

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS CLÁSSICAS E VERNÁCULAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS CLÁSSICAS

MIGUEL ÂNGELO ANDRIOLO MANGINI

**A PRESENÇA DAS *BUCÓLICAS*, DAS *GEÓRGICAS* E DA
*ENEIDA N'OS LUSÍADAS***

VERSÃO CORRIGIDA

São Paulo

2023

MIGUEL ÂNGELO ANDRIOLO MANGINI

**A PRESENÇA DAS *BUCÓLICAS*, DAS *GEÓRGICAS* E DA
ENEIDA N'OS *LUSÍADAS***

VERSÃO CORRIGIDA

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras Clássicas do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, para obtenção do título de Mestre em Letras Clássicas.

Orientadora: Profa. Dra. Elaine C. Sartorelli

São Paulo

2023

ENTREGA DO EXEMPLAR CORRIGIDO DA DISSERTAÇÃO/TESE**Termo de Anuência do (a) orientador (a)****Nome do (a) aluno (a): Miguel Ângelo Andriolo Mangini****Data da defesa: 10/08/2023****Nome do Prof. (a) orientador (a): Elaine Cristine Sartorelli**

Nos termos da legislação vigente, declaro **ESTAR CIENTE** do conteúdo deste **EXEMPLAR CORRIGIDO** elaborado em atenção às sugestões dos membros da comissão Julgadora na sessão de defesa do trabalho, manifestando-me **plenamente favorável** ao seu encaminhamento ao Sistema Janus e publicação no **Portal Digital de Teses da USP**.

São Paulo, 14 / 08 / 2023

(Assinatura do (a) orientador (a))

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

Mp Mangini, Miguel Ângelo Andriolo
A presença das Bucólicas, das Geórgicas e da Eneida n'Os Lusíadas / Miguel Ângelo Andriolo Mangini; orientadora Elaine Cristine Sartorelli - São Paulo, 2023.
138 f.

Dissertação (Mestrado)- Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas. Área de concentração: Letras Clássicas.

1. Públio Virgílio Marão. 2. Luís Vaz de Camões. 3. Renascimento. 4. Gêneros literários. I. Sartorelli, Elaine Cristine, orient. II. Título.

AGRADECIMENTOS

Agradeço à orientadora Dra. Elaine Cristine Sartorelli, humanista em sentido estrito e por isso modelo intelectual e vital.

Agradeço ao Dr. Carlos Ascenso André e ao Dr. Paulo Sérgio de Vasconcellos, que compuseram a banca julgadora. Estes especialistas concederam-me honra máxima ao acompanharem e julgarem o meu trabalho.

Agradeço ao Dr. Alexandre Pinheiro Hasegawa, à Dra. Bianca Fanelli Morganti e ao Dr. Pedro Falleiros Heise, que generosamente aceitaram fazer parte da banca julgadora como suplentes.

Agradeço aos professores de Letras Clássicas da Universidade de São Paulo que exerceram influência sobre mim e sobre a feitura desta dissertação: Dr. Alexandre Pinheiro Hasegawa, Dr. João Angelo Oliva Neto e Dr. Paulo Martins.

Agradeço à Dra. Maria Margarida Lopes de Miranda, que supervisionou o meu estágio de pesquisa na Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, e à Dra. Carmen Leal Soares, que me recebeu no Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos como pesquisador visitante. Grande parte desta dissertação foi feita dentro da sala do Instituto de Estudos Clássicos. Agradeço também ao Dr. Manuel Ferro, do Centro Interuniversitário de Estudos Camonianos, pelas sugestões e pelos livros ofertados. Estendo o agradecimento aos outros professores da Faculdade de Letras que fizeram sugestões e reparos ao meu trabalho, sobretudo o Dr. José Augusto Cardoso Bernardes.

Agradeço à Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo, de cujo apoio financeiro dependeu toda a feitura desta dissertação: Bolsa no País (processo nº 2021/00295-7) e Bolsa Estágio de Pesquisa no Exterior (processo nº 2021/09398-3).

RESUMO

Com razão, muitos estudos já foram feitos sobre o fato de que a *Eneida* de Virgílio é o principal modelo de composição para *Os Lusíadas* de Camões. No entanto, os outros dois poemas de Virgílio, as *Bucólicas* e as *Geórgicas*, também estão presentes na epopeia de Camões, e é seguro dizer que a crítica camoniana não deu atenção a esses casos de recepção clássica. Na minha dissertação, investigo a presença tripartida de Virgílio n' *Os Lusíadas* com ênfase na atuação dos três gêneros virgilianos no poema de Camões. Por meio da análise de exemplos da interação entre *Os Lusíadas* e os poemas de Virgílio, pude fazer considerações sobre o funcionamento significativo dos textos e gêneros virgilianos na epopeia de Camões; no que diz respeito à alusão aos poemas não heroicos de Virgílio, descrevi o fenômeno da mistura genérica e os seus efeitos significativos. Finalmente, essa investigação me permitiu demonstrar que, mostrando complexidade genérica e contendo alusões às *Bucólicas* e às *Geórgicas*, Camões segue de ainda outra maneira o Virgílio heroico, cuja *Eneida* é ela mesma genericamente complexa.

Palavras-chave: *Os Lusíadas*. *Bucólicas*. *Geórgicas*. *Eneida*. Mistura de gêneros.

ABSTRACT

Justifiably, much research has been conducted around the fact that Virgil's *Aeneid* is the main model of composition for Camões' *Os Lusíadas*. However, the other two poems by Virgil, the *Eclogues* and the *Georgics*, are also present in Camões' epic, and it is safe to say that Camonian criticism has overlooked these cases of classical reception. In my thesis I investigate the tripartite presence of Virgil in *Os Lusíadas* with emphasis on the workings of the three Virgilian genres in Camões' poem. The analysis of instances of interaction between *Os Lusíadas* and each of Virgil's poems allowed me to propose interpretations about the meaningful functioning of Virgilian texts and genres in Camões' epic. As regards the allusion to Virgil's non-heroic poems, I described the generic mixture phenomenon and its meaningful implications. Finally, this investigation led me to demonstrate that, by displaying generic complexity and containing allusion to the *Eclogues* and the *Georgics*, Camões follows in yet another way heroic Virgil, whose *Aeneid* is itself generically complex.

Keywords: *Os Lusíadas*. *Eclogues*. *Georgics*. *Aeneid*. Generic mixture.

LISTA DE ABREVIATURAS

- LSJ GREEK-ENGLISH Lexicon. Compilação: Henry G. Liddell, Robert Scott e Henry S. Jones. Oxford: OUP, 1996.
- OLD OXFORD Latin Dictionary. Oxford: OUP, 1968.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	10
CAPÍTULO 1: CAMÕES ÊMULO	18
CAPÍTULO 2: PRESENÇA DAS <i>BUCÓLICAS</i>.....	48
CAPÍTULO 3: PRESENÇA DAS <i>GEÓRGICAS</i>	73
CAPÍTULO 4: PRESENÇA DA <i>ENEIDA</i>	97
CONCLUSÃO.....	125
REFERÊNCIAS.....	128

INTRODUÇÃO

Luís de Camões, que emulou gregos e romanos em toda a sua obra poética, elegeu Virgílio como o principal modelo para a sua epopeia. Para constatá-lo, não seria necessário ir além de “As armas e os barões”, que é alusão textual ao *arma uirumque* da *Eneida*. Segundo o comentador mais célebre da obra de Camões, Manuel de Faria e Sousa (1639) (I.337A),¹ o poeta português “no dio un passo sin el”, isto é, sem Virgílio. Não é exagerada a afirmação do crítico seiscentista, que com efeito demonstra à exaustão a presença da *Eneida* em todo o poema, tendo deixado aos estudiosos modernos d’*Os Lusíadas* pouco que acrescentar no que diz respeito a esse caso de investigação de fontes. Esses estudiosos eventualmente sugerem reparos ou acréscimos onde Faria e Sousa exagerou ou faltou² e frequentemente revisam ou propõem maneiras de estudar a epopeia portuguesa e a romana lado a lado.

Trata-se de um caso de filiação clássica que foi sempre visitado pelos camonistas, desde os primeiros, e sem dúvidas isto é proveitoso, na medida em que a leitura de um poema como o de Camões é beneficiada pela compreensão dos procedimentos alusivos nele contidos, sobretudo aqueles em que o texto aludido é o que mais exerce influência sobre o poema de que partem as alusões. Contudo, a maior parte da crítica, que com justiça se dedicou à presença da *Eneida* n’*Os Lusíadas*, não deu importância à presença das *Bucólicas* e das *Geórgicas* na epopeia de Camões ou a ignorou, e assim não

¹ Quer dizer, primeiro volume do comentário, coluna 337, seção A. Manterei a língua e a grafia originais, adaptando somente alguns caracteres, como “l” para “s”.

² Por mais elogioso que se possa julgar o monumento filológico que Faria e Sousa dedicou a Camões – Peixoto (1944, p. 138) por isso lhe dá o epíteto “arquicamonista” –, o valor crítico ou interpretativo da sua obra é relativo. Ramalho (1975, p. 1), que dá o crédito devido a Faria e Sousa, faz essa relativização: “Muito antes da existência da palavra [*Quellenforschung*], já Faria e Sousa fez exaustivamente o estudo, para cada passo, e quase para cada verso, dos autores antigos e modernos que Camões podia ter lido em cada caso particular, as fontes onde podia ter colhido uma sugestão, uma pista, um indício. Geralmente, exagerou, muitas vezes acertou e outras ainda errou.” E Gonçalves (2002, p. 17): “Nem todas as citações de Faria e Sousa têm propriedade, quanto a provarem imitação camoniana. A maior parte são meras digressões, com o único valor de mostrarem a erudição clássica do comentador.” Mas atenuemos a crítica com Flasche (1973, p. 32), para quem Faria e Sousa, embora a parte mais palpável da sua obra seja a erudição, frequentemente demonstrou hábeis interpretações textuais e “apreciação estético-literária”. Cf. Flasche (1973) para uma exposição concisa das partes do comentário de Faria e Sousa e do método que empregou. Uma das minhas intenções iniciais nesta dissertação era listar as referências aos poemas de Virgílio contidas no dito comentário, mas a meio caminho concluí que o esforço era infértil, uma vez que os apontamentos do comentador não são consistentemente claros ou corretos. Tive a impressão de que o comentário de Faria e Sousa, embora muitas vezes útil (farei uso dele ocasionalmente), mereceria ser tomado ele mesmo como objeto de investigação em outro trabalho, possivelmente uma reedição crítica, que, até onde eu saiba, nunca foi feita.

reconheceu o que o poeta colheu dos outros dois poemas daquele que é o seu principal modelo, e em que medida e em que sentidos o fez. Penso que a inexistência de um estudo da presença tripartida de Virgílio n’*Os Lusíadas* seja uma lacuna a ser suprida no assim chamado camonismo. A minha intenção é começar a fazê-lo, por meio de algumas indicações de análise.

Devo, entretanto, responder a uma objeção inicial, descoberta no próprio texto:

E vós, Tágides minhas, pois criado
Tendes em mi um novo engenho ardente,
Se sempre, em verso humilde, celebrado
Foi de mi vosso rio alegremente,
Dai-me agora um som alto e sublimado,
Um estilo grandíloco e corrente,
Por que de vossas águas Febo ordene
Que não tenham enveja às de Hipocrene.

Dai-me uma fúria grande e sonora,
E não de agreste avena ou frauta ruda,
Mas de tuba canora e belicosa,
Que o peito acende e a cor ao gesto muda.³ (*Lus.* I.4-5)

O poeta, invocando as Tágides, pede-lhes que façam substituir-se o “verso humilde” com o qual o poeta até agora cantara nas suas rimas pelo “estilo grandíloco” digno de armas e varões. É claro que aí Camões se refere sobretudo àquela porção das suas rimas que é a de poesia bucólica; com efeito, em I.4.3-4, aponta M. Pereira (2007, p. 108), lembramo-nos de um verso da quarta écloga de Virgílio, em que o adjetivo *humilis*, característico do estilo desse gênero, está presente: *non omnis arbusta iuuant humilisque myricae*⁴ (IV.2). A respeito da estrofe 5, Epifânio Dias (I.5.3-4), um comentador mais recente d’*Os Lusíadas*, anota: “Em latim *auena*, ‘aveia’, emprega-se também por ‘cana de aveia’, e daí, na poesia, por ‘flauta pastoril’ (Verg. Buc. I 2). A ‘avena’ simboliza a poesia bucólica (v. I 4, 3-4), assim como a ‘tuba’, ou trombeta, a poesia épica (I 4, 5-6).” Camões recusa o estilo do pastoril, e não há razão para crer que essa recusa não abranja temas do pastoril ou, se quisermos, o gênero bucólico⁵ como um

³ Citarei o texto d’*Os Lusíadas* a partir da edição CAMÕES, 1980, que tem o benefício de modernizar em geral a grafia e manter convenientemente alguns arcaísmos, como “mi” e “enveja”.

⁴ “nem a todos aprazem arbustos e humildes tamargueiras”. Exceto onde indicado (geralmente em trechos longos), as traduções de textos antigos são minhas.

⁵ Usarei uma nomenclatura simplificada para os gêneros (épico, bucólico e didático). Como se sabe, o critério para distinção genérica que predominou na Antiguidade era o formal, de modo que poemas heroicos, didáticos e pastoris, sendo hexamétricos, seriam igualmente poesia épica ou *épos*; cf. Quintiliano (X.1.46ss). A primeira aceção de *épos*, no LSJ, é “I. *word*”, e somente em uso específico e, em particular, no plural (*épea*) a palavra pode ter relação com a poesia: “IV. in pl., *epic poetry* [...]. b. generally, *poetry*, even lyrics [...]. c. *lines, verses*, esp. of spoken *lines* in the drama”. Notemos que o vocábulo não está necessariamente afixado a uma concepção técnica sobre um certo gênero poético e que, tomado em aceção

todo: o poeta há de cantar temas épicos e para isso precisa do som equivalente ao da “tuba canora e belicosa”.

Naturalmente, impõe-se a pergunta: para que negar aquilo que seria a princípio óbvio? Suponho que, no século XVI, os leitores de Camões não esperariam de um poema sobre armas e varões um estilo que sempre andou associado a cantar sobre a vida dos pastores. Poder-se-ia dizer, corretamente, que nessa parte o poeta imita os modelos que pedem inspiração às Musas e que a invocação não tem fim propriamente informativo ou narrativo. Ao mesmo tempo, não seria demais cogitar que, tal como as *recusationes* de Horácio e Propércio deixam a épica panegírica infiltrar-se nos seus poemas justamente por meio da sua preterição (CAMERON, 1995, p. 455), a rejeição camoniana seja uma indicação de que o pastoril de alguma forma esteja n’*Os Lusíadas*. Para H. Macedo (1992, p. 117), um dos poucos estudiosos que acenaram para a influência do Virgílio bucólico sobre o Camões épico, aqueles versos citados exprimem um contraste que “incorpora e qualitativamente transforma o que está sendo contrastado.”

Tratarei da presença dos poemas de Virgílio n’*Os Lusíadas*, essa das *Bucólicas*, mas também a das *Geórgicas*, que sem dificuldade poderíamos juntar com as *Bucólicas* no grupo de poesia recusado por Camões, e a da *Eneida*, em termos de gêneros. O próprio poeta de certa maneira convida à leitura genérica quando articula, vê-se, uma reflexão metapoética, tal como faziam aqueles augustanos mencionados. E não é arriscado afirmar que, de modo geral, os estudos clássicos, medievais e renascentistas têm adotado uma metodologia que dá aos gêneros interesse elevado no trabalho com a poesia. Partem da constatação, advogada por Jauss (1977, p. 331) e Köhler (1985, p. 113), por exemplo, de

técnica, não necessariamente está afixado à concepção aristotélica de poesia épica, que vigora até hoje: imitação de ações elevadas com metro heroico, que confere ao poema estilo sublime. Na verdade, até mesmo “epic poetry” não corresponde exatamente ao que hoje se entende por essa expressão. Martin (2005, p. 13) diz que a definição aristotélica, apesar de ter se afamado, deverá, na verdade, ter sido uma proposta razoavelmente isolada em relação a outros teóricos da poesia do mundo grego, para os quais *épos* seria o nome de um metro, o próprio hexâmetro datílico. Isto é reconhecido, diz ainda Martin, pelo próprio Aristóteles em *Poet.* 1447b: outros categorizam os poetas pelo tipo de verso que produzem, havendo assim *elegeiopoioiùs* (fazedores de *élegos*) e *epopoioiùs* (fazedores de *épos*), do que se depreende que há um tipo de verso chamado *épos* e que para esses outros *epoioiùs* seria qualquer texto produzido com esse metro. De fato, sabemos hoje que, em poesia antiga, grega ou romana, *épos* (portanto, poesia épica) quer dizer hexâmetro datílico, ou poema em hexâmetros datílicos, razão pela qual conviria distinguir entre as espécies desse gênero, como o *épos* heroico (o que hoje costumeiramente dizemos ser poesia épica) e outras formas “menores” do *épos*. Cf. “epic” em *Oxford Classical Dictionary* (HARDIE, 2012, p. 510-511). Para Koster (1970, p. 124), a “grande épica” (*Großepos*) compreende aquela que trata de guerras e heróis, como a homérica, além daquela de tipo histórico-encomiástico, enquanto a “pequena épica” (*Kleinepos*) compreende, por exemplo, poesia didática, pastoril ou bucólica e os hinos. Reconhecendo a problemática do termo “épico”, usarei a nomenclatura simplificada que indiquei.

que não são os gêneros meras ferramentas de prescrição *ante rem*, tampouco apenas conceitos descritivos *post rem*, mas componentes *in re* da obra.

Entre as premissas que compartilhamos com H. R. Jauss, está a de que tomamos o gênero literário não como ‘ante rem’, no sentido universal-realista-normativo, nem meramente como ‘post rem’, no sentido nominalista-classificatório, mas como ‘in re’, o que equivale a dizer, com Jauss: na base de uma continuidade que constrói o gênero e é composta de obras com características comuns relativamente constantes, cuja relação estruturante com outras obras é ao mesmo tempo dependente e constitutiva de um sistema⁶ (KÖHLER, 1985, p. 113).

Hoje é aceita a noção de que um texto depende de um sistema e o constitui, ou seja, de que não pode ser lido isoladamente como uma espécie de milagre do engenho, e já não é mais sustentável a defesa romântica da criação independente e inspirada do indivíduo. Em uma crítica à tese de Benedetto Croce, que deu à originalidade e à genialidade um estatuto de supremacia sobre a ideia de gênero, Jauss (1977, p. 329) afirma que “mesmo uma obra de arte [...] que fosse perfeita enquanto unidade de intuição e expressão só poderia ser absoluta – isto é, isolada de tudo o que é esperado – a custo da sua inteligibilidade.” Assim, para que tenha no mínimo inteligibilidade, qualquer texto deve fazer remissão a um conjunto de textos em relação ao qual se define por meio da diferença e semelhança. Com Conte (1986), dir-se-ia que esse conjunto seja o amplo “sistema literário”, uma instituição histórica a que reportar se reporta todo empreendimento individual, sob pena de ser um *monstrum*⁷ isolado na história. E quanto ao gênero? Falamos de “sistema literário” se procuramos dar uma definição de literatura frente a outros domínios da realidade ou da linguagem, como aquele da palavra não poética, mas falamos de “gêneros” se desejamos fazer distinções dentro do domínio da literatura.⁸

Reconhece-se imediatamente como os conceitos de *arte allusiva*, proposto por Pasquali (2019 [1942]), e de gênero estão intimamente ligados: por meio da alusão a

⁶ Tomei a liberdade de traduzir as citações de textos modernos em idioma estrangeiro. Adaptei a grafia dos textos modernos em português europeu para português brasileiro.

⁷ “monstra” (CONTE, 1982, p. 82). Também Spina (2010, p. 15): “criar monstros”.

⁸ Penso com Köhler (1985, p. 122, itálico do autor), para quem o mundo é, por assim dizer, povoado de sistemas: “por mais que o sistema literário também goste de ser privilegiado, dado que é como que um sistema artístico e um sistema da comunicação falada ao mesmo tempo totalmente distante e totalmente próximo do concreto andamento da vida, ele é, em primeiro lugar, somente *um* sistema no sistema dos sistemas.” Compreendendo a organização hierárquica de sistemas dentro de sistemas, resulta que o sistema amplo da literatura se identifique com o sistema formado por todos os gêneros (o que o autor chama de *Gattungssystem*); os gêneros eles mesmos são sistemas formados por textos que compartilham certos elementos; os textos são eles mesmos conjuntos sistemáticos desses elementos, e assim por diante.

outros textos, a obra individual insere-se em uma série poética da qual extrai o seu significado. De acordo com Conte,

os gêneros são matrizes de obras, a serem entendidos não como receitas, mas como estratégias: eles agem nos textos não *ante rem*, nem *post rem*, mas *in re*. São como estratégias enquanto procedimentos que implicam uma resposta, um destinatário como parte integrante do próprio funcionamento, um destinatário preciso e reconhecível na forma mesma do texto (1991, p. 153).

Afirmar que os gêneros devem ser entendidos como “estratégias” ou “procedimentos” é o mesmo que afirmar que eles pertencem ao campo da poesia antes do campo da teoria ou da crítica. Dito de modo mais categórico, práticas alusivas e gêneros constituem a própria poesia e são condições da sua existência. Um indício disso é o fato de que a significação da obra poética depende diretamente de que o leitor ou o destinatário conheça, mesmo que não de modo detalhado ou erudito, e mesmo que de modo inconsciente, a tradição – que compreendo na instância dos gêneros – à qual se faz alusão, cumprindo-se ou quebrando-se as expectativas estabelecidas em determinado momento da história. Aí, de fato, percebemos a afinidade da perspectiva de Conte com a concepção de Jauss sobre o assim chamado “horizonte de expectativas”.

Veja-se na prática como o conhecimento que o leitor possui de textos precedentes permite que subsuma o texto que lê a um gênero e assim lhe atribua significado com uma riqueza e precisão maiores do que se não possuísse tal conhecimento. “As armas e os barões” é um sintagma nominal que pouco quer dizer, a não ser os referentes “armas” e “barões”, se o leitor não souber que constitui alusão à *Eneida*. É claro que o leitor da epopeia de Camões perceberá um universo épico em “As armas e os barões” mesmo se não se recordar exatamente de *Eneida* I.1, mas isso provavelmente se deve ao fato de que poemas como a *Eneida*, que tratam de armas e varões, moldaram uma noção tradicional de poesia épica que se traduz em *Os Lusíadas* I.1.1. Em todo caso, se o leitor conhecer de antemão o primeiro hemistíquio do primeiro verso da epopeia de Virgílio, ele é capaz de afirmar: que isto diante de si, *Os Lusíadas*, é um poema, pois faz referência a outro poema e assim se insere no sistema literário; que as “armas e os barões” lusitanos serão cantados em referência a uma certa tradição de textos que tratam de armas e varões, a saber, o gênero épico, do qual a *Eneida* é o grande exemplo em latim; que, sendo poema épico, a sua elocução deve ser grave, a partir do que se podem perceber procedimentos retóricos de aspecto elevado, como em “armas”, que é sinédoque para “guerra”; entre outros.

O poeta filia a sua criação poética ao gênero épico e com isso traz à tona todas as expectativas ligadas a ele. Como veremos, porém, isso não impede que Camões inclua na epopeia elementos de outros gêneros, aqui especificamente os gêneros não heroicos virgilianos. Seria esta uma quebra das expectativas ligadas ao gênero épico? Em certo sentido, sim, uma vez que o gênero épico é uma coisa, e qualquer outra que venha imiscuir-se com ele resulta em algo diferente de uma ideia, nunca realizada, do que seja o “épico puro”, mas a realidade é que a história do gênero épico já viu esse fenômeno antes de Camões, portanto o que esse poeta faz, no que diz respeito à mistura de gêneros, não é de todo estranho ou novo.

O procedimento de inclusão de gêneros em uma epopeia não foi inventado por Camões; na verdade, o poeta encontra, mais uma vez, no Virgílio épico o seu predecessor. Os críticos já demonstraram longamente que a *Eneida* contém elementos de muitos outros gêneros. Mais, autores como Harrison (2007, p. 207) são da opinião de que a epopeia de Virgílio é o “exemplo máximo” de confluência genérica no período augustano, tanto pela quantidade de gêneros integrados ao quadro épico do poema quanto pela importância das funções que assumem na obra. Mencione-se o exemplo da tragédia na *Eneida*. A análise das fontes trágicas gregas de Virgílio fora ensaiada por Sérvio (*Comm. in Verg. Aen.* IV ed. Thilo), e Macróbio emite um juízo que segue a vigorar na crítica atual e recente: *est enim ingens ei cum Graecarum tragoediarum scriptoribus familiaritas*⁹ (*Sat.* V.18, 21 ed. Willis). Secunda esse juízo Heinze (1965, p. 467-470), para quem o elemento dramático perpassa a estrutura do enredo, desde a representação *quasi* cênica de unidades menores de ação até as peripécias que norteiam a fábula, além de que, continua Heinze, Virgílio fez de alguns de seus personagens verdadeiros heróis trágicos, tendo-lhes conferido *éthos* elevado, cuja destruição fatídica e para eles injusta geraria as emoções trágicas aristotélicas, compaixão e medo. É este o caso do célebre episódio de Dido. Neste também se verificam traços da elegia amorosa romana, lírica, iambo e epigrama fúnebre. Tratarei, no Capítulo 1, da *Eneida* como modelo d’*Os Lusíadas* enquanto exemplo de confluência genérica em que estão presentes, inclusive, os outros poemas do próprio Virgílio. Seria mais adequado dizer que Virgílio, em vez de incluir gêneros diversos, na verdade, deixa de excluí-los da sua epopeia, em respeito à essência alexandrina da sua obra, sobre a qual discorrerei adiante.

⁹ “Ele [Virgílio] tem, portanto, grande familiaridade com os escritores de tragédias gregas.”

Emulando a prática da mistura genérica que há na obra que é modelo para *Os Lusíadas*, Camões inclui na sua epopeia os três gêneros virgilianos e lhes dá função específica. Isto não ameaça o estatuto épico do poema, já que os outros gêneros nele integrados são subordinados à moldura épica do poema. Harrison (2007, p. 16), valendo-se da produtiva metáfora da hospitalidade, defende a noção já popular nos estudos clássicos (para o que ele mesmo contribuiu) de que “o [gênero] ‘hospedeiro’ em todos os casos retém o seu papel dominante e determinante, embora o ‘visitante’ enriqueça e alargue o seu gênero ‘hospedeiro’ para agora e para o futuro.” Na obra, os gêneros, portanto, interagem segundo uma regra aparentemente fixa: sempre há um que seja subordinante e que estabeleça a moldura no interior da qual os outros têm atuação subordinada e de alguma forma participam do empreendimento poético cujas regras são ditadas por aquele predominante. Camões, ao integrar os gêneros virgilianos, mesmo os não épicos, confere-lhes *função* no argumento épico da obra, e não poderia ser de outra maneira, se já admitimos que a presença desses gêneros não é acessória e, agora, que também não pode ser independente, muito menos predominante no texto.

Evidentemente, a fim de que os gêneros bucólico, didático e épico virgilianos pudessem assumir função n’*Os Lusíadas*, houve uma transformação significativa deles, que se explica, entre outras razões, ao circunscrever-se a epopeia de Camões no seu tempo: nesse poema, narram-se os feitos cristãos e expansionistas dos portugueses que se iniciam em 1497 com a saída do Gama do Tejo, e o seu destinatário são os compatriotas quinhentistas do poeta. Não considerar a dimensão histórica do poema de Camões e dos de Virgílio e a distância temporal entre eles – estamos muito mais próximos de Camões do que ele de Virgílio – seria problemático, se queremos investigar os sentidos em que alusões às *Bucólicas* e às *Geórgicas* possam participar de um poema cristão funcionalmente. É assim com as alusões à *Eneida*: os mundos sobre os quais escreveram Camões e Virgílio são quase inteiramente diferentes. Nesta dissertação, investigarei as funções da presença dos três gêneros virgilianos, os não épicos em coexistência com o épico em uma epopeia temporalmente longínqua, mas cujo autor busca restaurar a tradição grega e romana, como todo renascentista.

Pécora (2018, p. 15-16), abrindo o seu livro com um “manifesto” contra os vícios românticos da análise literária, como o biografismo, o psicologismo e a interpretação a-histórica, mas também contra o “realismo substancialista” que vê na literatura um espelho perfeito da realidade, defende, ao contrário, o trabalho ao mesmo tempo com os gêneros

e com o contexto histórico em que os textos se inserem. E penso que assim deva ser, porque, como ensinam Jauss, Köhler e Conte, por exemplo, os gêneros são eles mesmos instituições poético-retóricas, enquanto estratégias ou procedimentos compositivos, e instituições históricas enquanto construídos por textos em relação sistemática ao longo da história. Tomo emprestadas as palavras de Pécora, cuja proposta metodológica admite o sistema de textos como uma “máquina de gêneros”:

Compreender adequadamente os efeitos propiciados por determinado gênero letrado, aqui, significa determinar as marcas temporais desses efeitos, pois estes não são *permanentes*, no sentido de funcionar em qualquer período histórico, nem demonstram a mesma *qualidade*, do ponto de vista da variedade de recursos utilizados, da intensidade do impacto afetivo produzido ou da posição relativa no conjunto dos empregos de mesmo gênero. [...] Feitas as passagens aludidas, a possível máquina de gêneros apresentada neste volume postula que não se pode ler literatura convenientemente como documentação conteudística da realidade, quanto que apenas convém tomá-la como histórica (PÉCORA, 2018, p. 15-16, itálicos do autor).

Investiguemos a “máquina de gêneros” que é *Os Lusíadas* na sua recepção dos gêneros virgilianos. Diríamos: “máquina de gêneros virgilianos”. Para isso, explorarei algumas passagens d’*Os Lusíadas* em que há alusões às *Bucólicas* (Capítulo 2), às *Geórgicas* (Capítulo 3) e à *Eneida* (Capítulo 4). Antes de tudo, no Capítulo 1 a seguir, faço considerações preliminares sobre Camões como êmulo dos antigos e de Virgílio em particular.

CAPÍTULO 1

CAMÕES ÊMULO

André Falcão de Resende dedicou a Camões uma sátira em que censurou uma sociedade que despreza os poetas¹⁰ e lhe chamou “bacharel latino”, alcunha frequentemente lembrada quando se fala da tradição clássica na sua obra. Assim Resende lamenta uma “grossa barbaria” (3):

Esta é, Camões, que quem escreve ou fala
em numeroso verso, ou segue e usa
a poética prosa, e quer orná-la:

e o natural engenho aplica à Musa,
alguma hora do pó se levantando,
logo algum vil sprito o nota e acusa.

“Vedes o triste (diz aos de seu bando)
que é bacharel latino, e nada presta,
Poeta o coitado é, monstro nefando.” (7-15)¹¹

Já foi uma questão discutida se “bacharel latino”, nesse trecho, refere-se a Camões, ao próprio Resende, como interpretou o camonista Storck, ou a um poeta de modo geral. Primeiro, não podia ser o próprio Resende, porque, segundo Braga (1907, p. 208), a interpretação de Storck faria recair sobre a sátira de Resende “uma vaidade estólida”, e, no mais, o contexto favorece a leitura de que bacharel latino seja especificamente Camões, visto que o poema é dedicado a ele, referido aliás por um vocativo (7). Ramalho (1975, p. 2-3), concordando com a posição de Braga, aponta que Camões provavelmente era mesmo isto que se designava por “bacharel latino”: aqueles que possuíam a cultura das Humanidades promovida no ambiente universitário. Não havendo provas de que Camões tenha estudado na Universidade de Coimbra,¹² é, no entanto, indiscutível que a “ideia de uma cultura superior ligava-se no seu espírito a esta cidade, como mostra a estância 97 do Canto III” (RAMALHO, 1975, p. 3). Na carência de provas biográficas, porém, de que tenha sido “bacharel latino” e de que tenha

¹⁰ Na verdade, a poesia que a sociedade criticada por André Falcão valoriza, segundo Hue (2011), é aquela dos “maus poetas da corte”. Hue ainda constata que essa sátira é a primeira citação a Camões e que, afinal, nos Quinhentos, viria a ser uma das únicas.

¹¹ “Satyra Segunda a Luis de Camões”. O texto é citado da edição crítica de Spaggiari (RESENDE, 2009, p. 354), com adaptação da grafia, exceto em “sprito” (12).

¹² M. Matos (2011, p. 81-82) fala da escassez de documentos sobre a vida universitária de Camões, embora a sua passagem pelo colégio de Santa Cruz, em Coimbra, seja atestável.

frequentado o ensino superior, comprova-o um fato mais simplesmente observável, aquilo que os investigadores de Camões nunca ignoraram: a tradição clássica que transparece na própria obra do poeta. E, além de transparecer, o conhecimento das Humanidades é amiúde defendido por ele, com argumento similar ao da sátira de Resende. Dos muitos casos em que a voz do poeta irrompe na narrativa para denunciar a bruteza da própria gente para quem cantava, lembre-se apenas uma, que é célebre: “quem não sabe arte, não na estima” (V.97.8).

Faria e Sousa, obstinado a escavar todas as fontes que acreditasse poder encontrar nas *Rimas* e n’ *Os Lusíadas* – muito antes que fosse inventada a palavra *Quellenforschung*, assinala Ramalho (1975, p. 1) –, diz sobre a tríade camoniana épica-lírica-drama: “España en solo Luis de Camões vio junta la grandeza de Homero, i Virgilio en lo Heroico: la de Pindaro, i Oracio en lo Lirico: la de Menandro, i Plauto en lo Comico, con igualdad notable” (I.47C). Quando diz “con igualdad notable”, o comentador provavelmente acentua a mestria com que o poeta domina os diversos autores gregos e romanos, não propriamente que são imitados em exata proporção, afinal, n’ *Os Lusíadas*, por exemplo, Virgílio é mais modelo para Camões do que Homero, e o próprio comentador o reconhece numerosas vezes. Em todo caso, o primeiro verso da epopeia sem dúvidas o atesta; adiante explorarei mais essa predileção.

No artigo “A tradição clássica na obra de Camões” do *Dicionário de Luís de Camões*, M. Pereira (2011, p. 923-933) demonstra, por meio de exemplos, que o poeta conhecia diversas fontes gregas e latinas e as integrou em toda a sua produção poética.¹³ Refiram-se alguns dos exemplos de influência clássica nas faces mais expressivas da sua obra, a lírica e a épica, arrolados por M. Pereira. Na primeira parte da Elegia I, *O Poeta Simônides, falando*, reconta-se o encontro de Simônides, rival de Ésquilo, e do capitão ateniense Temístocles, que discutem sobre ser melhor o lembrar-se de tudo ou o contrário;¹⁴ essa mesma elegia termina com um elogio aos “lavradores bem aventurados”, alusão clara ao final do Livro II das *Geórgicas*, e, descrevendo os campos, o poeta diz

¹³ Que conhecesse bem a língua latina é indubitável, mas se Camões leu os gregos no original é uma questão discutível e envolve especulações biográficas. Ramalho (1979, p. VI) é da opinião de que “quanto ao grego, é difícil provar que o não soubesse, embora no seu tempo em Portugal a língua helénica fosse menos estudada e menos geralmente conhecida do que se pensa hoje.” Segundo M. Pereira (2011, p. 924-925), é possível que Camões tenha lido traduções latinas dos gregos, disponíveis havia muito tempo, mas também há helenismos na sua obra que sugerem o conhecimento dos originais, como o “elevado número de mitônimos, que ronda as duas centenas” (2011, p. 924).

¹⁴ Trata-se de um motivo clássico: Cícero (*Ac.* II.1.2; *Fin.* II.32.104; *de Orat.* II.299, 351) faz referência ao episódio, lembra M. Pereira.

que “ali cantara Títilo e Sileno”, personagens das *Bucólicas*. Este poema tem influência direta sobre as *Éclogas* de Camões: na *Écloga VI, A rústica contenda desusada*, o poeta pretende misturar o estilo novo de Sanazzaro com “o antigo Mantuano”. Já nas *Odes* camonianas, era natural que Horácio estivesse presente. Tome-se o exemplo da Ode IX, *Fogem as neves frias*, em que se alude às odes I.4, IV.7 e IV.12 de Horácio, reunindo-se motivos de todas elas: “o desaparecimento das neves e do frio, à entrada da Primavera, o renovar da vida campestre, o retomar da navegação, as danças das Graças e das Ninfas” (M. PEREIRA, 2011, p. 926).

Quanto a *Os Lusíadas*, continua M. Pereira, multiplicam-se as referências às grandes epopeias da Antiguidade. Entre elas, pelo motivo da navegação, acham-se principalmente a *Odisseia* e a *Eneida*, esta mais do que aquela, além das *Argonáuticas* (tanto a de Apolônio de Rodes quanto a de Valério Flaco) – Camões alude também à *Farsália* e à *Tebaida*, embora menos frequentemente. A predileção de Camões pela *Eneida* antes da *Odisseia* é explicada pela razão fundamental de que, na epopeia de Homero, narra-se o *nóstos* do herói, que se traduz em uma aventura que não é propriamente uma missão, nem possui intento desbravador ou civilizatório, ao contrário daquela de Virgílio e daquela de Camões. André (2011, p. 337-338) enumera outras razões que evidenciam a proximidade entre *Os Lusíadas* e a *Eneida*: este poema tem o herói comedido e movido pela *pietas* (exceto nos casos em que é tomado por *hýbris* ou *furor*), e aquele tem o protagonista cristão, ambos à diferença do Aquiles iroso da *Ilíada*; a *Eneida* abre *in medias res*, estando os troianos em pleno Mediterrâneo, tendo já escapado há sete anos da destruição da sua cidade, e também é assim *Os Lusíadas*, cuja narração se inicia com os portugueses passando pela ilha de Moçambique, tendo já deixado Lisboa há diversos meses; Vênus é a deusa que ama e protege tanto troianos quanto portugueses, e Camões refaz, no Canto II, o episódio do Livro I da *Eneida* em que Vênus solicita ao seu pai Júpiter a segurança dos portugueses. Essas são apenas indicações da tradição clássica na obra de Camões.¹⁵

¹⁵ O léxico advindo da mitologia clássica pode também ser mostra de “cultura clássica”. Segundo Cidade (1953, p. 46, itálicos do autor), o conhecimento dos pormenores biográficos dos deuses permitiu a Camões variar e renovar a sua expressão: “o Sol não seria apenas *Apolo*; poderia ser indicado como o *mancebo Délio*, o filho de Latona; e seu filho *Faetonte* como o *filho de Clímene*, ou como o *irmão de Lampécia*; à irmã de *Aurora*, mais de uma vez conviria chamar-lhe, por exemplo, a *moça de Titão*, e Vênus seria umas vezes designada com o epíteto derivado do lugar a que andasse ligado o seu nome – a *deusa Páfia*, a *Cípria*, a *Cítereia*, a *linda Ericina* – ou mencionada por uma particularidade da sua vida, como, por exemplo, – *aquela que da alva espuma foi gerada*.” Para um estudo dos latinismos d’*Os Lusíadas*, cf. C. Silva (1931). De resto, sobre a tradição clássica de Camões no teatro, face menos expressiva da sua obra poética, se se

O que significa haver tradição em uma obra? No século XX, popularizou-se uma escola de pensamento nos estudos da literatura latina que girava em torno do termo *arte allusiva*. Segundo Pasquali (2019, p. 12-13), “alusão” ocorre quando, em uma obra de arte qualquer – Pasquali não restringe o procedimento à literatura, embora lhe dê ênfase –, há referências a obras anteriores que produzem efeitos de sentido na obra em que são feitas tais referências. A proposta de Pasquali, e nisto está o seu caráter inovador e decerto protagonista nos estudos clássicos do século passado,¹⁶ opõe-se ao método de investigação das fontes, ou *Quellenforschung*, que predominara na filologia do século XIX. O autor começa o seu artigo declarando essa oposição:

Dizem: “Você, quando explica os clássicos antigos, escrevendo e, pior ainda, na escola, sufoca-os com os cotejos, esquecendo que a fonte da poesia está sempre na alma do poeta e nunca em livros que ele possa ter lido. O seu esforço é vão.”

Respondo: “Eu não busco, nunca busquei as fontes de uma poesia. [...] A palavra é como água de regato que reúne em si os sabores da rocha da qual brota e dos terrenos pelos quais passou” (PASQUALI, 2019, p. 11-12).

A primeira constatação de Pasquali pode soar exagerada, se se considera que, por mais que se rejeite o método da procura de fontes como fim último da filologia, é impossível trabalhar com os textos clássicos sem ter à mão aquelas fontes. Mas o que Pasquali diz é algo diferente da pura rejeição desse método; ele propõe expandir a sua finalidade para além do empilhamento de fontes e repensar o sentido do que seja a presença de uma fonte. Para isso empresta um termo da música: a alusão é a “variação” dos predecessores que produz sentido na obra de chegada. Com isso, a não ser que se trate de uma homenagem ou imitação escolar, alusão não consiste na menção insignificante a outras obras, nem o valor de uma obra poderá ser medido com base na quantidade de citações de outros textos. Aludir é um procedimento significativo e, quando se fala de literatura, propriamente literário; melhor dizendo, a literatura é propriamente alusiva. O que se veria com os futuros trabalhos sobre a *arte allusiva* é um aumento do seu alcance teórico, a ponto de que não seria mais possível, segundo essa corrente de pensamento, considerar a literatura sem considerar a alusão, e esta viria a tornar-se até mesmo uma parte fundamental da literatura, senão a própria literatura ou uma condição necessária sua.

considerar a tríade épica-lírica-drama, é suficiente apontar, por exemplo, que o *Auto dos Enfatriões* é uma imitação escolar do *Amphitruo* de Plauto.

¹⁶ Thomas (1986, p. 171-172) ressalva que já havia antes de Pasquali estudos sobre casos individuais de alusão; Pasquali foi quem propôs um entendimento teórico da alusão como “fenômeno artístico”. Thomas propõe uma tipologia das diferentes formas de relação entre textos usando as *Geórgicas* como exemplo, mas não vi necessariamente proveito em aplicá-la ao meu estudo.

Veremos com Conte que também essas teses não são exageradas. Partamos da comparação de Pasquali de que a palavra é como a “água de um regato”. Não há dúvidas de que essa palavra seja especificamente a palavra poética, em oposição à palavra não poética. Conte (1986, p. 40-41) refere-se a uma distinção de Lausberg entre *Verbrauchsrede* [“discurso de consumo”] e *Wiedergebrauchsrede* [“discurso de reutilização”]: a principal diferença entre um e outro é que um serve apenas ao propósito da comunicação imediata, ao passo que o outro é aquele capaz de ser rememorado em diversos contextos ao longo da história. Enquanto *Wiedergebrauchsrede*, a palavra poética depende da conservação na memória, segundo Conte, e se não fosse assim não disporia, como dispõe, de certos atributos que a fazem ser memorável e livre da efemeridade da palavra cotidiana, desde a “regularidade métrica e estrutural” até “o efeito total produzido pelas figuras de linguagem” (CONTE, 1986, p. 43). Esse tipo de palavra provoca um estranhamento chkllovskiano que faz ter relevo a palavra e não o que comunica, isto é, a palavra deixa de ser o meio para tornar-se a mensagem.¹⁷

A poesia possuir uma substância memorável e metalinguística implica que cada atualização individual da palavra poética pertence a um sistema ao qual se referir, a saber, um “sistema literário”. A alusão, portanto, é condição necessária da poesia ou um dos seus elementos fundamentais. Retomemos agora o que foi dito na Introdução: Pasquali e Conte pretendem uma compreensão da alusão que a situe entre a cópia insignificante e o desvio da norma.¹⁸ Incluir o texto precedente no texto novo, quando se fala de *arte allusiva*, quer dizer produzir efeitos de sentido no texto de chegada que não existiriam sem a integração do texto de partida. Em outras palavras, o “sistema literário” confere sentido à obra individual e em relação a ele o autor produz desvios significativos.

¹⁷ Chklovski (1973) propôs considerar a arte como um procedimento cuja função é desautomatizar a percepção do leitor, espectador ou ouvinte e fazê-lo perceber aquilo que o dia a dia e a palavra cotidiana não permitem que perceba. Chklovski (1973, p. 45, itálicos meus): “O objetivo da arte é dar a sensação do objeto como visão e não como reconhecimento; o procedimento da arte é o procedimento da singularização (*ostranenie*) dos objetos e o procedimento que consiste em *obscurecer a forma, aumentar a dificuldade e a duração da percepção*. O ato de percepção em arte é um fim em si mesmo e deve ser prolongado.” A mesma concepção de dificultar a percepção e dinamizar a linguagem, à diferença da fala cotidiana, está na base da definição de Tinianov (1975) dos elementos construtivos do verso: unidade e compacidade, elementos ambos que inexistem na linguagem diária, prolixa e explicativa.

¹⁸ Como quer que se chame essa dicotomia – “deviance and norm” (CONTE, 1986, p. 59); “Verschliessen und Öffnen” (KÖHLER, 1985, p. 119), sobre os estados de mudança e conservação do sistema de gêneros no processo histórico; nas palavras de Barchiesi (1997, p. 215, itálicos do autor): “a alusão funciona também como escolha entre as possibilidades *já todas ocupadas* pela tradição (*tradizione*), não só como acréscimo de um desvio (*scarto*)” –, isto quer dizer que a criação individual não é independente da tradição, ao mesmo tempo que não lhe é submissa.

Para que a alusão seja percebida como tal, é necessário que o leitor conheça e reconheça a passagem a que se alude (PASQUALI, 2019, p. 12). Apesar de que Pasquali não rejeite a importância da intenção de autor, a escola da *arte allusiva* de modo geral (e também a da intertextualidade, sobre a qual falarei adiante) confere um peso importante ao papel do leitor na interpretação do texto e procurou abandonar o intencionalismo. A mudança de foco da intenção do autor para a responsabilidade do leitor, porém, traz tanto avanços quanto complexidades no que diz respeito ao tema da interpretação. Segundo Vasconcellos (2007, p. 244-250), de um lado, a principal contribuição dessa mudança é abandonar a noção de que o texto possui uma verdade a ser descoberta pelo melhor crítico, quase tão antiquada hoje quanto o biografismo, na medida em que o significado produzido por um texto, ou a sua interpretação, dependerá do leitor; de outro lado, a complexidade que isto traz é óbvia e causadora de enganos: se a interpretação se deve ao leitor, e não haveria nada no texto que impusesse um certo caminho de interpretação, então qualquer interpretação seria válida. Isto é um paralogismo, do qual não é arriscado dizer que a academia, ao menos a brasileira, ainda não abandonou de todo. Com Vasconcellos, seria mais apropriado dizer, como possível resolução dessa complexidade, que, de fato, o leitor pode ler o texto como quiser e, em se tratando de textos clássicos, pode mesmo imputar seu conhecimento de Freud a uma passagem de Suetônio (2007, p. 245-246), mas isto não quer dizer que a sua leitura seja válida. Para que assim seja, diz-se que uma interpretação deva ser convincente para os pares da comunidade leitora. Fazê-lo requer uma análise do texto que reúna o maior possível número de evidências textuais em que se possam ver circunstanciados os argumentos do intérprete e que considere a historicidade do texto.

Iser e Jauss, levando às últimas consequências o papel do leitor, propuseram um modo de leitura que privilegia os efeitos estéticos causados pelo texto, isto é, dá relevo a como o leitor recebe o texto em determinada época e inserido em determinada sociedade. Do ponto de vista da estética, a postura exigida do profissional que estuda os textos clássicos é circunscrevê-los à história deles e estudá-los, na medida do possível, como se fosse um leitor daquele passado distante.

[...] uma teoria dos gêneros fundamentada na recepção estética necessariamente contribuiria com a pesquisa sobre as relações entre literatura e sociedade, obra e público, na medida em que o sistema histórico de normas de um “público literário” está perdido em um passado distante e, na melhor das hipóteses, ainda pode ser reconstruído a partir do horizonte de expectativas de um sistema de gêneros (*Gattungssystem*) que previamente constituiu a intenção da obra e a compreensão do público (JAUSS, 1977, p. 357).

Ainda permanece uma camada daquela complexidade sobre o papel do leitor, que é a ideia razoavelmente difundida nessa área de estudos de que, se o texto de partida afeta o texto de chegada, produzindo nele efeitos de sentido através dos seus trechos aos quais se alude, o texto de chegada também afeta o texto de partida. Para ilustrar o que seria esse argumento, Vasconcellos (2007, p. 242-243) – e creio que convenha aqui retomar o exemplo ilustrativo – refere-se ao verso *at tuba terribilem sonitum procul aere canoro* (*En.* IX.503), que é alusão a um de Ênio, *at tuba terribili sonitu taratantara dixit* (*Ann.* 143). Virgílio substitui a onomatopeia *taratantara* pela assonância em *aere canoro*, que o leitor da *Eneida* poderia receber como um jogo sonoro mais elegante do que o de Ênio. A “influência” do texto de Virgílio sobre o de Ênio seria aqui uma de correção: o leitor da *Eneida* não poderia mais voltar a ler os *Anais* e sem se lembrar de que, naquele verso, Ênio foi inferior a Virgílio. Mas esse tipo de leitura, aponta Vasconcellos, encontra a sua fraqueza em um fato empírico: Ênio escreveu antes de Virgílio, então não é lógico que este autor tenha influenciado aquele. Em outras palavras, se a leitura de Ênio é afetada pela de Virgílio, e se o leitor passa a considerar o verso daquele como inferior por causa deste, isto é um fato da mente do leitor, sem que possa constituir uma interpretação convincente lastrada no texto de Ênio. Hinds (1998, p. 100-103), de quem Vasconcellos adquiriu essa posição, afirma que um leitor sempre tenderá a privilegiar um dos lados da alusão: ou procurará explicar como os trechos de Homero funcionam no texto de Virgílio, por exemplo, ou reinterpretar o de Homero com base nos sentidos em que pode exercer autoridade e mudanças sobre o de Virgílio, mas o fato inescapável e objetivo é o de que o foco da alusão sempre deve recair sobre aquele que alude, sem o qual a alusão não existiria.

Certamente há uma discussão terminológica a ser feita: alusão ou intertextualidade? D. Fowler propõe uma distinção entre os termos:

Alusão	Intertextualidade
Na mente do autor	No (sistema de) texto(s)
Particular	Pública
Singular	Múltipla
Item adicional	Elemento inevitável

Característica especial da “literatura”	Característica geral da linguagem e outros sistemas semióticos
Diferença significativa em relação ao modelo	Diferença e semelhança significantes em relação ao modelo
Ato extratextual (presta homenagem etc.)	Ato intratextual (cria sentido)

Quadro comparativo: alusão e intertextualidade

Fonte: D. Fowler (1997, p. 15). Elaboração e tradução minhas

O autor atribui ao termo “alusão” sentidos que não são aqueles que lhe dá a escola da *arte allusiva* e estes o autor reivindica para “intertextualidade”, defendendo que, da alusão para a intertextualidade, houve uma mudança de pensamento que resultou na maneira de tratar o texto representada pela segunda coluna da tabela. Segundo D. Fowler (1997, p. 16-17),

alusão era entendida como um ‘extra’, um fragmento (*bit*) adicionado a tipos especiais de texto por um autor que quisesse mostrar algo especial: intertextualidade, por outro lado, é simplesmente o modo em que textos – todos os textos – significam.

O autor baseia essa distinção no argumento de que todos os textos devem pertencer a um sistema, aliás prévio ao seu nascimento, para que tenham sentido e que a intertextualidade é a interligação necessária dos textos. Ao meu ver, esta é precisamente a tese de Conte sobre a alusão.¹⁹ Até onde entendo, a alusão, entendida com Pasquali e Conte, é diferente do que diz D. Fowler. Essa diferenciação de perspectiva faz parte de um debate maior entre “alusionistas” e “intertextualistas”, como os nomeia Hinds.²⁰ A diferença mais significativa entre os dois conceitos é a de que o termo “intertextualidade”, lembram Hinds (1997, p. 113) e Vasconcellos (2007, p. 250-251), abrange mais do que os estudos literários e clássicos em específico, tendo nascido fora deles para designar o

¹⁹ Em resenha ao texto de Hinds que aí já citei, Conte (1999, p. 219) descreve a intenção e a proposta da sua obra: “mudar o foco de atenção das vidas dos autores para os textos serviu para remover muitos mal-entendidos que eram então frequentes [25 anos atrás, como diz] (e alguns dos quais ainda persistem). É por isso que eu senti a necessidade de interpretar alusão como uma das funções constitutivas do ‘sistema literário’”.

²⁰ Hinds (1997, p. 115) distingue assim os participantes de dois colóquios ocorridos em 1995, um em Oxford, nomeado *Intertextuality and Latin Poetry*, e outro em Seattle, nomeado *Allusion and the Limits of Interpretability*, cujas conferências foram reunidas no número 39 da *Materiali e discussioni per l’analisi dei testi classici*, publicado em 1997.

fenômeno amplo da interdiscursividade, com Julia Kristeva, do qual a intertextualidade literária seria uma instância entre outras muitas. Nesse sentido, portanto, a antepenúltima linha da tabela de D. Fowler é justa – mesmo que Pasquali preveja a alusão em qualquer tipo de obra artística, é verdade que foram os estudos de poesia latina que adotaram o termo “alusão”. A minha opção pelo termo “alusão” não é resultado de uma rejeição aos estudos intertextuais, mas se justifica pelo alinhamento com a escola da *arte allusiva*, já que pretendo falar de literatura, e é este o recorte tradicional do termo. Ainda, não vejo razão em preferir o termo “intertextualidade” como se o termo “alusão” fosse de alguma maneira ultrapassado, como pretende D. Fowler, porque os autores da *arte allusiva* oferecem as ferramentas teóricas de que hoje se costuma dispor para estudar a dinâmica das relações textuais. Ao menos para os propósitos desta dissertação, não há necessidade de afinar-se com a terminologia mais nova.²¹

O par *alusão-imitatio* oferece outras dificuldades. A opção de Conte por “alusão” em vez de “*imitatio*” é motivada, declara, pelo fato de que este termo, mais tradicional, pode não representar bem o que se quer dizer hoje em dia com alusão ou intertextualidade, isto é, a produção de sentidos causada pela referência a outros textos. De certo modo, Conte não nega a utilidade do conceito de *imitatio*, mas quer atualizar aquilo que se entende por ele. A escola da *arte allusiva*, portanto, no ensejo da rediscussão sobre o que significa imitar, propõe uma terminologia que indica essa perspectiva atualizada. Conte (1986, p. 28) afirma que está “[...] tentando purgar todo excesso de intencionalismo de ‘*imitatio*’”, opondo-se nisto ao seu predecessor Pasquali, que “parece querer redimir a *imitatio*: ao assumir que o poeta deseja emular, ele atribui intenção autoral à *imitatio*.”²²

²¹ Na verdade, acredito que, ajustados os recortes teóricos, ambos os termos possam equivaler-se. Barchiesi (1997) usa “alusão” e “intertextualidade” de modo praticamente intercambiável; Vasconcellos (2007, p. 250-251) afirma que a questão da nomenclatura se resolve pelo recorte teórico, defendendo a utilidade ainda hoje existente do termo “alusão”, em que pese tenha preferido o outro em seu livro *Efeitos intertextuais na Eneida de Virgílio* (2001). No entanto, também este autor usa ambos os termos. A crítica que os intertextualistas poderiam fazer aos alusionistas, por assim dizer, centrar-se-ia no artigo de Pasquali, que segundo Vasconcellos (2001, p. 30-31), foi “breve e cauteloso”, talvez até demais, razão pela qual não teria sido devidamente explorado no seu texto o “aspecto crucial da ‘arte alusiva’ que é a criação de sentido”, muito embora, continua Vasconcellos (2011, p. 29), Pasquali “se revel[e] ciente da importância do intertexto criado pela alusão, que não é mero adorno, mas integra a significação”. Essa crítica, contudo, não deve se aplicar ao conceito de alusão como um todo, se considerarmos os sucessores de Pasquali, como Conte, que explorou profundamente as implicações significativas da alusão e esclareceu a sua importância como procedimento necessariamente significativo.

²² Pasquali buscou diferenciar as alusões significativas das insignificantes a partir do critério da intenção. Quando intencional, a alusão “entra na dimensão da criatividade” (CONTE, 1986, p. 26) e, por isso, seria capaz de gerar sentido, ao contrário das não intencionais. Trata-se de um distanciamento da *Quellenforschung* que acaba por penetrar o outro extremo, que é justamente o intencionalismo. Cf. Vasconcellos (2007, p. 241): “Pasquali [...] dá uma ênfase arriscada à intenção do autor.”

Assim, *imitatio* como termo mereceria uma atualização à luz dos recentes desenvolvimentos das teorias “alusivistas” e “intertextualistas”, talvez com a expressão “*uariatio in imitando*”, apontada por Segal (1986, p. 11), que, ao introduzir o livro de Conte, afirma que este “[...] se baseia fortemente na ‘arte allusiva’ e no ‘*uariatio in imitando*’ de Pasquali”. Por consistência, novamente, dou preferência ao termo “alusão”.

Já alusão e *aemulatio* não entendo necessariamente como conceitos excludentes entre si. É verdade que *imitatio* e *aemulatio* (ou *mímesis* e *zēlos*) no discurso teórico greco-latino costumam designar um mesmo fenômeno, mas *aemulatio* acentua especificamente o teor competitivo do processo alusivo. Assim, usarei “alusão” para designar a incorporação significativa do texto de Virgílio por Camões e “emulação” para designar a competição movida por Camões em relação a Virgílio quando aquele faz referência a este e os efeitos de sentido produzidos por essa “atitude” competitiva. Segundo Conte (1986, p. 58), “a remissão à norma, obviamente, não significa submissão à norma: em vez disso, delimita o espaço comum dentro do qual poesia nova pode tanto emular a tradição quanto falar com uma voz nova.” Mas o mesmo Conte (1986, p. 36) é da posição de que a tradição poética não é feita unicamente de emulações. Estas, explica, dependem de alusão, mas pode haver, por exemplo, alusão que contribui para alguns efeitos poéticos sem que haja competitividade. A posição definitiva de Conte (1986, p. 27) sobre a *aemulatio* é a de que esse conceito andou associado à leitura intencionalista do texto, porque dá enfoque à “relação de duas subjetividades”. É verdade que “*aemulari*” pode designar uma atividade que se dá entre pessoas, mas, quando se fala de emulação, o foco deve ser, na minha opinião, os sentidos produzidos na obra de chegada especificamente em virtude do discurso competitivo do poeta. Grande porção da significação d’*Os Lusíadas* advém precisamente do discurso emulativo de Camões para com Virgílio, como veremos. Além disso, à diferença de Conte, há autores para os quais toda alusão produtora de sentidos – exceto aquelas que são mera homenagem ou imitação

escolar²³ – é emulativa, se se admite que a simples produção do desvio da norma é uma maneira de afirmar-se em uma posição de superioridade.²⁴

Por fim, reitero que a escola da *arte allusiva* pertence principalmente à área dos estudos clássicos e em particular das letras latinas como “literatura de segundo grau” em relação à grega. Para os antigos, poderíamos supor que a alusão – ou algo como a alusão, caso não se queira aceitar essa teoria nos exatos termos em que foi proposta – tenha sido um elemento por assim dizer natural, de uma presença geralmente inquestionável no fazer poético; Schneider (1990, p. 72-73), com efeito, ressalta que a ideia de propriedade ou de “primeira vez” era impensável do ponto de vista dos antigos, e por conseguinte deveríamos dizer que o autor não é senão um leitor.²⁵ Segundo Schneider (1990, p. 138), “em literatura, a primeira vez é sempre a segunda ou a enésima”. Mas não me parece haver restrições ao emprego do termo “alusão” para textos de outros momentos, quanto mais os do Renascimento, em que a *imitatio*, no seu entendimento atualizado, é norma cultural. Aí sigo Vasconcellos (2007, p. 258), para quem “essa técnica [a alusão] não é exclusiva da poesia nem da literatura latina.” O mesmo autor (2014, p. 118) alhures menciona de passagem *Os Lusíadas* com o fim de exemplificar a influência da *Eneida* sobre a tradição poética ocidental. Quando se lê *Os Lusíadas* ou outro poema renascentista, vê-se que ainda nesse tempo os conceitos de imitação e emulação prevaleciam como normas da convenção poético-retórica e não se misturavam, geralmente, com as noções de “propriedade intelectual”, “direitos autorais” e “plágio”, tais como as entendemos hoje.

Considere-se a relação entre os poemas de Virgílio e Camões como alusão propriamente dita. Mas ainda resta o fato de que mais de 1500 anos separam os poetas, de modo que há uma especificidade nessa dinâmica alusiva, diversa, por exemplo, das imitações ovidianas de Virgílio. A distância temporal não permite que a relação entre os poemas desses poetas se explique, digamos, pela sucessão das modas poéticas. O que a

²³ Em ensaio introdutório a um conjunto de epopeias brasileiras, Hansen (2008, p. 22, nota 7) aponta para o outro lado da imitação, o servilismo escolar, em que o aluno repete as fórmulas dos grandes modelos que conhece serem respeitáveis, mas sabe apenas copiá-los, não possuindo o conhecimento das causas pelas quais o são. Não sabendo a causa da perfeição do modelo, não pode ser um poeta de verdade, apenas um copiadador. Em todo caso, se nem toda alusão é emulativa, aquela sobre a qual discorrerei certamente o é. O comentário de Hansen tem lastro, como ele mesmo indica, na distinção aristotélica entre experiência e arte (*Met.* 981a-b).

²⁴ Por exemplo, D. A. Russell (1979) e Greene (1982, p. 46).

²⁵ Embora com sentidos especializados, o substantivo *auctor* vem de *augeo* = aumentar, acrescentar, e *lector* vem de *lego* = colher, ajuntar.

explica é o esforço ativo de fazer ressuscitar um mundo que há muito havia desaparecido ou se convertido em algo quase completamente diferente do que era no século I a. C. Segundo Greene (1982, p. 28-32), o pensamento medieval não conhecia a disjunção entre o mundo romano e o seu: o que uma vez fora a *latinitas* dos romanos era assimilado pelos cristãos medievais como se estes fossem descendentes próximos de Cícero, Virgílio e Horácio. Esse sentimento de continuidade implicava ainda que a apropriação dos elementos da Antiguidade fosse marcada pela cristianização anacrônica deles, para que o paganismo fosse deles purgado, e teríamos aí, por exemplo, equivalências entre deuses e personagens da sociedade de corte.

Greene (1982, p. 28-30) identifica em Petrarca o primeiro a reconhecer explicitamente a grave ruptura que havia entre a Antiguidade e o presente, ainda que de maneira ambígua: nas suas *Epistolae Familiares*, comunica-se com os autores do passado como se os conhecesse de perto e mantivesse com eles uma intimidade pessoal; ao mesmo tempo, entretanto, não deixa de reconhecer o quanto há nessa atitude de ficção e devaneio, quando, em uma carta para Homero, declara: *quam longe absis intelligo* (XXIV.12, “percebo o quão longe estás [de mim]”).

A postura em relação aos clássicos mudou quando se passou a admitir essa “ruptura”. Em primeiro lugar, o seu reconhecimento fundamentou uma norma cultural no Renascimento: a perda do passado grandioso só poderia ser compensada com um esforço ativo de restaurá-lo, desfazendo-se, com A. Fowler (2003, p. 186), a adulteração cristianizante dos clássicos executada pelos medievais. Depois, a apropriação dos modelos deveria ser ao mundo atual, isto é, prevenir-se do anacronismo. Os renascentistas empreenderam a busca nos modelos antigos pela etiologia da própria cultura e identidade, não sem a “percepção desestabilizadora da disjunção” (GREENE, 1982, p. 30).²⁶ Recepção dos modelos então significava apropriar-se deles para falar sobre o mundo novo, repleto de assuntos e preocupações que não existiam antes. Erasmo, que ocupou

²⁶ Greene (1982, p. 31-32) refere-se a um argumento de Harold Bloom, para quem essa descoberta da descontinuidade, aliada à busca das fontes clássicas, explicar-se-ia pela chamada “angústia da influência”, ou, dito de outro modo, pelo desejo do poeta de afirmar-se como indivíduo frente à pressão exercida pela grandeza dos modelos. Não adotarei a perspectiva de Bloom, que, ao meu ver, é psicológica ou ao menos padece de psicologismo. Nisto não sou o primeiro. Também Conte (1986, p. 26-28), a fim de avançar uma compreensão sobre as relações textuais – não necessariamente entre renascentistas e gregos ou romanos –, faz objeções ao método psicologizante de Bloom. Para Conte, não há interesse propriamente artístico em observar os procedimentos alusivos segundo a intencionalidade do autor, mas sim segundo a função que a referência aos modelos cumpre na nova obra, transformando-os ou transpondo-os.

uma posição de centralidade no pensamento renascentista sobre o estudo dos clássicos,²⁷ defendia a imprescindibilidade do conhecimento destes, além da necessidade de não ceder à mera apologia ou cópia. Em seu *Diálogo Ciceroniano*, aponta o principal vício dos admiradores de Cícero da sua época, que praticavam a imitação cega do modelo, a ponto de nada dizerem que o orador romano não houvesse dito exatamente com as mesmas palavras. Assim se exprime o personagem Buléforo, dirigindo-se a Nosópono, à maiêutica:

Quid igitur frontis habeat ille, qui a nobis exigat, ut per omnia Ciceronis more dicamus? [...] Porro cum undiquaque tota rerum humanarum scaena inuersa sit, quis hodie potest apte dicere, nisi multum Ciceroni dissimilis? Adeo mihi uidetur hoc quod agebamus in diuersum exisse. Tu negas quemquam bene dicere, nisi Ciceronem exprimat: at res ipsa clamitat, neminem posse bene dicere, nisi prudens recedat ab exemplo Ciceronis. Quocumque me uerto, uideo mutata omnia, in alio sto proscaenio, aliud conspicio theatrum, immo mundum alium. Quid faciam? Christiano mihi dicendum est apud Christianos, de religione Christiana²⁸ (*Ciceronianus*, 993 ed. Mesnard, 1971).

As palavras de Buléforo, ou de Erasmo, podem nos ajudar a investigar aquela dinâmica das relações entre as obras de Virgílio e Camões da qual falava. O poeta português viveu em uma época em que um dos princípios da criação artística era a observância rigorosa dos modelos antigos e a transformação deles para o mundo imperial e cristão da Europa.²⁹ Isto não poderia ser feito, naturalmente, sem o elemento da competição e polêmica com os antigos. Em vez de ignorar-se e adulterar-se propositalmente, importa-se e disputa-se. No Renascimento português, aquele elemento competitivo e polêmico esteve manifesto. De acordo com Figueiredo,

²⁷ O espírito “revivalista” do Renascimento fez parte dos programas educacionais, como o de Erasmo e a chamada *Ratio Studiorum*, que preconizavam a educação clássica como necessidade civilizacional da Europa. A *Ratio Studiorum* é um documento publicado definitivamente em 1599 que continha os métodos e práticas didáticas a serem os paradigmas pedagógicos do ensino nos colégios jesuíticos. Esse projeto consistia em um ciclo de estudos assentado no aprendizado da cultura clássica, e “onde os seus pressupostos pedagógicos encontram paralelo mais evidente é na obra de Erasmo [...]” (MIRANDA, 2001, p. 84-85).

²⁸ “Que descaramento terá, portanto, aquele que exigir de nós que falemos de tudo à maneira de Cícero! [...] Além disso, uma vez que todo o cenário das coisas humanas se inverteu por toda parte, quem pode hoje em dia falar convenientemente, a não ser alguém diferente de Cícero? A tal ponto que me parece que aquilo de que tratávamos tenha saído em sentido contrário! Tu negas que alguém fale bem, a menos que imite Cícero; no entanto, a própria realidade está gritando que ninguém pode falar bem, a menos que se afaste prudentemente do exemplo de Cícero. Para onde quer que me volte, vejo tudo mudado, tomo posição em outro proscaenio, contemplo outro teatro, e mais, outro mundo. Que fazer? Eu, cristão, devo falar perante cristãos sobre a religião cristã.” Tradução de Sartorelli (ERASMO DE ROTERDÃ, 2013, p. 87-88).

²⁹ O repertório de fontes de Camões, como o dos outros renascentistas, obviamente não se restringe aos gregos e romanos. Rodrigues (1979) explora o débito de Camões a humanistas e cronistas portugueses, como André de Resende e Fernão Lopes, e ainda poetas italianos, como Boccaccio, Petrarca e Ariosto, em trabalho intitulado *Fontes dos Lusíadas*. Ramalho (1975, p. 1-31) estuda a presença de humanistas do tempo de Camões na sua obra, sob a justificativa de que as fontes clássicas antigas, como Virgílio, já haviam sido apontadas por Faria e Sousa.

a tese de Camões, melhor, a demonstração poética de Camões ganha agora um aspecto polêmico, ortodoxamente renascentista, porque envolve a primeira crítica ou o primeiro descrédito confessado dos valores vitais dos antigos (1987, p. 425).

Não diria talvez tanto os “valores vitais dos antigos”, quanto os seus poemas que são “descreditados” por Camões, o que no fundo se sabe não ser um descrédito verdadeiro, porque emulação pressupõe admiração. Figueiredo, em todo caso, expõe com clareza a tendência “ortodoxamente renascentista” do poeta: a apropriação não ingênua dos antigos e o respeito à norma da imitação e, por que não acrescentar, da emulação, verdadeiro lugar-comum da criação poética desse tempo. De acordo com o mesmo autor, deve notar o leitor d’*Os Lusíadas* que a emulação está na base da sua significação:

Se o lugar-comum da emulação com os antigos se converte no poema em tese poética de maior alcance no seu conteúdo e até na sua extensão cronológica, pois ali o convencimento da superação remonta além dos primórdios da nacionalidade, a Viriato e aos lusitanos, a conclusão da parada poética será também mais vasta. O poema visará a demonstrar que o foco dos sumos prestígios heroicos se deslocou da Antiguidade para Portugal (1987, p. 424).

Cidade (1953, p. 6-7, itálicos do autor) denominaria essa tendência emulativa como uma “atitude *polemística e crítica*”, que é também a de Erasmo, como pudemos ver. Apesar das divergências que marcam as interações acadêmicas entre Figueiredo e Cidade, ambos são concordes em que Camões, particularmente no seu discurso épico, assume aquela postura tipicamente renascentista em que coincidem a obediência aos preceitos clássicos e a sua expansão, superação, ultrapassagem, como se queira chamá-la. Não se pode dizer que a postura de Camões “não poderia ter sido outra”, mas o que se pode afirmar é que, n’*Os Lusíadas*, a atitude *polemística e crítica* está adequada ao engrandecimento de Portugal, da sua história, dos seus descobrimentos,³⁰ da sua religião e da sua gente, em relação aos antigos tais como apareceram nos poemas de Homero e Virgílio, entre outros.

O próprio texto camonianiano o demonstra. Embora haja elementos de emulação desde o primeiro verso, ela é declarada por primeiro em I.3:

Cessem do sábio Grego e do Troiano
As navegações grandes que fizeram;
[...]
Cesse tudo o que a Musa antiga canta,

³⁰ Carvalho (1980, p. 13) aponta aquilo que considera evidente acerca da especificidade do Renascimento português, a saber, a centralidade dos descobrimentos: “Os Descobrimentos são o facto essencial do Renascimento [...]. E Portugal não pode ser compreendido no que tem de específico sem os Descobrimentos e, em consequência, sem o seu Renascimento.” É natural que vejamos espelhada, no enredo d’*Os Lusíadas*, a centralidade temática dos descobrimentos. Explorarei o tema no Capítulo 4.

Que outro valor mais alto se alevanta. (*Lus.* I.3)

O poeta declara que aquilo que há de cantar, as “armas” e os “barões assinalados”, excede em valor o “sábio Grego” (Odisseu) e o “Troiano” (Eneias). Mas, para ainda além de Homero e Virgílio, o autor d’*Os Lusíadas* expande o escopo da sua disputa para “tudo”, isto é, tudo o que foi cantado ou escrito dentro dos limites da Antiguidade cantada pela Musa. Deflagrando a emulação com todos, emula também Propércio:

Cedite Romani scriptores, cedite Grai!
Nescio quid maius nascitur Iliade.³¹ (II.34.65-66)

Anota E. Dias (I.4.7-8) que, na estrofe 3, “Cam., que tinha na mente o lugar em que Propércio exalta a epopeia de Virgílio, emprega o verbo ‘cessar’ (representante do verbo ‘cessare’, intensivo de ‘cedere’) na acepção de ‘fazer retirada, deixar o campo.’” Naqueles versos d’*Os Lusíadas*, o léxico do verbo, o modo subjuntivo (em Propércio, imperativo), a sua posição de destaque e a sua repetição próxima (uma vez em I.3.1 e outra em I.3.7), o adjetivo “maior” (em Propércio, *maius*), a referência a ambos gregos e troianos (em Propércio, *Grai* e *Romani*), fazem evidente aquilo que afirma E. Dias. Se Propércio lançava sobre a *Eneida*, antes de estar pronta, a expectativa de que viesse a ser maior mesmo do que a própria *Ilíada*, Camões pretendeu ir mais longe: os temas que está prestes a cantar não só são maiores do que todos aqueles dos poemas a que Propércio se refere, mas também do que os todos os escritos em grego e latim (“Musa antiga”). Em comparação com a hipérbole camonianiana, a exaltação properciana da *Eneida* resulta menos abrangente e poderosa. Aí notamos como pode ser significativa emulação, ou a alusão emulativa: emulando Propércio, Camões projeta mais longe o seu discurso emulativo. Cumpre reafirmar, em todo caso, que a emulação, ao menos nos casos que analisaremos, é um fenômeno poético e retórico específico em que o poeta sugere os seus conteúdos e formas como superiores para com isso criar certos efeitos de sentido, sem que disso se possa deduzir uma competição extratextual movida contra poemas ou poetas anteriores da qual um terceiro pudesse julgar que um dos poemas ou poetas é vencedor e superior.

Não ignoremos que, se Camões é êmulo dos antigos e em especial de Virgílio, nisto também emula Virgílio, que é ele mesmo êmulo de Homero, por exemplo, e de muitos outros autores. Vasconcellos (2001, p. 44) procura demonstrar com numerosos exemplos que a *Eneida* não só segue uma tendência nas letras latinas a fazer referência

³¹ “cedei, escritores romanos, cedei, gregos! Nasce não sei o quê maior que a *Ilíada*.”

ao texto de predecessores gregos, procedimento que já se observa, inclusive, naquela obra que inaugura a literatura latina, a tradução de Lívio Andronico da *Odisseia*, uma tradução, mas que é, destacadamente, uma “rapsódia [...] de citações e alusões, intertextualidade levada a consequências que diríamos extremas, se não temêssemos a marca pejorativa da expressão”. O procedimento de emular é emulado por Camões, pois já existia na literatura que é a grande fonte do Renascimento, a latina: “literatura de segundo grau”, como se costuma dizer a partir da interpretação de uma afirmação de Horácio:

Graecia capta ferum uictorem cepit et artes
intulit agresti Latio [...].³² (*Epist.*, II.1.156-157)

Sugeri anteriormente que o interesse em falar-se de “sistema literário” em vez de “gêneros” está em distingui-lo dos outros sistemas da realidade; quando se pretende fazer distinções dentro desse sistema, convém falar de gêneros. Já podemos também afirmar que a alusão estabelece o gênero de uma obra. Como disse, pretendo tratar da alusão em termos de gênero. No meu caso, isto significa investigar a presença genérica dos poemas de Virgílio na epopeia de Camões, ou as funções da integração dos gêneros virgilianos nessa obra. Penso ser necessário fazer algumas considerações preliminares sobre a mistura de gêneros, que é outro procedimento compositivo em que Camões emula Virgílio.

Nem sempre a mistura de gêneros foi reconhecida pela teoria, muito embora, hoje, não se possa determinar um momento em que ele não tenha existido, sendo encontrado nos poemas homéricos e hesiódicos, na mélica de Píndaro e nas peças de Aristófanes, para mencionar alguns exemplos. As primeiras teorizações escritas sobre a poesia, com Platão e Aristóteles, não lhe deram atenção particular, ou mesmo a condenaram. Nesse caso, o discurso teórico, seja na sua face descritiva ou normativa, esteve atrasado em relação ao seu objeto. Ambos aqueles filósofos, diz Farrell (2003, p. 383-384), defenderam que um autor estaria determinado a produzir um certo tipo de poesia com base em aspectos pessoais ou do seu caráter. Farrell menciona *República* 394e-396b, onde Sócrates aduz a tese de que, tal como as pessoas não podem exercer adequadamente mais do que uma profissão, também os poetas estão condicionados a exercitarem-se em apenas um gênero, aquele que corresponde à sua natureza; e cita *Poética* 1448b, em que se afirma

³² “a Grécia, tendo sido capturada, capturou o feroz vencedor e as artes introduziu no agreste Lácio.”

que a poesia elevada é feita por pessoas elevadas, e a menos elevada, por menos elevados. Com essa posição essencialista, os críticos antigos não conceberam que múltiplos gêneros pudessem participar de uma obra. Segundo Farrell (2003, p. 386), tais críticos, quanto à *Iliada*, não admitiram “que pudesse ser útil para alguns propósitos considerá-la como uma épica e para outros como uma tragédia, ou [...] que ela pudesse estar em parte dentro e em parte fora de ambos esses gêneros, combinando elementos de cada um deles.”³³

No intuito de dar mais luz à existência desse fenômeno, os classicistas deste e do século passado fizeram dele um assunto de relevo. Menciona-se Kroll (1964 [1924]) como o principal precursor dessa vertente de investigação com a sua proposta sobre o “cruzamento de gêneros” [*Kreuzung der Gattungen*]. Este procedimento, segundo o autor, vigorou a partir da poesia alexandrina, onde o “cruzamento” passou a se dar no interior de uma produção poética livresca que procurava introduzir variações nos gêneros antigos e populares por meio da mistura entre eles.³⁴ Um exemplo é a poesia bucólica de Teócrito, que, à diferença da produção musical de pastores gregos, atreladas ao ritual e ao culto, “[...] é totalmente literária e refinada e só pode ser entendida quando se leva em consideração a mistura com o mimo [...]” (KROLL, 1964, p. 203). De acordo com Barchiesi (2001, p. 145-151), Kroll encara a mistura genérica como decadência da poesia – julgamento que recai principalmente sobre a produção helenística em diante –, mas o seu capítulo, antes de ser um tratado sobre a pureza dos gêneros, é dedicado ao tema da geração de novas espécies a partir da mistura de gêneros nas obras, avanço teórico fundamental para o século XX. Barchiesi (2001, p. 156) ainda afirma que uma limitação da obra de Kroll é a de não detalhar o caráter processual e dinâmico desse cruzamento dos gêneros: “textos são vistos por ele como resultados, não como operações.”

Dois estudos importantes em que a mistura de gêneros é abordada são os de A. Fowler (1982) e Harrison (2007). Aquele primeiro autor (1982, p. 106-108) propõe uma

³³ Menciono ainda outras passagens platônicas marcadas por aquilo que Rossi (1971, p. 80) chama de *normatività pessimistica*, na medida em que pretendem defender uma pureza de gêneros que provavelmente nunca houve na prática. Em *Íon* 534b-c, Sócrates, procurando convencer o rapsodo de que o seu canto e o dos aedos não constituem *tékhnē*, mas são fruto de inspiração divina, afirma que os cantores não possuem liberdade para agir no gênero que desejarem, mas estão condicionados àquele que um deus lhes houver atribuído; já em *Leis* 700a-e, Platão queixa-se de que os poetas de seu tempo perverteram as antigas regras para o acompanhamento musical da mélica, sem respeitar a separação dos gêneros e promovendo uma mistura que, do ponto de vista conservador do filósofo, seria caótica, sobretudo na forma do novo ditirambo.

³⁴ Concorrente com o esforço dos poetas alexandrinos de descrever e catalogar obras poéticas anteriores segundo categorias e gêneros, manifesta-se na sua própria poesia o fenômeno da mistura dos gêneros, de modo que seria correto aplicar a esse hábito o termo de Rossi (1971) “normatividade ao avesso” [*normatività a rovescio*], que retomo adiante.

tese sobre os *kinds* [“tipos”], que não seria tão grosseiro aproximar da ideia tradicional de gênero, e os *modes* [“modos”], traços de outros *kinds* que matizam o *kind* principal de determinada obra. A própria terminologia usada por A. Fowler (1982, p. 106) é capaz de indicar o principal do seu argumento, como diz: “os termos para tipos, talvez em conformidade com a sua óbvia incorporação externa, sempre podem ser colocados em forma de substantivo (‘epigrama’; ‘épica’), ao passo que termos modais tendem a ser adjetivais.” A questão da “incorporação externa” dos *kinds* poderia ser investigada mais a fundo (mesmo que entendido abstratamente, existe um objeto chamado “gênero” *ex re?*), mas demos atenção ao argumento principal de A. Fowler: os *modes* consistem em um número limitado de traços de outro ou outros repertórios genéricos, que, sendo limitado, não disputa com o *kind* principal pela sua predominância na obra, apenas causa “modulações genéricas” nela. Pela terminologia desse teórico, a *Eneida* seria corretamente descrita pelo substantivo “épica” (“uma épica”) ou “epopeia”, mas não menos correto seria lhe atribuir um *mode* trágico, se se considerar o Livro IV, por exemplo: “epopeia em parte trágica”. Dizer simplesmente “epopeia trágica” poderia dar a entender que a *Eneida* é toda matizada por elementos da tragédia, quando só o é em parte – mas isto depende do ponto de vista; lembremos do *dramatischer Stil* de Heinze. Como diz A. Fowler (1982, p. 107), “a extensão modal pode ser local ou abrangente”.

O segundo autor, Harrison, que tem débito com a proposta de A. Fowler, adota outra terminologia e tem preocupações relativamente diferentes. Para esse classicista (2007, p. 14-16), a interação entre gêneros diversos em obras, por meio da alusão a outras obras que pertencem a outros gêneros, tem como resultado o fenômeno histórico-literário que chama de *generic enrichment* [“enriquecimento genérico”]. Assim ele diz (2007, p. 16): “enriquecimento genérico é a forma intergenérica de intertextualidade”. Decerto esse “enriquecimento” se faz presente na obra individual, considerando que o acolhimento dos gêneros estranhos permite expandir as possibilidades e os alcances da obra para além das expectativas ligadas ao seu gênero predominante; no entanto, o conceito com que trabalha Harrison deve ser compreendido na sua dimensão histórica: a história dos gêneros é a história do enriquecimento dos gêneros, continuamente modificados por conta da relação que mantêm, ou melhor, que os poetas fazem manter através dos seus empreendimentos individuais.³⁵ Desse modo, a *Eneida*, como um poema que mistura diversos gêneros,

³⁵ O conceito formalista de evolução literária é especialmente útil para considerar as mudanças históricas dos gêneros. As reflexões de Tinianov (1978, p. 94) podem ser aqui aproveitadas, mesmo que ele use como exemplos gêneros modernos: “os elementos do gênero evoluem. [...] o estudo dos gêneros é impossível fora

introduz na tradição épica esse procedimento, que viria a ser imitado por outros épicos posteriormente, como Camões.

A mistura de gêneros n'*Os Lusíadas* deve ser considerada do ponto de vista histórico. Se a alusão dos modernos aos antigos tem a sua especificidade, da qual falei *supra*, não se diz coisa diferente a respeito da importação dos gêneros antigos durante o Renascimento, sobretudo se nos lembrarmos de que, já o indiquei, os gêneros estão intrincados no seu tempo. Cada gênero, segundo Conte (1991, p. 152-153, 167-169), é uma maneira de fazer uma leitura do mundo, ou, melhor dizendo, de produzir um mundo imaginário, criado com meios expressivos próprios, a partir da realidade empírica. Diferenciam-se uns dos outros por aquilo que selecionam da realidade como parte do seu universo e pela maneira com que os elementos selecionados interagem no sistema. Assim sendo, os gêneros são como lentes que permitem uma interpretação específica e seletiva do real, seja por parte do autor ou do leitor. Em outras palavras, são “mediadores” intelectuais e perceptivos entre o sujeito e a realidade. Entendido abstratamente, o gênero épico, por exemplo, seria a realidade ficcionalizada do conjunto de elementos como armas, varões, aventuras, tubas, elocução elevada, elementos que se fazem presentes nas obras que podem ser ditas que são desse gênero.

Atente-se, todavia, ao argumento principal de Conte no capítulo mencionado: o gênero nem é um conjunto de fatos reais (como as guerras e os varões) a serem catalogados a partir das obras que os relatam, nem é abstração arbitrária. Não é empirismo puro, porque é composto de tipos em vez de dados e não age como princípio seletor diretamente sobre a “vida real”, que, afinal, é um objeto inalcançável, se é verdade que os fatos só adquirem sentido, novamente, se organizados intelectualmente em relação sistemática com outros e filtrados por uma convenção social que é específica de um tempo. Beber vinho em Roma, exemplifica Conte (1991, p. 151), não é simplesmente beber vinho; corresponde a um conceito que está em relação com os conceitos “Dioniso”, “opção por não beber água” e assim por diante. Conclui o filólogo (1991, p. 167), o gênero é a seleção de elementos convencionais ou de modelos culturais que independem da poesia e sobre os quais produz uma leitura específica. De outro lado, conclui Conte (1991,

do sistema no qual e com o qual estão em correlação.” Jauss (1977, p. 355) desta maneira explica o conceito: “Na assim vista evolução histórica da literatura, gêneros literários podem ser compreendidos na alternância periódica do papel dominante [frente a outros gêneros], bem como na sua justaposição rivalizante.” Evidentemente, a noção de horizonte de expectativas é fundamental aqui.

p. 168), não é pura teoria, porque as categorias interpretativas da realidade assimiladas pelos gêneros são aquelas pertencentes a uma determinada época. Beber vinho na Roma augustana será um dado interpretado e convencionado de modo diferente que, por exemplo, no cristianismo.

Mas desenvolvamos, com V. Silva (1979, p. 222), algo que não fica patente no referido texto de Conte: em cada gênero, a sua maneira de fornecer uma interpretação da realidade está vinculada a uma certa maneira de exprimir essa visão de mundo que lhe é particular. Com efeito, não é possível conceber uma compreensão do mundo por meio de um gênero sem a referir a determinados meios expressivos; do mesmo modo, é correto afirmar que teremos uma compreensão de mundo diferente para cada conjunto de meios expressivos que se lhe vincule. Com base nessa sua perspectiva, V. Silva identifica duas dimensões em que o gênero se organiza, aquela da “forma interna” e aquela da “forma externa”:

Por conseguinte, os elementos genéricos que fundamentam o gênero literário assim entendido tanto pertencem ao domínio da forma interna – visão específica do mundo, tom, finalidade, etc. –, como ao domínio da forma externa – caracteres estruturais e estilísticos, por exemplo (1979, p. 222-223).

Retome-se a discussão sobre sistemas: os elementos de um gênero devem estar em relação sistemática para convergirem a uma estrutura comum, a saber, o próprio gênero individual, e sistemas de gênero individuais (o épico, o elegíaco...), em interação, constituem um sistema de gêneros geral. Naturalmente, o amplo sistema de gêneros, correspondente à poesia, está necessariamente ligado a outros amplos sistemas que correspondem a outros domínios da existência, mas notadamente o sistema da sociedade, considerando que tudo que é poesia é histórico e, sendo histórico, depende diretamente dos eventos e situações históricas que o afetam. Assim, será possível falar da íntima correlação entre sistema de gêneros e sistema da sociedade, com Köhler (1985).

Este autor (1985, p. 116-117) argumenta que a hierarquia entre os gêneros e a hierarquia social em um determinado momento da história são correlacionadas, de modo que o lugar que um gênero ocupa no *Gattungssystem* [“sistema de gêneros”] é correlativo ao lugar que um grupo social ocupa no *Gesellschaftssystem* [“sistema da sociedade”]. Cada gênero, explica Köhler, possui o seu próprio *Sitz im Leben* [“lugar na vida”], portanto, se a vida muda historicamente, o gênero como que vai no seu encaixe adquirindo novas possibilidades e alternativas para dar conta do lugar social e cultural que ocupa. É natural, portanto, que ora o gênero seja capaz de explicar compreensivamente a realidade,

ora, em momentos de transição histórica, deva expandir-se e adaptar-se. Nesse processo de modificação contínua, os gêneros já existentes, continua Köhler, muitas vezes ramificam-se em subgêneros aptos a dar conta da crescente complexidade social; outras vezes, gêneros desaparecem, como a épica após o século XVIII.³⁶

Desta maneira compreende Köhler o caráter “mediador” do sistema:

Tal como todo sistema sociocultural, assim também aquele da literatura, por causa da sua qualidade de sistema, em virtude da atuação do sistema que cria sentido e coerência e, enfim, na medida em que é sistema, torna-se uma instância fundamental da mediação entre base e superestrutura (KÖHLER, 1985, p. 119).

Entendemos que o sistema de gêneros, antes de tudo, atua como ferramenta epistemológica de redução da complexidade do mundo e da sociedade, que desta oferece uma leitura particular ou que a partir desta produz um mundo imaginário. Na leitura do texto, em que o gênero é estratégia compositiva, ao leitor são oferecidas diversas expectativas a partir do seu gênero que o orientam para uma entre diversas formas de ver o mundo. Köhler (1985, p. 126) lista quatro possíveis “respostas” do sistema de gêneros ao desenvolvimento da sociedade e, por consequência, à complexificação da compreensão do mundo: 1. gêneros singulares assumem as funções, temas e motivos de outros gêneros; 2. criam-se novos gêneros apropriados às necessidades de novos grupos sociais ou à consciência recém-emancipada destes; 3. criam-se “gêneros mistos”, em fases de transição ou para a reparação de sistemas ameaçados; a quarta se nos afigura especialmente relevante: 4. recusa-se o sistema tradicional radicalmente, ainda que deva ser lenta a transformação do sistema convencional vigente, o qual “só em casos raros, como no Renascimento, pode ser suprimido e substituído por um sistema completamente diferente e importado” (KÖHLER, 1985, p. 126). Ainda que pudéssemos verificar que a quebra entre a Idade Média e o Renascimento não seja necessariamente tão abrupta como dá a entender Köhler, a sua posição está de acordo com aquele sentimento de disjunção que caracteriza os renascentistas, dispostos a importar completamente os gêneros da Antiguidade, sem que isso signifique a assimilação cega deles. Pelo contrário, trata-se de uma importação “filtrada” – devemos ler com cautela o “completamente” de Köhler. Com Schneider (1990, p. 51), diríamos que, “no Renascimento”, pensar era mergulhar numa

³⁶ Hansen (2008, p. 17-18) aponta a ascensão da burguesia como a causa do desaparecimento da épica a partir da segunda metade do século XVIII: o herói e as guerras se tornaram inverossímeis, porque não ocupavam mais o lugar cultural de grandeza e poder que tiveram até, no máximo, o neoclassicismo, depois disso cedido invariavelmente ao capital, valor absoluto.

tradição e atualizar sua lição”. O gênero épico d’*Os Lusíadas* é aquele importado da *Eneida*, por exemplo – é claro que com outros fatores no meio do caminho –, mas não sem diferenciação emulativa. Quanto a gêneros não épicos, Camões importa os gêneros correspondentes às *Bucólicas* e às *Geórgicas* do seu modelo, de maneiras que serão indicadas nos capítulos seguintes.

Em que sentidos, pois, os gêneros virgilianos, importados da Antiguidade, são atualizados n’*Os Lusíadas*? Suporíamos, de início, que do gênero épico n’*Os Lusíadas* participam temas relevantes no século XVI e em especial em Portugal como os descobrimentos e todas as empresas heroicas que se fazem em nome da Fé e do Império. A noção de patriotismo também é claramente presente no poema de Camões, porque a ação marítima do poema é uma de fortificar a identidade portuguesa perante os outros povos europeus, ao passo que não existe na epopeia de Virgílio ou pelo menos não é a mesma, entre outros motivos, porque a pátria ali ainda não estava formada.³⁷ Essa diferença se exprime desde o verso 1 d’*Os Lusíadas*: a primeira diferença em relação à *Eneida* é o plural em “barões” – na *Eneida*, o singular *uirum* –, que põe em evidência que a aventura a ser narrada não possui um único protagonista heroico. O herói lusitano, segundo uma interpretação possível, é o povo português todo, do qual Vasco da Gama seria um promovedor eloquente, ao passo que Eneias é o protagonista individual da sua obra. Mas a diferença entre o *uir* e os barões – ou entre a saga formadora daquele e a expansionista destes – não é radical, uma vez que na *Eneida* muitas vezes se faz referência à Roma futura, e, embora Eneias receba protagonismo, a sua atividade é compartilhada por todos os *Aeneadae* (“Enéadas”, I.157). Nos capítulos a seguir, pretendo investigar, portanto, nessa linha de pensamento, em que sentidos se dão as alusões aos poemas de Virgílio, cada um com seu gênero específico, no poema de Camões, uma epopeia do século XVI.

Antes de passar para a análise dessas alusões, gostaria de fazer referência a um fato importante sobre a emulação camonianiana de Virgílio. Se busco ver n’*Os Lusíadas* a presença de gêneros não épicos, em particular aqueles das *Bucólicas* e das *Geórgicas*, a

³⁷ Respondendo a Vênus disfarçada quando chegava em Cartago, Eneias declara a sua intenção: *Italiam quaero patriam* (*En.* I.380, “busco a pátria Itália”). Em todo caso, enquanto a pátria ainda não existia no tempo de Eneias, a referência à pátria Roma é diversas vezes presente no poema de Virgílio, uma vez que é justamente uma epopeia de *ktisis*. Retorno a essa discussão no Capítulo 4.

minha suposição é autorizada pelo fato de que a própria *Eneida* contém exatamente esse fenômeno de mistura genérica. Desse modo, se Camões integra o bucólico e o didático virgilianos na sua epopeia, esta é mais uma maneira em que emula o Virgílio épico. A seguir falo da *Eneida* enquanto modelo de mistura genérica, em particular desses gêneros mencionados.

Sabemos que, ao aludir textualmente à *Eneida*, em oposição às *Bucólicas* e às *Geórgicas*, Camões está dentro do seu próprio “território” ou “confim” genérico. Na verdade, para sermos mais justos, o gênero da *Eneida* em especial, mais diretamente do que o dos poemas homéricos ou de qualquer outra epopeia, é que transmite a’ *Os Lusíadas* a sua própria feição genérica. Em outras palavras, o gênero d’ *Os Lusíadas* é tal na medida em que este poema está ubíqua e profundamente alicerçado na *Eneida*, que tem o seu próprio gênero. Já a *Eneida*, como emulação dos poemas homéricos, deve ser descrita como uma obra épica (heroica), e sabemos também que as características mais gerais desse gênero foram definidas na Antiguidade: Aristóteles, por exemplo, diz que a epopeia (*epopoiía*) tem como objeto as pessoas superiores e é feita com um metro uniforme (*Poet.* 1449b), qual seja, o metro heroico (hexâmetro datílico) (1459b); e Horácio as resume em dois versos, remetendo ao *prôtos heuretès* do gênero: *res gestae regumque ducumque et tristia bella/ quo scribi possent numero, monstravit Homerus*³⁸ (*Ars* 73-4). Mas o gênero épico é atualizado de uma maneira específica na *Eneida*, isto é, este poema herda elementos tradicionais e implementa desvios em relação aos poemas épicos anteriores.

Virgílio não foi o primeiro a compor uma epopeia em latim, e dentre os seus predecessores romanos Ênio teria sido aquele de papel mais decisivo no estabelecimento do gênero em Roma. Como diz Newman (1986, p. 106), Ênio foi o responsável por trazer o hexâmetro datílico à épica latina, o que nos seus *Annales* teve o efeito de dar aos *duces*³⁹ romanos celebrados por ele o estatuto de heróis homéricos; de fato, Ênio, que no início da epopeia diz ser a reencarnação de Homero,⁴⁰ demarca um processo helenizante das letras romanas. A especificidade da epopeia eniana é o seu aspecto histórico; segundo Skutsch (1985, p. 6), não se tem conhecimento de um poema anterior que conte a história de uma nação como os *Annales* (o título, aliás, é indicativo do seu caráter de relato

³⁸ “as gestas dos reis e dos chefes e as tristes guerras Homero mostrou em que metro devem ser escritas”. Brink (1971, p. 164) observa que *possent* é um uso idiomático que indica dever, não possibilidade.

³⁹ Brink (1971, p. 164) afirma que, em *regumque ducumque* (*Ars* 73), o primeiro grupo possa ser o de heróis homéricos, e o segundo de líderes ou generais, que pertencem à épica histórica.

⁴⁰ Famosamente, Horácio (*Ep.* II.1.50) o descreveu como *alter Homerus* (“segundo Homero”).

histórico). Mas a ideia de um projeto épico chegou a Virgílio questionada pela interpretação dos poetas alexandrinos, que em geral se puseram contra a composição em gêneros maiores. Calímaco refere-se a uma polêmica em que está incluído por não compor em gênero maiores, donde, mais tarde, a *recusatio* cultivada pelos poetas augustanos como Propércio.⁴¹ O próprio Virgílio elogia Varo por meio da rejeição da sua celebração:

Cum canerem reges et proelia, Cynthus aurem
uellit, et admonuit: “Pastorem, Tityre, pinguis
pascere oportet ouis, deductum dicere carmen.”
Nunc ego (namque super tibi erunt, qui dicere laudes,
Vare, tuas cupiant, et tristia condere bella)
agrestem tenui meditabor harundine musam.⁴² (*Buc.* VI.3-8)

O início da carreira poética de Virgílio é marcado pela recusa – e pelo abandono – dos temas *reges et proelia*, em clara alusão a Calímaco, conquanto a ideia de “guerra” seja adição de Virgílio.⁴³ Já aprendemos que a recusa deve ser interpretada com cuidado, ainda mais no caso citado, uma vez que na mesma obra temos a promessa vigorosa da celebração de outro líder, Polião. Com a sua *Eneida*, o poeta abandonaria, afirma Newman (1986, p. 115), o ideal alexandrino que atrelava a qualidade da obra à sua brevidade – enfim, do *deductum carmen* – e retomaria o gênero que em Roma Ênio protagonizara. É claro que esta afirmação só faz sentido se compararmos a épica virgiliana com os poemas curtos como aqueles da elegia amorosa, pois a *Eneida* é um exemplo notável de poesia de veio alexandrino se observarmos que sintetiza os 48 livros dos poemas homéricos em apenas 12 – para os moldes da épica, portanto, Virgílio é conciso. Há, em todo caso, uma diferença em relação a Ênio. Apesar da declarada

⁴¹ Apesar da incerteza quanto ao texto, no prefácio dos seus *Aetia* (I.1-5 ed. Harder), Calímaco refere-se a adversários que o teriam acusado de não ter feito uma canção sobre reis (“βασιλ[η]”) e heróis (“ἥρωας”). Koster (1970, p. 117) vê aí uma diferenciação entre, respectivamente, a épica histórico-encomiástica e a mitológico-homérico. Algo curioso, pois o *reges* de Horácio parece lembrar βασιλῆες, em grego (BRINK, 1971, p. 164). Cameron (1995, p. 266-267) discute possíveis restaurações de partes cruciais para o entendimento da passagem e diz que uma das leituras é a de que Calímaco refere-se a reis vivos (épica histórica) e heróis antigos (épica mítica). Propércio (IV.1.61-4) rejeita em específico a épica de Ênio, poeta que julga de pouca arte, e revela Calímaco como modelo dessa recusa: *Ennius hirsuta cingat sua dicta corona:/ mi folia ex hedera porrige, Bacche, tua,/ ut nostris tumefacta superbiat Vmbria libris,/ Vmbria Romani patria Callimachi!* [“Ênio cinja as suas palavras com uma coroa espinhosa: serve-me, Baco, folhas da tua hera, para que Úmbria se inche de orgulho dos meus livros, Úmbria, pátria do Romano Calímaco!”].

⁴² “Quando eu cantava reis e batalhas, Cíntio a orelha/ me puxou e avisou: “Convém que o pastor, ó Títilo,/ apascente ovelhas gordas e cante um poema fino.”/ Agora eu (pois restar-te-ão aqueles que cantar teus louvores/ queiram, ó Varo, e tuas guerras tristes)/ treinarei a Musa campestre com ténue flauta”. Tradução de F. Lourenço (VIRGÍLIO, 2021, p. 105). Cf. F. Lourenço (2021, p. 239) sobre alusões diversas a Calímaco nestes versos citados.

⁴³ Cameron (1995, 458, nota 18) afirma que a palavra *tristia* não contribui para a *recusatio*, uma vez que Virgílio costuma caracterizar as guerras em olhar negativo, inclusive na *Eneida* (VII.325). Anunciando a parte dita “iliádica” da *Eneida*, afirma o poeta: *dicam horrida bella* (VII.41, “cantarei horríveis guerras”).

inspiração homérica deste poeta, a sua obra é essencialmente histórica, em vez de ser mitológica. Segundo La Penna (2005, p. 117-120), as *recusationes* latinas (Horácio, Propércio, Virgílio) mostram que a expectativa quebrada por esses poetas era de uma epopeia que celebrasse especificamente chefes da contemporaneidade, com veio histórico, ainda que com sublimidade homérica. Contudo, a *Eneida*, divergindo parcialmente dessa expectativa, não é histórico-encomiástica, nem são as épicas cíclicas helenísticas perdidas: o seu modelo é sobretudo a epopeia homérica, e Virgílio escolheu não escrever o elogio puramente otimista dos seus líderes (NEWMAN, 1986, p. 186-187). Retornarei, em um momento, ao assunto do aspecto histórico da *Eneida* e, em outro, às leituras “otimistas” ou “pessimistas” da *Eneida*.

Entre possíveis modelos, a epopeia de Virgílio é primeiramente homérica. Este fato é anunciado pelas primeiras palavras do poema, *arma uirumque*, cada uma fazendo correspondência a um dos poemas de Homero: *arma* remonta ao poema bélico *Ilíada*, cujo tema é a ira de Aquiles, e *uirum* retoma a *Odisseia*, que centraliza a figura do herói e suas aventuras, embora Eneias seja caracterizado, diferentemente de Odisseu, como *insignem pietate uirum* (I.10, “varão assinalado pela piedade”). A primeira metade do poema, dos livros I a VI, é a dita parte “odissíaca”, pois trata das andanças e navegações de Eneias; e poderíamos dizer que o *nóstos* de Odisseu de Troia a Ítaca de alguma forma dá base à viagem de Eneias, se levarmos em consideração que o fundador mítico de Troia, Dárdano, nascera na Itália.⁴⁴ A outra metade, dos livros VII a XII, é a parte “iliádica”, que tematiza as guerras movidas por Eneias e os troianos no Lácio; aqui, o episódio que mais chama a atenção é o assassinato de Turno, que lembra o de Héctor ao fim da *Ilíada*. Mas o fato é que a divisão não é estanque. Exemplificando com La Penna (2005, p. 144),

⁴⁴ Esta visão, na verdade, é discutida. Segundo Conte (1994, p. 277), “a viagem de Eneias não é um retorno à casa como a de Odisseu; é basicamente uma viagem para o desconhecido”. Aliás, esta diferença, para o autor, contribui para explicar a inversão da sequência dos poemas homéricos na *Eneida*. Já Cairns (1989, p. 184) afirma que a *Eneida* seja uma “*ktísis* (fundação) disfarçada de *nóstos* (retorno)”. Este é um dos argumentos de Cairns (1989, p. 177-214) para a sua proposta de que a *Eneida* seja não bipartida, mas primeiramente uma *Odisseia*, com elementos iliádicos; entre outros argumentos, a imitação do herói Odisseu como moralmente mais elevado do que Aquiles e o privilégio de que a *Odisseia* teria gozado entre os augustanos contribuiriam para a tese de Cairns. Acrescento aqui a sugestão *en passant* de Gransden (2004, p. 26) de que a *Eneida* poderia ser toda uma *Odisseia* em que na segunda metade vemos um motivo *odissíaco* dominante, a saber, Lavínia como nova Helena. Vasconcellos (2001, p. 203-206) reexamina a tese de Cairns: Odisseu não necessariamente tem estatuto moral elevado, ou pelo menos não é esta a sua característica que recebe mais destaque, que é a de ser *polytropos*; e Propércio (II.34.65-6), que já citei, faz a *Eneida* superar a *Ilíada*, sugerindo esta como modelo elevado da épica. A divisão estrutural da *Eneida* é mais convincente, além de ser demarcada textualmente (VII.41). Putnam (2005, p. 454-455) parece dizer que a *Ilíada* seria mais relevante para a *Eneida* do que a *Odisseia*, mas trata-se de um comentário *en passant*, ao meu ver.

o Livro V da *Eneida*, sobre os jogos fúnebres, é calcado em *Ilíada* XXIII; a visita de Eneias ao árcade Evandro, no Livro VIII, lembra a visita de Telêmaco a Nestor (*Il.* II-IV) e a parada de Odisseu na cabana de Eumeu. Mesmo o assassinato de Turno, aponta Hardie (2005, p. 87), traz a matança dos pretendentes de Penélope por Odisseu.

Neste momento me interessa ressaltar uma maneira específica em que Virgílio emula Homero. Harrison (2007, p. 207) observa que, se Homero é entendido como a fonte que deu vida a todos os outros gêneros, a *Eneida* é o texto que concentra em si uma grande variedade de gêneros, de modo que encontramos nela o fechamento do “círculo genérico começado com Homero”. Vemos no poema, portanto, em suas alusões às mais diversas tradições poéticas, a inclusão, no quadro épico subordinante, da tragédia, da elegia, do jâmbico, do lírico, do bucólico etc. Hardie (1998, p. 57-63) chamou atenção para a “polifonia genérica” da *Eneida* e por conseguinte o seu caráter alexandrino. Assim, Virgílio afasta-se dos alexandrinos e neotéricos na medida em que retorna à longa épica homérica, mas é alexandrino no seu modo de composição textual e de integração de gêneros. O procedimento alexandrino de descrever e classificar as obras antigas de acordo com as suas leis genéricas conviveu com aquilo que Rossi (1971) chama de “normatividade ao avesso” [*normatività a rovescio*].

Será apenas de se notar que o procedimento é de natureza extremamente intelectualista: o trabalho de ‘desmontagem’, operado pela teoria (isto é, habilitado pela descrição cuidadosa), é seguido, na prática dos autores, por um complexo trabalho de ‘remontagem’, que coloca juntos os elementos estruturais mais díspares (1971, p. 83).

Poderíamos observar *Eneida* IV, um caso elucidativo de confluência genérica. Hardie (1998, p. 62) nota que elementos elegíacos, como a distração e a perda por conta do amor, afetam o comportamento de Dido quando abandona a sua posição de líder da cidade (IV.86-9), quer dizer, as suas atividades tipicamente épicas; no episódio, diz Vasconcellos (2001, p. 258-259), os “universos” elegíaco e épico são contrastados, mas Eneias obedece aos Fados e faz jus à predominância do universo épico na obra. No Livro IV, a tragédia é o gênero mais palpável, e sobre isto haveria muito o que dizer: na estrutura do episódio, na alusão a tragédias áticas, nas características da personagem principal, nas emoções trágicas aristotélicas, a tragédia de Dido é o ápice do chamado *dramatischer Stil* de que fala Heinze (1965). Para fazer menção a um exemplo que Harrison (2007, p. 209-210) destaca, o diálogo inicial entre as irmãs Ana e Dido tem fonte no diálogo inicial entre Antígona e Ismene, na peça de Sófocles. Nesse tópico, a mim interessa o fato de

que a integração de gêneros virgiliana abarca também os seus próprios dois poemas precedentes.⁴⁵ A “autotextualidade” de Virgílio na *Eneida*, para usar o termo empregado por Vasconcellos (2001, p. 148), é um processo muito conhecido pelos estudiosos.

Harrison (2007, p. 229-231), cuja preocupação é expor a geração de sentidos a partir da integração de gêneros diversos, escolhe *En.* III.641-61 para mostrar como Polifemo é pintado profundamente infeliz por meio de contrastes com partes das *Bucólicas*. Assim, observa o autor, *ubera pressat* (*En.* III.642, “ordenha as tetas”) é alusão a *pressabimus ubera palmis* (*Buc.* III.99, “ordenharemos as tetas com as mãos”), e *altis montibus errant* (*En.* III.644, “erram por altos montes”) lembra *Siculis errant in montibus* (*Buc.* II.21, “erram nos montes sicilianos”), mas neste caso o que erra são as *agnae* (*Buc.* II.21, “cordeiras”) do pastor. Portanto, o ciclope está envolvido com as atividades pastoris –ele é mesmo *pastorem* (*En.* III.657) –, mas a sua descrição é sombria. Em *Buc.* IX.39-43, temos ainda um Polifemo que, apaixonado por Galateia, descreve a paisagem bucólica abundante e procura seduzir a amada nos *litora* (*Buc.* IX.43, “a costa”), ao passo que o Polifemo da *Eneida* vai buscando, cego, os *litora nota* (*En.* III.657, “a conhecida costa”), isto é, aquela costa em que chamara Galateia (mas onde também apedrejara Odisseu). O que vemos é um episódio da *Eneida* cujo significado é formado pela alusão às *Bucólicas*, a saber, o de um Polifemo já absolutamente distante da alegria pastoril. Em outros episódios vemos semelhante presença das *Bucólicas*, que geralmente cumpre a função de gerar sentido por meio do contraste com o mundo épico. Hardie (1998, p. 60-61) anota, por exemplo, o fato de que, tal como Melibeu é convidado por Títyro a passar uma noite consigo, a visita de Eneias a Evandro, rei dos *Árcades*, dura um dia, depois do que o herói vai para a guerra;⁴⁶ além disso, se nas *Bucólicas* é a guerra e os assuntos da *urbs* que ameaçam a Arcádia, na *Eneida* parece ser o pastoril a dar lugar à épica, quando Alecto faz Ascânio matar o veado de *Silvia* (= “da floresta”)⁴⁷ e quando convoca à peleja os *agricolae* (VII.521) com o *pastorale signum* (VII.513, “chamado dos pastores”), no que⁴⁸

⁴⁵ Em um artigo que escrevi (2022), desenvolvi o tema da tragédia de Dido.

⁴⁶ Com Suerbaum (2005, p. 287-290), em todo caso, vemos que Virgílio não caracteriza a cidade Palanteu, no Livro VIII, como Tibulo (II.5.25-38), terra de abundância e fertilidade. A de Virgílio é antes uma espécie de “pré-Roma” sem pastores e muito menos pastores cantantes e, enfim, sem o tema do amor. Isto não me parece excluir a influência bucólica; é, antes, um contraste, portanto não concordo com a rejeição completa de Jenkyns (1989, p. 38) de referências bucólicas nessa cidade.

⁴⁷ Cf. Jenkyns (1989, p. 36-37): o veado representa o próprio pastor; ele *errabat silvis* (VII.491, “errava pela floresta”). Poderíamos talvez buscar uma associação dos *limina nota* (VII.491, “as conhecidas portas”) com os *litora nota* de Polifemo.

⁴⁸ É possível constatar “bucolismos” na *Eneida* que não necessariamente remontam às *Bucólicas*. Menciono Anderson (1968), que faz uma leitura dos três símiles homéricos na *Eneida* que caracterizam Eneias como *pastor*, sem que, no entanto, Virgílio jamais realize o epíteto *pastor Aeneas*, que de resto não caberia no

Jenkyns (1989, p. 37) afirma que os elementos pastoris acrescentam “pathos” à degeneração do mundo bucólico.

Para a presença das *Geórgicas* na *Eneida*, trago um dos exemplos de Harrison (2007, p. 235-237). Em *En.* I.430-8, vemos os homens trabalhando para construir Cartago comparados a abelhas, um símile que é diretamente tirado de *G.* IV.162-9, onde as abelhas são propriamente descritas em seu trabalho ordenado. As repetições são evidentes; nesse trecho da *Eneida*, há a reprodução de quatro versos inteiros das *Geórgicas*, por exemplo: [...] *mella / stipant et dulci distendunt nectare cellas*⁴⁹ (*En.* I.432-3, *G.* IV.163-4). Além disso, em *En.* I.434-6, Virgílio reproduz *G.* IV.167-9. Nas *Geórgicas*, o labor das abelhas é apresentado como maximamente organizado, e, de fato, as abelhas possuem *partem diuinae mentis* (*G.* IV.220, “parte da mente divina”), portanto a explicação de Virgílio no seu poema didático serve, no seu poema épico, para representar a beleza e a organização do trabalho dos homens. Como observa Harrison (2007, p. 237), isto significa que Eneias, como de fato ocorre, gostaria de ficar ali, além de que reforça o impacto da sua partida do ponto de vista psicológico de Eneias. Briggs (1980, p. 73-75) sinaliza outro efeito do símile: nas *Geórgicas*, as abelhas são por natureza livres do amor (*Venerem*, *G.* IV.199, “Vênus”), ao passo que, na *Eneida*, o que leva o trabalho ordenado em Cartago à sua derrocada é precisamente o *improbe Amor* (*En.* IV.412, “improbo Amor”) em que está envolvida toda a tragédia de Dido.

Nas *Geórgicas* também vemos o processo “inverso”, em que Virgílio se refere à futura criação de uma epopeia. Trata-se, como diz Conte (2007, p. 222-223), de um “proêmio ao meio” (ou *proemio al mezzo*) que anuncia uma poética e contém “os motivos da *recusatio*, do *primus ego* e das Musas, uma vez gregas, agora enfim latinas”. Sem entrar nos detalhes da “poética” aí formulada por Virgílio, gostaria de referir brevemente alguns elementos desse projeto épico. Como veremos com mais detalhe no Capítulo 3, o poeta prevê a criação de um “templo”: *in medio mihi Caesar erit templumque tenebit*⁵⁰ (*G.* III.16). Gostaria de trazer a observação de Nelis (2004, p. 83) de que nesse proêmio se sugere uma obra que conta com a “possível assimilação do bucólico, do didático e da

hexâmetro (embora *Aeneas pastor* fosse possível); o autor observa que essa comparação com o pastor tem por efeito mostrar o distanciamento da figura de Eneias do mundo pastoril, e o distanciamento é progressivo, conforme as partes em que se encontram cada símile. Ainda sobre a figura do pastor na *Eneida*, Suerbaum (2005, p. 286) lembra o fato já assinalado pela crítica de que os pastores, em vez de serem cantores, lutam, como vimos no Livro VII.

⁴⁹ “comprimem o mel e distendem os favos com néctar doce”.

⁵⁰ “no meio, para mim estará César e possuirá o templo”.

épica”: o poeta, em primeiro lugar, não recusa os temas do mundo bucólico, mas antes diz que os cantará (*G. III.1-2; canemus, G. III.1*), e a mistura do rural com a *urbs* nessa promessa futura se aprofunda quando Virgílio situa o “templo” de Augusto não em Roma, mas no rio Múncio (*G. III.15*), que pertence à cidade natal do poeta Mântua. Kraggerud (2009, p. 9) julga que aí Virgílio aponte para o fato de que a celebração de Augusto, na verdade, nunca deixou de ser objeto da sua poesia, desde as *Bucólicas*, entre outras razões.

Estas reflexões são úteis para que se possa pensar sobre o estatuto genérico das obras de Virgílio. Ainda que as *Geórgicas* tenham sido escritas antes da *Eneida*, a “poética” anunciada nelas pode jogar luz sobre a relação entre esses gêneros. Mas, nesse tema, observo finalmente que a interpretação de que Virgílio estivesse se referindo à *Eneida* é em alguns sentidos problemática. A epopeia anunciada no proêmio ao Livro III é sobre o *Caesar*, portanto de aspecto histórico e eniano e certamente não uma *Eneida*, cujo foco é o personagem lendário Eneias;⁵¹ como observa Kraggerud (2009, p. 6), ao contrário de Hércules e Pélops, é romano e está atualmente vivo. Não penso que seja necessariamente frutífero investigar a cronologia da composição virgiliana para saber se o autor já tinha em mente ou mesmo já havia começado a *Eneida* quando escreveu esse proêmio. Parece-me que, nessa investigação, toma-se como um pressuposto que Virgílio tenha dito ou deveria ter dito a verdade, o que é esperar algo que não se pode de um poeta. Em todo caso, para mim, o que interessa no proêmio é a evidência de que, na obra de Virgílio, os gêneros e os poemas estão intimamente interligados. Em outras palavras, concordo com Putnam (2010, p. 20) em que Virgílio não necessariamente tenha planejado a sua *œuvre* tríplice e circular, mas que certos elementos se mantêm presentes em todos os poemas, de modo que a relação entre os gêneros, que atinge o seu ápice (cronológico) na *Eneida*, dá à obra virgiliana um sentido de “unidade”.⁵²

⁵¹ Sobre associações entre o texto do proêmio e Ênio, cf. Nelis (2004, p. 81-82).

⁵² A leitura da obra virgiliana como um todo – Theodorakopoulos (2019), por exemplo, propõe a ideia de um “Book of Virgil” – só é lógica se a virmos com olhar distanciado, quer dizer, como três obras das quais uma faz referência às anteriores, sem que haja evidência textual para acreditar-se que Virgílio tenha planejado a composição de uma *œuvre* tríplice. Volk (2002, p. 155) levanta algumas questões: e se Virgílio não tivesse morrido em 19 a. C., de modo que a *Eneida* não fosse a sua última obra? ainda, e se Virgílio tivesse morrido antes de compor a *Eneida*? A leitura das *Geórgicas* não poderia nos fazer sentir falta da *Eneida* tal como este poema é; só o que está dito é que o poeta pretende compor um canto épico a Augusto, não havendo sequer menção a Eneias, o protagonista da *Eneida*. Assim, obviamente a leitura da carreira virgiliana como uma espécie de monumento fechado é bem-vinda, com o cuidado de não se forçarem leituras prospectivas (e.g. as *Geórgicas* aludindo à *Eneida*).

Concluo esta parte por dizer, com Harrison (2007, p. 239) novamente, que a *Eneida* é o exemplo máximo de confluência genérica, integrando não só gêneros diversos, mas também aqueles das suas obras hexamétricas de gêneros menores. Portanto, se Camões faz o mesmo ao emular também as *Bucólicas* e as *Geórgicas*, isto não é senão uma emulação do processo integrativo de gêneros atuante na própria *Eneida*.

Nas análises a seguir, farei discussões iniciais sobre o estatuto genérico dos poemas de Virgílio para em seguida tomar algumas partes do poema de Camões como exemplos da presença de cada poema e gênero virgiliano. Este trabalho, evidentemente, contém algumas fraquezas. Talvez a maior delas seja o fato de que não pude incluir outros poetas além de Virgílio e Camões na análise, e certamente há muitos outros autores entre ambos que intermediam a imitação camoniana. Em partes dos capítulos 2 e 3, principalmente, não posso afirmar que Camões tenha indubitavelmente imitado apenas e diretamente as *Bucólicas* e as *Geórgicas* em tais e tais trechos, mas procurei argumentar que muitas vezes o fez, e, quando não o fez, tais poemas certamente têm n' *Os Lusíadas* presença como influências esparsas, ou seja, produziram motivos virgilianos comuns no Renascimento, e pode ser que em alguns casos Camões tenha imitado outros antigos, como Ovídio e Horácio, mais diretamente do que Virgílio.

CAPÍTULO 2

PRESENÇA DAS *BUCÓLICAS*

Observei na Introdução que as estâncias I.4-5 d’*Os Lusíadas* insinuam a integração de elementos da poesia bucólica no poema, pois Camões se refere, em uma *recusatio*, ao “verso humilde” (I.4.3) das suas *Éclogas*. Como Camões é leitor de Virgílio, estamos autorizados a supor que o bucolismo d’*Os Lusíadas* possa vir, ao menos em parte, das *Bucólicas* do poeta latino, o poema que mais exerceu influência sobre a poesia bucólica posterior.⁵³ Os três comentadores (Faria e Sousa, M. Lourenço e E. Dias) mencionam, na invocação da epopeia, as *Bucólicas* de Virgílio, embora não seja possível dizer que como uma fonte concreta. E. Dias (I.5.3-4), já o vimos, explica “agreste avena” pelo uso latino de *auena*, e em seguida refere Virgílio entre parênteses, e Faria e Sousa (I.164A-B) diz ainda que o adjetivo “agreste” vem de *calamo agresti* (I.10, “flauta agreste”). M. Lourenço (64), quanto à solicitação do estilo elevado às Tágides, diz que Camões imitou Virgílio em *Sicelides Musae, paulo maiora canamus!*⁵⁴ (IV.1); este mesmo comentador afirma que “daquela palavra *Sicelides Musae*, Musas sicilianas (ou de Teócrito siciliano a quem ele nas bucólicas imitou), por este nome fez Camões Tágides”. Contudo, todos esses apontamentos padecem de alguma vagueza (os de M. Lourenço mais do que os outros), e é incerto extrair deles qualquer informação sobre o funcionamento da presença das *Bucólicas* n’*Os Lusíadas*, uma vez que se referem justamente à parte que nega essa presença, ao menos segundo a superfície do texto. Em outras palavras, as estâncias I.4-5, com alusões às *Bucólicas*, dizem ou que “há *Bucólicas* n’*Os Lusíadas*” ou que “não há”, de modo que carecemos de investigar outras alusões em outras partes do poema. Para investigar a relação entre esses dois poemas, convém que tenhamos um entendimento prévio, mesmo que básico, do gênero das *Bucólicas* e das características gerais desse poema.

⁵³ Curtius (1948, p. 195): “a poesia pastoril só pôde, assim, tornar-se um remanescente da tradição ocidental porque Virgílio ao mesmo tempo a tomou de Teócrito e a transformou. [...] A influência das *éclogas* é dificilmente menos significativa do que a da epopeia.” Cf. Jenkyns (1992, p. 151-175) sobre aspectos gerais da influência do pastoril virgiliano na literatura posterior e alguns exemplos.

⁵⁴ “ó Musas sicilianas, cantemos coisas um pouco mais elevadas!”. Todas as citações das *Bucólicas* seguem a edição de Clausen.

As *Bucólicas* de Virgílio, por serem escritas em hexâmetros datílicos, pertencem ao gênero *épos* segundo o critério formal para definição de gêneros que predominou na Antiguidade. Não encontraremos aí, portanto, teóricos ou poetas que defendam a independência genérica daquilo que hoje se associa com os termos “pastoril” ou “bucólico”. Isto não quer dizer que o poema de Virgílio tenha se misturado indistintamente com os outros poemas épicos aos olhos dos antigos. Horácio afirma que, nas *Bucólicas*, Virgílio possui *molle atque facetum* (S. I.10.44, “delicadeza e elegância”), epítetos que, segundo o artigo de Jackson (1914, p. 118) dedicado inteiramente a eles, “são retóricos e estão relacionados a certas qualidades estilísticas na poesia bucólica de Virgílio”;⁵⁵ Ovídio, ao referir-se a *omne genus scripti* (Tr. II.381, “todo gênero de escrita”), comenta o poema de Virgílio anterior à *Eneida*: *Phyllidis hic idem teneraeque Amaryllidis ignes/ Bucolicis iuuenis luserat ante modis*⁵⁶ (Tr. II.537-8); o próprio Virgílio, é sabido, faz observações sobre os seus poemas, de que um exemplo seria o fechamento das *Geórgicas*: *carmina qui lusi pastorum audaxque iuuenta/ Tityre, te patulae cecini sub tegmine fagi*⁵⁷ (G. IV.565-6). Estas passagens tratam especificamente das *Bucólicas*, mas não individualizam o seu gênero de modo semelhante ao que Horácio faz em sua *Arte Poética* (73-89) ou às diversas instâncias em que Ovídio opõe o gênero elegíaco a outros nas suas *Odes*.⁵⁸

⁵⁵ O juízo é corroborado, por exemplo, por Coleman *ad* “*molle*” e “*facetum*”: “provavelmente se referem a estilo em vez de matéria”. Convém ler a expressão de Horácio na sua frase: [...] *forte epos acer/ ut nemo Varius ducit, molle atque facetum/ Vergilio adnuerunt gaudentes rure Camenae* (S. I.10.43-5, “Varo, penetrante como ninguém, conduz a épica heroica; as Camenas que se regozijam nos campos concederam a Virgílio a delicadeza e a elegância”). Entendo que o contexto parece dizer que o poema de Virgílio, tal como o de Varo, pertence ao *épos*, embora com outras características de estilo. Halperin (1983, p. 215), a partir de raciocínio semelhante, interpreta que *molle* e *facetum* sejam adjetivos ligados a um *épos* elíptico (em vez de neutros substantivados; uma tradução para essa hipótese seria “as Camenas [...] concederam a Virgílio a [épica] delicada e elegante). Sickle (1975, p. 50-51) também lê a passagem assim e defende que Horácio está categorizando tipos da épica, um dos quais é o bucólico. Não é claro se estes dois últimos críticos consideram que a expressão horaciana se refere especificamente a estilo, embora possamos dizer que Varo, se está adjetivando *épos*, pode estar descrevendo aspectos que se apliquem ao estilo distintivo de um tal *épos*, desse modo identificado com o *épos* bucólico. Os comentaristas de Horácio parecem ver as duas palavras como adjetivos substantivados. Cf. Glowers (2012, p. 326-327) e o próprio OLD para *facetum*. Observe-se, finalmente, que *facetum* pode ser traduzido por algo como “engraçado” ou “gracejador”; Lipka (2001, p. 196) entende que Horácio pode ter percebido um “efeito humorístico” das *Bucólicas* causado pelo contraste entre as personagens (pastores rústicos) e o verso refinado que cantam – nesse sentido, *facetum* é uma característica de linguagem ou, se se preferir, estilo.

⁵⁶ “este [Virgílio], quando jovem, brincara antes com o fogo de Filide e igualmente de Amarílide suave em ritmos (*modis*) bucólicos”. A palavra *modus*, aqui, parece estar relacionada a estilo, longe de designar o que se entende por “modo” nos estudos modernos sobre gênero, de que trataremos adiante.

⁵⁷ “que [sc. *Vergilium*, G. 4.563] brinquei com os poemas dos pastores e, audaz na juventude, cantei-te, Títyro, à sombra de uma ampla faia”.

⁵⁸ Sobre Ovídio, cf. Hasegawa (2012, p. 33), de que também tiramos outras fontes citadas neste parágrafo.

Tal como acontece com a definição genérica das *Geórgicas* (ver Capítulo 3), as primeiras descrições algo detalhadas do gênero das *Bucólicas* como independente são de gramáticos e comentadores da Antiguidade Tardia. Hasegawa (2012, p. 34-58) colhe informações de diversos desses gramáticos para demonstrar a caracterização daquilo que o autor considera como o “gênero” das *Bucólicas*; tais informações explicam, por exemplo, o título do poema, o seu estilo e a sua intenção. Para uma indicação sobre o gênero das *Bucólicas* percebido por aqueles gramáticos e comentadores, citemos o seguinte trecho de Sêrvio, que relaciona estilo e matéria:

qualitas autem haec est, scilicet humilis character. [...] in bucolicis humilem pro qualitate negotiorum et personarum: nam personae hic rusticae sunt, simplicitate gaudentes, a quibus nihil altum debet requiri⁵⁹ (*Comm. In Verg. Buc. Proem.* ed. Thilo).

Se admitirmos que as *Bucólicas* de Virgílio possuam gênero próprio, ou mesmo se considerarmos que se trata de uma espécie da épica, enfim, se isolarmos o seu estatuto genérico, a sua definição ainda não se apresenta de modo tão claro, sobretudo quanto ao tema. Sêrvio menciona, na passagem acima, *personae rusticae*; ainda que isto não seja inteiramente impreciso, precisamos conciliar essa caracterização abrangente com a notável variedade temática que há nas *Bucólicas*; o epíteto “pastoril” certamente pode ser atribuído ao poema de Virgílio, mas em um sentido específico que dê conta dessas variações no tema. Vejamos a esquematização feita por F. Lourenço (2021, p. 41): as bucólicas I e IX tratam de política contemporânea; II, VIII e X, amor não correspondido; III e VII, competição poética de pastores; IV e VI, temas não bucólicos; V, o novo culto de Dáfnis.⁶⁰

A questão da consistência ou da variedade temática nas *Bucólicas* pode explicar-se pela relação que o Virgílio pastoril estabeleceu com Teócrito, o seu principal modelo. Os *Idílios* desse poeta abrangem, para além da vida dos pastores, poemas amorosos, panegíricos e mimos urbanos, por exemplo. Convém lembrar que “*eidyllia*” não possuía a carga semântica que hoje se associa a “idílio”, e a palavra não tinha relação necessária com poesia pastoril.⁶¹ Segundo Gutzwiller (1996, p. 129-133), *eidyllion* é simplesmente

⁵⁹ “a qualidade, porém, é esta, a saber, o estilo baixo. [...] nas Bucólicas [há] o baixo, por causa da qualidade dos assuntos e das personagens: pois as personagens aqui são rústicas, gozando da simplicidade, das quais não se deve esperar nada elevado”.

⁶⁰ A disposição e a “arquitetura” dos livros das *Bucólicas* é tópica dos estudos virgilianos, mas não me ocuparei dela; cf., por exemplo, Mendes (1997) e Rudd (1976, p. 119-144).

⁶¹ A palavra ocorre diversas vezes nos escólios de Teócrito para nomear o conjunto de poemas, por exemplo, em *Prolegomena* E, ed. Wendel, 1914 e em *Anecdoton Estense* III, ed. Wendel, 1914.

diminutivo de *eídos*, que desde o século IV a. C. designava tecnicamente os tipos de poesia, ou gêneros;⁶² *eidýllia*, portanto, eram mais precisamente pequenos poemas de tipos diferentes. Por esse termo podemos compreender a variedade em Teócrito,⁶³ ainda que a questão genérica em Teócrito possua outras complicações – Halperin (1983), como veremos adiante, defende que todos os *Idílios*, não somente os pastoris, pertençam ao subgênero bucólico da épica

Não se pode dizer que o bucolismo seja o nexos causal da obra de Teócrito tal como o é para as *Bucólicas*. O que Virgílio faz em relação à obra do modelo é um processo de seleção em que os poemas imitados são aqueles de temática pastoril, geralmente identificados com os *Idílios* 1, 3, 4, 5, 6, 7 e 11 (QUESNAY, 1979, p. 38). Quesnay (1979, p. 38) e Heyworth (2005, p. 148) consideram que o “gênero” bucólico só vai depurar-se ou consolidar-se como pastoril com Virgílio, em torno dessa consistência bucólica formada no seu poema, sem que pudesse sê-lo nos *Idílios* de Teócrito considerados no seu conjunto amplo. Quando se fala em poesia pastoril ou bucólica, Teócrito é certamente o *prôtos heuretès*, mas Virgílio foi o responsável por introduzi-la nas letras latinas e delinear os contornos desse gênero. Em termos de mistura genérica, poderíamos dizer, com Kroll (1964, p. 205), que analisou a obra de Teócrito como um caso helenístico de “cruzamento de gêneros”, que “Virgílio se prendeu ao bucólico com um gosto muito fixo e, quanto a isso, só de maneira insignificante se afastou dele.” A afirmação, claro, não pode ser categórica. Em todo caso, temos assim um poema que, sendo variado em suas temáticas, mantém um pano de fundo consistentemente bucólico, com exceção da Bucólica VI e, sobretudo, da IV.

A inclusão de elementos não bucólicos é mais rara nas *Bucólicas*, se considerarmos o conjunto da obra, e ocorre em momentos de declarações metapoéticas, o que destaca o fato de que a sua presença é estranha ao conjunto, ao qual o bucolismo é mais apropriado, observa Heyworth (2005, p. 148-149).⁶⁴ Já vimos que, no início da Bucólica IV, anuncia-se a mudança genérica com *paulo maiora* (IV.1). Olhemos

⁶² *Eídos* é o termo que Platão usa em *Leis* 700a-e para designar os gêneros, com *normatività pessimistica*, para usar o termo de Rossi (1971, p. 80).

⁶³ O interesse de Gutzwiller no termo está em estabelecer o paralelo com *polyeideia* [“pluralidade de gêneros”], de que Calímaco é acusado na Diegese IX (33-38) ao Iambo 13 de Calímaco (fr. 203 Pfeiffer). Assim, para a autora (1996, p. 131), *polyeideia* e *eidýllion* referem-se à variedade genérica dos *Iambos* de Calímaco e dos *Idílios* de Teócrito, respectivamente.

⁶⁴ Essa inclusão também poderia ser explicada pela própria imitação da variedade em Teócrito, observa Horsfall (1995, p. 36).

rapidamente para o início da Bucólica VI, em que se anuncia o retorno do pastoril. O poeta primeiro declara a filiação genérica ao fazer referência ao *inuentor* Teócrito (de Siracusa) – *prima Syracosio dignata est ludere uersu/ nostra neque erubuit siluas habitare Thalea*⁶⁵ (VI.1-2) – e em seguida é avisado por Apolo (*Cynthius*, VI.3) que *pastorem, Tityre, pinguis/ pascere oportet ouis, deductum dicere carmen*⁶⁶ (VI.4-5). Segundo Clausen (VI.1-2), nessa abertura da Bucólica VI, Virgílio reivindica a primazia do seu canto bucólico em Roma: *Thalea* designa uma Musa que aparece aqui pela primeira vez na poesia latina, e é apropriada como tal por meio de *nostra* (i.e. romana). Mesmo assim, a Bucólica VI não possui tema bucólico.

Uma das dificuldades na descrição desse gênero é o fato de que, na verdade, “pastoril (ou ‘bucólico’) é frequentemente definido por teóricos como um ‘modo’ em vez de um gênero” (WATSON, 2012, p. 1089). Alpers (1996, p. 44-46), para fazê-lo, parte da observação de que “pastoril” pode ser aplicado a textos de diversos gêneros (elegia pastoril, poema lírico pastoril, comédia pastoril etc.), portanto “pastoril” só pode ser um modo, categoria muito próxima do gênero, uma vez que diz respeito a aspectos temáticos e formais, mas mais abrangente. A definição de modo a que Alpers (1996, p. 50) chega é a de que um modo representa uma certa maneira de o humano relacionar-se com a natureza e com o mundo em que vive, e o teórico defende que esse leque de possibilidades humanas limitadas pelo modo está associado a certos elementos formais próprios seus.⁶⁷ No caso das *Bucólicas*, continua ele (1996, p. 50-51, 93), o leitor do poema identifica que a posição do humano no mundo é uma de vulnerabilidade como efeito das guerras civis, ou mesmo de uma “força na humildade”; uma tomada de posição como essa pode ser vista no início da Bucólica VI, quando a recusa da épica favorece a delineação do universo

⁶⁵ “sendo primeira, a nossa Talia dignou-se a brincar com o verso siracusano e não enrubesceu de habitar os bosques”. Clausen (VI.1-2) e F. Lourenço (2021, p. 238) leem *prima...nostra...Thalea*; Coleman (VI.1) entende que *prima* é advérbio que modifica *Syracosio uersu*.

⁶⁶ “é necessário que o pastor, ó Títilo, apascente ovelhas gordas e cante um poema fino”. *deductum carmen* é metáfora calimaquiiana. Sérvio ad “*deductum dicere carmen*”: *tenuē: translatio a lana, quae deducitur in tenuitatem. (DEDVCTVM CARMEN) id est bucolicum* [“fino: metáfora da lã, que se torna fina quando fiada. (DEDVCTVM CARMEN) isto é, bucólico”]. Cf. Cuchiarelli (2012, p. 328), que rejeita a leitura de Sérvio; para Cuchiarelli, *deductum* caracteriza um canto em “voz baixa”.

⁶⁷ Falho em ver claramente em que sentido “modo”, para Alpers, difere agudamente de qualquer concepção tradicional de gênero (forma e conteúdo). O autor (1996, p. 47-48) rejeita a proposta de A. Fowler, de que já falei, por considerar que se apega demasiado aos elementos “externos” (termo de Welleck e Warren), que permitiriam ver com concretude que todo modo se origina de um gênero e que todo modo é uma seleção do repertório genérico. A definição de modo de A. Fowler (1982, p. 106-111), por ser mais clara e simples, parece-me mais adequada. Mas os modos pastoril e sátila, para este autor (1982, p. 109-111), representam uma exceção a essa tese, ou pelo menos não lhe fornecem evidência clara; pela quantidade de formas a que o pastoril esteve ligado na Antiguidade até onde se pode saber, não é claro apontar qual tenha sido o “gênero” que precedeu o modo.

pastoril. Já Halperin (1983), procurando definir o estatuto genérico dos *Idílios*, defende que pertençam não a um modo, mas ao subgênero bucólico da épica, uma vez que, à época de Teócrito, o critério formal já estava há tempo em voga. Se estranha que atribuamos o gênero ou subgênero *bucólico* a todos os *Idílios*, isto se deve ao fato de que modernamente fazemos a associação errônea entre os termos “bucólico” e “pastoril” (HALPERIN, 1983, p. 118-137). *boukolikos*, palavra usada por Teócrito em vários idílios que deve significar algo como “relativo ao vaqueiro”, só pode aplicar-se concretamente, no entanto, ao primeiro, portanto não aparenta ter sentido literal, argumenta Halperin (1983, p. 78-79). Dessa maneira, o verbo *boukoliaσdeσthai* (possivelmente algo como “falar ao modo do vaqueiro”), entendido em sentido poético, refere-se à produção de Teócrito de modo geral, não a poemas pastoris. Não possuindo consistência temática, a espécie bucólica em Teócrito define-se, diz ainda Halperin (1986, p. 237, 249), pelo procedimento da oposição a temas retirados de outras espécies mais elevadas do mesmo gênero épico, incluindo as epopeias homéricas.⁶⁸ Uma espécie de *recusatio* sistemática como estratégia compositiva, portanto. É dessa maneira que Halperin (1986, p. 255-256) lê a já citada passagem da Bucólica VI. O autor julga que a concepção genérica de Virgílio sobre o bucólico é semelhante à de Teócrito, isto é, anti-heroica, tal como manifestado na *recusatio* calimaquiana. Halperin não parece dar relevo à especificidade pastoril de Virgílio e quanto a isso reafirma a necessidade de distinguirmos o bucólico do pastoril, sugerindo que as *Bucólicas* devam ser entendidas por aquele primeiro termo.

Como o meu intento não é ir a fundo nas questões genéricas das *Bucólicas*, adotarei por conveniência chamar o bucólico ou o pastoril como um gênero.⁶⁹ Antes de terminar esta introdução, no entanto, convém uma leitura rápida dos dez primeiros versos da Bucólica I, a fim de que vejamos mais concretamente do que trata o poema:

Meliboeus

Tityre, tu patulae recubans sub tegmine fagi
siluestrem tenui Musam meditaris auena;

⁶⁸ Entende-se dessa maneira a “mistura de gêneros” que participou codificação do bucólico no helenismo de que fala Horsfall (1995, p. 36).

⁶⁹ A crítica de Alpers (1996, p. 147) é a que Halperin não explica o uso de *boukolikos* por Teócrito, o que lhe permite admitir que este termo seja aplicado de um modo abrangente a toda a sua poesia. Com efeito, Halperin segue Rosenmeyer (1969, p. 36), que julga mais razoável admitir que não é possível saber o que exatamente Teócrito quer dizer com os termos relacionados a “bucólico”. Sobre os termos “bucólico” e “pastoril”, parece-me que são usados de modo praticamente intercambiável na crítica em português, e não precisamos seguir Halperin em que “bucólico”, em Teócrito, não está ligado ao que hoje entendemos por “pastoril”. Alhures, Alpers (1979, p. 4) relembra a passagem de Dante em que este chama Virgílio de “cantor de’ buccolici carmi” (*Purg.* XXII.57), embora prefira “Eclogues” para designar o poema de Virgílio.

nos patriae finis et dulcia linquimus arua.
 nos patriam fugimus; tu, Tityre, lentus in umbra
 formosam resonare doces Amaryllida siluas.

Tityrus

Meliboee, deus nobis haec otia fecit.
 namque erit ille mihi semper deus, illius aram
 saepe tener nostris ab ouilibus imbuet agnus.
 ille meas errare boues, ut cernis, et ipsum
 ludere quae uellem calamo permisit agresti.⁷⁰ (*Buc.* I.1-10)

O maior candidato a ser o fio condutor das *Bucólicas*, dentre focos temáticos variados, é “o ideal da vida pastoril”, afirma Horsfall (1995, p. 54), e especificamente a do pastor que canta. Assim, embora outros temas possuam máximo relevo, como o amor, as reflexões parecem orbitar em torno do conceito de “pastoril”, que confere uma especificidade pastoril a esses outros temas. Gostaria, contudo, de introduzir a noção, a ser desenvolvida nas próximas partes deste capítulo, de que a paisagem idílica não é algo idealizado nas *Bucólicas* de maneira escapista por Virgílio. Por isso é necessário atentarmos inicialmente aos dez primeiros versos da obra. Clausen (1.Introduction) ressalta a dualidade que é anunciada no início do poema: “a cena idílica de Virgílio, ou melhor, a sugestão de uma tal cena, é imediatamente qualificada pela angústia de Melibeu, uma vez que ele fala de sofrimento e perda – a dura realidade das confiscações de terra”. Clausen (*id.*, nota 3) e Coleman (I.5) anotam ainda como o quiasmo em *tu* (I.1), *nos* (I.3), *nos* (I.4) e *tu* (4) demarca a oposição entre as situações de Melibeu e Títilo. Podemos questionar, desde o início do poema, a interpretação que pretende ver nas *Bucólicas* a defesa de uma Arcádia, utópica:⁷¹ está claro, a realidade política participa da obra e integra a reflexão dos pastores. Segundo Lourenço (2021, p. 147-148), Títilo e Melibeu “ilustram o efeito na população de decisões políticas que, para granjear o favor de alguns, destroem a vida de outros.” Estas reflexões aprofundarei quando tratar da “Arcádia” d’*Os Lusíadas*, em que são patentes os elementos de política contemporânea, mas não menos o do amor, que é caro às *Bucólicas*.

⁷⁰ “(Melibeu) Títilo, tu, reclinando sob cobertura de faixa aberta,/ a Musa silvestre treinas com ténue avena./ Nós os limites da pátria e os campos suaves deixamos;/ nós da pátria fugimos; tu Títilo, sereno na sombra,/ os bosques ensinas a ressoar ‘Amarílis <é> bela’/ [Títilo] Ó Melibeu, para nós um deus fez estes lazeres./ Pois ele para mim sempre um deus será; o altar dele/ amiúde um anho terno dos nossos redis tingirá./ Ele – que andem soltas as minhas vacas (como vês) e que eu próprio/ toque o que eu quiser com cálamo campestre – permitiu.” Tradução de F. Lourenço (VIRGÍLIO, 2021, p. 57).

⁷¹ Snell (1963), de que falaremos adiante.

Veremos que a Ilha dos Amores é o episódio d’*Os Lusíadas* em que se concentra o “bucolismo” da obra, se com essa palavra me refiro a aspectos do gênero bucólico. A figura do pastor decerto não tem presença expressiva no poema de Camões, mas vemos na Ilha a construção de um imaginário que retoma elementos do cenário da poesia pastoril, que foi primeiro a Sicília, em Teócrito, e depois a Arcádia, em Virgílio.⁷² Mas, antes de argumentar que a Ilha dos Amores seja uma versão renascentista de Arcádia e que por isso haja elementos do gênero bucólico no poema, é preciso levar em consideração que a paisagem que enquadra o mundo dos pastores compõe uma certa visão de mundo – “uma forma fundamental da existência humana” (CURTIUS, 1948, p. 193) – que não se restringe a um só gênero poético, como já pudemos observar. Além disso, se considerarmos o termo *locus amoenus*, encontraremos uma abrangência ainda superior, uma vez que este, descrevendo também locais típicos da poesia pastoril como a Arcádia, é apropriado para paisagens ideais contidas em poemas de gêneros diversos.

Atentemos à descrição dos Campos Elíseos quando Eneias e Sibila os adentram, no Livro VI da *Eneida: deuenere locos laetos et amoena uirecta*⁷³ (*En.* VI.638). Em comentário a outra passagem na qual a palavra *amoenus* é usada, quando Anquises aparece a Eneias e lhe diz que, no Tártaro, está acompanhado por *amoena piorum concilia* (*En.* V.734-5, “grupos amenos de pios”), Sérvio *ad* V.734 afirma que ‘*amoena*’ *sunt loca solius uoluptatis plena [...] unde nullus fructus exsoluitur*.⁷⁴ Os aspectos idílicos dessa região dos inferos virgilianos sem dúvidas deram a Camões um modelo para a sua Ilha, como já foi observado por Faria e Sousa (IV.23C): “el darla alegre despues de tan duros trabajos, es a imitacion del proprio Virgilio, que despues de muchos en su Eneas, le llevo a los campos Elisios en el lib. 6”. Embora não o diga claramente, a anotação de Faria e Sousa pode dar a entender que os Elísios são uma forma de recompensa tal como a Ilha,

⁷² Cf. Jenkyns (1992, p. 160) para um entendimento oposto: somente uma écloge de Virgílio se passa na Arcádia explicitamente, e além disso o cenário não é propriamente ameno. Para o autor, Virgílio não estabeleceu a Arcádia como o cenário idílico do pastoril; essa compreensão moderna da Arcádia se deve à *Arcadia* de Sannazaro (1504).

⁷³ “chegaram aos lugares alegres e aos vergéis amenos”. Austin (VI.638) *ad* “*uirecta*”: “um neologismo de Virgílio (*‘greeneries’*)”. Para Horácio, incluir esse tipo de descrição amena não convém a uma obra de *inceptis grauibus* (*Ars* 14, “inícios graves”). Assim, um poeta tentaria ornar seu poema grave [...] *cum lucus et ara Dianae/ et properantis aquae per amoenos ambitus agros/ aut flumen Rhenum aut pluuius describitur arcus;/ sed nunc non erat his locus* (*Ars* 16-19, “sendo descritos o bosque e o altar de Diana, as águas que curvam ligeiras pelos campos amenos, ou o rio Reno ou um arco-íris; mas neste momento o lugar não era para estas coisas”). Poderíamos deduzir que, para Horácio, seria inadequado incluir algo parecido a um *locus amoenus* em um poema épico.

⁷⁴ “‘amenos’ são lugares cheios de puro prazer [...] donde nenhum gozo é expulso”.

e isto não parece ser o caso na *Eneida*.⁷⁵ Giamatti (1966, p. 33-47) mostra que os “paraísos terrestres cristãos”, como é a Ilha de Camões, apoiam-se na tradição clássica da representação de jardins, que começa com Homero e passa pelo Virgílio épico, mas uma das principais diferenças entre o jardim virgiliano e o cristão é a de que aquele não é oferecido propriamente como recompensa e não é informado pelo sistema ético cristão. Mesmo assim, os Campos Elísios em específico deram à representação posterior de jardins cristãos os sentimentos de harmonia e satisfação, argumenta Giamatti (1966, p. 68). Contrariamente, Ramalho (1975, p. 85) não vê os *amoena uirecta* de Virgílio como um “jardim”: o *locus amoenus* da *Eneida* situa-se no submundo, que em contexto cristão estaria atrelado à ideia de inferno, ao passo que fazer o episódio passar-se literalmente no Céu cristão não seria “teologicamente aceitável”, portanto Camões, afastando-se nisto de Virgílio, escolheu a imagem de um jardim para evocar as belezas e prazeres divinos que premiam os portugueses e que perfazem a imagem do paraíso na terra.⁷⁶ É justo dizer, em todo caso, que Camões colheu de diversas tradições para a representação do jardim, tanto a cristã quanto a clássica, tendo encontrado no Livro VI da *Eneida* um modelo de *locus amoenus*.

De acordo com Curtius (1948, p. 200), o *locus amoenus*, que encabeçou a tradição de representar a natureza de Virgílio até o século XVI, é belo⁷⁷ e contém sombra, árvores, um prado e um riacho, com a possibilidade de canto de pássaros, flores e vento. Curtius (1948, p. 200) certamente se refere às *Bucólicas* quando diz que “em Teócrito e Virgílio, essa descrição constitui o cenário da poesia pastoril”. Vê-se, portanto, que o *locus amoenus* é condição necessária, mas não suficiente, da Arcádia virgiliana. Interessa-me agora observar como a paisagem especificamente pastoril e virgiliana, a Arcádia das *Bucólicas*, é observada na Ilha camoniana, e para isso começarei pelos aspectos físico-estéticos desse lugar que sem dúvidas fazem dela um *locus amoenus*. Com efeito, a Ilha é uma paisagem de árvores, animais, flores e frutas e configura a imagem de um lugar idílico, tal como ilustra a estância a seguir:

Num vale ameno, que os outeiros fende,

⁷⁵ Mas é verdade que os Campos Elíseos são habitados só por poucos (portanto os merecedores). Anquises diz *pauci laeta arua tenemus* (“poucos temos os alegres campos”, VI.744). Penso, ainda assim, que essa região dos ínferos seja diferente da Ilha dos Amores, que é algo criado por uma deusa com o intuito de oferecê-lo como presente.

⁷⁶ A própria imagem bíblica do jardim (Éden), obviamente, é presente no imaginário cristão. Notar que a palavra *parádeisos*, de origem oriental, significa “*enclosed park or pleasure-ground* [...]”. 2. generally, ***garden, orchard*** [...]. 3. *the garden of Eden LXX Ge.2.8.*” (LSJ, negritos meus).

⁷⁷ *amoenus* significa “1 Pleasing to the senses, beautiful, attractive, charming” (OLD).

Vinham as claras águas ajuntar-se,
 Onde uma mesa fazem, que se estende
 Tão bela quanto pode imaginar-se.
 Arvoredo gentil sobre ela pende,
 Como que pronto está para afeitar-se,
 Vendo-se no cristal resplandecente,
 Que em si o está pintando propriamente. (IX.55)

Evidentemente, a própria palavra “ameno” usada por Camões retoma aquela tradição de representação da natureza. A antítese entre o movimento das “claras águas” que vinham se ajuntando e a estaticidade da “mesa” em que desaguam e do “arvoredo” que tem sua imagem refletida exprime o equilíbrio e o funcionamento harmonioso da natureza e com isso produz uma sensação de leveza que perpassa o episódio. Temos um percurso que começa em movimento e acaba-se em repouso pacífico, tal como os navegantes, vindo de mares agitados e das atividades pertencentes à *urbs*, podem finalmente descansar nesse oásis invertido. Perceba-se a antítese ainda no uso do pretérito em “vinham” para expressar o movimento e no presente em “fende”,⁷⁸ “fazem” etc. para representar a imagem estática que poderia ser transformada em quadro – não se deixe de notar a menção à arte de pintar no último verso citado. Faria e Sousa (IV.153A) menciona *Buc.* II.25-6, em que Córion descreve a imagem estática da água: *nuper me in litore uidi,/ cum placidum uentis staret mare.*⁷⁹

A “Ilha angélica pintada” (IX.89.2) é o prêmio erótico dado aos lusitanos, que apenas retomavam o caminho para Lisboa após terem logrado vitória em sua missão. Como tal, a Ilha é um espaço mítico em que os homens são misturados às deusas e em que lhes é dado “subir ao Céu sereno” (IX.20.8) para adquirirem a condição de deuses por sua glória e para serem recompensados. Nesse espaço terreno e ao mesmo tempo etéreo (um paraíso terrestre), há todas as razões para gozar da vida, e todos os pesares ficam do lado de fora. Mesmo o soldado Leonardo, que jamais obtivera sucesso em aventuras amorosas, foi nesta Ilha recebido por uma ninfa e enfim “todo se desfaz em puro amor” (IX.82.8). Conforme aponta Cidade (1953, p. 189), “o que passa neste cenário de écloga virgiliana [...] é a festa da livre expansão de mocidades sadias, no alvoreço de sentidos como regressados à liberdade da primeira manhã do Mundo.” Ainda que com alguma vagueza, podemos identificar semelhanças das características físicas e dos

⁷⁸ Sobre a palavra “fende”, Faria e Sousa (IV.150D) afirma que “de los terminos grandes que nuestro P. uso primero en Espana, este es uno, imitado de Virgilio Eglog. 4. *Telluri infindere sulcos*”. No próprio latim, segundo Clausen (IV.33), *infindere* é um verbo raro; a expressão *infindere sulcos* reaparece em *En.* V.142.

⁷⁹ “há pouco me vi na praia, quando o mar aquietou-se plácido por causa dos ventos”.

sentimentos existentes nessa paisagem com o arquétipo do *locus amoenus* pastoril. Lembremos, com Curtius (1948, p. 193), que “o pastoreio está ligado à natureza e ao amor”. É com base nestes dois grandes tópicos que refletiremos sobre as relações textuais em questão.

Poderíamos tentar identificar aproximações mais concretas com as *Bucólicas* em específico, para o que conviria uma busca de fontes preliminar no episódio da Ilha dos Amores, que vai de IX.18 a X.143 (V. SILVA, 1999, p. 131).⁸⁰ Na parte desse episódio que pertence ao Canto IX, há 11 imitações indicadas por Faria e Sousa,⁸¹ e apenas 6 para a parte do Canto X, totalizando 17 imitações. Em termos quantitativos, o episódio não se destaca do restante do poema; o Canto I, por exemplo, possui 10 imitações das *Bucólicas*, no comentário de Faria e Sousa. Uma descrição completa desses apontamentos de fontes no episódio em questão, porém, não será proveitosa agora. Muitos dos apontamentos de Faria e Sousa se referem, com vagueza e superficialidade, à similaridade de matéria linguística entre passagens dos poemas. Além disso, as imitações estão difusas ao longo do episódio, e não parece haver qualquer sistematicidade nelas, de modo que as descrever não ajudaria a revelar efeitos de sentido importantes. Mencionemos, apenas para ilustrar, a primeira delas: segundo Faria e Sousa (IV.89A), em “Fermosos leitões, e elas mais fermosas” (IX.41.4), descrevendo Vênus as Ninfas que habitariam a Ilha, há imitação de *formosi pecoris custos, formosior ipse*⁸² (5.44), em que Mopso recita um epítáfio do pastor lendário Dáfnis. Caberia notar alguns outros apontamentos que podem ser significativos. É comum imitações aparecerem em momentos em que se descrevem aspectos da paisagem da Ilha. Faria e Sousa (IV.163B) anota que, em “Entre os braços do ulmeiro está a jocunda/ Vide” (IX.59.3-4), Camões imitou o verso *semiputata tibi*

⁸⁰ O mesmo autor (V. SILVA, 2011b, p. 442) alhures faz uma distinção mais sutil: o episódio acaba no Canto IX, mas aquilo que chama de “macroepisódio” vai até X.143. É o mais extenso dentre os três “grandes episódios” que Castro (2007, p. 231) julga darem nexos à estrutura do poema: o primeiro concílio dos deuses, o Velho do Restelo e a Ilha dos Amores. A ligação entre o começo e o fim do “macroepisódio” poderíamos constatar textualmente: a ilha em que os portugueses serão recebidos é anunciada como “Reino de cristal” (IX.19.8), e o espaço a que o Gama é levado por Tétis para apresentar-lhe a Máquina do Mundo tem o mesmo aspecto de perfeição material, feito de “esmeraldas, rubis” (X.77.3).

⁸¹ Faria e Sousa (IV.84.C-D) menciona um “examinador de lugares poéticos” para quem Camões teria imitado, em “É mais culpa a da mãe que a do minino” (IX.35.8), o lugar de Virgílio em que se explicam os efeitos do *saeuus Amor* (VIII.47, “amor furioso”) por meio do mito de Medeia: *crudelis mater magis, an puer improbus ille?* (VIII.50, “mais cruel a mãe ou aquele menino mau?”). O “expositor” teria argumentado que Virgílio se refere aí a Vênus (em vez de Medeia), como Camões, mas Faria e Sousa rejeita a interpretação e, portanto, a imitação, apesar do paralelo linguístico que se poderia fazer entre as duas passagens.

⁸² “guardião de um formoso rebanho, eu mais formoso”.

*frondosa uitis in ulmo est*⁸³ (II.70). Também, penso, na “frondente coma” (IX.57.2) das “árvores agrestes” (IX.57.1) se poderia ver a imagem da *patulae fagi* (I.1, “ampla faia”) que abre as *Bucólicas*. Outra área em que se verifica imitação é o tema do amor: segundo Faria e Sousa (IV.223D-E), a fala de Leonardo para a Ninfa “Não canses, que me cansas” (IX.78.1) significa que o amante não sofre pelo seu próprio sofrimento, mas pelo sofrimento da amada, e seria bem isso o que diz Galo quando manifesta o pesar pelo sofrimento de Licórides: *frigora Rheni me sine sola uides?* (X.47-8, “os frios do Reno vês sozinha, sem mim?”).

Os comentários nos dizem pouco de paralelos entre os dois poemas; E. Dias não faz menção a nenhum dos 17 apontamentos de Faria e Sousa, nem ele mesmo identifica fontes das *Bucólicas* no episódio. Encontraremos paralelos mais úteis se fizermos reflexões mais abstratas sobre um e outro poema. O que é a Arcádia de Virgílio e como pode servir de modelo para o idílio camoniano?

Uma das interpretações modernas mais famosas sobre a Arcádia virgiliana é aquela de Snell (1963). *Grosso modo*, a sua tese consiste em afirmar que a Sicília representada por Teócrito é realista, enquanto que a Arcádia representada por Virgílio é predominantemente idealizada. Para ilustrar o seu argumento, Snell (1963, p. 388-393) refere-se ao fato de que os pastores representados por Teócrito correspondem a pastores que existiriam de fato em Siracusa; além disso, o retrato deles é marcado por uma jocosidade causada pelo fato de homens rústicos, agricultores em latifúndios romanos, cantarem com expressão tão sofisticada.⁸⁴ Já Virgílio, segundo Snell, leva a sério a correlação entre pastores e música e lhe dá um significado elevado e não irônico em sua obra. Nomes como Títilo, Melibeu e Córion e deuses como Apolo e Pã eram comuns no mundo grego de Teócrito, mas em obra romana como as *Bucólicas* adquirem aspecto estrangeiro, mitológico e sofisticado, de modo que o cotidiano e o irônico de Teócrito convertam-se na “paisagem espiritual” de Virgílio. No que diz respeito à política, continua Snell (p. 398-400), as *Bucólicas* não lhe são inteiramente alheias, mas o assunto não é tratado de modo sistemático, senão, como diz o teórico, de modo “sentimental”: “Quando Virgílio fala dos acontecimentos do tempo, o seu juízo é determinado pelo

⁸³ “semipodada te está no ulmeiro a frondosa vide”.

⁸⁴ Mas também não será algo assim em Virgílio, cujo estilo é justamente *facetum*?

sentimento que preenche toda a Arcádia: um senso de nostalgia pela paz e pela terra pátria” (SNELL, 1963, p. 399).

Um dos problemas identificados por Segal (1981, p. 10-11) nesse tipo de leitura é o de que ela implica que Virgílio seja mais “simbólico” do que Teócrito e, por conseguinte, que Virgílio advogue por um mundo dissociado da realidade. Sem nos ocuparmos com Teócrito para provar o quão simbólico seja (uma leitura dos Idílios I e VII bastaria para isso), peguemos os exemplos das bucólicas I e IX, paralelas na estrutura das *Bucólicas*, para provar o quanto têm de “realidade”. Já observamos que a primeira bucólica tematiza a tensão entre o mundo pastoril de Títilo e aquele de Melibeu, vítima das expropriações de terras que vinham se sucedendo desde a batalha de Filipos. A mesma discrepância existe no diálogo entre Lícidas e Méris na Écloga IX, cujo primeiro verso deixa clara a problemática da *urbs: quo te, Moeri, pedes? an, quo uia ducit, in urbem?*⁸⁵ (IX.1). Clausen (9.Introduction, IX.1) entende a pergunta como “casual” e vê nessa écloga uma sensação de paz que não há na primeira, uma vez que na nona as expropriações de fato já acabaram; “desolada”, mas ainda assim paz. Podemos, no entanto, ver como Virgílio representa a imposição da realidade citadina sobre a vida pacífica de ambos os pastores, com o termo *in urbem* ao fim da écloga, que retoma o primeiro verso: *tamen uenimus in urbem* (IX.62, “mesmo assim iremos à cidade”).⁸⁶

O que se observa é, na verdade, uma tendência de Virgílio a integrar elementos da realidade até mesmo maior do que em Teócrito. Para dizer com Segal (1981, p. 287-288): “Snell exagerou o ‘aspecto onírico’ (*dreaminess*) de Virgílio”, e, embora a paz seja um ideal presente no Virgílio pastoril, o poeta mostra uma “percepção da discrepância [...] entre a desejada serenidade e as realidades que impedem tais esperanças de serem mais do que abrigo e descanso por uma única noite, como na *E. 1*, ou o olhar hesitante para o futuro, como no fim da *E. 9*”. Desse modo, pode-se concluir que o problema de interpretar a Arcádia como uma terra sonhada e de julgar que Virgílio tenha procurado “um país que sumisse na névoa dourada da distância” (SNELL, 1963, p. 388) é o de que, assim, entende-se que o poeta tenha construído uma espécie de paraíso

⁸⁵ “aonde, Méris, conduzem-te os pés? por acaso à cidade, à qual leva a estrada?” Para Coleman (IX.1-2), a *urbem* aqui é algo “hostil” à vida dos pastores, e, na sequência do poema, “o realismo socio-legal de 2-4 encontra-se muito longe do mito pastoril”.

⁸⁶ Ao contrário das passagens aí mencionadas de Clausen, F. Lourenço (2021, p. 306) considera a Bucólica IX “muito mais pessimista” do que a I; o otimismo que Menalcas, um expropriado, teria expressado quanto ao *Dionaei Caesaris* (IX.47, “César dioneu”) é inevitavelmente amargo, afinal Júlio César não prosperou.

escapista, e, se levássemos algumas das considerações de Snell ao limite, chegaríamos a uma Arcádia alienada ou ao menos tendente à alienação. A Arcádia não pode, portanto, ser interpretada somente pelos seus aspectos oníricos – que existem, uma vez que é cenário da poesia pastoril, e os efeitos de sentido no poema advêm dos conflitos entre esse mundo alheio e aquele da política real.⁸⁷ Esta discrepância é justamente o que Horsfall (1995, p. 46) observa ser a “tendência aparentemente contraditória” de Virgílio, a saber, incluir detalhes da realidade, sobretudo a política, na sua Arcádia; em contrapartida, o mundo de Teócrito, embora repleto de elementos contemporâneos, não é propriamente político.

Uma das marcas distintivas da poesia pastoril, afirma Segal (1981, p. 4-10), é ser especialmente metapoética e convencional – no que perceberíamos uma poesia com menos interesses miméticos do que a épica narrativa –, pois nela o refúgio dos pastores é análogo ao distanciamento do real que a arte permite; em outras palavras, é ser poesia sobre poesia. Putnam (1970, p. 8) rejeita a interpretação escapista da Arcádia vendo no mundo pastoril de Virgílio a sua “mente poética em ação”, um *auctor* cuja ação é uma de impor ordem, por meio da harmonia poética, à história e realidade caóticas, em vez de fugir delas. Mas a consequência dessa atuação por parte do poeta só pode ser algo pessimista, se concordarmos com Putnam (1970, p. 13, 19) em que a ordem buscada nas *Bucólicas* cederá ao terror da realidade histórica e mesmo o deixará ver, como na Bucólica IV, em que o ideal, de tão alto, revela o pessimismo desse distanciamento. As reflexões articuladas por Virgílio, para Leach (1974, p. 32-35), possuem um caráter “dialético” que questiona a própria natureza do mundo pastoril, a qual, diz o crítico, é paradoxal, quando consideramos a oposição e a interação entre este mundo e aquele da *urbs*. O mundo pastoril, afirma o autor (1974, p. 36), serve para exprimir justamente o seu contrário – a futilidade do ideal. O raciocínio de Leach participa de uma tendência posterior a Snell que pretende apontar as delicadezas do tema da reflexão na poesia pastoril. Foi com Empson (1968) que a crítica passou a compreender o pastoril como uma certa atitude reflexiva do poeta que pretende traduzir a complexidade da história em termos de simplicidade; e assim o cenário pastoril é uma forma de experimentação poética que

⁸⁷ Segundo críticos posteriores de Virgílio como Calpúrnio e Nemesiano, a sua Arcádia seria “um desmentido (*disclaimer*) de realidades geográficas” (ROSENMEYER, 1969, p. 233). De acordo com Rosenmeyer (1969, p. 237), que faz uma revisão das versões do mito da Arcádia, algumas das razões para Virgílio a ter escolhido como cenário pastoril são: é a terra de Pã; as pessoas lá eram simples e virtuosas; foi palco da Idade de Ouro, que aliás é tema da Bucólica IV, entre outras. Explicitamente nomeada, a Arcádia só aparece a partir de IV.58:

permite, por meio da reflexão, descobrir novas maneiras de interpretar a realidade. Analisando obras pastoris não clássicas, Empson (1968, p. 249) diz, por exemplo, que “é esse choque e identificação entre o refinado, o universal e o baixo que é todo o propósito do pastoril”.

Se tentarmos capturar um sentido de finalidade do pastoril, continua Leach (1974, p. 35-38), veremos um laço não só evidente, mas também necessário, do mundo ideal com o real: as reflexões do poeta bucólico sobre os prejuízos de se estar na *urbs* e sobre o refúgio no *locus amoenus* só têm sentido na medida em que tenham por finalidade identificar os problemas da cidade e descobrir novas teorias que possam ser aplicadas àquele mundo imperfeito que, afinal, não foi deixado para trás pelo pastor. É a razão pela qual Leach afirma que quem está lá, na verdade, “não quer permanecer” no mundo pastoril, e é o que explica a sempre presente falha do pastoril, que é a impossibilidade da tranquilidade pura, a qual já pude constatar a partir de exemplos do texto. Conviria pensar no exemplo de Galo, de que trataremos adiante, que tentou viver em paz como os pastores, mas não obteve sucesso. Na falha do pastoril, vê-se a consciência do poeta-pastor sobre a impossibilidade do ideal. “Portanto, não podemos seriamente reclamar da interrupção da tranquilidade pastoril, visto que a perturbação é a justificativa última da sua existência. O objetivo é subordinado à busca, e a busca em si é subordinada ao mundo real no qual começou” (LEACH, 1974, p. 36).

Como *locus amoenus* que é, poderíamos investigar na Ilha dos Amores o seu aspecto historicizado e buscar a reflexão sobre a realidade e a política que ali se manifestem. Alguns elementos contextuais suscitam a indagação sobre a relação entre elementos da realidade histórica e a Ilha, antes mesmo de uma análise aprofundada, muito embora seja, como a Arcádia de Virgílio, um idílio, no sentido moderno, desprovido de coordenadas geográficas que necessariamente o atrelem a um lugar real.⁸⁸ Para seguirmos as considerações de Cidade (1953, p. 132), essa Ilha, culminando a aventura expansionista do Gama, é a materialização da união entre ocidente e oriente que era o objetivo das navegações portuguesas; representa, portanto, a vitória desse povo sobre a pequenez do seu próprio território e a sua ascensão a um patamar universal, pela apoteose, por

⁸⁸ Cf. V. Silva (1999, p. 131-133) sobre indicações de comentadores que tentaram descobrir qual tenha sido o lugar real em que se baseou a Ilha. Evidentemente, insistir em atribuir a Ilha a alguma localidade, sem que o texto camoniano o indique, padece de um “realismo estético primário”, para usar a expressão de V. Silva.

receberem a “Sapiência Suprema” (X.76.1-2) do universo e por encontrarem-se no centro intelectual, cultural e material desse universo (de acordo com o sistema geocêntrico). É certo também, segundo Binet (2019, p. 38), que a Ilha exprimia o imaginário português sobre as Índias, e estas, por sua vez, “concentravam os sonhos de exotismo, de riqueza, de mistério dos Portugueses”, para os quais o oriente correspondia a “uma forma de mito do paraíso perdido”.⁸⁹ Segundo Figueiredo (1987, p. 60-61), a descoberta da Índia era efetivamente o “sonho épico” português e tinha um efeito na opinião pública maior mesmo do que a descoberta das Américas por Colombo.

Estas razões e ainda as outras que apontarei fazem da Ilha dos Amores um *locus amoenus* historicizado, mas não é clara a imitação das *Bucólicas*, nem os intérpretes de Camões costumam apontá-la. V. Silva (1999, p. 133-134), referindo o problema das fontes do episódio, menciona várias, incluindo *Eneida* VI, mas não as *Bucólicas*. Talvez seja assim porque não há neste poema de Virgílio a construção de um espaço idílico; o seu *locus amoenus* é mais um cenário do que um objeto de descrição que se distingue facilmente de outros locais no mesmo poema, como são os Campos Elísios, os jardins de Alcínoo da *Odisseia* ou a ilha de Lemnos das *Argonáuticas* de Apolônio de Rodas. A imitação direta das *Bucólicas*, por conseguinte, não pode ter lastro somente na materialidade da imagem do *locus amoenus*. O que há, ao meu ver, seguindo H. Macedo (1983, 1990, 1992), é uma imitação na maneira como se desenvolve o discurso acerca dos “valores pastoris”.

A afirmação que está na base da proposta de H. Macedo é: “o épico celebra o que o pastoril lamenta” (1990, p. 32). Se os temas bélicos e os valores atrelados a eles são motivo de celebração nos poemas épicos, os poemas pastoris são aqueles que rejeitam o mundo dos grandes feitos, frequentemente fazendo referência à Idade de Ouro como passado em que a guerra e os seus males não existiam. N’*Os Lusíadas*, porém, o que o poeta faz é de alguma maneira integrar em uma mesma obra valores épicos e pastoris, por exemplo, na Ilha dos Amores:

Já sobre os Idálios montes pende,
Onde o filho frecheiro estava então,

⁸⁹ Entretanto, como observa V. Silva (2011b, p. 438), o imaginário do exotismo índico é também informado, quanto à Ilha, por uma paisagem mais caseira, especialmente se olharmos para a sua flora, que não é senão mediterrânica e portuguesa. Conde de Ficalho (1994, p. 51-55) examina as menções a plantas contidas em IX.54-62 e constata que todas as 24 plantas ali têm geração espontânea em Portugal e arredores, muito embora Camões, acredita o autor, tenha extraído o imaginário botânico de fontes clássicas, não necessariamente da observação própria.

Ajuntando outros muitos, que pretende
 Fazer ãa famosa expedição
 Contra o mundo revelde, por que emende
 Erros grandes que há dias nele estão,
 Amando cousas que nos foram dadas,
 Não pera ser amadas, mas usadas. (IX.25)

Ambientado em um cenário que remete ao imaginário da Idade de Ouro, pela abundância e fertilidade espontâneas, longe das preocupações normais da cidade, a Ilha é criada por Vênus com um propósito: a “famosa expedição” realizada por Cupido, cujo objetivo é consertar o amor mal direcionado dos humanos. Fato já observado diversas vezes pela crítica, o Amor, com letra maiúscula, da Ilha não deve se confundir, em leitura literal, com um erotismo baixo, mas é antes a “*virtus unitiva*” (HANSEN, 2005, p. 183) que faz tudo ser atraído para Deus, ou, nas palavras de V. Silva (1999, p. 136), é uma “força” que corrige o caminho dos humanos em direção à harmonia no mundo e à lei divina. No lugar do título comumente atribuído ao episódio, Coelho (1981) julga que devemos dar à Ilha o nome “Ilha do Amor”, uma vez que os diversos sentidos em que o amor se diz (o autor conta 24 ocorrências da palavra no episódio) estão todos subsumidos ao amor enquanto valor social e cívico que norteia a conduta dos humanos em direção à glória divina exemplificada nessa Ilha. Isto se explica também pela clara “função político-pedagógica” (COELHO, 1981, p. 186) do episódio: a premiação dos lusitanos é uma exortação à sociedade portuguesa que lê *Os Lusíadas*, lamentada tantas vezes neste poema, a fim de que amem a Deus e à pátria, e não “a si somente” (IX.27.4). Mais do que isso, é o discurso em favor de uma nova humanidade, revelado pelo desejo de Vênus quanto à sua própria criação:

“Quero que haja no reino Neptunino,
 Onde eu nasci, progénie forte e bela;
 E tome exemplo o mundo vil, malino,
 Que contra tua potência se rebela,
 Por que entendam que muro Adamantino
 Nem triste hipocrisia val contra ela;
 Mal haverá na terra quem se guarde
 Se teu fogo imortal nas águas arde.” (IX.42)

O discurso corretivo, talvez mesmo moralista, é presente em diversas partes do episódio. Ao fim do Canto IX, o poeta exorta os portugueses a despertarem do “ócio ignavo” (IX.92.7) e a perseguirem a excelência dos seus feitos em nome do seu Rei e da Fé, a fim de que eles mesmos venham a ser “nesta Ilha de Vênus recebidos” (IX.95.8). Sobre o significado de “Amor” no episódio, Sena o definiu talvez com mais clareza do que os seus pares camonistas. Para ele (1980, p. 76), a Ilha de Vênus tem uma função

curativa, destinada a corrigir o desconcerto do mundo e restituir a “Harmonia” da história com toda a sua miséria material e moral; em suma, trata-se da “recolocação do Amor, do verdadeiro Amor, como centro da Harmonia do Mundo”.⁹⁰ Poderíamos lembrar aqui também que os romanos são descendentes de Vênus. As duas estâncias acima citadas permitem constatar, portanto, que o significado do episódio, longe de ser a mera explosão de um erotismo reprimido pela Contra-Reforma,⁹¹ está ligado à exaltação da presença histórica dos portugueses no mundo e na sua ação como povo eleito, uma vez que são divinizados nessa Ilha, diria V. Silva (1999, p. 135-142).

Segundo H. Macedo (1983, p. 15; 1990, p. 36), Camões faz amplo uso do imaginário da Idade de Ouro nesse episódio e mesmo do tradicional “idílio pastoril”, com o que articula uma crítica do seu tempo.⁹² Para o crítico, Camões segue de perto a Écloga IV de Virgílio, que adapta os valores pastoris da Idade de Ouro à representação de um acontecimento no futuro, a saber, o nascimento do *puer*, que por sua vez trará um tempo de avanço. Poderíamos dizer que essa écloga seja aquela em que se vê com mais distinção a presença da história no mundo pastoril; o seu início metapoético sem dúvidas o indica: *paulo maiora canamus* (IV.1). De acordo com Harrison (2007, p. 36-44), o poeta da Bucólica IV a inicia com um distanciamento genérico do pastoril que abrangerá elementos de outros gêneros e modos; assim é que se explica a existência de discurso profético na écloga em questão, herança do hexâmetro sibilino grego, e cuja presença

⁹⁰ A figura de Sena entre os camonistas, sobretudo no que diz respeito ao seu “A Estrutura de *Os Lusíadas*”, fundamentado no cálculo estrutural e na investigação numerológica do poema, é marcadamente polêmica. V. Silva (1999, p. 31) julga que a dedicação de Sena ao enquadramento numérico do texto camoniano permitiria somente três resultados possíveis: “um simples e improdutivo acervo de constatações numericamente expressas; um reducionismo devastador dos chamados ‘modelos estruturais’ propostos para a descrição dos objectos ou corpora sob análise, podendo ser extraídas desta concepção estatisticamente ‘canônica’ dos corpora as mais frustes ou as mais abusivas conclusões; enfim, uma manipulação ad libitum das próprias operações estatísticas, e não apenas das conclusões delas extraíveis [...]” Mas Sena atraiu também quem o defendesse. Neves (2011, p. 899) considera que Sena teve “detratores” que, por descreditarem o seu método, procederam a “ofuscar as suas fulgurantes intuições”. Para nós, convirá apenas mencionar algumas partes do trabalho de Sena que são arejadas com observações que nos parecem precisas, como essa que acabamos de citar, e que prescindem dos pormenores dos seus cálculos.

⁹¹ Essa interpretação superficial é sem dúvidas prejudicial ao texto camoniano; veja-se a edição brasileira de Otoniel Mota (CAMÕES, 1954), em que estão omitidas as estâncias 71-84 do Canto IX. Não conheço o motivo exato dessa omissão.

⁹² Aqui H. Macedo (1983, p. 15) afirma que nisto Camões se aproxima de autores renascentistas que inventaram utopias como forma de crítica. Caberia no mínimo uma breve reflexão sobre a Ilha ser ou não uma utopia. Para pôr em poucas palavras a proposta de Albuquerque (1988, p. 297-300), a palavra “utopia” (não lugar) remonta à obra de Thomas More, onde a *Insula Vtopia* corresponde a uma fuga da realidade e da história (o termo “ucronia” também vem a calhar quanto a isso), razão pela qual a Ilha de Camões, repleta de história, não pode ser utópica. Já V. Silva (1999, 149-152) admite a possibilidade de considerar a Ilha como utópica se nos valermos de conceitualizações modernas da palavra “utopia”; refere, então, os filósofos Mannheim e Bloch, para os quais utopia está ligada à ideia de romper normas da ordem social, em direção a um futuro que contemple qualquer que seja tal vontade utópica.

nessa écloga produz uma “conexão entre enriquecimento genérico e circunstâncias políticas” (HARRISON, 2007, p. 39):

tu modo nascenti puero, quo ferrea primum
desinet ac toto surget gens aurea mundo,
casta faue Lucina: tuus iam regnat Apollo.⁹³ (IV.8-10)

Observa ainda Harrison (2007, p. 43-44), a écloga também recebe influência do discurso panegírico, sobretudo quanto aos futuros feitos militares deste *puer*:

O mihi tum longae maneat pars ultima vitae,
spiritus et quantum sat erit tua dicere facta.⁹⁴ (IV.53-4)

Quando o poeta se dispõe a cantar os futuros feitos de um *puer*, que a écloga esclarece serem militares e aqueles normais de um imperador, coloca-se na posição de poeta épico. Aqui vemos com mais destaque que a inclusão de elementos épicos nas *Bucólicas* permite aquela experimentação poética pastoril, descrita pelos teóricos, que pretende refletir sobre a realidade por meio do artifício poético, sendo o mundo pastoril invariavelmente o cenário. Essa mistura não transgride, por assim dizer, o gênero pastoril do poema; é o que o autor (2007, p. 42-43) observa quanto à passagem do poema em que se descrevem fauna e flora, retomando o imaginário arcádico: *at tibi prima, puer, nullo munuscula cultu [...] tellus [...] fundet* (IV.18-20, “mas primeiro para ti, menino, a terra despejará presentinhos sem cultivo nenhum”). Contribui para a articulação do pastoril e do épico ainda o tópico da Idade de Ouro presente atrelada ao futuro do *puer*. Antes, a mistura complementa o pastoril, ou, para usar o termo de Harrison, enriquece-o; a reflexão política, na interseção entre a Arcádia e a política do tempo de Virgílio,⁹⁵ dá-se especificamente nos termos da mistura genérica. N’*Os Lusíadas*, como tenho observado, a mistura é a mesma, ainda que o gênero subordinante e o subordinado estejam em posições invertidas.

⁹³ “tu, casta Lucina, favorece o menino que nasce, por meio do qual primeiro a [gente] férrea acabará, e surgirá em todo o mundo a gente áurea: já reina o teu Apolo”. Com *regnat Apollo*, esclarece Coleman (IV.10), Virgílio pode estar se referindo à doutrina órfica das idades, na qual uma era sob o reinado de Apolo seria a última parte de um ciclo que retornaria à idade satúrnica; nestes versos, Virgílio faz menção a elementos apocalípticos e produz a imagem da idade áurea.

⁹⁴ “oh, que então [me] reste a última parte de uma longa vida e de inspiração e o quanto seja suficiente para cantar os teus feitos!”

⁹⁵ Válida é a observação de Paratore (1954, p. 118), que vê nos versos finais da Écloga IV a aura mística do menino brevemente desfazer-se e retornar à humanidade de uma relação familiar, quando o poeta insta o menino: *incipi, parue puer, risu cognoscere matrem* (IV.60, “começa, pequeno menino, a reconhecer a mãe com um sorriso”). Trata-se de um final em que a interação entre mito e realidade fica patente. Leach (1974, p. 231) por isso afirma que, ao final, o poema não se decide entre pastoril e épico, mas fica como sendo uma experimentação poética.

A écloga de Virgílio não é simples adoração de um futuro governador, senão abriga um “sentido de redenção” do presente que encontrará no futuro a glória; nesse sentido, Camões aproxima-se de Virgílio e afasta-se de outros renascentistas que se basearam na Écloga IV para louvar políticos. Além de tudo, tal como Virgílio concentra as esperanças do futuro dourado no *puer* misterioso, Camões de certa maneira faz o mesmo no que diz respeito à D. Sebastião, o “tenro e novo ramo florecente” (I.7.1), que assumiu o trono quando ainda adolescente. Faria e Sousa (I.168B) aponta eco, em “Maravilha fatal da nossa idade” (I.6.6), de *teque adeo decus hoc aevi, te consule, inibit* (IV.11, “e tu sendo cônsul, sim tu, esta glória da época começará”).⁹⁶

Na interpretação de H. Macedo, segundo a qual esse paralelo é proposto, o episódio do Velho do Restelo está intimamente ligado ao da Ilha dos Amores no que diz respeito ao conflito entre valores épicos e bucólicos n’*Os Lusíadas*. De fato, a crítica já apontou a proximidade desses episódios como focos do teor político do poema. Os valores pastoris ou antiurbanos são afirmados pelo Velho, quando lamenta a busca cobiçosa de mais conquistas e pragueja contra os navegantes antes da partida da armada do Gama: “Oh! Maldito o primeiro que, no mundo,/ Nas ondas vela pôs em seco lenho!” (IV.102.1-2).⁹⁷ Mas o que interessa notar, segundo H. Macedo (1992, p. 118-119), é que o Velho não fala em favor de uma utopia arcádica que estivesse no passado grandioso, mas defende a atuação guerreira dos portugueses, desde que feita nas próprias fronteiras e especialmente no Norte da África, segundo uma concepção feudalista que a monarquia capitalista já ia preterindo: “Deixas criar às portas o inimigo/ Por ires buscar outro tão de longe” (IV.101.1-2). O que o Velho faz é, como assinala o crítico (1992, p. 119), articular os “pacíficos valores pastoris da Idade de Ouro com o conceito cristão de ‘guerra justa’ como veículo para a paz universal”. O discurso do Velho, portanto, em vez de desejar um certo passado perfeito, está inserido no tempo da história e, em vez de saudosismo, é mais bem compreendido como aspiração prospectiva a um tempo áureo que só poderia ser atingido a partir de uma conduta correta, que, entretanto, envolve guerra. Por meio de um

⁹⁶ Coleman (IV.11) aponta três possíveis sentidos para *decus hoc aevi*: “(i) this glorious fulfilment of time’ [...] (ii) ‘this glory of the (new) age’ [...] (iii) ‘the glory of this new age’”.

⁹⁷ Poderíamos talvez ver uma fonte da imagem do navio e da viagem em *cedet et ipse mari uector* (IV.38, “o próprio navegante abandonará o mar”), onde Virgílio associa a não necessidade de navegar à idade áurea instaurada pelo menino. Esse episódio, no entanto, tem fontes mais concretas que já foram apontadas, como Horácio; cf. Hasegawa (2021) quanto a isso, por exemplo.

processo que H. Macedo designa como “transferência semântica”, a crítica do Velho aos nautas converte-se na crítica aos contemporâneos de Camões.

O projeto das navegações não é propriamente negado n’*Os Lusíadas*, contanto que seja articulado com base nos valores cristãos e não naqueles já desvirtuados por empreendimentos vãos e gananciosos por parte do Império.⁹⁸ Dessa maneira, continua H. Macedo (1990, p. 33-34; 1983, p. 14), os mesmos valores pastoris em que o Velho se pauta para vituperar são aqueles que, integrados no tempo histórico das navegações, justificam uma guerra santa, de caráter cruzadístico. Não há dúvidas de que o Velho deseje uma “Idade de Ouro”, como diz, mas um certo tipo de ação bélica é necessário para tal. É o que lemos também no episódio da Ilha dos Amores; a profecia da Ninfa no Canto X está repleta de guerra, por vezes descrita com violência explícita, como neste exemplo sobre um dos futuros heróis portugueses: “A grande multidão que irá matando” (X.15.3).

Na sua descrição física, a Ilha mais uma vez se insere no imaginário do expansionismo português, fato não anotado por H. Macedo. Uma leitura atenta do texto perceberá na invasão da Ilha e na conquista das ninfas pelos portugueses uma metáfora para a expansão imperial portuguesa. Partamos de uma constatação visual, com Reckert (1981, p. 197), a de que a Ilha e Vênus como que se fundem, resultando em uma ilha de traços feminilizados. Note-se que a paisagem física é diversas vezes marcada por sugestões eróticas e traços femininos que fazem a sua figura assemelhar-se à de uma mulher: “Os fermosos limões ali, cheirando,/ Estão virgíneas tetas imitando.” (IX.56.7-8). A representação da Ilha feminilizada parece indicar que esta se oferece de bom grado à dominação masculina dos heróis que a invadem. Além disso, as ninfas mesmas que premiam os portugueses não o fazem de maneira direta e óbvia, antes se fingem de caça e dissimulam uma resistência que agrava o interesse carnal dos heróis, que as devem conquistar. Como a Ilha-mulher a ser conquistada, as ninfas também de bom grado “Se deixam ir dos galgos alcançando.” (IX.70.8). Mulinacci (2011, p. 479-480) afirma que esse *locus amoenus*, que evoca o imaginário europeu dos descobrimentos, é concedido

⁹⁸ Afirma Hansen (2005, p. 191), esclarecendo um oxímoro na obra do poeta: “o canto presente faz a apologia do projeto imperial de conquista do mundo pela fé e pelas armas, e, simultaneamente, o poeta afirma que vem cantar ‘a gente surda e endurecida’, na estrofe 145 do Canto X.” O problema não é a empresa marítima por ela mesma, afinal a conquista é exaltada no poema, mas tudo aquilo que, com pensamento tendente ao pastoril, Camões denuncia: “Porque essas honras vãs, esse ouro puro./ Verdadeiro valor não dão à gente./ Melhor é merecê-los sem os ter,/ Que possuí-los sem os merecer” (IX.93.1-4). Aqui, o “ouro” como símbolo da motivação perversa de projetos imperiais, oposto à Idade de Ouro.

aos portugueses por direito natural, tal como é direito do homem conquistar a mulher. Nesse episódio que pertence a uma obra épica, portanto, o amor é a metáfora sexual da conquista do paraíso na terra. É isto que permite, como pensa Reckert (1981, p. 198), que a ocupação da Ilha corresponda à “hierogamia [...] cósmica” que eleva os portugueses a deuses pela união com deusas. No episódio, dá-se o que Quint (1989, p. 120), citado por Mulinacci, acuradamente chama de “conquista sexual”.⁹⁹ Aqui cabe uma breve reflexão sobre a mulher no poema de Camões. André (2008, p. 55-61) observa que a mulher foi nas letras clássicas associada ao amor e, por conseguinte, à desrazão e à perdição – bastaria ver a *Eneida*, onde as personagens femininas causam a desordem que se opõe aos Fados. No caso d’*Os Lusíadas*, embora com diferenças, as mulheres permanecem ainda à margem, sem participação no heroísmo do empreendimento. Finalmente, cumpre notar que, no momento do poema a que estamos nos referindo, são as mulheres que oferecem o amor, no sentido sexual, aos homens, que por isso são divinizados, mas isto implica que “as divindades descem, por sua vez, ao plano humano” (ANDRÉ, 2008, p. 61).

Para Coelho (1981, p. 187-189), tanto a Ilha quanto o Velho atuam, em função paralela, como um “contraponto” ao projeto épico mais óbvio; mas a Ilha, como o Velho, deixa integrar-se o tema da guerra, fazendo acreditar que aquela paz só poderá ser alcançada, com efeito, pela guerra. Camões, de fato, nunca fugiu do ideal humanista pena-espada, pelo contrário. Nesse sentido, a emulação da quarta écloga é, ao meu ver, clara. Ali se produz uma visão prospectiva do mundo ideal, mas inevitavelmente, a fim de alcançá-lo, *erunt altera bella* (IV.35, “haverá outras guerras”). Nas palavras de H. Macedo (2010, p. 42), isto “seria para Virgílio a *Pax Romana*, e para Camões a *Pax Lusitana*.” Cumpre notar, com o mesmo autor, uma diferença entre os textos: a mudança anunciada na Écloga IV é, por assim dizer, de um referente vago, ancorada em uma concepção cíclica do tempo que se coaduna com a vagueza da profecia; n’*Os Lusíadas*, de outro lado, argumenta H. Macedo (2010, p. 42), a volta à Idade de Ouro constitui um “propósito moral e político alcançável no tempo linear”. A utopia de Camões, pintada na Ilha dos Amores, está ligada com um nível de especificidade à imposição – por que não

⁹⁹ Podemos ver com clareza como o cenário pastoril e os elementos épicos interagem nesse episódio para a criação de sentidos. Com interpretação superficial do texto camoniano (de várias partes suas) e não necessariamente apoiada na bibliografia mais relevante para o tema, mesmo ao seu tempo, Giamatti (1966) recaí no entendimento de que a convivência de mito pagão e cristianismo no poema constitua uma pletora de “bizarros efeitos e inconsistências” (p. 213) e, quanto ao episódio da Ilha, parece identificá-lo com a ideia de erotismo baixo ou decorativo e pretende “objetar” a Camões: “o que é mais objetável no jardim de Vênus é a ligeireza com que Camões vai das suas premissas pagãs para as suas conclusões cristãs. O ponto de vista pode ser válido, mas a sua apresentação é insatisfatória” (p. 223).

o dizer – da nova Idade de Ouro à força, pela ação das armas em favor da guerra cruzadística a ser obrada por um homem específico, D. Sebastião; isto tudo, na opinião do Velho.

Neste ponto de contato entre as *Bucólicas* e *Os Lusíadas*, Camões emula Virgílio. Em um dos únicos artigos brasileiros que considera a relação entre os dois textos, Filizola (1992, p. 36-37) sugere que a prospeção da quarta écloga parece mais difusa e menos inserida na história do que a de Camões, porque o *puer* possui identidade incerta, e não ficam claros quais devam ser os seus feitos em específico – e por isso essa écloga não se desprende demasiado do resto da obra, mundo pastoril de coordenadas geográficas incertas. Já n’*Os Lusíadas*, enquadrado pelo imaginário expansionista, o adolescente é D. Sebastião, ao qual o poeta oferece inúmeros exemplos de outros reis e heróis gloriosos em diversas partes do poema e ao qual também cumpre a função de um preceptor ou conselheiro.¹⁰⁰ A partir disso, conclui a autora (1992, p. 37), “esses três elementos – o Rei adolescente, o poeta que ‘aconselha’ [...] e a extrapolação do factual da História – fazem com que a épica camoniana se aproxime da Écloga IV contrastivamente.” Não me é exatamente claro o que se queira dizer com “extrapolação do factual da História” (se o “factual” extrapola ou é extrapolado); n’*Os Lusíadas*, o que prevalece é a concretude, frequentemente explícita, da história portuguesa e dos descobrimentos. A emulação aqui, por conseguinte, recai mais uma vez sobre a priorização da “verdade”, de que já falamos anteriormente.

Mas ainda me parece haver uma diferença fundamental quanto ao elemento do amor em um e outro poema, se lembrarmos, com Curtius, que natureza e amor compõem os principais aspectos do pastoril. N’*Os Lusíadas*, já o apontamos, o Amor é *virtus unitiva* que retirará o mundo do estado em que se encontra e o recolocará nos eixos da lei divina, por meio da guerra cristã. Nesse caso, o amor é integrado positivamente ao poema. No caso das *Bucólicas*, contudo, o tema do amor carrega algum pessimismo. Na Écloga X, o poeta Galo, convidado pelo poeta Virgílio, comparece à Arcádia e busca no canto bucólico uma cura para o seu sofrimento amoroso: *atque utinam ex uobis unus uestrique fuisset*¹⁰¹ (X.35). Já foi observado por Conte (1986, p. 147-148) que Bucólica X é uma exploração dos limites genéricos do pastoril e do elegíaco; com efeito, o contraste entre

¹⁰⁰ Sobre a relação entre o poeta e D. Sebastião e mais sobre o episódio do Velho do Restelo, cf. Capítulo 3.

¹⁰¹ “e quem me dera eu fosse um de vós e vosso!”

os dois poetas nessa écloga representa uma reflexão sobre as diferentes maneiras de viver e compreender o mundo: a maneira pastoril, e a do elegíaco adoecido pelo amor. Por Galo procurar a paz na *pastoris Siculi auena* (X.51, “avena do pastor siciliano”), Horsfall (1995, p. 56) entende que a écloga compreenda uma exaltação do próprio canto bucólico. Mas isto de nada adianta para Galo, que finaliza a sua fala, depois de sentir saudades e ciúmes de Licórides: *omnia uincit Amor* (X.69, “o amor vence tudo”). O eros da última écloga é infeliz, para usar as palavras de La Penna (2005, p. 37): “o amor é invencível na Arcádia como em qualquer outra parte do mundo”.

Comentemos a passagem de Mulinacci (2011, p. 480):

o locus amoenus da Ilha angélica pintada [...] despe-se das marcas convencionais de um edénico *nusquam*, perdido na lonjura intransponível de um tempo mítico, para se encaixar com o seu potencial utópico no tempo da História, visando assim resolver num aparente compromisso ideológico (renúncia vs. aspiração, crítica vs. apologia) a *contaminatio* genológica entre bucolismo e epopeia.

Esta leitura, no entanto, recupera alguns traços da proposta de Snell segundo a qual haveria na convenção bucólica uma tendência a produzir um mundo “perdido na lonjura intransponível de um tempo mítico”. Vimos que a quarta écloga de Virgílio é precisamente a manifestação do oposto, bem como o restante das *Bucólicas*, portanto temos aí um contraexemplo. No Renascimento, a especificidade é a de que o espaço arcádico encarna as aspirações dos novos alcances da ação humana graças ao sucesso das aventuras expansionistas, e Camões o demonstra exemplarmente. Como argumenta Mulinacci (2011, p. 477), os recentes descobrimentos significam para o renascentista que um tal lugar edênico é possível e não apenas idealizado e que constitui um mundo alternativo e não paralelo. A invenção camoniana de uma arcádia portuguesa, dentro de uma epopeia cristã, refere-se ao potencial do Império português de alcançar, na realidade, aquelas graças que n’*Os Lusíadas* são criadas por meio dos artifícios do gênero pastoril assimilado da tradição virgiliana. Dessa maneira, *Os Lusíadas* de modo algum inova ao historicizar o *locus amoenus*, segundo dá a entender Mulinacci (2011, p. 480), que parece explicar com isso a emulação de Camões: segundo ele, o episódio camoniano “soa também como uma implícita contestação dos aspetos intrinsecamente regressivos da utopia pastoril”. A crítica sobre o pastoril impõe questionar se sequer existe uma tal “utopia pastoril” entendida literalmente, ao menos nas obras que vim analisando. Camões emula o Virgílio bucólico em que dá à sua própria versão de local arcádico uma existência histórica atrelada a causas, do ponto de vista português, mais nobres, mais detalhadas e

“mais verdadeiras”, a saber, aquelas pertencentes à viagem do Gama e à história portuguesa.

O idílio camoniano, talvez como mais um dos oximoros da obra do poeta, é historicizado, diz respeito à vida e cumpre a função de servir de exemplo às pessoas, características de uma epopeia. É patente que o oximoro é significativo dentro do contexto renascentista português de Camões, simultaneamente tão próximo do paraíso achado na terra e tão metido “No gosto da cobiça e na rudeza/ Duma austera, apagada e vil tristeza.” (X.145.7-8).

CAPÍTULO 3

PRESENÇA DAS *GEÓRGICAS*

Dos três poemas de Virgílio, aquele que com menos clareza aparece n’*Os Lusíadas* é as *Geórgicas*. Se as estâncias I.4-5 dão ao menos uma pista sobre o bucolismo na obra, não é imediatamente claro em que parte da epopeia de Camões esperaríamos encontrar alusões a um poema didático que tematiza a agricultura. Na verdade, se admitíssemos que o poema de Virgílio se limita a dar conselhos sobre o cultivo agropecuário, a existência de alusões pareceria ser impossível. Os esforços da crítica virgiliana, contudo, têm demonstrado que as *Geórgicas*, de certo ponto de vista ainda mais do que as *Bucólicas* e a *Eneida*, resistem a definições simples ou abrangentes. Obviamente, esta investigação impõe a pergunta: que são as *Geórgicas*?

Um dos principais problemas de definição desse poema está ligado ao seu gênero. No capítulo anterior, discuti já como aquilo que hoje se chama “gênero pastoril” não terá sido visto como um gênero à parte segundo a concepção genérica antiga que privilegia o critério formal. É também assim com as *Geórgicas*, que por aquele critério formal pertenceria igualmente ao *epos*, pois o poema também é escrito em hexâmetros datílicos. Mas o “gênero didático” em específico encontra na oposição aristotélica um segundo problema. Do que Aristóteles (*Poet.* 1447b) diz sobre a distinção entre Homero, *poietés*, e Empédocles, *physiólogos*, segue-se que um texto cujo propósito é estabelecer e transmitir conhecimento não poderia ser considerado poesia, porque é primariamente descritivo¹⁰² em vez de mimético. Segundo Else (1957, p. 50-52), Aristóteles, entre “outros poetas didáticos e reflexivos”, terá escolhido Empédocles como um extremo oposto em relação ao poeta paradigmático: no que diz respeito ao *métron*, a saber, uso do metro e estilo poético em geral, Empédocles e Homero igualam-se, mas as reflexões,

¹⁰² Wilkinson (1969, p. 4) identifica o caráter descritivo das *Geórgicas* como o elemento definidor do seu gênero: “se as *Geórgicas* têm que ser atribuídas a algum gênero, este será Poesia Descritiva.” Virgílio, desenvolvendo uma possibilidade já verificada no seu modelo Lucrécio, procura causar deleite por meio da descrição, que se sobrepõe ao seu didatismo, diz o comentador (p. 11-12) comparando uma passagem de Varrão (II.2.10-11) e uma das *Geórgicas* (III.322-38) nas quais o que se fala é similar, mas a descrição de Virgílio é plena de elementos que seriam desnecessários se o intento fosse apenas ensinar, como faz Varrão. Embora Wilkinson capture adequadamente o aspecto descritivo do poema, aqui só o refiro enquanto um aspecto textual que, do ponto de vista aristotélico, não pode ser da poesia e que é complementar com o aspecto didático enquanto não poesia.

teorizações e ensinamentos daquele sobre o cosmos não podem ser poesia, que é imitação de ações de pessoas. Esse critério conteudista¹⁰³ decerto exclui exemplos como *Trabalhos e Dias*, *Sobre a Natureza* (Empédocles e Lucrécio) e *Geórgicas* da categoria de poesia. Mas o fato, observado por Volk (2002, p. 30), é que o didatismo, para Aristóteles, é um “não tópico”, quer dizer, um mero contraexemplo para o assunto da *Poética*.

A produção de textos ou poemas didáticos, em todo caso, não foi suplantada pela opinião contrária da crítica, seja classificando esses textos como não poesia, seja agrupando-os dentro do *epos*, como faziam os *ánthropoi* (1447b13) a que Aristóteles se opõe. De resto, é possível que na Antiguidade mesma já circulasse um entendimento favorável à existência de um gênero didático, diferente daquele dos poemas de Homero, por exemplo. Dos dois testemunhos dessa opinião referidos por Volk (2002, p. 30-33), mencionemos apenas o *Tractatus Coislinianus* (séc. X d. C.),¹⁰⁴ em que se fala sobre poesia *amímētos* (não mimética), subdividida em *historiké* (histórica) e *paideutiké* (instrutiva), e este tipo, por sua vez, é subdividido em *hyphēgētiké* (didática) e *theōrētiké* (teórica).¹⁰⁵ Mas é no comentário de Sêrvio às *Geórgicas* que encontramos a descrição talvez mais informativa da Antiguidade sobre poesia didática e que está disponível a nós – embora Volk (p. 37) julgue que esse comentário não esteja “primariamente preocupado com crítica genérica como tal”:

hi libri didascalici sunt, unde necesse est, ut ad aliquem scribantur; nam praeceptum et doctoris et discipuli personam requirit: unde ad Maecenatem scribit, sicut Hesiodus ad Persen, Lucretius ad Memmium.¹⁰⁶ (*Comm. In Verg. Georg. Prooem.* ed. Thilo)

Como observa Koster (1970, p. 128), Sêrvio aqui identifica o primeiro grego e o primeiro latino a estabelecerem o uso da dedicatória, procedimento de qualidade epistolográfica, como elemento fundamental da poesia didática. Não há muitos mais

¹⁰³ O desenvolvimento deste critério se dá no chamado capítulo IX da *Poética*, como já observei. Cf. Else (1957, p. 52-53). Ver Capítulo 4 sobre o capítulo IX da *Poética*.

¹⁰⁴ Richard Janko (1984, p. 43) arrola seis possibilidades sobre as fontes do tratado e dos seus componentes, todas elas situadas no período helenístico. A hipótese que faz mais sentido para o autor é a de que o tratado descreva resumidamente o que teria sido a segunda parte da *Poética*, sobre a comédia. Uma das similaridades entre a *Poética* e o *Tractatus* apontadas por Janko (p. 58) é a de que, tal como a “primeira” *Poética*, a “segunda” começaria por designar o *genus* da poesia. Independentemente da aceitação ou não e dos pormenores da hipótese de Janko, citemos a sua nota a “educational poetry” (*paideutiké*): “exemplos aqui são *Trabalhos e Dias* de Hesíodo (ca 700 B.C.) para poesia instrutiva (didática) [*hyphēgētiké*] e *Sobre a Natureza* de Empédocles para poesia teórica [*theōrētiké*]” (JANKO, 1987, p. 160).

¹⁰⁵ O autor anônimo é, nesse sentido, duplamente antiaristotélico, defendendo a existência de poesia “histórica”, onde poderia situar-se um Lucano, e “instrutiva”, onde poderia situar-se um Empédocles.

¹⁰⁶ “estes livros são didascálicos, donde é necessário que sejam escritos para alguém, pois requer preceitos e as personagens do professor e do discípulo: donde [Virgílio] escreve para Mecenas, assim como Hesíodo a Perse e Lucrécio a Mêmio.”

testemunhos críticos relevantes que nos chegaram da Antiguidade. É a partir desses, e evidentemente a partir da análise poética, que o crítico moderno deve chegar a um agrupamento de poemas com características em comum, nesse caso, aquelas ligadas ao didatismo. Algumas dessas características, para Toohey (1996, p. 2-5), são: os poemas têm como propósito instruir, geralmente de modo técnico; há um único instrutor e um discípulo-destinatário; os temas são variados (exemplos são astronomia e agricultura, além de temas morais); o metro é geralmente o hexâmetro; o tamanho, inicialmente, seria de aproximadamente 800 versos. Toohey (1996, p. 5-7), ainda assim, prefere amparar-se pelo critério formal antigo e considerar o didático como um subgênero da épica; Dalzell (1996, p. 21-22), por outro lado, não só concebe o didático como um gênero à parte,¹⁰⁷ mas para ele o gênero destaca-se da épica narrativa a tal ponto que os próprios antigos deveriam ter tido consciência de estarem produzindo poesia nele. O principal argumento para esta sua perspectiva, talvez pouco moderada,¹⁰⁸ é o de que os poetas didáticos costumam fazer referência ao *prôtos heuretês* do gênero didático, Hesíodo, em *Trabalhos e Dias*. Não sendo esta uma dissertação sobre as *Geórgicas*, não é possível ir mais a fundo na sua questão genérica; de modo arbitrário e por conveniência, refiro-me ao didático como um gênero à parte.

As *Geórgicas* em particular respeitam regras formais geralmente atribuídas ao didático e têm como modelo, por exemplo, Hesíodo.¹⁰⁹ Isto permite interligar com segurança o poema e o gênero. Mas também é verdade que Virgílio foge à norma didática

¹⁰⁷ Nisto o autor é seguido por Volk (2002, p. 40), que descreve quatro elementos que, combinados, compõem poemas desse gênero: “(1) intenção didática explícita; (2) constelação professor-estudante; (3) autoconsciência poética; e (4) simultaneidade poética”. Para esclarecimento, autoconsciência poética é o que poderíamos fazer equivaler *grosso modo* a expressão metapoética, quando o poeta reconhece o seu papel de poeta (e.g. *cano*, *En.* I.1); simultaneidade poética ocorre quando o poeta reconhece o fazer poético como uma jornada e faz referência a alguma parte do seu andamento (e.g. *canere incipiam*, *G.* I.5, grifo meu). Vê-se que, mesmo que não se tome o metro como o elemento fulcral na definição genérica, esta se pauta sobretudo por elementos formais e estruturais. Esta postura crítica é coerente com a própria produção poética didática, que, de acordo com Conte (1994, p. 270), buscaria no cuidado formal e versificatório um meio para contrabalançar a “aridez” dos temas. De fato, a preocupação formal, como veremos, evidencia outra intenção poética que não o mero ensinamento.

¹⁰⁸ Parece-me que esta perspectiva seria rejeitar que o critério formal fosse predominante na Antiguidade, até depois de Virgílio – temos o exemplo já lembrado de Quintiliano. Em todo caso, cremos que saber se os poetas teriam tido consciência ou não do gênero em que estavam produzindo é de menor interesse.

¹⁰⁹ A filiação a Hesíodo é o mais explícita em II.176: *Ascraeumque cano Romana per oppida carmen* [“e canto o poema de Asca pelas cidades romanas”]. Apesar disso, Hesíodo não é modelo para as *Geórgicas* na mesma intensidade com que Homero é para a *Eneida* e Teócrito é para as *Bucólicas*, observa Farrell (1991, p. 61-63). A declaração de filiação situa o poema em uma série poética específica, mas Hesíodo não está significativamente presente para além do Livro I das *Geórgicas* e em geral disputa espaço com outros modelos, como Lucrécio, que não podem ser ditos modelos secundários em relação a Hesíodo.

e, retomando Harrison (2007), por isso atualiza o gênero. Vejamos como se apresenta o poema:

Quid faciat laetas segetes, quo sidere terram
uertere, Maecenas, ulmisque adiungere uitis
conueniat, quae cura boum, qui cultus habendo
sit pecori, apibus quanta experientia parcis,
hinc canere incipiam. [...] ¹¹⁰ (G. I.1-5 ed. Mynors)¹¹¹

Os quatro primeiros versos correspondem, em ordem, aos tópicos dos quatro livros das *Geórgicas*. Porém, a objetividade do poeta é, no início da obra, posta em dúvida pela própria elocução que usa. Batstone (2019, p. 194) chama atenção para o tratamento humanizado que Virgílio dispensa às coisas: as searas são *laetas*, *cura boum* designa a ação do boiadeiro e também faz referência à paixão sexual dos bois, as abelhas são tratadas com *experientia* como também as abelhas possuem *experientia*.¹¹² Não precisamos, como faz Batstone (2019, p. 198), ver nas *Geórgicas* uma “falha de mensagem”¹¹³ (*failure of message*) causada pelas ambivalências e por aquilo que o autor chama de “verdade como inverdade” (*truth as untruth*); essa postura, penso, faz o poema parecer ininteligível. De todo modo, a análise do próêmio feita pelo autor ajuda-nos a compreender o caráter polissêmico da obra. Com efeito, tal como está indiretamente anunciado na proposição, a agricultura não é tratada nas *Geórgicas* do mesmo modo que fizeram Catão e Varrão, isto é, objetivamente ou com primor técnico.¹¹⁴

O poeta, que se apresenta como instrutor agrícola, preocupa-se com digressões abstratas mais do que, digamos, pareceria razoável para uma lição técnica. Della Corte (1984, p. 678-686) notoriamente contou 46 digressões, compondo 812 versos. Falando de plantas, animais e fenômenos meteorológicos ou digressionando e fugindo inteiramente ao tema proposto, Virgílio articula reflexões ao menos sobre cosmos, política, vida e moral, além de que o faz com variedade de tom (ora otimista, ora pessimista), aparentemente sem estabelecer uma posição definitiva. Paratore (1954, p. 236) afirma

¹¹⁰ “O que faça ledas as searas; em qual estrela seja conveniente arar a terra, Mecenas, e atar as videiras aos olmos; qual cuidado com os bois, qual cultivo se deva ter com o gado; quanta experiência no que diz respeito às parcas abelhas: agora começarei a cantar.”

¹¹¹ Todas as citações das *Geórgicas* seguem a edição de Mynors.

¹¹² Com pensamento semelhante, Putnam (1979, p. 17) diz que os termos sentimentais desses versos se referem àquilo que se sente ao se tratar da terra e dos animais, não às emoções das coisas e dos animais eles mesmos.

¹¹³ Assim Nappa (2008, p. 10), que também defende essa ausência de mensagem, mas deixa claro que isso não é uma falha, porque não era algo que tinha de lá estar: “[...] Virgílio não tenta transmitir informação, quanto mais uma mensagem simples a que se pudesse dar expressão verbal”.

¹¹⁴ Cf. White (1968), que mostra a imprecisão técnica de Virgílio por meio da comparação com Varrão, no que diz respeito às informações sobre o cultivo da terra.

que este é um “poema didascálico só em aparência”, uma vez que o seu nexos causal é aquilo que o intérprete chama de “fundamentos ideológicos e sentimentais” (“*capisaldi ideologici e sentimentali*”) da obra. Pincemos rapidamente a digressão conhecida como *laudes Italiae* (II.136-176).¹¹⁵ Nessa seção do poema, o poeta menciona terras de riqueza natural (*Medorum silvae ditissima terra*, II.136 etc., “riquíssima terra das florestas dos medos”) e nega que qualquer uma possa disputar com os louvores da Itália (*laudibus Italiae certent*, II.138). Segundo a interpretação de Paratore (1954, p. 219), o poeta aí associa a Idade de Ouro à Itália pré-romana, com o que reflete, no todo sistemático da obra,¹¹⁶ sobre a oposição entre a fertilidade primeva da Itália, época de felicidade, e a questões da política atual. Não parece haver didatismo técnico na passagem, portanto.

É óbvio dizer, desse modo, que não serão os agricultores reais os discípulos de Virgílio; a sua audiência será classe letrada, capaz de ler e entender poesia repleta de mitologia e “[d]as complexidades da alusão calimaquiana” (HORSFALL, 1995, p. 66). Em se tratando das *Geórgicas*, é preciso distinguir, com Horsfall (p. 65), o público real, que são pessoas com educação formal, do público imaginado, este sim a classe dos agricultores. Assim, não podendo ser os agricultores os destinatários do poema, interessamos saber que Virgílio escolhe destinatários específicos dentro desse público duto hipotético, quais sejam Mecenas e Otaviano Augusto. Volk (2002, p. 133-139), por outro lado, defende que somente os *agricolae* (“[ó] agricultores”, primeira vez como vocativo em I.101) e *Maecenas* (“[ó] Mecenas”, vocativo, I.2, II.41, III.41 e IV.2) sejam destinatários, sem que sejam igualmente discípulos do poeta: aqueles, como público imaginário, recebem instruções sobre a lida no campo, mas a este o poeta conta o que está no ato de fazer e dedica reflexões metapoéticas, por exemplo, em II.176. Decerto estranha que Volk não considere Otaviano como um dos destinatários, também referido por vocativo no proêmio (*Caesar*, “[ó] César”, I.25). Mais do que cumprir o papel das Musas inspiradoras, Otaviano é a figura em que a reflexão política articulada nas *Geórgicas* se centraliza. Por essa razão, Nappa (2008) argumenta que Virgílio dê ensinamentos ao imperador sobre o seu mundo e sociedade, ainda que com a parcimônia obrigatória de

¹¹⁵ Cf., no entanto, Thomas (II.136-76), que não considera as *laudes* como uma digressão. Acreditamos que possam sê-lo na medida em que fogem à proposta da instrução técnica em agricultura, que permanece no subtexto do poema como uma expectativa cujo não cumprimento é justamente a novidade das *G.*

¹¹⁶ Thomas (1988, p. 179-180) e Horsfall (1995, p. 77) são alguns dos que denunciam a leitura enviesada que pretende atribuir ao poema a carga ideológica que se extrai dessa passagem específica, que na verdade é parte de um conjunto maior: “as *laudes* servem, *inter alia*, para tudo que Virgílio disse até então e dirá a partir de então sobre o seu país” (HORSFALL, 1995, p. 77).

quem ensina aquele que na realidade tem o poder de censurar o próprio professor. Explorarei as questões didáticas do poema adiante.

Podemos concluir, portanto, dizendo que o juízo da crítica moderna segue, ao menos em parte, o de Sêneca (*Ep.* LXXXVI.15): [...] *ut ait Vergilius noster, qui non quid uerissime sed quid decentissime diceretur aspexit, nec agricolas docere uoluit sed legentes delectare.*¹¹⁷ Só cabe ressaltar que o juízo de Sêneca não é inteiramente preciso, visto que Virgílio não é um “mero decorador”, diz Paratore (1954, p. 249). Se tratarmos as *Geórgicas* como um exemplo de “arte pela arte”, deveremos aceitar que a terra como tema seja totalmente substituível. Não pode ser este o caso, uma vez que todas as reflexões do poema, digressivas e não técnicas que sejam, dependem de alguma maneira desse tema. Este permite que se fale da relação do humano com a natureza e com o seu próprio tempo; conforme escreve Nelson (1998, p. 88-91), a agricultura cumpriu na história romana um papel social importante em que o agricultor, por sua disciplina e perseverança, é uma figura de virtude, como deixa evidente o louvor de Catão: *ex agricolis et uiri fortissimi et milites strenuissimi gignuntur*¹¹⁸ (*Agr., Praef.*). Assim, continua Nelson (p. 89), em vez de ser uma ocupação qualquer, a agricultura está no centro dos valores romanos, e Virgílio nela encontrou uma fonte para as suas mais variadas digressões: “escrevendo um poema sobre agricultura, Virgílio estava, *ipso facto*, escrevendo um poema político”.

A primeira menção às *Geórgicas* por Faria e Sousa (I.157D-158A) anota-se quando Camões invoca deusas apropriadas ao assunto português, as Tágides,¹¹⁹ tal como Virgílio invoca *dique deaeque omnes, studium quibus arua tueri* (I.21);¹²⁰ além disso, Camões diz “E vós” (I.4.1), e Virgílio começa a sua invocação com *uos* (I.5). M. Lourenço (63-64)¹²¹ lembra que Virgílio também invoca na *Eneida* (I.8), mas o seu

¹¹⁷ “[...] como disse nosso Virgílio, que considerou não o que fosse dito o mais verdadeiramente, mas o mais decorosamente, e não quis ensinar os agricultores, mas deleitar os leitores”.

¹¹⁸ “dos agricultores são nascidos os homens mais fortes e os soldados mais enérgicos”.

¹¹⁹ Que o comentador argumenta serem as “Damas de Lisboa”. Para E. Dias (I.4.1-2), esta é uma “ideia cerebrina” de Faria e Sousa. “Tágides” significa simplesmente “Ninfas do Tejo”, o que em todo caso não passa despercebido por Faria e Sousa.

¹²⁰ “deuses e deusas todos, que têm o trabalho de proteger os campos”. Sêrvio *ad* “*dique deaeque omnes*”: “*TVERI pro ‘tuendi’ aut ‘tuendorum’*” [“*TVERI*: no lugar de ‘*tuendi*’ ou *tuendorum*”].

¹²¹ A citação do comentário de D. Marcos de S. Lourenço seguirá simplesmente o número da página da edição usada (2014).

proêmio¹²² não possui dedicatória, ao contrário do das *Geórgicas*, em que Mecenas é mencionado (I.2), havendo também invocação (I.5 ss.), e assim o comentador aproxima este poema com o de Camões, cujo proêmio contém invocação (I.4-5) e dedicatória (I.6-18). Embora essas aproximações na invocação pareçam fracas, cumpre notar que ao menos esses dois comentadores enxergam na invocação de Camões aproximações frequentes com as *Geórgicas*.¹²³ Mas é nas próximas linhas do proêmio de Camões, na dedicatória, que há alusões mais significativas à dedicatória das *Geórgicas*, as quais nos permitirão começar a desembaraçar um possível sentido da relação entre esses textos.

Façamos breve revisão das fontes. Para Faria e Sousa (I.166E-167A), Camões passa da invocação à dedicatória a D. Sebastião (“E vós”, I.6.1) da mesma maneira que Virgílio (*tuque adeo*, I.24, “e tu, sim,...”), quando começa a endereçar-se a Augusto, juízo compartilhado por E. Dias (I.6-18, “Dedicatória”); ainda, Faria e Sousa (*id.*) e M. Lourenço (68) identificam a dedicatória das *Geórgicas* como fonte da d’*Os Lusíadas* para além do verso I.6.1, Faria e Sousa sendo mais vago (“[Camões] de alli tomò algunas cosas particularmente para aqui”) e M. Lourenço, mais restritivo (parece comparar apenas *G.* 1.24-31 com *Lus.* I.7, sem maior explicação). É notável a proximidade em outra imitação, apontada por três comentadores (Faria e Sousa, I.183E-184A; M. Lourenço, 85; E. Dias, I.16.5-8): quanto ao pensamento de que Tétis “compre como genro” o objeto de louvor na dedicatória, Camões imita, em I.16.5-8, sobretudo no verso oitavo (“Deseja de comprar-vos pera genro”), o verso virgiliano: *teque sibi generum Tethys emat omnibus undis*¹²⁴ (I.31). Passando por uma sugestão pouco clara de Faria e Sousa (I.186B),¹²⁵ dois versos da última estrofe da dedicatória d’*Os Lusíadas* constituem imitação também do fim da dedicatória das *Geórgicas*: o poeta pede a D. Sebastião “Dai vós favor ao novo atrevimento” (I.18.3), imitando Virgílio, que pede a Augusto *da facilem cursum atque audacibus adnue coeptis*¹²⁶ (I.40) (Faria e Sousa, I.187C-D; M. Lourenço, 92; E. Dias,

¹²² Considere-se “proêmio” como o início de poema, contendo possivelmente proposição, invocação e dedicatória. M. Lourenço (63): “estas cousas são ordinárias nas obras épicas: propor, invocar, e dirigir, ou dedicar.” Por que, pois, afirmá-lo, se também afirma que a *Eneida* não possui dedicatória?

¹²³ Sobre aproximações na invocação d’*Os Lusíadas*, há ainda as apontadas por Faria e Sousa (I.164E) e M. Lourenço (65), além das que já mencionei.

¹²⁴ “e a ti Tétis compre para si como genro sobre todas as ondas”.

¹²⁵ O comentador lembra-se, em *Lus.* I.17.7-8, onde Camões se refere ao futuro de D. Sebastião no paraíso, de *G.* IV.562, em que Virgílio diz que César *uiam adfectat Olympo* [“faz o caminho até o Olimpo”]. A relação entre as passagens talvez se torne menos incerta se pensarmos, com Thomas (IV.562), que aí Virgílio retoma a dedicatória inicial. Ambos os poemas começam (dedicatória) e terminam (versos finais) com a figura do rei ou imperador.

¹²⁶ “dá caminho fácil e consente os trabalhos audazes já começados”.

I.18.3¹²⁷); e Camões finaliza a dedicatória, “E costumai-vos já a ser invocado” (I.18.8), exatamente como Virgílio, *et uotis iam nunc adsuesce uocari*¹²⁸ (I.42) (Faria e Sousa, I.188C-E; M. Lourenço, 92; E. Dias, I.18.8). Finalmente, M. Lourenço (93-95) aproxima “vereis [...] os vossos Argonautas” (I.18.5-6) a *munera uestra cano* (I.12, “canto as vossas atividades”); argumenta que Camões apresenta os seus “Argonautas” a D. Sebastião, que por ele são vistos (I.18.6-7), e Virgílio pede que Otaviano oriente os agricultores *ignaros uiae* (I.41-2, “ignorantes do caminho”); e anota que ambos os poetas terminam a dedicatória com o verso sobre louvor e imediatamente principiam a “narração”.¹²⁹

Essa revisão mostra que os comentadores veem presença da dedicatória das *Geórgicas* na d’*Os Lusíadas*, expressiva se percebermos que essa parte do poema de Camões é densa em ecos do poema de Virgílio, quando comparada com outras partes. O leitor atento a alusões é convidado a assumir, como expectativa inicial, que há uma relação entre esses dois textos e que ela se dá dentro do assunto político, ou, dito de outro modo, o que ambos os poemas têm em comum é que são canto endereçado ao soberano.

Introduzamos primeiramente o teor político das *Geórgicas*, com atenção para a presença de Augusto no poema e para a relação entre este imperador-discípulo e o poeta-instrutor. Algumas das primeiras observações que poderia fazer são sobre relações entre a invocação dos deuses agrícolas (I.5-24) e a subsequente parte dedicada ao César (I.24-42). Em termos de números, à figura do imperador é dada a mesma importância do que ao grupo inteiro de deuses invocados: Thomas (I.1-42) aponta que, para cada conjunto, destinam-se 19 versos¹³⁰ – mas é evidente que a igualdade numérica é uma maneira de divinizar Augusto e talvez o colocar em um patamar superior ao dos deuses que o precedem no poema; mais, Mynors (I.1-42) nota que, tal como Varrão, Virgílio invoca doze deuses agrícolas, e Augusto aparece como se fosse o décimo-terceiro. Este último comentário é especialmente preciso quando constatamos a ausência de Júpiter entre os deuses invocados no próêmio das *Geórgicas*, de modo que o leitor fica à espera da divindade maior e aparece a figura do imperador no seu lugar. Segundo Nelson (1998, p. 111), Virgílio nisto não segue os modelos Hesíodo e Varrão, pois, lá onde se esperaria

¹²⁷ E. Dias menciona também *G. I.24*. É quando, no poema de Virgílio, aparece o sujeito (*tu*), cujo verbo principal só se dá no verso 40. Não é claro como o verso de Camões tem como fonte ambos os versos 24 e 40 das *Geórgicas*, como parece indicar E. Dias.

¹²⁸ “e acostuma-te já agora a ser invocado pelas preces”.

¹²⁹ M. Lourenço (95) usa esta palavra para descrever as *Geórgicas*.

¹³⁰ Wilkinson (1969, p. 75): são 18½ para o primeiro grupo, não 19.

estivesse o *pater deorum*, enquanto agente equilibrador do universo geórgico de Virgílio, encontra-se Augusto, coroando o catálogo de deuses e substituindo Júpiter.

É natural perguntar-se se Virgílio neste poema é um adulator ou pelo menos exprime uma visão favorável da política augustana. A própria dedicatória contém sugestões de que a postura do poeta é mais complexa. Nappa (2008, p. 32) sugere que o a dúvida ou insegurança do poeta quanto às ações de Augusto atinge o ponto alto entre os versos I.36-7, quando Virgílio, tendo dado ao imperador o domínio de três dimensões, nega-lhe a quarta, a saber, o Tártaro, dizendo: *nec tibi regnandi ueniat tam dira cupido*¹³¹ (I.37). O tom de *regnandi cupido* destoa com clareza do discurso laudatório, sendo antes uma espécie de advertência a Augusto.¹³² De acordo com a interpretação de Putnam (1979, p. 25), Virgílio aqui quebra a apoteose que se formava no início da dedicatória e a deixa no plano do ideal e do hipotético, reafirmado enquanto tal ao final do Livro I. O poeta então reza aos deuses, não mais ao César diretamente, para que não impeçam este de *euerso succurrere saeclo* (I.500, “socorrer essa era destruída”); na interpretação mais otimista, segundo Putnam (1979, p. 74), isto quer dizer que cabe a uma força sobrenatural fazer o que Augusto não pode sozinho, conquanto tenha boa vontade. Além disso, a sua figura brilhante do início do poema é contrastada, ao fim do livro, com um vício de comportamento: *caeli te regia [...] inuidet atque hominum queritur curare triumphos*¹³³ (I.503-4). A palavra *curare*, de denotação emocional, sugere que Otaviano se submete à sua paixão, atitude incompatível com um deus a ser modelo para todas as pessoas. Nesse verbo se vê um contraste textual com a *terrarum curam* (I.26, “cuidado das terras”), um dos domínios em que César reinaria, argumenta Xinyue (2019, p. 98).

Nos últimos versos da dedicatória, o poeta convida César a ter piedade, junto com ele, dos agricultores: *ignarosque uiae mecum miseratus agrestis*¹³⁴ (I.41). O próêmio da obra é coroado com aquilo que é sem dúvidas um aconselhamento ao imperador, que aí é convidado a ser a divindade que preside a atividade agrícola de Roma. Nesse verso percebemos mais concretamente a relevância do tema agrário, que representa em Roma, segundo Miles (1980, p. 69), a “pedra angular da existência civilizada”, e não é por outra

¹³¹ “e não te venha o tão horrendo desejo de reinar”. Nappa (2008, p. 32): “*regnandi cupido*” pode significar “desejo de reinar” ou “desejo pela realeza (*kingship*)”.

¹³² Thomas (I.36-7): “*regni/regnandi cupido* é uma frase política do maior opróbrio”.

¹³³ “os reinos celestes [...] têm hostilidade contra ti e lamentam que tu te preocupes com os triunfos dos homens”.

¹³⁴ “e, tendo se compadecido, junto comigo, pelos agrícolas ignorantes do caminho,...”.

razão que o poeta instaria Augusto a dedicar-se a ele. Seria simplista, portanto, afirmar que Virgílio, nas suas *Geórgicas*, seja um adulator ou um subversivo, porque essas categorias não participam de uma discussão mais aprofundada sobre o teor político da obra. Entre louvores e censuras, mostrando ao imperador a discrepância entre o ideal e o que ele é, o poeta o instrui a tomar certos caminhos e não outros, a partir de uma mundividência que lhe transmite, articulada em termos de agricultura. Isto explica aquilo que Paratore (1954, p. 229-236) identifica como um movimento pendular na obra toda entre pessimismo e otimismo em relação à política augustana e, para dizer de modo mais abrangente, em relação à vida dos romanos. Para Virgílio, completa Paratore (p. 234), Augusto é “o pacificador”, quer dizer, o seu bem para o mundo se concentra na ação de possibilitar às pessoas uma vida pacífica, própria para a vida campestre. Uma vez que as *Geórgicas* foram compostas entre 36 a. C. a 29 a. C.,¹³⁵ um dos tópicos tratados é, mesmo se indiretamente, a reconstrução da vida e da paz romanas após as vitórias de Augusto na batalha de Ácio.

No início do Livro III, a imaginação poética do poeta cria a sua paisagem, anunciando um futuro canto (*canemus*, III.1, “cantaremos”), em que *in medio mihi Caesar erit templumque tenebit*¹³⁶ (III.16), no que vemos mais um momento do movimento pendular de que fala Paratore. Outra vez, porém, não é adequado dizer que Virgílio esteja aí a simplesmente elogiar o imperador; Putnam (1979, p. 169), sobre a éfrase do templo (III.26-36), afirma que uma tal idealização, que ignora tempo e espaço reais, remove o imperador também da “necessidade de batalhas ou dos seus triunfos concomitantes”. Miles (1980, p. 174) considera o novo proêmio no Livro III como uma “fantasia de Virgílio”, que remove o imperador dos seus conflitos mais humanos para alçá-lo a uma posição, diz o comentador (p. 180), arquetípica. Nesta imagem, a paz impera, porque tudo é perfeitamente estático. Mas a utopia, nessa obra polivalente, convida a uma leitura que considere a sua contrapartida, a saber, o próprio fato de que é uma utopia e de que a realidade está em uma relação de dependência com a poesia; de fato, continua Putnam (1979, p. 171), não é outra a atividade do poeta tal como exprimida nestes versos: dar a Augusto a divindade que lhe é devida e esperada, enquanto ainda não tenha lá chegado.

¹³⁵ O poema de Virgílio tem datação complexa; cf. Horsfall (1995, p. 63-65) para um panorama básico.

¹³⁶ “no meio, para mim estará César e possuirá o templo”. Virgílio, na *Eneida*, retoma *G.* III.16, descrevendo o escudo de Eneias. Otaviano, novamente, está *in medio* (*En.* VIII.675).

O final do Livro IV retoma a relação entre poeta e imperador, e as suas funções são comparadas. De um lado, *haec [...] canebam* (IV.559, “estas coisas [...] cantava”) sintetiza a atividade do poeta como produtor de uma certa mundividência, alheio às contingências da guerra, isto é, faz a imagem do poeta que vive no mundo pastoril. De outro, por comparação, *Caesar dum [...] fulminat Euphraten* (IV.560-1, “enquanto César fulmina o Eufrates”) mostra-nos a imagem de um homem público ocupado com conquistas.¹³⁷ Na interpretação de Putnam (1979, p. 321-322), ambas as figuras aparecem ao fim como complementares, pois o imperador é aquele que impõe leis (*per populos dat iura*, IV.562, “dá leis aos povos”) e regula a sociedade, e o poeta é aquele que usa a imaginação para conceber uma sociedade talvez impossível. A menção final a Augusto carrega algum pessimismo, uma vez que lhe é atribuído o papel de Júpiter, fulminador violento cuja presença nas *Geórgicas* está diretamente atrelada a ser ele o responsável pela era de sofrimento em que os agricultores se encontram.¹³⁸ Xinyue (2019, p. 100-101) defende a não eficácia do didatismo de Virgílio, no sentido em que Augusto seguiu um caminho que não aquele que o poeta tentou lhe ensinar. Ao meu ver, isto seria fazer uma mistura inadequada entre poesia e realidade: as *Geórgicas* são uma obra didática em que um poeta fictício mostra a um imperador fictício o caminho a seguir, a eficácia não pode ser um conceito aplicável a didatismo poético, caso se pretenda uma análise poética do texto; se os conselhos de Virgílio foram seguidos ou não, e se é que Virgílio esperava surtir algum efeito em Augusto com o seu poema, é assunto para histórias ou biografias.

Passemos pela dedicatória d’*Os Lusíadas*, que informa ao leitor que o destinatário é o rei que estava no trono quando da publicação do poema. Ao mesmo tempo, observa V. Silva (2011a, p. 129), a dedicatória deixa claro que o rei, em vez de ser meramente a quem se dedica o canto, é também quem o legitima e preside: “Dai vós favor ao novo atrevimento” (I.18.1). A D. Sebastião, portanto, o poeta oferece o próprio povo e história, querendo lhe dizer que ele os culmina majestosamente. Mas um tal discurso de louvor

¹³⁷ O adjetivo *uolentis* (IV.561), junto com *populos*, significa que os povos se oferecem por vontade, ou de bom grado, ao domínio de Augusto. Wilkinson (1969, p. 173) afirma que Virgílio aqui “confia, caracteristicamente, que os recebedores estão contentes”. Ao meu ver, a passagem leva pelo menos algum grau de ironia, visto que o trecho dos oito versos finais tem tom dúbio, para não dizer pessimista, e o poeta acaba de descrever a conduta militar de Augusto, que o poema deixa claro ser avessa à vida agrícola.

¹³⁸ Lembremo-nos de I.121-2: *pater ipse colendi haud facilem esse uiam uoluit* [“o próprio pai quis que não fosse fácil o caminho do cultivo”]. As ações de Júpiter permitiram o desenvolvimento do trabalho e de técnicas, fato que poderia ser visto em ótica positiva; retornarei ao tema das *artes* na era joviana adiante. Esta era é diretamente oposta à *Saturnia tellus* (II.173, “terra de Saturno”), época de abundância espontânea preterida pelo reinado de Júpiter, no qual os homens precisam executar *labor improbus* (I.145-6, “trabalho imensurável”).

deve ser lido com cautela, seja porque não se esperaria uma postura de bajulação simples de um “poeta da [...] estatura” de Camões (MARTINEZ, 1980, p. 247), porque o modelo Virgílio, como temos visto, não foi adulator cego de Augusto ou mesmo porque o próprio ato de louvar uma figura de poder convida à investigação cuidadosa. A suspeita ainda cresce se considerarmos que o D. Sebastião real não terá sido tão gracioso quanto as estâncias 6 a 18 podem dar a entender. Juntando testemunhos históricos, Martinez (1980) perfaz a figura polêmica do rei à sua época: para além do dramático fato de que ele foi o único dos 10 filhos de João III a sobreviver à infância, a misantropia, o autoritarismo e o idealismo delirante (*vide* o exemplo último de Alcácer-Quíbir) não lhe permitiam corresponder à imagem assertiva e resplandecente que dele fez Camões. É evidente que Camões precisava garantir a publicação do seu poema e que a tradição clássica exigia uma dedicatória¹³⁹ (MARTINEZ, 1980, p. 249), mas isto não é explicação suficiente para a relação de Camões com D. Sebastião.

O texto d’*Os Lusíadas* complexifica a postura do poeta diante da política do seu tempo, encabeçada pelo rei. Atentemos a uma parte do episódio da Ilha dos Amores, quando o Cupido vai preparando a “famosa expedição” (IX.25.4) contra os vícios da humanidade, que ama o que não se deve amar. Para Faria e Sousa (IV.53D-60D), não há explicação clara para que os primeiros vícios aí mencionados por Camões sejam o da “caça” (IX.26.1) e o da aversão à “bela forma humana” (IX.26.4) (i.e. mulher), a não ser pelo fato de que o poeta aqui repreende especificamente D. Sebastião: “por darse mucho a la montería faltava en la Corte, i a algunas obligaciones de Principe [...]: i una dellas era la sucessiõ, no atendiendo a casarse, ni a tener aficion a damas” (Faria e Sousa, IV.55E).¹⁴⁰ Sérgio (1977, p. 34-35) reúne alguns testemunhos de uma opinião desfavorável ao rei sobre esses vícios,¹⁴¹ com a qual a alegoria de Camões (Actéon = D. Sebastião) estaria alinhada, com o que se corrobora a interpretação de Faria e Sousa. No final da estância 26, o poeta refere-se aos “cães” (8) que devoram Actéon, que não

¹³⁹ Como indiquei em nota acima, não se pode dizer que haja dedicatória explícita na *Eneida*, muito embora a proposição (I.1-7) faça referência a Augusto na pessoa de Eneias, fundador de Roma. Sêrvio *ad En.* I.8: *in tres partes diuidunt poetae carmen suum: proponunt inuocant narrant* [“os poetas dividem o seu poema em três partes: propõem, invocam, narram”]. Não parece ser esta exatamente a mesma tradição a que se refere M. Lourenço (63), mencionado *supra*.

¹⁴⁰ Uma censura velada ao Rei, nestes termos, poderia ser vista em IX.83.7-8: “Milhor é esprimentá-lo que julgá-lo;/ Mas julgue-o quem não pode esprimentá-lo”.

¹⁴¹ Por exemplo, a “Crônica del-Rei D. Sebastião” de Frei Bernardo da Cruz, onde o rei é censurado pelo hábito da caça, que não só era perigoso para a saúde do rei, mas lhe fazia ausentar-se das obrigações; e cartas de D. Jerônimo Osório, ao próprio rei ou a outros, em que refere a sua falta de cuidado e a sua irresponsabilidade (*apud* SÉRGIO, 1977, p. 34).

difícilmente entendemos por aduladores, isto é, as más companhias do rei; esses últimos dois versos, para V. Silva (2011a, p. 132), “demonstra inequivocamente” a interpretação alegórica de Faria e Sousa. Em um sentido específico, portanto, é possível dizer com Sérgio (1977, p. 40) que, em vez de louvor simples, Camões pratica “severa admoestação” para com o rei.¹⁴² Talvez “severa admoestação” faça jus à tentativa do crítico de esclarecer que de modo algum Camões é adulator cego, mas parece-me que o adjetivo “severo” não contempla a sutileza do discurso camoniano. Tal como um Sêneca para Nero – se não estamos falando ainda do Virgílio para Otaviano –, Camões faz uso de um certo arsenal retórico para persuadir D. Sebastião a tomar o rumo correto.

Na dedicatória, Camões pede que o rei observe (I.18) feitos que aconteceram antes de ele nascer e, por isso, segundo V. Silva (2011a, p. 128), ele figura como uma espécie de entidade supra-histórica. Creio que essa temporalidade possa ser explicada especificamente em termos de didatismo. A temporalidade real, nesse caso, pouco importa, porque segundo ela tudo é passado para D. Sebastião; interessa que os fatos narrados ao rei lhe são apresentados como presente porque constituem exemplo de virtude a ser seguido – “vereis um novo exemplo” (I.9.6). Na estância 7, convida-se o destinatário a ver uma “vitória já passada” (6) – a batalha de Ourique –, que, no entanto, está “presente” (5), tal como se estivesse diante dos seus olhos. Com efeito, a reiteração da imagem dos sentidos na dedicatória reforça o seu caráter didático.¹⁴³ Convém, ainda quanto ao efeito sensorio-pedagógico, que o poeta, de I.9.6 a I.14.8, continue a listar assuntos a serem desenvolvidos no poema, para além do que se considera como a proposição (I.1-3), como nota Alves (2001, p. 196). Nas últimas estrofes do poema, Camões retoma o seu papel de mentor, instruindo o rei a buscar “conselho só de esprimentados” (X.152.5), sendo o próprio poeta certamente um deles, porque a sua obra mesma se propõe como um conselho.

¹⁴² Parece mesmo valer o raciocínio de Faria e Sousa (IV.54D), lendo a estância 26: “yo no sè como el Poeta lo passàra, si le huvieran entendido [...]” Faria e Sousa (*id.*) ainda exprime lamento: “mereciendo premio por gran Poeta, i castigo por muy libre, ni lo uno, ni lo otro le dieron, por que no fue entendido: aunque si le entendieran, màs cierta era la cobrança del castigo, que la del premio”.

¹⁴³ Entre as estâncias 6 e 18, o verbo “ver” em qualquer forma aparece 14 vezes, e uma vez o substantivo “olhos”, quase todas essas ocorrências tendo o rei como o agente do ato de olhar; o verbo “ouvir” aparece três vezes. Vale notar, pela ênfase no tema sensorio: “Ouvi: vereis” (I.10.5) e “Ouvi, que não vereis” (I.11.1). Cf. nota abaixo sobre o *Panegírico de D. João III*, de João de Barros. Em um dos trechos da oração, o autor usa imagens sensoriais para persuadir o rei a preferir a paz à guerra. B. Pereira (2012, p. 425), demonstrando a estratégia de “*ante oculos ponere*” de Barros nesse trecho, destaca nove expressões ligadas ao campo semântico da visão. A estratégia de Camões era compartilhada por outros autores.

A constelação preceptor-discípulo é de tal maneira relevante n’*Os Lusíadas* que J. Silva (2000, p. 737) não vê no poema menos do que “uma obra de petição retórica”. Camões não foi o primeiro a oferecer *exempla* em obras heroicas; isto estaria na própria natureza delas, diria o autor renascentista de uma poética, Philip Sidney, citado por Oliveira e Silva. Segundo aquele inglês, “pois, tal como a imagem de cada ação excita e instrui a alma, assim a imagem elevada de tais pessoas dignas [*worthies*] inflama a mente com desejo de ser digno e *informa com conselhos como ser digno*” (SIDNEY, 1975 [ca. 1581-1583], p. 119, itálicos meus). Esta posição foi popular no Renascimento, se considerarmos, a partir dos testemunhos de teóricos renascentistas invocados por Vickers (1983), que o antigo gênero epidítico teve presença notável na produção letrada desse tempo¹⁴⁴ e uma relação específica com a poesia heroica. O autor observa (p. 502-505) que as categorias de louvor e censura sobreviveram, nesse período, atreladas a uma análise da virtude e do vício, respeitando a ligação entre epidítico e ética já estabelecida por Aristóteles (*Rhet.*, 1366a); no caso da épica-heroica renascentista, continua Vickers (p. 518-523), o discurso laudatório ou depreciativo apresenta exemplos de virtude e vício que devem conduzir os leitores ao comportamento adequado, segundo o sistema moral transmitido pela obra.¹⁴⁵ Evidentemente, a epopeia terá o efeito pedagógico sobre o leitor comum,¹⁴⁶ mas o didatismo é mais patente no que diz respeito ao destinatário explícito, e para isso Camões parece ter colhido das *Geórgicas*, conforme indicam as fontes da sua dedicatória. Precisamente como nas *Geórgicas*, os artifícios retóricos do epidítico para persuadir o soberano misturam-se aos elementos do gênero didático.

Para começar a investigar mais concretamente o jogo alusivo entre os dois poemas, tratemos de um detalhe sobre os proêmios. Já aponte na Introdução que a proposição d’*Os Lusíadas* é destacadamente longa e que este procedimento participa de

¹⁴⁴ Cf. B. Pereira (2012, p. 420-433), que analisa o *Panegírico de D. João III*, de João de Barros (1533), como evidência da relevância do epidítico no século XVI. Nesse texto, que não é poesia, João de Barros procura apresentar ao rei uma série de *exempla*, oferecidos como “encômio das virtudes de D. João III orientado para a exortação moral” (B. PEREIRA, 2012, p. 427). A finalidade declarada de João de Barros era que, ao modo dos antigos, o louvor aos homens virtuosos tivesse por efeito que os ouvintes “tomassem exemplo e fizessem tais obras, com que merecessem o mesmo louvor” (BARROS, 1943 *apud* B. PEREIRA, 2012, p. 424).

¹⁴⁵ Mencione-se Tasso, uma das fontes para a discussão de Vickers: “Virgílio [...] formou em Eneias a piedade, a religião, a continência, a fortitude, a magnanimidade, a justiça e qualquer outra virtude de cavaleiro” (TASSO, 1959, p. 608-609). Aqui vemos que a *Eneida* é um modelo heroico, com discurso epidítico, para *Os Lusíadas*, mas também o é para outras epopeias do Renascimento.

¹⁴⁶ A exortação ao leitor comum se vê, por exemplo, nas estâncias finais do Canto IX: “Desperta já do sono do ócio ignavo” (IX.92.7), diferentes estes do Rei: “E fareis claro o Rei que tanto amais” (IX.95.1).

uma retórica do aumento em relação à proposição da *Eneida*.¹⁴⁷ Gostaria de sugerir agora que, nas outras duas partes do próêmio da sua epopeia, Camões emula também o Virgílio didático, nessas mesmas partes. O conjunto de invocação e dedicatória nas *Geórgicas* é famosamente percebido como “provavelmente o mais longo período em toda a poesia latina”, fato que não chama a atenção somente em relação aos outros autores, mas também em relação à própria obra de Virgílio, “que raramente excede o comprimento de sentença equivalente a quatro hexâmetros” (WILKINSON, 1969, p. 75). O que há são duas sentenças: uma do verso 5 ao 23, com um único verbo principal (*adsis*) no 18º, e outra do 24 ao 42, cujo primeiro verbo principal aparece 16 versos após o seu início (*da*);¹⁴⁸ se julgarmos que a conjunção *-que* em *tuque* (I.24) coordena as duas sentenças, é possível entendê-la como um período inteiro composto de 38 versos (ou 37½, pela contagem de Wilkinson). No caso d’*Os Lusíadas*, temos uma dedicatória a tal ponto longa que Alves (2001, p. 195) afirma não haver “exemplos clássicos que pudessem explicar o procedimento de Camões”. Mesmo se tomarmos as dedicatórias isoladamente, sem as invocações, creio que as várias aproximações entre a d’*Os Lusíadas* e a das *Geórgicas* permitam compará-las também no que diz respeito ao seu tamanho; neste aspecto, não me parece equivocado dizer que seja o poema didático de Virgílio a fonte clássica de Camões.

Se observarmos a contiguidade entre a invocação e a dedicatória, algo incentivado pelo próprio texto – Camões, já o vimos, liga-as como Virgílio: “E vós” (I.6.1) –, perceberemos que não é conclusivo dizer quem tenha feito mais em termos de extensão: a combinação invocação-dedicatória, n’*Os Lusíadas*, possui 120 versos, o que equivale a 1,36% do poema;¹⁴⁹ nas *Geórgicas*, 38 versos,¹⁵⁰ que compõem 1,76% do poema. No entanto, tomando-se apenas o canto ou livro em que o conjunto aparece, os valores se invertem: n’*Os Lusíadas*, 14,15%; nas *Geórgicas*, 7,39%.¹⁵¹ O que nos interessa é a proporção de tamanho entre a invocação e a dedicatória. Nas *Geórgicas*, dissemos que o equilíbrio (19 e 19 versos) põe Augusto no mesmo patamar do grupo de deuses e por isso

¹⁴⁷ Usei o termo “retórica do aumento em um artigo (2021) em que tratei do conceito de emulação n’*Os Lusíadas* e fiz uma análise comparativa da proposição deste poema e a da *Eneida*.

¹⁴⁸ Mynors (1-42) fala em duas sentenças (*sentences*) longas, sem fazer menção a um período contínuo ou à probabilidade de ser o período mais longo da poesia latina.

¹⁴⁹ Valores até a segunda casa decimal.

¹⁵⁰ Para as *Geórgicas*, considerarei que a invocação tenha 19 versos.

¹⁵¹ Se incluirmos no cálculo a estância I.3 d’*Os Lusíadas*, visto que entre a terceira e a quarta há o mesmo “E vós” que liga a quarta e a quinta, os valores são semelhantes, quer dizer, a porcentagem nas *Geórgicas* ainda é maior no poema todo (*Os Lusíadas* teria 1,45%), e, para o primeiro livro ou canto, o conjunto é maior n’*Os Lusíadas* (15,09%).

mesmo o faz superior aos deuses; n’*Os Lusíadas*, temos 16 versos para a invocação e 104 para a dedicatória (portanto, 13,33% e 86,67% de 120 versos, respectivamente; a dedicatória é aproximadamente 6,5 vezes maior). Não é distante entender, no poema de Camões, que o soberano mereça mais linhas do que as deusas Tágides e que por isso seja glorificado em relação ao Otaviano de Virgílio. Além disso, a dedicatória de Camões é maior, tanto no canto individual quanto no todo da obra.¹⁵² E, se não é correto afirmar que a combinação invocação-dedicatória seja maior n’*Os Lusíadas*, certo é que o próprio conjunto em Camões tem um elemento a mais, a saber, a estância I.3, ligada à I.4 por “E vós”. Camões, porém, não “vence” o Virgílio didático na morosidade da sua invocação e dedicatória, pois os verbos principais estão mais próximos do início do período;¹⁵³ uma explicação possível para isto, se temos admitido essa leitura, é o fato de que Camões já se valera do procedimento da morosidade na sua proposição,¹⁵⁴ e não será demais ver nesta também a presença das *Geórgicas*, precisamente na demora até revelar-se o verbo principal. Em conclusão, Camões prepara no seu proêmio um discurso emulativo com o Virgílio didático. D. Sebastião dessa maneira é colocado acima de Otaviano.

Não parece haver paralelos significativos e textualmente demonstráveis entre as *Geórgicas* e *Os Lusíadas* para além dos proêmios dessas obras. Contudo, considerando que Camões é leitor das *Geórgicas* – o que em outras palavras quer dizer que há pelo menos algumas alusões a esse poema n’*Os Lusíadas* – e tendo em vista que a concentração de alusões na dedicatória estabelece o poema virgiliano como modelo para a dinâmica didática e o teor político da obra, creio que seja escusado investigar algumas passagens da epopeia de Camões nas quais poderíamos perceber as *Geórgicas* ao menos como uma das fontes possíveis e talvez prováveis.¹⁵⁵

¹⁵² São 104 versos compondo 12,16% do canto e 1,17% da obra, contra 3,69% e 0,86% nas *Geórgicas*, respectivamente.

¹⁵³ Na invocação, o primeiro verbo principal aparece no 5º verso (nas *Geórgicas*, aparece no 18º); na dedicatória, o imperativo “Vede” aparece no 13º verso, mas a oração que lhe corresponde pode ser lida como uma espécie de oração intercalada; com efeito, a edição de E. Dias apresenta I.7.5-8 entre meias-riscas, no que é única. Se desconsiderarmos “Vede” como o verbo principal da oração que começa em I.6.1, então este verbo estará em I.9.1, isto é, no 25º verso (“Inclinaí”). Na dedicatória das *Geórgicas*, aparece no 17º verso. É incerto dizer que, no caso de o verbo d’*Os Lusíadas* estar no 25º verso, Camões fosse mais moroso do que Virgílio, mas é seguro afirmar que não o é substancialmente (na mesma intensidade com que a proposição o é em relação à proposição da *Eneida*, por exemplo), portanto isto não parece ser um elemento deste caso de emulação.

¹⁵⁴ O verbo principal vem catorze versos depois de o poema iniciar: “cantando espalharei” (I.2.7).

¹⁵⁵ A influência das *Geórgicas* em tempos posteriores e em específico no Renascimento não pode ser usada

Já tratei dos elementos genéricos que Camões importa das *Geórgicas* no estabelecimento da constelação didática poeta-soberano. O que os poetas ensinam aos líderes? Evidentemente, o poema que mais resiste a essa resposta é o de Virgílio, mas a discussão feita *supra* a respeito das suas dificuldades de definição temática permite descartar que o poeta ensine técnicas agrárias a Augusto. Tanto em um poema quanto no outro, o poeta elabora um certo conjunto de valores e pensamentos sobre vida, história e cosmos que procura transmitir ao discípulo, conjunto esse que ao menos em parte corresponde ao *mos maiorum* dos romanos agricultores. Ao meu ver, o episódio do Velho do Restelo é importante para considerar a mundividência d’*Os Lusíadas*, que em partes é semelhante àquela produzida nas *Geórgicas*. Leiamos:

Deixas criar às portas o inimigo,
 Por ires buscar outro de tão longe,
 Por quem se despove o Reino antigo,
 Se enfraqueça e se vá deitando a longe!
 Buscas o incerto e incógnito perigo
 Por que a Fama te exalte e te lisonje
 Chamando-te senhor, com larga cópia,
 Da Índia, Pérsia, Arábia e de Etiópia! (*Lus.* IV.101)

O final do Canto IV inequivocamente chama a atenção do leitor por conter uma *uituperatio* contra aquilo mesmo que se vinha de modo geral cantando e louvando até então, a empresa das navegações. Não há indícios dentro da fala do Velho ou alhures de que essa opinião seja rejeitada em favor da unidade de um discurso imperialista por parte de Camões; não há sequer comentários excursivos do poeta que explicitamente se refiram ao que diz o Velho. Segundo Tavani (1980, p. 79), a posição do episódio contribui para o efeito dissonante do episódio: a fala do Velho toma as últimas estrofes de um canto cuja maior parte é dedicada a feitos épicos da história portuguesa e, dessa maneira, não pode senão causar desconforto no leitor, uma vez que funciona como a ligação entre a narração do passado distante e a navegação do Gama ela mesma. Além de tudo, a introdução da personagem – “um velho, de aspeito venerando” (IV.94.1), “cum saber só de experiências feito” (IV.94.7) e possuidor de um “experto peito” (IV.94.8) – atribui sabedoria e, conseqüentemente, credibilidade ao seu discurso, considerando que experiência é o conceito-mor da epistemologia d’*Os Lusíadas* (ver Capítulo 4). Esse é um ponto fulcral,

como um argumento seguro para a sua presença indireta n’*Os Lusíadas*, isto é, para afirmar que Camões tenha imitado autores influenciados pelas *Geórgicas*. Cf. Wilkinson (1969, p. 273-296) sobre a popularidade de Virgílio na Idade Média e no Renascimento; o autor mostra que a fama de Virgílio era associada preferencialmente às *Bucólicas* e à *Eneida*, em vez das *Geórgicas*.

portanto, para a compreensão global d' *Os Lusíadas* e que por essa razão motivou diversas interpretações.

Uma tentativa menos moderada de explicar o episódio, por comparação com outras,¹⁵⁶ seria aquela de Sérgio (1977, p. 19), que vê na fala do Velho como que a opinião mais pessoal do poeta, ou seja, aquela que predominaria em relação a qualquer outra no poema; o crítico o diz mesmo em termos psicológicos: “para com o Velho do Restelo, a simpatia do Camões é evidente”.¹⁵⁷ Para nós, esta leitura poderia ser considerada demasiado pessimista, no sentido em que implica a implosão do projeto épico de Camões. Em contrapartida, é demasiado otimista a de Albuquerque (1930, p. 106), para quem o Velho, n' *Os Lusíadas*, não representa senão uma oposição conservadora que nasce naturalmente contra qualquer novidade, neste caso, os empreendimentos marítimos. Não é, para o crítico, essa a opinião de Camões: “como se compreenderia que o poeta fizesse com tanta paixão uma epopeia a celebrar o que julgava um erro?!” (p. 107). Ainda que o problema não seja tanto aquilo por que Camões tinha paixão ou não, a pergunta retórica é válida e por si mesma desbanca as interpretações exageradas d' *Os Lusíadas* que pretende desbancar (valendo também para a *Eneida*), mas mesmo assim não pode legitimar a leitura do próprio Albuquerque.

Parece-me ser o caso de admitir, mais moderadamente, que a fala do Velho, incompatível com a épica-heroica, é um elemento adicional a ser integrado na mundividência que Camões oferece a D. Sebastião. Aponto, com Tavani (1980, p. 82), que o Velho não é propriamente uma personagem consistente, senão apenas a manifestação de uma opinião contrária, isto é, antiépica. Nos termos desse autor (p. 83), “enquanto figura emblemática de uma linha política alternativa, a sua presença não está por isso em contradição com o resto do poema, mas complementa, por meio do

¹⁵⁶ Cf. V. Silva (2008, p. 117-128) para uma revisão breve de interpretações do episódio.

¹⁵⁷ Martinez (1980, p. 253), no veio intencionalista de Sérgio, vai ainda mais longe ao afirmar que “Camões era partidário de uma ação colonizadora de Portugal no norte da África”. O autor (p. 252), equacionando os pontos de vista do Gama (expansionista) e do Velho (antiexpansionista), conclui que a perspectiva de Camões seria a defesa de uma atividade ultramarina moderada, focada no comércio necessário para a vida do império, mas menos ambiciosa. Para além de não ficar claro o que Martinez diz com “expansionismo prudente, moderado”, não nos parece que um plano económico específico seja a conclusão mais precisa ou significativa a extrair-se do episódio. O fato, em todo caso, é que Camões não é um pacifista ao modo erasmiano. André (2008, p. 51) observa que o pacifismo de Erasmo, centralizado na sua frase *bellum dulce inexpertis* [“a guerra é doce para os que não a experimentaram”], não foi necessariamente assimilado pelos portugueses dos Quinhentos, para os quais a discussão estava entre a ação cruzadística de Portugal, mais segura, e a ousadia do expansionismo. O que se vê na fala do Velho, segundo André (2008, p. 31), é que o que se contesta “não é a coragem, mas sim a ousadia, não o valor do empreendimento, mas os princípios de cobiça e ambição que lhe subjazem.”

contraponto, a estrutura narrativa”. J. Macedo (1979, p. 84-89) vê no episódio aquilo que chama de “sistema de exposição” do poema, o procedimento alternante de apresentar sempre as duas faces, a boa e a má, das ações humanas. Ao fim do Canto IV, Camões apresenta a negação do projeto épico, que coexiste, como só pode ser, com a afirmação do projeto épico no resto do poema, e com isso, diria J. Macedo, o poeta faz jus ao fato de que as ações humanas, grandiosas que sejam, têm sempre o lado inconveniente.¹⁵⁸ Para dizer com V. Silva (2008, p. 128), o “monolinguismo épico” é quebrado no episódio do Velho, mas também em outras partes da obra, em favor da apresentação de verdades concomitantes e alternativas, enunciadas por uma voz de sabedoria e por isso recebidas pelo leitor como válidas. Para usar um termo de Alves (2001, p. 521), a inserção do Velho no poema faz jus à “natureza epidíctico-deliberativa” da epopéia, no que estão incluídos louvor e vituperação.

O período entre 1482 e 1521, com os reinados de D. João II e D. Manuel I, viu o ápice da vida ultramarina portuguesa (HANSEN, 2005, p. 192). O Velho condena as navegações empreendidas pelo império português, porque para ele são motivadas por vícios como a “glória de mandar” e a “vã cobiça” (IV.95.1). Trata-se de uma sonora oposição aos valores mercantilistas, que, do ponto de vista feudalista do Velho, corresponderiam à intenção de dominar os oceanos, quando a própria terra carece de cuidado.¹⁵⁹ De modo geral, a fala do Velho é um contraponto à voz épica e que questiona a necessidade daquilo que outros consideram como “Fama e Glória soberana” (IV.96.7). Na estância citada acima, lemos o mesmo antissemitismo que perpassa *Os Lusíadas*, mas agora ligado à crítica da ambição. Lembremos, com H. Macedo (1992, p. 118-119), que o Velho não deve ser confundido com um pacifista; é só o caso que a maneira de guerrear

¹⁵⁸ Discordo de um dos argumentos de J. Macedo: segundo o autor, o discurso do Velho corresponde à “única interpretação alternativa possível” (p. 85) da época para opor-se às expansões, e essa opinião, diz, só poderia situar-se no plano da utopia, “tão evidente é a necessidade *terrena* da viagem” (p. 87, itálico do autor). Com isso o autor dá a entender que, n’*Os Lusíadas*, a crítica do Velho satisfaz uma necessidade estrutural e é crítica fantasiosa, incapaz de atingir consistentemente o problema que gostaria de vituperar. O crítico ainda afirma que a fala do Velho “não serve para definir o melhor caminho no campo das necessidades do mundo” (p. 87). Não será esta uma interpretação pessimista e, na verdade, não dialética do episódio? Certo é que a Idade de Ouro é mencionada na fala do Velho, mas recorrer ao ideal é precisamente o artifício da personagem para fazer a avaliação do presente “terreno”. Se o Velho nada diz que se refira ao mundo “real” d’*Os Lusíadas*, então a sua fala é absolutamente vazia de significado. J. Macedo completa: “o empreendimento é de tal grandeza que só no plano dos absolutos pode comportar uma alternativa lógica e teológica que não vai, portanto, afetar a realização” (p. 87). Que as navegações sejam de “tal grandeza” a ponto de rejeitar qualquer possibilidade de crítica parece uma opinião do crítico que, contudo, ao meu ver, vai contra a sua tese sobre o dialogismo no poema, que me parece correta. Creio que, por mais idealista e conservadora que seja a fala do Velho, esta constitui uma censura didática aos feitos ambiciosos.

¹⁵⁹ Sá de Miranda (1977, p. 83): “[...] temo-me de Lisboa,/ que, ao cheiro desta canela,/ O reino nos despovoa”.

empregada pelos comandantes portugueses não era aquela que beneficiaria Portugal, segundo a moral propagada por ele. Nas *Geórgicas*, o poeta articula, de modo mais conciso, reflexão semelhante sobre as ambições de Augusto:

[...] et te, maxime Caesar,
 qui nunc extremis Asiae iam uictor in oris
 imbellem auertis Romanis arcibus Indum.¹⁶⁰ (G. II.170-2)

Virgílio dirige este louvor a César no fim das *laudes Italiae*. Tendo começado por descrever a abundância e a fertilidade naturais da Itália pré-romana, o poeta abandona temas propriamente ligados à existência agrícola e passa a estruturas de aspecto sublime (e.g. *egregias urbes*, II.155, “cidades egrégias”) e depois a homens importantes da história romana, o último dos quais sendo Augusto. Evidentemente, a *Italia* descrita por Virgílio evoca o imaginário da Idade de Ouro, apresentada no poema como uma utopia; no início da passagem notamos elementos “não áureos” a contaminar a descrição do espaço paradisíaco, como o *bellator equus* (II.145, “cavalo de guerra”), símbolo do militarismo. Nappa (2008, p. 84-85) argumenta que, ao deixarem claro que uma tal Idade é impossível nem nunca foi, as *laudes* constituem elogio da Roma do presente, em comparação com o passado imperfeito; a era de Saturno, diz o autor ainda, foi sempre a de Júpiter, marcada ao mesmo tempo por fertilidade, guerra e, como regra geórgica, *labor (operum laborem*, II.155, “trabalhos de obras”). Não nos parece tanto serem as *laudes* o elogio da Roma atual, senão o elogio da própria Itália pré-romana, que, no entanto, é contaminada por elementos não utópicos como forma de evidenciar a decadência dos tempos. Para Putnam (1979, p. 106), Virgílio não questiona a grandeza da Itália; o que a corrompe é precisamente o que o humano faz dela.

Nos versos citados, o poeta se refere aos feitos militares do imperador no Oriente após a sua vitória em Ácio, mas a descrição deles é marcada, novamente, por ambiguidade. A impressão que o verso 171 dá é a de que a vitória de Augusto é tal que não poderia ser maior, uma vez que Virgílio usa o adjetivo *extremis*¹⁶¹ para caracterizar os lugares já conquistados, e o superlativo *maxime* para convocar o César mais uma vez; a despeito disso, talvez surpreendentemente, Augusto aparece implicado em um empreendimento militar contra o inimigo *Indum*, que, além de ser longínquo, é indefeso (*imbellem*), expressão irônica segundo Putnam (1979, p. 104). É algo amarga ou também

¹⁶⁰ “[...] e sobretudo tu, máximo César,/ que, sendo já vencedor nas longínquas regiões da Ásia,/ o imbellem Indo afastas agora das cidadelas romanas.” Tradução de G. Silva (VIRGÍLIO, 2019, p. 55).

¹⁶¹ Thomas (170-2): “reforça o sentido do gratuito (*gratuitous*) transmitido por *imbellem*”.

irônica a expressão *iam uictor*:¹⁶² sendo Augusto já vencedor, não há por que dar continuidade a esse tipo de ação. Se se declara um motivo para tanto, afastar o Indo das *Romanis arcibus*, parece que Virgílio o exprime como se fosse uma alegação do próprio Augusto ou de quem o apoie, que, no entanto, é sem razão, como leva a pensar o contexto desses versos. O Indo, teoricamente, não precisaria ser afastado de Roma, porque não está perto dela e não lhe constitui nenhuma ameaça (NAPPA, 2008, p. 83). Contribui para observar um possível paralelo entre as passagens de Virgílio e Camões o fato de que o inimigo longínquo e desnecessário de Augusto é precisamente o Indo, e com este termo se entende também o inimigo que os portugueses vão buscar “tão longe” (IV.101.2).

Em ambos os poemas, uma voz contrária sugere um freio às ambições dos líderes. Isto não deve ser entendido somente em termos de avanço militar e dos seus consequentes perigos estratégicos para a própria terra, mas também no que diz respeito às consequências, diga-se, morais e sociais que a orientação bélica do Estado provocaria. Tanto em um poema como em outro essa comparação entre ideal e atualidade é articulada, ao menos em certos momentos, por meio do mito das idades: do ponto de vista não imperialista nesses poemas, a atual idade é pior do que a Idade de Ouro, por exemplo, e um sintoma disto é justamente aquilo pelo que os poetas censuram os seus respectivos líderes. No caso das *Geórgicas* e da passagem citada, é ilustrado um andamento histórico que parte da utopia itálica e acaba na atividade guerreira, com prospecção para a sua continuidade. Segundo Nelson (1998, p. 86), a Idade de Ouro nas *Geórgicas* é descrita com referência constante aos seus opostos, violência e *labor*, e por isso é justo ver nela a referência ao tempo atual como um “ideal sempre presente”, sendo pouco sutil a leitura de *Italia* como um tempo remoto inalcançável. Se fôssemos localizar o tempo em que o agricultor das *Geórgicas* vive, deveríamos dizer, com Paratore (1954, p. 217-128), que é uma espécie de meio-tempo entre aquilo que seria a Idade de Ouro, entendida no poema como a fertilidade saturnina, e a do Ferro, tempo de guerras e paixões.¹⁶³ O mundo geórgico ele mesmo se encontra em uma fase intermediária da história das idades, que, contudo, tende à piora. Afirmemos ainda: “Para Virgílio [...], ser agricultor (*farming*)

¹⁶² O segundo hemistíquio de *G. II.171 (Asiae iam uictor in oris)* é retomado em *En. I.1 (Troiae qui primus ab oris)*. Virgílio começa a sua épica-heroica com alusão a um passo das *Geórgicas* em que Augusto é descrito na sua ambição de mandar. É essa uma das maneiras em que a *Eneida* tem as próprias *Geórgicas* como base ou antecedente, seguindo com a mesma ambiguidade crítica em relação ao poder.

¹⁶³ Miles (1980, p. 85) diria que o tempo das *Geórgicas* é mesmo o da Idade do Ferro, lendo *G. II.147-8: prima Ceres ferro mortalis uertere terram/ instituit* [“Ceres por primeiro ensinou os mortais a revirar a terra com o ferro”].

pode ser o oposto da vida idílica da Idade de Ouro, mas também pode ser a nossa conexão mais próxima a ela” (NELSON, 1998, p. 87).

O conceito de “arte” produzido no poema permite situar o agricultor arquetípico das *Geórgicas* a meio caminho do mito das idades. O período áureo de Saturno (*aeureus Saturnus*, II.538, “Saturno dourado”) carecia da necessidade de aperfeiçoar técnicas para a sobrevivência, e agora o agricultor encarna os valores da perseverança e da disciplina para controlar o mundo e os fenômenos naturais, não por outro motivo senão o de que a sua existência depende de um *labor improbus* (I.145-6). Segundo Putnam (1979, p. 33-34), esta expressão não necessariamente é positiva: se por meio da técnica (*per artem*, I.122; *artis*, I.133; *artes*, I.145) o agricultor é capaz de dominar a natureza a seu favor, o que explica o trabalho é uma imposição joviana (*urgens egestas*, I.146, “necessidade urgente”). Thomas (145-6) é mais pessimista, respeitando os sentidos que *labor* e *improbus* teriam mais ao pé da letra em latim; desse modo, *labor omnia uicit improbus* significa, para ele, “insatiable toil occupied all areas of existence”; Miles (1980, p. 85) aceita o uso negativo da expressão, afirmando que o *labor* tal como descrito por Virgílio é uma ameaça à vida civilizada. Júpiter, o deus que cria a necessidade, é o mesmo que inventa e concede aos humanos a técnica para satisfazê-la. Ao mesmo tempo que as *Geórgicas* exploram os valores positivos associados ao *labor*, Virgílio não deixa de representar os sintomas de que já se pertence a uma idade mais vil do que a do ouro e em direção a uma idade em que as paixões e a desrazão imperam. A ineficácia dos esforços humanos aparece, no poema, particularmente associada ao tema peste no Livro III. Depois de descrever a morte de um touro por conta de doença (III.515-24), o poeta lamenta: *quid labor aut benefacta iuuant? quid uomere terras / inuertisse grauis? [...]*¹⁶⁴ (III.525-6).

Leiamos a passagem d’*Os Lusíadas* em que se fala da Idade de Ouro:

Mas, ó tu, geração daquele insano
 Cujo pecado e desobediência
 Não somente do Reino soberano
 Te pôs neste desterro e triste ausência,
 Mas inda doutro estado, mais que humano,
 Da quieta e da simpres inocência,
 Idade de ouro, tanto te privou,
 Que na de ferro e de armas te deitou:¹⁶⁵ (*Lus.* IV.98)

¹⁶⁴ “De que adiantam o trabalho ou as boas ações? De que ter revirado as terras pesadas com o arado? [...]”.

¹⁶⁵ Faria e Sousa (II.428C) aponta imitação de Horácio, *Epodos* 6, nos versos 7-8 da estrofe citada. Sobre alusões a Horácio na fala do Velho, cf. Hasegawa (2021), por exemplo.

Embora desdenhe a atual situação do mundo, que está afastado de um tempo remoto e irrecuperável, o Velho do Restelo não discursa em favor propriamente da restauração da Idade de Ouro idílica. Já observei, com H. Macedo (1992, p. 118-119), que, nesse episódio, a vituperação das guerras longínquas e ambiciosas é movida por um argumento que defende um outro tipo de guerra, a saber, aquela feita em terra, para motivos de defesa e de expansão territorial no continente. Penso, nesse sentido, que a postura do Velho se encontra, de modo semelhante, em uma espécie de meio-tempo das idades, uma vez que a sua fala concentra valores fundamentalmente antiépicos como a crítica da ambição bélica ultramarina, sem que, no entanto, recorra à utopia passada como solução e sem que abandone totalmente alguns outros valores da *urbs*, como a própria guerra.

Esse episódio é tematicamente ligado ao episódio da Ilha dos Amores, pico bucólico e idílico do poema. O fato de que, primeiro, o Velho lamenta viver em uma idade distante da áurea e, depois, a Idade de Ouro aparece na Ilha como a consagração dos navegantes confere complexidade ao conceito de “ideal” ou “utopia” n’*Os Lusíadas*. No capítulo anterior, já pudemos compreender a Ilha como um dos oximoros da obra de Camões, pois o paraíso terrestre, em vez de constituir uma fabulação saudosista, é historicizado. No que diz respeito à complexidade a que me referi, isto quer dizer que os *exempla* construídos no poema e estabelecidos como tais nesse episódio, embora sejam aqueles mesmos que o Velho vitupera, fazem parte da mundividência movida na obra. *Os Lusíadas* representa um universo épico-heroico, já não podendo ser aquele defendido pelo Velho, mas nem por isso Camões produz uma imagem inequivocamente otimista das navegações. Ao final do Canto IX (IX.89-95), um excursus elenca valores de que o poeta vê carecerem os seus contemporâneos. É uma maneira de ilustrar virtudes para o rei.

Onde mais estaria a emulação didática de Camões? Nas *Geórgicas* e n’*Os Lusíadas*, a figura do poeta mantém uma relação íntima com a figura do soberano, e a leitura das obras em termos de didatismo mostra que a entidade “poeta” existe na obra sendo mais específico e importante do que apenas aquele que produziu tais palavras. Vale observar que, ao final do Livro IV, passagem que já analisei *supra*, vemos a única vez em que o poeta diz o próprio nome: *Vergilium me* (IV.563, “a mim, Virgílio”). Emprestando as palavras de Putnam (1979, p. 321-322), que valem igualmente para *Os Lusíadas*, nas *Geórgicas* o poeta é o análogo do imperador dentro do mundo da poesia, dando-lhe a organização que o imperador impõe à sociedade por meio de leis. Mais do que isso, a

glória do líder depende diretamente do poeta que o faça ilustre. Contudo, embora os poetas concordem nisto, Virgílio e Camões referem-se de maneiras diferentes à sua posição na sociedade e aos olhos dos seus superiores. Enquanto Virgílio agradece a Mecenas pelo patronato que lhe permite existir como um poeta, Camões acusa a nobreza do seu tempo de ser ingrata para com os poetas: “Por isso, e não por falta de natura,/ Não há também Virgílios nem Homeros” (V.98.1-2). Faria e Sousa (II.647A-B) explica: “la naturaleza, dize, es la misma: no faltan ingenios, falta quien los cultive: dadme que aya esto, yo os darè Virgilios, i Homeros”.

Diante do rei – se pensarmos no aspecto didático do poema –, Camões associa a decadência da nobreza do seu tempo ao desprezo que esta dedica à poesia. Trata-se de um caso de emulação, ainda que difuso e não diretamente extraído de Virgílio, pessimista, para lembrarmos a “tese” de Camões de que fala Figueiredo (1987, p. 423):

Camões, com sua simpatia humana de grande poeta, não podia limitar-se à passiva aceitação da paisagem de valores heroicos já desenhada pela coletividade e à elaboração artística dela; ampliou-a e aprofundou-a. Os portugueses, no seu século heroico, não excediam os antigos somente em realizações gloriosas, também os ultrapassavam na dor e no sofrimento, em tudo competiam com eles, no bem e no mal, sem esquecer a traição... E para esse alargamento da tese, alarga também o alcance do seu paralelo: como apontou os casos de superação dos heroísmos antigos, apontará, passo a passo, os casos de superação da adversidade dos antigos.

Nisto não há fonte virgiliana. Camões pode denunciar algo que Virgílio e os outros à volta de Augusto e Mecenas, de modo geral, não experimentaram: o desprezo pela poesia. Posto de modo resumido, Camões ensina para D. Sebastião, nesse poema, valores humanistas, por exemplo, a valorização das letras como elemento basilar da sociedade, militaresca que seja, ou mesmo ações ligadas ao mundo épico às quais, porém, estão diretamente atrelados os mesmos valores humanistas. Sérgio (1977, p. 26) chega a concluir que a “reforma da mentalidade” seria o principal alvo da crítica do poeta, tendo ele desistido da sua empreitada, ao fim, alegando justamente a surdez, a dureza, a cobiça, a rudeza e a tristeza dos seus compatriotas (X.145). Nesta estância, comenta Bernardes (2000, p. 75-76), vemos o presente histórico do poeta sendo retomado em prejuízo da narração e do mito, e, por ser o fim do poema, o efeito antiépico ou pessimista ganha força. Nas intervenções da voz do poeta encontramos precisamente o ideal cristão-humanístico sintetizado no verso “Numa mão sempre a espada e noutra a pena” (VII.79.7).

CAPÍTULO 4

PRESENÇA DA *ENEIDA*

Como disse na Introdução, as relações entre a *Eneida* e *Os Lusíadas* já foram extensivamente exploradas pelos comentadores e pela crítica. A minha intenção nesta dissertação é mostrar a presença tripartida e genérica de Virgílio n’*Os Lusíadas* através de algumas análises textuais. Agora, falamos, por assim dizer, de alusão em que o gênero é, a não ser pela grande diferença temporal entre os dois poemas, o mesmo. Diante do muito que já se estudou sobre a relação entre *Os Lusíadas* e a *Eneida*, decidi observá-la do ponto de vista de dois temas específicos, a saber, história e cosmos, inspirado no livro de Hardie (1986) sobre *cosmos e imperium* na *Eneida*. A minha escolha é motivada pelo fato de que, na minha opinião, esses temas estão presentes em partes clímax de ambos os poemas, de modo que essa análise comparativa pode permitir, em certos sentidos, fazer indicações sobre os efeitos de sentido gerados n’*Os Lusíadas* pela alusão à *Eneida*. Além disso, não creio ter encontrado uma análise semelhante, isto é, da comparação entre esses poemas no que diz respeito a história e cosmos.

Sena (1980), em *A Estrutura de Os Lusíadas*, procura demonstrar que Luís de Camões conferiu à sua epopeia leis que determinam com precisão, por exemplo, a distribuição de estâncias pelos cantos, a localização dos episódios e, de modo geral, simetrias e correspondências internas da obra. A ambição da proposta de Sena, contudo, não logrou por si mesma a recepção favorável da crítica, que viu na obstinada análise estatística e aritmossófica desse camonista uma metodologia frágil, como já comentamos. Mas é justa uma das teses amplas aduzidas por Sena no referido ensaio, possivelmente a mais importante delas, na medida em que caracteriza o princípio organizador da estrutura d’*Os Lusíadas*, a saber, aquilo que ele (1980, p. 79) chama de “Filosofia da História” de Camões. Há n’*Os Lusíadas* uma concepção de “História” que serve como princípio explicativo das partes e da sua relação com o todo, ou, o que é dizer o mesmo, o principal argumento do poema é histórico, e é com base nesse argumento que a obra está construída. A produção, nessa epopeia, de uma ideia de Portugal como pátria grandiosa se identifica com o discurso encomiástico da sua história, tanto aquela relatada, quanto aquela

profetizada, do ponto de vista das personagens. Camões insere assim a história portuguesa na história universal.

Como em praticamente tudo n’*Os Lusíadas*, Camões emula nisto Virgílio, é o que pretendo mostrar. Na *Eneida*, poderíamos dizer, o tema da história está também diretamente ligado à ideia ali produzida de Roma como império universal, conforme demonstrou Hardie (1986), que investigou a equivalência entre os conceitos de *imperium* e *cosmos* na *Eneida*. Há também nesta epopeia uma “Filosofia da História”, diga-se, uma explicação das origens, do presente e do futuro de Roma, do ponto de vista dos leitores de Virgílio, com que se exalta a existência e a grandeza do império, inserido na história universal.¹⁶⁶ Gostaria, portanto, de investigar a “Filosofia da História” de Camões e Virgílio épicos e sugerir uma maneira de compreender como aquele emula este no que diz respeito ao argumento histórico d’*Os Lusíadas* em relação ao da *Eneida*. Depois de terminada a narração de Vasco da Gama ao Rei de Melinde sobre os feitos passados portugueses e as adversidades que a sua própria armada superara até chegar aonde está, lê-se uma das intervenções do poeta d’*Os Lusíadas*: “As envejas da ilustre e alheia história/ Fazem mil vezes feitos sublimados” (V.92.5-6). O poeta justifica a ousadia dos “barões assinalados” pela oposição aos feitos de outros povos e impérios, entre eles os de Eneias, dos troianos e também dos romanos contados na epopeia de Virgílio.

Podemos dizer inicialmente que a presença da história, informada por temas políticos e nacionalistas, é algo diferente do que fez Homero. Para Lukács (1971, p. 26), uma filosofia da história, diga-se, a racionalização da história com vistas a qualquer objetivo que fosse, quanto mais um nacionalista, não seria possível para os gregos:

Se, falando com rigor, não há uma estética grega, porque a metafísica preparou todo o estético, então também não há na Grécia uma oposição rigorosa entre história e filosofia da história (*Geschichtsphilosophie*): os gregos percorrem na própria história todos os estágios que correspondem às grandes formas *a priori*; a sua história da arte é uma estética metafísico-genética, o seu desenvolvimento cultural, uma filosofia da história (*Philosophie der Geschichte*).

Não assim na *Eneida* e n’*Os Lusíadas*, em que o pensamento sobre a história informa o argumento principal da obra. Se, segundo Hardie (2005, p. 84), Homero é um poeta “pan-helênico”, como o seu Zeus, que não pertence a qualquer Estado grego

¹⁶⁶ A feitura da imagem de Portugal n’*Os Lusíadas* por meio da emulação de Virgílio na sua representação histórica fora ensaiada por Bowra (1945, p. 15): “O assunto de Camões é Portugal, tal como o de Virgílio é Roma, e ele usa os artifícios de narração e profecia de Virgílio para dar a sua complexa pintura do caráter português.”

específico, Virgílio e a sua épica produzem uma imagem especificamente de Roma; Camões e a sua, de Portugal.

Poderemos buscar uma resposta para a pergunta: o que significa haver história em uma epopeia? Como é o costume, iniciemos pelo capítulo IX da *Poética* de Aristóteles, onde história (entenda-se, o discurso historiográfico) e poesia são separadas agudamente:

ὁ γὰρ ἱστορικὸς καὶ ὁ ποιητὴς οὐ τῷ ἢ ἔμμετρα λέγειν ἢ ἄμμετρα διαφέρουσιν [...] ἀλλὰ τούτῳ διαφέρει, τῷ τὸν μὲν τὰ γενόμενα λέγειν, τὸν δὲ οἷα ἂν γένοιτο¹⁶⁷ (1451a-b).

Sabe-se que este capítulo da *Poética* se afirma como uma oposição à censura de Platão aos poetas, neste caso, por propagarem falsidades (e.g. *Rep.* 377a). Segundo Hose (2016, p. 380), Aristóteles nessa passagem foi quem deu os primeiros passos para uma definição de ficção, uma forma de discurso que não é imediatamente invalidado por ser falso, tendo propósitos diferentes dos da história e da filosofia. Mas o fato é que nem sempre os poemas de Homero e Hesíodo foram submetidos ao exame da validade lógica dos enunciados pelo público. Ainda segundo Hose (2016, p. 375-377), devemos admitir que, na Grécia Antiga, as condições para que algo se cresse verdadeiro eram variáveis, pois dependiam de um pacto entre autor e público, sempre flutuantes; os poemas de Homero e Hesíodo, assim, poderiam possuir “verdade” no seu tempo, se não lógico-ontológica, persuasiva.¹⁶⁸ Mas aquilo que convencia no século VIII a. C. não convenceu Xenófanes, no século VI a. C., que, com os historiadores subsequentes, marcou a

¹⁶⁷ “Com efeito, não diferem o historiador e o poeta, por escreverem verso ou prosa [...] – diferem, sim, em que diz um as coisas que sucederam, e o outro as que poderiam suceder.” Tradução de Eudoro de Sousa (1994, p. 115).

¹⁶⁸ Embora não tenha havido entre os gregos uma formalização do conceito de “ficção”, sendo Aristóteles o único que chegou perto de fazê-lo, houve aquilo que Hose (2016, p. 375) chama de “verdade do mito”, valor atribuído ao discurso mitológico que cumpre, dentro do contexto em que está inserido e com o público a que é destinado, os seus efeitos antropológicos e educativos, entre outros. Assim compreendemos que as categorias lógicas de “verdade” e “falsidade” não são produtivas para o texto poético da mesma maneira que o são para textos científicos. Importante aqui é o trabalho de Veyne (2012, p. 32), que afirma que, “longe de se opor à verdade, a ficção não é senão um subproduto seu.” Se esta é ou não uma banalização da palavra “verdade”, talvez seja algo a se discutir, entretanto a “ficção”, embora possa ser enquadrada dentro de “falsidade”, não se identifica com ela, porque tem efeitos diversos que a mera constatação errônea não tem. Com Veyne, portanto, diz-se que os mitos serem ou não verdadeiros para os gregos é uma questão menos de conhecimento factual do que do valor ritualístico, educativo, alegórico que tais mitos podem ter tido para eles. Faço menção ainda à célebre passagem de Hesíodo em que verdade e mentira são opostas pelas Musas, que dizem: “ἴδμεν ψεύδεα πολλὰ λέγειν ἐτύμοισιν ὁμοῖα, / ἴδμεν δ’ ἐὺτ’ ἐθέλωμεν, ἀληθέα γηρύσασθαι” (*Theog.* 27-8) [“sabemos muitas mentiras dizer símeis aos fatos/ e sabemos, se queremos, dar a ouvir revelações (*alethéa*, verdades)”]. Tradução de Torrano (1991, p. 103).] Sem me dedicar à discussão longa a que já deu ensejo esse passo hesiódico, noto apenas, com Brandão (2015, p. 85-87), que, se as Musas são capazes de falar mentiras, quer dizer que não são pura memória, logo não têm compromisso com a verdade dos fatos; vê-se aí um germe da discussão sobre a ficcionalidade, pois Hesíodo admite a ausência do compromisso necessário com a verdade na poesia.

inauguração de uma mundividência em que a “verdade” depende de testagem, e onde os mitos são depurados das suas imprecisões históricas.¹⁶⁹ Hasegawa (2017, p. 14-18) observa que o gênero historiográfico, afirmando-se um discurso verdadeiro, nasce e se desenvolve com a emulação dos poetas, principalmente Homero.¹⁷⁰

Aristóteles afirma que poesia não é história; depreende-se disto que poesia seja algo semelhante à história, pelas razões que Castelvetro (1978 [1570], p. 13-14), intérprete da *Poética*, expõe: a matéria de que se ocupa o poeta, se são as coisas prováveis ou verossímeis (*hoîa àn génoito*), deve ter uma verdade com que se assemelhar, isto é, a própria história. Acresce Castelvetro (p. 251-252) que, embora a poesia seja diferente da história, é necessário que, na fábula, existam também as coisas sucedidas (*tà genómèna*), por exemplo, a referência a eventos particulares da história, mas estes devem aparecer de modo sumário e para que sirvam somente como uma base factual sobre a qual o poeta deve “exercer o seu ofício e mostrar o seu engenho em encontrar maneiras e modos particulares pelos quais os referidos acidentes tenham tido o seu desfecho.” Tasso (1959 [1594], p. 563) mantém o argumento de que a poesia épica é uma forma de transpor a verdade histórica, pois “os poetas interpõem a falsidade nas coisas verdadeiras”, tais como Homero e Virgílio, que, baseando-se na história, divergem dela por a transformarem como lhes apraz e como convém. Quanto a este último comentador, Hansen (2008, p. 43) lembra o contexto quinhentista de Contra-Reforma em que ele está inserido e entende que as considerações de Tasso se aplicam também aos contemporâneos: “o poeta católico do século XVI assemelha-se ao pregador que tem ‘o seu fundamento no verdadeiro’,¹⁷¹ as matérias de uma história sacra iluminada pela Graça”.

¹⁶⁹ Cf. Veyne (2012, p. 22-24). Para Heródoto, segundo Koster (1970, p. 13), o mito encontrado na poesia pode ter utilidade como fonte material, mas deverá ser submetido à crítica histórica.

¹⁷⁰ A emulação se verifica em diversos sentidos. Hasegawa (2017, p. 14-15) mostra que Hecateu de Mileto, *prôtos heuretès* da historiografia, estabeleceu o costume de começar dizendo o próprio nome (“Hecateu de Mileto narra [...]”, segundo tradução de Hasegawa do fr. 1), com o que esclarece que a matéria de que está em posse veio da sua investigação, não da inspiração, própria dos aedos. No capítulo 22 da sua *Guerra do Peloponeso*, Tucídides revela a sua metodologia: ouvir relatos e presenciar fatos, sendo isto mais eficaz e preciso do que aquilo; esta defesa do método empírico pode ser vista também como emulação dos poetas (HASEGAWA, 2017, p. 17-18). A arrogação da verdade pelos historiadores, porém, confronta-se com procedimentos retóricos e metodológicos usados por eles que poderíamos ver como não garantidores de verdade, demonstra Hasegawa.

¹⁷¹ Esta expressão parece ser esta de Tasso (1959, p. 521): “[...] ao poeta heroico convém fazer o seu fundamento no verdadeiro; e antes, devendo o épico procurar em muitas partes o verossímil, não é verossímil que uma ação ilustre, como são aquelas tratadas por ele, não seja escrita e passada à memória dos pósteros com a pena de algum historiador”.

A “história” não está contida nos vários poemas épicos da mesma maneira; na verdade, perceberemos que uma classificação mais precisa diferenciá-la, nas epopeias, o caráter histórico ou histórico-encomiástico do caráter mitológico. Sigo Koster (1970, p. 130):

Seja dito de antemão que, na esfera grega, é quase exclusivamente a epopeia mitológica homérica que se pode encontrar pelas evidências, mas na latina, ao contrário, a epopeia histórica conquista um espaço tão central que um esclarecimento mais aprofundado desse fenômeno é necessário.

A épica mitológica homérica assim o é porque, nos poemas homéricos, os acontecimentos pertencem a um passado distante e heroico em que seres humanos se misturam cotidianamente com deuses, homens possuem força descomunal, e mulheres, beleza extraordinária. Mais concretamente, a Guerra de Troia a que se referem a *Ilíada* e a *Odisseia* deve ser localizada no período da Idade do Bronze (cujo fim foi em c. 1200 a. C.), enquanto que Homero teria vivido no século VIII a. C. De fato, observa Bennet (1997, p. 513, 529, 531-533), é impossível que Homero tenha feito um retrato preciso e verídico desse tempo antigo;¹⁷² ao mesmo tempo, alguma tradição poética provavelmente se continuou desde o começo do período miceniano (c. 1700 a. C.) até Homero para garantir-lhe informações, difusas, do passado que tematiza; por fim, em virtude da obscuridade mesma desse passado remoto, conclui Bennet, Homero lhe confere aspecto grandioso e cria uma “‘distância épica’ entre o seu público e os eventos dos poemas” (p. 532).¹⁷³

Percebemos então um importante contraponto à épica histórica romana: esta contempla não o passado remoto, mas os eventos que se sabe terem sido reais; com isso, aproxima-se do discurso historiográfico. Isto, naturalmente, representa o risco de transgredir o preceito aristotélico. Um exemplo tópico é *Bellum Ciuile*, de Lucano (39 d. C. - 65 d. C.), que seguiu a tradição historicista desenvolvida já por Névio e, sobretudo, Ênio para narrar a guerra civil entre Júlio César e Pompeu, sucedida um século antes da obra. A ausência da ação de deuses, a atinência ao relato histórico e, de modo geral, o afastamento da épica de matriz homérica e virgiliana renderam-lhe a censura dos críticos,

¹⁷² Raaflaub (2005, p. 58-62) retoma o debate entre historiadores sobre as evidências históricas relativas à Guerra de Troia e à sociedade retratada nos poemas homéricos; não há evidências que comprovem precisamente aquilo a que Homero se refere (houve guerras em Troia, mas não se sabe se esta que ele narra). Assim, debate-se a possibilidade de induzir fatos históricos a partir dos poemas, não tendo sobrevivido evidências exteriores; é claro que isto constitui uma metodologia problemática, visto que, como se disse, muitos séculos e gerações separam Homero daquilo que canta.

¹⁷³ A criação deliberada do passado distante, isto é, antigo para o público de Homero é percebida, por exemplo, em que os heróis usam armas de bronze, muito embora o ferro já fosse usado na época de Homero (BENNET, 1996, p. 532; EDMUNDS, 1996, p. 435), e os locais por que passa Odisseu no seu *nóstos* não são remetidos a locais reais (EDMUNDS, 1996, p. 435).

que consideraram a sua obra história em versos.¹⁷⁴ Sêrvio vê Lucano como um mau exemplo daquilo que Virgílio fizera bem:

[...] hoc loco per transitum tangit historiam, quam per legem artis poeticae aperte non potest ponere. [...] quod autem diximus eum poetica arte prohiberi, ne aperte ponat historiam, certum est. Lucanus namque ideo in numero poetarum esse non meruit, quia uidetur historiam componuisse, non poema¹⁷⁵
(*Comm. In. Verg. Aen. I.382* ed. Thilo)

Embora se pudesse argumentar em favor dos seus aspectos poéticos,¹⁷⁶ a *Farsália* foi vista pela recepção como um dos extremos na discussão entre épica mitológica ou histórica. Já Virgílio apenas “toca a história”. O comentário refere-se a uma passagem específica, mas isto poderia ser dito do teor histórico do poema todo. Também os especialistas modernos parecem em geral ter a opinião de que o mito, no poema, interaja com a história. Poderia dizer, com Glover (1969, p. 83), que a epopeia de Virgílio, plena de mitologia grega e lenda romana, “ilumina a história de Roma desde a sua primeira origem, decretada pelos Fados, até à conquista da paz romana universal sob Augusto”. A maneira em que Virgílio resolveu produzir o encômio de Augusto, e de modo mais amplo a *laudatio Romae* – e o digo com a cautela que a crítica virgiliana pede quando se fala dos aspectos “positivos” da *Eneida* –, foi cantar não a história analística ou a biografia, mas as *gesta populi Romani* (Sêrvio *ad VI.752*, “gestas do povo romano”) com origem na lenda de Eneias.

A *Eneida* produz uma certa ideia da Roma augustana, atual para Virgílio, além de que há referências explícitas aos acontecimentos da história romana recente e do próprio nascimento do império augustano, como na profecia de Júpiter do Livro I, na catábase do Livro VI e na écfrase do Escudo de Eneias no Livro VIII; no mesmo poema, porém, as aventuras de Eneias ocorrem pouco depois do que se narra na *Ilíada* e são contemporâneas às viagens do protagonista da *Odisseia*. Os elementos homéricos se acham pujantes ali,

¹⁷⁴ Era isto o que “temia” Aristóteles, segundo Else (1957, p. 303, itálicos do autor): é claro que não acreditava que os poetas pudessem pensar que textos de história fossem poesia, mas sim que “pudessem escrever *poemas que são de fato histórias*”.

¹⁷⁵ “[...] Neste lugar, [Virgílio] toca de passagem a história, que, pela lei da arte poética, não pode inserir abertamente. [...] Que dissemos, porém, que ele é proibido pela arte poética de inserir abertamente a história, é certo. De fato, portanto, Lucano não mereceu ser numerado entre os poetas, pois parece ter composto uma história, não um poema.”

¹⁷⁶ Mesmo o seu forte pendor histórico não seria suficiente para rejeitar o caráter poético da obra de Lucano, como argumentam estudiosos, por exemplo, Leite (2016, p. 53-54) e o já citado Raaflaub (2005, p. 66-67). “Na verdade”, contraria Leite (2016, p. 54), “Lucano nunca parece estar escrevendo apenas literatura nem apenas história”; a autora segue a exemplificar casos de intertextualidade com textos poéticos na *Farsália*. Mais, Hardie (2005, p. 94) lembra que a obra de Lucano, apesar de carecer da pujança da ação divina dos deuses olímpicos, possui outros elementos sobrenaturais (não históricos), como a bruxa Ericto no Livro VI.

como a ação direta dos deuses sobre as pessoas e a comunicação entre eles. Difícil é, portanto, situar onde exatamente está o poema entre o modelo homérico e o histórico-encomiástico. Para Conte (1994, p. 281), “a *Eneida* é [...] uma obra de denso significado histórico e político; não é, contudo, um poema histórico”. Vemos na epopeia de Virgílio, é verdade, um tributo mais a Homero do que a Ênio. Além de tudo, Eneias era, já para os romanos, o personagem da *lenda* fundadora de Roma, de modo que não seria incorreto, ao ver de Hardie (2005, p. 85-90), classificar a *Eneida* como uma “epopeia lendária”. Em contrapartida, se se considerar que o mito, no poema, cumpra o papel de *aition* e que Virgílio, afinal, cante um poema sobre Roma e a história Romana, pode-se dizer que a *Eneida* é um poema “histórico”; para Feeney (1993, p. 94), as passagens acima referidas, sobretudo aquela do Livro VIII, deixam evidente o aspecto histórico do poema, e por isso seria justo considerá-lo “histórico”. Em todos os casos, parece-me certo que não se pode classificar a *Eneida* como epopeia mitológico-homérica em detrimento de ser histórica. Refira-se uma definição mais moderada, de Horsfall (1995, p. 105): “a *Eneida* é tanto heroica quanto histórica”.

Virgílio escolheu como fábula da *Eneida* a lenda de Eneias e selecionou das suas várias versões o que cabia no poema.¹⁷⁷ Aproveitou eficazmente, portanto, a lenda fundadora que estava em voga entre os romanos nos séculos II e I a. C. (CONTE, 1994, p. 278): o herói Eneias foi pai de Ascânio (ou *Iulus*), de quem teria descendido a dita *gens Iulia*, que viria a dar Júlio César,¹⁷⁸ e este, por sua vez, adotou Otaviano, depois proclamado “*Augustus*”. Assim é que Eneias pode se chamar “romano” e ser apresentado como o primeiro romano (*primus*, I.1). Anquises, tendo exposto ao filho as almas da linhagem júlia, que culminaria em Augusto, reacende-lhe a motivação: *tu regere imperio populos, Romane, memento*¹⁷⁹ (VI.851). Fecha-se o “círculo”, como pensaria Conte (1994, p. 279), entre Eneias, Augusto e o próprio poeta.

¹⁷⁷ Cf. Camps (1969, p. 75-83) sobre as versões da lenda de Eneias e como Virgílio as adaptou.

¹⁷⁸ Esta informação estaria baseada no passo do poema em que Júpiter, anunciando os *Fata immota* (I.257-8, “Fados imutáveis”), revela que Ascânio se estabelecerá em Alba Longa: *Longam multa ui muniēt Albam* (I. 271, “com muito vigor fará muralhas em Alba longa”); ele e sua progênie terão reinado longo ali, *donec regina geminam partu dabit Iliā prolem* (I.273-4, “até que a rainha Ília dê à luz filhos gêmeos”), a saber, Rômulo e Remo, como segue o poema. Mas há um outro passo do poema que atribui a ascendência de Júlio César e dos povos romanos não a Ascânio, mas a Sílvio, filho de Eneias e Lavínia. Lê-se isto na profecia de Anquises: *Siluius, Albanum nomen, [...] unde genus Longa nostrum dominabitur Alba* (VI.763-6, “Sílvio, nome albano, [...] donde a nossa raça dominará em Alba Longa”). Para O’Hara (1990, p. 145-147), naquele passo, Júpiter omite a verdade de Vênus, querendo lhe dizer apenas o que lhe seria mais cômodo, isto é, saber que o seu neto Ascânio seria o pai dos romanos. O estudo de O’Hara seria um exemplo das interpretações “pessimistas” da *Eneida*.

¹⁷⁹ “tu, romano, lembra-te de reger com autoridade os povos!”.

Atente-se aos primeiros versos da epopeia: *uirum [...] qui primus [...] uenit* (I.1-2, “o varão [...] que primeiro [...] veio”). *primus* aqui é predicativo de *qui* (sc. *uirum*), de modo que significa algo como, seguindo Thamos (2011, p. 35-37), “na qualidade de primeiro”, admitindo-se que esse sentido seja predominante em relação ao temporal, caso a palavra fosse lida com valor adverbial. O herói é *primus* no seu papel fundador, ético e cívico, aquele que seguiu as duras determinações dos Fados, conquanto *non sponte* (IV.361, “não por vontade”), e permitiu a existência de Roma, cuja expressão fecha a proposição como fruto último das ações de Eneias: *altae moenia Romae* (I.7, “muralhas da alta Roma”). Verifica-se em todo o poema o que Thamos (2011, p. 144) chama de “jogo polissêmico entre passado mítico e história romana”.

Eneias é, entre outras coisas, um “arquetipo ético” (LA PENNA, 2005, p. 138) ou um “herói ético” (OLIVA NETO, 2016, p. 28-31). Ele é, com efeito, um exímio navegador e guerreiro, mas o seu principal aspecto não é ser iroso como Aquiles ou *polytropos* como Odisseu, senão *pius*.¹⁸⁰ A *pietas*, segundo M. Pereira (1984, p. 326-327), é um valor tipicamente romano e corresponde à observância dos deveres garantidores da vida da comunidade e do culto aos deuses, por exemplo, os Manes, Lares e Penates. No tempo de Virgílio, esse valor esteve intimamente associado ao Augusto pacificador.¹⁸¹ Na *Eneida*, a *pietas* quer dizer que Eneias, na maior parte das vezes, respeita os deuses, privilegia a segurança dos seus compatriotas troianos, não deixa de cumprir rituais fúnebres e, acima de tudo, antepõe à sua própria felicidade o cumprimento da imposição dos *iussa deum* (VI.461, “ordens dos deuses”) e *imperiiis suis* (VI.463, “suas ordens”). Eis aí outra função do mito no poema: em vez de somente explicar as causas, na forma de eventos e pessoas, que estão na base da origem de Roma, também caracteriza, nas palavras de La Penna (2005, p. 138), um modelo de valores para os romanos. Eneias encarna o valor romano da *pietas* para fundar Roma; o leitor, assim, é instado a ler o

¹⁸⁰ É como Ilioneu descreve Eneias para Dido (I.544): *rex erat Aeneas nobis, quo iustior alter/ nec pietate fuit, nec bello maior et armis* [“Eneias era o nosso rei, do qual nenhum outro foi mais justo em piedade (*pietate*), nem maior em guerra e armas”]. Evidentemente, em português, “piedade” tem outra conotação. Ver adiante. Em todo caso, embora não me ocupe aqui dela, uma parcela da crítica virgiliana dita tem apontado diversas semelhanças entre a fúria de Aquiles e o comportamento de Eneias, como no célebre episódio final do assassinato de Turno.

¹⁸¹ Propércio (III.22.20-22): *Famam, Roma, tuae non pudet historiae./ nam quantum ferro tantum pietate potentes/ stamus: victricis temperat ira manus* [“Tua história, Roma, não envergonha a Fama. Pois permanecemos fortes tanto com a espada quanto com a piedade (*pietate*): a mão do vencedor amansa a ira”]. Em 27 a. C., Augusto devolveu a *res publica* ao senado e ao povo, e, em homenagem ao *imperator*, ergueu-se na casa do senado um *Clupeus Virtutis*, onde são exibidas quatro virtudes, uma delas sendo a *pietas*. Galinsky (1996, p. 88) afirma que esta virtude encontrava, à época, a sua materialização no próprio Augusto, sobretudo por conta da reconstrução de mais de oitenta templos executada por ele, o que representava a sua devoção aos deuses.

poema teleologicamente.¹⁸² Em outras palavras, a finalidade da ação de Eneias, a fundação de Roma, está presente em todas as partes do poema como causa e princípio explicativo de tudo, e a própria figura de Eneias explica o próprio Augusto *pius*.

A escolha de Virgílio para a fábula do seu poema é propícia para referir-se ao presente, falando do passado. Mas o sentido histórico da epopeia de Virgílio depende das referências explícitas a fatos históricos, não lendários ou míticos – e o mesmo deve ser afirmado d’*Os Lusíadas*. No caso da *Eneida*, as referências explícitas à história romana estão contidas principalmente nas profecias, visto que a ação pertence ao tempo homérico e, do ponto de vista romano, lendário;¹⁸³ no caso d’*Os Lusíadas*, encontramos-as principalmente em relatos de coisas anteriores ao tempo da ação e em profecias que as personagens ouvem dos deuses. Isto implica, segundo mostra Belline (1980, p. 30-31), que as referências a tempos distintos do presente da fábula sejam mais numerosas e complexas no poema de Camões do que no de Virgílio; uma das causas disto é que a fábula de Virgílio é lendária, e a de Camões foi extraída de crônicas e documentos históricos de um evento pouco anterior ao poeta. Emprestando a terminologia de Genette, a estudiosa (1980, p. 28) afirma que as prolepses são “um meio de que se serve o autor para provar uma tese” em ambos os poemas, isto é, não têm um fim em si mesmas. Isto é válido sobretudo para a *Eneida*.¹⁸⁴

São três as principais profecias da *Eneida* que ilustram a história romana: a fala de Júpiter a Vênus (I.257-296), a apresentação das almas dos futuros romanos e seus antepassados a Eneias por Anquises (VI.760-885) e a écfrase do Escudo de Eneias (VIII.626-729), todas elas produzidas (as duas primeiras proferidas e a última pintada) por entes que lhe conferem autoridade: Júpiter, Anquises e Vulcano (HARDIE, 2014, p. 94).

¹⁸² Cf. Feeny (1993, p. 94).

¹⁸³ Muitas vezes, porém, o autor da *Eneida* remete o leitor ao tempo augustano, entendido no poema como o ápice da história romana, mesmo quando esta não está declarada. É elucidativo o exemplo da cena em que Netuno desfaz imperativamente as tormentas provocadas pelos Ventos ordenados por Juno e com isso exerce autoridade sobre o seu próprio domínio: *sic ait et dicto citius tumida aequora placat* (I.142, “assim disse e, antes de que terminasse de falar, aplaca os mares revoltos”) e *temperat aequor* (I.146, “o mar amansa-se”). Segundo Camps (1969, p. 8), há nessa atuação de Netuno a evocação da imagem do próprio Augusto, notório por ter estabelecido a paz em Roma (*pax augusta, pax romana*), tendo dado um fim às guerras civis. Cf. Camps (1969, p. 95-104) sobre os “ecos da história” na *Eneida*.

¹⁸⁴ Observo que, quanto a’*Os Lusíadas*, também as analepses constituem esse “meio”, sendo a mais expressiva delas (cantos III e IV quase inteiros) um relato histórico, como não é na *Eneida*, em que a maior analepse (livros II e III) é o relato da fuga de Troia em chamas e das errâncias até chegar ao seu presente (algo a que é análogo o Canto V d’*Os Lusíadas*), eventos ainda dentro do âmbito lendário. Sente-se falta, portanto, da análise das analepses d’*Os Lusíadas* no estudo de Belline.

A primeira dessas três profecias é feita por Júpiter como resposta à sua filha Vênus, que declara, *lacrimis oculos suffusa nitentes* (I.228, “com os olhos brilhantes cheios de lágrimas”), a sua preocupação com o sucesso dos troianos (I.229-53). O *pater deorum* anuncia que revelará os *Fatorum arcana* (I.262, “arcãos dos Fados”). Segue-se que o deus enumera alguns descendentes de Eneias que serão poderosos e líderes de longínquos reinados. A resposta à pergunta desesperada de Vênus – *quem das finem, rex magne, laborum?* (I.241, “qual fim darás, grande rei, aos trabalhos [de Eneias]?”) – deverá ser que provavelmente não (I.263-6), mas, em compensação, a linhagem de Eneias receberá do deus *imperium sine fine* (I.279, “império sem fim”). Este é um exemplo claro de hipérbole; neste caso, o efeito da hipérbole é dar o tom sublime da glorificação de Roma.¹⁸⁵ É fulcral nesse estabelecimento de tom a cena da interação entre Vênus e Júpiter, por estar no início do poema. Observemos, a partir de Hardie (1986, p. 329-335), por exemplo, as expressões universais dos elementos ou domínios da natureza ali constantes. As primeiras palavras de Vênus a Júpiter o caracterizam solenemente – *o qui res hominumque deumque/ aeternis regis imperiis et fulmine terres*¹⁸⁶ (I.229-30) –, e logo em seguida a deusa qualifica o tamanho da injustiça para com a gente que ama: *cunctus ob Italiam terrarum clauditur orbis*¹⁸⁷ (I.233); a reclamação de Vênus está fundada em que Júpiter, segundo ela, havia feito uma promessa pelos *Romanos [...] a sanguine Teucri, qui mare, qui terras omni dicione tenerent*¹⁸⁸ (I.234-6). Na resposta de Júpiter abundam as expressões universais, como na antevisão da apoteose de Eneias (I.259-60), na sua garantia do império infinito (I.279) e quando afirma que mesmo Juno, opositora, ceder-lhes-á a vitória, ela que *mare nunc terrasque metu caelumque fatigat*¹⁸⁹ (I.280).

¹⁸⁵ Segundo Hardie (1986, p. 252-253), para muitos a “fonte da hipérbole virgiliana” poderá ter sido a própria realidade de uma Roma gigantesca, tanto mais se se contrastá-la com uma Roma de pouco tempo atrás, pequena e primitiva, como deveria ser a percepção dos romanos no tempo do poeta. Talvez isso tenha podido apaziguar e em certa medida justificar o “absurdo” aparente de afirmações no poema como essa. Heinze (1965, p. 488), referido por Hardie, afirma que “os romanos foram, como nenhum outro povo, receptivos ao sublime, no sentido virgiliano”. Vemos que a *Eneida* toma o lugar das epopeias históricas em Roma, as quais se aproximam pela escolha do tema de interesse nacional, mas Virgílio dá à erudição factual a função não de ensinar, senão de provocar “o sentimento nacional” (Heinze 1965, p. 475).

¹⁸⁶ “ó tu, que reges com poderes eternos as coisas dos homens e deuses e com o raio provocas terror”.

¹⁸⁷ “fecha-se (a eles = *quibus*, I.232) o mundo inteiro (*cunctus orbis terrarum*) por causa da Itália”. Conington (1853, p. 54) lê *ob Italiam* como adjunto adverbial de *clauditur*, “i. e. para prevenir a sua chegada à Itália”. Com Sêrvio *ad “ob Italiam”, En. I.233: OB ITALIAM ne ad Italiam perveniant, toto orbe pelluntur* [“OB ITALIAM: para que não cheguem à Itália, são jogados por todo o mundo”]. Thamos (2011, p. 351), na sua tradução, parece entender *ob Italiam* com *tot funera passis* (I.232): “[...] após sofrerem tanto pela Itália, / se fecha o mundo inteiro para eles?”.

¹⁸⁸ “romanos [...] advindos do sangue do Teucro (sc. Eneias), que deveriam comandar, com toda a soberania, o mar e as terras”.

¹⁸⁹ “agora atormenta, causando medo, o mar, as terras e o céu”.

É nesse episódio, a primeira profecia histórica do poema, que começa a formular-se o argumento de que as ações de Eneias e os frutos delas têm proporções universais. De acordo com Hardie (1986, p. 335), “os termos extremos da história de Roma, enquanto vista na relação com o universo físico, são dispostos nas falas de Júpiter e Vênus no Livro 1”.¹⁹⁰ Mas é nas outras daquelas três profecias que a imagem da história é efetivamente construída. Vejamos a segunda e deixemos a terceira para a próxima seção. Eneias desce aos inferos, observa o Tártaro e chega ao Elísio, onde Anquises o recebe e lhe apresenta as almas de diversas personalidades da história de Roma, desde Sílvio, filho que Eneias viria a ter com a esposa conquistada Lavínia (VI.760-6), até Marcelo (VI.868-85).

André (1984, p. 133-138) observa que, em termos de estrutura narrativa, o Livro VI é o “núcleo central” da obra, pois representa um momento de transição que se poderia expressar nos binômios morte-vida e passado-futuro. Eneias desce ao mundo dos mortos, no entanto, por ter lá ido em circunstâncias diferentes das normais (morrer literalmente), volta ao mundo dos vivos com conhecimento privilegiado. “Morre” ali o passado de Eneias, e reanima-se-lhe a motivação para os seus trabalhos futuros, agora que ele conhece a razão nobre dos seus sofrimentos; lembremo-nos de que Anquises lhe chama *Romane* (VI.851). Finalmente pode começar a parte iliádica do poema, pois foi esclarecida ao herói a razão da guerra que deverá mover aos latinos e rútuos, mesmo que, pela índole de *pious*, não deixe de lamentá-la. Nos versos finais da parte central do discurso de Anquises (VI.847-53), define-se quais serão as especialidades dos povos romanos em oposição às dos gregos: as destes serão as ciências e as belas artes, enquanto as daqueles serão, além de *regere populos* (VI.851), [...] *pacisque imponere morem,/ parcere subiectis et debellare superbos*¹⁹¹ (VI.852-3). É verdade que passagem possa causar perplexidade, na medida em que é uma declaração de inferioridade em relação aos gregos,¹⁹² mas é também uma afirmação das virtudes romanas da força militar e da clemência enfatizada por meio da comparação com as atividades gregas, anota Basson (1975, p. 88-89), marcada pela oposição *alii-tu* (*alii* = outros = gregos, VI.847, em oposição a *tu* = Eneias, VI.851). Por fim, quanto ao catálogo dos heróis, leiamos uma parte da apresentação de Otaviano Augusto:

Hic uir, hic est, tibi quem promitti saepius audis,

¹⁹⁰ São fundamentais ainda outras passagens do Livro I como o livro que abre o poema. Cf. por exemplo I.3; cf. Hardie (1986, p. 331).

¹⁹¹ “e também impor a lei da paz, poupar os subjugados e derrotar os soberbos”.

¹⁹² Cf. Vasconcellos (2001, p. 14-15), já citado.

Augustus Caesar, diui genus, aurea condet
 saecula qui rursus Latio regnata per arua
 Saturno quondam, super et Garamantas et Indos
 proferet imperium; iacet extra sidera tellus,
 extra anni solisque uias, ubi caelifer Atlas
 axem umero torquet stellis ardentibus aptum.¹⁹³ (VI.791-7)

Aqui é possível verificar diversos *topoi* do discurso encomiástico de Virgílio que já tocamos. Observemos apenas alguns deles e alguns dos procedimentos retóricos. A repetição do pronome demonstrativo em 790, que causa um efeito de morosidade, marca o maravilhamento e a solenidade (*hic uir, hic est*) que se materializam, no verso seguinte, no nome de César Augusto, ao contrário de outras personagens históricas que, durante a fala de Anquises, não recebem nome, apenas são referidas com o demonstrativo (de preferência *ille*, não *hic*). Norden (1976, p. 324) chama a atenção para as três palavras solenes de 791: *Augustus, diuus* e *genus*, apropriadas ao conteúdo do verso. Este é o homem que restaurará a Idade de Ouro (*aurea saecula condet*), tema recorrente na poesia, inclusive nos outros dois poemas de Virgílio. Percebam-se ainda as expressões da ausência de limite para a conquista do imperador, tanto temporal quanto espacial (*iacet extra sidera tellus, extra anni solisque uias, ubi caelifer Atlas...*). A hipérbole é um tropo naturalmente apropriado ao panegírico, afirma Hardie (1986, p. 256).

A partir da revisão de alguns dos aspectos do discurso histórico-encomiástico de Virgílio, casos de emulação camoniana se evidenciam sem dificuldade. Façamos antes uma distinção útil: se a matéria que informa a ação básica da *Eneida* foi colhida por Virgílio na lenda, a d’*Os Lusíadas* Camões colheu em grande parte nos documentos, opiniões e discursos que estavam em voga no seu tempo, sobre os eventos reais desse tempo e que constituíram aquilo a que L. Matos (1991, p. 20) chama “ambiência épica”¹⁹⁴ de Portugal. O autor demonstra como o tema dos descobrimentos foi o principal motor da vida cultural portuguesa do século XVI, em todos os seus setores, desde a arquitetura até os exemplos pelos quais os gramáticos e matemáticos ilustravam as suas explicações. Se se poderia argumentar que demorou a vir à luz a epopeia nacional,¹⁹⁵ é preciso também

¹⁹³ “É este o herói, é este que, tantas vezes, ouves estar-te prometido,/ Augusto César, filho de um deus, que restabelecerá de novo no Lácio/ os séculos de ouro, nos campos que foram outrora/ reino de Saturno, e para além de Garamantes e Indos/ há de dilatar o império; um território se estende para além das estrelas,/ para além do tempo e dos caminhos do Sol, onde Atlas, que sustenta o céu,/ faz girar sobre os ombros a abóbada recoberta de estrelas incandescentes.” Tradução de André (VIRGÍLIO, 2022, p. 339).

¹⁹⁴ O termo é usado também por Figueiredo (1941, 1987).

¹⁹⁵ Já tinha sido, contudo, prometida ainda no século XV. Angelo Poliziano, renomado humanista italiano, pediu licença a D. João II para cantar-lhe o “pregão dos vossos feitos”, como se lê em uma carta enviada ao rei, publicada por Teófilo Braga (1871), com tradução de Epifânio Dias. Poliziano sugere ao rei um dos temas da sua epopeia futura: “Vereis em vós também o domador d’aquelle vasto e indignado oceano, a

admitir que o expansionismo português deu ensejo a uma ingente produção letrada, sobretudo a científica, que, pelo vigor com que apareceu em Portugal, fez jus ao interesse nacional pelo tema, participando dele. Carvalho (1980, p. 25) propõe uma esquematização que concebe, entre os séculos XV e XVI, cinco gêneros dentro da literatura de viagens: crônica, descrição de terras, diários de bordo, roteiros e guias náuticos, além de obras diversas “de caráter científico e técnico” e outras “em que se trata de viagens por terra”. O protagonismo e a liderança de Portugal nas navegações, do Atlântico ao Índico, espelharam-se na própria ciência náutica e cartográfica produzida pelos portugueses.

Segundo Bowra (1945, p. 94), diferentemente dos seus predecessores Homero e Virgílio, Camões, na construção do enredo da sua épica, “não estava preocupado com um passado imaginário, mas com história documentada ou com um presente do qual ele mesmo era testemunha”. Evidentemente, devemos ler a citação de Bowra cautelosamente, a partir daquilo que eu já disse sobre a *Eneida*: neste poema, não se trata de simples “passado imaginário”. Atribuindo ao teor histórico d’*Os Lusíadas* um papel fundamental na sua definição temática, Storck (1980, p. 464-467) chegou mesmo a aventar a hipótese de que Camões tivesse composto primeiro os cantos ditos históricos (III e IV), para somente depois subsumi-los a uma narrativa marítima misturada com a mitologia.¹⁹⁶ Ainda que as suposições sobre a cronologia da feitura da obra não possam ter respaldo em evidência sólida, essas correspondem, na visão do autor, a uma hierarquia na estrutura

cujos primeiros embates o mesmo Hercules, o subjugador do mundo, enfiou. [...] E ao mesmo tempo, senhor das chaves de um novo mundo, como que abrangeis em um punhado os seus numerosos golfos e os promontórios e as praias e as ilhas e os portos e as praças e as cidades á beira-mar, e quasi tendes nas vossas mãos nações innumeras [...]” (BRAGA, 1871, p. 301). E pede-lhe a vênua: “[...] não largo de pensar no pregão dos vossos feitos, e o mais fervoroso voto que eu agora faço é que me seja outorgada força, poder e finalmente ensejo, para que o vosso nome tão digno de divinos elogios, os testemunhos da vossa piedade, integridade, rectidão [...] tenham fieis monumentos fieis levantados, ainda que seja por mim, na lingua latina ou grega [...]” (p. 303). Não se põe data à carta, mas a resposta do rei se dá em 23 de outubro de 1491. Valerá apenas notar um aspecto seu, que possivelmente é testemunho da tendência ao *volgarizzamento* renascentista: “[...] teremos todo o cuidado de ordenar que a nossa chronica, que, seguindo o uso do nosso reino, mandamos escrever em lingua vernacula, seja composta no idioma toscano ou pelo menos no latim commum” (p. 304). Não nasceu então a epopeia, talvez porque tenha morrido o seu prometido autor poucos anos depois de prometê-la, em 1494.

¹⁹⁶ Para uma revisão de algumas das interpretações d’*Os Lusíadas* e de tentativas de definição temática, especialmente de autores de língua alemã e portuguesa, cf. Laitenberger (2012). De modo geral, predominou entre muitos desses intérpretes o entendimento de que o argumento d’*Os Lusíadas* é fortemente conexo com uma certa concepção sobre a história. O fato é indicado pelo plural “barões”, primeira diferença (depois do título) em relação à *Eneida*: o herói da epopeia de Camões é mais do que apenas o Gama, e o “peito ilustre Lusitano” (I.3.5) é um peito arquetípico, não o próprio Gama, como terá interpretado equivocadamente Faria e Sousa. Os heróis do poema são inclusive os passados, que já são história. Laitenberger, assim, deixa clara a tendência de um número de críticos a, se não outra coisa, apontar que, n’*Os Lusíadas*, praticamente tudo gira em torno da história.

da obra: história e, secundariamente, mito. Nesta leitura, a viagem do Gama não seria senão a “moldura da narração” (LAITENBERGER, 2012, p. 382), com o que Storck contraria a interpretação de Faria e Sousa, segundo a qual o tema d’*Os Lusíadas* é precisamente o “peito ilustre Lusitano” (I.3.5), que o comentador seiscentista afirma ser o próprio Gama.¹⁹⁷

De acordo com Cidade (1953, p. 30-33), o tema da obra deve ser algo mais específico do que a história portuguesa; não é possível, segundo o camonista, afirmar que Camões componha uma história nacional, uma vez que o poeta faz uma seleção dos episódios que ilustram especificamente a história da expansão marítima. No esquema geral da obra, a história que precede as ações de expansão encontra-se resumida em comparação com as ações diretamente ligadas ao expansionismo. Cidade dá uma nuance ao conceito de “história portuguesa” que, no entanto, não é necessária. Bowra (1945, p. 91) terá notado a mesma seletividade – “escolha e arte judiciosa” – de Camões como uma das “vantagens” do tema d’*Os Lusíadas*, relativas precisamente à “história (*story*) de Portugal”. De fato, aristotelicamente, a presença da história no poema não deveria se dar senão por meio de uma seleção. E Saraiva (2017, p. 328), que formou com Cidade uma interação acadêmica importante para os estudos camonianos no século XX, vê diferentemente desse crítico a interação entre a navegação expansionista e a história geral portuguesa: “O tema escolhido por Camões para o seu poema foi toda a história de Portugal [...]. Era a propósito da viagem do Gama que Camões pretendia evocar toda a história de Portugal” sendo o Gama um dos seus “relatores principais”. Alcancemos ou não uma definição temática precisa da obra, a história tem posição de centralidade no poema. Investiguemos mais a fundo as suas funções.

Relevará agora observar aquilo que Carvalho (1980, p. 31) entende como a “constante” do Renascimento português, que, sabe-se, foi mais científico do que artístico: o fato de que os cientistas e marinheiros costumam refutar e atualizar afirmações feitas pelos antigos sobre o oceano com base na sua própria experiência. D. João de Castro, no *Tratado da Esfera*, afirma, pela observação e oposição aos predecessores, o que segue: “Vista, pois, tal *experiência*, fica bem reprovada a opinião dos antigos” (*apud* CARVALHO, 1980, p. 31); e citemos também Garcia de Orta, nos seus *Colóquios*: “Digo que se sabe mais em um dia agora pelos Portugueses, do que se sabia em cem anos pelos

¹⁹⁷ Faria e Sousa I.147D-E *ad* I.3.5, “peito ilustre Lusitano”. A interpretação de Faria e Sousa é hoje descreditada. Cidade (1953, p. 27-28) sustenta que o herói da obra, compreendido na expressão em I.3.5, seja o povo português inteiro, fato também indicado pelo próprio título.

Romanos” (*apud* CARVALHO, 1980, p. 30). Esta é uma instância científica de um discurso emulativo que procura superar gregos e romanos. Camões, portanto, colheu na “ambiência épica” do seu tempo a matéria,¹⁹⁸ mas também um dos argumentos de aspecto emulativo que transforma no seu discurso épico: a verdade baseada na experiência, compreendida como prova científica. O poeta, nas palavras de Figueiredo (1941, p. 127-130), foi uma “alma assimiladora” dos textos disponíveis e transformadora em poesia do “sonho nacional” que era a viagem marítima para os portugueses. Ao mesmo tempo, completa Figueiredo (1941, p. 130), “de quase toda a matéria componente do poema se encontram formas anteriores”. Não poderia ser diferente, se *Os Lusíadas* é todo assentado nos modelos clássicos – e por isso mesmo Camões pode emular os antigos –, mas isto já prescinde de prova.

Destaquei acima as palavras “vista” e “experiência” em um trecho do *Tratado da Esfera*. É conhecida a importância dos verbos sensoriais n’ *Os Lusíadas*, dos quais os mais expressivos são aqueles ligados ao campo semântico da visão. Leiamos:

Julgas agora, Rei, se houve no mundo
Gentes que tais caminhos cometessem?
Crês tu que tanto Eneias e o facundo
Ulisses pelo mundo se estendessem?
Ousou algum a ver do mar profundo,
Por mais versos que dele se escrevessem,
Do que eu vi, a poder de esforço e de arte,
E do que inda hei-de ver, a oitava parte? (V.86)

Aí Vasco da Gama defende a verdade daquilo que contou sobre a sua própria viagem (V.1-85). Sem que elucidem a emulação de Virgílio em específico, pois inclui também Homero, essa estância e outras a seguir nos permitirão compreender as linhas gerais do discurso emulativo camoniano, nos dois conceitos de “verdade” que apresenta: esse “científico-empírico” que observei estar em voga no tempo do poeta e outro especificamente “cristão”; sigo aqui uma divisão apontada por Langrouva (2011, p. 965). N’ *Os Lusíadas*, o verbo “ver” registra 440 ocorrências,¹⁹⁹ três das quais no trecho que se acabou de ler. O Gama, para convencer o Rei melindano, recorre ao argumento empírico,²⁰⁰ como os navegantes cientistas do seu tempo; mas todos eles, o Gama e

¹⁹⁸ O fato é demonstrado por Rodrigues (1979).

¹⁹⁹ Conteí a partir de IAVOL (1966, p. 406-416). André (2008, p. 170) contou 444 ocorrências do verbo “ver”, comparando-as com as do verbo “ser” (697); contando todos os vocábulos que se referem ao sentido da visão, André chegou a 744 ocorrências.

²⁰⁰ O campo em que o Gama domina os africanos e mouros é, antes da guerra, a retórica. É assim porque o Gama é herói especificamente católico, exerce as virtudes da prudência e da mediania e busca espalhar a

aqueles que alegam a experiência como prova, fazem-no bem ao modo daqueles que protagonizaram o nascimento e o desenvolvimento do gênero historiográfico, emulando os poetas com base no critério da verdade atestada empiricamente. Acresça aqui que não só a referência às palavras que designam a visão compõe a “dimensão visual” d’*Os Lusíadas*, tal como a chama André (2008, p. 169-178), mas também o próprio método descritivo do poeta, que é largamente influenciado pela pintura, isto é, conforma-se ao preceito horaciano *ut pictura poesis*. Como mostra André, essa apreciação visual se encontra na descrição de um amanhecer – “Iam-se as sombras lentas desfazendo,/ sobre as flores da terra em frio orvalho” (II.92.5-6) – até pintura poderosamente sugestiva de Vênus – “Os crespos fios de ouro se esparziam/ Pelo colo que a neve escurecia” (II.36.1-2). Poderia aqui lembrar outro verso que já citei: “Que em si o está pintando propriamente” (IX.55.8).

A valorização dos sentidos, sobretudo a visão e a audição, como fins comprobatórios é tópica antiga e fundamentou o surgimento e o fortalecimento do gênero historiográfico em oposição à poesia.²⁰¹ Será o Gama uma espécie de historiador ao modo grego no Canto V? No sentido em que alega declarar a verdade do seu discurso com base na própria experiência e assemelha-se nisto aos navegantes cientistas do seu tempo, e no sentido em que isto é imitar os discursos historiográficos e científicos antigos, sim.²⁰² Com efeito, Gonçalves (2002, p. 122) afirma que *Os Lusíadas* “sofreu [...] as influências dos historiadores antigos em geral” e, em específico, não de um grego, mas de Tito Lívio. No seu ensaio, Gonçalves mostra que Camões compartilha com o historiador romano, mais do que passagens comparáveis, uma certa postura no discurso relativo ao poder, a saber, o de não subserviência e o de crítica.

A própria ação do poema, portanto, possui um estatuto histórico que permite o discurso, de outro modo inverossímil, em defesa da sua verdade empiricamente comprovada, um tema inexistente naquelas épicas antigas. Concordo, portanto, com Piva (1968, p. 117-118), para quem Camões “sujeita[...] a multiplicidade de ações verdadeiras

palavra da Fé e do Império (HANSEN, 2005, p. 181-182; HANSEN, 2008: 75).

²⁰¹ Retomemos um trecho do historiógrafo Políbio (2001, p. 121-122): “Pois nós temos, por natureza, como que dois instrumentos com os quais tudo aprendemos e investigamos, a audição e a vista, sendo muito mais verdadeira a vista, conforme Heráclito, pois os olhos são testemunhas mais exatas que os ouvidos.” O Gama usa ambos os verbos sensoriais referindo-se ao Adamastor: “ouvi-lo e vê-lo” (V.40.8).

²⁰² Não deixemos de mencionar V.23, lembrada, nesse ensejo, por exemplo por M. Pereira (2007, p. 79) e Castro (2007, p. 156): “Se os antigos Filósofos, que andaram/ Tantas terras, por ver segredos delas,/ As maravilhas que eu passei, passaram,/ A tão diversos ventos dando as velas,/ Que grandes escrituras que deixaram!/ [...] E tudo sem mentir, puras verdades”. Faria e Sousa (II.491B-C, itálico meu) ad “E tudo sem mentir”: “Porque muchos de esses investigadores de los secretos naturales [...] se dexaron dezir muchas mentiras, de que despues los fiscalizò la *experiencia*”.

e não fantásticas a um fato histórico: a navegação de Vasco da Gama”; e diz ainda Piva (1968, p. 118): “o objetivo de Camões é tirar efeito da verdade, pois somente ela engrandeceria as personagens que surgiriam no decorrer dos versos. Só a veracidade poderia ser portadora de exemplos de virtude [...]”. A história, n’*Os Lusíadas*, não estará lá apenas para ser louvada, uma vez que os excursos do poeta são duros contra os próprios integrantes da história narrada, dividida em passado, presente e futuro. O veio histórico do poema, ao ver de J. Macedo (1979, p. 125-126), explica-se como uma maneira de demonstrar casos particulares daquilo que deve converter-se na regra geral a ser seguida por todos. “Para tanto, não é indispensável que o dado seja ‘de passado’, mas sim verdadeiro” (J. MACEDO, 1979, p. 126); J. Macedo refere-se aí ao elemento epidítico-didático da obra épica.²⁰³ No caso de Camões, esse elemento é articulado por meio da representação histórica. Nesses termos o poeta oferece o seu canto ao rei D. Sebastião: “Ouvi: que não vereis com vãs façanhas,/ Fantásticas, fingidas, mentirosas,/ Louvar os vossos, como nas estranhas/ Musas [...]” (I.11-1-4), opondo: “As verdadeiras vossas são tamanhas” (I.11.5).

Deve-se ler *Os Lusíadas* com a expectativa de encontrar lá verdades, só porque o seu autor promete declará-las? Acrescento aqui que o compromisso com o factual assumido pelo poeta diante de D. Sebastião e do leitor estende-se à “realidade natural”, como diz M. Matos (2014, p. 110), o que quer dizer a descrição da fauna e da flora exóticas, bem como das impressões dos viajantes ao se depararem com os povos não europeus. Entretanto, se esse compromisso é declarado pelo poeta, no seu poema não pode – nem, aristotelicamente, deve – concretizar-se o discurso verdadeiro, senão o verossimilhante. Esta é a distinção que Castro (2007, p. 155-173) procura estabelecer, verificando que, nesse ponto, o poema de Camões está de acordo com a regra de Aristóteles segundo a qual poesia deve parecer-se com a verdade – e de preferência ser também possível –, mas não pode se confundir com o relato factual. No caso de Camões, a fidelidade histórica, declarada que seja, precisa dar lugar à seleção dos fatos mais dignos de serem referidos, de modo que o poeta ora aumente o que de fato aconteceu, conferindo-lhes “uma carga épica mais intensa” (CASTRO, 2007, p. 160), ora exclua as personagens

²⁰³ Cf. Vickers (1983), que mostra que o gênero epidítico teve presença notável nas letras do Renascimento e uma relação específica com a poesia heroica. O autor (1983, p. 502-505) observa que as categorias de louvor e censura sobreviveram, nesse período, atreladas a uma análise da virtude e do vício, respeitando a ligação entre epidítico e ética já estabelecida por Aristóteles (*Rhet.* 1366a); no caso da épica-heroica renascentista, continua Vickers (1983, p. 518-523), o discurso laudatório ou depreciativo apresenta exemplos de virtude e vício que devem conduzir os leitores ao comportamento adequado, segundo o sistema moral transmitido pela obra. Cf. J. Silva (2000) sobre *Os Lusíadas* como obra de persuasão de D. Sebastião.

ou os momentos históricos menos dignos. A verossimilhança é um dos artifícios de que Camões se vale para sustentar o seu discurso em favor da verdade das coisas narradas.

A *vexata quaestio* da mitologia pagã n’*Os Lusíadas* está obviamente implicada aqui, mas não pretendo me ocupar longamente dela. Diante de tão grande problema nos estudos camonianos e à revelia da crítica muitas vezes injusta que se faz ao poema (relembra o apontamento de Giamatti (1966) que mencionei na nota 99), adoto a posição de Castro (2007, p. 171-173): a essência do poema é cristã, mas o maravilhoso – cuja presença em uma epopeia, para Aristóteles, era autorizada e poderia beirar o irracional – n’*Os Lusíadas* não apresenta nenhuma contradição insolúvel. Os deuses pertencem a um plano alegórico, isto é, não são sugeridos por Camões como se fossem entidades reais tal como a Trindade cristã; isto se resolve pelo fato, entre outros, de que, nos Quinhentos, ninguém acreditava na existência de tais deuses, portanto a sua representação não é religiosa; é, de fato, mitológica. Finalmente, a presença do paganismo não fere a verossimilhança, nem o discurso de verdade do poeta. Castro argumenta que, pelo contrário, o maravilhoso, com a função alegórica que tem, está adequadamente integrado no verossímil possível do poema, não pela via da realidade histórica ou da crença religiosa, mas pela via da cultura. Do ponto de vista do literato renascentista, poeta ou leitor, “vivência e cultura se fundiam no todo inconsútil do discurso poético” (CASTRO, 2007, p. 173). Desde a poesia greco-latina, segundo V. Silva (2008, p. 110-112), poesia épica era entendida como mistura entre história e mito, elementos que já vimos, com Aristóteles, ser indissociáveis, portanto era praticamente inconcebível que um poeta renascentista rejeitasse essa presença pagã, que constituía não menos do que um “código poético”. Sendo convencional em poesia, os mitos, conclui com V. Silva (2008, p. 112), “não contraditam nem a verdade da fé religiosa, nem a verdade da ciência, nem a verdade da história”, mas funcionam como alegorias. Em outras palavras, Camões, como os outros renascentistas, faz a leitura hermenêutica dos mitos clássicos, a sua interpretação alegórica, e extrai deles sentidos pertinentes para o seu poema e tempo, “transfundindo nalguns deles – cito como exemplo o mito de Actéon – desejos, frustrações, angústias e imagens fantasmáticas do seu eu mais profundo” (V. SILVA, 2008, p. 115).²⁰⁴

²⁰⁴ Faria e Sousa, percebendo a leitura alegórica de Camões, foi, no entanto, longe demais ao buscar claras equivalências cristãs para todos os elementos pagãos do poema, como se procurasse, de fato, expurgar o paganismo do poema ou ao menos purificá-lo. Assim resulta que Júpiter é Deus, Vênus é a Igreja etc. Faria e Sousa (IV.463A-B), por exemplo.

O conceito de “verdade científica”, que vimos estar em voga no tempo de Camões como fundamento da emulação dos antigos, aplica-se ao discurso sobre a viagem do Gama, mas não propriamente ao conteúdo histórico do poema. Apesar de que a viagem tenha estatuto histórico evidente, convém separar, como se faz usualmente, os planos narrativos da “viagem” e da “história”.²⁰⁵ A este último plano se prestaria mais adequadamente um conceito de “verdade cristã”, visto que o Gama não afirma ter visto e ouvido tudo desde Afonso Henriques – lembremos da “história sacra” de que fala Hansen. Ambos os planos, ao meu ver, estão abrangidos pelo conceito de “verdade” n’*Os Lusíadas*. Em V.86, o Gama se refere necessariamente à sua viagem (“tais caminhos”, “pelo mundo”, “mar profundo”; “eu vi”), mas a conclusão da sua fala, em V.89 (“A verdade que eu conto, nua e pura,/ Vence toda a grandíloca escritura”), parece ser menos específica e comparar tudo o que contou, a história portuguesa e a viagem, ao que se contou nos poemas épicos antigos. Em I.11, que já vimos, Camões parece englobar nas “verdadeiras vossas [façanhas]” tanto a viagem quanto os feitos dos reis e heróis passados contados nos relatos históricos. Na última estrofe da proposição, Camões se refere à viagem do Gama e também àqueles reis e heróis quando diz “valor mais alto” (I.3.8), porque com essa expressão se refere ao conteúdo inteiro do seu poema que resumiu de modo programático nas duas estrofes precedentes: os navegantes da ação principal (I.1, “barões assinalados”²⁰⁶) e as memórias²⁰⁷ dos reis (I.2.2-4, “daqueles Reis”) e de outros heróis (I.2.5-6, “aqueles que se vão da lei da morte libertando”).

Percebemos como a viagem e a história, no escopo do conceito de “verdade”, estão inter-relacionadas de uma maneira que não seria possível na *Eneida*. Nisto, ser-nos-á conveniente aquilo que Gil (1998, p. 19-20) assume como base conceitual para a tese que apresenta: *Os Lusíadas* é uma narrativa de fundação – a navegação da armada do Gama é o primeiro passo para a edificação do “Novo Reino” (I.1.8) na Índia, além de que o próprio relato histórico possui outras fundações precedentes, como a do Portugal mesmo, na pessoa de Afonso Henriques (III.30-84) –, e “também a encarnação do

²⁰⁵ A sistematização de quatro planos foi feita por Sena (1980, p. 112-118): “Excursos do Poeta”, “A Viagem”, “Os Deuses” e “História de Portugal”. Berardinelli (2000, p. 15-30) segue esse esquema geral, mas faz subdivisões diferentes das de Sena.

²⁰⁶ No entender de Rodrigues (1979, p. 512, itálico do autor), “para o sentido, *as armas* é como que uma excrescência inútil.” Uma das explicações que o autor fornece é a de que a primeira atividade expressa dos “barões” não é bélica, mas navegar (I.1.3), e o Gama é navegante antes de ser guerreiro.

²⁰⁷ Há uma distinção clara dos tempos entre a primeira e a segunda estrofes: a primeira anuncia a ação presente, e a segunda, o relato do passado, a ser contado pelos dois Gamas. Cf. a anotação de E. Dias *ad* “memórias” (II.2.1): “= feitos (de que há recordação). Também *memória* ocorre na acepção de ‘acontecimento (de que há lembrança)’”. As profecias não são previstas na proposição, que aparecem ao final do poema como intervenções do mito e talvez como surpresa, justo por não estarem na proposição.

conjunto da comunidade nos navegantes [...] e a legitimação do contingente por efeito de um processo contínuo de descoberta que deveria consumir-se no império [...] produzem como que a validação da viagem”. A história contada pelo Gama, portanto, é um precedente que legitima e possibilita a viagem. Vemos assim que *Os Lusíadas* se insere na linha virgiliana como epopeia de fundação, mas a interação da ação com a história participa do discurso emulativo.

Notamo-lo em termos estruturais. Eneias, nos livros II e III, conta a Dido primeiro os eventos que causaram a fuga de Eneias e, depois, as suas errâncias até chegar ao ponto em que está; são estes os eventos recentes que explicam diretamente a sua presença em Cartago e que, para Eneias, significam *renouare dolorem* (II.3, “renovar a dor”). O canto d’*Os Lusíadas* homólogo aos II e III da *Eneida* é o V, mas Camões inclui, no relato do Gama ao rei depois do começo *in medias res*, dois cantos quase inteiros cujo conteúdo é a história portuguesa que valida e explica a viagem. Trata-se, pois, de um relato que, à diferença do de Eneias, apresenta a história prolífica e grandiosamente, que por sua vez confere magnanimidade à viagem. A ligação entre a história e a atualidade da narração é reafirmada pelo fato de que ambas constam de uma mesma fala ininterrupta.²⁰⁸ Por fim, o discurso emulativo de Camões, nesses termos estruturais, consiste em diminuir a viagem de Eneias e, por consequência, a fundação que enseja; engrandece a sua viagem, empiricamente comprovada, e fundamentada pela história dos feitos portugueses que culminaria no “Novo Reino”.

Uma das partes da história narrada pelo Gama que são imprescindíveis para a legitimação da viagem são as estâncias III.45-46, onde é referido o milagre de Ourique. Como observa Gil (1998, p. 24), este “sela o destino de Portugal, vocacionado desde a origem para servir a cristandade”. Analisando uma passagem do episódio, J. Macedo (1979, p. 119) conclui haver n’*Os Lusíadas* uma “teoria da história de Portugal”, que consiste em evidenciar as correspondências entre eventos particulares como este e aquilo que chama de “exigência global”, isto é, a universalidade. Portugal, desse modo, terá nascido da Providência, que confere graça à história, sem deixar de punir os que se

²⁰⁸ Poder-se-ia objetar que a história romana, na *Eneida*, é contada alhures, e que, portanto, não há um discurso histórico a mais n’*Os Lusíadas*; isto não se confirma, se compararmos, em cada poema, os discursos históricos mais relevantes. Façamos uma equivalência possível. Relato de Eneias a Dido das errâncias recentes (*En.*, II-III) = relato do Gama ao Rei de Melinde das navegações recentes (*Lus.*, V); Profecia de Júpiter (*En.*) = profecia de Júpiter (*Lus.*); catálogo de heróis de Anquises (*En.*) = apresentação das bandeiras de Paulo da Gama (*Lus.*); Escudo de Eneias (*En.*) = profecias da Nínia e de Tétis (incluindo a Máquina do Mundo, o paralelo concreto do Escudo), consideradas um único episódio (*Lus.*). Sobra, com efeito, o discurso histórico do Gama (cantos III e IV), ao qual não há nada parecido, quanto mais em extensão, na *Eneida*.

desviam do propósito nobre dessa história por ganho individual. A cristandade, portanto, está na base do discurso de engrandecimento de Portugal. Na verdade, é talvez a única coisa que explique a vitória dos portugueses, o que se acha diversas vezes expresso no poema quando se destaca o número reduzido deles²⁰⁹ frente aos mouros e o poderio destes. Sucede assim nos três principais episódios de batalha contidos no poema – Ourique, Salado e Aljubarrota –, aponta Berardinelli (2000, p. 59-60). Os paralelos estruturais e as declarações de emulação de Virgílio deixam lícito dizer que o simples afirmar-se verdadeira é emulação da história virgiliana. Com efeito, observa M. Matos (2014, p. 110), no discurso camoniano em favor da verdade vemos uma declaração de diferença ou de “originalidade” em relação aos modelos.

Refira-se brevemente outro passo do poema em que a história é pujante. Com intenção diplomática, Paulo da Gama recebe o Catual na nau capitânia, onde ele se interessa por bandeiras dependuradas que representam heróis, que o Gama então lhe mostra e descreve (VIII.2-42). Não seria inadequado pensar que apresentação dos heróis por Camões seja construída como emulação do catálogo de heróis virgiliano. Extraí essa sugestão de um comentário de Figueiredo (1987, p. 422), para quem o poema, em conformidade com a tese emulativa anunciada em I.3, constitui um “desfile” informado em um “panorama epo-histórico”, e no qual por vezes o poeta “adverte-nos ou recorda-nos que estamos assistindo a uma parada com tendencioso fim, que é a comparação emuladora com os antigos”. O aspecto de “parada” ressalta mais na apresentação do Gama, cuja fala é repleta de dêiticos e contém muitos usos do verbo “ver” e relacionados para constantemente redirecionar a atenção do Catual ao próximo herói: “vês outro” (VIII.4.4), “este que vês” (VIII.6.2), “este é” (VIII.11.1; VIII.11.5), “este que vês” (VIII.13.1), “vês este que” (VIII.16.1); à imitação de Virgílio: *ille, uides* (VI.760, “aquele, vês”), *uiden* (VI.779, “vê”) etc. O Catual interrompe com curiosidade a apresentação do Gama mais de uma vez (VIII.5.5-8; VIII.10; cf. “mil vezes perguntava”, VIII.43.7); novamente, com Virgílio: *quis, pater, ille* (VI.863, “quem, pai, aquele”). N’*Os Lusíadas*, emprega-se uma retórica do aumento que pretende amplificar o que se diz em relação ao determinado objeto da emulação:²¹⁰ aqui, Camões usa mais vezes o esquema dêitico-“ver” do que Virgílio, e o Catual interrompe o Gama duas vezes, enquanto Eneias

²⁰⁹ Cf. o excuro do poeta em VII.3: “Vós, Portugueses, poucos quanto fortes” (1).

²¹⁰ Como é uso do poeta. Bastará observarmos a proposição do poema em um dos seus aspectos “aumentativos” em relação à proposição da *Eneida*: o verbo da oração vem somente no décimo quinto verso, enquanto que Virgílio o coloca na terceira posição do primeiro verso. Cidade (1953, p. 38) vê nessa escolha textual “apoteótico entusiasmo”; diria também que o “entusiasmo” é patriótico.

interrompe o pai apenas uma vez durante a sua apresentação. Já sabemos, de resto, que as personagens históricas narradas por Paulo, que são as mesmas narradas antes por Vasco, são postas em um patamar superior àquelas narradas na *Eneida*, por diversos profetas. O episódio da reformulação de Camões da profecia de Júpiter, na *Eneida*, explicará isto com mais detalhe.

Este episódio será particularmente instrutivo para explorarmos de modo comparativo os discursos históricos das duas epopeias de que tratamos. Na resposta de Júpiter às reclamações de Vênus, cuja fala é significativamente menor n’*Os Lusíadas*, observam-se “expressões universais” e “hipérboles”, para usar os termos de Hardie. Os portugueses²¹¹ “novos mundos ao mundo irão mostrando” (II.45.8), indo mais longe do que puderam Ulisses, Antenor e Eneias; “dela (gente forte, II.47.7) hão medo os elementos” (II.47.8); “vereis o Mar roxo [...] tornar-se-lhe amarelo” (II.49.1-2). É às três estâncias finais, no entanto, que devemos atenção:

“Nunca com Marte instructo e furioso
Se viu ferver Leucate, quando Augusto
nas civis Áctias guerras, animoso,
O Capitão venceu Romano injusto,
Que dos povos da Aurora e do famoso,
Nilo e do Bactra Cítico e robusto
A vitória trazia e presa rica,
Preso da Egípcia linda e não pudica:

Como vereis o mar fervendo aceso
Cos incêndios dos vossos, pelejando,
Levando o Idololatra e o Mouro preso,
De nações diferentes triunfando;
E, sujeita a rica Áurea Quersoneso,
Até o longinco China navegando
E as ilhas remotas do Oriente,
Ser-lhe-á todo o Oceano obediente.

De modo, filha minha, que de jeito
Amostrarão esforço mais que humano,
Que nunca se verá tão forte peito,
Do Gangético Mar ao Gaditano,
Nem das Boreais ondas ao Estreito
Que mostrou o agravado Lusitano,
Posto que em todo o mundo, de afrontados
Ressucitassem todos os passados.” (II.53-55)

²¹¹ Poder-se-ia esperar que Júpiter fizesse uma promessa pela armada do Gama, pois é por ela que Vênus pede socorro, mas deve-se entender por “vossos Lusitanos” (II.44.2) um grupo que inclui os portugueses da ação e os futuros portugueses, já que, na ação do poema, o Gama não fará “ilustres feitos”, senão apenas um. O Gama faz parte dos portugueses cujo destino glorioso está garantido por Júpiter, mas também os portugueses futuros, que obrarão atividades das quais não foi o Gama o responsável, como fica evidente nas estrofes subsequentes. Homologamente, na *Eneida*, que esclarece a leitura do episódio n’*Os Lusíadas*.

M. Pereira (2007, p. 72) afirma que as estrofes 53 e 54 constituem uma das duas alusões mais evidentes à *Eneida*, notadamente aqui à descrição do Escudo de Eneias no Livro VIII, mais uma das alusões em que ressalta o elemento competitivo da poética camonianiana. Anotamos acima que, na *Eneida*, a profecia de Júpiter cumpre a função de estabelecer o tom sublime do ato fundador de Eneias e da história romana e explicar, ao leitor, aquele por esta. Ocorre o mesmo na reformulação do episódio n' *Os Lusíadas*, e, colocando Camões os feitos portugueses em comparação com aqueles de Augusto, a grandeza da história portuguesa, explicativa do ato também fundador dos navegantes, assume uma posição ainda mais elevada. Tanto mais é assim porque o passo a que se alude em II.53 é precisamente a batalha de Ácio contada no Livro VIII da *Eneida*,²¹² na éfrase do Escudo de Eneias, que constitui o cume da história romana contida no poema, pois Augusto, tendo vencido esta batalha e outras duas,²¹³ obtém *triplici triumpho* (VIII.714, “tríplice triunfo”) e torna-se o imperador por excelência. A primeira profecia entre as mais significativas n' *Os Lusíadas*, portanto, termina com a comparação entre os feitos portugueses e o maior feito da história romana, contada como o último feito romano na última das profecias significativas da *Eneida*. Estruturalmente, poderíamos pensar, Camões está dizendo que a grandeza da história portuguesa começará de onde a grandeza da história romana contada na *Eneida* terminou. A diferença dos tempos verbais é esclarecedora: em II.53, o poeta usa duas vezes o perfeito (“viu”, “venceu”) e uma vez o imperfeito (“trazia”); nas duas estâncias seguintes, usa o futuro (“vereis”, “amostrarão”, “verá”) e ainda um perfeito que E. Dias julga ser um lapso (“mostrou”)²¹⁴, além de um imperfeito do subjuntivo (“ressuscitassem”), em oração concessiva com força de hipótese futura (= posto que venham a ressuscitar). A ideia comparativa está sintetizada no emprego da expressão “nunca se viu”, para a história romana”, e “nunca se verá”, para a portuguesa. Certo é que o “como” que abre II.54 exprime comparação de igualdade²¹⁵ (parece equivaler a “desse modo” ou “desse mesmo modo”), mas Camões, com hipérbole, que é tão usual na sua epopeia, esclarece que a comparação, na verdade, exprime a superioridade dos portugueses: “posto que [...] ressuscitassem todos os passados”.

²¹² Faria e Sousa evidencia a alusão concretamente. Segundo ele (I.471A-C), a estância II.53 é inteira imitação de oito versos do Livro VIII da *Eneida* (675-8 e 685-8). Para o crítico seiscentista, Camões ostentou poder de concisão, concentrando oito versos latinos em oito portugueses, feito incomum.

²¹³ As três vitórias de Augusto são em Dalmácia, Ácio e Alexandria (EDEN, 1975, p. 189). Somente a batalha de Ácio é contada no poema.

²¹⁴ E. Dias *ad* “o estreito que mostrou o agravado Lusitano”: “é o estreito de Magalhães; v. X 138. O descobrimento deste estreito foi posterior à expedição de V. da Gama; houve pois lapso de memória em Cam., quando representou Júpiter empregando neste momento o verbo ‘mostrar’ no pretérito.”

²¹⁵ Cf. Faria e Sousa (I.471D).

Por fim, façamos uma observação, a partir dessa passagem, sobre o aspecto teleológico da narrativa de Camões como imitação da *Eneida*, segundo Quint (1989, p. 12-14). No Escudo de Eneias, o poeta que lhe faz a éfrase deixa claro que as vitórias de Aquiles são o ponto final grandioso da história como resultado de todos os seus passos anteriores. Isto é indicado pelo fato de que Vulcano inscreveu os eventos históricos no Escudo *in ordine* (VI.629); o “ignipotente”, de fato, contará, por meio da arte da gravura, *res Italas Romanorumque triumphos* (VI.626, “as coisas da Itália e os triunfos dos romanos”) ou, o que é dizer de outro modo, *genus omne futurae stirpis ab Ascanio* (VI.628-9, “toda a raça da estirpe vindoura de Ascânio”). Tudo dentro do universo épico virgiliano tem como causa e princípio explicativo as ações de Augusto. Só uma leitura teleológica do poema, portanto, pode dar sentido à ligação entre a ação principal do poema e o seu conteúdo histórico (QUINT, 1989, p. 12-13) – ainda que, já o vimos, a inter-relação entre viagem e história n’*Os Lusíadas* assumam contornos diferentes. Para Quint (1989, p. 13-14), a profecia do Júpiter camoniano é indicativa dessa teleologia n’*Os Lusíadas*, em que a história portuguesa se afigura uma sequência de conquistas (“de nações diferentes triunfando”, II.54.4) cujo ápice será o império planetário, expresso em hipérboles como “todo o Oceano” (II.54.8).

Tratei, comparativamente, da transformação da história na *Eneida* e n’*Os Lusíadas*, verificando como cada um dos seus autores informa a ação principal a partir de informações externas, representa fatos históricos e, na inter-relação entre viagem e relato ou profecia histórica, engrandece a história do povo que canta. Quis mostrar como nisto Camões emula Virgílio, evidenciando aspectos do discurso emulativo em algumas passagens da obra. Demonstrei agora que o clímax da representação da história portuguesa, n’*Os Lusíadas*, é uma imitação do clímax da representação da história romana, na *Eneida*. Veremos que isto quer dizer que, tal como na sua epopeia Virgílio faz identificarem-se *imperium* e *cosmos*, de acordo com a proposta de Hardie (1986), Camões, segundo o paralelo que gostaria de propor, faz o mesmo, procurando, contudo, ultrapassar Virgílio. Os momentos que contêm esse clímax são aqueles correspondentes – já o antecipei, no caso da *Eneida* – ao Escudo de Eneias e à Máquina do Mundo. Um argumento preliminar que convida a observar esse paralelo é o de que, tal como o Escudo, a Máquina é uma éfrase: “a máquina do Mundo é o objeto de descrição literária, ou *ecphrasis*, por excelência, porque representa tudo o que existe [...] através dos

procedimentos clássicos [...]” (ALVES, 2011, p. 555).²¹⁶ As considerações precedentes permitem que a minha demonstração seja breve.

Para Hardie (1986, p. 340-343), o Escudo de Eneias, tal como foi entendido pelos escoliastas gregos o de Aquiles, da *Ilíada*, constitui uma representação do cosmos misturada com elementos políticos. A tradição do escudo como *imago mundi* é reconhecida por Sílio Itálico: [...] *clipeo amplexus terramque polumque/ maternumque fretum totumque in imagine mundum*²¹⁷ (VII.120-1). O que é particularidade do Escudo de Eneias em relação ao seu modelo principal é a interpenetração dos temas da cosmologia e da história; em outras palavras, a *imago mundi* é identificada com a história, de acordo com Hardie.

O evento mais antigo contado na écfrase virgiliana é o parto e amamentação dos gêmeos pela loba, que marca o início da história, e a expressão usada por Virgílio para descrever os cuidados maternos do animal é carregada de sentido cosmológico: *corpora fingere lingua*²¹⁸ (VIII.634, “dava forma aos corpos com a língua”). Na leitura de Hardie (1986, p. 350), podem-se equacionar aí o início da história com o início do cosmos. Seguindo a linha narrativa e temporal, óbvio será esperar que Roma corresponda ao cosmos formado e que o seu domínio se estenda ao orbe inteiro. Emulando Homero, que representou três divisões do mundo (*Il.* XVIII.483-9: terra, mar e céu), Virgílio representa quatro: céu (*lapsa ancilia caelo*, VIII.664, “caídos os escudos do céu”), Hades (*Tartareas sedes*, VI.667, “paragens do Tártaro”), mar (*tumidi maris*, VI.671, “mar úmido”), e, quanto à terra, o leitor subentende que essa dimensão abrigue as cenas anteriores ao mar (o nascimento de Roma, por exemplo), por oposição e esquematização (HARDIE, 1986, p. 353). Que Roma esteja presente também nos inferos, por seus heróis *pios* (VI.669) e pelas *scelerum poenas* (VI.667, “penas dos crimes”), já observei. O domínio de Augusto propriamente dito vai do mar – porque a batalha é ela mesma no *Leucaten* (VI.677, “Leucate”) – à terra, indiretamente expressa – porque não terá sido dessa maneira na realidade, de modo que Virgílio não arrisca a inverossimilhança –, em que a vitória dessa batalha teria por consequência a conquista de todos os domínios de Marco Antônio: *Aurorae populis et Litore Rubro* (VI.686, “povos da Aurora e do Mar vermelho”) etc.; e

²¹⁶ Para Alves (2011, p. 558), a Máquina, sendo écfrase, chama a atenção para a poesia que descreve o objeto, isto é, para a própria descrição e por isso é uma “sinédoque [...] do poema inteiro”. Ao final do seu artigo, o autor matiza a afirmação. Não é, em todo caso, o que pretendo investigar.

²¹⁷ “o escudo que abrange terra, céu e o mar materno na imagem do mundo todo”.

²¹⁸ Ovídio abre as *Metamorfoses: in noua fert animus mutatas dicere formas/ corpora* [...] (I.1-2, “a alma (me) leva a dizer as formas transformadas em novos corpos”).

ainda Augusto recebe auxílio do céu, com os escudos caídos e, acrescento, com a ajuda direta de Apolo: *arcum tendebat Apollo* (VI.703, “Apolo encurvava o arco”). Ao final da écfrase, a dimensão universal do domínio do *imperium* é mais uma vez definida, agora na forma das gentes sobre as quais Augusto passou a reinar, que, sendo tão variadas e tantas, subentende-se que sejam, afinal, todas as gentes. Diante dele, *incedunt uictae longo ordine gentes,/ quam uariae linguis, habitu tam uestis et armis*²¹⁹ (VI.722-3). Por fim, anote-se que a identificação entre Roma e universo se dá, mais simplesmente, porque a batalha do Ácio, cujo resultado é a dominação mundial, está no escudo *in medio* (VI.675, “no meio [disso]”), a saber, no meio das quatro divisões do mundo previamente introduzidas. Como conclusão, cito Hardie (1986, p. 362), que entende o Escudo como o clímax da *Eneida*: “O universo virgiliano é permeado por poder romano ou por poderes favoráveis a Roma; a assimilação nacionalista do mais grandioso símbolo cósmico da literatura antiga marca o *ne plus ultra* do desenvolvimento histórico de Roma.”

A Máquina do Mundo (X.76-143.2) é o clímax d’*Os Lusíadas* no sentido em que ali a história portuguesa é identificada com o cosmos. A palavra “clímax”, de fato, parece mais apropriada à Máquina do Mundo do que ao Escudo de Eneias, na medida em que é a última parte narrativa do poema (depois dela, restam somente um excuro do poeta e uma exortação final a D. Sebastião) e que culmina a longa preparação que se inicia em IX.19, com a Ilha dos Amores.²²⁰ O local mesmo onde Tétis concede ao Gama a “Sapiência Suprema” (X.76.1-2) é um “erguido cume” (X.77.1). Precedida pela profecia de uma Ninfa (X.6-74) sobre a “clara história” (X.7.8), Tétis mostra ao Gama a Máquina do Mundo, que primeiro é descrita em suas características fisicamente impossíveis. Trata-se de um “globo” flutuante (X.77.5), cuja “matéria não se enxerga” (X.78-1), mas mesmo assim se pode ver que “está composto de vários orbes”. Enfim, é “Uniforme, perfeito, em si sustido,/ Qual enfim o arquetipo que o criou” (X.79.1-2), quer dizer, uma demonstração arquetípica do universo de Deus (o “arquetipo”),²²¹ que se concedeu ao Gama, e a ninguém mais, ver. Não nos esqueçamos da importância da visão n’*Os Lusíadas*. Para isso, porém, não será útil a visão sensorial. Hansen (2005, p. 184-185) nota que o “mato árduo, duro, difícil a humano trato” (X.76.7-8) que o Gama precisa atravessar para chegar

²¹⁹ “marcham em longa fila as gentes vencidas, variadas nas línguas e aparências tanto quanto nas vestes e armas”. A expressão *longo ordine* evidentemente retoma *in ordine* (VI.629) e remete à ordem que Augusto impôs no mundo e reforça a leitura teleológica, segundo a qual o começo e todas as suas partes estão diretamente ligados ao fim.

²²⁰ V. Silva (2011b, p. 442) compreende da mesma maneira a contiguidade entre os cantos IX e X; para o autor, a Ilha dos Amores propriamente dita termina no Canto IX, mas o “macroepisódio” vai até X.143.

²²¹ Sobre a noção de arquetipo aqui, cf. L. Silva (1972, p. 65-69).

ao “divino chão” (X.77.4) onde vê a Máquina corresponde à sensibilidade humana que se pretere para avançar-se ao plano puramente intelectual, inacessível pela “vã ciência/ Dos errados e míseros mortais” (X.76.3-4). Não é como mero humano que o Gama terá acesso ao saber divino, mas como humano que, por esse ato mesmo, é gratificado por Deus, para concretizar-se o pesadelo de Baco.²²² Cirurgião (1999, p. 21), de fato, sustenta que haja n’*Os Lusíadas* uma apoteose do Gama, coroada na estância 76, em que o capitão se apossa da “gnose do Logos”, tendo já obtido a “gnose do Eros” pela união sexual com Tétis.²²³ Esta deusa começa a sua fala explicando quais sejam aqueles “orbes”, a partir do que sabemos que Camões apresenta aí uma concepção ptolomaica cristianizada do cosmos; o primeiro deles é o “Empíreo” (IX.81.5), cristãmente identificado com o Céu. Os “orbes”, portanto, são os círculos que compõem o universo (X.81-90.6), que tem a Terra como ponto central. Ela então refere brevemente os elementos da Terra (X.90.7-8) e passa para a geopolítica de diversas partes do planeta, nas quais os portugueses, anuncia, estarão presentes. O que nos resta dizer parte daquilo que já disse Sena (1980, p. 76, itálicos do autor):

o Gama, que iniciara a narrativa da História por uma descrição geográfica, recebe agora, de Téthys, a história heroica futura como descendente da própria Máquina do Mundo, cuja tessitura harmónica lhe é revelada. Este passo é, assim, o coroamento do poema e da mitificação: *a História de Portugal identifica-se com a própria estrutura do mundo, como a Viagem do Gama viera sendo a própria estrutura do poema em que essas magias se realizam.*

Vasco da Gama, nos termos de Sena (1980, p. 74), é o “portador da História”, aquele que leva a sua história para além da idiossincrasia portuguesa e a espalha pelo Oriente. É esta a razão também pela qual não pode ser Vasco a apresentar ao Catual as bandeiras da nau capitânia: na segunda parte do poema, o Gama leva a história para ser transfigurada pelo mito e com isso elevada a um patamar universal: Vasco então “já é o de quem se narra [...], pois que a uma deidade será confiada a revelação dos mistérios, revelação que o torna um *novo* herói, um herói *que agiu e que conheceu*, tal como devia ser humanisticamente” (SENA, 1980, p. 74). Só poderia ser mesmo ao Gama, e a nenhum outro, concedido conhecer a estrutura do cosmos.

O clímax d’*Os Lusíadas*, portanto, consiste em que a Máquina do Mundo não só é antecedida pela profecia de heróis portugueses, mas nela mesma, no próprio Mundo,

²²² “Que do Mar e do Céu, em poucos anos,/ Venham Deuses a ser, e nós, humanos” (VI.29.7-8).

²²³ Cirurgião (1999, p. 21-25) vai ainda mais longe ao afirmar que o Gama é equiparado com o próprio Cristo, interpretação que, contudo, creio arriscada.

estão contidos os feitos portugueses, e é aos portugueses, na pessoa do Gama, que Deus permite a pura intelecção do Bem supremo. Se o Escudo de Eneias é uma representação do cosmos, que explica a história romana e por ela é explicado, a Máquina do Mundo é o próprio cosmos e é o próprio Deus que o criou,²²⁴ de modo que os portugueses, tendo obtido acesso à própria chave do ser, veem a sua história, quer dizer, a sua existência ao longo do tempo e do espaço, ser identificada com o próprio tempo e o espaço. Afirme-se por conseguinte que Camões emula Virgílio na sua representação histórica: n' *Os Lusíadas*, a ligação entre império e cosmos é posta em discurso como sendo mais forte, ampla e precisa do que na *Eneida*. Outros elementos ainda poderiam ser vistos como evidências da relação direta entre a Máquina e o Escudo: ambos possuem a mesma forma geométrica na segunda dimensão (propondo uma esfera, Camões exerce também nisto a retórica do aumento) e são *imago mundi* (a Máquina, porém, é o próprio *mundus*).

Vimos os argumentos históricos dos poetas, que ocupam centralidade em cada obra e, por fim, como Camões aloca a história portuguesa em um patamar mais elevado, equacionando portugueses e Deus, do que aquela de Virgílio, identificada com o cosmos na *Eneida*. Como em praticamente toda parte d' *Os Lusíadas*, Camões emula Virgílio por meio de uma retórica do aumento, procurei mostrá-lo. Não direi, portanto, que a poesia épica de Camões, *artifício* que só pode ser, seja a “superação artística da história”, conforme diz Hansen (2005, p. 176), história que necessariamente é caótica e desorganizada. Esta nos parece uma visão relativamente pessimista, pois dizê-lo é admitir que Camões propõe o seu poema no lugar da história. Penso, ao contrário, que o poeta, por meio do artifício, ainda que reconheça e lamente a realidade injusta e brutal da história, sugere-a superior, senão como é, tal como deveria ser. É o “primado da vida sobre a literatura” (LANGROUVA, 2011, p. 965). Seguindo o modelo virgiliano, o “pregão do ninho meu paterno” (I.10.4) de Camões só poderia ser a elevação da história e a sua transformação em modelo, não a sua superação.

²²⁴ O cosmos em escala menor, mas ainda é o cosmos e Deus, porque é um arquétipo perfeito e imaterial; sendo perfeito, só pode ser a Máquina ela mesma o cosmos e Deus. Preferiria abrandar, por conseguinte, a afirmação de Alves (2011, p. 555): “as oitavas do discurso de Tétis [...] não descrevem o mundo, mas descrevem um objeto que representa o mundo.”

CONCLUSÃO

Nesta dissertação, quis mostrar que, além da *Eneida*, também as *Bucólicas* e as *Geórgicas* podem ser lidas n’*Os Lusíadas*. Afirmo isso com base na teoria da chamada *arte allusiva*, segundo a qual podemos identificar em um texto literário a presença de outros e, ao fazê-lo, percebemos, ou interpretamos, quais sejam os significados causados pela diferença e pela similaridade entre o texto receptor e o recebido.²²⁵ A minha intenção era, portanto, fazer apontamentos sobre a presença dos três poemas de Virgílio e sobre os efeitos de sentido gerados por essas alusões, em termos de gênero. No caso dos poemas não-épicos, era esperado que a dita presença fosse drasticamente menor em relação àquela do épico; sobre eles, minha investigação se restringiu a casos de presença das *Bucólicas* e *Geórgicas* que julguei serem expressivos n’*Os Lusíadas*. Quanto à *Eneida*, dos inúmeros que existem, escolhi um caso de alusão que me permitiu comparar o que considereei como os clímax de ambos os poemas, de maneira que conceitos importantes sobre a relação entre essas epopeias pudessem ser elucidados a partir desse caso.

A minha metodologia foi seletiva. O modo em que decidi conduzir a comparação entre os textos precisou necessariamente deixar de lado outros ângulos pelos quais se poderia e se deveria, em uma pesquisa de mais fôlego, analisar os textos camoniano e virgiliano. Assim, restringi meu escopo aos quatro poemas em questão e priorizei, quando possível, a comparação direta entre eles. Dei ênfase a questões teóricas relativamente aprofundadas sobre cada poema virgiliano e sobre a epopeia de Camões, a fim de então poder de modo mais teoricamente fundamentado comparar os textos à maneira “close reading”. Entendi que cada caso pedia um tipo de análise diferente, por isso as minhas considerações sobre a presença das *Bucólicas* privilegiam a comparação temática, enquanto que as presenças dos outros dois poemas de Virgílio foram observadas por mim de um ponto de vista mais “textual”.²²⁶ Todas essas escolhas foram feitas no lugar de outras; deixei sistematicamente de lado o estudo de humanistas e poetas não antigos que Camões imitou e que poderiam iluminar a imitação de Virgílio; de poetas antigos sem ser

²²⁵ Vasconcellos (2001) o chamou de “efeitos intertextuais”, isto é, o que pode ser lido no texto da *Eneida* graças só e somente só às referências que o poeta faz a outros textos.

²²⁶ Evidentemente, sigo uma recomendação, por assim dizer, de Candido, em seu “Na sala de aula” (1999, p. 5): “cada [poema] requer tratamento adequado à sua natureza, embora com base em pressupostos comuns”.

Virgílio e relações entre estes; e das *Rimas*, quer dizer, do restante da poesia de Camões, onde as alusões às *Bucólicas* e *Geórgicas* existem com mais clareza e abundância. Tudo isto são ausências, e um trabalho que se pretendesse exaustivo não poderia permiti-las. No meu caso, reconhecendo as faltas e ausências da minha investigação – sem me eximir do prejuízo que necessariamente implicam –, dentro das escolhas metodológicas e do *corpus* a que me limitei, só posso almejar ter sido “convincente”²²⁷ com as minhas considerações e análises.

Lembraremos que Camões, no início da sua obra épica, pede às Ninfas Tágides que lhe seja dado “som alto e sublimado” (I.4.5), mas não só: ele também rejeita o som da “agreste avena ou fruta ruda” (I.5.2). Sabemos que isto não necessariamente corresponde ao que o poeta de fato faz, e, na minha opinião, não poderia haver uma declaração mais cristalina de que a “fruta ruda”, de alguma maneira, esteja presente no poema. M. Matos (2014, p. 15) afirma que o Camões épico, “para evitar a monotonia, intercal[a] trechos de tom diferente; bucólicos ou elegíacos, por exemplo”. Quanto ao estilo ou ao “tom”, de fato Camões pratica a *uariatio*, mas a presença dos gêneros não épicos, e aqui me refiro especificamente àqueles das *Bucólicas* e das *Geórgicas*, tem papel fundamental na construção de sentidos locais e globais da obra. Vimos que essas alusões dizem respeito a uma certa dimensão política do poema camoniano. O mundo arcádico das éclogas virgilianas é uma fonte temática da Ilha dos Amores, idílio misturado com política; e o proêmio das *Geórgicas*, em especial a dedicatória a Augusto, é base textual da dedicatória a D. Sebastião, além de que Camões colhe do poema didático a fórmula para a exaltação (dúbia), a eventual reprimenda (às vezes nem tão velada) e a instrução do rei.

Poderíamos pensar que a investigação da presença dos não épicos de Virgílio n’*Os Lusíadas* corresponde a procurar uma espécie de análise alternativa em relação à tradicional comparação entre as épicas de cada autor. Isto é definitivamente o caso, e essa procura faz parte da minha motivação nesta pesquisa. Contudo, esse olhar para a presença não épica acaba por provar em ainda outra maneira o quanto a epopeia de Camões é próxima da *Eneida*, que é, ela mesma, uma “máquina de gêneros”, para usar a expressão de Pécora, e faz alusão às *Bucólicas* e às *Geórgicas*.

²²⁷ Lembro-me de Vasconcellos (2007), já citado.

O meu trabalho também contém um capítulo dedicado a relações textuais diretas entre as epopeias, pois a minha intenção era precisamente apontar a presença tripartida de Virgílio n’*Os Lusíadas*. Como o meu enfoque são as relações genéricas, dei ênfase ao tema da historicidade em cada poema, que é traço importante do gênero épico em Virgílio e em Camões, e mostrei que a busca camoniana pela verdade fundamenta uma comparação entre momentos de ambos os poemas em que a história (em oposição à ação do poema) é contada por profecias ou narrações do passado. Essa comparação culmina na justaposição da éfrase do Escudo de Eneias e da Máquina do Mundo, em que o poeta finalmente reclama a dimensão universal da história portuguesa de um modo tal que, nessa disputa poética, pretende preterir tudo quanto diz Virgílio sobre a grandeza de Augusto.

Com o perdão do formalismo, conluo por afirmar que a emulação de Virgílio feita por Camões n’*Os Lusíadas* se diz de muitos modos. Primeiramente, em um sentido mais abstrato de “influência”, poderíamos dizer que Camões, como poeta épico renascentista, segue uma fórmula virgiliana, praticamente um código cultural de uma parcela da poesia quinhentista, para a composição da epopeia, desde a escolha dos temas até a estrutura do poema. Depois, o poeta alude a cada poema individual de Virgílio, seja a palavras, a versos, a temas, a elementos estruturais ou a episódios inteiros etc. E, finalmente, sugiro que Camões também emule a *Eneida* em um nível genérico, ou de mistura genérica; mesmo quando o poeta se afasta da *Eneida* e procura o mundo do pasto e do campo, parece fazer jus ao modelo épico e lhe fazer reverência de maneira ainda mais abrangente. Aí mesmo vemos que em mais de um sentido o poeta viu a oportunidade de praticar o discurso de superação em relação ao mantuano. A *auctoritas* de Virgílio sobre o Camões d’*Os Lusíadas* parte ao mesmo tempo da *Eneida* e de todos os três poemas daquele romano.

REFERÊNCIAS

Comentários e edições de obras antigas

- AUSTIN, R. G. P. *Vergili Maronis Aeneidos Liber Sextus*. Oxford: OUP, 1977.
- ARISTÓTELES. *Poética*. Tradução: Eudoro de Sousa. 4. ed. Lisboa: IN-CM, 1994.
- BRINK, G. O. *Horace on Poetry: The 'Ars Poetica'*. Cambridge: CUP, 1971.
- CLAUSEN, W. *Virgil Eclogues*. New York: OUP, 1995.
- COLEMAN, R. *Virgil Eclogues*. London; New York; Melbourne: CUP, 1977.
- CONINGTON, J. *Vergili Maronis Opera*. Londres: OUP, 1863. Vol. 2.
- CUCHIARELLI, A. *Le Bucoliche*. Roma: Carocci, 2012.
- EDEN, P. T. *A Commentary on Virgil: Aeneid VIII*. Leiden: Brill, 1975.
- ELSE, G. *Aristotle's Poetics: The Argument*. Cambridge: Harvard University Press, 1957.
- GLOWERS, E. *Horace Satires Book I*. New York: CUP, 2012.
- HESÍODO. *Teogonia*. Tradução: Jaa Torrano. 2. ed. São Paulo: Iluminuras, 1991.
- LOURENÇO, F. Comentário às *Bucólicas*. In: VIRGÍLIO. *Bucólicas*. Texto, tradução e comentário: Frederico Lourenço. Lisboa: Quetzal, 2021. p. 147-339.
- MYNORS, R. A. B. *Vergil Georgics*. Oxford: OUP, 1990.
- NORDEN, E. P. *Vergilius Maro Aeneis Buch VI*. 6. ed. Stuttgart: Teubner, 1976.
- POLÍBIO. [Prefácio de *Histórias*]. In: HARTOG, F. (org.). *A história de Homero a Santo Agostinho*. Tradução: Jacyntho Lins Brandão. Belo Horizonte: UFMG, 2001.
- THOMAS, R. F. *Virgil Georgics*. Cambridge: CUP, 1988. Vol. 1-2.
- VIRGÍLIO. *Bucólicas*. Texto, tradução e comentário: Frederico Lourenço. Lisboa: Quetzal, 2021.
- VIRGÍLIO. *Eneida*. Tradução e notas: Carlos Ascenso André. Lisboa: Quetzal, 2022.
- VIRGÍLIO. *Geórgicas*. Tradução: Gabriel A. F. Silva. Lisboa: Cotovia, 2019.

Comentários e edições de obras renascentistas ou modernas

- CAMÕES, L. V. de. *Os Lusíadas*. Edição: Emanuel Paulo Ramos. Porto: Porto Editora, 1980.
- CAMÕES, L. V. de. *Os Lusíadas*. Edição e comentários: Otoniel Mota. 9. ed. São Paulo: Melhoramentos, 1954.
- CASTELVETRO, L. *Poetica d'Aristotele Vulgarizzata e Sposta*. Roma; Bari: Gius. Laterza e Figli, 1978.

- DIAS, E. *Os Lusíadas*. 3. ed. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e da Cultura, 1972.
- ERASMO DE ROTERDÃ. *Diálogo Ciceroniano*. Tradução: Elaine Cristine Sartorelli. São Paulo: Editora Unesp, 2013.
- LOURENÇO, D. M. de S. *Os Lusíadas de Luís de Camões*. Coimbra: Centro Interuniversitário de Estudos Camonianos, 2014.
- MIRANDA, F. de S. de. *Obras completas*. 3. ed. Lisboa: Livraria Sá da Costa Editora, 1977. Vol. 2.
- RESENDE, A. F. de. *Satyra Segunda a Luis de Camões*. In: RESENDE, A. F. de. *Obras de André Falcão de Resende*. Edição crítica: Barbara Spaggiari. Lisboa: Colibri, 2009. p. 354-362. Vol. 1.
- SIDNEY, P. *An Apology for Poetry, or The Defence of Poesy*. Edinburgh: Nelson, 1965.
- SOUSA, M. de F. e. *Os Lusíadas*. Madri: 1639. Vol. 1-4.
- TASSO, T. Discorsi dell'Arte Poetica e in particolare sopra il poema eroico. In: TASSO, T. *Prose*. Milano; Napoli: Riccardo Ricciardi Editore, 1959. p. 349-410. Collection: La Letteratura Italiana: Storia e Testi. Vol. 22.

Bibliografia crítica ou teórica

- ALBUQUERQUE, M. de. *A expressão do poder em Luís de Camões*. Lisboa: IN-CM, 1988.
- ALBUQUERQUE, M. de. *O significado das navegações e outros ensaios*. Lisboa: Sociedade Nacional de Tipografia, 1930.
- ALPERS, P. *What is pastoral?* Chicago; London: The University of Chicago Press, 1996.
- ALVES, H. J. S. *Camões, Corte-Real e o sistema da epopeia quinhentista*. Coimbra: Centro Interuniversitário de Estudos Camonianos, 2001.
- ALVES, H. J. S. Máquina do Mundo n'Os Lusíadas. In: SILVA, V. M. de A. e. (org.). *Dicionário de Luís de Camões*. São Paulo: Leya, 2011. p. 555-559.
- ANDERSON, W. S. On Pastoral Themes in the Aeneid. *TPAPA*, v. 99, p. 1-17, 1968.
- ANDRÉ, C. A. *Eneida e Os Lusíadas*. In: SILVA, V. M. de A. e. (org.). *Dicionário de Luís de Camões*. São Paulo: Leya, 2011. p. 337-341.
- ANDRÉ, C. A. Morte e vida na *Eneida*. *Humanitas*, Coimbra, v. 35/36, p. 105-148, 1984.
- ANDRÉ, C. A. *O Poeta no Miradouro do Mundo: Leituras Camonianas*. Coimbra: Centro Interuniversitário de Estudos Camonianos, 2008.
- BARCHIESI, A. Otto punti su una mappa dei naufragi. *Materiali e discussioni per l'analisi dei testi classici*, n. 39, 1997 p. 209-226.
- BARCHIESI, A. The Crossing. In: HARRISON, S. J. (org.). *Texts, Ideas and the Classics*. Oxford: OUP, 2001. p. 142-163.

- BASSON, W. P. Roman history, and the Roman's destiny. Notes on Aen. VI 836-853. *Akroterion*, v. 20, n. 4, p. 83-92, 1975.
- BATSTONE, W. Virgilian didaxis. In: GÓRÁIN, F. M.; MARTINDALE, C. (org.). *The Cambridge Companion to Virgil*. 2. ed. Cambridge: CUP, 2019. p. 193-215.
- BELLINE, A. H. C. Aspectos do Tempo em *Os Lusíadas*. *Revista Camoniana*, São Paulo, v. 3, n. 2, p. 23-45, 1980.
- BENNET, J. Homer and the Bronze Age. In: POWELL, B.; MORRIS, I. (org.). *A new companion to Homer*. Leiden; New York; Köln: Brill, 1996. p. 511-534.
- BERARDINELLI, C. *Estudos Camonianos*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000.
- BERNARDES, J. A. C. As estâncias finais d'*Os Lusíadas* ou o 'nunca ouvido canto' de Camões. *Máthesis*, v. 9, p. 69-84, 2000.
- BINET, A. M. de A. O episódio da Ilha dos Amores, uma *imago mundi* entre oriente e ocidente. In: NATÁRIO, M. C.; EPIFÂNIO, R.; MALATO, M. L. (org.). *Portugal – Goa: os orientes e os ocidentais*. Porto: Universidade do Porto, 2019. p. 35-43.
- BOWRA, C. M. *From Virgil to Milton*. London: MacMillan, 1945.
- BRAGA, T. *Historia da Litteratura Portuguesa: Camões (Epoca e Vida)*. Porto: Chardron, 1907.
- BRAGA, T. *Poetas Palacianos*. Porto: Imprensa Portuguesa, 1871.
- BRANDÃO, J. L. *Antiga Musa* (arqueologia da ficção). 2. ed. Belo Horizonte: Relicário, 2015.
- BRIGGS, W. W. Jr. *Narrative and Simile from the Georgics in the Aeneid*. Leiden: Brill, 1980.
- CAIRNS, F. *Virgil's Augustan Epic*. Cambridge: CUP, 1989.
- CAMERON, A. *Callimachus and his critics*. New Jersey: Princeton University Press, 1995.
- CAMPS, W. A. *An introduction to Virgil's Aeneid*. London: OUP, 1969.
- CANDIDO, A. *Na sala de aula: caderno de análise literária*. 7. ed. São Paulo: Ática, 1999.
- CARVALHO, J. B. de. *O renascimento português* (em busca da sua especificidade). Lisboa: IN-CM, 1980.
- CASTRO, A. P. de. *Páginas de um Honesto Estudo Camoniano*. Coimbra: Centro Interuniversitário de Estudos Camonianos, 2007.
- CHKLOVSKI, V. A arte como procedimento. In: TOLEDO, D. de O. (org.). *Teoria da literatura: formalistas russos*. Tradução: Ana M. R. Filipouski et al. Porto Alegre: Editora Globo, 1973. p. 39-56.
- CIDADE, H. *Luís de Camões: o épico*. 2. ed. Lisboa: Livraria Bertrand, 1953.
- CIRURGIÃO, A. *Leituras alegóricas de Camões*. Lisboa: IN-CM, 1999.
- COELHO, J. P. A "Ilha dos Amores": Conjunções e Dissonâncias. Paris: Fundação Calouste Gulbenkian, 1981. Separata de Arquivos do Centro Cultural Português XVI.

- CONDE DE FICALHO. *Flora d'Os Lusíadas*. Lisboa: Hiena, 1994.
- CONTE, G. B. *Generi e lettori: Lucrezio, l'elegia d'amore, l'enciclopedia di Plinio*. Milan: Mondadori, 1991.
- CONTE, G. B. *Latin Literature: A History*. Tradução: Joseph B. Solodow. Baltimore; London: Johns Hopkins University Press, 1994.
- CONTE, G. B. *The rhetoric of imitation*. Ithaca; London: Cornell University Press, 1986.
- CONTE, G. B. Allusion and Intertext: Dynamics of Appropriation in Roman Poetry [resenha]. *The Journal of Roman Studies*, v. 89, 1999, p. 217-220.
- CONTE, G. B. *The Poetry of Pathos: Studies in Virgilian Epic*. New York: OUP, 2007.
- CORTE, F. Della. Georgiche: 4. Le Digressioni. In: *Enciclopedia Virgiliana*. Roma: Istituto della Enciclopedia Italiana, 1984. Vol. 4. p. 586-587.
- CURTIUS, E. R. *Europäische Literatur und Lateinisches Mittelalter*. Bern: A. Francke AG Verlag, 1948.
- DALZELL, A. *The criticism of didactic poetry*. Toronto; Buffalo; London: University of Toronto Press, 1996.
- DELLA CORTE, F. Georgiche – 4. Digressioni. In: *Enciclopedia Virgiliana*. Roma: Istituto della Enciclopedia Italiana, 1984. Vol. 2. p. 678-686.
- EDMUNDS, L. Myth in Homer. In: POWELL, B.; MORRIS, I. (org.). *A new companion to Homer*. Leiden; New York; Köln: Brill, 1996. p. 415-441.
- EMPSON, W. *Some Versions of Pastoral*. London: Chatto & Windus, 1968.
- FARRELL, J. Classical Genre in Theory and Practice. *New Literary History*, Pennsylvania, v. 34, n. 3, 2003, p. 383-408.
- FARRELL, J. *Vergil's Georgics and the Traditions of Ancient Epic*. New York; Oxford: OUP, 1991.
- FEENEY, D. The *Aeneid* As a Poem of History. *Excerpta*, v. 70, n. 3, p. 94-96, 1993.
- FIGUEIREDO, F. de. *A épica portuguesa no século XVI*. 7. ed. [S. l.]: IN-CM, 1987.
- FIGUEIREDO, F. de. *Literatura Portuguesa: desenvolvimento histórico das origens à actualidade*. Rio de Janeiro: A Noite, 1941.
- FILIZOLA, A. A épica e o pastoril: a Éclogia IV de Virgílio e Os Lusíadas de Camões. *Letras*, Curitiba, n. 40, p. 31-43, 1992.
- FLASCHE, H. *O método de comentar de Manuel de Faria e Sousa*. Lisboa: 1973. Separata de Actas da I Reunião Internacional de Camonistas.
- FOWLER, A. *Kinds of Literature: An Introduction to the Theory of Genres and Modes*. Oxford: OUP, 1982.
- FOWLER, A. The formation of genres in the Renaissance and after. *New Literary History*, v. 34, n. 2, p. 185-200, 2003.
- FOWLER, D. On the Shoulders of Giants: Intertextuality and Classical Studies. *Materiali e discussioni per l'analisi dei testi classici*, n. 39, p. 13-34, 1997.

- GALINSKY, K. *Augustan Culture: an interpretive introduction*. New Jersey: Princeton University Press, 1996.
- GIAMATTI, A. B. *The Earthly Paradise and the Renaissance Epic*. Princeton: Princeton University Press, 1969.
- GIL, F. O efeito-*Lusíadas*. In: MACEDO, H.; GIL, F. *Viagens do Olhar: Retrospecção, Visão e Profecia no Renascimento Português*. Porto: Campo das Letras, 1998. p. 13-75.
- GLOVER, T. R. *Virgil*. 7. ed. New York; London: Barnes & Noble; Methuen & Co, 1969.
- GONÇALVES, F. R. *Obra completa*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2002. Vol. 3.
- GRANSDEN, K. W. *Virgil: The Aeneid*. 2. ed. Segunda edição: Stephen Harrison. New York: CUP, 2004.
- GREEK-ENGLISH LEXICON. Compilação: Henry G. Liddell, Robert Scott e Henry S. Jones. Oxford: OUP, 1996.
- GREENE, T. M. *The Light in Troy: imitation and discovery in Renaissance Poetry*. New Haven; London: Yale University Press, 1982.
- GUTZWILLER, K. The evidence for Theocritean poetry books. In: GRONINGEN WORKSHOPS ON HELLENISTIC POETRY (THEOCRITUS), 2., 1994, Groningen. **Proceedings** [...]. Groningen: Egbert Forsten, 1996. p. 119-148.
- HALPERIN, D. M. *Before Pastoral*. New Haven; London: Yale University Press, 1983.
- HANSEN, J. A. A máquina do mundo. In: NOVAES, A. (org.). *Poetas que pensaram o mundo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005. p. 157-197.
- HANSEN, J. A. Instituição retórica, técnica retórica, discurso. *Matraga*, Rio de Janeiro, v. 20, n. 33, p. 11-46, 2013.
- HANSEN, J. A. Notas sobre o gênero épico. In: TEIXEIRA, I. (org.) *Multiclássicos Épicos*. São Paulo: Edusp, 2008. p. 17-91.
- HARDIE, P. Epic. In: HORNBLLOWER, S.; SPAWFORTH, A. (org.). *Oxford Classical Dictionary*. 4. ed. Oxford: OUP, 2012. p. 510-511.
- HARDIE, P. Narrative Epic. In: HARRISON, S. (org.). *A Companion to Latin Literature*. Oxford: Blackwell Publishing, 2005. p. 83-100.
- HARDIE, P. *The Last Trojan Hero*. London; New York: I. B. Tauris, 2014.
- HARDIE, P. *Virgil's Aeneid: cosmos and imperium*. Oxford: OUP, 1986.
- HARDIE, P. *Virgil*. New York: CUP, 1998. New Surveys in the Classics No. 28.
- HARRISON, S. J. *Generic Enrichment in Vergil and Horace*. Oxford: OUP, 2007.
- HASEGAWA, A. P. O *Carm.* 1.3 de Horácio, duas traduções de Elpino Duriense e duas imitações quinhentistas. *Classica*, v. 34, n. 1, p. 143-160, 2021.
- HASEGAWA, A. P. *Os limites do gênero bucólico em Vergílio*. São Paulo: Humanitas, 2011.
- HASEGAWA, A. P. Quando os historiadores mentem e os poetas dizem verdades: “ficção” e verdade na Antiguidade. *Revera*, v. 2, p. 8-26, 2017.

- HEINZE, R. *Virgils Epische Technik*. Stuttgart: Teubner, 1965.
- HEYWORTH, S. Pastoral. In: HARRISON, S. (org.). *A companion to Latin literature*. Malden; Oxford; Carlton: Blackwell Publishing, 2005. p. 148-158.
- HINDS, S. "Proemio al Mezzo": Allusion and the Limits of Interpretability. *Materiali e discussioni per l'analisi dei testi classici*, n. 39, 1997, p. 113-122.
- HINDS, S. *Allusion and intertext*. Dynamics of appropriation in Roman poetry. Cambridge: CUP, 1998.
- HORSFALL, N. *A Companion to the Study of Virgil*. Leiden; New York; Köln: Brill, 1995.
- HOSE, M. Literature and Truth. In: HOSE, M.; SCHENKER, D. (org.). *A Companion to Greek Literature*. West Sussex: Wiley Blackwell, 2016. p. 373-385.
- HUE, S. M. André Falcão de Resende. In: SILVA, V. M. de A. e. (org.). *Dicionário de Luís de Camões*. São Paulo: Leya, 2011. p. 845-849.
- IAVOL (Índice Analítico do Vocabulário de Os Lusíadas). Volume C: J-Z. Organização: A. G. Cunha. Guanabara: Instituto Nacional do Livro, 1966.
- JACKSON, C. N. Molle Atque Facetum. *Harvard Studies in Classical Philology*, v. 25, p. 117-137, 1914.
- JANKO, R. *Aristotle on comedy: towards a reconstruction of Poetics II*. London: Duckworth, 1984.
- JANKO, R. *Poetics I with the Tractatus Coislinianus*. Indianapolis; Cambridge: Hackett, 1987.
- JAUSS, H. R. Theorie der Gattungen und Literatur des Mittelalters. In: JAUSS, H. R. *Alterität und Modernität*. München: Wilhelm Fink Verlag, 1977. p. 327-358.
- JENKYNS, R. Pastoral. In: JENKYNS, R. (org.). *The Legacy of Rome*. New York: OUP, 1992. p. 151-175.
- JENKYNS, R. Virgil and Arcadia. *The Journal of Roman Studies*, v. 79, p. 26-39, 1989.
- KÖHLER, E. Gattungssystem und Gesellschaftssystem. In: HAUPT, B. (org.). *Zum mittelalterlichen Literaturbegriff*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1985. p. 111-129.
- KOSTER, S. *Antike Epostheorien*. Wiesbaden: Frank Steiner, 1970.
- KRAGGERUD, E. Vergil announcing the *Aeneid* on *Georgics* 3.1-48. In: STAHL, H. (org.). *Vergil's Aeneid: Augustan Epic and Political Context*. Swansea: The Classical Press of Wales, 2009. p. 1-20.
- KROLL, W. Kreuzung der Gattungen. In: KROLL, W. *Studien zum Verständnis der Römischen Literatur*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1964. p. 202-224.
- LA PENNA, A. *L'impossibile giustificazione della storia: un'interpretazione di Virgilio*. Firenze: Editori Laterza, 2005.
- LAITENBERGER, H. Tema e herói d'*Os Lusíadas*: duas tradições críticas (portuguesa e alemã). In: REUNIÃO INTERNACIONAL DE CAMONISTAS, 6., 2012, Coimbra. *Atas [...]*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2012. p. 379-403.

- LANGROUPA, H. A viagem n'Os Lusíadas, nas *Rimas* e nas *Cartas* de Camões. In: SILVA, V. M. de A. e. (org.). *Dicionário de Luís de Camões*. São Paulo: Leya, 2011. p. 961-971.
- LEACH, E. W. *Vergil's Eclogues: Landscapes of Experience*. Ithaca; London: Cornell University Press, 1974.
- LEITE, L. R. *Épica II: Ovídio, Lucano e Estácio*. Campinas: Editora da Unicamp, 2016.
- LIPKA, M. *Language in Vergil's Eclogues*. Berlin; New York: De Gruyter, 2001.
- LUKÁCS, G. *Die Theorie des Romans*. 9. ed. Darmstadt; Neuwied: Luchterhand, 1984.
- MACEDO, H. Luís de Camões agora e então. *Outra Travessia*, n. 10, p. 15-54, 2010.
- MACEDO, H. Os Lusíadas: celebração épica como crítica pastoril. In: REUNIÃO INTERNACIONAL DE CAMONISTAS, 5., 1987, São Paulo. *Atas [...]*. São Paulo: FFLCH/USP, 1992. p. 117-122.
- MACEDO, H. *The Lusíads: Epic Celebration and Pastoral Regret*. *Portuguese Studies*, v. 6, p. 32-37, 1990.
- MACEDO, H. *The Purpose of Praise: Past and Future in The Lusíads* of Luís de Camões. London: 1983. (An Inaugural Lecture in the Camoens Chair of Portuguese).
- MACEDO, J. B. de. "Os Lusíadas" e a História. Lisboa: Editorial Verbo, 1979.
- MANGINI, M. Â. A. A emulação da *Eneida* n'Os Lusíadas. *Phaos – Revista de Estudos Clássicos*, v. 21, e021007, 2021.
- MANGINI, M. Â. A. A tragédia de Dido e sua função na *Eneida*. *Rónai – Revista de Estudos Clássicos e Tradutórios*, v. 10, n. 2, p. 54-72, 2022.
- MARTIN, R. P. Epic as Genre. In: FOLEY, J. M. (org.). *A Companion to Ancient Epic*. Oxford: Blackwell Publishing, 2005. p. 9-19.
- MARTINEZ, M. M. La dedicatoria de "Os lusíadas". In: TAPIA, N. E.; FERNÁNDEZ, M. C. (org.). *Homenaje a Camoens*. Granada: Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Granada, 1980. p. 248-257.
- MATOS, L. de. *L'expansion portugaise dans la litterature latine de la Renaissance*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1991.
- MATOS, M. V. L. de. Biografia de Luís de Camões. In: SILVA, V. M. de A. e. (org.). *Dicionário de Luís de Camões*. São Paulo: Leya, 2011. p. 80-94.
- MATOS, M. V. L. de. *Tópicos para a Leitura de Os Lusíadas*. Coimbra: Almedina, 2014.
- MENDES, J. P. *Construção e Arte das Bucólicas de Virgílio*. Coimbra: Livraria Almedina, 1997.
- MILES, G. B. *Virgil's Georgics*. Berkeley; Los Angeles; London: University of California Press, 1980.
- MIRANDA, M. O Humanismo jesuítico e a identidade da Europa: uma 'Comunidade Pedagógica Europeia'. *Humanitas*, Coimbra, n. 53, 2001, p. 83-112.
- MULINACCI, R. *Locus amoenus*. In: SILVA, V. M. de A. e. (org.). *Dicionário de Luís de Camões*. São Paulo: Leya, 2011. p. 477-482.

- NAPPA, C. *Reading after Actium: Vergil's Georgics, Octavian, and Rome*. Michigan: The University of Michigan Press, 2008.
- NELIS, D. From didactic to epic: *Georgics* 2.458-3.48. In: GALE, M. (org.). *Latin Epic and Didactic Poetry*. Swansea: The Classical Press of Wales, 2004. p. 73-107.
- NELSON, S. A. *God and the Land: The Metaphysics of Farming in Hesiod and Vergil*. New York; Oxford: OUP, 1998.
- NEVES, M. B. Jorge de Sena (camonista). In: SILVA, V. M. de A. e. (org.). *Dicionário de Luís de Camões*. São Paulo: Leya, 2011. p. 898-901.
- NEWMAN, J. K. *The Classical Epic Tradition*. Wiscconsin: The University of Wiscconsin Press, 1986.
- O'HARA, J. J. *Death and the Optimistic Prophecy in Virgil's Aeneid*. Princeton: Princeton University Press, 1990.
- OLIVA NETO, J. A. Breve anatomia de um clássico. In: VIRGÍLIO. *Eneida*. Tradução: Carlos Alberto Nunes. 2. ed. São Paulo: 34, 2016. p. 9-65.
- OXFORD Latin Dictionary. Oxford: OUP, 1968.
- PARATORE, E. *Virgilio*. Firenze: G. C. Sansoni, 1954.
- PASQUALI, G. Arte Alusiva. Tradução: Alexandre Piccolo e Lucy Ana de Bem. In: PRATA, P.; VASCONCELLOS, P. S. de. (org.). *Sobre intertextualidade na literatura latina: textos fundamentais*. São Paulo: Editora Unifesp, 2019. p. 11-21.
- PÉCORA, A. *Máquina de Gêneros*. 2. ed. São Paulo; Campinas: Edusp; Editora da Unicamp, 2018.
- PEIXOTO, A. *Ensaaios Camonianos*. Rio de Janeiro; São Paulo; Porto Alegre: W. M. Jackson, 1944.
- PEREIRA, B. F. *Retórica e Eloquência em Portugal na Época do Renascimento*. Lisboa: IN-CM, 2012.
- PEREIRA, M. H. da R. A tradição clássica na obra de Camões. In: SILVA, V. M. de A. e. (org.). *Dicionário de Luís de Camões*. São Paulo: Leya, 2011. p. 923-933.
- PEREIRA, M. H. da R. *Camoniana Varia*. Coimbra: Centro Interuniversitário de Estudos Camonianos, 2007.
- PEREIRA, M. H. da R. *Estudos de história da cultura clássica*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1984.
- PIVA, L. A infra-estrutura de *Os Lusíadas*. *Revista de Letras*, São Paulo, v. 11, p. 113-126, 1968.
- PUTNAM, M. C. J. Some Virgilian unities. In: HARDIE, P.; MOORE, H. (org.). *Classical Literary Careers and Their Reception*. New York: 2010. p. 17-38.
- PUTNAM, M. C. J. *Virgil's Aeneid*. In: FOLEY, J. M. (org.). *A Companion to Ancient Epic*. Oxford: Blackwell Publishing, 2005. p. 452-475.
- PUTNAM, M. C. J. *Virgil's Pastoral Art: Studies in the Eclogues*. Princeton: Princeton University Press, 1970.

- PUTNAM, M. C. J. *Virgil's Poem of the Earth: Studies in the Georgics*. Princeton: Princeton University Press, 1979.
- QUESNAY, I. M. L. du. From Polyphemus to Corydon: Virgil, *Eclogue 2* and the *Idylls* of Theocritus. In: WEST, D.; WOODMAN, T. (org.). *Creative imitation and Latin literature*. Londres: CUP, 1979. p. 35-70.
- QUINT, D. *Epic and Empire: Politics and Generic Form from Virgil to Milton*. Princeton: Princeton University Press, 1993.
- RAAFLAUB, K. A. Epic and History. In: FOLEY, J. M. (org.). *A Companion to Ancient Epic*. Oxford: Blackwell Publishing, 2005. p. 55-70.
- RAMALHO, A. da C. *Estudos camonianos*. Coimbra: Instituto de Alta Cultura, 1975.
- RAMALHO, A. da C. Prefácio da 2ª edição. In: RODRIGUES, J. M. *Fontes dos Lusíadas*. 2. ed. Lisboa: Atlântida Editora, 1979. p. V-XIV.
- RECKERT, S. A “Ilha dos Amores” (Iconografia de um arquétipo). Paris: Fundação Calouste Gulbenkian, 1981. Separata de Arquivos do Centro Cultural Português XVI.
- RODRIGUES, J. M. *Fontes dos Lusíadas*. 2. ed. Lisboa: Atlântida Editora, 1979.
- ROSENMEYER, T. G. *The Green Cabinet: Theocritus and the European Pastoral Lyric*. Berkeley; Los Angeles: University of California Press, 1969.
- ROSSI, L. E. I generi letterari e le loro leggi scritte e non scritte nelle letterature classiche. *Bulletin of the Institute of Classical Studies*, v. 18, p. 69-94, 1971.
- RUDD, N. *Lines of Enquiry: Studies in Latin Poetry*. Cambridge: CUP, 1976.
- RUSSELL, D. A. De imitatione. In: WEST, D.; WOODMAN, T. (org.). *Creative imitation and Latin literature*. Londres: CUP, 1979. p. 1-16.
- SARAIVA, A. J. *Luís de Camões*. In: SARAIVA, A. J.; LOPES, Ó. *História da Literatura Portuguesa*. 17. ed. Porto: Porto Editora, 2017.
- SCHNEIDER, M. *Ladrões de palavras: ensaio sobre o plágio, a psicanálise, e o pensamento*. Tradução: Luiz F. P. N. Franco. Campinas: Editora da Unicamp, 1990.
- SEGAL, C. Foreword. In: CONTE, G. B. *The rhetoric of imitation*. Ithaca; London: Cornell University Press, 1986. p. 7-17.
- SEGAL, C. *Poetry and Myth in Ancient Pastoral: Essays on Theocritus and Virgil*. Princeton: Princeton University Press, 1981.
- SENA, J. de. *A estrutura de “Os Lusíadas” e outros estudos camonianos e de poesia peninsular do século XVI*. 2. ed. Lisboa: Edições 70, 1980.
- SÉRGIO, A. *Em torno das ideias políticas de Camões seguido de Camões panfletário*. Lisboa: Livraria Sá da Costa Editora, 1977.
- SICKLE, J. V. Epic and Bucolic: (Theocritus, Id. VII; Virgil, Ecl. I). *Quaderni Urbinati di Cultura Classica*, n. 19, p. 45-72, 1975.
- SILVA, C. E. C. da. *Ensaio sobre os latinismos dos Lusíadas*. Coimbra: Imprensa da Universidade, 1931.
- SILVA, J. de O. e. Moving the Monarch: The Rhetoric of Persuasion in Camões's *Lusíadas*. *Renaissance Quarterly*, n. 53, p. 735-768, 2000.

- SILVA, L. P. da. *A Astronomia de Os Lusíadas*. Lisboa: Junta de Investigações do Ultramar, 1972.
- SILVA, V. M. de A. e. *A lira dourada e a tuba canora: novos ensaios camonianos*. Lisboa: Cotovia, 2008.
- SILVA, V. M. de A. e. Camões e D. Sebastião. In: SILVA, V. M. de A. e. (org.). *Dicionário de Luís de Camões*. São Paulo: Leya, 2011a. p. 128-131.
- SILVA, V. M. de A. e. Ilha dos Amores (Episódio da). In: SILVA, V. M. de A. e. (org.). *Dicionário de Luís de Camões*. São Paulo: Leya, 2011b. p. 437-444.
- SILVA, V. M. de A. e. *Teoria da literatura*. 3. ed. Coimbra: Almedina, 1979.
- SILVA, V. M. de A. e. Camões: Labirintos e Fascínios. 2. ed. Lisboa: Cotovia, 1999.
- SKUTSCH, O. *Introduction*. In: ÊNIO. *The Annals of Q. Ennius*. Edição, introdução e comentário: Otto Skutsch. Oxford: OUP, 1985. p. 1-69.
- SNELL, B. L'arcadia: scoperta di un paesaggio spirituale. In: SNELL, B. *La cultura greca e le origini del pensiero europeo*. Tradução: Vera Degli Alberti e Anna Solmi Marietti. 2. ed. Torino: Piccola Biblioteca Einaudi, 1963. p. 387-418.
- SPINA, S. A Crítica de Fontes. In: SPINA, S. *Ensaio de Crítica Literária*. São Paulo: EDUSP, 2010. p. 13-31.
- STORCK, W. (1980), *Vida e obras de Luís de Camões: primeira parte*. Tradução: Carolina Michaëlis de Vasconcellos. Lisboa: IN-CM, 1980.
- SUERBAUM, W. Von Arkadien nach Rom: Bukolisches in der *Aeneis* der Vergils. *Philologus*, v. 149, n. 2, p. 278-296, 2005.
- TAVANI, G. A proposito del vecchio del Restelo. In: LANCIANI, G. (org.). *Studi Camoniani 80*. L'Aquila: Japadre, 1980. p. 77-92.
- THAMOS, M. *As armas e o varão: leitura e tradução do Canto I da Eneida*. São Paulo: Edusp, 2011.
- THEODORAKOPOULOS, E. Closure and the Book of Virgil. In: GÓRÁIN, F. M.; MARTINDALE, C. (org.). *The Cambridge Companion to Virgil*. 2. ed. Cambridge: CUP, 2019. p. 226-239.
- THOMAS, R. Virgil's *Georgics* and the Art of Reference. *Harvard Studies in Classical Philology*, v. 90, p. 171-198, 1986.
- TINIANOV, I. *O problema da linguagem poética I: o ritmo como elemento construtivo do verso*. Tradução: Maria José Azevedo Pereira e Caterina Barone. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1975.
- TINIANOV, J. Sobre la evolución literaria. In: TODOROV, T. (org.). *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*. 3. ed. Tradução: Ana María Nethol. México: Siglo Veintiuno Editores, 1978. p. 89-101.
- TOOHEY, P. *Epic Lessons: an introduction to ancient didactic poetry*. London; New York: Routledge, 1996.
- VASCONCELLOS, P. S. de. *Épica I: Ênio e Virgílio*. Campinas: Editora da Unicamp, 2014.

- VASCONCELLOS, P. S. de. *Efeitos intertextuais na Eneida de Virgílio*. São Paulo: Humanitas; FAPESP, 2001.
- VASCONCELLOS, P. S. de. Reflexões sobre a noção de “arte alusiva” e de intertextualidade no estudo da poesia latina. *Classica (Brasil)*, v. 20, n. 2, 2007, p. 239-260.
- VEYNE, P. *Les Grecs ont-ils cru à leurs mythes?* Paris: Seuil, 2012.
- VICKERS, B. Epideictic and Epic in the Renaissance. *New Literary History*, v. 14, n. 3, 1983, p. 497-537.
- VIEIRA, Y. F. Mitologia, alegoria e discurso: observações sobre o “discurso alusivo” de Camões. *Revista Camoniana*, São Paulo, v. 3, n. 2, 1980, p. 189-206.
- VOLK, K. *The Poetics of Latin Didactic*. Oxford: OUP, 2002.
- WATSON, L. C. Pastoral poetry, Latin. In: HORNBLLOWER, S.; SPAWFORTH, A. (org.). *Oxford Classical Dictionary*. 4. ed. Oxford: OUP, 2012. p. 1088-1089. Vol. 2.
- WHITE, K. D. Virgil’s Knowledge of Arable Farming. In: VIRGIL SOCIETY, 7., 1967-1968, London. **Proceedings** [...]. London: H. W. Walden & Co., 1968. p. 11-22.
- WILKINSON, L. P. *The Georgics of Virgil*. Cambridge: CUP, 1969.
- XINYUE, B. Divinization and Didactic Efficacy in Virgil’s *Georgics*. In: XINYUE, B.; FREER, N. (org.) London: Bloomsbury Academic, 2019. p. 93-103.