seriam condenáveis, do ponto de vista platônico.<sup>5</sup>

288

Vejamos o que diz Sócrates, que nada deixou escrito, portanto, nas palavras de Platão, no Livro 3 da *República*:

Sócrates — Mas, quando se põe o discurso na boca de outrem, não notamos que [o poeta] procura assimilar-se o mais possível, pela linguagem, ao caráter de quem introduz como interlocutor? [...]

Em tais casos, pois, Homero e outros poetas recorrem à imitação em suas narrativas.

Adimanto — Convenho nisso.

Sócrates — Pelo contrário, se o poeta não se ocultasse jamais sob o nome de outrem, todo o poema ou narrativa seriam isentos de qualquer imitação. [...] Se Homero, depois de nos haver contado que Crises veio ao acampamento com o resgate da filha e dirigiu súplicas aos gregos e, em especial, aos dois reis, não houvesse

---

5 Livro 3 (Platão, s. d.).

falado como personificação de Crises, mas sim em seu próprio nome, não teríamos aí imitação, senão simples narrativa. [...]

**A isto, meu amigo, chamo narrativa simples, sem imitação [...].**

Sócrates — Na poesia e em toda a ficção há três gêneros de narrativa — uma, toda imitativa, o que, como dizes, só convém à tragédia e à comédia. Outra, a que se faz em nome do poeta, tu a encontrarás nas mais diversas vozes nos ditirambos. **A terceira, misto das duas primeiras, é a que se emprega na epopeia e em muitos outros poemas [...].**

Sócrates — Não conheço todas as harmonias pelos nomes, mas separo duas: uma forte, que imite [...] **qualquer ação violenta;** [...] outra, mais calma, própria das ações pacíficas e sem violência, mas voluntariosa, e que convém ao homem **que invoca a Deus e lhe faz preces, ou persuade aos homens por lições e conselhos [...].** (Platão, s.d., 101-110. Grifos nossos)

Portanto, são estes os pontos que constituem a definição de gêneros literários segundo Platão:

289

1 - O primeiro gênero é totalmente imitativo — pertencem a ele a tragédia e a comédia.

2 - O segundo gênero é o do poeta lírico, pessoal, de acordo com o tipo de narração, de tipo simples. O ditirambo, por exemplo. Mas como o ditirambo é encomiástico aos deuses, embora Platão recrimine o gênero — assim como recrimina Homero —, não os expulsa da república ideal por serem enaltecadores e didáticos.<sup>6</sup>

---

6 Segundo Celina Figueiredo Lage (2000, p. 91), embora o ditirambo seja narrativa pura, tem um aspecto divino, agradável, e o poeta pode ser sagrado, admirável, por exemplo, ao se dirigir aos deuses. Apolo é o deus da poesia e a Musa rege a convivência. Platão afirma, no Livro 10 da *República*, que a poesia não mimética — como os hinos aos deuses, ou encômios a cidadãos ilustres — são formas poéticas permitidas na cidade ideal.

3 - O terceiro gênero é o da poesia mista, totalmente imitativa, como a tragédia e a comédia, mas também em primeira pessoa, como é o ditirambo. Aqui temos a epopeia.<sup>7</sup>

As passagens citadas, do Livro 3 da *República*, evidenciam que Sousândrade utilizou Platão na medida em que quis criar uma narrativa sem imitação, e que alcançasse a harmonia e não “qualquer ação violenta”, uma narrativa “que invoca a Deus e lhe faz preces, ou persuade os homens por lições e conselhos”. Assim se explica o trecho em que ele nega caráter épico, dramático ou lírico ao *Guesa*, atribuindo-lhe apenas a narrativa, para a qual escolhe versos harmônicos, como na *Odisseia*. Emprega a métrica e a rima de Camões, e não versos violentos, com “harmonias” fortes: busca um verso harmônico, “o metro que menos canta”, “que separa-se [sic] dos esplendores da luz”, portanto mais próximos da narrativa. Para isso, mais adiante no mesmo prefácio “Memorabilia”, de 1876, Sousândrade acrescenta: “[...] e eu cantarei um novo canto, que ressoa em meu peito; nunca houve canto formoso ou som que semelhasse a nenhum outro canto” (Sousândrade, 2003a, p. 485).<sup>8</sup>

290

Sousândrade coloca Jesus Cristo lado a lado com Platão, cristianizando a filosofia grega, como fez Santo Agostinho na *Idade Média*. Considera Platão e Jesus grandes inovadores do bem e arautos de uma provável futura república “socialista”. O maranhense a compreende no sentido de bem-estar social, como no suposto socialismo coletivo dos incas, que ele alia a uma sociedade regida

---

7 A poesia mista, segundo Sócrates, ocorre quando há um diálogo mimetizando a própria fala, além das falas de Céfalo, Glauco e Adimanto, Trasímaco, Polemarco e Clitofonte (Platão, s. d., p. 73-74). Então, “A *República* é homérica, podendo ser considerada um diálogo narrado” (Platão, s. d., p. 74), quando tem um narratário anônimo, que fica sempre mudo.

8 Platão não levou adiante a expulsão de Homero da República ideal, apesar de condenar a prática da mimese, não só pelo respeito que lhe tinha, como pela sua qualidade de educador e difusor de valores positivos.

pelo amor, difundida por Jesus Cristo (Canto X, v. 1.329). Insere-a também no contexto da épica romântica, incluindo o idealismo de Lamartine, em *Jocelyn*, com sua ideia de alma-divindade (“Cria Homem-Deus a homens-divindades”, Canto X, v. 709).<sup>9</sup>

Veremos, inicialmente, algumas referências de Sousândrade, no *Guesa*, a Platão, à *República*, a Homero e a Jesus:

O GUESA

CANTO PRIMEIRO

1858

[...]

Das rosas namoradas da inocência...

— Ser e não ser.” — Adeuses eu descrevo:

Adeuses, co’a gentil filosofia

Com toda a metafísica inspirada

115 De **Platão** o divino; que em poesia

Possa caber nesta soidão sagrada. (Sousandrade, 2012, p. 54, grifo nosso)

291

[...]

CANTO SEGUNDO

1858

[...]

[Dança de Tatutureka]

[...]

(*Vates summos*:)

— Há de o mundo curvar-se

675 Ante a trina razão:

Sol dos incas p’r’as palmas,

<sup>9</sup> Para o conceito de épica romântica europeia, cf. Lobo, 2005, p. 120-135.

P'r'as almas

**Jesus Cristo e Platão.** (Sousandrade, 2012, p. 92, grifo nosso)

[...]

CANTO DÉCIMO

1873-188...

[...]

Cria **Homem-Deus a homens-divindades,**

710 Belos, terríveis de candura e fel,  
Qual heroica s'eleva a liberdade  
Nos símbolos que há de Washington ou Tell:

Porém, ó Deus, perdoa-lhe a loucura

Ao coração que treme qual os astros

715 Por entre a cerração da noite escura,  
E qual perdida nau, brandidos mastros!

292

Surja exterior igual do igual interno...

— Oh! quem sabe! prepara Providência

Áurea idade à **Utopia**, consequência

720 Da igualdade cristã, do Igual eterno!

Quem sabe se no lento andar o mundo

Vai caminhando à perfeição de luz —

E no lavor caótico e profundo

Talvez está **Platão** e está **Jesus!** (Sousandrade, 2012, p. 319, grifo nosso)

[...]

[Inferno de Wall Street]

2265 (GLADSTONE pagando à tesouraria de WASHINGTON os milhões da arbitração de GENEVRA:)

— *Very smarts!* Ô! Ô! *Very smarts!*

Mas pôs o Alabama p'ra trás

Aos *puffs*-Puritanos

Cem anos!

2270 *Sobre-rum-nadam fiends, rascáls;*

*Post-war Jews, Jesuítas, bouffes*

Que decidem de uma nação

A cancã!... e os ἦρωες

### Homeros

2275 De rir servem, não de lição!

[...]

Oh, co'os vossos princípios absolutos

3070 Sois a nação primeira do universo!

Iludindo-os, por motos dissolutos

De *liberdades*... semelhais, transgressos,

293

Aquele que tesoiros desperdiça

Herdados de seus pais. Sois a **República**,

3075 Sede só as virtudes e a justiça

E da família a mãe, sagrada e púdica.

[...]

Ide às escolas, Damas da grandeza,

Superintendei, sede as condutoras

Voluntárias dos filhos da pobreza,

3095 Enquanto as mães trabalham! defensoras

Sede vós da **República!** dos pobres

Fazei, dos filhos seus, amigos vossos:

E vereis quais prazeres são mais nobres,

3100 Se os do bem, se os da ostentação vaidosos.

[...]

“Terra feliz da social poesia,

3170 Da alegria, o trabalho e a mocidade,

Aqui virei morrer... que é doce o dia

Findar seu onde há luz e há liberdade —

“**Dias felizes da feliz América,**

Nunca de vós m’esquecerei! Lá estão

3175 Bradando os sinos — tenho a **dor homérica**

E as saudades do Templo da oração.

“— Fechou a noite; raras decaindo

As neves, que tristezas tão profundas,

Não do que foi, mas do que está porvindo...

3180 Sinto chorar-me dentro o coração!

“Eu estou só, e choro, choro, choro:

E dos céus caem só as erramundas

Neves puras, e à dor eu desadouro,

Que nunca mais terei consolação!”

3185 Assim o **Errante**, em sua fortaleza

D’eterna solidão e liberdade,

No mais fundo da íntima tristeza

Um só riso guardou.

Dorme a cidade;

No sono dos seus túmulos a vida

[...]

3475 — Nas bodas de Caná, **Jesus** à fonte,  
 Ou no templo a levá-los qual um vândalo?  
 (Sousandrade, 2012, p. 369, 395-399, 408, grifos nossos)

[...]

## CANTO DÉCIMO PRIMEIRO

1878

[...]

Quem apagou o Sol foi Pachacámac  
 A luz, no coração de Huaína acesa:  
 De **Platão** a **República** tanto ama;  
 1020 Sentia-se Jesus na natureza:

Louco o velho Calcúchima o entendia  
 (Que não entende a religião do branco),  
 Das fogueiras na chama ainda dizia:  
 ‘Pachacámac é o Deus e o Rei é Manco!’

295

[...]

À presença de Manco e ri-se e brinca,  
 1320 Vê-se — do amor filial tudo depende,

Qual nas leis do Sinai, se praticadas.  
 Ao modo d’Inti o Inca se portava;  
 Mas, diz: ‘do vasto crânio as encantadas  
 Virtudes doutro amor, quem lh’inspirava?’

1325 Vem, ó **Platão**, fundar tua **República**,  
 Eis a **pátria edenal**, nativo o crente,  
 Do socialista a lei, tua e tão púdica

Às de **Jesus** guiando, ao Deus vivente!

**Jesus** na Pátria-Deus, que dele essa era,  
1330 A eterna pátria que nos guarda ao seio —  
Paulo! Paulo! o mistério se descerra,  
Que em séculos de horror pesar-nos veio!

E qual os fabulosos deuses írritos  
Deram lugar a **Deus, que é Unidade**,  
1335 Tal as almas de luz, pantins-espíritos,  
Darão lugar a essa Alma-Divindade

Do **Unitário Jesus**. E responsável  
Ser do gênero humano... aterra o homem,  
O educado sensual, louco e vendável,  
296 1340 A quem os céus, que a vida dão, consomem! (Sousân-  
drade, 2012, p. 443, 453-454, grifos nossos)

### 3. O segundo “Memorabilia” (1877)

No fecho do segundo prefácio “Memorabilia”, de dezembro de 1877 (Sousândrade, 2003b, p. 487-489), que antecede o *Guesa errante*, Sousândrade cita, em inglês, um “swedenborgiano pregador” (sic), que prega vida, trabalho, ação, não forma ou ritual: “Life, not form; work, not ritual, was what the Lord demanded” (Sousândrade, 2003b, p. 489). Ou seja, que nega a aparência, a imitação, conforme expõe Platão no Livro 10 da *República*. Tal referência ao místico sueco Swedenborg, autor do famoso tratado religioso *Céu e inferno*, que acreditava na imortalidade da alma, em conversar com os anjos e na comunicação entre vivos e mortos, reforça ainda mais a noção de utopia voltada para a verdade e o mundo da espiritualidade. São esses pressupostos

que regem, em Sousândrade, sua noção de épica e de uma república ideal. As citações que se seguem, embora carnavalizadas, atestam sua ligação com Swedenborg e provavelmente com a New Church, ou igreja swedenborguiana, que ainda existe em Nova York:<sup>10</sup>

CANTO X

[...]

[Inferno de Wall Street]

(O GUESA, tendo atravessado as ANTILHAS, crê-se livre dos XEQUES e penetra em NEW YORK STOCK EXCHANGE; a Voz, dos desertos:)

1930 — Orfeu, Dante, Eneias, ao inferno

Desceram; o Inca há de subir...

= *Ogni sp'ranza laciare,*

*Che entrate...*

— Swedenborg, há mundo porvir?

[...]

— Há mundos futuros: república,

2560 Cristianismo, céus, Lohengrin.

São mundos presentes:

Patentes,

Vanderbilt-North, Sul-Serafim. (Sousandrade, 2012, p. 358, 378).

Seu pensamento liga-se igualmente ao esoterismo espiritualista do poeta e pensador social Ralph Waldo Emerson, que defende fervorosamente o Unitarismo, o qual nega a Santíssima

---

<sup>10</sup> Quando viveu em Nova York, Sousândrade pode ter frequentado a igreja swedenborguiana, também denominada New Church, na rua 35 Leste, 114, que foi construída em 1816.

Trindade.<sup>11</sup> Assim, percebemos que a noção de república em Sousândrade evolui, ao longo da vida e da obra, da noção platônica de uma república ideal para o emersonianismo norte-americano dos Cantos X (1873-188..., v. 3477, 3479) e XI (v. 1333-1337). Nos anos passados nos Estados Unidos, ele imerge no Unitarismo religioso e no Transcendentalismo de Emerson, cujos escritos ali leu. Cita seu ensaio “Poetry and Imagination”, em inglês, no “Memorabilia” do *Guesa errante* de 1876 (Sousândrade, 2003b, p. 485): “Poetry is the only verity — the expression of a sound mind speaking after the ideal [...]”, e novamente no Canto X (1873-188...), quando descreve a visita que faz com a filha ao túmulo de Emerson: “Segue ao Poeta o Filósofo” (Canto X, v. 3477-3480) (Sousandrade, 2012, p. 408). Emerson faleceu em 27 de abril de 1882, logo depois de Longfellow (24 de março), também citado (v. 3469-3471) (Sousandrade, 2012, p. 407-408). As datas apostas a cada Canto na edição londrina, definitiva, de *O Guesa* correspondem aos momentos em que o poeta viveu, biograficamente, os acontecimentos relatados:

298

Segue ao **Poeta o Filósofo** — estalaram

Todas da américa harpa as grandes cordas!

D'**Emerson** pensador a filha às bordas

3480 Do túm'lo e os lírios de **Platão** acharam. (Sousandrade, 2012, p. 408, grifos nossos)

---

11 O Unitarismo é uma forma de cristianismo que nega a doutrina da Trindade — Pai, Filho, Espírito Santo — e afirma a unicidade de Deus, como uma única pessoa que circula em espírito entre os crentes. Vários grupos religiosos, na Transilvânia, Polônia, Grã-Bretanha e América do Norte a seguem. Contudo, os aspectos mais significativos da crença são a confiança na capacidade de raciocínio e a ênfase na moral, em oposição a outras tradições, que enfatizam o pecado original e a queda do paraíso, ou mesmo a negação do dogma. Emerson, que influenciou Sousândrade, defendeu essa ideia em quase todos os seus ensaios (Critical..., s.d.).

#### 4. A mimese

No prefácio “Memorabilia” de 1876, o maranhense cita os romances de Victor Hugo e as obras de Bellini, como tendo “sombras e clarões fascinadores” (Sousândrade, 2003a, p. 484); a grandiosidade de Homero e de Dante; a “verdade terrível shakspereo-byrônica” (sic), bem como a “Celeste lamartiniana saudade”, pois “quer ter individualidade própria” (Sousândrade, 2003a, p.484). Isso mostra que não é subserviente a Platão nem a outros poetas épicos do cânone clássico ou romântico, e que sua intenção é promover um “canto novo”. Busca, mesmo, diferenciar-se de todos, o que mostra o seu pioneirismo pré-modernista (Lobo, 2005, p. 170-179).

Do ponto de vista da mistura de gêneros, ele faz uso do cômico, empregando os versos do *limerick* nas duas passagens dos Infernos (Cantos II e X), em pleno poema épico. O *limerick* é uma forma poética de *nonsense* da canção popular, também usada nas canções de ninar, em língua inglesa, que Sousândrade conheceu ao visitar a Inglaterra (esteve na Europa de 1854 a 1856) (Lobo, 2005, p. 170-179). Embora Espronceda e o próprio Byron tenham fugido à forma épica clássica, utilizando variações métricas e o cômico, não chegaram ao radicalismo estilístico desses dois Infernos, do Canto II, chamado “Dança de Tataturema”, e do Canto X, chamado “Inferno de Wall Street”.

299

Platão condena Homero e sua poesia épica por utilizar uma mimese de terceiro grau, que se afasta um grau da realidade externa, e ainda outro grau do “real” ideal, constituído pelo mundo essencial das Ideias, o mundo perfeito do demiurgo, explicado por Platão no Livro 10 da *República* (s. d., p. 391-397), e na alegoria da caverna, no Livro 7 (s. d., p. 267-307).<sup>12</sup> Os pintores, como os poetas, quando

12 Segundo Lage (2000), é no Livro 7, da *República* que Platão começa a discutir o mundo das ideias — quando se refere à metáfora dos leitos e das mesas: ele enumera diversas atividades em função do grau de *mimesis* de sua arte. Por exemplo, o dramaturgo trágico se afasta três graus da “rea-

recitam, usam o imaginário, as palavras e as ideias, sobre ideais de coisas, e assim se afastam três graus do mundo ideal do demiurgo, devendo, portanto, ser banidos da república ideal.

Na escrita da *República*, Platão tinha em mente os guardiões do Estado; por isso condena Homero, que cria uma obra imaginária, uma vez que a poesia épica se afasta do nível utilitário e realista que deve ser a base da república ideal. Esta se caracterizaria pela produção de objetos concretos fabricados pelos artífices (eles mesmos imitadores de segundo grau do mundo das ideias do demiurgo), pela moralidade, pela hierarquia entre classes e, principalmente, pela verdade. Tal verdade não pode se restringir a uma imagem, uma representação imitativa — como a poesia. Os objetos, como camas e mesas, são importantes para a vida cotidiana e necessários à vida dos guardiões da república, embora se afastem dois graus do Mundo das Ideias (do demiurgo), ao corresponder apenas à ideia que seus artífices têm deles.

300 No seu esforço de seguir Platão, Sousândrade afirma, no prefácio “Memorabilia” de 1876: “Amo a calma platônica; admiro a grandiosidade do Homero ou do Dante; seduz-me a verdade terrível shakspeareo-byrônica [sic] [...]” (Sousândrade, 2003a, p. 484). Shakespeare emprega a poesia lírica e dramática, portanto arte imitativa (segundo Platão). Note-se, aliás, que Sócrates pode ter adotado o diálogo dramático por influência dos *Upanishads*.<sup>13</sup>

---

lidade”. Para Platão, a mimesis é a imitação da aparência (*phántasma*) e não da “realidade”, que seria a *aletheia* (a verdade). Platão ataca Homero e Hesíodo como poetas nômades e inúteis à cidade e ao governo, e coloca a poesia épica no mesmo nível da poesia trágica. Por isso, ele expulsa o poeta da cidade, tanto o lírico quanto o trágico e o épico. Mas, embora sejam miméticos, excetua os encomiásticos, por trazerem homenagens a personalidades, assim como Homero, por seu grande valor didático e exemplo moral.

13 Os *Upanishads* influenciaram Sócrates na sua invenção do diálogo dramático, como uma forma literária e filosófica aberta, sem dogmatismo ou ciência organizada. Walt Whitman, um contemporâneo de Sousândrade,

Sousândrade segue Homero em vários aspectos, a começar pela construção do poema de forma semelhante à *Odisseia*, como um périplo de navegação centrado num herói. Ora a narração é autodiegética, ora heterodiegética — esta usada na maior parte do tempo, em Homero. Já Sousândrade equilibra as duas formas. O poeta se retrata como protagonista, é o “odisseu viajor” (Canto VI, v. 615) (Sousandrade, 2012, p. 240), atravessa já não mares, mas oceanos, em busca principalmente do governo ideal, em demanda em vários continentes: África, Europa, América do Norte, Central e do Sul.

Como vimos, Sócrates é contrário ao “fingimento” do autor quando não é este mesmo que fala, mas quando pretende ser uma personagem (mimese). Também condena os tragediógrafos como sendo os mais imitativos de todos, pelo fato de os atores “fingirem” algo a que não têm direito: copiar com palavras algo intangível. Assim se explicam as palavras de Sousândrade no prefácio “Memorabilia” de 1876: “*O Guesa*, nada tendo [tem] do dramático, do lírico ou do épico, mas simplesmente da narrativa [...]” (Sousândrade, 2003a, p. 484).

301

## 5. A épica odisseia homérica e sousandradina

Buscando fugir à forma imitativa do mundo das ideias, condenada por Platão, Sousândrade passa a conceber uma épica que possa se afastar completamente da épica tradicional de Homero para inovar na literatura brasileira e universal. Ele adota o modelo

---

os empregou no seu livro de poesia *Leaves of Grass*, publicado a partir de 1855 e trabalhado ao longo dos anos, como o foi *O Guesa*, pelo menos desde 1867 (primeira publicação, *Guesa errante*, no *Semanário Maranhense*), até 1884? (ed. definitiva de *O Guesa*). O acréscimo, intitulado “O Guesa, o Zac”, publicado como continuação do Canto XII, em *O Federalista*, a 22, 24 e 29 de março de 1902, p. 2, tem estrutura destoante do livro. No entanto, o maranhense prefere utilizar, como pano de fundo, Homero, Platão, e a religião cristã ocidental a partir de Heine, com seu transcendentalismo metafísico, e muitas referências à mitologia indígena hispano-americana.

da rima do autor renascentista, considerado o mais importante da língua portuguesa, Luís de Camões, em *Os Lusíadas* (1572), mas não seus decassílabos rimados em oitavas. Prefere as rimas cruzadas e emparelhadas em decassílabos, na maior parte do *Guesa*.

Descarta os hexâmetros dactílicos de 13 a 17 sílabas, de Homero, com versos brancos (sem rima), por serem muito longos e muito distantes da poética de versificação latina, em geral rimada, das línguas românicas. Por isso, procura utilizar uma épica original: a épica cristã romântica, que era um tema novo e constantemente debatido na *Revue des Deux Mondes* e que foi praticada por Chateaubriand, na prosa poética do *Le génie du Christianisme* (1802), e, na poesia, por Lamartine, em *Jocelyn* (1836) e em *La chute d'un ange* (1838); por Victor Hugo, na sua ambiciosa história da humanidade em versos, *La légende des siècles* (1859); por Voltaire, na *Henriade* (1723), entre muitos outros. Sua épica retoma, assim, a tradição cristã de Dante, Milton, Byron, Espronceda, e, no Brasil, Alencar, na prosa poética de *Iracema* (1865).

302

Os quatro primeiros Cantos do *Guesa* são escritos sob a égide do *Childe Harold*, de Byron, a qual, na parte inicial de exílio da Inglaterra é harmoniosa, tornando-se belicosa apenas na segunda, quando ele defende a independência e a república nas colônias espanholas da América do Sul. A este ideário Sousândrade soma a inspiração indianista de seu contemporâneo e conterrâneo Gonçalves Dias. Amplia-o, no entanto, ao Indianismo hispano-americano, lançando mão do mito do Guesa, um indígena muísca colombiano, povo sob a dominação incaica, além de outras mitologias da América Central, como a referência ao deus das tempestades, Huracán. Cria, assim, uma paideuma indianista mais universal que a de G. Dias. No que tange à noção de “cor local”, um dos pilares do programa do Romantismo, ele foi um pioneiro da ideia de união dos povos, que se configurou apenas no século XX. Ao mesmo tempo, não abre mão da descida ao inferno, típica da épica homérica, mas também

aí inovando, com a descida a dois infernos, em lugar de um só, nos Cantos II e X, e escritos em forma carnalizada.

Assim, Sousândrade cria uma épica híbrida, que emprega o tragicômico e o dramático, além do narrativo, num *epos* ou canto transcontinental, unindo vários povos e visando à construção da república e da democracia modernas ideais, numa grande *Paideia* (Jaeger, 1964) cosmológica moderna, ou *Teogonia* (ou *Genealogia dos deuses*, de Hesíodo). Realiza a fragmentação do discurso, um recurso bem à frente de seu tempo. Ele mesmo o previra no prefácio “Memorabilia” de dezembro de 1877: “Ouvi dizer já por duas vezes que o *Guesa errante* será lido cinquenta anos depois; entristeci — decepção de quem escreve cinquenta anos antes” (Sousândrade, 2003b, p. 489). É então que cita o pregador swedenborguiano, que fala da vida eterna (Sousândrade, 2003b, p. 489). Felizmente, sessenta anos após sua morte, o silêncio se quebra com a crescente recepção que cerca cada vez mais o poeta, com inúmeros livros e teses publicados sobre ele e em particular *O Guesa*, no Brasil e no exterior.

Sousândrade concebe a sua épica de modo autodiegético e autorreferencial, como um herói da *Odisseia*, lançando-se a grandes navegações, inclusive na “ilha dos Amores” (São Luís), inspirada em Camões. Num grande plano híbrido, mescla o grande herói da épica de Homero com a imagem do indígena maranhense que incursiona pelo Amazonas e depois pelo mundo. Mistura vários ideários. Vê-se também como Prometeu, o deus que roubou o fogo dos deuses para instruir os homens (Canto I, v. 597). Prometeu teve um fim trágico, aprisionado no alto do Cáucaso, até ser salvo por Io, eras mais tarde. Ele o cita de novo no Canto Epílogo do *Guesa*, quando compara a morte da personagem muísca com a de Prometeu; mas também com a crucificação de Cristo, que veio ao mundo para salvar a humanidade:<sup>14</sup>

303

14 Prometeu sempre interessou a Sousândrade, que aproveitou o tema da tragédia *Prometeu acorrentado*, de Ésquilo, na sua peça *Prometeu encadeado*. Contudo, Prometeu não é tema de Homero, mas de Hesíodo (séc.

CANTO I

[...]

Contempla-se esta morte pelos poros

595 A vida transudando em lindos, louros

Vermes, em que se transfigura esquálida;

“Sublimes **Prometeus** encadeados

Dos rochedos no trono, ao largo olhando, (Sousandrade,  
2012, p. 68-69. grifo nosso)

CANTO VI

1852-1857

[...]

85 **Prometeu** voluntário, ele lá estava

Do Gigante de Pedra recostado

Ao ombro árido — qual quem descansava

Antes de trabalhar — oh, tão cansado! (Sousandrade,  
2012, p. 223. grifo nosso)

304

CANTO X

[...]

1825 Honesto o coração da natureza

Com a selvagem crença d'alma-Deus,

Tal do mundo através passava o Guesa

Para as montanhas, qual o **Prometeus**: (Sousandra-  
de, 2012, p. 355, grifos nossos)

---

VIII a.C.), no seu longo poema de 1.022 versos hexâmetros, intitulado *Teogonia* ou *Genealogia dos deuses* (1991).

Unindo a paideuma cristã com a grega, várias passagens no poema comparam a personagem Guesa com Odisseu, com Dante e com Jesus Cristo:

## CANTO SEXTO

[...]

— Chega **odisseu viajor**: para ele correm

615

A mulher nobre, a muito amada filha,

Os contentes escravos, que não morrem

Já tendo protetor. — E ao da família

Doce quadro, risonho qual um sonho,

Parado estava o jovem peregrino.

620

E eu aos olhos de vós, sem arte o ponho,

Que vejais ser da terra o que é divino.

305

[...]

## CANTO DÉCIMO

[Inferno de Wall Street]

[...]

(Magnético *handle-organ*; *ring* d'ursos sentenciando ciando à pena última o arquiteto da FARSÁLIA; **Odisseu fantasma** nas chamas dos incêndios d'Albion:)

— Bear... Bear é ber'beri, Bear... Bear...

= Mamuma, mamuma, Mamão!

2970

— *Bear... Bear... ber'... Pégasus...*

Parnassus...

= Mamuma, mamuma, Mamão. (Sousandrade, 2012, p. 391 grifo nosso)

[...]

## CANTO EPÍLOGO

1880-1884

[...]

320 Ele perseverava: “Há paraíso,  
Pode-o criar cada homem sem que mude,  
Se ao coração ressoa-lhe o alaúde  
Do lar, a **harpa odisseia**; ora, o diviso...  
“Trevas recintilando... Surgem feras  
325 Do passo da existência, **errado o Dante**.  
Na tremenda floresta —

[...]

600 Coroas de glória sobre nós traçando —

306

Mas, ao **cristão viajor** não será dado

Prêmio odisseu. E aos céus vê-lo-ão olhando

Com a amargura do **Crucificado**. (Sousandrade,  
2012, p. 503-504, 513, grifos nossos)

## 6. Uma épica híbrida

Embora adote a temática heroica de Homero na *Odisseia*, Sousândrade prefere os decassílabos dos *Lusíadas*, na maior parte do poema, combinando-os com os tercetos byronianos e as variações métricas de Espronceda nos dois infernos em *limerick*. Alterna trechos autodiegéticos (com aspas e sem recuo no primeiro verso) com heterodiegéticos, (sem aspas, com recuo e de tema mais épico). Finalmente, nega Camões, por identificá-lo à monarquia portuguesa e à metrópole que criou colônias, no passado das grandes navegações. Ao contrário, vê no herói homérico, Odisseu, um aventureiro

livre. O próprio Sousândrade/Guesa “descobre” novas repúblicas, nem sempre ideais — nos Estados Unidos, no Chile, e, finalmente, no Brasil:

CANTO SEXTO

[...]

Oh! podeis, cortesãos, aperfeiçoando,

O prêmio ter das **‘ilhas dos amores’!**

255 E os lares de Penélope bordando,

São sós os que honram aos navegadores.

— E onde existe **Camões?** e onde **Homero?**

Aquele, em Portugal; e à humanidade

Este eterno guiando, que primeiro

As virtudes ensina da amizade,

307

260 D’estados a união sincera e forte,

Sábua equidade aos príncipes soberbos,

E aqueles que a amor pátrio afrontam morte,

(Não ninfas) hão do lar os meigos verbos.

265 — **É Camões o passado, que se preza**

Grandioso; a **homereal** grandiosidade

É **presente**, é **porvir**, é a beleza

Da mulher-crença, do homem-divindade.

### O **luso** ensina à glória d'obediência

Do povo ao rei; nas frentes a seus reis

270 Põe o **grego** — é a ação, é a consciência,

São as eternas, são as vivas leis. (Sousândrade, 2012, p. 228-229, grifos nossos)

O objetivo de Sousândrade, ao incluir Homero na sua épica, em especial a *Odisseia*, como o aceitou Platão na sua *República*, foi criar um périplo da navegação, não de guerras, como na *Iliada*. As épicas clássicas mais antigas, anteriores às grandes viagens por mar, eram sempre em terra, e relatavam guerras: o *Mahbarata* indiano, a épica popular *Ramayana* (no Livro 3 do poema, Rama luta com o demônio Ravana), o *Gilgamesh* sumério e a própria *Iliada*, de Homero. Até a *Eneida*, de Virgílio, termina, no Canto XII, com uma guerra, quando o troiano Eneias mata Turno, rei dos rútuolos, primo e pretendente de Lavinia (Madelénat, 1986). É deste modelo bélico que Sousândrade quer escapar, através da harmonia dos versos e da composição romântica, como nos informa nos prefácios “Memorabilia” de 1876 e 1877.

308

A própria ideia de uma ilha imaginária está no cerne da épica sousandradina, como nas diversas ilhas homéricas de Odisseu: sua Ítaca, onde vivia com Telêmaco e Penélope, e as ilhas de Circe e de Nausicaa. Em Sousândrade, há as ilhas do “viajor” maranhense: São Luís, chamada de Atenas Brasileira, a ilha dos amores, de Camões, e até mesmo a ilha de Manhattan, onde busca a república ideal. Mas aqui as ilhas são repúblicas ligadas por oceanos, e não mais isoladas em cidades-estados belicosas intercaladas de mares, como na Grécia antiga.

## 7. Conclusão

Em todos os aspectos que analisamos da obra maior de Joaquim de Sousândrade, vemos seu espírito pioneiro e inovador, anticanônico e híbrido, no seu uso de temas clássicos e fontes lite-

rárias. Ele as sintetiza e transforma, numa autêntica carnavalização (Bakhtin, 1970).

Platão imagina uma república voltada para a utilidade de cada cidadão, na qual Homero não tem lugar; mas, por respeito, não o expulsa. Já Sousândrade enaltece Homero, e, nos Cantos finais do *Guesa* (X a XIII), desloca a república ideal, que buscou nos Estados Unidos e não encontrou, para uma idealização do “socialismo” dos incas. Esta vinha agora balizada pelo Unitarismo de Emerson e o esoterismo exacerbado de Swedenborg, carregada do cristianismo lamartiniano, com a sua menção à “alma-Deus” e a noção de eternidade. Esse cenário romântico e carnavalizado vem mesclado ao inferno de Goethe na Noite de Walpurgis, do segundo *Fausto* e de Heine, no *Atta Troll*. Os incas representam o socialismo coletivista, em plena natureza, enquanto a América do Norte promete a religião unitarista de Emerson (Canto X, v. 446), que enfatiza a moral e o transcendentalismo.

O poeta ora se vê como um Prometeu acorrentado na montanha do Cáucaso (Canto XIII, Epílogo, v. 21) (Sousandrade, 2012, p. 493), ora à beira do Corcovado (Canto VI, 85); ora se identifica com Jesus Cristo, que morre crucificado no monte Calvário (Canto VI, v. 266-299) (Sousandrade, 2012, p. 501-503), ora como o guesa morto a flechadas pelo zac, xequê ou sacerdote muísca que, coberto de ouro, o “El Dorado” (X, v. 2365-2370), deu origem ao mito do país Eldorado, que se situaria na América.<sup>15</sup> Conforme explica a epígrafe de Humboldt, em *Vue des cordillères*, que foi acrescida à edição londrina e definitiva do poema, de acordo com o ritual muísca, o guesa é morto a flechadas e seu sangue é guardado numa urna, dando origem a um ciclo de 185 luas.

*O Guesa* se constitui como uma épica que oscila entre gêneros literários: o misto, o dramático dos dois infernos, o narrativo épico

15 Citações a Eldorado ou ao sacerdote, o El Dorado, ou Zac: II, v. 864; III, v. 639; IX, v. 310; X, v. 2365-2370.

e o épico romântico, entre uma subjetividade autorreferencial e autodiegética e uma descrição heterodiegética. Mas o poema também se alça ao plano intercultural, utilizando várias ideologias e motivos literários (Lobo, 2002). A personagem, dentro desse processo de hibridismo cultural, transita como um índio-europeu-republicano e representa a afirmação de um novo tipo de identidade, compósita e inclusiva, multifária e tropical.

## REFERÊNCIAS

- ABBAGNANO, Nicola. *História da filosofia*. Lisboa: Presença, 1969. v. 1.
- BAKHTIN, Mikhail. *Le mot poétique de Dostoiévski*. Paris: Gallimard, 1970.
- CAMPOS, Augusto de; CAMPOS, Haroldo de. *Re-visão de Sousândrade*. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2002. [1964]
- CRITICAL Essays: Emerson Unitarianism, and the God Within. Disponível em: <https://www.cliffsnotes.com/literature/e/emersons-essays/critical-essays/emerson-unitarianism-and-the-god-within>. Acesso em: 20 fev. 2018.
- HESÍODO. *Teogonia: a vingança dos deuses*. São Paulo: Iluminuras, 1991.
- JAEGER, Werner. *Paideia: la formation de l'homme grec*. Paris: Gallimard, 1964.
- LAGE, Celina Figueiredo. *Teoria e crítica literária na República de Platão*. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) — Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2000. Disponível em: <http://hdl.handle.net/1843/ECAP-8T8L4E>. Acesso em: 20 ago. 2017.
- LOBO, Luiza. Sousândrade: antropofagia *avant la lettre*. In: CHIAPPINI, Lígia; BRESCIANI, Maria Stella (org.). *Literatura e cultura no Brasil: identidades e fronteiras*. Berlim: Ibero-Amerikanisches Institut; Preussischer Kulturbesitz; Varsóvia: CESLA/50 ICA; Campinas: Cortez, 2002. p. 137-144. Republicado como “Sousândrade: um viajante no tempo e no espaço”. In: LOBO, Luiza. *Cânone e renovação na literatura*. s. l.: Kindle-Amazon, 2018.

LOBO, Luiza. *Épica e modernidade em Sousândrade*. 2. ed. Rio de Janeiro: 7Letras, 2005. [1986]. Originalmente publicado sob o título *Sousandrade: a forerunner of Modernism in an epic frame*, tese de doutorado na Columbia: University of South Carolina, 1978.

LOBO, Luiza. Introdução. In: SOUSANDRADE, Joaquim de (Sousândrade). *O Guesa*. Introdução, organização, notas, glossário, fixação e atualização do texto da edição londrina, Luiza Lobo. 1. ed. atualizada. São Luís: Academia Maranhense de Letras; Rio de Janeiro: Ponteio, 2012. p. 9-38. Edição digital disponível.

MADELÉNAT, Daniel. *L'Épopée*. Paris: PUF, 1986.

MORAES, Jomar; WILLIAMS, Frederick G. (org.). *Poesia e prosa reunidas de Sousândrade*. São Luís: Academia Maranhense de Letras, 2003.

PLATÃO. *A República*. 4. ed.. São Paulo: Mercúrio, s. d.

SOUSÂNDRADE, J. de. Memorabilia. In: MORAES, Jomar; WILLIAMS, Frederick G. (org.). *Poesia e prosa reunidas de Sousândrade*, 2003a. p. 484-487. Prefácio a *Guesa errante*, publicado em Nova York em 1876, p. I a V.

SOUSÂNDRADE, J. de. Memorabilia. In: MORAES, Jomar; WILLIAMS, Frederick G. (org.). *Poesia e prosa reunidas de Sousândrade*, 2003b. p. 487-489. Prefácio a *Guesa errante*, publicado em Nova York em 1877, p. I a III.

SOUSÂNDRADE, Joaquim de. O Guesa. In: MORAES, Jomar; WILLIAMS, Frederick G. (org.). *Poesia e prosa reunidas de Sousândrade*. São Luís: Edições da Academia Maranhense de Letras, 2003. p. 20-350.

SOUSANDRADE, Joaquim de (Sousândrade). *O Guesa*. Introdução, organização, notas, glossário, fixação e atualização do texto da edição londrina, Luiza Lobo. 1. ed. atualizada. São Luís: Academia Maranhense de Letras; Rio de Janeiro: Ponteio, 2012. Edição digital disponível. [1884?]

SOUZANDRADE, Joaquim de. *O Guesa*. [Londres]: Cooke and Halsted, The Moorfields Press, E C, [1884?].

WILLIAMS, Frederick G. *Sousândrade: vida e obra*. São Luís: SIOGE, 1976.

## Sobre os Autores

**Rafael Souza Barbosa** é licenciado e mestre em letras pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Atualmente, prepara tese de doutorado junto ao Centre de Recherches Historiques (CRH) da École des Hautes Études en Sciences Sociales (EHESS), em Paris. É membro do Groupe de Recherches Interdisciplinaires sur l’Histoire du Littéraire (GRIHL). Suas principais áreas de atuação são: história do livro, sociologia histórica da literatura e relações interliterárias (França, Portugal, Brasil — século XIX). Traduziu e anotou *Camões e José Índio*, de Ferdinand Denis, obra publicada pelas edições Makunaima em 2014.

312 **Roger Friedlein** estudou Filologia Românica e Árabe em Frankfurt, Barcelona e Berlim. Doutorou-se com uma tese medievalista sobre o diálogo como gênero literário, especialmente em Raimundo Lúlio, na Freie Universität Berlin (2001), onde foi professor assistente. A sua tese de habilitação trata da encenação da poesia e do saber na poesia épica do Renascimento na Espanha, em Portugal e na França (publicada em 2014 com o título *Kosmvisionen: Inszenierungen von Wissen und Dichtung im Epos der Renaissance in Frankreich, Portugal und Spanien*). Desde 2009 é professor catedrático de Filologia e Estudos Culturais Iberorromânicos na Ruhr-Universität Bochum. Entre suas últimas publicações figuram a edição dos volumes *Els catalans i Llatinoamèrica* (2017), sobre as relações literárias entre a Catalunha e a América Latina, e *El yo en la epopeya* (no prelo, organizado com Dirk Brunke), sobre a subjetividade na épica do século XIX iberorromânico.

**Ulisses Infante** é doutor em literatura brasileira pela Universidade de São Paulo, com tese sobre a poética de Murilo Mendes. Atualmente é professor assistente de literatura brasileira na Universidade Estadual Paulista em São José do Rio Preto, São Paulo, onde

leciona na graduação e na pós-graduação (mestrado e doutorado) e mantém atividades de pesquisa relacionadas à narrativa brasileira, à poesia lírica brasileira moderna e à crítica literária brasileira. Coordenou o projeto de pesquisa “Diálogos lusófonos: apontamentos de Gonçalves de Magalhães, Almeida Garrett e Alexandre Herculano para crítica literária”, financiado pelo CNPq.

**José Luís Jobim**, doutor em Letras pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro e bolsista de produtividade do CNPq, é professor da Universidade Federal Fluminense. Foi presidente da Associação Brasileira de Literatura Comparada (ABRALIC). Suas publicações recentes incluem: *Dialogues France-Brésil: circulations, représentations, imaginaires* (2018, organizado com Eden Viana Martin, Nejma Kermele e Maria Elizabeth Chaves de Mello), *A circulação literária e cultural* (2017), *From Europe to Latin America* (2016, organizado com João Cezar de Castro Rocha), *Le dialogue Europe-Brésil dans l’oeuvre de Machado de Assis* (2015) e *Literatura e cultura: do nacional ao transnacional* (2013). Foi professor visitante em diversas universidades, incluindo Stanford e a Universidad de La República (Uruguai).

313

**Luiza Lobo** tem doutorado em Literatura Comparada pela University of South Carolina e pós-doutorado pela New York University e pela Universidade Livre de Berlim. Foi Pesquisadora do Centro de Estudos Brasileiros da Universidade de Oxford e da Universidade de Nantes. Lecionou na Universidade Federal do Rio de Janeiro e na Universidade de Poitiers e ministrou cursos de pós-graduação em diversas universidades brasileiras e europeias, tendo sido *visiting scholar* na Universidade de Massachusetts. É coordenadora do projeto *online* Literatura e Cultura. Publicou, entre outros, *Épica e modernidade em Sousândrade*, e é responsável pela reedição de *O Guesa* (2012).

**Cândido Oliveira Martins** é professor associado da Universidade Católica Portuguesa, de Braga, onde também se doutorou.

Destaca-se na sua produção acadêmica o estudo de autores dos séculos XIX e XX, em especial Camilo Castelo Branco. Publicou, entre outros, *Leituras do desejo em Camilo Castelo Branco* (2010), *Fidelino de Figueiredo e a Crítica da Teoria Literária Positivista* (2007).

**Marcos Machado Nunes** é doutor em literatura comparada pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul com tese intitulada “O sublime tropical: transcendência, natureza e nação na formação do Romantismo brasileiro” (2005). Atua como leitor de português na Ruhr-Universität Bochum, onde integrou o projeto “A poesia épica sob as condições estético-literárias do Romantismo”.

**Maria Aparecida Ribeiro** é professora aposentada da Universidade de Coimbra, onde trabalhou entre 1990 e 2012, tendo dirigido o Instituto de Estudos Brasileiros daquela Universidade. Antes do seu trabalho em Coimbra, lecionou na Universidade do Estado do Rio de Janeiro por mais de vinte anos. Estudiosa do Romantismo brasileiro, em particular da obra de José de Alencar, foi responsável por edições, em Portugal, de *O Guarani*, *Iracema* e *Cartas sobre A Confederação dos Tamoios*, assim como da versão facsimilar da revista *Niterói*. Atualmente prepara a obra *Questões de identidade: diálogos com José de Alencar e a coleção Camões, personagem dramática*, antologia de textos com Camões como personagem, em vários volumes.

**José Carvalho Vanzelli** é estudante de doutorado do programa de pós-graduação em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa da Universidade de São Paulo, com projeto de pesquisa intitulado “Entre o passado e o presente: um estudo do orientalismo literário português da segunda metade do século XIX – Antero de Quental, Camilo Castelo Branco e Manuel Pinheiro Chagas”. Foi professor, entre os anos de 2014 e 2015, na Hankuk University of Foreign Studies, Coreia do Sul. É membro do grupo de pesquisa acerca da obra de Eça de Queirós (“Grupo Eça”) e do grupo “Colonialismo e Pós-colonialismo em Português”, ambos do

Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da USP.

**Regina Zilberman**, pesquisadora 1A no CNPq, é licenciada em Letras pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul, doutora em Romanística pela Universidade de Heidelberg e pós-doutora pelo University College (Londres) e pela Brown University. Atua como professora associada no Instituto de Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Foi presidente da Associação Internacional de Lusitanistas. Entre suas publicações recentes destacam-se *Literatura Infantil Brasileira: uma nova outra história* (2017), *Estética da Recepção e História da Literatura* (2015) e *Brás Cubas autor Machado de Assis leitor* (2014).

