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

VICENTE LUÍS DE CASTRO PEREIRA

**AS MUITAS VIDAS DE LUÍS DE CAMÕES:
RESSONÂNCIAS BIOGRÁFICAS CAMONIANAS
NA LITERATURA LUSO-BRASILEIRA OITOCENTISTA**

(Versão Corrigida)

São Paulo

2015

VICENTE LUÍS DE CASTRO PEREIRA

**AS MUITAS VIDAS DE LUÍS DE CAMÕES:
RESSONÂNCIAS BIOGRÁFICAS CAMONIANAS
NA LITERATURA LUSO-BRASILEIRA OITOCENTISTA**

(Versão Corrigida)

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação
em Literatura Portuguesa da
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas
da Universidade de São Paulo, como requisito para
a obtenção do título de Doutor em Literatura Portuguesa.

Área de concentração: Literatura Portuguesa
(Doutorado Direto)

Orientadora: Profa. Dra. Annie Gisele Fernandes

São Paulo

2015

*Esta tese é dedicada a minha tia, Helena Yolanda de Castro,
que, ainda muito cedo, me apresentou às artes visuais e
que, mais cedo ainda, partiu e deixou, para trás, um tesouro
de fatos passados e de antigas memórias, todos ainda por contar.*

*A todos aqueles que, de Paraty a São Paulo, também enriqueceram,
com histórias e diálogos, as muitas vidas imaginadas por um
leitor, este trabalho é igualmente dedicado.*

AGRADECIMENTOS

A meus pais, Vitória e Messias, pelo apoio e incentivo ao longo de todo o meu percurso de formação.

Aos professores que marcaram minha trajetória acadêmica: Norma Discini, Zilda Aquino, Lilian Jacoto, Paulo Motta Oliveira, Helder Garmes, Adma Fadul Muhana, Ivone Fedeli, João Roberto Faria, José Antonio Pasta Jr., Flávio Aguiar, Ataliba Castilho, Maria Aparecida Barbosa, Elaine Sartorelli, Maria Augusta da Costa Vieira, Valéria Gil Condé, Marcelo Módolo, Aline Gonçalves Guimarães, Mirian Cocctrone da Silva, Rose B. Brunello.

Às eternas amigas construídas na Universidade de São Paulo: Carla Santana, Paula da Costa Souza, Alice Pereira Santos, Roberta Hernandez, Rosana Dalla Piazza, Cleide Cunha, Daniela Miranda, Rudmar Franco, Ludmila Rodrigues, Ana Carolina Sá Teles, Fernanda Windholz, Bianca Sebastiani, Amalia Nucci, Juliana Florentino, André Luiz Lorenção, Rafael Minussi, Caio Travaglio, Moizeis Sobreira, Flávia Machado, Paulo Segundo, Filipe Ferreira, Ana Luisa Cavalari, Suely Gargano. À família Mariano, vizinhos e familiares queridos.

Aos amigos professores do Colégio Stockler: Patrícia Del Valhe Molero, Regina Tarifa, Cristina Charnis, Ana Paula Severiano, Carol Rahal Gonzalez, Matheus Figueiredo Muller, Fernando da Espiritu Santo, Wilse Francisco, Thiago Rosa Olávio, Regina Giraldi, Leonardo Murasaki, Paulo Borges, Dayse Misiti Tumonis, Mariela Bello, Rodrigo Guimarães, Livia Marchetti, Benê, Ester de Almeida, Arlete Vieira, Rosane Cesari, Paty Vessoni, Gae Sung Lee, Heloisa Hessel. Aos alunos queridos, representados pelos nomes inesquecíveis de Yuri Casseb, Bruna Brossa, Maria Beatriz da Fonseca, Bruna Padro e Pedro Borges.

Às amigas nascidas no Anglo Vestibulares e estendidas para a vida: Vitor de Souza Pinheiro, Michele Marcelino, Mariana D'Abronzio, Felipe Oliveira, Paula M. França, Claudia Iglesias, Tamara Castro, Eduardo Oikawa Lopes, Antonio Ayres, Platão Savioli, Cely Arena.

Às amigas do Rio e da Rússia, Ana Cristina Fernandes e Valdineia Balthazar.

Aos professores e alunos da Escola Aliança, representados por Yan Garbarino.

Aos amigos professores da Escola Nossa Senhora das Graças: Davi Fazzolari, Lilian Avelar, Débora Yogui, Carla Milhossi, Flavia Maia, Kadine Teixeira, Brunella Succi, Cassia Oliveira, José Henrique Sequeira, Bel, Regina Hara e Walter Solon.

Era uma vez/ um português/ de Portugal./ O nome Luís/ há-de bastar/ toda a nação/ ouviu falar./ – [...] A minha vida/ vai acabar/ mas estes versos/ hão-de gravar./ O livro é este/ é este o canto/ assim se pensa/ em Portugal./ Depois de pronto/ faltava dar/ a minha vida/ para o salvar.

(Almada Negreiros, “Luís, o poeta, salva a nado o poema”)

Pode objectar-se [...] que o atual momento político não parece de ordem a gerar gênios poéticos supremos, de reles e mesquinho que é. Mas é precisamente por isso que mais concluível se nos afigura o próximo aparecer de um supra-Camões na nossa terra.

(Fernando Pessoa, in A Águia)

Luís Vaz de Camões./ Poeta infortunado e tutelar./ Fez o milagre de ressuscitar/ A Pátria em que nasceu./ Quando, vidente, a viu/ A caminho da negra sepultura,/ Num poema de amor e de aventura,/ Deu-lhe a vida/ Perdida./ E agora,/ Nesta segunda hora/ De vil tristeza,/ Imortal,/ É ele ainda a única certeza/ De Portugal.

(Miguel Torga, “Lápide”)

Em tua perdição se conjuraram/ calúnias desamor inveja ardente/ e sempre os inimigos sobejaram/ a quem ousou seu ser inteiramente./ [...] Irás ao paço irás pacientemente/ pois não te pedem canto mas paciência/ Este país te mata lentamente.

(Sophia de Mello Breyner Andresen, “Camões e a tença”)

Que sabemos de ti, se só deixaste versos,/ Que lembrança ficou no mundo que tiveste?/ Do nascer ao morrer ganhaste os dias todos?/ Ou perderam-te a vida os versos que fizeste?

(José Saramago, “Epitáfio para Luís de Camões”)

Quando n’alma pesar de tua raça/ a névoa da apagada e vil tristeza,/ busque ela sempre a glória que não passa,/ em teu poema de heroísmo e de beleza.

(Manuel Bandeira, “A Camões”)

Luís, homem estranho, que pelo verbo/ és, mais que amador, o próprio amor/ latejante, esquecido, revoltado,/ submisso, renascente, reflorindo/ em cem mil corações multiplicado.

(Carlos Drummond de Andrade, “História, coração, linguagem”)

Agora, vamos mostrar/ As Astúcias de Camões,/ Que satisfarão as mais/ Diversas opiniões/ De pessoas curiosas/ Que procuram diversões.

(Arlindo Pinto de Souza, cordel As astúcias de Camões)

Não sou um tempo/ ou uma cidade extinta./ Civilizei a língua/ e foi reposta em cada verso./ E à fome, condenaram-me/ os perversos e alguns/ dos poderosos. Amei/ a pátria injustamente/ cega, como eu, num/ dos olhos. E não pode/ ver-me enquanto vivo./ [...] Não morrerei, não/ quero mais morrer./ Nem sou cativo ou mendigo/ de uma pátria. Mas da língua/ que me conhece e espera./ E a razão que não me dais,/ eu crio. Jamais pensei/ ser pai de tantos filhos.

(Carlos Nejar, “Luís Vaz de Camões”)

Sin lástima y sin ira el tiempo mella/ las heroicas espadas. Pobre y triste/ a tu patria nostálgica volviste,/ oh capitán, para morir en ella/ y con ella. En el mágico desierto/ la flor de Portugal se había perdido [...] todo lo perdido, el Occidente/ y el Oriente, el acero y la bandera,/ perduraría (ajeno a toda humana/ mutación) en tu Eneida lusitana.

(Jorge Luis Borges, “A Luis de Camoens”)

RESUMO

Ao longo do século XIX luso-brasileiro, a biografia do poeta Luís Vaz de Camões emerge, reiteradas vezes, como matéria central de textos ficcionais pertencentes a gêneros literários diversos. No Portugal de Oitocentos, a constatação do estado de decadência da pátria lusitana, aliada a um desejo de restauração da grandeza nacional, resulta na retomada da figura de Camões como símbolo do saudoso passado imperial, cuja glória busca-se recuperar. No Brasil recém-independente, recriações literárias da biografia do poeta classicista português assinalam o estabelecimento de uma complexa relação entre as letras nacionais e as matrizes culturais europeias. A análise dos textos literários selecionados procura integrar, sob a perspectiva do comparatismo literário, os respectivos textos, autores e gêneros ao eixo unificador dos procedimentos ficcionais que configuram a tradição das ressonâncias biográficas camonianas. O diálogo entre literatura e história permite acompanhar a participação ativa de autores e obras em contextos histórico-culturais específicos, mas inter-relacionados. As relações entre ficção e biografia, por sua vez, apontam para a configuração de universos ficcionais a partir de elementos biográficos, com os quais – devido à liberdade criadora do fazer artístico e às influências das ideologias e do imaginário –, os artistas operam. O recorte observacional da pesquisa se insere, em grande medida, no arco temporal do período romântico, tendo início em 1825, com o poema inaugural do Romantismo português (*Camões*, de Almeida Garrett), e se estendendo até as comemorações do tricentenário da morte de Camões, em 1880 (ano em que vêm a público peças de Gomes Leal, Cipriano Jardim e Machado de Assis). No caso de Portugal, a década de 1870 já testemunha o desenvolvimento dos ideais estéticos do Realismo, com implicações sobre a própria configuração do culto a Luís Vaz de Camões, trabalhado ficcional e criticamente por Camilo Castelo Branco. De todo modo, no Brasil e em Portugal, entre os anos de 1825 e 1880, pode ser observado um tratamento específico da figura de Camões, inicialmente idealizada segundo os valores românticos (a exemplo de peças escritas por Luís Antônio Burgain, Casimiro de Abreu e Antônio Feliciano de Castilho), em um processo que conduz à consolidação definitiva do mito camoniano em dois países ligados, ao mesmo tempo, pelo passado colonial e por uma tradição cultural comum.

Palavras-chave: Luís Vaz de Camões. Ressonâncias biográficas. Literatura Comparada. Literatura luso-brasileira. Estudos oitocentistas.

ABSTRACT

Throughout the Portuguese-Brazilian 19th century, the biography of the poet Luís Vaz de Camões emerges, repeated times, as the main topic of fictional texts belonging to different literary genres. In the Portugal of the 1800's, the assumption of the decaying state of the Portuguese nation, together with the restauration of the national greatness, reclaims Camoes as the symbol of a lost past, whose glory they aim to resurrect. In the recently independent Brazil, literary recreations of the classical Portuguese poet's biography denote the establishment of a complex relation in what concerns the national letters and the cultural European matrixes. The analysis of the selected literary texts has the intention of integrating, under the perspective of literary comparatism, texts, authors and genre to the unifying axels of the fictional procedures that represent the tradition of the biographical resonance related to Camoes. The dialogue between Literature and History, on the other hand, leads to the designing of the fictional universes originated from the biographical elements, with which – due to the creative freedom of the artistic action and to the influences of the ideologies and of the imaginary-, the artist works. The observational cut of the research is set, to a great extent, at the temporal period of the Romantic period, starting in 1825, with the inaugural poem of the Portuguese Romanticism (*Camões*, by Almeida Garrett), up to the celebrations of the third centenary of Camoes' death, in 1880 (being this the year when plays by Gomes Leal, Cipriano Jardim and Machado de Assis become known to the public). In what concerns Portugal, the 1870's are witnesses to the development of esthetical ideals of the Realism, with consequences to the configuration of the worship of Luís Vaz de Camões, used fictional and critically by Camilo Castelo Branco. Therefore, both in Brazil and Portugal, between 1825 and 1880, a specific treatment of Camoes's image could be observed, initially idealized according to the Romantic values (plays written by Luís Antônio Burgain, Casimiro de Abreu e Antônio Feliciano de Castilho are examples), in a process that takes us to the definite consolidation of the myth towards Camoes in two countries connected by the colonial past and a common cultural tradition, as well.

Key words: Luís Vaz de Camões. Biographical resonances. Compared Literature. Portuguese – Brazilian Literature. 1800's studies.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

1. <i>Camões declamando Os Lusíadas ao Rei D. Sebastião</i>	p. 13
2. <i>Mapa do Império Português</i>	p. 17
3. <i>Representação da Feira de Goa</i>	p. 22
4. <i>Camões morrendo</i>	p. 25
5. <i>Camões combate em Ceuta</i>	p. 45
6. <i>Retrato de Camões por Fernão Gomes</i>	p. 52
7. <i>Retrato oriental de Camões</i>	p. 52
8. <i>Retrato de Camões por A. Paulus</i>	p. 52
9. <i>Retrato de Almeida Garrett</i>	p. 62
10. <i>Primeira edição de Camões, de Garrett</i>	p. 68
11. <i>Lisboa no tempo de Camões</i>	p. 73
12. <i>Medalha comemorativa de Camões</i>	p. 77
13. <i>Naufrágio de Camões</i>	p. 88
14. <i>O mirante da Gruta de Camões, em Macau</i>	p. 91
15. <i>Camões na Gruta de Macau</i>	p. 93
16. <i>Planta de Macau</i>	p. 94
17. <i>Serra de Sintra</i>	p. 96
18. <i>Retrato setecentista de Camões</i>	p. 98
19. <i>Camões lendo Os Lusíadas a D. Sebastião</i>	p. 101
20. <i>Representação da chegada de Vasco da Gama a Melinde</i>	p. 103
21. <i>A morte de Camões</i>	p. 109
22. <i>Retrato de Camões para edição inglesa</i>	p. 111
23. <i>Alegoria do túmulo de Camões</i>	p. 113
24. <i>Retrato de Camões naufragado</i>	p. 123
25. <i>Retrato de Luís Antônio Burgain</i>	p. 126
26. <i>Camões e o Jau</i>	p. 139
27. <i>Camões no Parnaso</i>	p. 144
28. <i>Retrato de Casimiro de Abreu</i>	p. 149
29. <i>Camões às margens do Tejo</i>	p. 151
30. <i>Camões e o Jau na Gruta de Macau</i>	p. 152
31. <i>Antônio e Bárbara conversam</i>	p. 155

32. <i>Camões na Gruta de Macau</i>	p. 157
33. <i>Camões moribundo e seu escravo</i>	p. 160
34. <i>Camões e o Jau</i>	p. 164
35. <i>O Teatro Nacional D. Maria II</i>	p. 173
36. <i>Retrato de Antônio Feliciano de Castilho</i>	p. 177
37. <i>Panorama de Lisboa no tempo de Camões</i>	p. 180
38. <i>Retrato de D. Sebastião quando criança</i>	p. 185
39. <i>Luís de Camões na prisão</i>	p. 188
40. <i>Retrato de Camões para edição espanhola</i>	p. 196
41. <i>Retrato de D. Sebastião</i>	p. 198
42. <i>Projeto de Victor Bastos para o monumento a Camões</i>	p. 202
43. <i>Retrato de Camilo Castelo Branco</i>	p. 205
44. <i>O Gênio da nação portuguesa coroando Camões</i>	p. 206
45. <i>Relógio camoniano francês</i>	p. 209
46. <i>Cerimônia de colocação da primeira pedra do monumento</i>	p. 211
47. <i>Casa de Camões em Lisboa</i>	p. 214
48. <i>Inauguração do monumento a Camões</i>	p. 215
49. <i>Medalha comemorativa do tricentenário de Camões</i>	p. 229
50. <i>Paralelos divinos e profanos</i>	p. 232
51. <i>Itinerário do cortejo cívico em homenagem a Camões</i>	p. 234
52. <i>Plano da procissão em homenagem a Camões</i>	p. 235
53. <i>Cartaz comemorativo do tricentenário de Camões</i>	p. 237
54. <i>Agradecimentos de Camões</i>	p. 238
55. <i>Camões observa o cortejo de barcos no Rio de Janeiro</i>	p. 239
56. <i>Retrato de Camões por José Malhoa</i>	p. 247
57. <i>Caricatura de Gomes Leal</i>	p. 249
58. <i>Alegoria à memória de Camões</i>	p. 254
59. <i>Camões nos braços da morte</i>	p. 256
60. <i>Retrato de Machado de Assis</i>	p. 266
61. <i>Camões no Oriente</i>	p. 270
62. <i>Alegoria da Fortuna</i>	p. 273
63. <i>Retrato de Camões em cobre</i>	p. 276
64. <i>Camões e Shakespeare na Mansão dos Poetas Imortais</i>	p. 277

O material iconográfico foi extraído das fontes abaixo indicadas, com exceção das imagens que contêm observações específicas nas legendas. Os retratos de escritores oitocentistas foram extraídos do banco de imagens do Google e circulam em domínio público.

AGUIAR E SILVA, Vítor Manuel de (coord.). *Dicionário de Luís de Camões*. São Paulo: Leya, 2011.

COUTINHO, B. Xavier. *Camões e as artes plásticas* – subsídios para a iconografia camoniana. Porto: Livraria Figueirinhas, 1946. 2v.

LISTA DE TABELAS

Tabela 1: Fontes documentais para a biografia de Luís Vaz de Camões.....	p. 30
Tabela 2: Estrutura da tese.....	p. 50
Tabela 3: Bases da iconografia camoniana.....	p. 52
Tabela 4: Exemplos da recepção de Camões na Europa oitocentista.....	p. 219

SUMÁRIO

Introdução

1. Um olhar sobre o passado: antecedentes da configuração do mito camoniano.....	14
2. A biografia de Camões e o imaginário luso-brasileiro.....	27
3. Ressonâncias biográficas de Camões na literatura luso-brasileira do século XIX: objetos de estudo, perspectivas teóricas, métodos de análise.....	39

Capítulo I

Camões e o início do Romantismo português: o projeto político-cultural de Almeida Garrett

1.1. Contextualização histórico-cultural do poema épico <i>Camões</i> (1825), de Almeida Garrett...	59
1.2. O canto da Saudade e do retorno do Poeta à Pátria.....	71
1.3. Olhares sobre o Amor, a Obra e o Rei.....	84
1.4. A cena paradigmática da morte do Poeta na configuração do mito camoniano.....	106

Capítulo II

Camões nos palcos do Romantismo brasileiro: representações da morte do Poeta por Luís Antônio Burgain e Casimiro de Abreu

2.1. Contextualização histórico-cultural das peças <i>Glória e infortúnio</i> ou <i>A morte de Camões</i> (1838), de Luís Antônio Burgain, e <i>Camões e o Jau</i> (1856), de Casimiro de Abreu.....	115
2.2. Luís Antônio Burgain, entre a glória e o infortúnio.....	124
2.3. Casimiro de Abreu, a morte e o escravo.....	147
2.4. A morte de Camões e os laços de amizade em duas peças teatrais do século XIX luso-brasileiro.....	163

Capítulo III

Ideia fixa e comédia humana: o culto camoniano nas perspectivas de Antônio Feliciano de Castilho e Camilo Castelo Branco

3.1. Contextualização histórico-cultural da peça <i>Camões</i> (1850), de Antônio Feliciano de Castilho, e do conto <i>O maior amigo de Luís de Camões</i> (1863), de Camilo Castelo Branco.....	168
3.2. Antônio Feliciano de Castilho e o culto camoniano.....	174

3.3. Camilo Castelo Branco e um olhar para Camões nos Oitocentos.....	203
3.4. A literatura e o culto à biografia camoniana no século XIX.....	216

Capítulo IV

O mito camoniano e as comemorações do tricentenário da morte do Poeta em Portugal e no

Brasil: as homenagens de Cipriano Jardim, Gomes Leal e Machado de Assis

4.1. Contextualização histórico-cultural das obras compostas por ocasião do tricentenário da morte de Camões.....	228
4.2. Cipriano Jardim e o drama de Camões.....	242
4.3. Gomes Leal e a fome de Camões.....	248
4.4. Machado de Assis e os amores de Camões.....	259
Conclusão.....	271
Referências bibliográficas.....	280

FIGURA 1 – *Camões declamando Os Lusíadas ao Rei D. Sebastião*.
José de Guimarães, guache sobre papel artesanal, 1981.

INTRODUÇÃO

1. Um olhar sobre o passado: antecedentes da configuração do mito camoniano

Presságios de uma grave crise política inquietavam Portugal quando, em 1578, o jovem rei D. Sebastião, neto e sucessor do rei João III, decidiu empreender uma cruzada para conquistar o reino do Marrocos. Inspirado por ideais de cavalaria, considerados obsoletos já naquele tempo, e desprovido de conhecimentos sobre as práticas de guerra, o monarca embarcou em uma jornada temerária rumo às terras dos mouros. Um exército formado por milhares de soldados, provenientes de diversas regiões da Europa, partiu do cais de Lisboa, no mês de junho, sob o comando de D. Sebastião, alcunhado de *O Desejado* pelos portugueses que nele depositavam esperanças e aspirações. Também seguiram a bordo intérpretes e escravos, cozinheiros e prostitutas, religiosos e criados, incertos quanto a um possível retorno, obrigados a seguir em direção ao norte da África. Os gastos com os preparativos para a guerra haviam sido altos e o rei não dispensara auxílio externo, obtendo mil soldados do rei da Espanha, Filipe II, e um empréstimo em Augsburg. Impulsionado por um grande fervor religioso e pelo desejo de pegar em armas, D. Sebastião planejava uma investida contra o Marrocos após realizar expedições solitárias a Tânger, anos antes. Finalmente, à frente de uma armada de 500 barcos e de um exército formado por 17 mil homens, o inexperiente rei partiu de Portugal, rumo à África, no verão de 1578. Saídos de Lisboa a 24 de junho – dia de São João –, fizeram uma escala em Cádiz, na Espanha, rumaram para Tânger e desembarcaram em Arzila, junto ao forte, no mês de julho, antes de organizarem a caravana para Fez, a capital do Marrocos.

Os portugueses tinham o apoio do sultão Muhammad al-Mutawakkil, pertencente à dinastia saadiana e contrário ao regime de seu tio, Mulay 'Abd al-Malik, o ocupante do trono. Este último assumira legitimamente o governo, uma vez que, sendo o irmão mais velho do sultão 'Abdallah al-Ghalib – falecido em 1574 –, detinha o direito de sucessão. Para tanto, após haver se refugiado em Argel e partido temporariamente para Istambul, al-Malik retornou ao Marrocos, afastou o sobrinho al-Mutawakkil e tomou o poder. Contrariado, o príncipe marroquino recorreu à ajuda ibérica com a intenção de depor o rival. Ignorado pelo rei espanhol Filipe II, encontrou um aliado em D. Sebastião, o rei português que, extremamente

religioso e apegado à fé cristã, deixava-se conduzir pela ideia fixa de travar uma batalha contra os mouros. Enquanto os portugueses desembarcavam nas terras inimigas, Mulay 'Abd al-Malik reunia a tropa que recrutara para auxiliar os portugueses, depois de ter seguido para Marrakech e mobilizado a população. Nas palavras de Fernand Braudel (*apud* Valensi: 1994, 14) era aquela a "última cruzada da Cristandade mediterrânea", um encontro fatal para Oriente e Ocidente.

No dia 04 de agosto de 1578, uma segunda-feira, travou-se a célebre Batalha de Alcácer-Quibir, durante a qual pereceu grande parte da nobreza de Portugal e, muito provavelmente, o próprio rei D. Sebastião, com apenas 24 anos de idade e sem herdeiros. Os dois sultões inimigos morreram nesse mesmo dia e, por isso, o acontecimento também ficou conhecido como a *Batalha dos Três Reis* (após a qual, segundo a lenda nascida em torno do trágico episódio, teria desabado uma chuva avermelhada, parecida com sangue). O sultão 'Abd al-Malik foi morto em combate. O príncipe Muhammad al-Mutawakkil morreu afogado no rio al-Makhâzin e seu corpo foi esfolado, empalhado e exposto nas movimentadas ruas de Marrakech, em um episódio que legou ao príncipe a alcunha de al-Maslukh, o Esfolado. O trono marroquino seria ocupado por seu irmão Ahmad, soberano legítimo. Já o corpo de D. Sebastião, o governante português, não pôde ser identificado com precisão; desaparecera nas areias escaldantes do deserto. Com o passar do tempo, inúmeras profecias de tradição milenarista seriam associadas à figura desse jovem rei, morto aos vinte e quatro anos. Em abril de 1581, após uma conturbada crise sucessória, Filipe, rei da Espanha, dirige-se a Lisboa – em expedição da qual fazia parte o próprio Cervantes, autor de *Dom Quixote* –, assume oficialmente o trono português e dá início à União Ibérica, período de unificação política que se estenderia até 1640.

Ao longo do século XX e nos primeiros anos do século XXI, não apenas trabalhos acadêmicos, de cunho historiográfico (VELOSO: 1945; PIRES: 1980; VALENSI: 1994), mas também obras ficcionais – a exemplo dos romances *O conquistador*, do português Almeida Faria (1990), e *Dix mille guitares*, da francesa Catherine Clément (2010) – dedicaram-se à exploração do tema do sebastianismo e das crenças populares originadas em torno do desaparecimento e do retorno improvável do rei. A partir do estudo do contexto histórico-político da Batalha de Alcácer-Quibir, tomado como base principal para o panorama construído acima, Valensi (1994: 9-15) constata como a esperança do retorno daquele rei, que passou a ser chamado de *O Encoberto*, alimenta, há séculos, os saudosos adeptos do mito sebastianista.

A perda da independência foi um golpe para o até então poderoso império português, cujo declínio seria acentuado por sucessivos ataques de ingleses, franceses e holandeses às feitorias lusitanas no Oriente. O país, que havia sido pioneiro das navegações e inovara a tecnologia náutica com a construção de caravelas, a observação das correntes atmosféricas e marítimas, o aprimoramento da cartografia e o desenvolvimento de astrolábios, quadrantes e bússolas, passava a ter o monopólio comercial ameaçado nas colônias orientais (CIDADE, 1961: 19-20; DELUMEAU, 2007: 153). As conquistas ultramarinas passavam a integrar um inventário de lembranças que seria legado às gerações posteriores: a tomada de Ceuta, no norte da África, por d. João I, em 1415; as colonizações dos Açores e da Madeira, ocorridas respectivamente em 1418 e 1430; a travessia do Cabo do Bojador por Gil Eanes, em 1434, ao sul do Marrocos, entre ventos intensos e perigosos bancos de areia; a chegada de Diogo Cão ao reino do Congo em 1482; a façanha de Bartolomeu Dias ao contornar o tormentoso Cabo da Boa Esperança em 1488, após cinco décadas de tentativas frustradas por parte dos navegadores; a jornada de Vasco da Gama às Índias, iniciada em 1497; a chegada de Pedro Álvares Cabral ao Brasil, em 1500; a viagem de circum-navegação ao globo, empreendida por Fernão de Magalhães em 1519.

Os portugueses, conforme descreve Boxer (2008), haviam enfrentado os mares, sobretudo, em nome dos interesses mercantis e da expansão da fé cristã, em missões que visavam tanto ao comércio lucrativo das especiarias quanto à conquista de novos fiéis para a Igreja. Na época de D. Sebastião, o Império Português se estendia da Índia ao Brasil e refletia o gigantesco processo de expansão marítima iniciado ainda no século XV. A guerra travada no Marrocos – em cuja costa os portugueses mantinham centros comerciais, localizados em pontos estratégicos como Ceuta, Tânger e Mazagan – foi um golpe às ambições lusitanas na África do Norte e sinalizou o início da grande crise imperial no final do século XVI. Sem rei, com uma nobreza desfalcada e tendo a posição hegemônica ameaçada, o reino português, que antes detinha o controle sobre os mares, mergulhou nas sombras da adversidade ao perder a independência política para a Espanha e ser obrigado a rever os sonhos de expansão ultramarina.

FIGURA 2 – *Mapa do Império Português*.
Extraído de: revistapesquisa.fapesp.br. Acesso em maio de 2015.

Em contraste com um passado recente que se mostrava tão próspero e venturoso, os últimos anos da década de 1570 pareciam ainda mais terríveis para Portugal. A derrota em Alcácer-Quibir e a provável morte de D. Sebastião desencadearam uma onda de sofrimento e derrota que se espalhou por todo o país. O ano de 1580, particularmente, ficou marcado como um dos mais dolorosos momentos da história lusitana. Ainda travava-se a luta entre os pretendentes ao trono, que culminaria com o início do domínio espanhol no ano seguinte. A economia agrícola passava por problemas e, após a escassez das últimas colheitas, a população era obrigada a conviver com a fome. Outro agravante invadia de modo silencioso e fatal as terras portuguesas: a peste, que já atravessara Itália, Alemanha, França e Inglaterra, se espalhava pela Península Ibérica, por meio de produtos e bagagens trazidos pelos comerciantes, e ameaçava assolar Portugal. No dia 10 de junho, sexta-feira, no leito de um quarto simples e escuro de Lisboa, faleceu, provavelmente vitimado pela peste, o poeta que cantara, na maior epopeia da Renascença, os feitos dos navegadores portugueses e a aventura da esquadra de Vasco da Gama a caminho das Índias. Luís Vaz de Camões enfrentara muitas privações ao longo da vida; morreu pobre e ignorado pelos compatriotas, com o corpo abandonado entre outros tantos que a epidemia abatera, no anonimato da cripta da igreja de Santana.

Quem visse o poeta deitado no catre miserável, dependente da ajuda dos frades de São Domingos e, segundo a lenda, mantido pelas esmolas obtidas na rua por um escravo, dificilmente acreditaria que aquele homem atravessara o oceano e passara quase duas décadas longe da Europa, em contato com povos diferentes e desafios de toda espécie. Camões vivera no exílio e, de acordo com as recriações biográficas oitocentistas, carregadas de exotismo, experimentara mágoas e privações no Oriente, vivendo como soldado, afastado dos gabinetes intelectuais durante muito tempo, entre os tufões, as moléstias, o calor, a corrupção, a guerra e as paixões na Índia. A morte o encontrou profundamente decepcionado com o destino de Portugal e triste com a morte de D. Sebastião, a quem o poema épico *Os Lusíadas*, publicado no verão de 1572, com apoio dos fidalgos da casa dos Vimiosos, fora dedicado. Em 2 de junho de 1578, pouco antes de embarcar para o Marrocos, o rei havia renovado a outorga da tença trienal de 15000 réis destinada a Camões. O poeta acreditava no bom sucesso da expedição do monarca. Na véspera do Natal de 1579, desiludido com a vida e com a pátria, Luís de Camões teria se encaminhado para receber o dinheiro pela última vez. Nessa época, contaria também com o auxílio de um escravo *jau*, isto é, originário da ilha de Java, frequentemente nomeado como Antônio, encarregado de pedir dinheiro nas calçadas de Lisboa (algumas versões atribuem essa função a uma escrava africana conhecida como Luísa Bárbara, vendedora de hortaliças). Após a morte de Camões, a tença seria novamente paga, em 1582, para a viúva Ana de Sá, mãe do poeta (STORCK, 1897: 719-726).

Camões atravessara a existência constatando as inquietudes e desenganos a ele reservados pela “má Fortuna”, conforme assinala em sua poesia lírica. Como muitas pessoas no século XVI, ele também acreditava no poder das estrelas. Uma vertente dos estudos camonianos (a exemplo de SAA: 1940) enveredou pelos conhecimentos astrológicos, fontes que, apesar de não científicas, estão presentes em versos da produção camoniana e ajudaram a precisar dados biográficos sobre o poeta, tais como a controversa data de nascimento e as datações de sucessos pouco felizes de sua vida. Eugenio Garin (*apud* DELUMEAU, 2007: 320) reproduz o aspecto místico da mundividência renascentista, segundo a qual “os astros mostram-se-nos e mostram-se uns aos outros, observam-se e observam-nos, escutam-se e escutam-nos... O Universo é um diálogo imenso, múltiplo e diverso, ora segredado, ora em voz alta, ora num tom secreto, ora em linguagem descoberta”. Foram os elementos associados ao saber astrológico, presentes nos versos camonianos, que permitiram aos estudiosos determinar, por exemplo, que o poeta teria nascido em Lisboa, a 23 de janeiro de 1524, embora as cidades de Alenquer, Santarém e Coimbra também reivindicassem o posto de terra

natal. Em um poema, Camões reafirma a tópica do artista predestinado ao desengano e fadado a uma vida conturbada, fazendo referência às “estrelas infelices” do seu nascimento. De acordo com Saa (1940), testemunhos da época afirmam que uma temível conjunção planetária entre Saturno e Júpiter inquietou os ânimos da população europeia nos idos de 1524. Previu-se um grande dilúvio ou até mesmo o fim do mundo para o começo do mês de fevereiro. Camões nasceu em um sábado, às 20h40; nesse dia, um eclipse envolveu em trevas o oeste da Europa e o noroeste da África. No decorrer da semana, prenúncios apocalípticos percorreram o continente europeu. Na Alemanha, dizia-se que o Vitulomonaco, um bezerro monstruoso com aparência de monge, teria sido avistado. Relatos semelhantes vinham da Espanha e, em Portugal, correu a lenda acerca do Menino de Évora, um recém-nascido prodigioso, capaz de pronunciar frases em latim. Há testemunhos de um desastre ocorrido nas proximidades da praia de Lisboa, que teria destruído duas ruas inteiras e quase duzentas casas. Nessas circunstâncias, segundo os versos do próprio Camões, “deitou ao mundo a vida/ mais desgraçada que jamais se viu”.

As desventuras do poeta teriam sido acentuadas, segundo antigas crenças, pelo fato de ele ter vindo ao mundo em um sábado (SAA, 1940: 64). De acordo com a tradição que estabelece uma correspondência entre os planetas e os dias da semana, bem como entre a divisão da semana em sete dias em observância às fases da lua (cujo ciclo completo perfaz quatro semanas), Camões nasceu no dia consagrado a Saturno. Astro ligado às posturas meditativas, aos perfis tristes e aos temperamentos melancólicos, Saturno apresenta, na visão esotérica, uma face diabólica, responsável por condenar os indivíduos que sob ele nascem a uma vida de peregrinações e grandes infortúnios. A própria Índia, para os homens daquela época, era colocada sob os domínios de Saturno (DELUMEAU, 2007: 320). O poeta, atento às concepções que tendem a aproximar macrocosmo e microcosmo, caras aos artistas da Renascença (DELUMEAU, 2007: 319), relaciona em seus poemas o destino individual e o Universo misterioso: “Chamo dura e cruel a dura Estrela”. Por fim, um ascendente em Libra, signo regido pelo planeta Vênus, teria predestinado Camões às aventuras amorosas, muitas delas vividas nos elegantes serões da corte de D. João III, avô de D. Sebastião.

Filho de uma família da pequena nobreza de Lisboa, Camões pertencia a uma classe social com poucas perspectivas de trabalho e com frequência dependente dos favores de famílias mais ricas (a exemplo dos Condes de Linhares, a quem o poeta teria servido como escudeiro). A avó materna, mãe de Simão Vaz de Camões, chamava-se Guiomar Vaz da Gama e era parente do navegador protagonista d’*Os Lusíadas*. Apesar de não pertencer à

aristocracia, Luís Vaz de Camões frequentou o Paço real após retornar de Coimbra, onde teria frequentado o colégio de Santa Cruz, sob a tutela do tio, o frade crúzio D. Bento de Camões. Nas reuniões cortesãs, o jovem Camões travou contato com damas nobres, belas e educadas, que apreciavam diálogos e comportamentos requintados. No contexto da corte portuguesa quinhentista, os casamentos muitas vezes dependiam da autorização do rei; na impossibilidade de obter o consentimento, não eram raros os sequestros, fugas e casamentos clandestinos (SARAIVA, 1978: 156-158).

Para que fosse possível frequentar esse ambiente palaciano – sobretudo para aqueles que, como Camões, não possuíam muito dinheiro –, era preciso ter uma formação cultural sólida. Camões viveu em um período culturalmente dividido entre as visões escolástica e humanista. O Humanismo português, desenvolvido conjuntamente com a empresa ultramarina, lançou questionamentos sobre as concepções tradicionais acerca do mundo, de base religiosa, e legitimou a autonomia intelectual do homem e a ampliação dos horizontes geográficos a partir das experiências de navegação (CIDADE, 1961: 19-20; SILVA DIAS, 1981: 13-17). Em Coimbra, ao que tudo indica, ele conhecera a tradição literária da Antiguidade Clássica – Homero, Virgílio, Ovídio, Horácio –, a gramática latina e os princípios de poética. A obra que produziu deixa claro que conhecia as crônicas históricas portuguesas e detinha um saber erudito que abarcava diversos domínios do conhecimento, tais como a geografia, a botânica, a cosmologia, a astronomia de Ptolomeu e Alfragano, autores judaicos (talvez Leão Hebreu e os *Dialoghi D'Amore*), filósofos clássicos (e as influências sobre a doutrina neoplatônica) e escritores como Dante, Petrarca e Tasso (SARAIVA, 1978: 298). O poeta tornou-se popular nos salões e seu senso de humor, irônico e sagaz, presente nas composições poéticas realizadas em medida velha, conferiu fama às anedotas e conquistou as damas do Paço, levando Camões a constatar “Que toda a galanteria é tirá-la donde não se espera” (*apud* MATOS, in AGUIAR E SILVA, 2011: 83), como revelam alguns registros das *Anedotas Portuguesas e Memórias Biográficas da Corte Quinhentista*.

Há muita controvérsia sobre os amores de Camões. O que pode ser afirmado com precisão, a partir da obra camoniana e de alguns relatos biográficos, é a posição central que a temática amorosa ocupava na visão de mundo do poeta, sempre às voltas com o labirinto das emoções: “Jazia-se o Minotauro/ preso no seu labirinto./ Mas eu mais preso me sinto” (*apud* SARAIVA, 1978: 186). Muito se especulou acerca dos nomes de D. Francisca de Aragão, D. Catarina de Ataíde (cuja identidade imprecisa teria dado origem à lendária amada Natércia, um possível anagrama de *Caterina*), D. Violante de Andrade, Dinamene e outras mulheres ou

personagens míticas (Joana, Aônia, Ana, Diana, Nise, Terciana) que, na visão de alguns estudiosos (MATOS: 1943; SARAIVA: 1978), são convertidas poeticamente em uma figura feminina genérica. Para a análise dos textos literários, o fundamental é observar o tratamento conferido por Camões aos temas do amor e da mulher, para além das tentativas de identificação de pessoas concretas que pudessem corresponder às personagens e situações descritas. Um aspecto a ser ressaltado sobre a vida de Camões, nos tempos de convívio com a corte em Lisboa, é o perfil boêmio do jovem poeta. Habilidoso no manejo das armas, levava uma vida desregrada e livre, entre as tabernas e as prostitutas do cais, com participação frequente em rixas e duelos.

Lisboa era uma das cidades mais empolgantes daquele tempo. Ao enorme porto chegavam pessoas de todas as partes do mundo, em uma confluência de línguas e culturas variadas. O pioneirismo de Portugal nos descobrimentos e o desenvolvimento da tecnologia e do comércio haviam colocado o país à frente do restante da Europa. De acordo com Storck (1897: 81-82), as ruas, praças e bazares fervilhavam com a diversidade de povos e profissionais que afluíam para o maior entreposto comercial do planeta. A todo o momento era possível encontrar navegadores, sábios e eruditos, viajantes em busca de aventuras, soldados vindos de longínquos campos de batalha, bêbados e andarilhos, escravos subjugados pelo tráfico cruel e desumano, vendedores e usuários de alucinógenos, marujos com a pele curtida pelo sol e pelo vento, meretrizes e rapazes que trabalhavam nos bordéis, místicos e curandeiros que vendiam ervas e essências. Era uma cidade violenta e sedutora, na qual circulavam altas quantias de dinheiro e mercadorias raras. A constante chegada de navios garantia novidades inesgotáveis, desde tecidos e temperos até animais exóticos para o continente europeu, como elefantes, jaguares e rinocerontes, postos às vezes para lutar entre si (STORCK, 1897: 81-82). Nesse ambiente agitado, Camões viveu disputas e amores, mantendo-se fiel unicamente à ideia de que tais paixões não eram excludentes ou incompatíveis (MACEDO: 1980): na vida boêmia de Lisboa, era possível envolver-se tanto com mulheres de grande fervor religioso quanto com as viúvas ou esposas de marinheiros e soldados que estavam em terras distantes, bem como com meninas da cidade e experientes meretrizes.

O temperamento forte de Camões também era responsável pelas constantes brigas em que se via envolvido, nas noites boêmias e desregradas das tavernas portuguesas, no interior das quais expunha sua face valentona, galanteadora e divertida. Em uma dessas ocasiões, durante as comemorações de Corpus Christi de 1552, feriu Gonçalo Borges, inspetor dos

animais da tropa real. O poeta foi preso e libertado após obter uma carta régia de perdão. Tempos depois, em 24 de março do ano seguinte, Camões partiu para a Índia na armada sob o comando de Fernão Álvares Cabral.

Nessa época, Portugal já sofrera a perda de alguns territórios na África e via crescer a ameaça do ataque de corsários (SILVA DIAS: 1981). Abandonava a terra natal com um sentimento de insatisfação pelas calúnias e invejas de que se sentia vítima. Essa não era a primeira viagem de Camões para longe: em 1547, participara da luta em Ceuta – para onde fora enviado, segundo a lenda, em decorrência de uma aventura amorosa proibida – e, durante uma batalha, ao lado do pai, perdera o olho direito. O regresso ao Oriente na década de 1550 consolida a imagem de Camões como soldado e homem de armas. O poeta participa de diversas expedições: vai a Goa e, em 1553, embarca na expedição comandada pelo vice-rei D. Afonso de Noronha para Malabar, com o objetivo de auxiliar os reis de Cochim e Porcá contra o rei da Pimenta. Nessas aventuras, atinge o estreito de Meca e, após ter se aproximado do Mar Vermelho, passa o inverno em Ormuz, no Golfo Pérsico. A viagem torna-se um componente fundamental da poética camonianiana, filtrada pela memória e pela sensibilidade do sujeito que, após percorrer o mundo, organiza saberes e experiências em uma jornada interior, articulada por meio do discurso literário: “Agora peregrino, vago, errante,/ Vendo nações, lugares e costumes,/ Céus vários, qualidades diferentes [...]” (*apud* SAA, 1940: 158).

FIGURA 3 – *Representação fiel da feira de Goa, com as suas lojas, mercadorias e comerciantes quotidianos.*
J. H. von Linschoten, conservado na Biblioteca Real de Haia (Holanda).

Nesse ponto, em 1554, no ano em que Camões começa a escrever *Os Lusíadas*, passa a ser estabelecido, na tradição dos estudos biográficos camonianos, o cruzamento entre as vidas das duas principais figuras míticas do século XVI lusitano. No dia 20 de janeiro, em Portugal, Dona Joana de Áustria dava à luz D. Sebastião, o herdeiro do trono cujo nascimento, de tão aguardado, rendeu-lhe a alcunha de *O Desejado*. Em Goa, Camões faz a sua primeira referência poética ao futuro rei, a partir do verso 355 de sua "Écloga I". Imbuído da crença renascentista acerca da influência dos astros sobre os destinos individuais, o poeta – que via a si próprio como um filho da Má Fortuna – afirma profeticamente que o Destino e as auspiciosas estrelas garantirão ao menino "o largo pasto d'Ampelusa,/ co monte que em mau ponto viu Medusa", em alusão à futura conquista do reino do Marrocos, segundo Aguiar e Silva (2011: 128).

Há relatos de que Camões teria sido transferido para Macau, território que fora recentemente concedido a Portugal, não se sabe se por punição ou encargo administrativo, para desempenhar o cargo de *Provedor dos Defuntos na China*. No retorno dessa missão, da qual voltava com alguns bens, teria sofrido o famoso naufrágio na costa do rio Mekong, no interior do Camboja, salvando o manuscrito d'*Os Lusíadas*, mas perdendo Dinamene, a jovem chinesa pela qual se apaixonara. Alvo de muitas discussões, o nome *Dinamene* pode se remeter tanto a *Ti-Nan-Men* – que, segundo Afrânio Peixoto (*apud* SARAIVA, 1978: 168), significa *Porta da Terra do Sul* – quanto a uma ninfa da mitologia clássica, filha de Nereu e Dóris. Após o naufrágio, Camões, reduzido novamente à pobreza, teria voltado para Goa, após passar por Malaca, pelas ilhas Molucas e pelo vulcão de Ternate (MATOS, *in* AGUIAR E SILVA, 2011: 87-88).

A permanência em Goa pode ter sido possível devido à existência de uma vida cultural relativamente rica, com uma biblioteca no colégio dos jesuítas, tipografia e imprensa, e um círculo de homens cultos (como o médico Garcia da Orta e o historiador Diogo do Couto). Ainda assim, por volta de 1567, Camões resolveu voltar para Lisboa, com a intenção principal de publicar sua obra, dezessete anos depois de haver embarcado para o Oriente. O poema épico *Os Lusíadas* estava quase finalizado, mas o poeta acabou permanecendo um longo tempo em Moçambique, sem recursos. Diogo do Couto o encontra depois de dois anos e, imbuído da visão renascentista do mundo, conclui sobre Camões que “este homem teve sempre estrela de poeta, que é serem todos pobres” e que o autor d'*Os Lusíadas* estava "em estado de viver d'escolas de algumas pessoas" (*apud* MATOS, *in* AGUIAR E SILVA, 2011: 90). Com efeito, sabe-se que Camões não conseguia manter controle sobre as próprias

finanças, gastando-as conforme as necessidades e os prazeres se lhe apresentavam. Uma viagem de retorno à Europa era muito mais conturbada que uma ida ao Oriente: na volta, os navios vinham carregados de temperos e especiarias, produtos destinados à venda e pesadas bagagens dos viajantes ambiciosos (STORCK, 1897: 651). Finalmente, em abril de 1570, a bordo da nau *Santa Clara* – que passara o inverno em Moçambique –, Camões chega a Cascais, onde é obrigado a interromper a viagem porque o porto de Lisboa se encontrava fechado em razão da peste.

O poeta guerreiro que voltou a Portugal, passados quase vinte anos, não reconhecia a própria terra. Partira jovem e tornara velho, com as costas arqueadas pelas difíceis experiências no Oriente e pelos conhecimentos que a partir delas adquiriu. O mundo se afigurava como um palco de constantes mudanças e eterno desconcerto. Ilusório seria pensar que Lisboa permaneceria igual ou que fosse possível contemplar a cidade com os olhos de um rapaz boêmio e cortesão. Os companheiros de algazarra e os amores do Paço já não mais existiam. No poema “Sátira II” (*apud* SARAIVA, 1978: 302), André Falcão de Resende recupera a imagem desse poeta em desacordo com o mundo, mergulhado nas letras após sofrer profundas decepções: “É poeta o coitado, é monstro nefando./ Na noite, que mal dorme, ou ardente sesta,/ compõe sonetos por seu passatempo”. O próprio país já começava a sentir os sintomas da crise, após uma longa crença no sucesso perene do império marítimo, ao observar as investidas constantes de mouros, hindus e piratas europeus, bem como os diversos problemas administrativos (SILVA DIAS, 1981: 12-13; STORCK, 1897: 495). Após a morte de D. João III, em 1557, o pensamento humanista cederia lugar ao pensamento conservador oriundo da Contrarreforma e do Concílio de Trento (1545). A Inquisição, presente em Portugal desde 1536, mantinha as fogueiras acesas e perseguia os indivíduos considerados hereges. O próprio Camões precisou apresentar *Os Lusíadas* ao controle da censura – na figura benévola do frei dominicano Bartolomeu Ferreira –, uma vez que a Igreja via com desconfiança, sobretudo, os elementos mitológicos que, na obra, se alternavam com o pano de fundo histórico.

FIGURA 4 – *Camoens mourant*.
Gravura publicada no *Musée des Familles. Lectures du Soir*
(Tome I, 1^{re} et 2^{nde} année, 1833-1834, p. 297), acompanhando artigo de S. Henry Berthoud.

Após uma década do regresso de Camões a Portugal, os sinos de Lisboa novamente dobraram para anunciar a saída das procissões e a realização das novenas que pediam aos céus o fim da epidemia. Pobre e esquecido, o poeta guerreiro, nascido em um dia consagrado a Saturno, jazia em um quarto escuro da cidade dizimada pela peste. Nas areias do Marrocos, fora encoberto o sonho do Desejado; a pátria lusitana, que tanta ingratidão demonstrara em relação ao engenho do poeta, estava prestes a ser subjugada pela Espanha. Camões morreu em junho de 1580 e o corpo foi levado para a igreja de Santana, envolto em uma mortalha que teria vindo da casa dos Vimiosos, para ser sepultado com outros desafortunados. Quando o rei Filipe de Espanha chegou a Portugal, manifestou o desejo de conhecer o autor d’*Os Lusíadas*, que tão pouco reconhecimento alcançara em vida, mas já não era mais possível encontrá-lo nem entre os vivos, nem entre os mortos. Posteriormente, os ossos da igreja de Santana foram levados para um túmulo construído no centro do templo. Os infortúnios do poeta, entretanto, não haviam terminado: em 1755, durante o terremoto que devastou Lisboa, a igreja de Santana foi destruída e os restos do poeta se misturaram às ruínas. Nas cerimônias realizadas em 1880, em comemoração ao tricentenário da morte de Camões, as ossadas foram trasladadas, no dia 08 de junho, para o Mosteiro dos Jerônimos, construído por D. Manuel I

no século XVI, após o regresso de Vasco da Gama. Corre a lenda de que as últimas palavras de Camões, naquele distante ano de 1580, teriam sido: “Ao menos morro com a Pátria” (CIDADE: 1961). O poeta não poderia imaginar que, quase trezentos anos depois, no ápice da crise de Portugal, ele atravessaria o nevoeiro dos séculos para inspirar artistas de diferentes países.

2. A biografia de Camões e o imaginário luso-brasileiro

A publicação d'*Os Lusíadas*, em 1572, garantiria a Luís Vaz de Camões, cerca de duzentos anos depois, a consagração definitiva como expoente maior da literatura lusitana. Em fins do século XVIII, Portugal seguia em direção ao ápice de uma crise cultural e econômica, há muito vaticinada pelas palavras amargas do Velho do Restelo, personagem que, no Canto IV da epopeia camoniana, criticava a ambição desmedida dos conquistadores portugueses e a empresa ultramarina lusitana (BOSI, 1993: 36-43), enquanto contemplava, com olhar pessimista, a frota naval de Vasco da Gama partir de Lisboa rumo às Índias. Com o passar dos anos, a glória advinda dos empreendimentos marítimos do império português parecia encoberta pela nuvem de poeira que ocultara, em 1578, o cadáver do jovem rei D. Sebastião, que desaparecera em terras africanas e deixara a independência portuguesa à mercê do domínio espanhol. Para o imaginário lusitano, mesmo depois de reconquistada a autonomia política, em 1640, a época de publicação da epopeia camoniana foi considerada o marco final de um império visto como glorioso pelos portugueses, idealizadores de um passado colonizador violento que, conforme já assinalado no Canto X de *Os Lusíadas*, fora, na verdade, "cimentado a sangue". Da mesma forma, o suposto período áureo das descobertas ultramarinas, evocado pelo engenhoso canto poético de Camões, tornou-se a idade mítica para a qual os portugueses desejavam retornar. Nos anos finais de Setecentos, sob o brilho apagado do tempo presente, diante da constatação da decadência econômica da pátria e do atraso cultural de uma nação outrora renomada, emerge a figura lendária do poeta que eternizou os feitos dos valorosos vultos da história lusitana, no ocaso de uma Idade de Ouro há muito perdida.

Se os autores árcades portugueses – a exemplo da Marquesa de Alorna, de Bocage e Filinto Elísio – encontraram, nas páginas da obra camoniana, uma voz capaz de iluminar as angústias da pátria em declínio, verifica-se também um gradual aumento de interesse pelos aspectos ligados à biografia do poeta, cuja existência trágica, sob o signo da Má Fortuna, parecia encarnar a própria desventura de Portugal. Entretanto, no século XVIII, a rigidez dos padrões neoclássicos impediu a compreensão, por parte de alguns autores, dos versos camonianos em toda a sua riqueza e complexidade (MONTEIRO, *in* AGUIAR E SILVA, 2011: 176-178). Foram várias as críticas negativas a Camões por parte daqueles que leram *Os Lusíadas* sob a ótica dos rígidos preceitos retórico-formais do Neoclassicismo. São famosas

as censuras de Verney em relação ao predomínio da imaginação sobre a razão na epopeia camoniana, bem como os comentários depreciativos de António das Neves Pereira quanto à suposta falta de verossimilhança n'*Os Lusíadas*, associada tanto ao maravilhoso pagão quanto ao tratamento da matéria histórica.

Somente no século XIX, no contexto da instauração do Romantismo em Portugal, consolidam-se a valorização da obra camoniana e o processo de configuração do poeta como figura mítica nacional, identificado com a Pátria decadente. O marco oficial das ressonâncias biográficas camonianas na literatura oitocentista portuguesa é a publicação, em 1825, do poema épico *Camões*, de Almeida Garrett. A obra, também considerada fundadora do Romantismo português, é o paradigma a partir do qual se realizam todas as retomadas da biografia de Luís de Camões no decorrer de Oitocentos. Antes do poema de Garrett, já se observava um aumento de interesse pelos temas camonianos, não apenas na identificação setecentista de Bocage com o destino desventurado de Camões ("Camões, grande Camões, quão semelhante/ Acho teu fado ao meu [...] Como tu, junto ao Ganges sussurrante,/ Da penúria cruel no horror me vejo"), mas já no próprio século XIX, com a luxuosa edição d'*Os Lusíadas*, impressa em Paris pelo Morgado de Mateus em 1817, ou com o *Requiem* dedicado à memória de Luís Vaz de Camões pelo compositor João Domingos Bomtempo em 1819. Ao mesmo tempo, contudo, ainda havia, naqueles anos iniciais do novo século, autores que censuravam intensamente diversos aspectos da obra camoniana e que procuravam, de algum modo, superá-la; é o caso, por exemplo, de José Agostinho de Macedo que, em 1811, publicou a epopeia *O Gama* e fez severas críticas ao autor d'*Os Lusíadas*. Foi o poema de Almeida Garrett, em 1825, o responsável por silenciar as vozes discordantes remanescentes e estabelecer definitivamente a imagem do poeta quinhentista como símbolo da nacionalidade portuguesa. Por esse motivo, no presente estudo, toma-se a obra de Garrett como ponto de partida para a análise das recriações ficcionais da biografia camoniana no século XIX, no período crucial de configuração do mito camoniano, em sua fase de consolidação entre a década de 1820 e o ano de 1880, marcado pelas comemorações do tricentenário da morte do poeta.

É fundamental, no entanto, para realizar um adequado tratamento do tema, ressaltar o fato de que a biografia de Luís Vaz de Camões apresenta numerosas lacunas e escassa documentação confiável. Storck (1897: 11-30) enumerou as tentativas realizadas por estudiosos de diferentes épocas para, a partir da tradição ou de hipóteses conjecturais, traçar o perfil biográfico do autor d'*Os Lusíadas*. Camões morreu em 1580 – ao que tudo indica,

miserável e ignorado pelos cidadãos da pátria que exaltara poeticamente. Com o passar dos anos, as lembranças dos fatos ligados à vida do poeta tornaram-se cada vez mais tênues. Quando o interesse por conhecer a trajetória de vida do poeta ganhou força, os contemporâneos do autor já haviam falecido e até mesmo a localização exata do túmulo do vate era desconhecida, uma vez que ele havia sido sepultado em vala comum, possivelmente junto com outros mortos. A documentação oficial que poderia revelar informações seguras sobre o assunto se restringe a alvarás régios e ligações de parentesco. Os primeiros biógrafos camonianos – Pedro de Mariz (1550-1615), Manoel Severim de Faria (1585-1655), Manuel de Faria e Sousa (1590-1649) – delinearam alguns esboços sobre a figura do artista. Essas três principais biografias de Camões adotaram métodos próprios de investigação e contribuíram para a preservação de dados escassos e para a construção de uma imagem do poeta que seria explorada e desenvolvida no século XIX:

a) Na biografia de Mariz, no prefácio d'*Os Lusíadas comentados pelo Licenciado Manoel Correa* (1613), lê-se que Camões “foi sempre muito estimado assim pelo valor de sua pessoa na guerra como pela excelência do seu engenho” (*apud* SARAIVA, 1978: 7), o que assinala o reconhecimento da figura do poeta como um homem de armas e de letras;

b) Manoel Severim de Faria, em *Discursos Vários Políticos* (1624), procurou traços biográficos de Camões na obra poética, com o objetivo de completar as lacunas presentes no trabalho de Mariz, em uma arriscada aproximação entre obra e vida, ficção e realidade;

c) Manuel de Faria e Sousa foi reconhecido como "o mais influente e importante editor e comentador de Camões de todos os tempos" (ALVES, *in* AGUIAR E SILVA, 2011: 371), sobretudo em função dos quatro volumes, impressos em Madrid, intitulados *Lusiadas de Luis de Camoens, Principe de los Poetas de España* (1639), consagrados pela crítica devido aos comentários cuidadosos e ao projeto de estabelecer Camões e o poema como objetos canônicos; desse modo, a edição não apenas serve de base à comentarística camoniana posterior, mas também às diversas reconstituições biográficas que visam a apresentar Camões como principal vulto literário do mundo lusófono.

A partir desses relatos, mais antigos e basilares, outros escritores – como William Julius Mickle, Thomaz José d'Aquino, José Maria de Sousa Botelho (o Morgado de Mateus), John Adamson e Francisco Alexandre Lobo (bispo de Viseu) –, ao longo da história portuguesa, se debruçaram sobre a vida de Camões. Na década de 1860, o Visconde de Juromenha vasculhou os arquivos públicos e encontrou os poucos documentos que servem de fonte para o estudo da biografia camoniana (STORCK: 1897, BRAGA: 1907, SARAIVA: 1978):

Documento	Data	Dados biográficos presentes
Carta de perdão de Luís de Camões, dada por D. João III	7 de março de 1553	a) Filiação: referência a Simão Vaz, cavaleiro fidalgo da Casa Real. b) Causa da prisão no Tronco da cidade: ferimento ao arrieiro da Casa Real, no dia da procissão de Corpus Christi. c) Situação socioeconômica: "mancebo e pobre". d) Concessão do perdão e partida para a Índia.
Alvará de licença para impressão d' <i>Os Lusíadas</i>	24 de setembro de 1571	a) Conclusão da composição d' <i>Os Lusíadas</i> . b) Sugestão da intenção do autor de acrescentar cantos adicionais à obra. c) Posterioridade da licença do Santo Ofício em relação à licença do Rei.
Alvará expedido em Lisboa para concessão da tença anual de 15000 réis por três anos	28 de julho de 1572	a) Situação social: cavaleiro fidalgo da Casa Real. b) Reconhecimento dos serviços prestados na Índia durante anos. c) Condição obrigatória para receber o pagamento: residência na Corte. d) Início da tença: 12 de março de 1572.
Renovações da tença	2 de agosto de 1575 11 de junho de 1578	Prorrogações de três anos.
Alvará de concessão da tença anual de 6000 réis a Ana de Sá, mãe do poeta	Maior de 1582	a) Reconhecimento de serviços prestados por Camões no Oriente e em Portugal. b) Situação social da mãe de Camões: "muito velha e pobre". c) Ausência de herdeiros.
Recibo de pagamento a Ana de Sá	18 de novembro de 1582	a) Data de morte do poeta: 10 de junho de 1580. b) Pagamento do valor que Camões não chegara a receber.
Dedicatória da década oitava de Diogo do Couto	1616	a) Condição da vida de Camões no exílio: "tão pobre que comia d'amigos". b) Obra poética: "Aquele inverno que estive em Moçambique acabou de aperfeiçoar as suas <i>Lusíadas</i> para imprimir". c) Morte: "Em Portugal morreu este excelente poeta em pura pobreza".

TABELA 1 – Fontes documentais para a biografia de Luís Vaz de Camões.

Dessa forma, em meio à crise nacional portuguesa, cujo ápice foi atingido na altura de Oitocentos, não apenas a produção poética de Camões recebeu destaque, mas os próprios fatos da conturbada existência do poeta passaram a ser objeto de interesse renovado. Envolvido pela aura de herói pátrio injustiçado, Camões encarnou o espírito lusitano da Idade de Ouro perdida. O caráter fragmentário de sua biografia possibilitou o preenchimento por contornos míticos e deu origem a diversos processos de criação ficcional que procuraram consolidar o perfil de Camões como o representante por excelência da grandiosidade do povo português. De acordo com Teófilo Braga (1884: 4-5), em uma observação marcada pelos termos e pela visão de mundo do Romantismo, “cada povo escolhe o gênio que é a síntese do seu caráter nacional”. Dosse (2009: 168-183), com relação à gênese de perfis biográficos ligados à identidade patriótica, observa que o discurso histórico exacerba, por meio da valorização de uma figura heroica, o conflito existente entre os polos da particularidade de uma existência, circunscrita a um determinado período histórico, e da universalidade dos valores sociais de uma nação, aos quais os homens de letras do século XIX podem estar ligados, sobretudo, quando se identificam com o nacionalismo patriótico enaltecido pela mentalidade romântica, no “anseio de contribuir para a construção de um patrimônio memorial comum”.

No caso de Portugal, Camões assume a posição arquetípica do poeta guerreiro, do homem de letras e de armas, honrado e virtuoso, capaz de exaltar a glória nacional em textos poéticos e de lutar em nome do império como soldado nos campos de batalha estrangeiros. O tema da viagem ganha relevo não apenas na abordagem da obra camoniana, mas também na reconstituição do percurso biográfico (LANGROUPA, in AGUIAR E SILVA, 2011: 961-971), uma vez que, à viagem histórica empreendida por Vasco da Gama e trabalhada artisticamente por Camões n'*Os Lusíadas*, somam-se as viagens realizadas pelo próprio poeta entre Portugal e o Oriente – em uma atualização do *topos* do poeta desterrado, que remonta a Ovídio –, bem como a viagem interior – de caráter simbólico-iniciático – desenvolvida no universo interior do poeta lírico. Em decorrência da natureza das principais viagens identificadas na vida e na obra de Camões, outro tema, igualmente caro à história cultural portuguesa, ganha destaque: trata-se da imagem do Oceano, espaço desconhecido e misterioso que une continentes, mas que também separa famílias e amores, expondo os marinheiros a riscos sem conta e a perigos de toda sorte, oferecidos tanto por monstros imaginários quanto pelas forças incontrolláveis da Natureza, a exemplo dos obstáculos poderosos encarnados pelo Gigante Adamastor. Ao mesmo tempo, valorizam-se os aspectos da biografia camoniana

associados a uma vida de amores e exílios (ANDRÉ, *in* AGUIAR E SILVA, 2011: 309-312), de contato com os prazeres da corte e com os caprichos da fortuna, de conhecimento dos louvores pessoais e das misérias injustas: eis a matéria-prima para a conversão da figura histórica de Camões em mito representativo da pátria portuguesa.

Alguns aspectos da biografia camoniana tornam-se recorrentes nas diversas recriações da vida do poeta, realizadas no decorrer do século XIX. O tema da viagem, acima mencionado, é explorado sob a chave das dificuldades enfrentadas durante o período de degredo na Índia (ANDRÉ, *in* AGUIAR E SILVA, 2011: 309-312). O século XVI constituiu, para Portugal, uma época de trânsito constante pelos mares e de intenso contato entre Ocidente e Oriente. Nessa busca constante por riqueza, as vidas de homens como Camões eram marcadas por partidas frequentes, longas separações – o "mal de ausência" a que alude o poeta na elegia "Aquele que de amor descomedido" – e retornos incertos. A própria existência passava a ser vista como uma espécie de desterro em relação à felicidade de um Paraíso ideal e, séculos depois, em meio às turbulências de Oitocentos – decorrentes nas invasões francesas, da partida da Família Real para o Brasil e dos exílios resultantes das disputas políticas entre liberais e conservadores –, ganham novos significados as antigas tensões entre exílio e Pátria, nacional e estrangeiro, passado e presente, já cantadas nos versos épicos e líricos do poeta quinhentista. A memória institui-se, nesse processo, como espaço contraditório entre a contemplação, a um só tempo prazerosa e saudosa, do passado glorioso e a constatação melancólica da irreversibilidade temporal e da decadência do momento presente.

Além da frequente alusão à experiência do degredo, atualiza-se também, na reconstrução ficcional da biografia camoniana, o clássico *topos* das Armas e das Letras (FRAGA, *in* AGUIAR E SILVA, 2011: 42-45). Na configuração do mito camoniano, aliam-se a experiência prática do soldado e o engenho intelectual do poeta, uma combinação há muito registrada pelos tratados de retórica clássica, lidos com proveito pelos humanistas da Península Ibérica, e concretizada na biografia de Luís de Camões. Esse lugar-comum da composição literária, fruto da união entre *fortitudo et sapientia*, já havia sido explorado poeticamente pelo próprio Camões nos versos d'*Os Lusíadas*, ao assinalar que os portugueses de seu tempo valorizavam, sobretudo, as conquistas militares e não conferiam o devido relevo aos poetas, os únicos artistas capazes de immortalizar a glória dos heróis: "Por isso, e não por falta de natura,/ Não há também Virgílios nem Homeros;/ Nem haverá, se este costume dura,/ Pios Eneias nem Aquiles feros" (V, 98). Com o passar dos séculos, o próprio Camões seria

imortalizado como o poeta-soldado da história portuguesa, infeliz nos amores, que lutou pela Pátria e morreu esquecido em um leito miserável. Já nas páginas d'*Os Lusíadas*, traçara Camões o seu autorretrato, no qual reconhecia, sem falsa modéstia, a rara combinação de valores por ele representada: "Nem me falta na vida honesto estudo,/ com longa experiência misturado,/ nem engenho, que aqui vereis presente,/ cousas que juntas se acha raramente" (X, 154).

No decorrer dos anos de Oitocentos, a terra d'*Os Lusíadas* se reconhecia no espelho que apresentava a face de Camões: a instabilidade característica da existência camoniana parecia repetir, no âmbito particular, o percurso de ascensão e decadência vivido por Portugal, no âmbito coletivo. No século XIX, os intelectuais portugueses constataavam a decadência em que se encontrava a pátria no presente, quando contraposta à visão do glorioso império cuja expansão, no passado, aparentemente revelava-se um sólido e promissor empreendimento. Em decorrência das ruínas do sonho imperialista, levantou-se a ideia de um projeto restaurador da grandeza nacional perdida que fosse capaz de renovar as esferas sociais, políticas, econômicas e culturais. Tratava-se de um programa de regeneração que seria capaz de salvar Portugal da grave crise em que se via mergulhado, retirando-lhe dos ombros o incômodo estatuto de país atrasado – ainda sedimentado nas estruturas arcaicas de uma economia agrária e de um regime político absolutista – e periférico em relação aos demais países de uma Europa avançada, liberal, com sede de modernidade e impulsionada pelas ondas de um espírito industrializador e cientificista.

Esse desejo de modernização justifica a compulsão do engenheiro Fontes Pereira de Melo por construir estradas de ferro e linhas de telégrafo que atravessassem o país, na ânsia de promover a ligação de Portugal ao restante da Europa, encurtando as distâncias e reduzindo as fronteiras existentes entre os territórios. No plano cultural, esse desejo de regeneração alia-se a uma preocupação que atravessará o século XIX e se estenderá pelo século XX adentro, referente às condições peculiares de Portugal no contexto das nações europeias. Tal preocupação, nos idos de Oitocentos, estava inserida em um programa estético-ideológico de caráter liberal que buscava, mediante acentuada reflexão, o estabelecimento de uma identidade nacional portuguesa. Movidos pelo instinto de nacionalização da cultura e da sociedade lusitanas, e imbuídos da crença na necessidade de reconstrução do país, homens como Almeida Garrett e Alexandre Herculano revestiram-se da aura de vates prenunciadores de um novo tempo, de articuladores político-culturais que se viam detentores da missão de iluminar as letras portuguesas com os faróis das ideias restauradoras (FRANÇA, 1999: 93-

104). No bojo dicotômico das discussões que instauravam a oposição entre a decadência nacional constatada e a regeneração necessária da pátria lusitana, apresentava-se o programa do movimento romântico na sua vertente nacionalista, com propostas de valorização de elementos típicos da cultura popular do país, bem como de aspectos ligados à própria história nacional, vista então como principal caminho para despertar reflexões passíveis de restaurar a sociedade.

A crença na retomada do passado histórico como auxiliar fundamental do processo de reforma do país estará presente, de maneira sistemática, nas produções literárias inauguradoras do Romantismo português, as quais demonstram singular preocupação com a formação de homens capazes de devolver à Pátria a grandeza perdida no decorrer dos séculos. Tal valorização do glorioso passado nacional resulta do forte empenho dos intelectuais portugueses da primeira metade do século XIX em rememorar os acontecimentos grandiosos de antanho, salvando igualmente do esquecimento as figuras de homens modelares no processo de constituição do renome lusitano e oferecendo aos contemporâneos oitocentistas a possibilidade de recuperação da célebre dignidade de outrora, que fora sendo abalada após marcados e sucessivos golpes – tais como a invasão francesa pelas tropas de Napoleão em 1807, o consequente embarque da Família Real para o Brasil e a perda do poder sobre a colônia brasileira, quinze anos depois. Lourenço (1978, 1999) associa essa série de acontecimentos traumáticos para a nação portuguesa com o desenvolvimento de um intenso sentimento saudosista, apegado à memória coletiva dos tempos das grandes descobertas.

O saudosismo verificado na cultura lusitana está relacionado, segundo Lourenço (1999: 9-15), a acontecimentos históricos determinantes e ao tratamento desses fatos pela memória coletiva do povo português. É comum, mesmo no discurso popular, a caracterização da palavra *saudade* como uma das singularidades preciosas do léxico português; o próprio poema *Camões*, de Almeida Garrett, é aberto por uma invocação à Saudade, personificada e explorada poeticamente nos primeiros versos do Canto I. Em Portugal, o tratamento artístico conferido a esse sentimento peculiar ganha dimensões ainda maiores quando estabelecido o contraste, no contexto da crise pela qual o país passava no século XIX, entre a falta de projeção portuguesa no cenário internacional do presente e a lembrança da glória imperial de séculos passados. Para o povo português, a perda do antigo apogeu econômico era comparável à expulsão imaginária do Paraíso; na perspectiva de Eduardo Lourenço, essa consciência de declínio intensifica o discurso da Saudade. Assim sendo, na gênese do processo de formação do mito camoniano, é possível identificar uma relação problemática no plano da

temporalidade, uma vez que os sujeitos responsáveis pela evocação literária de Camões operam com a memória e a sensibilidade de acordo com a percepção de mundo portuguesa oitocentista. Os fatos passados, relacionados ao contexto histórico-cultural e biográfico do poeta de Quinhentos, não são retomados com isenção ou objetividade; opera-se, com efeito, uma releitura que busca conferir sentido ao passado, na tentativa de intervir no presente e modificar efetivamente o futuro do país. Nesse processo, a ficção é amplamente utilizada como difusora de ideias e passa, no âmbito do Romantismo – com destaque para o apelo popular das peças de teatro –, a funcionar como veículo principal de transmissão das ideias revolucionárias e do projeto de valorização dos símbolos de nacionalidade.

Lourenço (1999: 13) estabelece uma diferenciação vocabular preciosa para a compreensão do mito camoniano. Segundo o crítico português, há relações distintas no tratamento do passado em cada uma das experiências humanas que operam com as lembranças. Desse modo, (a) é característico da *melancolia* um olhar para o passado como algo definitivamente distante no tempo e impossível de ser recuperado; (b) é definidor da *nostalgia* uma fixação em torno de uma realidade passada determinada, inalcançável, mas ainda recuperável, mesmo que imaginariamente; (c) é próprio da *saudade* um traço paradoxal e intermediário, na medida em que é essencialmente atemporal, pois nela fundem-se simultaneamente o passado e o presente – em uma fusão que dá origem a novos significados e atualizações –; por outro lado, a expressão da saudade manifesta-se concreta e historicamente nas obras literárias, produtos do trabalho artístico de sujeitos inseridos na história e na cultura, sendo, portanto, irrecuperável no tempo e recuperável pela imaginação. Por meio do processo de evocação saudosista da vida e da época de Camões, a figura do poeta ganha uma dimensão mítica ao ser investida de um caráter hagiográfico-patriótico, decorrente da releitura do passado sob o olhar do presente, e marcada pela atribuição de contornos heroicos à personagem, em uma suspensão das fronteiras temporais que separam os séculos.

Trata-se de um percurso semelhante ao observado na constituição do mito sebastianista, a mais famosa reevocação do passado português, nascida da esperança em relação ao retorno do rei e à recuperação do esplendor perdido. Para Costa Lobo (*apud* LOURENÇO, 1999: 49), o sebastianismo "é a vida imaginária portuguesa quando o abismo entre a realidade do seu ser histórico e o seu destino ideal e moral nos aparece como intolerável". A crença milenarista em torno de D. Sebastião e o processo de canonização cívico-patriótico de Camões têm origens comuns e fundam-se no desejo de regeneração da Pátria, decorrente da "autoconsciência dramática que o século XIX português tem de si

mesmo" (LOURENÇO, 1999: 51).

Na perspectiva do século XIX português, caracterizado centralmente por uma série de tentativas de superação da crise nacional, a figura de Camões torna-se um fantasma reevocado com insistente frequência pelas obras literárias. A época do apogeu do império lusitano é revivida na lembrança recuperada do gênio camoniano, cujas obras e biografia permitiam aos portugueses recuperar, com admiração e saudade, o brilho da pátria no auge de sua magnitude, numa tentativa de projeção das luzes da extinta época do expansionismo marítimo sobre a escuridão do presente em crise. Revisitar a face ressuscitada de Camões tornou-se um procedimento literário recorrente ao longo de todo o século XIX português (o final do século XVIII já testemunhara o início do entusiasmo pela figura camoniana, em textos compostos por José Anastácio da Cunha, Bocage e Filinto Elísio). Para além dos Oitocentos, as ressonâncias biográficas de Camões continuarão a ecoar na literatura portuguesa do século XX, sob novos prismas, percorrendo o poema *Mensagem* (1934) do supra-camoniano Fernando Pessoa, comparando também na menção ao monumento laudatório que é feita no conto "Teorema" (1961) de Herberto Helder e, novamente, na peça *Que farei com este livro?* (1980) de José Saramago. Conforme as epígrafes deste estudo procuraram sugerir, autores portugueses, brasileiros e de outras nacionalidades continuaram a evocar, no decorrer do século XX, a figura de Luís de Camões, de acordo com as especificidades de outros momentos histórico-culturais, mas em diálogo constante com o mito configurado nos anos de Oitocentos. Ao presente trabalho interessa investigar a gênese e o desenvolvimento do mito camoniano, a partir da análise de textos literários produzidos em Portugal e no Brasil durante o século XIX.

De acordo com esse recorte observacional, devem ser estabelecidas as relações entre Mito e História para a compreensão do processo de retomada e recriação ficcional da vida de Camões. De acordo com Lucas (1991: 29), a ausência de informações biográficas detalhadas provoca um distanciamento da verdade histórica e uma inserção no universo do mito, elaborado socialmente para garantir a manutenção dos valores de coesão social e a definição da identidade nacional. O pensamento mítico realiza um preenchimento das lacunas informacionais com elementos imaginários não comprováveis e elaborados ficcionalmente. No caso de Camões, verifica-se uma incorporação de virtudes heroicas, de matriz cavaleiresco-feudal, à trajetória de vida do poeta guerreiro e exilado, exaltado tanto pelo seu gênio literário quanto pelos sucessos militares. Por meio da evocação da imagem de Camões, retoma-se indiretamente o passado glorioso por ele cantado. O Poeta ressurge não apenas das

poucas cinzas dos dados biográficos, mas ressuscita por meio da criação de uma "literatura evocativa" (LUCAS, 1991: 30), ligada ao campo simbólico e permeada por contornos românticos de idealização do Passado, do Herói e da Pátria. O artista com existência civil comprovada, que viveu no século XVI, ingressa na discursividade do século XIX e transforma-se, por meio de recursos poéticos, em personagem de ficção: "Ele é deslocado para o campo mágico das sombras do passado que ressurgem" (LUCAS, 1991: 30), em uma evocação de caráter sacralizador que o coloca no centro do cânone das letras lusófonas. O tratamento literário dos escassos dados biográficos de Camões, à luz das recriações operadas pela memória coletiva lusitana no século XIX, com o objetivo de reelaborar artisticamente o passado de acordo com as inquietudes do presente, envolve um trabalho ativo e dinâmico com as lembranças, em conformidade com a visão de Le Goff (1980: 12), para quem

[...] o imaginário pertence ao campo da representação, mas ocupa nele a parte da tradução não reprodutora, não simplesmente transposta em imagem do espírito, mas criadora, poética no sentido etimológico da palavra. [Grifo nosso.]

A literatura portuguesa oitocentista, a partir do Romantismo, apresentará diversas recriações da biografia camoniana, aqui estudadas comparativamente com o objetivo de verificar as particularidades de cada uma das representações e a totalidade da imagem construída a partir da biografia lacunar do Poeta, na conjuntura histórica específica de Oitocentos. Como afirma Lucas (1991: 30), "muitos Camões a nacionalidade portuguesa teve de fabricar para garantir a continuidade de sua própria história". No mundo lusófono – e no grande sistema das literaturas de língua portuguesa (ABDALA: 1989, 2004) –, o sistema literário português configura a matriz cultural europeia com a qual dialogam obras produzidas nas antigas colônias do império. No caso do Brasil, a proclamação da independência, em 1822, favoreceu o processo, por parte dos intelectuais, de definição da identidade nacional.

Desde muito tempo, a elite brasileira dedicada às letras já travava contatos com a Europa, continente para onde seguiam os homens interessados em ampliar o repertório cultural. A vinda da Família Real portuguesa para o Brasil promoveu uma revolução artística no Rio de Janeiro, tanto pelos cursos e jornais que foram fundados, como pela presença de estrangeiros instruídos que participavam da vida na Corte. No começo do século XIX, como observa Candido (2007: 8-15), intensificaram-se o desejo de autonomia política e as tentativas de modernização do país.

A conquista da independência impulsionou o desenvolvimento de uma produção literária, no âmbito do Romantismo, voltada para a valorização dos elementos considerados

tipicamente nacionais e genuinamente brasileiros. A literatura romântica apresenta representações idealizadas dos elementos naturais e, no Brasil, exalta, sobretudo, a figura do indígena, concebido como herói pátrio e relacionado à era pré-cabralina (na qual os românticos localizavam a efetiva nacionalidade brasileira). Ainda assim, a proposta de criação de obras literárias que ressaltassem as cores locais dialogava com modelos culturais de origem europeia – a exemplo dos romances indianistas de José de Alencar. A aclimação de elementos culturais estrangeiros à cultura brasileira exigiu um processo de revisão das formas e temas que seriam adaptados ao cenário brasileiro. Nesse contexto, a vida e a obra de Luís de Camões foram tratadas como aspectos positivos da herança cultural portuguesa, dignos da admiração e do respeito de escritores que compartilhavam a língua e a tradição cultural da antiga metrópole.

No entanto, como observa Lucas (1991: 32-33), apesar de haver o reconhecimento inegável da grandiosidade do gênio camoniano por parte dos autores brasileiros oitocentistas, não é possível desconsiderar as complexidades inerentes às relações culturais entre Brasil e Portugal, advindas do passado colonial. Diante do desejo de autonomia nacional, o português é visto como o Outro, sempre presente e provocador de inquietantes questionamentos identitários. Na história dos dois países, nota-se uma tentativa, por parte dos interesses dominantes, de afirmar um discurso de fraternidade que, por vezes, oculta, sob o simulacro do parentesco familiar e harmônico, as contradições e a violência inerentes ao sistema colonialista. O mito camoniano, ao ganhar atualizações no Brasil, sobretudo em peças de teatro, difunde-se pela cultura luso-brasileira e estabelece complexas redes de relações com o passado imperial português. Além de motivo de admiração e elemento de uma memória literária comum, ganha dimensões político-simbólicas e, no âmbito da história coletiva, é enriquecido por diversas camadas temporais e ideológicas.

3. Ressonâncias biográficas de Camões na literatura luso-brasileira do século XIX: objetos de estudo, perspectivas teóricas, métodos de análise

Neste estudo, realiza-se um recorte observacional voltado para as ressonâncias biográficas camonianas na literatura luso-brasileira oitocentista, com o objetivo de analisar os retratos literários do poeta lusitano quinhentista por escritores portugueses e brasileiros do século XIX. Tomando como objeto de estudo obras pertencentes a sistemas literários distintos – mas unidos por elos histórico-culturais –, procurar-se-á descrever alguns aspectos característicos das relações interculturais entre dois países de língua portuguesa, no século XIX, a partir de uma perspectiva comparativista. A proposta de investigação fundamenta-se na possibilidade de estabelecimento de três eixos centrais de abordagem dos textos tomados para análise:

a) Em primeiro lugar, interessa verificar as diferentes representações da figura camoniana por autores pertencentes a dois sistemas literários diversos – ainda que inter-relacionados –, sob conjunturas históricas particulares, em textos ficcionais nos quais o poeta português de Quinhentos assume o papel de protagonista;

b) em segundo lugar, faz-se necessário identificar as conexões mantidas entre literatura e história nos textos estudados, partindo da retomada da figura do poeta lusitano classicista por duas nações lusófonas, em uma época de intensos questionamentos coletivos acerca da identidade nacional;

c) finalmente, é relevante observar os procedimentos adotados para a recriação ficcional da figura de Camões no âmbito de gêneros literários distintos, considerando a consequente formação de uma totalidade de representações que culmina na consolidação do mito camoniano.

No âmbito do estudo acerca do percurso de formação de uma memória coletiva, as vozes depreensíveis dos relatos biográficos sobressaem como repositórios de antigas lembranças e tornam possíveis as configurações de perfis ficcionais associados a figuras míticas. Valensi (1994: 9-15), ao tratar da gênese do sebastianismo, assinala o papel decisivo desempenhado pela memória no decorrer do processo de criação dos mitos nacionais. Para o estudo das ressonâncias biográficas camonianas, é igualmente necessário recorrer às fontes fundamentais de reelaboração, preservação e difusão das lembranças relativas ao passado

português no século XIX; para tanto, torna-se necessária a consulta a textos literários, a informações referentes aos rituais cívicos do período (a exemplo das comemorações em torno do monumento erigido a Camões), a dados detalhados sobre a história luso-brasileira e à iconografia camoniana. Todos esses materiais, postos em relação e diálogo, contribuem para traçar o percurso de desenvolvimento do mito camoniano nos anos de Oitocentos.

A análise dos textos, no entanto, deve levar em consideração o fato já assinalado de que, ao longo do tempo, opera-se um processo de filtragem das lembranças – elaboradas artisticamente, no caso de Camões, de acordo com as formações ideológicas do século XIX –, assim como uma releitura do passado a partir de novos repertórios de conhecimento e de experiências. O funcionamento da memória – individual ou coletiva – supõe sempre o esquecimento da maior parte das lembranças e o caráter seletivo – mesmo que inconsciente – do armazenamento das informações. Na construção dos mitos e na reevocação do passado, os sobreviventes ou agentes históricos de outras épocas interferem nas vozes daqueles que já há muito tempo não existem (VALENSI, 1994: 9-11).

Essas operações com os conteúdos da memória estão inseridas no processo de formação da *consciência histórica* de um povo – o que Maurice Halbwachs (*apud* VALENSI, 1994: 9) chamou de "memória coletiva" – e sofrem a influência das demandas relevantes para o momento presente. Ao trabalhar sobre o estoque das lembranças, a memória possibilita o regresso dos eventos pertinentes e lega ao esquecimento os fatos considerados de pouca importância. Ao estabelecer uma associação com a história do povo português – tomando por base a sucessão de eventos históricos decisivos e traumáticos para aquela coletividade (LOURENÇO: 1978) –, nota-se o percurso realizado, durante o tratamento dos fatos passados, para dar forma aos principais mitos de nacionalidade: em primeiro lugar, recorre-se ao tesouro das lembranças compartilhadas pela comunidade; em seguida, selecionam-se os conteúdos – eventos ou figuras históricas marcantes – diretamente relacionados ao destino da coletividade; finalmente, com o olhar do presente voltado para o passado, sem perder de vista as idealizações futuras, elaboram-se ideológica e artisticamente as lembranças, de maneira a fazer com que, por meio da linguagem, os séculos anteriores ofereçam um norte para o presente que os evoca e, transcendendo-o, projetem luzes sobre as sombras incertas do futuro.

Bosi (1994: 51-58), ao tratar dos processos psíquicos da memória, ressalta a atuação do princípio seletivo durante o processo de elaboração das lembranças. No plano coletivo, é possível aludir a um processo análogo de reconstrução do passado comum, uma vez que,

assim como ocorre no plano individual, o ato de lembrar pressupõe a reelaboração ou a reconstrução das experiências anteriores, em um trabalho ativo – muitas vezes inconsciente – de preenchimento restaurador das lacunas, fissuras e incompletudes dos dados remanescentes no repositório da memória. Como observa a referida autora,

A experiência da releitura é apenas um exemplo, entre muitos, da dificuldade, senão da impossibilidade, de reviver o passado tal e qual; impossibilidade que todo sujeito que lembra tem em comum com o historiador. Para este também se coloca a meta ideal de refazer, no discurso presente, acontecimentos pretéritos, o que, a rigor, exigiria se tirassem dos túmulos todos os que agiram ou testemunharam os fatos a serem evocados. Posto o limite fatal que o tempo impõe ao historiador, não lhe resta senão *reconstruir*, no que lhe for possível, a fisionomia dos acontecimentos. Nesse esforço exerce um papel condicionante todo o conjunto de noções presentes que, involuntariamente, nos obriga a avaliar (logo, a alterar) o conteúdo das memórias. (BOSI, 1994: 59, *grifos nossos*.)

Desse modo, neste trabalho, para a análise dos mecanismos de configuração do mito camoniano, revelam-se fundamentais as contribuições oferecidas, à área do comparatismo literário, pelo campo interdisciplinar dos estudos históricos conhecido como História das Mentalidades e do Imaginário (ARIÈS, *in* LE GOFF, 1990: 154-176). Os mitos elaborados coletivamente pelas comunidades humanas são frequentemente preservados e difundidos pelas obras artísticas, reveladoras e depositárias do universo mental dos grupos sociais. Sob essa perspectiva, diluem-se as fronteiras entre a realidade da vida concreta e a realidade das imagens – verbo-visuais ou mentais – concebidas pela imaginação. Ambos os domínios, incluindo o da produção e veiculação das imagens simbólicas, detêm uma poderosa capacidade de reestruturação e intervenção sobre a vida social (BARROS, 2004: 91-105). No caso do mito camoniano, o auxílio metodológico prestado pela História do Imaginário à análise de textos verbais e não verbais pode ser verificado nas identificações estabelecidas entre as imagens construídas e o sistema simbólico-axiológico a que elas remetem, na esfera da mentalidade coletiva. O imaginário, berço onde repousam os mitos, atualiza-se nos discursos produzidos com o objetivo de provocar ações e reflexões dos membros componentes e construtores de uma sociedade.

Na área dos estudos camonianos, vale ressaltar que muitos trabalhos – a exemplo de Teles (1976), Coelho (1983) e Ramalho (1992) – foram dedicados às ressonâncias do poeta lusitano nas literaturas de língua portuguesa, sob o ponto de vista do diálogo estabelecido com os elementos estéticos da poética de Camões. Dessa forma, ora foram ressaltados os aspectos líricos que, na literatura luso-brasileira, remetiam à obra do poeta classicista, ora se verificaram os diálogos mantidos com o épico *Os Lusíadas*. Neste trabalho, pretende-se

chamar atenção para a retomada paralela, em textos literários portugueses e brasileiros do século XIX, de elementos relativos à biografia do poeta Luís Vaz de Camões, no tocante às especificidades das recriações ficcionais desses aspectos biográficos. O estudo, de caráter analítico-comparativo, permite iluminar também dados relacionados às complexas relações culturais mantidas entre Portugal e Brasil, na perspectiva dos processos de constituição das respectivas identidades nacionais e do imaginário coletivo, bem como ao papel desempenhado pela retomada de um ícone do passado literário português no âmbito da cultura luso-brasileira de Oitocentos. A pesquisa mostra-se enriquecedora ao revelar uma relação complementar, estabelecida entre dois sistemas literários distintos, quanto ao tratamento biográfico de uma personagem célebre da história cultural dos dois países. Será fornecida, por conseguinte, uma contribuição aos estudos camonianos, mediante a consideração da já tão iluminada face de Camões sob ângulos pouco explorados.

Para tanto, convém explicitar a perspectiva segundo a qual os elementos biográficos serão tratados no presente estudo. A problemática relação entre literatura e biografia foi abordada sob diferentes ângulos no campo da teoria literária. Conforme assinala Wellek (2003: 86), houve críticos para os quais a biografia revelava-se uma preciosa "fornecedora de materiais para um estudo sistemático da psicologia do poeta e do processo poético". A própria obra de Camões serviu de fonte, ao longo do tempo, para pesquisas acerca de vestígios biográficos que pudessem ser encontrados em passagens da vasta produção literária, como revelam, por exemplo, Storck (1897), Braga (1907) e Saraiva (1978). A título de exemplificação, enumeram-se alguns desses trechos, dos quais foram depreendidos elementos biográficos para o preenchimento dos numerosos hiatos relativos à vida de Camões:

a) N'Os *Lusíadas* (X, 127-128), foram encontrados dados referentes ao famoso naufrágio na costa do rio Mekong, no Camboja, em que Camões quase teria perdido os manuscritos da epopeia:

"Vês, passa por Camboja Mecom rio,
Que 'capitão das águas' se interpreta; [...]
Este receberá, plácido e brando,
No seu regaço o Canto que molhado
Vem do naufrágio triste e miserando."

b) Também n'*Os Lusíadas* (X, 9), identificaram-se menções à idade avançada do Poeta e à relação por ele mantida com a pátria portuguesa:

"Vão os anos *decendo* e já do Estio
Há pouco que passar até o Outono;
A Fortuna me faz o engenho frio,
Do qual já não me jacto nem me abono;
Os desgostos me vão levando ao rio
Do negro esquecimento e eterno sono.
Mas tu me dá que cumpra, ó *grão* Rainha
Das Musas, *co* que quero à nação minha."

c) Ainda n'*Os Lusíadas* (VII, 79-80), encontraram-se menções aos sofrimentos e privações vividos no exílio:

"Olhai que há tanto tempo que, cantando
O vosso Tejo e os vossos Lusitanos,
A Fortuna me traz peregrinando,
Novos trabalhos vendo e novos danos:
Agora o mar, agora *experimentando*
Os perigos Mavórcios inumanos [...]
Agora, com pobreza avorrecida,
Por hospícios alheios degradado;
Agora, da esperança já adquirida,
De novo, mais que nunca, *derribado*; [...]"

d) Na "Canção IX", puderam ser identificadas referências à expedição de Guardafui, nas proximidades do Mar Vermelho:

"Junto de um seco, fero e estéril monte,
inútil e despido, calvo, informe,
da natureza em tudo aborrecido;
onde nem ave voa, ou fera dorme,
nem rio claro corre, ou ferve fonte,
nem verde ramo faz doce ruído;
cujo nome, do vulgo introduzido
é felix, por antífrase, infelice;
o qual a Natureza
situou junto à parte
onde um braço de mar alto reparte
Abássia, da arábica aspereza,
onde fundada já foi Berenice, [...]
Aqui, no mar, que quer apressurado
entrar pela garganta deste braço,
me trouxe um tempo e teve
minha fera ventura. [...]
Aqui me achei gastando uns tristes dias,

tristes, forçados, maus e solitários,
 trabalhosos, de dor e d'ira cheios,
 não tendo tão somente por contrários
 a vida, o sol ardente e águas frias,
 os ares grossos, férvidos e feios,
 mas os meus pensamentos, que são meios
 para enganar a própria natureza [...]

e) Na "Canção X", foram encontradas alusões à Ceuta, à perda do olho em combate e à Má Fortuna:

Vinde cá, meu tão certo secretário
 Dos queixumes que sempre ando fazendo,
 Papel, com que a pena desafogo!
 As sem-razões digamos que, vivendo,
 Me faz o inexorável e contrário
 Destino, surdo a lágrimas e a rogo.[...]
 E, para que o tormento conformado
 Me dessem com a idade, quando abrisse
 Inda menino, os olhos, brandamente,
 Mandam que, diligente,
 Um Menino sem olhos me ferisse. [...]
 Em que eu criei a tenra natureza,
 Que do longo costume da aspereza,
 Contra quem força humana não resiste,
 Se converteu no gosto de ser triste. [...]
 Fez-me deixar o pátrio ninho amado,
 Passando o longo mar, que ameaçando
 Tantas vezes me esteve a vida cara.
 Agora, exprimentando a fúria rara
 De Marte, que cos olhos quis que logo
 Visse e tocasse o acerbo fruto seu [...]
 Agora, peregrino vago e errante,
 Vendo nações, languages e costumes,
 Céus vários, qualidades diferentes,
 Só por seguir com passos diligentes
 A ti, Fortuna injusta, que consumes
 As idades, levando-lhe diante
 Ûa esperança em vista de diamante [...]
 Que ainda agora a Fortuna flutuosa
 A tamanhas misérias me compele,
 Que de dar um só passo tenho medo. [...]

FIGURA 5 – *Camões combate em Ceuta*.
Ilustração do romance histórico *La vieillesse du poète*, de G. de La Landelle.
Castelli e Pannemaker (1859).

No entanto, Wellek (2003: 86-90) alerta para os riscos da aproximação mecânica e da identificação direta entre fatos históricos e registros ficcionais. Em concordância com o autor, é preciso enfatizar que a escrita biográfica recorre a procedimentos de seleção cronológica e a critérios de apresentação do fato e tratamento do biografado. No caso de Camões, assim como em grande parte dos escritores antigos, não se tem acesso a uma grande documentação privada ou a registros civis; quando muito, conta-se com certo número de documentos oficiais, registros judiciais e testemunhos indiretos de contemporâneos ou de menções pontuais presentes nas obras. Não é possível, apenas com base em registros ficcionais, garantir assertivamente a validade dos dados biográficos. De acordo com Wellek (2003: 89), "a relação entre a vida privada e a obra não é uma simples questão de causa e efeito".

Em outras palavras, a literatura não pode ser encarada como um simples espelho da vida do autor, embora em alguns momentos possa confirmar ou oferecer elementos indiciais para a compreensão de aspectos relacionados ao contexto histórico-cultural ou biográfico do poeta. Entretanto, é necessário sempre considerar as finalidades e estratégias retóricas presentes nos textos literários e as novas realidades por eles instauradas discursivamente. Por esse motivo, este trabalho não tem como objetivo restringir-se à identificação de elementos biográficos nas recriações ficcionais da vida de Camões, em um mero cotejo com as fontes documentais. Trata-se, com efeito, de um estudo analítico, com viés comparativo, acerca do emprego de recursos literários e do tratamento artístico conferido a uma matéria histórico-biográfica, de acordo com as coordenadas estético-ideológicas do século XIX português e brasileiro. A intenção central do estudo reside no interesse de acompanhar o processo de constituição dos elementos básicos que conferem unidade ao mito camoniano.

O gênero *biografia* estimula, por sua vez, a teorização em torno dos procedimentos empregados para narrar os acontecimentos da vida de sujeitos com existência histórica comprovada. No caso específico de Camões, as fontes biográficas servem como ponto de partida para as recriações ficcionais da existência do autor. Dosse (2009) dedicou um estudo a esse gênero textual híbrido, ancorado sempre em duas dimensões complementares – a histórica e a ficcional –, uma vez que a reprodução de eventos reais, vividos por alguém no passado, não é realizada apenas objetivamente, mas envolve o emprego da imaginação e da visão de mundo de um sujeito criador. Entre biógrafo e biografado sobressai o que, em termos bakhtinianos, pode-se chamar de *olhar exotópico* (BAKHTIN, 1997: 23-42), o desdobramento da visão comprometida e ética de um sujeito sobre outro – presente, por exemplo, na relação literária entre o autor e o herói –, de maneira a fazer com que, sob essa

nova perspectiva, sejam revelados aspectos do sujeito observado a que este jamais teria acesso, sobretudo por falta de distanciamento ou de uma visão totalizante acerca de si.

Ainda sob a ótica bakhtiniana, Voloshinov (1976: 93-116), ao tratar da distinção entre o "discurso da vida" e o "discurso da arte", assinala a fusão ocorrida entre os discursos verbais e os eventos da vida, sempre a partir do horizonte espacial e ideacional do sujeito enunciador; para o pensador russo, o discurso jamais reflete as situações extraverbais como um espelho faria ao refletir um objeto, mas, devido à interferência de julgamentos sociais e ideológicos, supõe uma conclusão avaliativa e analítica acerca das situações observadas. O componente imaginativo também poderia ser incluído entre os elementos que influenciam o tratamento discursivo da realidade, sobretudo no âmbito do discurso biográfico, a exemplo do que ocorre na ficcionalização dos eventos da vida de Camões. De modo complementar à visão apresentada por Bakhtin/ Voloshinov, Dosse (2009: 55) aponta para um recurso fundamental, sempre empregado pelos autores praticantes do gênero biográfico durante o trabalho de releitura e reconstrução do passado, possibilitado pelo trabalho com a memória:

Não apenas o biógrafo deve apelar para a imaginação em face do caráter lacunar de seus documentos e dos lapsos temporais que procura preencher, como a própria vida é um entretecido constante de memória e olvido.

Conforme destacado pela autora, a biografia – esse "gênero espúrio, fruto do casamento desnaturado da ficção com os fatos", como disse certa vez Virginia Woolf (*apud* Dosse, 2009: 62) – é composta por uma combinação de erudição, criatividade artística e intuição empática em relação ao indivíduo biografado. O fazer biográfico compreende, ainda, alguns procedimentos canônicos (DOSSE, 2009: 56-61), tais como: (a) a observância da ordem cronológica dos fatos; (b) a centralização do herói no decorrer da obra; (c) a apreensão de detalhes singularizantes, capazes de individualizar o biografado; (d) a consideração da relação imanente com a morte, sempre presente no fazer literário e fundamental para textos que tratam da existência humana, marcada pela finitude; (e) a adoção rigorosa do "método histórico fundamental de comparação e confirmação de fontes variadas" – registros escritos e testemunhos orais –, uma vez que o simples "estabelecimento de uma relação especular entre autor e herói" conduz à perigosa e superficial identificação, já assinalada, entre obra ficcional e dados biográficos; (f) a possibilidade de entrelaçamento entre os fatos da vida e os pensamentos do biografado.

As biografias de Luís de Camões serviram de base para as recriações ficcionais em torno da figura do poeta, abundantes no século XIX. Convertido pelos portugueses em personagem heroica, Camões encarna, de maneira idealizada, os valores do passado nacional glorioso. Desse modo, ao lado da recuperação de informações biográficas ligadas à vida particular do autor, as reconstituições da biografia camoniana envolvem o retrato de um sujeito representativo da memória coletiva e das virtudes por ela euforizadas. Cada época é responsável pela criação de seus heróis, os quais cristalizam, de acordo com Dosse (2009: 151), uma "simbolização coletiva", na medida em que são vistos como representantes e personificações do próprio grupo social, em uma caracterização similar à dos grandes heróis épicos. Camões concretiza, na cultura luso-brasileira, a figura do Herói-Poeta, presente em diversas culturas, a exemplo do que acontece com Shakespeare na Inglaterra, com Cervantes na Espanha ou com Dante na Itália (DOSSE, 2009: 164-165). O herói, enquanto protagonista de textos biográficos, assume o primeiro plano da narrativa e essa caracterização, segundo Hamon (1984, *apud* DOSSE, 2009: 151),

[...] depende ao mesmo tempo de processos estruturais internos à obra (é a pessoa de retrato mais rico, de ação mais determinante, de presença mais frequente etc.) e de um efeito de referência axiológica a sistemas de valores (é a personagem que o leitor suspeita encarnar e assumir os valores ideológicos "positivos" de uma sociedade – ou de um narrador – num dado momento da sua história.

O *corpus* literário de base, a partir do qual serão analisadas as ressonâncias biográficas de Camões na literatura luso-brasileira oitocentista, foi organizado segundo uma opção metodológica que visa acompanhar o processo de formação do mito camoniano simultaneamente no Brasil e em Portugal. Para tanto, realizou-se um exaustivo levantamento dos textos literários que dialogaram com a tradição biográfica camoniana, os quais foram reunidos de maneira a explicitar as relações entre eles existentes. A estrutura do trabalho reflete a seleção das principais obras tomadas para estudo, de acordo com o objetivo central de oferecer uma visão de conjunto da trajetória histórica de constituição do imaginário mítico coletivo em torno de Camões, segundo uma perspectiva que visa integrar os sistemas literários português e brasileiro.

O trabalho parte da análise do poema épico *Camões*, de Almeida Garrett, publicado em 1825 e considerado o fundador do Romantismo português [Capítulo 1]. No Brasil, em 1838, o dramaturgo Luís Antônio Burgain escreveu a peça *Glória e infortúnio* – ou a morte de Camões. Nesse momento, o trabalho aproxima o texto de Burgain a uma peça de 1856, escrita

por Casimiro de Abreu e intitulada *Camões e o Jau*; a aproximação das duas obras visa a compor um quadro da presença camoniana no teatro romântico brasileiro [Capítulo 2]. Em Portugal, em 1850, Antônio Feliciano de Castilho publica o drama *Camões*. Já em 1863, Camilo Castelo Branco publica, no volume *Cenas inocentes da comédia humana*, o conto intitulado “O maior amigo de Luís de Camões” (esse é o único texto do *corpus* no qual Camões não atua como protagonista direto da narrativa, mas mobiliza as ações da personagem Mathias Salazar, um lusitano oitocentista que nutre uma ideia fixa e apaixonada pelo poeta classicista português; o texto reconstrói indiretamente aspectos da vida de Camões, na medida em que o protagonista envereda por buscas acerca de vestígios precisos da passagem de seu adorado herói pelo mundo). A aproximação dos dois textos portugueses permite explicitar diferentes visões acerca da retomada do mito camoniano no Portugal de Oitocentos [Capítulo 3]. Para a comemoração do tricentenário da morte de Camões, em 1880, Machado de Assis escreveu o drama *Tu só, tu, puro amor...*, no mesmo ano em que os portugueses Gomes Leal e Cipriano Jardim publicam, respectivamente, o poema *A fome de Camões* e a peça teatral *Camões* [Capítulo 4].

A seleção das obras tem como objetivo promover a identificação de uma unidade caracterizadora da imagem de Camões construída no século XIX luso-brasileiro. De acordo com o conceito de “totalidade discursiva” (DISCINI, 2015: 33), cada enunciado é visto como parte constitutiva de um todo, o qual supõe a existência de um princípio organizador, responsável pela definição de um estilo que, no caso das ressonâncias biográficas camonianas, transcende a diversidade dos autores e configura, por meio das recriações ficcionais, um *ethos* específico do herói Luís de Camões (resultando em um modo de presença da personagem que reflete e refrata valores coletivos). Desse modo, conforme Discini (2015: 24-25), a visão total do quadro – a observação da “totalidade integral” –, garantida pela comparação entre as diferentes obras, pressupõe a análise individual dos textos – a observação da “unidade integral” –, em um processo que considera tanto a transformação paradigmática no interior de cada texto selecionado (*unus*) quanto o encadeamento sintagmático entre os textos (*totus*), com o objetivo de apreender a unidade subjacente à consolidação do mito camoniano. O plano de execução do trabalho, a partir do estabelecimento do *corpus* de análise, fica assim organizado:

Capítulo da tese	Obra analisada	Autor	País de origem	Gênero	Ano de publicação
1	<i>Camões</i>	Almeida Garrett	Portugal	Poema épico	1825
2	<i>Glória e infortúnio – ou a morte de Camões</i>	Luís Antônio Burgain	Brasil	Peça de teatro	1838
3	<i>Camões</i>	Antônio Feliciano de Castilho	Portugal	Peça de teatro	1850
2	<i>Camões e o Jau</i>	Casimiro de Abreu	Brasil	Peça de teatro	1856
3	“O maior amigo de Luís de Camões”	Camilo Castelo Branco	Portugal	Conto	1863
4	<i>Tu só, tu, puro amor</i>	Machado de Assis	Brasil	Peça de teatro	1880
4	<i>A fome de Camões</i>	Gomes Leal	Portugal	Poema épico-alegórico	1880
4	<i>Camões</i>	Cipriano Jardim	Portugal	Peça de teatro	1880

TABELA 2 – Estrutura da tese.

No decorrer do estudo, outras obras de autores portugueses – como Luís Augusto Palmeirim, Silva Ferraz, Soares de Passos, Latino Coelho, Guilherme Braga, Oliveira Martins, Teófilo Braga, Ramalho Ortigão e Gomes de Amorim –, bem como textos doutrinários de época, serão evocadas para complementar a análise das obras consideradas centrais para a compreensão do mito literário camoniano. O século XIX português é rico em alusões pontuais ao poeta quinhentista, geralmente em episódios literários voltados para os problemas políticos e culturais do período – é o caso das referências feitas por escritores como Eça de Queirós (no romance *O crime do padre Amaro*, de 1880) e Cesário Verde (no poema “O sentimento de um ocidental”, publicado postumamente em livro em 1887) –, à estátua erigida em memória de Camões na cidade de Lisboa.

Exemplos da vasta iconografia camoniana (extraídos de COUTINHO: 1946 e AGUIAR E SILVA: 2011) também serão utilizados para reforçar o diálogo entre arte e história, bem como entre literatura e artes visuais. A biografia do Poeta alimentou, no século XIX, inúmeras representações pictóricas de episódios da vida do Poeta ou de aspectos da sua

obra. Xavier Coutinho realizou um inventário exaustivo das imagens ligadas à vida e obra de Camões, realizadas ao longo dos séculos; o autor chegou a observar, no prefácio de seu livro:

Este Camões (tema literário), que subiu aos palcos, andou pela ópera, inspirou músicos, alimentou a imaginação romanesca do tempo, tem o maior interesse para nós. A literatura comparada há-de ocupar-se dele um dia (COUTINHO, 1946: XII).

Serviram de base, para as composições pictóricas e para os monumentos erguidos em honra do Poeta, algumas descrições presentes nos textos dos primeiros biógrafos, a exemplo do fragmento reproduzido abaixo, extraído do relato de Severim de Faria, publicado em 1624 (*apud* MOURA, *in* AGUIAR E SILVA, 2011: 849):

Foi Luís de Camões de meã estatura, grosso e cheio do rosto, e algum tanto carregado da fronte, tinha o nariz comprido levantado no meio, & grosso na ponta; afeava-o notavelmente a falta do olho direito, sendo mancebo teve o cabelo tão louro, que tirava o açafrado; ainda que não era gracioso na apparencia, era na conversação muito fácil, alegre e dizidor [...], posto que já sobre a idade deo algum tanto em melanconico.

Além dos trechos descritivos apresentados nos relatos biográficos, três antigos retratos de Luís de Camões servem de fonte iconográfica:

Retrato	Descrição	Autoria e Data
<p>FIGURA 6 – O mais antigo retrato de Camões, considerado a base da iconografia camoniana, encontrado junto ao manuscrito camoniano pertencente ao Conde de Vimioso.</p>	<p>Fernão Gomes, 1570.</p>
<p>FIGURA 7 – Retrato de Camões realizado a partir de descrições feitas por marujos que navegaram com o Poeta, encomendado em Goa por Fernão Teles de Menezes.</p>	<p>Miniatura oriental (iluminura), 1581.</p>
<p>FIGURA 8 – Retrato de Camões que acompanha a biografia composta por Manoel Severim de Faria.</p>	<p>A. Paulus, 1624.</p>

TABELA 3 – Bases da iconografia camoniana.

O diálogo entre as obras literárias principais do *corpus* de análise será estabelecido a partir dos fundamentos básicos da Literatura Comparada, modalidade dos estudos literários caracterizada pela pluralidade metodológica e pela diversidade de objetos de estudo. Para a abordagem do processo criativo das obras de arte e das relações mantidas com a tradição cultural – um aspecto fundamental para a compreensão dos procedimentos empregados pelos autores oitocentistas em relação à biografia camonianiana –, é essencial considerar o fato de que os escritores interferem ativamente nas obras e realidades com as quais dialogam; de acordo com Guillén (*in* COUTINHO & CARVALHAL, 2011: 175), "o poeta é o resultado de um processo de suplantação da experiência". Desse modo, ao tratar das inter-relações existentes entre os textos literários, o comparatismo literário supõe a recolha de toda sorte de dados históricos, servindo-se até mesmo de textos não literários.

Os métodos se apresentam tão variados quanto os objetos passíveis de análise por parte do comparatista; conforme afirma Guillén (*in* COUTINHO & CARVALHAL, 2011: 182-184), a Literatura Comparada institui sua própria "agência de investigações" e, com isso, adquire alguns méritos relevantes. Em primeiro lugar, dada a multiplicidade de recortes observacionais que podem ser estudados segundo a perspectiva comparativista, com frequência essa disciplina tem o mérito de resgatar do esquecimento certos artistas e obras ligados a autores e textos considerados mais canônicos. Em segundo lugar, torna-se possível acompanhar um processo cultural, um movimento ou a formação de uma tradição a partir do cotejo de diferentes obras literárias. O comparatismo permite, ainda, sob um olhar simultaneamente literário e histórico, observar convenções retóricas e técnicas composicionais, como temas, *topoi*, arquétipos, mitos e imagens. Por fim, promove-se o diálogo entre vozes de épocas e lugares distintos, bem como entre saberes e disciplinas auxiliares, em busca de semelhanças e diferenças referentes a um determinado eixo de análise. Em suma, de acordo com Remak (1961, *apud* BASSNETT, 1993: 31):

Comparative Literature is the study of literature beyond the confines of one particular country, and the study of the relationships between literature on the one hand, and other areas of knowledge and belief, such as the arts (e.g. painting, sculpture, architecture, music), philosophy, history, the social sciences (e.g. politics, economics, sociology), the sciences, religion, etc., on the other. In brief, it is the comparison of one literature with another or others, and the comparison of literature with other spheres of human expression.

No centro de toda investigação, contudo, permanecem as obras de literatura, as quais, segundo Wellek (*in* COUTINHO & CARVALHAL, 2011: 145), podem inclusive ser

estudadas sob uma perspectiva internacional, uma vez que trata-se de uma abordagem "independente de fronteiras linguísticas, étnicas e políticas". Não obstante o apoio oferecido por outras áreas e a identificação necessária de aspectos ideológicos, deve-se sempre primar pela análise detalhada dos textos e pela verificação dos componentes ficcionais e retóricos (para Wellek, aliás, "as obras literárias são monumentos, não documentos"). A compreensão das obras pode considerar a conjuntura histórico-cultural, mas não deve se restringir a essa esfera de maneira excludente ou exaustiva.

Em um trabalho que trata da leitura das obras e das biografias de Camões, empreendida por autores do século XIX, vale destacar a problemática questão das supostas *influências* exercidas ou enfrentadas pelos escritores. Para tanto, é válido afirmar, com Zhirmunsky (*in* COUTINHO & CARVALHAL, 2011: 222), que "cada influência ideológica (e daí, literária) é um fato social historicamente condicionado e determinado pelo desenvolvimento interno da literatura nacional em questão". Da mesma forma, para Étiemble (*in* COUTINHO & CARVALHAL, 2011: 209), operam-se transformações sociais e estéticas dos modelos, reinterpretados e adaptados às condições sociais e aos procedimentos literários dos autores que dialogam com a tradição.

A existência de uma comunidade literária e a observação de processos históricos ligados à trajetória dos territórios de origem das obras analisadas foram tópicos considerados por diferentes estudiosos da disciplina, como Corstius (*in* COUTINHO & CARVALHAL, 2011: 257). Em países não pertencentes à Europa, sobretudo, podem ser estabelecidos paralelos que envolvem o processo colonial e as complexas relações entre metrópole e colônia – a que estão associados processos de apropriação e reconhecimento –, como ocorre no diálogo literário mantido entre Brasil e Portugal no contexto de desenvolvimento do mito camoniano. Octavio Paz (1986, *apud* BASSNETT, 1993: 88) exemplifica a percepção do potencial literário de escritores pertencentes a antigas colônias europeias por meio da menção ao reconhecimento da produção artística de Jorge Luis Borges pelos leitores europeus:

Europeans were surprised at the universality of Borges, but none of them realized that this cosmopolitanism was, and could only be, the point of view of a Latin American [...] A non-European way. Both inside and outside the European tradition, the Latin American can see the West as a totality, and not with the fatally provincial vision of the French, the German, the English or the Italian.

No caso específico do olhar de autores brasileiros sobre a cultura portuguesa, em meio ao processo de formação do mito camoniano, é fundamental observar em que grau ocorrem a representação da imagem do Outro e o tratamento dos elementos estrangeiros. Nitrini (1997:

111-112), ao retomar as ideias de Zohar (1990), afirma que a literatura não se encontra isolada da sociedade, mas, com efeito, constitui um fator integrante da vida sociocultural; na estrutura sistêmica da cultura – e de acordo com a visão polissistêmica de Zohar –, as literaturas estão conectadas por relações de dependência e diálogo, não havendo sequer um sistema literário que não tenha emergido sem a interferência de uma literatura mais consolidada. Segundo Pageaux & Machado – para quem "há tantas situações e conteúdos de Literatura Comparada como há tradições literárias e culturais" (2001: 10) –, existem três atitudes básicas na relação entre as culturas nacionais e estrangeiras (2001: 61): (a) a visão de que a literatura internacional é superior e fonte de empréstimos (denominada *mania*); (b) a concepção de que a literatura estrangeira é inferior e representa uma alteridade que deve ser simbolicamente morta (denominada *fobia*); (c) a perspectiva segundo a qual ambas as literaturas apresentam aspectos positivos e estão inter-relacionadas, possibilitando trocas bilaterais e privilegiando o diálogo (denominada *filia*). Acredita-se que a terceira atitude, considerada artisticamente mais produtiva e legítima, está na base do diálogo empreendido pelos brasileiros oitocentistas em relação à matriz cultural portuguesa, da qual faz parte o mito camoniano, sem deixar de levar em conta as complexidades advindas das tensões do passado colonial.

A mitologia das coletividades, presente em diversas manifestações artísticas, é também um dos objetos de estudo privilegiados dos estudos comparativistas, uma vez que a literatura, nas palavras de Brunel (2005), é o grande "reservatório de mitos". De acordo com Pageaux & Machado (2001: 100), os mitos se apresentam como conquistas relativamente recentes na área do comparatismo literário. É válido observar, inclusive, que a passagem do mito antropológico ao literário supõe um processo de passagem da esfera do sagrado ao domínio do profano (ELIADE: 2007), por mais que, no caso do mito camoniano, observe-se um caráter hagiográfico conferido pelo imaginário romântico ao herói nacional. Trata-se, muitas vezes, de um percurso que aproxima o Mito e a História, uma vez que o relato mítico é capaz de desempenhar alguns papéis na sociedade, como afirmam Pageaux & Machado (2001: 100): (a) uma função narrativa (ligada ao relato e à preservação de histórias); (b) uma função explicativa (com caráter etiológico de organização do real); (c) uma função reveladora (capaz de provocar uma ontofania e conduzir ao conhecimento profundo de uma identidade). Na síntese dessa reflexão, os dois autores (2001: 104) descrevem circunstâncias histórico-sociais de concepção coletiva dos mitos que iluminam as causas da retomada da figura camoniana no contexto português de Oitocentos, uma vez que figuras e relatos míticos com frequência expressam uma situação existencial de crise:

Em que condições históricas, sociais, culturais o mito surge numa determinada sociedade e que função tem? O mito é, de certo modo, inseparável de uma situação de frustração fundamental, real ou sentida como real, sublinhe-se. [...]

Na origem de todo o mito das nossas sociedades está uma situação de "manque" [...] Para preencher este *manque*, este vazio, a sociedade constrói e desenvolve um mito: um cenário mítico que vai dar sentido ao mundo, que vai recriar a vida do grupo, que vai dar coerência ao grupo.

Observam-se, portanto, duas características sociais dos mitos: eles podem assumir valores compensatórios – de preenchimento de um vazio ou frustração existencial do grupo – ou homogeneizantes – de promoção da coesão social por meio da recomposição de uma História harmoniosa da coletividade (PAGEAUX & MACHADO, 2001: 104). *Mitos coletivos* de nacionalidade – como o de Camões na cultura luso-brasileira – partem de um substrato histórico-biográfico, relacionado ao que Jean-Claude Passeron (*apud* AUBERT, 2011: 21) denominou "inteligibilidade longitudinal" – ligada à realidade sincrônica ou contemporânea de atualização dos eventos – e constituindo uma "inteligibilidade latitudinal" – ligada ao percurso diacrônico de diálogo entre as épocas do biógrafo e do biografado. *Mitos literários* – para utilizar a expressão de Pierre Albouy (*apud* BRUNEL, PICHOS & ROUSSEAU, 2011: 21) –, enquanto representações coletivas por vezes ligadas à definição de uma identidade nacional, retomam e modificam o repertório narrativo tradicionalmente consagrado.

No plano do tratamento individual do mito por parte do escritor, verifica-se uma relação de dependência, na medida em que o artista é inserido em uma tradição e apropria-se da história coletiva para atribuir sentidos ao mundo. Em relação à mitocrítica aplicada à Literatura Comparada, Brunel (1992, *apud* PAGEAUX & MACHADO, 2001: 105) define três leis para a análise de componentes míticos no texto: (a) a *lei da emergência*, baseada no exame das marcas míticas, bem como na interpretação e investigação das origens históricas desses elementos; (b) a *lei da flexibilidade*, marcada pela abertura interpretativa das relações existentes entre um texto e um mito fundador; (c) a *lei da irradiação*, que procura verificar a presença de um mito em redes textuais. No tocante à aplicação dos métodos de investigação dos mitos, Pageaux & Machado (2001: 106) apontam que "a poética do mito constrói-se, assim, através de diferentes leituras do *corpus*, em viagens sucessivas através das formas".

Neste trabalho, a análise de conjunto dos textos literários selecionados procurará integrar, sob a perspectiva teórico-metodológica do comparatismo literário, os respectivos textos, autores e gêneros ao eixo unificador dos procedimentos ficcionais que configuram a tradição das ressonâncias biográficas camonianas. Cada um dos capítulos conterà, por sua

vez, análises dos textos literários realizadas sob a técnica de *close reading* (EAGLETON: 2006, PROSE: 2008), com o objetivo de depreender elementos formais, retóricos e temáticos, bem como dialogar com o contexto extraliterário de composição dos textos. O estudo de diferentes obras conduz ao levantamento de questões específicas acerca da produção literária de cada um dos autores; desse modo, serão observados:

a) a relação do poema de Almeida Garrett com a definição do programa nacionalista do Romantismo português;

b) o diálogo com a matriz cultural europeia e com a tradição biográfica camoniana nas peças dos românticos brasileiros Luís Antônio Burgain e Casimiro de Abreu;

c) o fascínio de Antônio Feliciano de Castilho pela figura camoniana e a relação de Camilo Castelo Branco com a política e a cultura portuguesa do século XIX;

d) a visão acerca do tricentenário da morte de Camões e a influência do mito camoniano sobre a visão político-cultural do mundo luso-brasileiro oitocentista nas peças de Machado de Assis, Gomes Leal e Cipriano Jardim.

No capítulo de conclusão, será realizada a articulação comparativa global entre as diferentes obras estudadas, de modo a compor um quadro das ressonâncias biográficas de Camões no contexto dos sistemas literários português e brasileiro no século XIX, com o objetivo de defender a tese de que a configuração do mito camoniano, na literatura luso-brasileira do século XIX, entre os anos de 1825 e 1880, resulta em uma representação ficcional totalizante do poeta quinhentista, de acordo com as conjunturas históricas específicas de cada país e com os processos de busca das identidades nacionais (no caso de Portugal, no contexto da crise que atingia a nação lusitana; no caso do Brasil recém-independente, no contexto de definição identitária e de relação com os valores culturais da antiga metrópole).

Desse modo, será possível analisar os procedimentos por meio dos quais, ao longo do século XIX luso-brasileiro, a biografia do poeta Luís Vaz de Camões emerge, reiteradas vezes, como matéria central de textos ficcionais pertencentes a gêneros textuais diversos. Trata-se de trabalho inserido na área dos estudos literários, para o qual os conhecimentos de outros campos das Humanidades – a exemplo da História do Imaginário – oferecem contribuições. Não constituindo uma pesquisa prioritariamente biográfica (no sentido estrito de reconstituição e verificação da veracidade dos fatos relativos à vida de um indivíduo), o

estudo pretende se concentrar na análise de um conjunto de obras literárias, lidas detalhadamente e postas em relação com as demais, de maneira a iluminar o percurso de um processo histórico-cultural, constituído pelas ressonâncias do mito de Camões em duas nações lusófonas, no século XIX.

O diálogo entre literatura e história permite acompanhar a participação ativa (e não apenas com caráter ilustrativo) de autores e obras em contextos histórico-culturais específicos, ainda que inter-relacionados. As relações entre ficção e relato biográfico, por sua vez, apontam para a configuração de universos ficcionais a partir de elementos biográficos, com os quais – devido à liberdade criadora do fazer artístico e às influências das ideologias e do imaginário –, os artistas não precisam necessariamente manter um compromisso de fidelidade. O recorte observacional da pesquisa se insere, em grande medida, no arco temporal do período romântico, tendo início em 1825, com o poema inaugural do Romantismo português (o *Camões*, de Almeida Garrett), e se estendendo até as comemorações do tricentenário da morte de Camões, em 1880 (ano em que vêm a público as peças de Gomes Leal, Cipriano Jardim e Machado de Assis). No caso de Portugal, a década de 1870 já testemunha o desenvolvimento dos ideais estéticos do Realismo, com implicações sobre a própria configuração do culto a Luís Vaz de Camões. De todo modo, no Brasil e em Portugal, entre os anos de 1825 e 1880, pode ser observado um tratamento específico da figura de Camões, inicialmente idealizada segundo os valores românticos, em um processo que conduz à consolidação definitiva do mito camoniano em dois países ligados pelo passado da colonização e por uma tradição cultural comum.

CAPÍTULO I

CAMÕES E O INÍCIO DO ROMANTISMO PORTUGUÊS: O PROJETO POLÍTICO-CULTURAL DE ALMEIDA GARRETT

“Este é um século democrático; tudo o que se fizer há-de ser pelo povo e com o povo... ou não se faz. [...] Os poetas fizeram-se cidadãos, tomaram parte na coisa pública como obra sua. [...] no drama e na novela de atualidade ofereci-lhe [ao povo] o espelho em que se mire a si e ao seu tempo, [...] e o povo há-de aplaudir porque entende [...]”

(Almeida Garrett, “[Memória, 1843] Ao Conservatório Real”,
prefácio ao *Frei Luís de Sousa*)

“Amo em ti o artista, o poeta, o troveiro,/ que cantou de Camões os infaustos amores,/ e que um dia, esquecendo a moleza das flores,/ a espada alevantou – com um ardor guerreiro.// Amo esse português que no solo estrangeiro/ sua pátria carpiu com másculos clamores... [...] Quisera-te mais rijo, indomável, severo,/ como o homem do Eurico, o pensador austero,/ mas és mais raro que ele, aventureiro, e novo...”

(Gomes Leal, “Ao Poeta do Romanceiro”, in *Outros destinos poéticos*)

1.1. Contextualização histórico-cultural do poema épico *Camões* (1825), de Almeida Garrett

Um guerreiro solitário volta ao seu país de origem. Imagens de heróis que retornam à terra natal estão presentes na tradição literária ocidental desde a poesia épica de Homero e inspiram reflexões a respeito dos laços mantidos entre os indivíduos e suas pátrias, paixões e jornadas existenciais. O regresso de um homem ao lar é o ponto de partida do poema épico *Camões*, publicado por Almeida Garrett em 1825 e considerado fundador do Romantismo português. Essa obra é relevante não apenas para a compreensão do caráter mítico e simbólico assumido pelo vulto camoniano, em Portugal, ao longo do século XIX, mas também para o estudo das relações possíveis estabelecidas entre literatura, imaginário e história.

No decorrer dos dez cantos de *Camões*, o leitor tem oportunidade de acompanhar o processo de transformação de uma figura histórica, com existência comprovada – ainda que envolta em inúmeras lendas e suposições –, em uma personagem ficcional que reflete os valores e as crenças de uma época conturbada, muito diferente daquela em que viveu o indivíduo que lhe deu origem. Somados aos procedimentos de criação de um herói épico, a partir de elementos básicos extraídos da realidade (BOWRA, 1964: 274; KOTHE, 1987: 15), Garrett apresenta ingredientes ficcionais que enriquecem a narrativa e instigam a leitura – um cadáver misterioso conduzido por um cortejo fúnebre no meio da noite, a separação de dois

amantes que viviam uma relação proibida, a entrega de uma carta misteriosa por um inimigo vingativo, os auxílios prestados por um monge castelhano e um escravo oriental a um poeta guerreiro, o encontro de um herói com o monarca que pode recompensá-lo por sua dedicação à pátria, intrigas palacianas e passagens repletas de lirismo.

Para além do universo da ficção, o panorama histórico-cultural português, nas primeiras décadas do século XIX, também está repleto de tensões e turbulências. Em Lisboa, no final de novembro de 1807, mais de vinte e cinco navios, com cerca de quinze mil tripulantes, deixaram as águas do Tejo e, escoltados por navios britânicos e portugueses, atravessaram o Atlântico em direção à costa do Brasil. A Família Real e diversos membros da corte de D. João VI abandonavam Portugal devido à iminente invasão do território lusitano pelo exército napoleônico. Garrett, em *Portugal na balança da Europa*, tratado político publicado em 1830, aborda criticamente o episódio da vinda da Família Real portuguesa para o Brasil, ressaltando o acirramento das complexas relações de dominação mantidas entre colônia e metrópole:

[...] a casa de Bragança, fugitiva de Portugal, aportou naquele hemisfério, oferecendo ao Novo Mundo o novo espetáculo de um monarca, de uma corte europeia transplantados dos góticos palácios das regiões feudais para um solo virgem de aristocracias, e cujos habitantes, [...] escravos, oprimidos como dantes, só tinham mudado de condição em ter mais perto o opressor.

Junot, antigo embaixador da França instalado em Lisboa, anunciava o início de uma era de progresso para a nação portuguesa e dizia, inflamado pela sede de conquista: “Talvez um dia até mesmo o Algarve e as Beiras venham a ter os seus Camões!” (SARAIVA, 1978: 268). Acirrava-se uma tensão que, no início da década de 1820, impulsionaria o desenvolvimento do liberalismo em Portugal, em contraposição ao obsoleto regime monárquico absolutista. O movimento liberal, ao privilegiar os interesses da burguesia, em defesa da liberdade de comércio, da diminuição da influência exercida pela Inglaterra e da subordinação do Brasil à metrópole, foi responsável pela revolução de 1820 que, promovida por militares do Porto, inspirava-se nos ideais franceses da Ilustração – norteadores da Revolução Francesa e da Independência dos Estados Unidos – e exigia a convocação das Cortes para que uma Constituição pudesse ser redigida e aprovada.

Em abril de 1821, D. João VI deixou o Brasil e voltou a Portugal. Em 1822, no mesmo ano da independência do Brasil, o texto constitucional lusitano assegurava soberania nacional, supremacia do poder do Parlamento e limitação da autoridade monárquica em Portugal. No entanto, em 1823, o contrarrevolucionário infante D. Miguel, no golpe de Estado da Vila-

Francada, suspendeu a Constituição. Em abril do ano seguinte, os miguelistas prenderam membros do governo suspeitos de planejar, em articulação com a Maçonaria, o assassinato do rei e da família real; o acontecimento, conhecido como Abrilada, elevou à máxima potência o conflito entre liberais e conservadores, desencadeando uma onda de terror sobre Lisboa. D. Miguel foi responsável por ordenar a emigração dos revolucionários vintistas; devido a essa medida, defensores dos princípios liberais – a exemplo de Almeida Garrett – foram mandados para o exílio. Teófilo Braga (1986: 117-118; 121-122), tratando da biografia de Garrett, recupera a atmosfera política característica desses tempos conturbados e estabelece relações com a trajetória pessoal do autor de *Camões*:

Nestas condições começaram em 1823 as perseguições aos constitucionais: Garrett, que escrevera o elogio do grande revolucionário político Manuel Fernandes Tomás, demitido do seu emprego no Ministério do Reino em 30 de Agosto de 1823, teve de refugiar-se em Inglaterra. O grande artista português João Domingos Bontempo e o gigante estadista José Xavier Mouzinho da Silveira, o que lançou as bases das reformas políticas que transformaram a sociedade portuguesa, viram-se forçados a expatriar-se. Durou esta perseguição política até 1827; foi justamente o período mais fecundo da vida de Garrett. Revelaram-se faculdades novas, um novo modo de sentir; a sua organização estava apta para receber as impressões mais delicadas, para se impressionar com as ideias mais generosas. Com razão o próprio Garrett o confessa, depois de 1827 nunca mais foi poeta. É com o trabalho [...] destes quatro anos que Garrett abre um novo horizonte à poesia portuguesa. [...]

Garrett estremeceu ante o espetáculo novo do romantismo [...]; a sua antiga melancolia tornou-se mais funda, mas também mais verdadeira a *saudade* da Pátria. [...]

A França tornou-se, como a Inglaterra, um asilo para os emigrados portugueses: Garrett, expulso então de Portugal, veio para França em 1824, onde encontrou outros foragidos, como o erudito José Vitorino Barreto Feio, e o grande pintor Domingos António Sequeira [...]

Em Portugal, D. João VI, que havia sido mandado para o palácio da Bemposta, assumiu o controle da situação turbulenta e, refugiado no interior de uma embarcação inglesa ancorada no Tejo, exigiu a presença de D. Miguel e, após destituir o filho do comando do exército, mandou-o embora de Portugal. Entretanto, com a morte de D. João VI em 1826, agravaram-se os problemas políticos: uma questão sucessória opunha o primogênito D. Pedro, partidário do constitucionalismo, a D. Miguel, favorável ao absolutismo. Para tentar obter apoio de diversas frentes, D. Pedro afirma a necessidade de juramento de uma nova Constituição e abdica em favor da filha Maria da Glória – então com sete anos de idade –, que se casaria com o tio. Apesar da discordância dos liberais, D. Miguel reassume o poder em 1828 e estabelece um regime despótico (OLIVEIRA LIMA, 1933: 37-58). Tem início um longo período de guerra civil, que se estende até 1834, quando D. Pedro, após abdicar do trono brasileiro em 1831 e retornar para Portugal, vence o irmão e estabelece um regime

monárquico constitucionalista em terras lusitanas. É o período da legislação de Mouzinho da Silveira, em conformidade com a reforma administrativa liberal, durante o qual ocorrem a extinção das ordens religiosas e a venda dos bens do clero. D. Miguel é obrigado a deixar o país para sempre e segue para a Itália (MARQUES, 1998: 6-18).

FIGURA 9 – Retrato de Almeida Garrett (1799-1854).

O Portugal de Almeida Garrett estava, portanto, mergulhado em intensa crise política, econômica e cultural. No começo do século XIX, a invasão das tropas napoleônicas, a partida da Família Real para o Brasil e a pressão exercida pela Inglaterra foram fatores relevantes que, acrescidos ao atraso do país em relação às grandes nações europeias, desencadearam um agudo sentimento de decadência da pátria, perceptível por meio do contraste entre a realidade presente e a distante época gloriosa dos descobrimentos. Lourenço (1978: 88-90) trata das transformações operadas nas relações entre indivíduo e pátria a partir do desenvolvimento dos conceitos de Nação – ideia que implica a figura do cidadão liberal envolvido com os rumos tomados pelo país, em conformidade com a consciência burguesa que apregoa a necessidade de progresso, segundo uma “comunidade política imaginada” (ANDERSON, 1991: 06) – e de Pátria – estabelecida com base em uma convenção laica e voluntária dos cidadãos a ela ligados. A respeito das relações entre os românticos liberais e a visão de História emergente no período, afirma Blanning (2011: 127):

As the revolutionaries of 1789 had set off boldly and confidently to establish a new order based on the principles of liberty, equality, and fraternity, they threw away the old regime's rule book: "Let us not be discouraged because we find nothing in history that can be adapted to our present situation", proclaimed Sieyès in *What Is the Third Estate?*. For the romantics, who always preferred organisms to artifacts, it was only the past that could provide a guide to present and future. The notion that there was some sort of natural law, eternally and universally valid, was a chimera. Law was not precept but tradition, the organically evolving expression of a community's identity. In Friedrich Schlegel's pithy formulation: "The world is not

system but history".

No Portugal romântico, Almeida Garrett representaria o intelectual engajado, por meio da criação literária, na busca pela identidade nacional (ligada a um *ethnos*, conforme a visão romântica de um *espírito do povo*) e na luta para regenerar uma terra decadente (ALMEIDA, 2009: 79-83). Conforme afirma Garrett, no já referido tratado *Portugal na balança da Europa*, acerca das necessidades imediatas de transformação do país:

Parece-me não carecer de demonstração que o mesmo que Portugal até aqui era, já ele não pode ser. [...] Portugal perdeu tudo o que lhe dava e garantia sua efêmera independência, - ou há-de, com auxílio e acordo de seus aliados, mas principalmente por esforço próprio e deliberação sua, criar novas bases de independência, novos limites e extremas em suas fronteiras tão rasas; ou, malgrado de suas afeições e desafeições, de seu orgulho, aliás nobre, de suas tradições gloriosas, irá unir-se como província à mesma potência cujo mais teimoso e irreconciliável inimigo foi enquanto Estado independente [refere-se à Espanha].

O Romantismo se desenvolve na Europa em íntima relação com as revoluções burguesas, os princípios liberalistas e a valorização da consciência histórica (HAUSER, 1982: 709-712; HOBSBAWN, 2000: 833-894; SALIBA, 2003: 24-28). A primeira geração romântica portuguesa, em consonância com a instauração do liberalismo no país, se caracteriza por um projeto nacionalista de reforma social, ligado, sobretudo, aos nomes de Garrett e Herculano. Nesse momento, Portugal estaria colocado diante do espelho, dando início a uma interrogação a respeito de si que se estenderia pelos séculos XIX e XX, em contínuo processo de interpelação acerca do que é ser português (LOURENÇO: 1978, 1999). De acordo com a ideologia liberal portuguesa, a proposta de regeneração nacional supõe uma noção de historicidade fundada na busca por um sentido da história nacional, bem como um sentimento de esperança nas transformações sociais (ALBUQUERQUE, 1972: 311-319; SERRÃO, 1990: 46-47). Conforme assinala França (1999: 35): “Era portanto preciso ‘regenerar’ a nação – e a palavra surge e logo se espalha pela pena dos políticos, dos militares e dos maçons.” Desse modo, a reconstrução de Portugal implicaria também uma renovação das estruturas políticas, a partir da definição da identidade nacional e de um programa que valorizasse a cultura do país. Garrett, em *Portugal na balança da Europa*, descreve, em consonância com a defesa dos ideais liberalistas, um regime político baseado na monarquia constitucional:

Uma constituição portanto que a Portugal possa convir há-de tomar por base principal a democracia de sua maior e mais importante população; há-de modificá-la depois com o elemento aristocrático que em sua natureza está arraigado, e há-de rematar por fim esse edifício com a *coroa*, a qual forma o vértice da pirâmide, perfeito emblema de uma bem constituída e regular monarquia representativa.

Para que se consiga o primeiro destes fins, é necessário que a representação nacional seja feita pela livre escolha e eleição do povo.

É fundamental ressaltar a ligação entre o desenvolvimento do culto ao mito camoniano no século XIX com a conjuntura histórica portuguesa do período. A figura emblemática de Luís de Camões, vista sob as lentes do ideário romântico e pintada com as tintas da melancolia e da genialidade artística, despertou interesse do ponto de vista literário (na medida em que compôs o grande poema épico nacional, imprimindo inovações ao idioma português), mas também chamou atenção por sua admirável trajetória de vida, aventureira e infeliz – havia o sentimento de vergonha nacional pela negligência de séculos com a figura do poeta nacional que, segundo as lendas, havia morrido na miséria e fora enterrado como indigente. Monteiro (1986: 119) sublinha a conversão de Camões em tema romântico, dada as afinidades encontradas, pelos artistas de Oitocentos, entre a biografia trágica do poeta de Quinhentos e o destino decadente do império português, em um processo de identificação direta entre uma figura da realidade histórica nacional e os rumos tomados pela nação. Sob essa perspectiva, o *Camões* de Garrett estabelece as bases tanto do movimento romântico português, como do processo de autoconhecimento da nação, empreendido pela intelectualidade lusitana. Ao fim e ao cabo, promove-se uma identificação entre Camões e a Pátria portuguesa. Nesse processo, o poema *Os Lusíadas* – considerando-se a composição da epopeia camoniana sob os moldes do modelo épico virgiliano, no qual a glória do herói se relaciona à glória da pátria – é tomado como obra literária paradigmática de Portugal e revisitado por Almeida Garrett à luz da conjuntura política e cultural portuguesa no século XIX, mediante um diálogo intertextual que atualiza o discurso camoniano, permitindo ao épico português estimular as reflexões sobre a crise nacional. O mito no contexto romântico, de acordo com Blanning (2011: 152) adquire uma posição central na cultura europeia do período:

Myth, [...] [according to Wagner], "is true for all time, and its content, however compressed, is inexhaustible throughout the ages". Myth alone, because of its symbolic nature, was able to deal with past, present and future, and remain eternally and universally valid: "What is incomparable in myth is the fact that it is always true and, in its most concentrated compression, is inexhaustible for all ages. It is the task of the poet just to interpret it". [...] The hope of Novalis [...] [was] that one day there would come a time "when [...] man will recognize in myth and poem the true eternal world history".

Em Portugal, a literatura romântica, ligada aos ideais nacionalistas e aos princípios liberais em voga no século XIX, procura trazer novas visões, potencialmente capazes de transformar a sociedade e esclarecer as mentes. A literatura árcade do século anterior estivera

voltada para uma pequena elite; na década de 1820, todos os poetas daquela geração estavam mortos e as aspirações emergentes exigiam uma literatura comprometida com os valores nacionais e voltada para a instrução do povo. No contexto romântico, escritores como Almeida Garrett e Alexandre Herculano representavam os intelectuais do novo tempo; participaram da revolução como soldados no exército liberal, conheceram as dores do exílio, defenderam seus posicionamentos políticos e fundaram as bases do Romantismo em Portugal (SARAIVA, 1976: 320-321). Em 1823, em decorrência das perseguições políticas realizadas contra os partidários da Constituição, Almeida Garrett partiu para a Inglaterra e, em seguida, para a França. Saudoso e melancólico, mas também preocupado com o destino de Portugal – país cultural e economicamente periférico em relação ao restante da Europa oitocentista –, o escritor emigrado teve oportunidade de desenvolver seu projeto de regeneração da pátria, a partir do contato com as novas ideias que circulavam pelo continente, ampliando sua percepção acerca do mundo e respirando os ares frescos do movimento romântico. Ainda que seja impossível definir o Romantismo com precisão ou caracterizá-lo em sua totalidade, dada a polivalência e a própria postura romântica de investigar o indefinido, o inefável, o irracional e o incognoscível, em um processo onívoro que não raro aproxima elementos contraditórios entre si (LÖWY & SAYRE, 1995: 13-15), é possível identificar traços da mundividência da qual Garrett teve conhecimento na época em que esteve exilado de Portugal. Por um lado, segundo afirma Hartmann (1983: 189-190):

[...] o Romantismo não tem dogma, nem princípio, nem objetivo, nem programa, nada que se situe dentro de um pensamento definido ou de um sistema de conceitos [...]. O Romantismo é uma atitude vital de índole própria e nisso reside a impossibilidade de determinar conceitualmente a sua essência.

Entretanto, por outro lado, a inexistência de um único manifesto que apresentasse objetivamente as diretrizes gerais do movimento não impediu que alguns artistas românticos traçassem rumos definidos para suas obras e para a cultura de seus países, com base no multifacetado e ambivalente ideário romântico. Desse modo, é possível afirmar a presença de um caráter programático, por exemplo, na vertente nacionalista do Romantismo português, da qual fazem parte Garrett e Herculano. Para esses autores, ligados ao liberalismo e preocupados com o desenvolvimento de uma literatura nacional que contribuísse para o progresso da cultura e da sociedade, os objetivos estavam traçados de acordo com uma proposta de definição da identidade coletiva e de regeneração da pátria. Vale notar que o sujeito romântico está constantemente em busca da restauração de um estado anterior, idealizado como uma era perdida e superior em relação ao momento presente. Há uma busca

pela recuperação tanto dos valores essenciais do espírito popular (o que justifica a exploração de temas e mitos ligados ao passado nacional e a importância conferida à consciência histórica) quanto da união primeva entre o humano e o divino. Nesse contexto, o poeta, considerado como alguém que apresenta uma visão mais aguçada e ampla acerca do Universo, é investido de uma função tradicionalmente atribuída a sacerdotes, profetas e xamãs: trata-se da missão de conectar o homem ao Absoluto e de trazer à humanidade saberes e ideias que a conduzam ao esclarecimento. Mediante a afirmação da liberdade individual – em oposição aos obstáculos e dogmas impostos pela sociedade – e a valorização do espírito nacional, o poeta romântico, incorporando a imagem do gênio, assume o papel de reinventar a história coletiva por meio da arte literária, considerada instrumento de formação e educação do povo (GAY, 1999: 40; GUINSBURG, 2008: 14).

Tempo de aprendizado, o período do exílio teria possibilitado que Garrett rompesse com a formação neoclássica recebida em Portugal e passasse a levar em consideração novas concepções estéticas, ligadas ao Romantismo (MONTEIRO: 1971). As obras *Camões* e *D. Branca* surgem como "poemas de semântica radicada na crise que desfez o Iluminismo de Garrett", conforme assinala Monteiro (1971: 246) em relação à formação neoclássica do escritor. Do ponto de vista crítico, tomado isoladamente, o poema épico *Camões* apresenta, de fato, uma visão questionadora acerca de Portugal, e não exclusivamente idealizadora; contudo, considerando a recepção do poema pelo conjunto da intelectualidade romântica oitocentista portuguesa, nota-se que a obra de Garrett foi revestida por uma aura predominantemente nacionalista, idealizada e saudosista, tornando-se o paradigma literário das propostas de regeneração da pátria e das subsequentes recriações da biografia camoniana. O poeta exilado que sente saudade da pátria é um tema recorrente na literatura romântica, vinculado ao sentimento de saudade, ao desejo de liberdade, à imagem da pátria, à condição de um indivíduo solitário e à errância dos viajantes. A tópica do exilado, que remonta ao exemplo paradigmático de Ovídio na ilha de Tomos, adquire relevo no Romantismo e abarca a rememoração idealizada e nostálgica de imagens da pátria distante – sempre valorizada positivamente, em detrimento das terras do exílio –, a caracterização do sujeito expatriado como um errante proscrito, o sentimento de dor (*algos*) e o desejo do regresso ao lar (*nostos*), o saudosismo hiperbolizado que motiva um solilóquio no qual se projetam afetos ausentes, um convívio entre o vazio da solidão e a inquietude do espírito (BUESCU, 1997: 174-175). À condição do expatriado está relacionado um profundo sentimento de dor em relação à existência, que acomete o indivíduo incapacitado de se religar à unidade primordial e

absoluta. No caso de Garrett, o exílio físico e concreto propiciou a exploração das dores do sujeito romântico que, vivendo uma espécie de exílio espiritual, demanda o Absoluto e a recuperação da unidade original com o mundo objetivo (HEGEL: 1993). O indivíduo desterrado que medita acerca de si, nas terras distantes, reflete a condição de um sujeito inadaptado, tipicamente romântico, sempre às voltas com um sentimento de ausência e incompletude, à procura da própria identidade e saudoso da pátria distante.

O homem romântico é um perpétuo estrangeiro, desajustado em relação a si mesmo e a um mundo incapaz de compreendê-lo e, ao mesmo tempo, impossível de ser compreendido (SALIBA, 2003: 29-30). Em Garrett, o desacordo do indivíduo com a realidade circundante conduz a uma postura de intervenção e engajamento sociais, marcada por atos de rebeldia revolucionária, em defesa dos ideais liberais de esquerda e da transformação da conjuntura social, política e cultural da nação portuguesa. Movido pela ânsia de modificar o real, Garrett é o poeta disposto a pegar em armas (em uma imagem que, apesar das especificidades contextuais, o aproxima da imagem do poeta-soldado Camões) e a construir uma obra literária impulsionada por uma intenção pedagógica de esclarecimento das massas. O poema *Camões* – repleto de momentos marcados por um lirismo nostálgico – reflete também, segundo Reis (1993: 13), a ideologia política que mobilizava seu autor, no âmbito de um programa nacionalista com intenções pedagógicas de intervenção social, no âmbito do qual poesia e educação aparecem associadas e dirigidas ao povo e à nação. O *Camões* garrettiano assume um lugar de destaque no conjunto de escritos do autor e no cânone literário português, em um contexto de produção extremamente conturbado.

Garrett escreveu sua epopeia durante o tempo de exílio passado na França. Em uma nota ao final da obra, o autor recupera os dias do longínquo verão de 1824, nos quais deu início à criação de *Camões* em Ingouville, nas proximidades do Havre-de-Grace, do lado direito do Sena. O texto seria concluído somente no inverno seguinte, junto ao calor do fogo, em uma água-furtada da Rua do Coq-Saint-Honoré, depois de finalizado o poema *D. Branca ou A Conquista do Algarve*. O contexto de composição do poema *Camões* possibilita vislumbrar a identificação que o autor, vítima da instabilidade política que assolava Portugal no princípio de Oitocentos, sentiu em relação à figura do poeta quinhentista que foi obrigado a abandonar o país e viver em terras distantes. A experiência do exílio e a condição de expatriado, vividas por Garrett, estreitaram os vínculos entre o criador e a criatura, aproximando dois artistas banidos da pátria e dois períodos fundamentais da história portuguesa. Nota-se uma tentativa de emulação por parte do sujeito poético garrettiano, no

poema *Camões*, em relação à voz camoniana que configura o *ethos* do gênio desafortunado. França (1999: 48) assinala os aspectos que ligavam Garrett à figura de Camões:

[...] Garrett reencontrava a poesia ao pensar na pátria, onde os esforços dos vintistas tinham sido esmagados pela reação do "velho Portugal"; e pensava também em si próprio, poeta exilado, desterrado pela pátria ingrata – a mesma que deixara Camões morrer na miséria...

Ao discorrer sobre a inserção de Camões na mitologia literária e no imaginário portugueses, Lourenço (1999: 59) observa que, no poema *Camões*:

[...] Camões é, sobretudo, um duplo de Garrett, também ele poeta do verdadeiro amor da pátria, doravante inseparável da nova religião da Liberdade, cujo culto o tinha levado ao exílio. Os românticos não viajam realmente em direção ao passado, antes trazem o passado para o presente. Esse retomar de Camões é simultaneamente simbólico e textual. O poema *Camões* é o primeiro grande texto português tecido com o poema camoniano. Garrett dá, no entanto, um fundamento original a essa recuperação e a essa metamorfose do texto épico, fazendo da palavra Saudade, e do sentimento que ela exprime, a sua verdadeira musa.

FIGURA 10 – Frontispício da 1ª edição do poema *Camões*, de Almeida Garrett, impressa em Paris.

O *Camões* de Garrett é formado por dez cantos e apresenta 3813 versos brancos, divididos em 191 estrofes. A escolha da estrutura formal da epopeia, por parte de Almeida Garrett, é coerente com grande parte dos elementos caracterizadores do gênero épico apresentados por Hegel (1993: 572-598) – dentre os quais, o poema épico como expressão da totalidade do espírito nacional, tanto em termos de uma concepção específica de mundo quanto da seleção de eventos históricos ou míticos; o canto de um passado heroico recordado, por meio da reconstituição artística, durante um momento de decadência coletiva; a presença de acontecimentos ligados a conflitos bélicos que permitem demonstrações de valores como força e coragem; a narração dos feitos admiráveis de um herói representativo da coletividade. Em Garrett, contudo, os trechos narrativos são entremeados por passagens elegíacas,

carregadas de lirismo e repletas de descrições. O autor também articula a narração de episódios da vida de Camões com paráfrases da obra camoniana e passagens líricas cuja voz veicula o pensamento do próprio Garrett. Sob os eixos comuns do sofrimento existencial e das experiências relacionadas ao amor e à pátria portuguesa (que reforçam os traços subjetivos do poema), a figura do protagonista Camões se aproxima e homologa à de Almeida Garrett.

Reis (1993: 58) observa o caráter híbrido do poema, que busca o ajuste estrutural da forma épica no paradigma camoniano, mas que, comprometido com a liberdade criadora romântica, não se fixa na rigidez dos modelos e abre espaço para desdobramentos líricos. No prefácio à obra que inaugura tardiamente o Romantismo em Portugal, são apresentados, em tom de manifesto, elementos teóricos acerca da perspectiva norteadora da composição da obra. Moisés (2000: 136-142) expõe alguns traços relevantes do prefácio a *Camões*. Em concordância com o crítico, pode-se afirmar que o caráter de novidade da obra, conscientemente assumido pelo poeta nas primeiras linhas (“A índole deste poema é absolutamente nova”), resulta de uma defesa romântica da originalidade de criação, ou seja, da navegação por mares desconhecidos, de acordo com uma proposta estética inovadora que, aliada aos projetos de intervenção sociocultural, legitimam a vinculação de Almeida Garrett à modernidade¹. O autor sustenta, ainda, o desprezo pelas regras clássicas de composição e pelos ensinamentos poéticos dos antigos (“não consulte Horácio nem Aristóteles”). Ressalta, por outro lado, a fidelidade a aspectos característicos da ideologia romântica, tais como o “coração” e a “natureza”. No entanto, o autor repele o procedimento de imitação dos modelos, incluindo os românticos, representados no texto por Lord Byron. Garrett se concentra no princípio da liberdade criadora que confere independência ao artista. Todas as influências são negadas e uma ambiguidade se instaura: “Não sou clássico nem romântico”.

De acordo com o autor, o assunto central do poema é a publicação d’*Os Lusíadas* e, com relação às fronteiras entre realidade e ficção, “nem será difícil ao leitor o distinguir no meu opúsculo o histórico do imaginado”. Em conformidade com a visão romântica, Camões

¹ Antonio Candido (1988) assinala um alargamento temporal do próprio Romantismo e ressalta os vínculos existentes entre a estética romântica – enquanto “fonte de manifestações modernas” – e a contemporaneidade: “[...] podemos defender, com uma certa pertinência, que ainda estamos no período romântico. Por exemplo, um livro tão bem feito como a *História da literatura portuguesa*, de Antonio José Saraiva e Óscar Lopes, inclui na rubrica romantismo desde Almeida Garrett até os surrealistas portugueses, Fernando Pessoa etc. [...] O romantismo redefiniu o conceito de literatura de maneira tão profunda que essa redefinição ainda hoje não foi esgotada. [...] Foi no romantismo que se definiram algumas coisas ainda vigentes, como a superação das normas literárias impessoais. [...] O romantismo corresponde ao momento histórico em que o homem adquire a ideia de liberdade. [...] Há uma democratização da forma literária. [...] O romantismo é todo baseado em contradições, daí sua força. [...] Por outro lado, o romantismo criou o poema em prosa, a própria negação da concepção tradicional de poesia.”

encarna a figura do poeta nacional por excelência e, como tal, seu destino merece ser evocado no contexto da crise, para poder iluminar os caminhos do país que precisa se regenerar. Do mesmo modo, conforme ressalta Bloom (1991), baseado no conceito de *angústia da influência*, precioso para os estudos de literatura comparada, os artistas travam relações de emulação e diálogo com os autores que admiram e que elegem como precursores: no caso em questão, Garrett, poeta e combatente exilado, se identifica pessoalmente com o destino de Camões; ao mesmo tempo, admira e exalta a obra poética camoniana e a partir dela desenvolve seu próprio poema épico, de acordo com o contexto programático do nacionalismo romântico português. Sobre a relevância e inserção dos poemas *Camões* e *D. Branca*, de Garrett, no cenário cultural português, afirmou Alexandre Herculano, em 1834, no texto intitulado “Qual é o estado da nossa literatura? Qual é o trilho que ela hoje tem a seguir?” (*apud* REIS, 1999: 24):

Os poemas *D. Branca* e *Camões* apareceram um dia nas páginas da nossa história literária sem precedentes que os anunciassem, um representando a poesia nacional, o *romântico*; outro a moderna poesia sentimental do Norte, ainda que descobrindo às vezes o caráter meridional de seu autor. Não é para este lugar o exame dos méritos e desméritos destes dois poemas; mas o que devemos lembrar é que eles são para nós os primeiros e até agora os únicos monumentos de uma poesia mais liberal do que a de nossos maiores.

Nem sempre os aspectos inovadores do poema de Garrett foram bem aceitos. Candido (2007: 319-320) apresenta uma crítica publicada, no Brasil oitocentista, pela *Revista da Sociedade Filomática*, na qual as ousadias de Garrett são censuradas segundo uma visão que defendia o respeito às regras de composição. O registro é válido para que se perceba a repercussão do épico garrettiano entre uma ala conservadora da intelectualidade brasileira do período. Diziam eles:

O Poema *Camões* é construído sob um plano não só defeituoso como inteiramente errado, ou para nos exprimirmos mais exatamente, o Poema *Camões* não tem plano. O poeta prescinde de proposição e de todo o gênero de exórdio em que nos possa dar ideia do assunto de sua composição; ao menos como tal não entendemos essa advertência em prosa que precede a obra, nem jamais nos persuadimos que da rigorosa obrigação de expor o que pretende livrasse o poeta quantos prólogos imaginasse: concedamos um absurdo destes, e veremos amanhã tragédias sem exposição? Qual é o vosso assunto, em que lugar estamos, em que tempo? perguntaremos ao autor do monstro acéfalo etc.

1.2. O canto da Saudade e do retorno do Poeta à Pátria

O poema épico de Garrett tem início com uma invocação à Saudade. No contexto português oitocentista, o destaque conferido pelo autor a esse vocábulo, considerado tipicamente lusófono, é significativo: naquele período, a nação portuguesa vivenciava a dolorosa perda das glórias passadas, enfrentava uma séria crise no presente e se deparava com as incertezas de um futuro pouco promissor (LOURENÇO: 1978, 1997, 1999). O sujeito poético ressalta que a dor provocada pela Saudade, “delicioso pungir de acerbo espinho” (*C. I, I*), carrega também prazeres consigo. Ao empregar a imagem poética do coração, tão cara ao universo literário peninsular, a sensação de sofrimento passa por um processo de intensificação e atinge o grau máximo: dos corações já não gotejam sangue, mas “[...] delgado/ Soro de estanques lágrimas” (*C. I, I*), ou seja, tristezas que evocam momentos vividos no passado e que, no presente, apenas sobrevivem na forma de recordações. No poema, a Saudade, à qual o sujeito se dirige, é responsável por agir sobre os corações e trazer as lembranças de volta à memória.

Ressalte-se o caráter singular e raro atribuído ao vocábulo *saudade* na abertura de uma obra poética inscrita no projeto garrettiano de regeneração da pátria portuguesa. O substantivo, qualificado de “mavioso” (*C. I, I*) em função de sua expressividade delicada, é enaltecido de acordo com a ideologia nacionalista romântica, na medida em que constitui uma especificidade genuína da língua portuguesa. A seleção vocabular operada por Garrett revela uma intencionalidade ligada à concepção linguística, cara ao movimento romântico, segundo a qual os idiomas formam um repositório das tradições culturais de uma nação. De acordo com Falbel (2002: 43), o nacionalismo romântico alemão, na busca de raízes comunitárias, impulsionara estudos de língua e literatura que, a exemplo das reflexões desenvolvidas por Herder, concebiam a língua como elemento veiculador dos conhecimentos tradicionais e do potencial criativo do homem – e, por conseguinte, perpetuador do espírito do *Volk* (*Povo*) e

responsável pela individualização do caráter nacional (GUINSBURG: 2008; SAFRANSKI: 2010). Desse modo, ao declarar para a Saudade que “[...] tam meigo soas/ Nos lusitanos lábios” (*C. I, I*), o sujeito poético procede a uma valorização do repertório cultural português. Tal exaltação indireta da cultura pátria é confirmada quando, em seguida, afirma-se que o substantivo *saudade* é desconhecido “Das orgulhosas bocas dos Sicambros/ Destas alheias terras” – em referência feita, como esclarece o autor em nota ao final do volume, aos franceses, que, apesar do orgulho que sentem pela própria língua, não dispõem em seu léxico de uma palavra capaz de designar o sentimento que os portugueses denominam *saudade*.

A Saudade é vista, ainda, como mediadora entre amigos ou amantes separados, mas também como responsável por conduzir, em sonhos, o indivíduo exilado à pátria distante. Em *Camões*, os pensamentos do sujeito poético, residente na França, divagam junto à natureza “Que as pobres águas deste Sena regam” (*C. I, I*) e remetem o indivíduo solitário “À foz do Tejo” (*C. I, I*). A essa altura, a Saudade aparece efetivamente investida do estatuto de divindade e, à semelhança dos deuses dos panteões de culturas antigas, possui um carro puxado por um animal a ela associado – no caso, as meigas e suspiradoras rolinhas. O sujeito poético deseja que essa deusa venha, “[...] no carro/ Que pardas rolas gamedoras tiram” (*C. I, I*), buscar sua alma suplicante. Insiste, igualmente, para que a Saudade abandone os demais problemas dos quais se ocupa (como os conflitos ocorridos, na época, na região dos Pirineus) e, com egoísmo tipicamente romântico, insiste na amenização das atribulações que o afligem. Assim, pede à deusa que deixe “o caminho da infeliz Pyrene” (*C. I, II*) e que o poupe daquelas mágoas porque “Assaz tenho das minhas”.

O eu poético convoca, em seguida, outra imagem recorrente na poesia portuguesa: o vasto Oceano, selvagem e indomável, por cujas águas o sujeito deseja correr, amparado pela Saudade. É preciso recordar que o retrato de *Camões* construído por Almeida Garrett apresenta contornos românticos; durante o Romantismo, o tema da viagem e o processo de singrar os mares estão intimamente relacionados às possibilidades que o sujeito encontra de travar novas relações consigo mesmo, de abandonar-se à tempestade dos próprios pensamentos, de abrir-se a novas visões do mundo e de si, de mergulhar na introspecção e de descobrir que a vastidão das terras e das águas reflete a grandiosidade do próprio universo interior (SAFRANSKI: 2010). A seguir, em uma breve digressão, o poeta rende homenagens à Inglaterra, “flor dos mares” (*C. I, II*), nação que o acolhera no período da expatriação. Recorda, então, os “fieis amigos” e o “nobre Thamesis” (*C. I, II*), que ele não pode mais saudar, mas que lhe despertam lembranças indeléveis e sinceras. Antes que ocorra o

deslocamento da narração para os tempos de Camões, é feita a dedicatória do poema, composto “nas solidões do exílio” (*C. I, III*), ao amigo António Joaquim Freire Marreco, a quem, conforme explicita Garrett em nota, muito deviam os expatriados portugueses. A Freire Marreco deve-se a publicação anônima do *Camões* de Garrett, em Paris, no ano de 1825.

FIGURA 11 – *Lisboa no tempo de Camões*.
2ª estampa do 5º volume de Giorgio Braunio Agrippinate (1593).

Um brado de “Terra, terra!” (*C. I, IV*) ressoa e o leitor é transportado para uma cena que retrata a chegada de um galeão a Portugal. O poeta descreve a alegria dos saudosos marinheiros que se aproximam da terra firme e retornam à pátria. Pode-se pensar em uma alusão indireta e espelhada ao épico camoniano, na medida em que, ao contrário do que é narrado no episódio do Velho do Restelo (ligado à partida das naus de Vasco da Gama), temos, nesta cena do poema garrettiano, a representação da volta dos navegantes à terra de origem e o reencontro com as pessoas queridas de cuja companhia haviam sido privados. A expectativa do reencontro com os amigos, os familiares e as amadas antecipa-lhes o contentamento – “Um se afigura surpreender o amigo,/ Outro à esposa fiel cair nos braços” (*C. I, V*). Insensível e calado, porém, com as feições nobres, sombrias e melancólicas, está um homem em cujo semblante a ideia da Pátria imprime um aspecto triste e taciturno. Avistava-se o ponto extremo da serra de Sintra (também conhecida como Monte da Lua), “Que dos montes de Cynthia se projecta” (*C. I, VI*). O homem melancólico apresenta traços firmes que tornam possível a identificação com um guerreiro experiente – ele tem “o carácter da cordura ousada” (*C. I, VI*) e, veterano, não se abala sequer com o som do clarim que sopra no início

das batalhas (“o som da belicosa tuba” [C. I, VI]). Ao tom épico é acrescido, portanto, o aspecto da guerra, matéria privilegiada da epopeia, conforme assinala a descrição hegeliana desse gênero poético.

Canto voltado para o enaltecimento dos feitos grandiosos de um herói de caráter coletivo, cujo exemplo deve ser transmitido às gerações posteriores, o poema épico apresenta uma relação estreita com a identidade nacional de um povo. Para Hegel (1993: 580), “é preciso que o acontecimento épico tenha a sua raiz no próprio solo sobre o qual evolui”. Em *Camões*, a tônica nacionalista do Romantismo acentua o vínculo mantido entre o herói e a Pátria. A coragem do guerreiro taciturno rendeu-lhe, no entanto, um ferimento de guerra. Tal como ocorre na *Odisseia* de Homero, o elemento que sugere a identificação do herói é uma cicatriz – neste caso, uma marca “[...] que envergonhara/ Adamados de corte” (C. I, VI), mas que, na face do guerreiro, realça suas “feições nobres” (C. I, VI) e aumenta-lhe a honra. Trata-se de um olho perdido durante um combate (“Desses olhos que a luz ateou do engenho,/ Quem um dos lumes apagou? – A guerra/ No campo das batalhas” [C. I, VI]), em conformidade com as lendas construídas em torno da figura de Luís Vaz de Camões. Nesta cena do poema de Garrett, o outro olho, saudável, contempla as terras portuguesas, cada vez mais próximas. A revelação efetiva da identidade do guerreiro misterioso ocorrerá somente no terceiro canto do poema.

A presente análise apontará, no decorrer da leitura, os aspectos que antecipam o reconhecimento e a identificação da figura de Luís de Camões (tal como foi feito, acima, com a menção à cegueira, que sugere a imagem do poeta com a famosa cicatriz no olho direito). Em outros momentos do poema, a decifração de outras identidades será feita com base na interpretação de indícios prévios. O processo de reconhecimento de uma personagem, com base na identificação de pequenos detalhes característicos, é um procedimento recorrente na tradição cultural ocidental (GINZBURG, 1990: 150-158) – a ele os antigos gregos davam o nome de *anagnórisis*. Aristóteles, na *Poética*, tratou das diferentes espécies de reconhecimento e da presença frequente de cenas de identificação nas poesias épica e trágica.

Outro elemento chama atenção no poema de Garrett: trata-se da relação afetiva entre sujeito e nação. De acordo com o ideário romântico, a terra natal é concebida como a hospedeira do indivíduo, que a ela liga sua essência subjetiva, de modo a fazer com que o distanciamento físico da Pátria (ainda que esta permaneça acessível por meio das recordações saudosas) promova um esvaziamento da interioridade individual. Acerca da postura dos

nacionalistas românticos diante do mundo, afirma Saliba (2003: 63):

Difícil resumir como esses homens, hábeis no seu exercício de conceber o transcendente, concebiam a *nação* – este ser dotado de corpo e de alma, de alma mais do que corpo... Presos à cadeia de suas opções passadas, os homens *faziam* a história: individualmente, seguindo os ditames das suas paixões ou impulsos; mas, coletivamente, obedecendo a um poder anônimo irresistível. Ao gosto dos historiadores românticos, eis aí a nação, ligada a esta espécie de "sabedoria oculta" da história, que se expressava nas realizações coletivas através dos tempos; alimentava todas essas realizações, das mais prosaicas às mais grandiosas, das mais visíveis às menos aparentes. Como que para compensar aquele começo do século XIX, povoado por homens "inválidos do tempo", tudo no passado parecia dotado de alma: nações, épocas inteiras, reinos, grupos de pessoas.

O universo do historiador passava por ser uma floresta de símbolos: cada grande personagem, cada país, cada época tinha seu signo, sua tonalidade, expressão de uma solidariedade orgânica dos seus elementos internos. O homem individual passa a existir em função do grupo, em função da sociedade – realidade coletiva, isto é, menos uma criação voluntária ou pacto político que uma realidade anterior e independente de cada indivíduo concreto, com sua própria lei de desenvolvimento e seus próprios fins.

No poema *Camões*, a emoção sentida pelo guerreiro que revê a terra natal ao longe é expressa na exclamação proferida – “Pátria, alfim torno a ver-te” (*C. I, VI*) –, após a qual o melancólico homem “Recaiu na tristeza taciturna” (*C. I, VI*). Um dos traços que aproximam o Camões garrettiano da mundividência romântica reside no temperamento melancólico do poeta-guerreiro, refletido também em suas composições poéticas. Esse aspecto confere à epopeia de Garrett marcas de lirismo. Vale observar que a concepção de pátria ligada à íntima constituição do sujeito intensifica o sofrimento causado pela experiência do isolamento no exílio. A melancolia observada decorre do distanciamento do exilado em relação a um elemento constitutivo da própria individualidade. No poema épico, Garrett articula, desde o início, a imagem da pátria portuguesa à figura de Camões; o semblante melancólico do poeta reforça a identificação da personagem com a terra natal, intensificada pelo período de afastamento vivido no Oriente. Como observa Scliar (2003: 191), ao tratar dos traços característicos da tristeza lusitana sob a perspectiva psicanalítica:

Desterro. Freud conceitua melancolia como luto prolongado, patológico; não se trata de uma perda simples – saudade do país natal –, mas sim de uma verdadeira ferida narcísica, agravada, na cultura ocidental, pela hipertrofia do ego, esta, por sua vez, consequência da afirmação da individualidade.

Um trecho descritivo do Canto I de *Camões* estabelece um paralelo com a arte pictórica, mediante procedimentos que visam oferecer meios de visualização das cenas. A Natureza, objeto exterior ao qual a interioridade do sujeito romântico deseja reunir-se, é apresentada sob um olhar idealizado que enaltece as qualidades da terra natal. Vista como

obra de arte suprema, a paisagem portuguesa é retratada tal como teria sido vista pelos marinheiros que se aproximavam do “porto amigo” (*C. I, VII*), na embarcação de velas inchadas pelo vento. Nesses versos, é realizada a aproximação entre pintura e riqueza dos elementos naturais. A composição do quadro é caracterizada por forte plasticidade, resultante da combinação de expressões como “Diversas cores surgem”, “[...] o escuro/ Dos pardos sulcos”, “As casas alvejando entre a verdura”, “os pinceis de artífice divino”, “a incerta cor de vagas tintas”, “Azula o céu”, “Admirando-se n’arte a natureza” (*C. I, VII*). Os nautas chegam a Lisboa no crepúsculo, sentindo alívio e segurança na contemplação do sol, que “[...] começava/ a distinguir no verde-mar das águas/ A açafroada cor de que se adorna/ No ocaso derradeiro” (*C. I, VIII*). Empolgados, os marinheiros parabenizam uns aos outros pelo regresso, enquanto a embarcação se aproxima do rio Tejo.

Uma vez mais, no âmbito do nacionalismo romântico, o autor incorpora ao poema elementos da tradição cultural portuguesa. A valorização do passado nacional tem como objetivo o estabelecimento da identidade coletiva do povo português, de acordo com o projeto social de Almeida Garrett, voltado para a regeneração da pátria. Dessa forma, o Tejo é nomeado “o rio d’Ulissea” (*C. I, VIII*), remontando ao mito fundador lusitano, segundo o qual a pedra de fundação de Lisboa teria sido lançada, em tempos remotos, por Ulisses, o herói épico da *Odisseia* homérica. Etimologicamente, o topônimo *Lisboa* conserva a ligação com a memória do célebre viajante grego, segundo atesta o gentílico latino *ulissiponensis*, empregado para designar os nativos de Lisboa. De acordo com Houaiss (2001), a relação com o antropônimo latino *Ulysses* foi, com o passar do tempo, ocultada sob as formas *Olisipo/ Olisippo, -onis*, tornadas usuais nas antigas denominações da cidade – dessas formas derivam os gentílicos latinos *olisiponensis* e *olisipponensis*, bem como os gentílicos portugueses *olisiponenses* e *olisiponiano*.

A grande quantidade de obras escritas ao longo do século XIX, em consonância com a preocupação acerca da identidade nacional portuguesa verificável no período, torna abundantes os diferentes vocábulos utilizados, ainda que de maneira episódica, para indicar os indivíduos nascidos em Lisboa: Houaiss registra as formas *lisboeta* (frequentemente empregada a partir de 1836), *lisbonino*, *lisbonês* e *lisboano*. Quanto ao nome da cidade, o arcaico *Lisbõa*, registrado no século XIV, é transcrição do árabe *Lixbûnâ*. O percurso etimológico revela o procedimento quase arqueológico empreendido por Garrett para resgatar as raízes míticas fundadoras presentes no nome da capital portuguesa, no âmbito do projeto de cultivo da memória coletiva nacional.

FIGURA 12 – *Medalha comemorativa de Camões.*

Inscrição no anverso: LUDOVICUS (à esquerda) CAMOENS (à direita).

Inscrição no reverso: NATUS OLYSSIPONE IN LUSITANIA AN. MDXVII/
OBIIT AN. MDLXXIX.

Gravada por Caqué e cunhada na Casa da Moeda de Paris (1821).

Note-se o emprego do topônimo *Olyssipone* em referência à cidade de Lisboa.

A composição do poema de Garrett reflete um constante movimento de oscilação entre dois tempos distintos. De um lado, nota-se a saudade do Portugal do tempo dos descobrimentos marítimos, visto como glorioso pelos lusitanos; de outro lado, verifica-se a lúcida consciência da pequenez da pátria portuguesa decadente no presente oitocentista. O sujeito poético revela a degeneração ocorrida ao longo dos séculos ao narrar a chegada do navio a Lisboa: são retratados dois monumentos representativos da grandeza de Portugal – a Torre de Belém, “antiga e veneranda” (*C. I, VIII*), de onde partiam as naus, e o Mosteiro dos Jerônimos (“Hoje tam profanado monumento/ Das glórias de Manuel” [*C. I, VIII*]). Lawton (*apud* Reis, 1993: 81) depreende algumas relações temporais presentes no poema *Camões*: em primeiro lugar, ao presente é associado um sentimento de melancolia, tipicamente romântico; em segundo lugar, quando o passado se alia ao presente, instauram-se as lembranças; por fim, quando o futuro invade a esfera do presente, tem-se um sentimento de temor resultante das incertezas e inseguranças.

Os marinheiros estão prontos para serem conduzidos do navio para a terra. Nesse instante, ouve-se um clamor amargurado, semelhante a um suspiro, e uma nova personagem é introduzida no poema. Trata-se do escravo asiático Jau, presente em quase todos os relatos

biográficos acerca de Camões. Na cena em questão, Jau está angustiado porque não quer ser abandonado, agora que o navio chegou ao destino. Um exotismo romântico perpassa a descrição do escravo oriental: “[...] Um pálido semblante”, a “malaia cor”, “[...] Os olhos negros/ Nessas faces tostadas do sol d’Ásia” (C. I, X). O sentimento de tristeza que caracteriza o momento é sintetizado pelo clamor silencioso do Jau, expresso pelo olhar suplicante: “Oh! não abandoneis o pobre escravo!” (C. I, X).

Os membros da tripulação se compadecem pelo escravo que se vê sozinho em uma terra estrangeira e desconhecida, sem ter para onde ir. De acordo com o narrador, a compaixão é um impulso involuntário que aflora no coração do homem, o qual “é mau do berço à sepultura” (C. I, XI). No entanto, a preocupação com o escravo dura pouco e a ansiedade egoísta do desembarque desloca o interesse do responsável pelo navio, resultando na negação aos apelos do escravo (o mestre da embarcação responde com um coloquial “À fé que não” [C. I, XI]). Nesse momento, o soldado melancólico inicia uma discussão com o mestre da embarcação, reivindicando a ida do escravo à terra. Os demais marinheiros olham para o guerreiro com respeito diante da nobreza e valentia por ele demonstradas. O soldado afirma que o escravo é seu amigo (mais à frente, dirá: “Mas o meu Jáo fiel, o meu amigo,/ Único amigo!” [C. I, XIV]). O mestre da embarcação fica irritado ao perceber a desaprovação dos nautas, que tomam o partido do guerreiro. Enquanto isso, “D’alta amurada do galeão suspira/ O desprezado escravo. [...]” (C. I, XII). O guerreiro leva a mão à espada que traz consigo. Ainda assim, o mestre permanece irredutível e carrancudo.

Intervém, então, uma personagem que até o momento passara despercebida no navio. Trata-se de um velho missionário castelhano – é curiosa a especificação da nacionalidade dessa personagem, dadas as complexas relações mantidas entre Portugal e Espanha no decorrer dos séculos –, que procura acalmar, por meio de palavras sábias, os ânimos exaltados. Seguindo a convenção literária, a velhice do padre é associada à sabedoria e à prudência, em uma representação da figura do *senex* ou *sophos*, o ancião arquetípico que utiliza o conhecimento adquirido em estudos ou experiências de vida para guiar, como mentor, um herói no percurso de autoconhecimento e realização máxima das potencialidades individuais (JUNG: 2002; CAMPBELL: 2008). A passagem dos anos é ressaltada na descrição que o narrador faz da fisionomia do velho: “O tempo, que tam longo tem passado/ Pela acurvada frente, lhe ceifara/ Messes em que talvez a mocidade/ Viçosa lourejou” (C. I, XIII). O discurso de apaziguamento do padre contém elementos religiosos: o vocativo empregado para falar com os indivíduos beligerantes é “Cristãos” (C. I, XIV) e, após dizer,

admirado, ao guerreiro: “ousais chamar amigo ao desgraçado” (*C. I, XIV*), ressalta que Jau é “Filho de Deus como nós” (*C. I, XIV*). Pacificado, o guerreiro guarda a espada e oferece ao mestre de embarcação uma quantia em dinheiro, para que Jau possa ser levado à terra. O mestre de embarcação recusa os “poucos pardaús” (*C. I, XIV*) – moeda indiana de grande circulação em Portugal no período – que o soldado dera em troca da passagem do escravo. Afirma que as palavras do padre eram semelhantes à fala de um anjo. Assim sendo, o fiel escravo e o generoso amo não seriam separados durante o desembarque.

Após a discussão – que remete o leitor à cena épica da altercação, na *Ilíada* de Homero, entre Aquiles e Agamemnon pela posse da escrava Briseida –, o narrador descreve o sentimento de saudade e melancolia que a hora do crepúsculo intensifica (“[...] *Estes momentos/ Consagrou natureza a doces mágoas*” [*C. I, XV*]). Em uma digressão, o eu garrettiano se recorda novamente da Inglaterra, evocando a figura de Shakespeare – o “bardo sublime” (*C. I, XV*). Voltando a Portugal, já é noite na cidade fundada por Ulisses, não há lua (“Ausente era Diana e seu modesto,/ Sereno brilho” [*C. I, XVI*]) e o reflexo vivo das estrelas aparece espelhado nas águas do Tejo, “em trêmulos reflexos” (*C. I, XVI*). Após um dia quente, a cidade começa a tranquilizar-se e as primeiras luzes se acendem nas casas – “[...] acalmava-se/ o vivaz borborinho da cidade” (*C. I, XVI*). Intensifica-se ao máximo a saudade dos nautas que observam, ao longe, a cena do anoitecer em Lisboa – “[...] Silenciosos/ Se derramavam de olhos satisfeitos/ Por quadro tam magnífico [...]” –, procurando identificar as luzes de suas casas.

O guerreiro solitário, “filho melancólico da guerra” (*C. I, XVIII*), suspira de dor e sente uma pequena inveja dos marinheiros que terão uma casa para a qual retornar. Chega o momento do desembarque e os nautas, saudosos e fatigados, pisam o solo português. O soldado retorna, enfim, à Pátria, concretizando no poema épico o motivo literário do *nostos*, o retorno do herói, cujo paradigma prototípico é o regresso de Ulisses à ilha de Ítaca (JAEGGER, 2001: 47). O *nostos*, vocábulo grego que deu origem à palavra *nostalgia* (cunhada como termo médico em 1688 por Johannes Hofer), designa o regresso ao lar e evoca o desejo de estar de volta a um espaço acolhedor e fundamental para a identidade subjetiva. No poema de Almeida Garrett, o narrador afirma que o retorno à pátria é, “Na peregrinação da nossa vida” (*C. I, XIX*), marcado por um sentimento de devoção cuja grandiosidade só pode ser equiparada à solenidade da morte.

Todos os navegantes seguem seu caminho. Restam na praia apenas o escravo Jau, o

missionário castelhano e o guerreiro melancólico. Quando questionado pelo padre acerca de sua nacionalidade, o soldado afirma que Lisboa “é minha pátria” (*C. I, XXI*). Demonstrando hospitalidade, o missionário generosamente oferece abrigo aos companheiros e os convida a passar a noite em sua humilde cela – afinal, “[...] um soldado/ Não teme estrados maus nem leitos duros” (*C. I, XXI*). Hegel (1993: 580) observa a permanência dos elementos bélicos em poemas épicos mesmo após o término dos conflitos, na medida em que não apenas a vida do herói torna-se marcada perenemente pelas lembranças do campo de batalha, como, sobretudo, o processo de retorno do soldado e as peripécias subsequentes são consequências diretas das viagens de combate em terras estrangeiras. O primeiro canto do poema se encerra com a ida do guerreiro e do escravo à casa do ancião.

O segundo canto do poema tem início com o dobrar dos sinos do mosteiro e com os sofridos choros de carpideiras que acompanham um cortejo fúnebre. Os viajantes recém-chegados avistam uma fila de homens vestidos com roupas escuras – “homens todos luto” (*C. II, I*) – e um grupo de cabisbaixos sacerdotes que murmuram, roucamente, “hinos de morte” (*C. II, I*). Os sinais de tristeza e morte, presentes nos versos, somam-se à constatação da inutilidade das vaidades humanas e da inevitabilidade da morte, a “igualdade terrível do sepulcro” (*C. II, I*). O cortejo lúgubre, iluminado por tochas fúnebres – o “clarão triste dos mortos” (*C. II, I*) – se dirige ao interior do templo. A cena que surpreende os três companheiros regressos é vista como um mau presságio, um “Ruim agouro” (*C. II, II*) para aqueles que chegam à cidade. De acordo com o narrador, indivíduos com perfil guerreiro, acostumados a encarar a morte nos campos de batalha, não se comovem com tanta facilidade diante de um cadáver. Entretanto, a solenidade do funeral, “[...] essa pompa/ Triunfal da morte” (*C. II, II*), atinge até mesmo a alma do soldado português, aqui designado pela primeira vez como “Luso” (*C. II, III*). Um “Pressentimento vago e mal distinto” (*C. II, III*), sugestivo de desgraça, perpassa os pensamentos do guerreiro.

Em uma cena que confronta os polos culturais da civilização e da barbárie, o escravo Jau, “[...] supersticioso, como é de Índios” (*C. II, III*), mostra-se aterrorizado e é repreendido pelo amo lusitano, veiculador, ao fim e ao cabo, de um discurso racionalista e eurocêntrico. Com efeito, ao apelo do Jau – “Meu senhor, não encares um finado/ Em sua última viagem [...]” (*C. II, III*) –, segue a reprovação do soldado: “– Deixa-me, ignorante,/ Com teus medos ridículos” (*C. II, III*). Com um olhar que concebe a morte como uma etapa natural da existência, o missionário castelhano, imbuído da visão cristã, compara, por um lado, o cadáver que vai à sepultura com “[...] Um tronco seco,/ Pelos ventos do outono despojado”

(*C. II, III*) e, por outro lado, sugestivamente considera o morto, que ascende à outra vida, um “[...] viandante que voltou a pátria” (*C. II, III*).

Em seguida, o ancião manifesta o desejo de entrar no convento para render preces a Deus – “Da casa do Senhor aberta a porta,/ Não passarei sem ir ante os altares” (*C. II, IV*) –, sem se importar com o fato de que seus agradecimentos se unirão às preces entoadas por intenção dos mortos – “[...] que importa?/ Ouvirá Deus a todos” (*C. II, IV*). O soldado, inserido no sistema de valores da civilização ocidental, é convidado a seguir o missionário, enquanto o escravo e Jau, exemplo representativo do oriental associado injustamente à barbárie, recebe permissão apenas para aguardar do lado de fora do templo, em uma diferenciação de direitos que reflete a desigualdade característica do sistema imperialista (SAID: 2012). O guerreiro, que segue o piedoso padre pelas naves da igreja, é tomado por um sentimento de insegurança. No centro do templo, o ataúde está colocado sobre um estrado, e o corpo está sendo velado. A cena é solene e funesta, acompanhada “[...] desses hinos/ Que [...] Terrível canta a igreja” (*C. II, V*), parecendo um eco “Da profundez do abismo, que reflecte/ Pavoroso na terra [...]” (*C. II, V*).

O coro entoa o décimo capítulo do livro de Jó, o qual aparece parafraseado no poema de Garrett, em um diálogo intertextual que, de acordo com Barros (2003: 5), capta e reforça os sentidos presentes no texto evocado pelo autor. No contexto do funeral, é significativo que a passagem bíblica citada corresponda à fala do inocente sofredor Jó, pedindo explicações a Deus acerca das provações que lhe são impostas na vida. Jó questiona se a Deus agrada a opressão e questiona as diferenças existentes entre as naturezas divina e humana, indagando sobre os critérios de julgamento e punição seguidos por Deus. O reino da morte é visto, no trecho bíblico, como “[...] a terra soturna e sombria,/ de escuridão e desordem”, em uma concepção que intensifica a tristeza da partida definitiva, presente no poema de Garrett.

A atmosfera do lugar – “As vibrações da música, as palavras” (*C. II, VI*) – e as circunstâncias lúgubres abalam a alma do soldado, que ajoelha próximo ao missionário sereno e “Ao Deus dos vivos e dos mortos ora” (*C. II, VII*). Esse passo do poema propicia reflexões acerca da finitude da vida humana e amplia o campo de significações em torno dos polos da vida e da morte. O *Camões* de Garrett é construído sob uma visão de morte dos grandes ideais e valores que regiam a pátria portuguesa em séculos anteriores ao presente oitocentista. A decadência da pátria reflete a morte da nação portuguesa que Garrett, ao longo do poema, fará convergir para o reinado de D. Sebastião, no final do século XVI, após o qual o território

português caiu sob domínio espanhol, mergulhando em um gradual processo de declínio cultural, político e econômico. No segundo canto do poema, a ação se concentra nos sentimentos de Camões, o guerreiro abalado no interior da igreja, em um contato penoso com a experiência da morte.

Terminados os cânticos, o cortejo se encaminha para a capela, entoando salmos. Nesse momento, o suspense vai tomando conta da narrativa. Pequenos detalhes são apresentados e provocam, no guerreiro e no leitor, a curiosidade em torno da real identidade da pessoa falecida. O procedimento adotado para criar o efeito de suspense é, uma vez mais, a *anagnórisis*, ou seja, a identificação gradativa de uma personagem a partir da apresentação de indícios que promovem o reconhecimento efetivo. Sobre a definição e os efeitos decorrentes do reconhecimento no texto literário, diz Aristóteles, na *Poética* (XI, 1452a 33):

"O reconhecimento (*anagnórisis*), como indica o próprio significado da palavra, é a passagem do ignorar ao conhecer (*ex agnólas eis gnósin metabolé*), que se faz para a amizade (*phílan*) ou inimizade (*échthran*) das personagens que estão destinadas para a dita ou para a desdita".

O Estagirita, ao estabelecer uma hierarquia dos resultados emocionais obtidos por meio das cenas de reconhecimento, considera que os mais eficazes são aqueles diretamente ligados à ação, na medida em que alcançam maior impacto sobre o público, a exemplo das cenas de reconhecimento (DUARTE: 2005). No poema de Garrett, a tensão e o suspense são intensificados gradativamente a partir da apresentação de elementos indiciários (GINZBURG, 1990: 150-158) que conduzem ao reconhecimento final e ao clímax da narrativa. Em primeiro lugar, o guerreiro avista um emblema conhecido no ataúde e começa a ficar apreensivo. A seguir, uma grinalda de flores, elemento comumente associado à feminilidade – “coroa d’alvas rosas” (*C. II, IX*) –, se desprende do caixão e cai aos pés do soldado – “[...] rola/ Por terra, e junto dele para” (*C. II, IX*). Com olhos desvairados, o “incógnito guerreiro” (*C. II, IX*) observa a grinalda perdida e seu espírito é tomado por terríveis incertezas. Tem início o questionamento acerca da identidade do cadáver. O guerreiro resolve seguir o cortejo, na tentativa de vislumbrar o rosto da pessoa morta antes que o caixão seja fechado definitivamente – “Corre ao sítio onde viu encaminhar-se/ O funeral [...]” (*C. II, X*).

Uma atmosfera macabra, que remete o leitor à atmosfera dos poemas de Byron, perpassa o poema – “Toda a funérea pompa, o canto, o féretro/ E essa fatal grinalda!” (*C. II,*

XI). O guerreiro, encenando a jornada mítica do herói ao reino dos mortos, desce ao sepulcro e se embrenha nas profundezas onde ressoam ecos “como hinos de finados/ Por noute aziaga em cemitérios, se ouvem” (*C. II, XI*). O leitor entra, juntamente com ele, “Na estância [...] das gerações extintas” (*C. II, XI*). Os sepulcros figuram como lugares nos quais a memória das sucessivas gerações é depositada, configurando monumentos que assinalam a eterna luta entre a lembrança e o esquecimento – “Ei-lo vai, entre as tácitas falanges/ De enfileirados ossos caminhando” (*C. II, XIII*). O soldado ignoto apressa o passo, esperançoso por ver o rosto do cadáver antes do enterro. O cortejo avança e “[...] hóspede novo/ Traz à morada eterna” (*C. II, XIII*). Pela última vez, o rosto do morto será visto por olhos humanos. A atmosfera noturna é cara ao Romantismo, movimento que privilegia a indistinção e a falta de contornos nítidos, rígidos ou definidos. O ataúde é aberto e “O corpo ainda airoso de uma dama” (*C. II, XIV*), morta “na desabrochada flor da idade” (*C. II, XIV*), é revelado. Nesse instante, mesmo com a face velada, o guerreiro a reconhece. Trata-se de sua amada.

O reconhecimento se consuma e o sofrimento torna-se incontrolável. O soldado ergue o véu que recobre o corpo do cadáver e vê o rosto de Natércia – anagrama com que, em seus poemas, Camões supostamente teria nomeado D. Catarina de Ataíde. Assim como Hamlet, príncipe da Dinamarca que se depara com o cadáver de Ofélia na tragédia shakespeariana, Camões reencontra sua amada Natércia morta. Entre os presentes no sepultamento, começa um burburinho que procura especular a identidade do desesperado desconhecido recém-chegado. As suspeitas crescem, até o momento em que “– ‘É ele!’ uma voz disse;/ – ‘É ele!’ em torno remurmuram todos” (*C. II, XV*). Após o reconhecimento, o soldado permanece semimorto diante do ataúde, até que esse é finalmente enterrado – “[...] A existência/ Se esvaeceu... começa a eternidade” (*C. II, XVI*). Ressalte-se aqui a valorização do sentimento amoroso no contexto romântico que concebe o amor, enquanto experiência interior inefável e irracional, como forma privilegiada de conhecimento, capaz de reintegrar o sujeito cindido à unidade original e absoluta (GAY, 1999: 49). Em meio ao sofrimento causado pela morte da mulher amada, o segundo canto do poema chega ao fim.

1.3. Olhares sobre o Amor, a Obra e o Rei

O terceiro canto do poema começa com as falas sussurradas de Jau e do missionário, na cela do padre, diante do corpo adormecido do soldado. O amanhecer se aproxima e uma pequena claridade vai iluminando o interior do humilde aposento, cujas paredes eram guarnecidas de madeira – as “Pranchas de escuro til” (*C. III, II*). Segue uma descrição do ambiente, centrada, sobretudo, em três objetos específicos: um crucifixo de procedência oriental – “Que no índico dente a mão devota/ Dum neófito d’Ásia executara” (*C. III, II*) –, uma Bíblia – “O livro dos cristãos” (*C. III, II*) – e um quadro, semelhante aos compostos por pintores do século XV (“Perugino ou Vasco” [*C. III, II*]), que representava uma cena emblemática de caridade e gratidão, retratando Las-Casas – o conquistador de quem o missionário teria sido amigo. O conjunto dos objetos reforça a simplicidade característica do estilo de vida do missionário, assinalando a observância dos valores cristãos (como o sacrifício pelo próximo – representado pela cruz –, a reflexão sobre as palavras sagradas – sugerida pela presença do livro – e a solidariedade – presente no quadro de Las Casas). Notam-se os aspectos relacionados ao processo colonizador, tanto na origem oriental do crucifixo quanto na cena do conquistador espanhol.

O guerreiro desperta com o nascer do sol. Confuso, procura reconhecer o lugar e as pessoas que estão ao seu redor. Aos poucos, vai recuperando a força e a vida. Com aparência tranquila, o monge o cumprimenta e aponta diversos sinais que atestam o amanhecer – “O sol já nado/ Convida a erguer-vos; e este sino, que oiço,/ Às preces matinais me chama” (*C. III, VI*). O padre afirma que trará a primeira refeição e deixa o atrapalhado soldado na companhia do escravo Jau. Antes de sair, o missionário afirma que “[...] a constância é a virtude do homem,/ E a paciência a do cristão” (*C. II, VI*). Procurando tranquilizar o hóspede, coloca-se à disposição para ouvi-lo. Quando o sacerdote retorna, o soldado, muito agradecido, retribui a hospitalidade e a atenção com a confissão sincera das razões que o levaram ao estado de desequilíbrio na noite anterior.

A resposta do padre à confiança nele depositada revela novamente o perfil sábio e conselheiro do ancião: “O segredo é a rica jóia d’alma,/ Que não se mostra assim a olhos de todos” (*C. III, VIII*). O missionário castelhano, cuja figura corresponde ao já referido arquétipo do guardião tutelar que ilumina com sabedoria os passos do herói, declara: “Sou

velho, e pronta sempre a dar conselhos/ É minha idade” (*C. III, VIII*). Henderson (2002: 110-112), ao tratar da relevância psicológica da constituição do tradicional mito do herói, ressalta o papel desempenhado pelas figuras tutelares no processo de preparação, orientação e encaminhamento do protagonista, de modo a permitir que este desenvolva suas potencialidades e alcance efetivo reconhecimento como representante de uma identidade coletiva.

O poema apresenta, na sequência, uma cena que trata da amizade – “[...] essa lei mística/ Que atrai o coração dum ente ao outro” (*C. III, VIII*), durante a qual o guerreiro finalmente se apresentará e contará passagens de sua vida. Emocionado e cheio de amargura, o soldado reconhece em Jau (a quem chama de Antônio) o seu único amigo, “Meu fiel companheiro” (*C. III, IX*). Jau não consegue conter-se e se lança aos pés do amo generoso, que reafirma a fidelidade do escravo: “– Tu foste sempre/ O meu fiel Antônio” (*C. III, X*). Camões e Jau concretizam a relação tradicional da dupla arquetípica formada pelo herói e seu fiel ajudante; no caso específico do mito camoniano, essa relação de amizade não pode ser desvinculada do contexto específico da dominação imperialista colonial (ALEXANDRE: 1993; SILVA: 1998; SAID: 2012), na medida em que o escravo javanês, por maior que seja o afeto existente, serve a um representante do povo branco colonizador. O guerreiro e o padre também se emocionam com a cena.

O soldado prossegue, demonstrando amizade e confiança pelo missionário. Ao dar início à narração, realiza formalmente sua apresentação no poema: “O meu nome – inda mal! bem conhecido/ Por esse novo império do oriente –/ É Luís de Camões” (*C. III, XI*). Essa é a identificação efetiva daquele que, até então, vinha sendo tratado como “o incógnito guerreiro”. O narrador oferecera uma série de pistas indicativas da identidade do protagonista: a cicatriz no olho, o retorno do Oriente, a companhia do escravo Jau, a morte de Natércia, as epígrafes e o próprio título do poema já apontavam, como observa Reis (1993: 86), para a figura de Luís de Camões.

Camões começa sua história – a exemplo dos relatos feitos por Vasco da Gama ao rei de Melinde e por Ulisses ao rei dos feácios – apontando o desejo de glória e outra causa mais funesta – que, na sequência, será identificada como o amor por Natércia – como responsáveis, respectivamente, por suas viagens “Às africanas praias” (*C. III, XII*) e ao Oriente. Da mesma forma que Portugal era movido pelo desejo de glória em função das conquistas marítimas, Camões afirma que, ao deixar a pátria, fora também impulsionado por sonhos de glória

peçoal. Ao fazer referência aos combates em Ceuta, conta aos ouvintes de que modo obteve a cicatriz no olho – Garrett opta pela versão que afirma a luta de Camões ao lado de seu pai. Com efeito, a ferida resultaria de um ato heroico de salvamento, no qual o guerreiro teria livrado o próprio pai da morte, sendo atingido de raspão por uma bala na face – “Que vale isso!/ Salvei meu pai” (*C. III, XII*). Ao retornar a pátria, reencontrou um antigo inimigo – “cru, jurado, injusto,/ Que jamais o ofendi, jamais” (*C. III, XIII*). A causa da rixa, segundo Camões, fora o amor por uma mulher. Os olhos que permitiam ver a amada, o coração que a amava, a lira com que cantava o sentimento seriam os únicos responsáveis pelos sentimentos que, por um lado, inflamavam o amante e, por outro, ofendiam o rival – identificado como o “vingativo conde” (*C. III, XIV*). O inimigo, possivelmente o Conde da Castanheira (segundo informa Garrett em nota), possuía vantagens de classe social em relação ao desafortunado e honrado Luís de Camões, destituído de nascimento nobre ou grande fortuna – tais dados teriam sido colhidos por Garrett, segundo Braga (1986: 130), nas informações biográficas equivocadas fornecidas por Barreto Feio.

A falta de meios para sobreviver na Corte fez com que Camões, então sem pai e sem dinheiro, sofresse em sua pátria os infortúnios do desespero e da solidão. Certo dia, caminhando triste às margens do Tejo, “Curtindo acerbos dores, [...]/ os olhos desvairados estendia/ Por essa majestade de suas águas” (*C. III, XVI*), pensa nas gloriosas conquistas de Portugal sobre as terras do Oriente, que rendiam “[...] vassalagem/ Ao ferro lusitano [...]” (*C. III, XVI*). Em tom épico e grandiloquente, recorda os grandes feitos portugueses e exalta as “[...] altas virtudes/ Que só geraram Lusitânia e Roma” (*C. III, XVII*). Com nacionalismo exacerbado, Camões equipara os impérios romano e português, ressaltando a pequenez da extensão territorial lusitana e o seu bem-sucedido processo de expansão territorial. A contribuição de Portugal para a história europeia, mediante grandes conquistas, é explicitada: “Povos a subjugar, [...]/ Ignotos mundos a ajuntar ao velho,/ E, a dilatar-lhe a superfície, a terra?” (*C. III, XVII*). Em contrapartida, observa a ingratidão da pátria portuguesa para com seus heróis, muitos dos quais terminaram seus dias passando fome e vivendo em situação de pobreza. No canto X, Garrett retomará o tema, utilizando sua própria voz, para lamentar o esquecimento, a injustiça e os maus-tratos com que os portugueses trataram Camões, haja vista não ser possível sequer identificar com precisão os restos mortais do poeta quinhentista.

No dia em que caminhava junto ao Tejo, o pensativo Camões parou, fatigado de glória e de vergonha ao refletir sobre a pátria, diante do Templo de Belém, um dos símbolos da grandeza de Portugal. Ao ver a porta aberta, entrou na igreja e foi surpreendido por sua

riqueza e magnificência – “[...] por toda a parte está marcando/ [...] O vexilo da glória portuguesa” (C. III, XIX). Foi até o túmulo do rei D. Manuel e, próximo a ele, ajoelhou, recostou e sonhou. Camões relata, então, uma visão que o deixou extasiado. Aos poucos, viu um vapor tomando forma humana, a ostentar o “*Amor da Pátria*” (C. III, XX). Era o fantasma do rei, que deu início a um longo discurso no qual profetizava, para Camões, inúmeras desgraças ao longo da vida e uma grande fama ao final. A pátria portuguesa aguardava a realização de um serviço – a construção de um monumento glorioso

e perene que seria capaz de salvar Portugal da vergonha e do esquecimento. O rei diz para Camões, apresentando-lhe o destino inevitável: “[...] Tu serve a pátria:/ É teu destino celebrar seu nome” (C. III, XXI). Tal como Hamlet diante do fantasma do pai, Camões é investido de uma missão para salvar o reino. A previsão de que Camões ofereceria a única tábua de salvação para Portugal, tornando-se figura heróica no decorrer dos séculos, estimula a realização de grandes empreendimentos e a ida ao Oriente. A visão termina com a expressão da mágoa do rei diante da decadência do espírito heróico português.

A cena, inspirada no sonho do rei D. Manuel no canto IV d’*Os Lusíadas*, permite a Garrett manifestar sua preocupada indignação diante das diferenças existentes entre a nação portuguesa no passado e no presente. Camões, por fim, aceita o fado e decide partir para o Oriente, impulsionado pela profecia do rei D. Manuel. Apenas o entristece o fato de que deverá partir e deixar a amada. No entanto, apesar da dor, resolve viajar – “Dura e ferida n’alma se travavam/ Batalha, amor e pátria. Amor vencia/ Quase... não triunfou...” (C. III, XXII). Nesse instante, a narração é interrompida. Alguém bate à porta da cela do monge. Um mensageiro, trazendo uma carta, procura um homem recém-chegado da Índia, que teria desembarcado do Galeão Santa-Fé no dia anterior (na primeira edição do poema, Garrett chamara o navio de Dom-Vasco, mas depois preferiu respeitar as fontes históricas). Camões recebe a missiva, mas permanece o mistério sobre quem a teria enviado.

No princípio do quarto canto, a carta anônima revela um conteúdo enigmático. Na mensagem, alguém combina um encontro com Camões, ao anoitecer daquele mesmo dia, nas proximidades do castelo mourisco, junto à serra de Sintra. O curioso destinatário resolve ir ao local, onde também se encontra reunida a corte de D. Sebastião. O missionário comenta os rumores de que o rei se prepara para ir combater em África. Camões fica apreensivo com as pretensões do monarca, “Um mancebo inexperto, única esp’rança/ Do reino [...]” (C. IV, II). Pergunta se não há um conselheiro real, “Um português que português lhe fale” (C. IV, II),

capaz de demovê-lo da decisão de lutar na guerra. Temeroso com o encontro noturno, Camões resolve confiar ao ancião o único tesouro que traz consigo, fruto de exaustivo trabalho.

Garrett assinala, nas notas ao poema, que o *Camões* foi escrito com o objetivo de narrar a história da composição d'*Os Lusíadas*. Com efeito, o objeto que o guerreiro entrega ao padre é uma obra escrita durante os anos em que esteve longe de Portugal: “Todos os meus tesouros são um livro” (C. IV, II). Foram muitas as provações no decorrer do processo de criação: “[...] Escrito em partes/ Com lágrimas há sido, e bem pudera/ Com sangue em muitas” (C. IV, II). Camões recorda os diversos e conturbados lugares nos quais escreveu – “[...] Sobre os calvos serros/ Das montanhas, nos vales deleitosos,/ No campo em tendas, na guarita em praças,/ No mar entre o arruído das procelas,/ Ao dos grilhos nos cárceres [...]” (C. IV, II) – e menciona o lendário naufrágio do qual teria sido vítima e no qual teria lutado para salvar o livro: “[...] de um braço a vida,/ Nadando, às ondas confiei revoltas,/ Para no outro o salvar” (C. IV, II). Ao final, ressalta a contribuição que a obra pode oferecer para o enaltecimento de Portugal: “[...] acaso/ Útil poderá ser à minha pátria./ Ela, e o seu amor, todo o inspiraram,/ Á sua glória inteiro é consagrado” (C. IV, II).

FIGURA 13 – *Naufrágio de Camões*.
Ilustração assinada por J. Jourdhuy e Yan'Dargent
para o artigo *Camoens*, de Alphonse Izard,
publicado na revista *Le livre d'or des peuples* (1867).

Entregue a obra ao missionário, Camões retoma o fio de sua narrativa, a pedido do ouvinte interessado. Conta como, após a visão do fantasma de D. Manuel, deparou-se com o mais belo por-do-sol de sua vida, ao final de uma tarde com a lua já no céu e a brisa a encrespar a superfície das águas. Naquele momento, uma voz conhecida o chamou e ele viu a amada a lhe acenar ao longe. Ela, após haver escapado à vigilância dos tutores, envia a Camões um lenço com fios de cabelo e um bilhete. Em uma das cenas mais líricas de todo o poema, Natércia aconselha o amado a partir para o Oriente, em busca de glória. A amada afirma: “Eu viverei de lágrimas [...] / Matar-me hão saudades [...]” (C. IV, IV). Ela tem confiança, no entanto, de que Camões tornará a vê-la, pois um anjo assim lhe garantiu em sonho. A separação será forçada – “[...] nosso amor não querem” (C. IV, IV) – e inevitáveis revelam-se a partida e a dor da ausência. Camões deverá alistar-se e ir para o Oriente, onde o aguardam grandes feitos que tornarão seu nome famoso – “[...] um dia/ Tamanho se fará teu nome e glória,/ Que encha o universo” (C. IV, IV), em uma viagem que remete ao percurso feito por Vasco da Gama.

Perplexo, Camões se separa da amada e deixa Portugal. No início da viagem, “Próspero o vento foi” (C. IV, VI). Até o final do quarto canto, serão frequentes, no decorrer da exposição das aventuras em alto-mar, os diálogos intertextuais com *Os Lusíadas*. O procedimento emulador de Almeida Garrett toma por base os versos do quinto canto da epopeia camoniana. O navio segue a rota de Vasco da Gama em direção ao Oriente. Camões descreve o trajeto percorrido e enumera os lugares pelos quais passou – a Ilha da Madeira, as Ilhas Canárias, o arquipélago de Cabo Verde, São Tomé, Príncipe, Serra Leoa, o Cabo das Palmas, Angola e Congo. Exalta a contribuição oferecida por Portugal para a exploração europeia de novas terras – “[...] perfazer tamanho feito/ Fora a humanos esforços impossível/ Se o braço português não o ajudasse” (C. IV, VI). Da mesma forma, a ampliação dos conhecimentos astronômicos, graças às práticas de navegação dos viajantes portugueses, é igualmente ressaltada: “O astro novo, não visto doutra gente/ Antes que o luso nauta lho amostrasse,/ Já no hemisfério oposto nos brilhava” (C. IV, VII). O narrador se entusiasma com a recordação da viagem – “[...] Oh! recontar-vos/ As maravilhas tantas, os prodígios/ Que hei visto [...]” (C. IV, VII) – e com o talento dos portugueses, a “nobre ardileza lusitana” (C. IV, VII), para os empreendimentos marítimos.

Entretanto, também houve perigos no mar. Quando recorda a travessia do Cabo das

Tormentas ou da Boa Esperança, Camões evoca as desgraças enfrentadas para que fosse possível a constituição do império português – “[...] tam ásperas fadigas,/ Tanto sangue perdido, tanta morte,/ Tanto naufrágio cru, desgraças tantas [...]” (C. IV, VIII). Ao constatar as dificuldades impostas pelo vasto oceano, o sentimento patriótico se intensifica: “Se me alargava o coração no peito,/ Vendo-me português” (C. IV, VIII).

Em contrapartida, as potencialidades humanas são relativizadas mediante o contraste com a força hostil dos elementos naturais. Selvagens e indomáveis, os ventos repentinos, os trovões assustadores e as águas agitadas dos mares atestam a grandiosidade do universo e a pequenez das forças humanas. A Natureza violenta é personificada na figura do gigante que se mostra irritado com a audácia dos portugueses, condenando “essa ambição de glória,/ Essa implacável sede de conquistas” (C. IV, VIII). O problema da ambição desmedida dos conquistadores portugueses fora condenado pelo Velho do Restelo, representante da autoridade e da sabedoria características da velhice, no canto IV d’*Os Lusíadas*. Ressalte-se que, enquanto o Velho do Restelo encarna a voz da experiência existencial, o gigante do poema de Garrett simboliza a força dos elementos, a *sabedoria* dos movimentos e fenômenos naturais. De todo modo, essas personagens são duas vozes representativas da oposição ao expansionismo lusitano. As ameaças contidas na fala profética do gigante antecipam a decadência de Portugal. A fantasia de Camões, inspirada pela visão aterrorizante da fúria da Natureza, dá margem a reflexões críticas acerca das implicações dos empreendimentos marítimos lusitanos. Ao final, a embarcação dobra o Cabo e os navegantes alcançam Moçambique.

Ainda sob o impacto da visão de D. Manuel, Camões relata as dificuldades enfrentadas ao chegar à Ásia, sobretudo em relação às perseguições sofridas – “Se era meu fado a glória, mais potente/ Foi que o meu fado a inveja de inimigos” (C. IV, XI). O choque cultural e as intrigas políticas – “Os devassos costumes, a impiedosa/ Sede de mando, a sórdida cubiça/ Dos ministros da lei [...]” (C. IV, XI) – o surpreenderam. Um primeiro sinal de decadência é observado: Camões nota a perda das virtudes que, no passado, teriam inspirado os portugueses. A defesa da pátria revela-se frustrada diante da realidade corrompida. Do período de permanência no continente asiático, Camões se lembra de uma gruta, em Macau, no interior da qual se refugiava com seus pensamentos, a sofrer pelo presente e a recluir o futuro. A imagem de Camões compondo *Os Lusíadas* na China e o próprio cenário da gruta de Macau tornaram-se aspectos fundamentais do mito camoniano, tanto na literatura como nas artes plásticas. Havia inscrições nas paredes da caverna, onde “Talvez em longes eras

meditasse/ Solitário discíp'lo de Confúcio" (C. IV, XIV). Aos poucos, Camões começa a se desiludir em relação à pátria portuguesa – "Assim vos dissipais, visões de glória/ Como fumo que se ergue da choupana" (C. IV, XV). Solitário em terras estrangeiras, o homem que para lá se dirigira, impulsionado pelas palavras proferidas pelo fantasma de um antigo rei português (apelidado de *O Venturoso*, devido à descoberta do caminho marítimo para a Índia), começa a sentir-se impotente, desgraçado e perseguido.

FIGURA 14 – *O mirante da Gruta de Camões, em Macau.*
Gravura de Thomas Allom (1843).

De acordo com o poema de Almeida Garrett, Camões deu início à composição d'*Os Lusíadas* nesse contexto de crise pessoal. O *topos* literário das Letras superpostas às Armas (ou mesmo da coexistência entre linguagem e experiência concreta, palavra e ação, metaforizada nas imagens metonímicas da pena e da espada) invade a intimidade camoniana e inspira a criação do poema épico acerca da história portuguesa – "Pode mais do que a espada, a voz e a pena" (C. IV, XVI). Vale observar que Garrett escreveu o seu *Camões* em circunstâncias semelhantes, ou seja, no exílio ao qual foi condenado por ter-se batido firmemente pela implantação dos ideais liberais em Portugal.

O canto imortal do poeta figura como responsável por transmitir à posteridade os grandes feitos lusitanos, por meio da ação das Musas, filhas da Memória responsáveis por impedir o esquecimento da glória dos antigos heróis. O exemplo paradigmático observado por

Camões são as epopeias legadas pela Antiguidade Clássica – “[...] Vive a fama/ Que em versos divulgaram numerosos/ Vates de Grécia e Roma” (C. IV, XVI). Por conseguinte, os heróis portugueses – como Nun’Álvares, Egas Moniz, dom Fuas, Vasco da Gama – são equiparados aos nomes ilustres celebrados pela tradição épica ocidental. De acordo com a teoria clássica dos gêneros literários, o canto épico se volta para os fatos do passado (*praeterita*) visando à recuperação da memória (*mneme*) por meio da recordação (*anamnesis*) de grandes feitos. Verifica-se também um diálogo intertextual com o primeiro canto d’*Os Lusíadas*, segundo o qual pensamentos elevados garantem a realização do poema camoniano. A invocação às divindades inspiradoras é dirigida às “[...] ninfas [...] do Tejo ameno” (C. IV, XVII). Após longos anos de trabalho, Camões retornara à pátria com a obra concluída, com esperanças de que o livro fosse reconhecido e aclamado pelo povo português.

FIGURA 15 – *Camões na gruta de Macau.*
Ilustração da edição do Morgado de Mateus, por Desenne e Forssell (1817).

O quinto canto do poema garrettiano tem início com os lamentos de Camões devido à morte da mulher amada. Segundo ele, a solidão e as provações por ele enfrentadas na Ásia eram superadas apenas em função da esperança do reencontro com Natércia. Essas saudosas reflexões estimulam recordações repletas de lirismo, acompanhadas, no poema, por um refrão – “Rosa d’amor, rosa purpúrea e bela,/ Quem entre os goivos te esfolhou da campa?” (C. V) – que reflete a incompreensão e o inconformismo de Camões diante da perda definitiva da amada. Lembrando o sofrimento junto ao mar, nos tempos do desterro, o poeta evoca diversos elementos naturais e figuras mitológicas, em um processo de estetização da dor. Desse modo, os lamentos de Alcione e os cantos tristes de aves marítimas eram ouvidos “Longe, por esse azul dos vastos mares” (C. V, III). Diante dos perigos, somente a lembrança da amada dava forças ao poeta: “[...] E eu só a via” (C. V, IV). Natércia era seu norte, a “meiga estrela” (C. V, IV) que o guiava. A lira do poeta difundia o nome da amada pelas terras longínquas; manipulada pelas mãos hábeis do cantor, “A filha de Cyniras murmurava” e “A criminosa Mirra parecia/ De tam virtuoso amor envergonhar-se” (C. V, V).

FIGURA 16 – *Planta de Macau*, publicada no vol. VIII de *Petits Voyages*, obra editada pelos irmãos De Bry. (Frankfurt-am-Main, 1606-1607).

No espaço isolado da gruta de Macau, Camões cultivara a saudade que sentia da distante Natércia. O poeta solitário travava diálogos com os elementos da Natureza, no interior da caverna que o abrigava: “Oh fresquidão amena, oh grato asilo” (C. V, VI). Nesse momento do poema, são explorados aspectos simbólicos relacionados à imagem da gruta e das pedras que a formam – segundo observa Becker (1999: 60-61; 213), o espaço reservado

da caverna é, para diversas mitologias, lugar protetor e iniciático, no qual ocorriam nascimentos de heróis; as pedras, por sua vez, aparecem vinculadas com os aspectos da imutabilidade e da permanência. Camões aparece recolhido junto às pedras – elementos caracterizados pela perenidade e pela resistência, recorrentes ao longo do poema – que conservarão e perpetuarão a história individual dos sofrimentos do poeta, saudoso de sua pátria e de sua amada, da mesma forma que o poema épico a ser composto preservará e transmitirá os feitos da nação portuguesa para a posteridade. Voltando ao enaltecimento da dama, Camões trata da morte a partir da metáfora da planta ceifada por mãos impiedosas – “[...] Quem te há cortado,/ Quem, rainha das floridas campinas,/ Te decepou sem dó” (C. V, VII). O poeta, “A humilde ervinha que sem ti falece” (C. V, VII), deseja morrer também para, finalmente, unir-se à amada na eternidade. O trecho conclusivo dessa “canção de morte” (C. V, VIII) modifica o segundo verso do refrão que vinha sendo repetido: “Rosa d’amor, rosa purpúrea e bela,/ Oh! levai-me contigo à campã fria” (C. V, VII). Não é arbitrária, pois, a escolha dos famosos versos “Repousa lá no céu eternamente,/ E viva eu cá na terra sempre triste” como epígrafe do presente canto.

O canto saudoso do poeta, que rememora a amada morta e os tempos vividos no estrangeiro, é entoado nas proximidades da Serra de Sintra, entre as pedras da montanha e as construções mouriscas – uma paisagem que alimenta o imaginário romântico português. Camões permanece com as rosas desfolhadas da grinalda fúnebre nas mãos. Lágrimas queimam-lhe o rosto. O poeta tem impressão de que uma personagem acompanha seu sofrimento – a solidária e “enternecida Inês” (C. V, VIII). O princípio do amanhecer atenua a atmosfera de tristeza do poema e parece conferir certa esperança à existência do poeta.

O despertar alegre da natureza da campina estabelece um contraponto com os lamentos noturnos e pessimistas de Camões: a eternidade da vida parece estar presente no dia que nasce e na exuberância dos elementos naturais, pulsantes de energia. As árvores perfumadas de pomos dourados e brilhantes remetem o narrador à interrupção da corrida da mítica Atalanta. Com efeito, o espaço da Serra de Sintra passa a ser objeto de um longo e exaltado elogio – “Em toda a pompa e luxo de suas galas/ Cintra, a formosa Cintra se amostrava” (C. V, X). Camões é retratado como o sujeito romântico que tem suas mágoas arrefecidas pelo contato com a Natureza protetora, que estimula bons pensamentos e afasta as amarguras. O poeta, “Espairecendo os olhos satisfeitos/ Por céus, por mares, por montanhas, prados,/ Por quanto há hi mais belo no universo” (C. V, XI), volta-se para as lembranças dos dias felizes, por meio da proximidade com os elementos naturais – as “grutas frias”, as

“gemedoras fontes”, as “namoradas selvas”, as “brandas veigas”, os “verdes outeiros”, as “gigantescas serras”, as “árvores crescidas” (*C. V, XI*).

FIGURA 17 – *Serra de Sintra*.
Extraída de: www.serradesintra.net. Acesso em: 10 de junho de 2015.

A essa altura, pouco importa a glória a ser alcançada – o poeta contenta-se com a preservação de seu nome no coração das pessoas sensíveis. O amor a Sintra, “[...] amena estância,/ Trono da vecejante primavera” (*C. V, XIII*), é declarado nos versos que pretendem perpetuar o nome e as qualidades da cidade. Figuras ligadas ao universo da cultura clássica – Pyrrha, Pamyso, Eleutéria, Homero, Leônidas – são evocadas ao longo da elegia inspirada por versos de Byron. Ocorre aqui um cruzamento entre planos distintos do discurso – tanto de tempos como de vozes narrativas. Além disso, Garrett parece inspirado pelo encantamento que o poeta inglês sentira por Sintra. A seguir, as reflexões camonianas entre as ruínas são interrompidas pela súbita chegada do missionário castelhano. O ancião, que viera à corte e trouxera consigo o original d’*Os Lusíadas*, anuncia que, logo mais, Camões deverá comparecer a uma audiência com o rei D. Sebastião. O padre aconselha o poeta a segui-lo, pois “[...] é tempo/ De preparar-vos à solene audiência/ Que haveis do monarca” (*C. V, XIV*). O herói, então, segue as recomendações do sábio tutor e desce a serra em direção ao palácio.

O sexto canto do poema *Camões* abre espaço para a ficcionalização da figura histórica de D. Sebastião, bem como para o desenvolvimento de reflexões críticas acerca das implicações de seu reinado para a história de Portugal. A crise na qual o país gradualmente mergulhou é aludida, no poema, mediante a imagem da transmissão do cetro real a D. Manuel e D. João III. No tempo de Camões, o cetro se encontrava nas mãos de D. Sebastião, um “[...] inexperto joven/ Vergado a maus conselhos, vacilante/ Por meneio indiscreto, mal dirige/ A

máquina do estado [...]” (C. VI, I). Desse modo, Almeida Garrett não poupa apreciações negativas à inexperiência e impulsividade do jovem rei, mal assessorado pela Corte, movido pela ambição de glória e conquista em direção a uma campanha bélica na África, previamente fadada ao fracasso e ao comprometimento da independência portuguesa – “Armas, pelejas e vitórias sonha” (C. VI, II). Políticos desleais e hipócritas cercavam o monarca – na visão de Garrett, “[...] vendidos conselheiros,/ Em labirinto escuro envezavam/ Os descuidados passos do monarca” (C. VI, II). D. Sebastião é acusado de ser ignorante e cego – segundo o narrador, “Crê reinar sobre um povo afortunado/ Do Tejo ao Zaire, e do Amazonas ao Ganges,/ O mancebo infeliz [...]” (C. II, IV).

O único conselheiro leal e virtuoso de D. Sebastião é o aio D. Aleixo de Menezes, que lhe fora legado pelo avô. Sem receio de dar ao rei sábios conselhos, D. Aleixo age como amigo severo e recebe, em troca, a antipatia de inúmeros membros da Corte. No entanto, o assessor de D. Sebastião é também amigo do missionário castelhano que se aproximou de Luís de Camões. O padre, leitor dos clássicos, lera o original d’*Os Lusíadas*, que o poeta lhe havia confiado, e ficara entusiasmado com a obra. Explica-se, dessa forma, o aparecimento do missionário em Sintra e a convocação de Camões para a assembleia real, tal como visto no final do quinto canto. Desejando que o engenho de Camões fosse conhecido, o missionário procurara o amigo D. Aleixo de Menezes, homem influente junto ao rei D. Sebastião. Menezes e o missionário, ao tomarem o partido do poeta, revelam-se “Almas formadas/ Para a virtude e nobres sentimentos” (C. VI, VI) que “Fácil se entendem, fácil comunicam/ De seu ardor sagrado o íntimo fogo” (C. VI, VI).

No diálogo travado entre Menezes e o rei, uma vez mais é reafirmada a superioridade das Letras sobre os feitos das Armas, dois aspectos confluentes na configuração do mito camoniano. No âmbito da iconografia construída em torno da vida e das obras de Camões, destaca-se uma imagem do século XVIII – reproduzida a seguir –, na qual o Poeta é retratado de corpo inteiro, em meio a símbolos que retomam, mediante o uso de recursos simbólicos não verbais, o antigo *topos* de *sapientia et fortitudo* (CURTIUS, 1957: 182). Coutinho (1946: 81), ao descrever a obra pictórica, destaca a presença complementar dos seguintes elementos dispostos à volta de Camões:

Na base da gravura, além do brasão de armas do Poeta, lê-se: “*Corpore quis fuerit Camões tibi praebebat Imago./ Mente etiam qualis nobile monstrat opus*”, quer dizer, este retrato mostra o que foi Camões quanto ao seu corpo, como esta obra demonstra o valor do seu espírito.

Sentado o poeta pousa a mão esquerda sobre o poema, repousando a direita sobre o espaldar da cadeira de braços. Ao fundo, em perspectiva, distinguem-se duas

cenar da sua vida guerreira, duas vistas de campanha militar, através das janelas ou varandas.

Encontra-se frente à sua mesa de trabalho sobre a qual há livros e descansa o capacete. O brasão de armas está colocado sobre uma pena e uma espada cruzadas, símbolo da atividade de Camões, poeta e soldado.

Uma outra inscrição latina pode ler-se à direita: *"Ense velut Mavors, calamo seu Poebus ultriusque/ Haec prior ad reliqua pagina juncta dabit"* que se refere à atividade guerreira e poética do Poeta.

FIGURA 18 – *Retrato de Camões, "verdadeyro, feyto ao natural, y de corpo inteyro, até agora não visto em livro algum"* (Lisboa, 1720).

D. Sebastião mostra-se entusiasmado com a iminente viagem para o Marrocos, afirmando que “[...] a glória nos aguarda/ Nas africanas praias impaciente” (C. VI, VII). O sábio e prudente Menezes diz ao rei que uma empresa gloriosa fora empreendida em favor da pátria portuguesa por um poeta lusitano. A imortalidade dos grandes feitos dos heróis portugueses estava, assim, garantida, na medida em que “a fama das letras não perece” (C. VI, VII). Aleixo recorda a perenidade das epopeias antigas, consideradas monumentos mais

duráveis que as cidades erguidas em pedra – foi graças aos labores de Homero e Virgílio “[...] Que soubéramos/ Das façanhas de Aquiles, da piedade/ Do fundador primeiro dessa gente/ Romana [...]” (C. VI, VII). Com base nos exemplos extraídos do tesouro cultural da Antiguidade, D. Aleixo de Menezes conclui, sintetizando a defesa do poder das Letras em relação à força das Armas: “Renome e glória, bem o ganha a espada;/ Mas conservá-lo, só o pode a pena” (C. VI, VII). Os argumentos do conselheiro persuadem o rei a conhecer o poeta Luís de Camões. Ao final do canto, o leitor constata que o narrador procedeu a um recuo temporal, com o objetivo de informar o modo pelo qual D. Sebastião ouvira falar de Camões, bem como o motivo que levou o missionário a procurar o poeta no alto da serra de Sintra.

D. Sebastião, recriado enquanto personagem ficcional, é uma figura recorrente nas obras oitocentistas que reconstróem a trajetória de vida de Camões. A imagem do rei português é com frequência reevocada, não apenas devido à relevância que ocupa na história política do século XVI, mas também pelo papel assumido na biografia do Poeta. D. Sebastião é o interlocutor privilegiado d'*Os Lusíadas*, a quem a epopeia se abre como um verdadeiro mapa que apresenta as conquistas portuguesas e procura orientar o governo do jovem rei. Dedicada ao herói predestinado, em quem Portugal depositava as maiores esperanças, a epopeia de Camões estabelece um diálogo constante de aconselhamento para aquele rapaz – nascido mais de meio século após a viagem de Vasco da Gama – sobre quem culminava a trajetória histórica do povo, em uma fusão de memória dos grandes feitos e recomendações para o futuro (AGUIAR E SILVA, 2011: 128-134). No código ético subjacente ao poema épico camoniano, residiam os ideais de preservação da independência política lusitana, a Cruzada expansionista do Império cristão português, a consolidação do *ethos* miraculoso e mitogenético do rei que enfrentaria a ira dos mouros, bem como um alerta acerca das intrigas palacianas tecidas à volta do rei por políticos e religiosos, explícito na recomendação: "Tomai as rédeas vós do Reino vosso" (*Os Lusíadas*, I, 15).

A abertura do sétimo canto de *Camões* não retoma imediatamente a visita do poeta quinhentista à corte de D. Sebastião. Apresentam-se, em primeiro lugar, reflexões digressivas do sujeito poético garrettiano, realizadas durante o exílio na França. Procedimento caro aos autores oitocentistas, o retorno idealizado à Idade Média – época na qual os artistas românticos iam buscar as raízes das culturas nacionais – é problematizado pelo eu poético de Almeida Garrett. De início, imagens das “[...] torres elevadas/ Inda feudais memórias recordando” (C. VII, I), da “[...] barbacã ruínosa dos castelos” (C. VII, I) parecem sugerir as convencionais evocações de “românticos sonhos” (C. VII, I). O sujeito errante se questiona

acerca da identidade anônima dos construtores dos antigos monumentos. O leitor está diante de um indivíduo romântico, solitário “Nas solidões do exílio” (*C. VII, I*), caminhando entre as ruínas, à procura do genuíno espírito medieval que ressoa nas obras de Scott – onde são recorrentes as “Vagas formas da virgem d’alvas roupas” (*C. VII, I*) – e de Shakespeare – por onde transita a figura do “subtil Ariel” (*C. VII, I*).

Observando a realidade, no entanto, o sujeito garrettiano não encontra a atmosfera medieval idealizada presente nas obras literárias. Em contrapartida, recupera imagens ligadas à violência e às injustiças sociais do período medieval, deparando-se com “fossos entupidos”, “[...] soltas pedras/ E imunda terra à vista”, “Insepultos cadáveres, golpeados/ Membros [...]”, “hórridas cabeças”, “[...] as carnes laceradas/ Do corvo [...]”, as “Tristes vítimas” (*C. VII, III*) ou “fétidas masmorras”, “[...] vestígios/ De atrocidade e crimes” (*C. VII, IV*) – imagens que parecem extraídas de um texto pertencente à vertente gótica do Romantismo. O destaque conferido a aspectos negativos da Idade Média francesa é justificado, em seguida, por um procedimento tipicamente romântico: a exaltação idealizada, por parte do sujeito exilado, de elementos típicos da pátria distante. Quando o eu garrettiano constata que “Doía-me alma/ Na solidão das ruínas” (*C. VII, IV*), seu pensamento migra para a terra natal e, mais especificamente, para a tranquilidade da serra de Sintra. O saudosismo despertado pela evocação da paisagem e da história de Portugal – “Santas eras!/ Se pudésseis voltar, dias ditosos!” (*C. VII, V*) – permite recuperar os acontecimentos da vida de Camões, no exato instante em que o poeta se prepara para comparecer à audiência no palácio real.

Às oito horas da manhã, diversos pretendentes aos favores do rei se reuniam nos átrios do castelo. Todos estavam à espera da concessão de algum favor ou benefício – “Acovardados uns, esperançosos/ Outros se amostram” (*C. VII, VI*). Estava lá um humilde cura, que aguardava “Do real padroeiro esmola tênue/ Para uma caridosa albergaria” (*C. VII, VI*). Havia, ainda, um ambicioso abade, interessado no episcopado. Ao chegarem, o monge e o guerreiro despertam a atenção dos membros da Corte e dos requerentes que ali se encontravam. Em seguida, os olhares dirigidos a D. Aleixo de Menezes, que abre a porta, são comparados às expectativas dos devotos peregrinos que, na Antiguidade, consultavam o Oráculo de Delfos. Menezes procura alguém no meio da multidão. Todos os presentes sentem uma inveja antecipada pelo misterioso eleito. O aio real cumprimenta cordialmente Camões e o missionário. Nesse instante, os menestreis tocam após receber um sinal dos porteiros. D. Sebastião surge e se dirige ao trono. Durante a audiência, o monarca manifesta o desejo de conhecer o protegido de D. Aleixo e afirma: “[...] não ignoro o preço/ Das boas letras, nem

dum raro engenho/ A estima desvalio” (C. VII, IX).

Retomando o *topos* das Armas e das Letras, o rei observa: “[...] em prol da pátria/ Uns obram co’a espada; cumpre a outros/ Co’a pena honrá-la” (C. VII, IX). Camões, então, comparece diante do rei, trajando vestes simples. De início, o rei simpatiza com o poeta, considerando-o o primeiro guerreiro que, na Corte, “[...] não fala/ Em suas cicatrizes” (C. VII, IX). Quando Camões afirma que suficientes eram as cicatrizes do heróico Pacheco, D. Sebastião responde, secamente, que não ignora “Os feitos de Pacheco” (C. VII, IX). Todos ficam espantados com a ousadia de Camões e aguardam uma punição pela suposta insolência. O rei, contudo, contrariando as expectativas, convida a todos para ouvir Camões recitar *Os Lusíadas*, junto à Natureza.

A Corte de D. Sebastião se encaminha para fora do palácio, sobe a encosta, penetra os bosques e chega a um aprazível refúgio, no qual se acomoda para ouvir as palavras do Vate. Camões começa a expor a matéria d’*Os Lusíadas*, realiza a invocação às Tágides, convida o rei a ouvir os cantares dos feitos portugueses e dá início à narração. Essa passagem da biografia camonianiana inspirou representações pictóricas nas quais o Poeta aparece recitando a epopeia aos membros da aristocracia e ao rei de Portugal.

FIGURA 19 – *Camões lendo Os Lusíadas a D. Sebastião*. Antônio Ramalho (c. 1895).

A partir desse episódio, Almeida Garrett estabelece um longo diálogo intertextual com o épico camoniano e parafraseia diversas passagens d'*Os Lusíadas*. No sétimo canto do poema épico *Camões*, são apresentados episódios pertencentes ao primeiro e ao terceiro canto da epopeia quinhentista. O oitavo canto do poema de Almeida Garrett, por sua vez, começa com uma pausa da narração camoniana. O público mostra-se emocionado com o que ouviu. D. Sebastião revela-se tão entusiasmado que, em pensamento, expressa o desejo de superar os feitos dos antepassados e constituir matéria para cantos épicos futuros – “– Um dia ofuscarei toda essa glória,/ E a mais altas canções darei assunto” (C. VIII, II). Os serviçais trazem uma nobre refeição, carregando “[...] amplas jarras/ De louçã, transparente porçolana,/ Raro produto do Chinês longínquo” (C. VIII, III). Após a luxuosa refeição, em jarras de porcelana – produto cerâmico ainda pouco comum na Europa do século XVI –, Camões retoma a apresentação d'*Os Lusíadas*. O canto oitavo segue com a paráfrase dos principais episódios do poema camoniano, partindo do canto terceiro e seguindo até o canto décimo.

No canto nono de *Camões*, o jovem rei D. Sebastião tece elogios à epopeia camoniana – “Louva a escolha do assunto, a arte engenhosa [...] / louva o stilo” (C. IX, I). À imagem do guerreiro une-se o talento do poeta, “[...] que descanta/ Na doce lira o que perfaz co’a espada” (C. IX, I). Da parte dos cortesãos, alguns congratulam Camões com sinceridade, enquanto outros, apesar de sentirem inveja, dissimulam admiração, uma vez que, de acordo com o narrador, “[...] fingir é a arte/ Máxima de palácios” (C. IX, I). D. Sebastião, no entanto, demonstra real apreço pela obra de Camões e confessa, após ter ouvido o poema: “Sinto que me bate/ Com mais vigor o coração no peito” (C. IX, II). Chega o momento da despedida, mas o rei pede ao poeta que retorne um dia e faz uma promessa: “E vos farei mercê, como é devido” (C. IX, II).

FIGURA 20 – Representação da chegada de Vasco da Gama a Melinde, com mapa da costa oriental da Ásia, na introdução ao Canto IV d'Os Lusíadas. Ilustração de Lopes Mendes e gravação de W. Ureña (1883).

O por-do-sol se aproxima e Camões, o “guerreiro cantor” (C. IX, III), retorna aos bosques de Sintra. O poeta não está deslumbrado com o sucesso que conquistou na Corte. Suas preocupações estão voltadas para o encontro com o emissor desconhecido que lhe enviou a carta. Na impossibilidade de interpretar a mensagem, resta aguardar o ocaso para desvendar o mistério. No alto da serra “Que disseram da Lua eras antigas” (C. IX, IV), erguem-se as ruínas de um castelo mourisco; novamente, retomam-se as pedras como

elementos naturais trabalhados pelo homem para erguer monumentos – o narrador aponta “As pedras que talhou a mão dos homens” (C. IX, IV).

Ao observar o trabalho árduo da construção – que, logo após a apresentação d’*Os Lusíadas*, remete também à trabalhosa realização das composições literárias –, reflete-se sobre a destruição das obras humanas pelo tempo – “A asa do tempo/ [...] varre a obra do homem/ De sobre a face da esquecida terra” (C. IX, IV). Sólidos mesmo são os rochedos da serra, similares a obras de gigantes e superiores às criações humanas – a montanha “[...] desafia/ Forças da natureza e arte dos homens” (C. IX, V). O passado nacional é abordado, então, sob o viés dos diferentes povos que contribuíram para a formação do tesouro cultural português. Na região de Sintra, vê-se uma mesquita que sobrevive como vestígio da presença árabe na Península; há também um dólmén, monumento característico da religião celta. O narrador assinala que, dentre as construções humanas, aquelas erguidas com finalidade religiosa – os grandes templos – parecem mais resistentes à destruição. Entre as ruínas de Sintra, há uma “Mansão tranquila e só” (C. IX, VIII) – o narrador menciona a tradicional história que afirma ter sido aquele o lar do poeta Bernardim Ribeiro.

Finalmente anoitece. Uma espessa neblina desce sobre a serra e a temperatura cai. Camões espera, mas não consegue enxergar nada em razão da névoa. A seguir, ouve uma voz que lhe fala a respeito de Natércia – “Ainda a viste, – única vez na terra!/ Nunca mais a verás” (C. IX, XII). O poeta se pergunta sobre a identidade do desconhecido que parecia conhecer seus segredos – “Quem d’amor os mistérios e os da morte/ Penetra assim?” (C. IX, XII). A voz admite pertencer a um homem vivo que nutre um profundo ódio por Camões: “Conhece-me, sou eu teu inimigo./ Teu inimigo hei sido: e eterna vida,/ Se cruz, para tormento, os céus ma dessem,/ Toda a odiar-te, inteira a aborrecer-te/ Pouco seria” (C. IX, XII). O profundo ressentimento é explicado: aquele homem também amara Natércia e, por isso, acusa Camões: “Tu só me roubaste/ Aquele coração” (C. IX, XII). Em seguida, responsabiliza o poeta pela morte da amada: “A morte,/ Quem, senão tu, à ingrata lha há causado? Saudades a privaram da existência”. Nesse momento, a Saudade, elemento presente no poema desde o primeiro canto, assume novas significações: para além da Saudade do poeta exilado da pátria, há a Saudade que consome os corações dos amantes separados. Foi o sofrimento pela ausência do poeta que levou Natércia à morte. O acúmulo de ressentimentos conduz à identificação do rival de Camões – uma exclamação dramática a revela: “Conde!” (C. IX, XII). Após o reconhecimento, o inimigo confirma que Camões foi o homem “[...] que ela amou” (C. IX, XII).

Com grande sofrimento, o Conde apanha um retrato de Natércia, que trazia junto ao peito. Revela que deve cumprir um juramento: prometera à amada de Camões, no leito de morte, entregar o retrato ao poeta – “Pela mão do inimigo amor t’o entrega” (*C. IX, XIII*). A atitude é honrada e Camões revela-se confuso e emocionado. Com nobreza similar, o poeta insiste para que o rival fique com o retrato – “Guardai-o vós, senhor, guardai-o; é vosso:/ A um inimigo tal amor o cede” (*C. IX, XIV*). A paz é selada entre ambos com base na nobreza e nas virtudes demonstradas – “O guerreiro estendeu os braços. – Cai-lhe/ Nos braços o brioso antagonista” (*C. IX, XV*). Compartilham a tristeza pela morte de Natércia – “Como inimigos foram, são amigos./ Juntos choraram” (*C. IX, XVI*). Ao final, o Conde fala sobre a fama e o favor que Camões conquistara junto ao rei D. Sebastião e faz um alerta em relação aos inimigos conquistados na Corte – [...] dobradas/ Serão as malquerenças d’inimigos,/ Os ódios da ignorância” (*C. IX, XVI*). Ao amanhecer, D. Sebastião parte com os nobres para Lisboa e Camões retorna para a pousada, de onde parte com o velho missionário. Ao final do canto, à medida que a fama do poeta se espalha, é estabelecida uma identificação entre Camões – o “novo Homero” (*C. IX, XVIII*) e Portugal: “[...] o nome lusitano/ Ao nome de Camões eterno se une” (*C. IX, XVIII*).

1.4. A cena paradigmática da morte do Poeta na configuração do mito camoniano

O canto décimo é a última parte do poema *Camões*, de Almeida Garrett. Em contraste com a fama que o poeta adquirira nos cantos anteriores, a partir da apresentação d'*Os Lusíadas* para o rei D. Sebastião, o canto final é aberto por um lamento do narrador, indignado com a ingratidão demonstrada pela nação portuguesa em relação a Luís de Camões. A indiferença para com aquele que é considerado o maior poeta da pátria portuguesa consiste, na visão do narrador garrettiano, em uma das grandes vergonhas nacionais – “É mancha horrenda e vil” (C. X, I).

O tempo passou e as promessas de honra e glória, feitas pelo rei, não foram concretizadas. Camões vive em meio à solidão e à miséria, graças ao desprezo e à negligência dos portugueses – “Arqueja exangue,/ Definha à míngua, só, desamparado,/ Dos amigos, do rei, da pátria indigna,/ O cantor dos Lusíadas” (C. X, II). As críticas feitas pelo poeta no final da epopeia, em relação à cobiça e aos problemas de Portugal, ecoaram de modo negativo na Corte e tornaram-se motivo para que os nobres – “[...] cortesãos hipócritas e astutos” (C. X, II) – indispussem o rei contra Camões, o qual é condenado a viver “Sem amigos,/ Sem protectores, pobre, sem arrimo,/ À indigência, à miséria [...]” (C. X, III). O poeta não é mais recebido no palácio, do qual até mesmo o fiel D. Aleixo de Menezes foi afastado. O rei D. Sebastião partiu para o combate nas areias do Marrocos – “vazio é o trono” (C. X, V). A guerra provoca a partida de inúmeros homens portugueses para os campos de batalha – é grande a tristeza no país: “Lamentando/ Estão d’emtorno as mães, estão esposas/ Os filhinhos nos braços amostrando/ Aos pais” (C. X, VI). O próprio missionário castelhano, que tanto auxiliara Camões, é obrigado a deixar Portugal – “E o vate e o missionário assim findaram/ Sua triste despedida” (C. X, VII). Camões fica sem amigos ou protetores, a contemplar o distanciamento dos navios. Começa a refletir sobre as desgraças, até que “Gemido, que ouve perto,/ O interrompeu: era o seu Jáo que aflito/ O escutava” (C. X, X). O fiel e humilde escravo, presença recorrente nas recriações oitocentistas da biografia de Luís de Camões, é o único amigo que resta ao Poeta – é para a casa de Jau que o autor d'*Os Lusíadas* irá.

Os dois homens caminham juntos pelas margens do Tejo. O lugar e a noite fazem Camões recordar Natércia. Ao longo de intermináveis dias e meses, Camões e Jau enfrentarão, unidos em uma pobre habitação, os infortúnios e as tristezas. Quando chegam ao

ponto de passar fome, o escravo, de acordo com as lendas, passa a sair todas as noites de casa, a pedir esmolas em nome de seu amo – “*Dai, Portugueses,/ Dai esmola a Camões*” (C. X, XIV). Almeida Garrett destaca a fala do Jau com a intenção de perpetuar a memória do destino infeliz de um dos maiores vultos da história e das letras portuguesas – “Injuriosas palavras, para sempre/ Em castigo e escarmento conservadas/ Nos fastos das vergonhas portuguesas” (C. X, XIV). O poeta vê a morte aproximar-se e decide se despedir da Pátria, à qual ainda devota amor – “Oh! não te chamarei ingrata;/ Sou teu filho: meus ossos cobre ao menos,/ Terra da minha pátria, abre-me o seio” (C. X, XVII). O poema conduz o leitor ao limiar da vida e da morte – “E tranquilo direi: *vivi*; - tranquilo/ Direi: *morro*” (C. X, XVII). Entre exclamações de “Miserio Portugal!” e “Infeliz pátria!” (C. X, XVIII), o poeta constata a decadência da nação – “Cinza, esfriada cinza é todo o alcáçar/ Da glória lusitana” (C. X, XX). A glória nacional, portanto, não mais existe – “Ingratos filhos, a memória antiga/ Não guardareis do pátrio, honrado nome?/ ‘Oh pátria! oh minha pátria!’” (C. X, XXI).

Nesse instante, o Conde, recém-chegado da África, entra na casa de Camões. Traz uma carta do missionário e comunica más notícias, ligadas ao desaparecimento de Dom Sebastião na batalha de Alcácer-Quibir. O golpe é grande demais para o poeta que agoniza em seu leito. Em um último suspiro, Camões declara: “‘*Pátria, ao menos/ Juntos morremos...*’ E expirou co’a pátria” (C. X, XXIII). A morte de Camões, tal como retratada por Almeida Garrett, corresponde à morte da própria pátria portuguesa. Ao final do poema, a ingratidão dos portugueses é mais uma vez ressaltada: a localização exata do túmulo de Camões é desconhecida – “*Nem o humilde logar onde repoisam/ As cinzas de Camões, conhece o Luso*” (C. X, XXIII). O poema termina com a denúncia ao descaso dos portugueses para com a memória nacional, bem como com a sugestão de que o português indiferente à sepultura de Camões reflete o descaso em relação à própria identidade nacional.

Na época em que Garrett começava a esboçar os primeiros versos do *Camões*, Domingos Sequeira, também exilado na França após a Vila-Francada, compunha a sua *Morte de Camões*, inspirada, de acordo com Braga (1986: 123), no estilo de Rembrandt. Em setembro de 1823, após a Vilafrancada, Sequeira, com o auxílio do Marquês de Palmela, havia partido para Londres e, de lá, seguira para Paris, onde o recebeu o Marquês de Marialva. Sequeira foi introduzido no meio artístico parisiense pelo Conde de Forbin e participou do *Salon de 1824*, um evento marcante para a expressão da incipiente sensibilidade romântica. Ali foi exibida a obra *Os últimos momentos de Camões*; naquela altura, a figura do poeta português era conhecida na França graças a Madame de Staël, à pintura de Forbin

inspirada no episódio de Inês de Castro, à edição d'*Os Lusíadas* levada a cabo pelo Morgado de Mateus em 1807, a uma missa de réquiem de Bontempo e ao quadro de Vernet, de 1822, intitulado *Naufrágio de Camões*. Na pintura, Camões, velho e pobre, aparece sobressaltado em seu leito de morte, após receber notícias da batalha de Alcácer-Quibir. Na descrição de um dos esboços preparatórios para o quadro de Sequeira, feita por Xavier da Costa (*apud* COUTINHO: 1946, 272), destacam-se os seguintes elementos:

Sobre um colchão colocado em cima de um catre de tábuas, tudo visto de esforço da direita para a esquerda do modelo e dos pés para a parte da cabeceira, onde o travesseiro se esboça sumariamente na penumbra em traços mais escuros, senta-se um indivíduo com parte do tronco e os membros inferiores cobertos pelas roupas desalinhadas do leito, que descaem lateralmente até ao pavimento.

O tronco, nu da cinta para cima e levemente curvado para a frente, é visto a três quartos para a esquerda, com a perna direita um pouco flectida no joelho e quase toda apoiada de lado sobre a cama; a coxa e perna esquerdas levantadas e dobradas em maior flexão apoiam-se no pé cuja saliência se adivinha.

Os membros superiores, magros e descarnados, levantam os antebraços e juntam as mãos para o alto em um gesto de prece fervorosa; no braço direito acentua-se fortemente a saliência bicipital e mais acima, com erros de execução, o do destorde no ombro e a do grande dorsal; o antebraço esquerdo parece apoiar-se pelo cotovelo na coxa do mesmo lado; e as mãos, apenas esboçadas, assim como as saliências claviculares, as duas costelas esternais e as do pescoço, são de um indivíduo emaciado.

Não chegou a ser esboçada a cabeça, nem o poderia ser neste papel, pela posição estendida do pescoço e por alguns traços existentes, adivinha-se que poderia estar levantada, com a face procurando o céu.

A sombra do corpo, dura e recortada, como se a luz viesse de origem não muito elevada, da direita para a esquerda e detrás para diante, projeta-se na parede que fica do lado esquerdo, junta e ao correr do leito.

Na penumbra que banha a parte inferior está indicada por dois largos traços escuros uma das cruzetas laterais que sustentam o catre e perspectiva-se a união com o solo da parede do aposento e respectivo canto.

O quadro de Sequeira, que representava a morte da pátria portuguesa por meio da representação de seu poeta maior (em companhia do escravo Jau), foi exposto e premiado no Louvre, em 1824, com uma medalha de ouro distribuída por Carlos X (MARQUES, 1998: IX, 461-462).

FIGURA 21 – *A morte de Camões*.
Estudo a carvão. Domingos Sequeira (1824).

No contexto do exílio, Camões simbolizava, tanto para Garrett quanto para aquele pintor igualmente ligado ao contexto da revolução liberal portuguesa, o sofrimento dos expatriados que, em Paris, continuavam a sonhar com a regeneração da pátria. Garrett disse que Sequeira trazia consigo “o nobre pincel, não poluído/ no louvor dos tiranos”, e certamente a visão do quadro exposto no *Salon* inspirou Garrett a compor o célebre final de seu poema épico, no qual a morte do Poeta coincide com a morte da Pátria (tema que seria retomado ao longo do século XIX e comporia uma cena recorrente nas diversas versões do mito camoniano). Infelizmente, o quadro de Sequeira foi dado a D. Pedro quando este ainda estava no Brasil e, em terras brasileiras, a obra se perdeu; dela restam apenas a descrição no catálogo do *Salon*, um esboço feito a carvão e uma alusão indireta à obra em uma pintura brasileira que retratava a residência da família real. Sobre as afinidades entre o desfecho do poema de Garrett e o quadro de Sequeira, afirma França (1999: 52):

O tema patriótico, a que a conjuntura política nacional emprestava cores sombrias, impunha-se então aos dois grandes criadores portugueses que a pátria rejeitara; a tela de Sequeira captava o seu caráter dramático – Camões morrendo num palco miserável, cuja sombra era a mesma que pesava sobre a Nação, ao longo desse ano trágico de 1580.

Acerca do processo de identificação de uma personagem histórica com um modelo heróico arquetípico, Eliade (2007: 40-41) observa que a transposição de um episódio histórico em uma ação mítica (passível de converter-se em matéria de poesia épica), bem como de um personagem histórico em herói mítico, configura o protótipo histórico do herói. A mitificação de personagens e eventos históricos supõe uma interpretação articulada que promova a incorporação dos fatos na memória coletiva, mediante uma reconstrução das biografias segundo as exigências do mito. Curiosamente, o autor salienta que o período de tempo que separa os fatos históricos e a elaboração do mito costuma ser de três séculos – o que é válido, pelo menos, no caso de Camões, considerando o intervalo existente entre os séculos XVI e XIX. Além disso, no período romântico, o recurso aos mitos e símbolos está associado à tentativa de exprimir o inefável, aquilo que não pode ser apresentado racionalmente ou que pode ser mais facilmente assimilado por meio de alusões e imagens (desse modo, a exploração dos mitos populares e a recuperação de figuras heroicas da história coletiva permitem que as artes veiculem, ao grande público que não tem contato direto com as teorizações estéticas e sistemas filosóficos, as propostas e ideais do nacionalismo romântico). Schiller já defendia a educação por meio da arte e da literatura, na medida em que a formação estética poderia alcançar um efeito libertador sobre os indivíduos, conduzindo-os ao desenvolvimento de talentos e potencialidades capazes de transformar a realidade. Em relação ao mito camoniano no século XIX – e no tocante à relevância que a biografia do Poeta assume, inclusive, sobre a fama d'*Os Lusíadas* –, Lourenço (1999: 60) observa que:

Camões, ressuscitado para sempre por obra de Garrett, toma o seu novo papel de centro e circunferência do nosso imaginário que, daí em diante, irá modular-se ao ritmo profundo da nova vida coletiva, em perpétua e pendular oscilação entre a euforia e o desencanto. Erigido em mito, incorporado no discurso cultural do século XIX, Camões sofrerá os reveses da nossa realidade, ou melhor, das leituras que a nossa *intelligentsia* – cujo olhar, por sua vez, espelha o século – fará dessa realidade. À medida que a letra do mito camoniano se vai alimentando da nossa leitura e se lhe vai impondo, à medida que o texto penetra na realidade, a ponto de se tornar monumento público, assistimos, paradoxalmente, a uma libertação do texto em relação ao mito. A pouco e pouco, o Livro começa a existir menos que o seu autor mitificado.

FIGURA 22 – *Retrato de Camões, gravado para a tradução inglesa d'Os Lusíadas, feita por Mickle (Londres, 1807).* Notam-se a lira do poeta (à esquerda) e o escudo do soldado (à direita), em mais uma atualização pictórica do *topos* das Armas e Letras, encarnado por Camões.

Durante o Romantismo português, a figura de Camões, identificada ao destino trágico da pátria lusitana, é elevada ao plano mítico ou lendário, segundo procedimentos comuns às narrativas épicas (GARBUGLIO: 1968). Luís Vaz de Camões assume, desse modo, o estatuto de herói e é reatualizado como protagonista de diversos textos literários. O procedimento toma fatos reais como ponto de partida, mas ocorrem acréscimos e modificações ao conteúdo biográfico, facilitados, sobretudo, pelo caráter lacunar das informações acerca da vida do poeta quinhentista. Inserido no imaginário coletivo das culturas de língua portuguesa, Camões se consolida em personalidade digna de admiração não apenas por sua obra, mas também pelos valores associados à sua existência individual. Idealizado como herói nacional, tem sua biografia recriada ficcionalmente com base nos programas oitocentistas de regeneração de Portugal. Ainda nas palavras de Lourenço (1999: 59):

Para Garrett, afinal, Camões não é tanto o poeta da Pátria como o da sua ausência, quase da sua perda. Assim se explica que, tendo por pano de fundo o *exílio* – tanto da terra natal como do rosto amado –, irrompa, possante, um canto que a saudade encontra a sua expressão mítica à sombra de Camões.

O poema de Garrett compreende dez anos da vida do Poeta, abarcando o período que vai do retorno a Portugal, em 1570 – após muitos anos vividos no Oriente –, até sua morte, em 1580 (com todas as licenças ficcionais, uma vez que D. Catarina de Ataíde, por exemplo,

teria morrido no ano de 1556, e não na véspera do retorno do poeta a Lisboa). Camões, personagem emblemática da história portuguesa, é retratado sob a perspectiva heroica, com destaque para suas nobres virtudes, mas apresenta fortes contornos humanos que preenchem sua existência de sofrimentos advindos, sobretudo, da ingratidão por parte da pátria portuguesa e do luto pela perda da mulher amada. Assim sendo, o desenvolvimento do mito camoniano torna complexa a própria configuração da personagem heroica, uma vez que se unem traços habitualmente associados ao herói épico (cujo destino individual se relaciona ao da coletividade) e marcas definidoras do herói trágico (na medida em que a trajetória pessoal parece guiada por forças maiores que conduzem o sujeito inevitavelmente ao infortúnio).

Camões encarna, na visão romântica do século XIX, a figura do herói problemático (LUKÁCS: 2000), em conflito simultâneo com a sociedade e consigo próprio, mergulhado na solidão existencial do indivíduo marginalizado e socialmente incompreendido que busca atribuir um sentido ao mundo. Do ponto de vista dos gêneros literários, torna-se igualmente complexa, no caso de Almeida Garrett, a opção pela forma do poema épico (ligado à expressão dos feitos heroicos de um representante da coletividade e pouco praticado já desde o século XVIII) e a recriação de uma personalidade histórica do Portugal de Quinhentos que vive, no texto ficcional, conflitos típicos de um sujeito romântico. A representação do poeta quinhentista apresenta traços românticos, sobretudo no que diz respeito ao caráter melancólico e saudosos que predomina na caracterização do protagonista – o poeta guerreiro viajara e sofrera, exaltara a Beleza e fora desprezado, ambicionara a glória e o amor. É a figura do grande gênio atormentado e perseguido.

FIGURA 23 – *Alegoria do túmulo de Camões*, por Pereira (1844), integrante da novela *Os amores de Camões e de Catharina d'Athaide*, de Mme. Gautier. Lisboa, Typ. de L. C. da Cunha.

A estampa litografada representa o túmulo de Camões, junto do qual choram as personificações da Pátria, da Poesia e do Amor, temas centrais ligados à biografia do Poeta.

Dessa visão romântica do poeta como um ser solitário, saudoso, de caráter elevado e desajustado socialmente, nasce o mito camoniano oitocentista. Se o imaginário de um povo constitui um sistema de paradigmas temáticos e simbólicos culturalmente relevantes (BRICOUT: 2003), percebe-se, no poema épico de Almeida Garrett – cujo camonismo da década de 1820 se verá aprofundado e complementado pelo sebastianismo da década de 1840, quando surge o *Frei Luís de Souza* (LOURENÇO, 1999: 59) –, a presença de aspectos característicos do imaginário romântico, tais como o desenvolvimento de uma narrativa com base na matéria histórica nacional, a revisão criativa do passado coletivo a partir de ideais caros ao momento presente, a figura do poeta incompreendido e injustiçado, o sofrimento amoroso e as dores do exílio (ambas reveladoras do *pathos* romântico da separação entre sujeito e objeto), a valorização de um sonho profético como forma de acesso a uma verdade fundamental, a questionamento em torno da identidade nacional e das relações afetivas mantidas entre sujeito e pátria.

O Camões de Garrett é composto de modo a exaltar os antigos valores que enobreciam

o espírito nacional português (em uma concepção que sugere a imagem idealizada de heróis épicos e antigos cavaleiros medievais) e que, com o passar do tempo, na visão de Almeida Garrett, foram perdidos: a honra, a coragem e o senso de justiça, o amor pela aventura e pela Pátria. Conforme observa Safranski (2010: 52), a respeito da valorização romântica de épocas antigas, “[...] ouve-se melhor as vozes do passado quando o futuro radiante se escurece”. Ocorre nesse processo, em contrapartida, um encontro de épocas distantes. É possível afirmar, em concordância com Reis (1982: 59-62), que a relação entre Garrett e Camões – depreensível no poema a partir das vozes dos sujeitos garrettiano e camoniano – se estabelece em função das afinidades de experiências vividas (como o exílio, por exemplo) e das circunstâncias históricas compartilhadas (a crise nacional que Camões vê nascer e que Garrett observa no auge). Ao final, o destino individual de Camões é identificado ao destino coletivo de Portugal. Sob um novo olhar, portanto, a figura romântica de Camões, tal como concebida por Almeida Garrett, reúne traços ligados ao isolamento do sujeito, ao artista talentoso e injustiçado, ao nacionalismo, à melancolia e ao saudosismo, ao caráter heroico e elevado.

CAPÍTULO II
CAMÕES NOS PALCOS DO ROMANTISMO BRASILEIRO:
REPRESENTAÇÕES DA MORTE DO POETA
POR LUÍS ANTÔNIO BURGAIN E CASIMIRO DE ABREU

“E, na realidade, o que haverá, mesmo na Antiguidade, que vença em beleza, em eloquência, em poesia, os belos episódios dos Lusíadas? que exceda a invocação do poema, a pintura de Vênus, a batalha de Ourique, os amores e a morte da infortunada Inês, o sonho de D. Manoel, a partida para Melinde, a arenga de Nunes Álvares, a ficção do gigante Adamastor, o palácio de Netuno, a história dos doze de Inglaterra, a tempestade, a ilha de Vênus, o vaticínio da ninfa, a descrição do mundo, e tantos outros pedaços que há três séculos fazem a admiração dos entendedores?”

(Luís Antônio Burgain, no prólogo a *Glória e infortúnio ou A morte de Camões*)

“Tenha embora Lisboa os seus mil e um atrativos, oh! eu quero a minha terra. Quero respirar o ar natal, o ar embalsamado daquelas campinas ridentes; quero respirar o perfume que exalam aqueles bosques floridos. Nada há que valha a terra natal...”

(Casimiro de Abreu, no prólogo a *Camões e o Jau*, 27 de março de 1856)

“Faz pena este moço que desejava viver e começava a amar quando a alma lhe fugiu das asas do gênio para as da morte. Ele esteve perto destes carvalhais tristes onde escrevo estas linhas. Lá ruge embaixo no açude o rio Ave, que lhe espelhou lágrimas saudosas do Brasil.”

(Camilo Castelo Branco, sobre Casimiro de Abreu, in *Cancioneiro alegre de poetas portugueses e brasileiros*)

2.1. Contextualização histórico-cultural das peças *Glória e infortúnio ou A morte de Camões* (1838), de Luís Antônio Burgain, e *Camões e o Jau* (1856), de Casimiro de Abreu

A vinda da Corte de D. João VI para o Brasil, com o embarque de centenas de portugueses em 1807, resultou em uma transferência do aparelho burocrático da metrópole para as terras da colônia, por meio da chegada de ministros e conselheiros do rei, de juízes da Corte Suprema e funcionários do Tesouro, bem como de membros do exército e do clero. Com o tempo, passada a súbita ancoragem daqueles navios superlotados de fugitivos das tropas napoleônicas, o Brasil testemunhou uma gradual mudança do estatuto colonial, sobretudo a partir do aumento da relevância comercial do Rio de Janeiro. A abertura dos portos às nações amigas (leia-se Inglaterra, que se tornaria a principal fonte dos produtos importados), já em 1808, refletia o transplante do centro administrativo português para a colônia, em um movimento que conduziu a profundas transformações do espaço urbano (FAUSTO, 2007: 120-129). A vida cultural começou a tomar força e tornou-se mais rica com a chegada do acervo da Biblioteca Real, com o aumento da circulação de livros — e, conseqüentemente, de ideias —, com a imprensa e os jornais, os teatros e as academias, as

visitas de artistas e cientistas vindos do estrangeiro (ressalte-se a Missão Artística Francesa de 1816). Em 1873, Joaquim Caetano Fernandes Pinheiro (*apud* HUPPES, 1993: 33) escreveu a respeito das modificações decorrentes da vinda da Família Real portuguesa, com um olhar otimista e idealizado sobre esse fato, típico de vários brasileiros daquele século:

[...] o príncipe regente D. João inaugurou uma época de progresso donde dimanaram todos os melhoramentos que paulatinamente se foram operando. A abertura dos portos ao comércio de todas as nações amigas, a abolição do sistema colonial, que jungia nosso comércio ao da metrópole; a criação das academias militar, da marinha e médico-cirúrgica, a da aula de comércio, o estabelecimento duma imprensa régia, e algumas outras providências secundárias, despertaram os brasileiros do letargo em que jaziam.

Em 1820, a Revolução Liberal, ocorrida em Portugal sob influência dos valores iluministas, não apenas defendia os ideais da burguesia contra o regime monárquico absolutista, mas também manifestava um claro desejo de subordinação do Brasil – que ganhava cada vez mais importância – à metrópole lusitana (FAUSTO, 2007: 106-135). A profunda crise pela qual a nação portuguesa passava, no século XIX – nos planos social, político, econômico e cultural –, estava diretamente associada à crise observada no interior do antigo sistema colonial, originário da época mercantilista. Segundo Mota (1972: 15-24), o processo de independência do Brasil só pode ser compreendido por meio da análise dos fatores responsáveis pelo declínio do antigo colonialismo. Apesar da permanência da exploração das colônias, ao longo dos séculos, a metrópole portuguesa vivia um significativo atraso econômico-cultural em comparação com as demais nações europeias. A colonização operada entre os séculos XVI e XVIII, de acordo com princípios mercantilistas, foi responsável por uma difusão dos valores europeus pelo mundo, sobretudo por meio das práticas comerciais, voltadas para a produção e circulação de mercadorias, bem como para o acúmulo de capital por parte da burguesia.

No cenário político, observava-se a centralização política, característica fundamental do regime monárquico absolutista. Para o capitalismo comercial, fase intermediária de formação do sistema capitalista, a ligação entre política e economia permitia o desenvolvimento de um sistema de privilégios e monopólios comerciais – com a exclusividade metropolitana sobre os bens comercializados nas colônias –, igualmente associados, no caso português, ao escravismo africano e ao tráfico negreiro. A exploração da colônia brasileira, no entanto, pressupunha também um desenvolvimento somente alcançado pela combinação de mecanismos de povoamento e exploração do território colonizado,

responsáveis por acirrar os conflitos entre os interesses da colônia e da metrópole. Com o passar do tempo, em função das disputas pelo poder político empreendidas pela burguesia liberal e pelos defensores do absolutismo monárquico, intensificaram-se, em Portugal, os problemas que demandavam a presença do rei em território lusitano. O Antigo Regime é abalado definitivamente quando, diante das novas exigências do capitalismo industrial – incompatível com as regras de exclusividade comercial e com o modo de produção escravista –, as exigências da burguesia liberal portuguesa tornam-se ainda mais agressivas.

Ao retornar a Portugal em abril de 1821, no contexto da grande crise que assolava a metrópole, D. João VI deixa o futuro príncipe regente – D. Pedro I – no Brasil, "uma terra de macacos, de bananas e de negrinhos apanhados na costa da África", segundo o testemunho preconceituoso de um cidadão português da época (*apud* FAUSTO, 2007: 132). Em 9 de janeiro de 1822, apoiado por membros de diferentes lojas maçônicas, D. Pedro I atende aos apelos para permanecer no Brasil e, a partir da data que ficou conhecida como "Dia do Fico", consolidaram-se o exército brasileiro e um ministério comandado por José Bonifácio de Andrada e Silva. Meses depois, o acirramento das pressões levaria à oficial separação entre colônia e metrópole no dia 7 de setembro de 1822. Mantendo o regime monárquico, o jovem Imperador D. Pedro I – então com apenas 24 anos – assume o governo do Brasil. Tem início o período conhecido como *Primeiro Reinado*, que se estendeu de 1822 a 1831 e ficou marcado pela dissolução da Assembleia em 1824, pelo estabelecimento de um poder monárquico e constitucional, pela divisão do Poder Legislativo em Câmara e Senado, pela instituição de um Conselho de Estado e do Poder Moderador, e pela divisão do país em províncias (FAUSTO, 2007: 141-154). No entanto, uma crise econômica, advinda principalmente dos gastos militares, conduzem à abdicação de D. Pedro I em favor de seu filho, D. Pedro II, em 7 de abril de 1831.

O período compreendido entre os anos de 1831 e 1840 denomina-se *Regência* e teve início com a partida de D. Pedro I para a Europa, com a mente ocupada por pensamentos de recuperação do trono português, então nas mãos de seu irmão, D. Miguel. O país passou a ser comandado por diferentes figuras políticas até que o sério e imaturo D. Pedro II atingisse a maioria (fato antecipado pela intervenção dos liberais). De 1840 a 1889 – período conhecido como *Segundo Reinado* –, o governo retomou as rédeas dos poderes administrativo e judiciário, em um processo de centralização política que, em meio aos conflitos entre conservadores e liberais, restaurou o Poder Moderador e o Conselho de Estado e consolidou o Estado Nacional, com a permanência, na base da vida econômica do país, do terrível sistema

escravocrata.

Apenas em 1850 – ano da oficialização da Lei de Terras e da aprovação do primeiro Código Comercial – foi extinto o tráfico negreiro, em uma época de surgimento dos primeiros bancos e indústrias no país. O capital liberado pela abolição do tráfico negreiro foi aplicado na lavoura e na incipiente indústria, estimulada por ações de membros da iniciativa privada, como o Barão de Mauá (MACHADO, 2001: 15-17). Notavam-se, portanto, mudanças rumo a uma modernização segundo princípios capitalistas; era uma fase de prosperidade para a economia cafeeira do Vale do Paraíba e de exploração das férteis terras roxas do Oeste de São Paulo, ainda cultivadas com mão de obra escrava, alimentada pelo tráfico entre as províncias. Após a abolição da escravatura, em maio de 1888 – progressivamente alcançada mediante as lutas dos abolicionistas, cujo movimento ganhou forças a partir de 1880, e por leis como a do Ventre Livre (1871) –, teve início um processo de imigração europeia que substituiu os trabalhadores escravos por assalariados. Desde 1870, uma crise – intensificada pela participação do Brasil na Guerra do Paraguai (1864-1870) – impulsionou o avanço do movimento republicano e mobilizou as elites em direção ao combate do regime monárquico (FAUSTO, 2007: 159-220).

Este trabalho ocupa-se, porém, de obras produzidas em um contexto cultural específico – o de desenvolvimento e consolidação do mito camoniano no universo luso-brasileiro – que abrange, sobretudo, o Segundo Reinado no Brasil, mas reflete circunstâncias políticas e artísticas que foram se delineando a partir dos anos iniciais do século XIX, com a chegada da Família Real portuguesa. A independência política do Brasil, em 1822, estimulou o desenvolvimento de um projeto voltado para a constituição de uma literatura nacional, independente e autônoma, capaz de expressar os anseios e angústias da jovem nação (CANDIDO, 2007: 312). A busca pela identidade nacional e a exploração de temas locais são traços característicos do movimento romântico, o qual tem início oficial no Brasil em 1836, com o grupo de artistas e intelectuais formadores do grupo da revista *Niterói* – patrocinada pelo "negociante brasileiro" Manuel Moreira Neves –, defensores do programa liberal, da liberdade de comércio, do incentivo à agricultura, do equilíbrio fiscal e do fim da escravidão (RICUPERO, 2004: 92). O Romantismo brasileiro consolida-se em torno da gradual tomada de consciência acerca da nacionalidade e das particularidades brasileiras, no âmbito de uma nação recém-independente que associava as próprias origens, de modo idealizado, à figura tradicional do indígena pré-cabralino, situado no espaço exótico das terras tropicais, mitificadas em um passado anterior à colonização europeia (RONCARI, 2002: 300-311).

As reflexões a respeito do conceito de *nação* – necessário para a consolidação efetiva do Estado –, durante o Romantismo Brasileiro, coincidem com o auge do Segundo Reinado, cuja ideologia política – sustentada pelas elites monárquico-conservadoras – valorizava a unidade da Pátria, a partir da aparente serenidade demonstrada por D. Pedro II no poder. O Imperador incentivava, desse modo, o projeto de constituição de uma literatura tipicamente brasileira, fato que, aos poucos, estimulou o surgimento de um apequenado público leitor (MACHADO, 2001: 15-17). No Brasil oitocentista, os acontecimentos da vida literária e política eram difundidos pelos veículos de imprensa (RICUPERO, 2004: 96-106); periódicos como *Minerva Brasiliense* (1843), *Guanabara* (1849), *Revista Mensal do Ensaio Filosófico* (1850) e *Revista Popular* (1859) contribuíram significativamente para a propagação de valores e símbolos considerados genuinamente nacionais. O processo de configuração da identidade nacional brasileira é analisado nos seguintes termos por Ricupero (2004: XXIII):

A independência e a montagem do aparelho de Estado se justificam através de argumentação ainda basicamente iluminista, segundo a qual um dos contratantes do pacto social, o soberano europeu, teria desobedecido às suas cláusulas, o que abriria caminho para o rompimento do contrato pelos súditos americanos. Por outro lado, a busca da identidade nacional na América Latina utiliza-se já de linguagem romântica, que procura, na história e na cultura, motivos para que entidades como o Brasil existam separadas das antigas metrópoles. [...]

A formação da nação seguirá um duplo percurso: criar-se-ão os símbolos em torno dos quais ela será pensada e, a partir daí, se estabelecerá a identidade comum dos seus habitantes. Isto é, a nação é tanto um conjunto de tradições inventadas, ou mais ainda, a invenção dessas tradições, como a crença nelas. [...] não se podem criar identidades, estabelecer direção intelectual e moral, sem que haja símbolos e tradições. [Grifos e itálicos nossos.]

A década de 1830 testemunhou o início da vida literária, caracterizada pelo discurso do orgulho de ser brasileiro; nas décadas de 1850 e 1860, observa-se a literatura já envolta por maior prestígio social, com o aumento da influência dos escritores de folhetim sobre as conversas cotidianas das pessoas (MACHADO, 2001: 15-17). Aspectos linguísticos tidos como tipicamente brasileiros eram igualmente valorizados pelos escritores românticos – inspirados pelo pensamento de Herder, filósofo alemão para o qual a língua é o principal veículo de expressão dos valores e da cultura de um povo –, como demonstra uma indagação feita por José de Alencar (*apud* RONCARI, 2002: 300):

O povo que chupa o caju, a manga, o cambucá e a jabuticaba, pode falar uma língua com igual pronúncia e o mesmo espírito do povo que sorve o figo, a pera, o damasco e a nêspira?

Durante o Segundo Reinado (1840-1889), o Brasil alcançou certa estabilidade política

e unidade nacional devido à consolidação do regime monárquico, alcançada, em grande medida, pela influência de grupos conservadores que legitimaram a antecipação da maioria de D. Pedro II. No entanto, a economia do país ainda dependia do emprego de mão de obra escrava e, mesmo com a proibição do tráfico negreiro em 1850, o sistema escravista permaneceu vigente ao longo do século XIX. Aos poucos, tentativas de modernização começaram a ser observadas, sobretudo no que diz respeito ao desenvolvimento da indústria e ao cultivo do café, produto exportado juntamente com o algodão e o açúcar. Em 1854, por iniciativa do Barão de Mauá, a primeira estrada de ferro foi construída, nos 15 quilômetros entre o porto de Estrela e a Raiz da Serra de Petrópolis, com o objetivo de escoar as safras da produção cafeeira. Na área das comunicações, avanços podiam ser notados a partir da integração entre diferentes regiões por meio do sistema de telégrafos. O contato com a Europa tornou-se mais ágil; da França, chegavam novidades culturais no campo das modas e da literatura. Tinha início um processo de ocidentalização do país, e algumas cidades – como São Paulo e Rio de Janeiro, tornado centro de irradiação da cultura – cresciam com velocidade espantosa (MACHADO, 2001: 15-36).

No plano cultural, observava-se o surgimento efetivo de um público leitor e os escritores românticos, por incentivo do próprio imperador, procuravam criar uma literatura tipicamente nacional. Esse processo, entretanto, foi gradual, pois dependia de alterações em vários setores do cenário cultural. As modificações ocorridas no setor editorial, por exemplo, ocorreram lentamente no transcurso de décadas no século XIX: nos anos 1830, os escritores precisavam arcar com os custos de edição das obras poéticas e ficcionais, uma vez que o público – e, por conseguinte, os editores – privilegiavam livros religiosos e narrativas populares; na década de 1860, obras canônicas do Romantismo – como *As Primaveras*, de Casimiro de Abreu, *A Moreninha*, de Joaquim Manuel de Macedo, e *Lucíola*, de José de Alencar – ainda eram publicadas com dinheiro que vinha do bolso dos autores. O perfil dos trabalhos de edição somente se transformou alguns anos depois, sobretudo graças à atuação do editor Paula Brito (MACHADO, 2001: 14).

O período de 1850 a 1860 foi marcado, de maneira geral, por uma onda de otimismo e prosperidade material. Carruagens, lojas de artigos de luxo, confeitarias refinadas, saraus elegantes e modelos de civilização inspirados na França transformavam a vida nos grandes centros urbanos. Em 1850, o Rio de Janeiro vivia uma fase de prosperidade, a chamada "década de ouro do Império" em termos culturais e artísticos (MACHADO, 2001: 16). Ao otimismo ufanista, que contagiava os grandes centros do país, aliava-se o desejo de entender

profundamente o Brasil. Um espírito patriótico – que, em alguns momentos, denunciava certa insegurança da nova nação – combatia radicalmente até mesmo as menores críticas negativas que eram feitas ao país (MACHADO, 2001: 19-21). Do ponto de vista das relações culturais entre luso-brasileiras após a independência do Brasil, fundamentais para compreender a configuração assumida pelo mito camoniano fora de Portugal, observa-se, de acordo com Ricupero (2004: XXX-XXXV), a seguinte postura:

No Brasil, [...] o romantismo evolui de uma postura originalmente crítica em relação a Portugal e a colônia para a incorporação positiva do passado pré-nacional. [...]

De maneira mais ampla, a primeira geração romântica brasileira [...] assume atitude particularmente hostil ao passado colonial e à herança ibérica. [...]

Românticos brasileiros posteriores a Magalhães têm, entretanto, postura oposta. [...] defendem a autonomia cultural da região, que, acreditam, não poderia simplesmente copiar modelos europeus ou norte-americanos. Concomitantemente, ao rejeitarem como inadequadas às condições latino-americanas fórmulas vindas de países com maior prestígio cultural, avaliam de forma mais positiva a herança ibérica e o legado colonial.

Os românticos brasileiros, ao mesmo tempo que não rejeitam a herança ibérica, chegam, entretanto, a ir mais longe na defesa da diferenciação da América em relação à Europa. Fazem isso sobretudo ao proporem a mestiçagem como fundamento do que seria praticamente uma nova civilização nos trópicos. [...]

Assim, a rejeição do passado colonial português é menor no país. Também contribui para isso a forma que assume a independência: caso singular na América Ibérica, de emancipação política relativamente sem ruptura violenta. Mesmo que nos primeiros anos pós-independência os nativos nutram uma antipatia generalizada pelo português, a estabilidade que se logra encontrar com a fórmula da maioria (1840) concorre para o estabelecimento de uma identidade brasileira que não pode rejeitar a obra realizada pela antiga metrópole, até porque é um Bragança o ocupante do trono brasileiro, a exemplo do português. Portanto, a exemplo do que ocorre na sociedade, na economia e na política, não há nas letras choque tão grande entre o novo e o antigo, mas um arranjo, que faz dos românticos herdeiros diretos dos neoclássicos.

A vida social e cultural no Brasil oitocentista, contudo, era ainda acanhada, concentrada nas missas e no calendário litúrgico; as festas religiosas ofereciam oportunidade para os encontros, namoros e flertes da juventude. O teatro assumia posição de destaque como forma de lazer, entretenimento noturno e mesmo de realização de cerimônias públicas. Um testemunho oferecido por Charles Ribeyrolles (*apud* MACHADO, 2001: 283) atesta que, na época: “O verdadeiro entretenimento público no Rio é o teatro. Todas as classes o apreciam, frequentam-no, têm nele a sua localidade, apesar do calor”. As plateias, no início, eram majoritariamente masculinas; os binóculos se voltavam para as moças que ocupavam lugares reservados nos camarotes. Por elas – que, gradualmente, passaram a se tornar frequentadoras assíduas dos teatros –, muitas vezes, após os espetáculos, travavam-se brigas nas ruas e nos becos escuros; esses conflitos também eram desencadeados por opiniões divergentes acerca das peças encenadas.

Os saraus nas residências também ofereciam distração e promoviam a interação entre as pessoas; nas salas das casas, os pianos das jovens reproduziam as músicas cantadas nos palcos dos teatros. Os próprios enredos das peças teatrais constituíam matéria das conversas do dia a dia, nas calçadas e nos cafés. O público vibrava com os melodramas em que escorriam lágrimas e sangue. Os fatos relativos à vida das celebridades, dos atores favoritos e dos dramaturgos, também eram acompanhados avidamente pelo povo. As noites no teatro eram vistas como grandes eventos sociais e se estendiam por até sete horas, englobando a apresentação de duas peças diferentes e declamações poéticas durante os intervalos. As pessoas levavam comida e faziam verdadeiros piqueniques entre os atos (MACHADO, 2001: 281-285).

As peças produzidas por Gonçalves de Magalhães e Martins Pena haviam sido bem recebidas; ao mesmo tempo, continuavam a ser encenadas peças de autores franceses, como Alexandre Dumas e Victor Hugo. A história do teatro romântico no Brasil pode ser dividida, com efeito, de acordo com a periodização apresentada por Machado (2001: 293), em duas grandes fases: uma primeira, iniciada por volta de 1838, se estende até 1855 (nela imperam o gosto clássico, privilegiado por João Caetano, e a pouca exploração de temas propriamente brasileiros, com exceção das peças de Martins Pena); uma segunda, que dura até cerca de 1870, é marcada pelo rompimento com os motivos clássicos e com os velhos melodramas, assinalando uma mudança de gosto e a aceitação de elementos nacionais por parte do público (ao mesmo tempo em que *A Dama das Camélias* continua fazendo sucesso, a peça *História de uma moça rica*, de Francisco Pinheiro Guimarães, alcança um enorme êxito). A seguir, tomando como base duas peças de artistas brasileiros do século XIX que recriaram a biografia de Luís Vaz de Camões para os palcos, será possível analisar de que maneira os temas de origem estrangeira eram recuperados e trabalhados por autores nacionais, em um diálogo criativo com a tradição cultural europeia.

FIGURA 24 – Retrato de Camões naufragado.
Serrur (exposto no Salon de 1824).

2.2. Luís Antônio Burgain, entre a glória e o infortúnio

A análise da conjuntura histórico-cultural revela-se essencial para a compreensão do contexto de produção das obras literárias, na medida em que, conforme afirma Huppes (1992: 32), "a reconstituição do pano de fundo histórico torna-se condição para aquilatar a própria qualidade estética das obras em exame". No caso do teatro brasileiro oitocentista, o panorama cultural mostra-se essencial para compreender as primeiras produções dramáticas do período romântico. Enquanto o público se envolvia com os dramalhões inspirados em histórias folhetinescas, repletas de sangue e lágrimas, artistas como Gonçalves de Magalhães, João Caetano e Martins Pena refletiam, paralelamente, sobre um projeto sério de formação de um teatro nacional. Tradicionalmente, o marco oficial do teatro brasileiro – apesar do tema, de origem portuguesa – é associado à peça *Antônio José ou O Poeta e a Inquisição*, de Gonçalves de Magalhães, apresentado em 1838, cuja grande naturalidade de exposição agradou o público e a crítica. Meses depois, Martins Pena traria à cena *O Juiz de Paz na Roça*, uma obra totalmente brasileira.

Para esse grupo de intelectuais, o teatro deveria exprimir a realidade social do Brasil e, segundo Quintino Bocaiúva, deveria funcionar como um agente de transformação social e modificação dos costumes (MACHADO, 2001: 281-285). Apesar de todo esse impulso rumo ao desenvolvimento de um teatro efetivamente brasileiro, com qualidade estética e densidade temática, as peças de caráter mais superficial e menos comprometidas ainda predominavam no cenário nacional. Já na década de 1860, porém, o Rio de Janeiro contaria com quatro grandes casas de espetáculo e teria, no Teatro São Pedro, o espaço principal para a realização de encenações. A crítica teatral passaria a ser muito praticada e acompanhada com assiduidade, no decorrer do século XIX brasileiro, graças às publicações feitas pelos periódicos semanais (MACHADO, 2001: 300-305). Para o desenvolvimento do teatro nacional brasileiro, contudo, foi preciso percorrer um longo processo de consolidação de temas e autores, ao longo do período romântico.

Huppes (1993: 18-20), ao tratar da periodização das fases iniciais do teatro brasileiro, durante o Romantismo, parte da divisão feita por Sílvio Romero (1903), que delimita dois momentos: (a) um primeiro, – entre os anos de 1838 e 1850 –, no qual se inserem as produções de Gonçalves de Magalhães, Teixeira e Sousa, Martins Pena, Porto-Alegre,

Gonçalves Dias e Norberto Silva; (b) um segundo – entre 1850 e 1870 –, em que, segundo o crítico, destacam-se Joaquim Manuel de Macedo, José de Alencar, Luís Antônio Burgain, Machado de Assis, Franklin Távora e Barata Ribeiro. Há, contudo, um problema nessa organização, passível de comprometer tanto a compreensão das origens da produção teatral brasileira, no âmbito do Romantismo nacional, como a percepção do processo cultural específico analisado neste estudo, voltado para a configuração do mito camoniano na literatura luso-brasileira do século XIX. A divisão cronológica proposta por Sílvio Romero desconsidera a produção de Luís Antônio Burgain, que já apresentava muitas peças durante a primeira fase, incluindo *Glória e infortúnio ou A morte de Camões*, de 1837 (publicada em livro por J. Villeneuve no ano seguinte, devido ao sucesso alcançado).

Na sequência da periodização tradicional de Sílvio Romero, Huppés (1993: 20) apresenta a divisão proposta por Lothar Hessel e Georges Readers (1972-1986), na qual Burgain ocupa, com justiça, o lugar de primeiro autor romântico do teatro brasileiro, uma vez que a peça a respeito da vida de Camões é anterior à obra de Gonçalves de Magalhães, comumente identificada como marco inaugural da produção teatral romântica no Brasil (ressalte-se o fato de que ambas tratam de temas portugueses). Já Almeida Prado (1971, *apud* HUPPES, 1993: 21) localiza no Romantismo o surgimento do teatro nacional brasileiro, concentrando-se, porém, nas figuras de Gonçalves de Magalhães, Martins Pena e João Caetano; no Realismo, Almeida Prado situa José de Alencar e Machado de Assis.

Na primeira fase do teatro romântico brasileiro, iniciada nos anos finais da década de 1830, nota-se ainda uma influência do gosto clássico e a ausência de temas brasileiros. Muitas peças tinham suas ações ambientadas no mundo antigo ou no estrangeiro – a exemplo da peça *Glória e infortúnio ou A morte de Camões*, de Luís Antônio Burgain, cuja história ocorre em Portugal, no século XVI –, não obstante o desejo dos intelectuais de entender profundamente o país e a sociedade, bem como de promover a identificação do público brasileiro com a própria terra. O próprio João Caetano gostava de encenar velhas tragédias e peças de caráter histórico, reforçando um quadro alterado apenas anos depois, sobretudo com as atuações da companhia de Joaquim Heliodoro, responsável por inserir novos ares na programação teatral brasileira. Aos poucos, as representações passaram a tratar problemas da contemporaneidade, em contraposição aos tradicionais melodramas que retratavam realidades de séculos anteriores (MACHADO, 2001: 293-295).

Luís Antônio Burgain, francês que vivia no Brasil desde muito jovem, produziu

inúmeras peças ambientadas em Portugal. Das quinze obras escritas por ele durante a primeira fase do teatro romântico, seis desenrolavam-se em terras lusitanas (HUPPES, 1993: 42): *Glória e infortúnio ou A morte de Camões* – assim como *Luís de Camões*, drama histórico que também trata da biografia do Poeta –, *Três amores ou o Governador de Braga*, *Pedro-Sem que já teve e agora não tem*, *A Castro romântica* e *A quinta das lágrimas* (as duas últimas escritas com base na figura mítica de Inês de Castro). Muitos artistas portugueses assumiam, inclusive, papéis de destaque nas representações das peças de Luís Antônio Burgain; vários desses atores passavam mesmo a morar definitivamente em terras brasileiras (KIST, *in* FARIA, 2012: 77). Burgain foi um autor dramático popular no Brasil de seu tempo, com obras encenadas em várias partes do universo luso-brasileiro, mas foi esquecido com o passar do tempo e ignorado por grande parte da crítica literária. Consagrou-se nos palcos em 1843, com o drama *Fernandes Vieira ou Pernambuco Libertado*, mas estreara anos antes, em 1837, com a peça *A Última Assembleia dos Condes Livres* (HUPPES, 1993: 153).

FIGURA 25 – Luís Antônio Burgain (1812-1877)

Glória e infortúnio ou A morte de Camões é um drama histórico dividido em duas épocas, três atos e seis quadros, conforme informações apresentadas na página de abertura da primeira edição impressa da obra, publicada no Rio de Janeiro em 1838. O prefácio à peça, escrito por Luís Antônio Burgain para o lançamento em livro, explicita o tema central – a recriação ficcional de episódios da vida do poeta quinhentista Luís Vaz de Camões –, de origem portuguesa, e tece elogios não apenas à figura literária que ocupa o centro do drama, mas também à épica camoniana: "E, na realidade, o que haverá, mesmo na Antiguidade, que vença em beleza, em eloquência, em poesia, os belos episódios d'*Os Lusíadas*? que exceda a invocação do poema, a pintura de Vênus, a batalha de Ourique, os amores e a morte da

infortunada Inês, o sonho de D. Manuel, a partida para Melinde, a arenga de Nuno Álvares, a ficção do gigante Adamastor, o palácio de Netuno, a história dos Doze de Inglaterra, a tempestade, a ilha de Vênus, o vaticínio da ninfa, a descrição do mundo, e tantos outros pedaços que há três séculos fazem a admiração dos entendedores?!". Ao evocar, em formato de lista de enumerações, cenas e episódios célebres d'*Os Lusíadas*, o autor se vale do artifício retórico de trazer à memória dos leitores alguns elementos responsáveis por conferir relevo à obra camoniana entre os grandes textos do cânone literário universal, de maneira a permitir a visualização panorâmica dos pontos altos da epopeia quinhentista portuguesa.

Em seguida, Burgain mergulha, valendo-se de um estilo elogioso elevado, na construção de um *ethos* camoniano fundado na noção de gênio das letras, marcado por qualidades artísticas que o elevam no panteão dos grandes escritores: "Foi Camões o primeiro que deu ao mundo uma epopeia moderna; foi Camões o único em que Tasso reconheceu um rival portentoso; e, não obstante, teceu-lhe os maiores encômios e lhe vaticinou a imortalidade; porque os gênios sublimes desconhecem esse baixo espírito de inveja que de contínuo rala o peito à mediocridade e lhe envenena a pena". O autor faz referência ao reconhecimento do talento camoniano feito por Torquato Tasso, no século XVI, segundo a visão de que entre os grandes autores não se travaria uma relação de rivalidade negativa ou invejosa. A adoção do modelo camoniano por Tasso foi objeto, no século XVIII, de um comentário de Voltaire a respeito da suposta influência exercida pelo episódio da Ilha dos Amores sobre a produção do autor italiano; segundo o pensador francês:

Voici une autre fiction qui fut extrêmement du goût des Portugais, et qui me paraît conforme au génie italien: c'est une île enchantée qui sort de la mer pour le rafraîchissement de Gama et de sa flotte. Cette île a servi, dit-on, de modèle à l'île d'Armide, décrite quelques années après par le Tasse. (*apud* FRANCO, *in* AGUIAR E SILVA, 2011: 221)

Burgain se ocupa, na sequência, do tratamento da matéria épica por Camões, comparando-o aos assuntos cantados em outros poemas épicos ocidentais: "qual outro podia ele achar mais feliz, mais nobre, mais sublime?! Homero cantou a cólera de Aquiles e a destruição de Troia, Virgílio a fundação do Lácio, Milton a desobediência do primeiro homem e a perda do paraíso [...]". Após sublinhar as qualidades literárias de Camões – poeta que "reúne um profundo conhecimento da cena, uma excelente crítica, e todos aqueles predicados que fazem o encanto da sociedade e da intimidade – e de reconhecer no poema épico *Camões*, de Almeida Garrett, o modelo principal para a composição do drama *Glória e infortúnio ou A*

morte de Camões, Burgain passa à apresentação da peça teatral. Representada pela primeira vez em 1837, no Teatro Constitucional Fluminense, sob direção de João Caetano, a obra parte da recriação biográfica feita por Garrett, mas não a reproduz mecanicamente ou simplesmente executa uma transposição dos episódios do poema épico para os palcos. Com efeito, Burgain prossegue com o preenchimento das lacunas existentes na biografia de Camões e, apoiado nas fontes biográficas que serviram de base para o texto de Garrett, recria episódios da vida do poeta quinhentistas anteriores à partida para o exílio.

É válido recordar que o poema *Camões*, de Garrett, começa retratando o retorno de Camões, poeta-soldado, a Lisboa, após longos anos passados no Oriente; a ação se concentra nos acontecimentos supostamente ocorridos após esse retorno: o desembarque ao lado do fiel escravo Jau, o encontro trágico com o cortejo fúnebre da amada Natércia, a leitura d'*Os Lusíadas* ao rei D. Sebastião e a morte solitária do Poeta – concomitante com a morte da Pátria portuguesa – em um leito pobre, esquecido pelos ingratos contemporâneos lusitanos. No caso da peça de Burgain, a peça traz à cena, inicialmente, episódios da trajetória cortesã de Camões, em ambiente palaciano repleto de intrigas e galanteios amorosos. Desse modo, o drama histórico lança tintas sobre outros aspectos e acontecimentos da vida camoniana, cobrindo hiatos da biografia dos quais Garrett não chegara a se ocupar. Para recriar esse período nos palcos cariocas de Oitocentos, Burgain ressalta as qualidades do figurino e dos atores: "Inútil é dizer que foi representado com todo o luxo de vestes e decorações que exige, e bem sabida é a sensação que produziu; [...] Na mocidade de Camões mostrou o Sr. João Caetano a energia, arte, natureza e sensibilidade com que costuma desempenhar os grandes caracteres; porém, no último ato foi sublime, e comoveu todos os ânimos, exprimindo com toda a verdade os sentimentos que animavam o infeliz vate lusitano. A Sra. D. Estella Sezefreda mereceu todos os elogios pela perfeição com que, no papel de Catarina d'Ataíde, exprimiu o amor, a firmeza, a saudade, os pesares e a resignação da desafortunada amante de Camões. [...] Entre os atores que mais contribuíram para o bom êxito da peça, devemos mencionar o Sr. Romualdo, que compreendeu otimamente o caráter de Antônio; e o desempenhou com a maior sensibilidade".

Ao final do prefácio, Burgain – que assina uma peça voltada para um tema português, reconhecido como parte integrante do patrimônio cultural brasileiro – trata do processo de criação do teatro nacional: "[...] persuadimo-nos de que o paternal governo do Brasil e o patriotismo dos Brasileiros não negará o seu auxílio ao nascente teatro da nação, que, apesar dos seus esforços, talvez viesse a baquear, se abandonado fosse aos seus diminutos recursos".

Kist (*in* FARIA, 2012: 75-76) sintetiza, no contexto do desenvolvimento do teatro nacional durante o Romantismo, as relações entre Brasil e Portugal no tocante às companhias dramáticas que aqui se apresentavam e à escolha dos temas por parte dos dramaturgos:

É na terceira década do século XIX que começa a haver produção teatral consistente no Brasil. Até então, a regra era virem juntos da Europa tanto as peças como os artistas e empresários. De Portugal, principalmente, chegavam companhias inteiras. Aportavam para animar o Rio de Janeiro e encontravam recepção muito positiva. Especialmente depois que a ascensão da cidade à capital do reino português – 1808-1819 – possibilita a consolidação de algumas casas de espetáculo e a criação de um público mais estável. As facilidades operacionais eram óbvias. Dada a proximidade linguística e cultural, era possível encenar aqui, sem maiores adaptações, o mesmo repertório apresentado em Lisboa; por isso o retorno compensador ensejava a repetição do processo.

A identificação das raízes portuguesas do teatro brasileiro é importante para a matéria a ser tratada aqui, porque ajuda a localizar um gosto comum em ambos os países: o gosto que está situado na origem do teatro mais popular da época, ou seja, o melodrama de temática sentimental. Essa tendência tinha chegado a Portugal através da França e veio para o Brasil mais rapidamente em função das excursões das companhias teatrais. [...]

A ação da peça de Luís Antônio Burgain tem início durante o reinado de D. João III (1521-1557), a primeira época em que transcorrem os fatos de *A morte de Camões*. O primeiro quadro do Ato I transcorre em um magnífico jardim do século XVI, ao fundo do qual ergue-se o Palácio de Belém, todo iluminado em função de um baile luxuoso, ao qual comparecem, ricamente trajados, cortesãos convidados (representados por atores que caminham no último plano). Longínqua e suave, ouve-se uma delicada música renascentista, em reforço ao cenário majestosamente planejado. Na primeira cena, ocorre o encontro de dois nobres: D. Fernando e D. Fabrício; este último faz uma pergunta a respeito dos festejos, ao que o outro, em resposta, destaca o brilho característico do evento.

Ainda assim, comenta D. Fabrício, o amigo D. Fernando parece não estar se divertindo. "Sabes que os prazeres estrondosos nunca tiveram muitos atrativos para mim", responde o nobre, conhecido por seu ar "severo e sombrio", nas palavras de D. Fabrício, um traço discreto – uma das virtudes do cortesão decoroso, na visão do diplomata italiano Baldassare Castiglione – que, na corte portuguesa, foi tido pejorativamente pelas damas como um sinal de misantropia. D. Fabrício revela ter uma personalidade contrastante com a do amigo, uma vez que lhe aborrecem "a reflexão e o retiro"; a felicidade, para ele, reside nos "combates e festejos", com preferência por aqueles primeiros: "Que dias de júbilo e de glória não foram para mim aqueles em que, admitido pela primeira vez nas fileiras de nossos intrépidos Portugueses, assisti à tomada de Goleta e da cidade de Túnis!". Trata-se de um ensejo para que se retomem no drama, de maneira comentada, alguns dos grandes feitos

bélicos da história portuguesa. Ao mesmo tempo, lança-se uma fala sobre a relativa paz e a prosperidade material dominantes no período, condições para o florescimento da vida de diversões palacianas: "Hoje, que as nossas armas descansam nos arsenais, quero bailes pomposos, mulheres coroadas de flores, o resplendor das luzes e dos diamantes... enfim, tudo quanto é bulha e prazer".

D. Fernando recorda o tempo em que o amigo residiu na França, na rica corte de Henrique II; ainda assim, o luxo francês não fez com que D. Fabrício esquecesse "as belezas do Tejo". É a deixa para a inserção de falas que procuram, no contexto do impacto da produção dramática sobre o público luso-brasileiro, veicular valores patrióticos: "Sempre o amor da pátria prevalece [...] Está gravado em caracteres de fogo no peito de todos os Portugueses". Em seguida, elogiam-se as belas mulheres da corte portuguesa, com destaque para a figura da "bela Catarina [de Ataíde]", que a todas eclipsa e que é por diversos nobres cobiçada. Com efeito, D. Fabrício assinala que a jovem provavelmente se casaria com o rico Conde da Castanheira, cujos bens "sem dúvida lhe alcançaram o consentimento do orgulhoso D. Pedro". A respeito dos casamentos realizados na corte portuguesa de Quinhentos, são esclarecedoras as informações oferecidas por Saraiva (1978: 179-181):

O casamento era, nas famílias nobres, um instrumento de relacionamento e de enobrecimento. A ligação com pessoas de classe desigual deslustrava o prestígio das casas nobres. Em relação a mulheres da alta nobreza era mesmo necessária a autorização real. O fundamento da exigência era a própria teoria da nobreza: os bens que os reis davam aos nobres podiam, pelos mecanismos da sucessão, cair em mãos de mulher, mas "sempre houve respeito [...]". Da autorização à imposição ia um passo. O rei decidia com quem deviam casar as fidalgas e as servidas do paço e essa indicação era acatada e geralmente acompanhada de nomeações para ofícios ou de boas promessas. [...]

Nos casos em que não era necessário o acordo do rei tinha de se contar com a autoridade das famílias. [...] A falta de autorização levava à perda de todos os bens e a um ano de degredo em África. Mas, quando as famílias eram poderosas, o castigo podia ser muito mais severo [...]

Encontram-se nos versos de Camões muitas alusões a uma perseguição que lhe foi movida por causa dos seus *altos pensamentos* (amores por uma mulher de alta condição social).

D. Fabrício faz, então, um comentário – central para o desenvolvimento da peça – a respeito do interesse de Luís de Camões por Catarina de Ataíde: "esse jovem, esperança da poesia portuguesa, não lhe é indiferente [...] Se não me engano, está por ela abrasado: toda a noite, triste, pensativo, eu vi que dela não tirava os olhos". Faz-se alusão às características do sofrimento amoroso que estaria na base tanto da melancolia do sujeito apaixonado quanto da idealização sentimental que tinge de marcas neoplatônicas a lírica camoniana. Reforçando o

fato de que a paixão de Camões encontraria obstáculos e proibições, D. Fernando afirma, a respeito do irmão da jovem: "Receio que D. Pedro nunca queira consentir em sua união; pois aquela sátira que Camões lhe dirigiu sobre sua suposta coragem, lhe inspirou o maior ódio!". Na fase da vida cortesã, são famosos os relatos das pilhérias e versos jocosos que Camões teria escrito contra membros da nobreza. Nesse ponto, a conversa entre os jovens termina, uma vez que ambos decidem seguir em direção aos festejos, entrando no salão de baile.

Na segunda cena, D. Fernando aguarda a chegada de Luís de Camões; quando os dois se encontram, Camões pede ao amigo: "Põe a mão sobre meu peito... vê como palpita de amor e de esperanças". Imediatamente, D. Fernando descobre a causa do arrebatamento emocional do Poeta: "Catarina...". Após o reconhecimento do real motivo de suas inquietações sentimentais, Camões revela a intenção de, durante o baile, procurar ocasião favorável para poder se aproximar da amada; eis, no entanto, que um pretexto casualmente se oferece: "[...] um feliz acaso veio ao meu auxílio. Catarina deixa cair o ramalhete que ornava o seu seio... Apanho-o, entrego-lho com a mensagem, e confundo-me com a multidão para melhor observar. De repente, vejo-a desaparecer. Já estava eu na maior inquietação, quando torno a vê-la, e lhe ofereço a mão para entrar na sala do banquete. Meus olhos imploravam uma resposta, sua mão tremia na minha, e sentia-me desfalecer, quando sua voz meiga e comovida murmurou ao meu ouvido estas palavras apenas articuladas – Ali estarei com Laura". Nota-se a caracterização ficcional de Camões como um sujeito romântico apaixonado, acometido pelos sintomas do amor idealizado que espiritualiza e coloca a mulher amada em posição de singular superioridade. O próximo encontro do casal, revela o próprio poeta, se dará no próprio baile, em meio à festa, uma vez que "No palácio todos se entregam ao prazer".

Segundo Camões, o pai de Catarina encontra-se em companhia do rei e não notará a ausência da filha. Finalmente, o Poeta encontrará ensejo para declarar-se à dama. D. Fernando envolve o amigo com bons auspícios: "O amor de Catarina, os aplausos de teus compatriotas, a estima de teu rei, tudo, tudo te pressagia dias venturosos". O nobre salienta, portanto, aspectos da biografia camoniana que somente depois de muito tempo alcançariam, na realidade, o efetivo reconhecimento: os amores, as letras e a consagração pela pátria portuguesa. Camões, em resposta pessimista, prevê um futuro sombrio para Portugal: "Mas, que digo? a pátria... ah! seu astro declina... seu horizonte se escurece!". D. Fernando, em contrapartida, mais otimista, acredita em dias gloriosos para Portugal, assim como generosamente desejara uma boa Fortuna para o amigo poeta. Camões, novamente, mostra-se hesitante quanto ao bom futuro da pátria portuguesa, que "entrega-se a uma cega

tranquilidade, quando desgraças maiores ainda a ameaçam. Lisboa, apenas saída de suas ruínas, reveste os seus trajes festivos, cobre de flores o abismo que esteve a ponto de aniquilá-la toda, e ilumina seus edifícios meio desmoronados. Porém, males há que devemos temer mais que a peste, a fome, os incêndios e os terremotos".

Entre os perigos que ameaçam a aparente estabilidade portuguesa, Camões destaca, em discurso anticlerical, o fato de que "a inquisição ergue os seus cadafalsos na sombra e forja os seus instrumentos de suplício, enquanto o jesuitismo apaga em silêncio as luzes da ciência e aguça os punhais do fanatismo". Prevê, por fim, para Portugal, um futuro submerso em lágrimas e sangue, no qual os bravos conquistadores, "companheiros de Vasco da Gama e d'Álvares Cabral, cobertos de cãs e de cicatrizes, gemem em masmorras". Nem mesmo a sugestão de D. Fernando, para quem a posteridade logrará reparar os erros cometidos no passado, imortalizando o próprio nome do Poeta, conseguem dissuadir Camões de sua visão pessimista acerca do destino português: "Pois, Fernando, vê estas estrelas que marchetam a abóbada celeste... Elas começam a empalidecer; daqui a algumas horas, apagar-se-ão de todo... Assim se esvaecerá a glória da Lusitânia". A conversa, no entanto, é interrompida porque alguém se aproxima.

Na terceira cena, ocorre um diálogo entre D. Pedro, irmão de Catarina, e o conde Carlos de Mendonça, pretendente à mão da jovem. O irmão incentiva o casamento – "Nada temais, conde: o coração de Catarina está livre, e vosso merecimento, vossos obséquios o subjugarão facilmente..." – e desqualifica as intenções de Luís de Camões – "esse jovem que não tem outro apanágio além de sua pena e da espada enferrujada de seus avôs", que "atreve-se a lançar os olhos sobre ela" e "que só poderia oferecer-lhe uma sorte obscura e miserável" –, em uma afirmação dos obstáculos sociais que inviabilizariam a união ambicionada pelo Poeta. Mendonça, porém, mostra-se inseguro, na medida em que diversas virtudes fazem de Camões "um rival perigoso... pois tem tudo quanto é necessário para agradar: figura, gênio, nobreza e coragem". Na quarta cena, depois da conversa que explicitara as impossibilidades do relacionamento entre Camões e Catarina, o Poeta aparece em um monólogo sentimental, refletindo sobre as desventuras de seu amor cortesão e manifestando, ainda, certa esperança no destino: "Se Catarina não viesse... se não pudesse fugir dos olhos ciosos de seu irmão... Oh! não! Um Deus há que protege os amantes. Daqui a pouco, ela estará comigo".

Por meio de uma fala reveladora da percepção temporal interior e psicológica do protagonista, expressa por meio de uma gradação ascendente, comprova-se a intensidade dos

sentimentos do jovem Luís de Camões: "Quanto são tardios para o amante os instantes da espera! As horas são dias, os dias são anos, e os anos são séculos!". No entanto, na Cena V, o sofrimento do Poeta é aliviado porque finalmente encontra a mulher amada, diante da qual coloca-se de joelhos. Catarina, porém, mostra-se temerosa: "Camões, levantai-vos, podemos ser surpreendidos... Neste lugar... a esta hora... só convosco... eu estaria perdida". Ele, porém, revela o amor eterno que sente pela jovem – desde o primeiro instante em que a viu – e, em tom romântico, coloca a amada em posição de superioridade absoluta: "Para mim, não há felicidade senão nos lugares em que viveis; o ar mais puro é aquele que respirais, as plantas mais odoríferas são aquelas que pisastes, tudo quanto vos cerca se reveste de um encanto indizível... Longe de vós, tudo é noite, tristeza e solidão". O casal, no entanto, é surpreendido pelo antagonista D. Pedro, o irmão da jovem, que enfrenta Camões na Cena VI.

Dirigindo-se de modo ofensivo aos amantes, D. Pedro – veiculando um conservador discurso de classe e reduzindo a relação amorosa ao plano físico – brada: "Eu também vos ouvi, a ti, vil sedutor; a ti, mulher indigna de teus antepassados!". Com intensidade melodramática, Camões saca a espada e volta-se contra D. Pedro; Catarina, porém, em pânico, implora aos dois: "Suspende, Camões!... Queres perder-nos! [...] Grande Deus! Um duelo nos jardins d'el-rei, e entre quem!... Camões, eu te suplico! D. Pedro, compadecei-vos da vossa irmã, não façais a desgraça de sua vida". Tomado pela ira, o irmão sentencia dramaticamente: "Há pouco, juráveis um amor eterno... pois bem, juro também, juro à face do Céu, que nunca vivereis unidos". Após a ameaça do inimigo, Camões, na sétima cena, sofre pela ausência de Catarina, mas, reafirmando seu amor, promete lutar por ela: "Catarina! serás minha; sim, serás minha, ainda que eu deva disputar-te à Lusitânia inteira".

O segundo quadro da peça tem início em uma das ricas salas da casa de D. Pedro, o qual, na Cena VIII, mostra-se decidido a casar a irmã com o conde da Castanheira e a afastar Camões da corte. Na Cena IX, Catarina é chamada à presença do irmão, "depois da cena indigna de que foram ontem testemunhos os jardins de Belém". Quando a jovem tenta defender o amor que sente por Camões, o irmão a repreende: "Catarina! nunca pronuncies diante de mim este nome que odeio...". A acalorada discussão, no entanto, é interrompida quando Laura anuncia a chegada inoportuna de Mendonça, o Conde da Castanheira, que, na Cena X, pede a Catarina: "Senhora, permiti que vos tribute as minhas homenagens... D. Pedro, sou vosso criado". A Cena XI é totalmente dedicada ao diálogo travado entre Catarina e o conde; este último se declara, mas a jovem resolve ser sincera e diz: "Este coração que me pedis, já não é digno de vós... Outro o possuí, e o Céu recebeu os nossos juramentos...".

Mendonça fica indignado ao saber que Catarina ama outro homem e pede a ela que revele o nome desse rival. A moça o faz: "Chama-se Luís de Camões". Os pressentimentos do conde se confirmam e ele explode emocionalmente: "Amais a Camões! Ah! não posso suportar a raiva e o ciúme que me devoram! [...] Corro a desafiá-lo, arrancar-lhe a vida, ou perder a minha! [...] Amanhã um dos dois dormirá no túmulo!". Diante dos apelos de Catarina, porém, o conde da Castanheira acaba por resignar-se: "Catarina, não seríeis feliz comigo, gemeríeis em silêncio, e o espetáculo de vossa dor também envenenaria minha existência [...] é melhor que eu me sacrifique. [...] Carlos de Mendonça renuncia a vossa mão [...] Parto daqui a alguns dias. Vou combater os inimigos da pátria e do meu Deus. As lanças africanas, ou os pesares, em breve me terão livrado de uma vida cheia de amargura...".

Na Cena XII, D. Pedro retorna à cena, mas outro visitante vem intensificar a carga dramática: Laura – cujo nome remete à musa inspiradora de Petrarca – anuncia a chegada de Luís de Camões. "Que cúmulo de audácia!", exclama D. Pedro, que encontra, na Cena XIII, um apaixonado Luís de Camões disposto a partir para longe e a enfrentar desafios que o tornem merecedor da mão de sua amada Catarina. O Poeta declara: "[...] vou às margens auríferas do Brasil, e arranco às entranhas da terra esse ouro que tanto ambicionas. É-te preciso glórias, ações valorosas? Tomo por divisa 'Catarina ou a morte!' e parto para África. Os Mouros não estão de todo subjugados...". No entanto, a resposta de D. Pedro já estava preparada; ele apresenta a Camões uma carta, assinada pelo rei D. João III, condenando o Poeta ao desterro: "À requisição de D. Pedro, e vistos os motivos por ele expostos, desterramos Luís de Camões para Santarém, até que seja do nosso real agrado chamá-lo outra vez". Camões e Catarina serão separados; a jovem lança-se contra o irmão: "Monstro! Possa um dia o inferno abrasar o teu peito com todas as fúrias que dilaceram o meu!". Termina, assim, o Primeiro Ato da peça.

O Quadro III, que abre o Segundo Ato, tem início em uma ermida nas proximidades de Lisboa. Um solitário ermitão, diante de uma janela, observa o final de mais um dia: "Vai-se o sol escondendo além dos montes... Um dia ainda decorreu, e mais um passo deu o homem nesta vereda que conduz ao túmulo!". O monólogo do eremita trata da oposição entre as inquietações da vida junto aos homens e "um silêncio religioso [que] reina na extensão destes campos". No lusco-fusco do anoitecer, porém, o velho divisa a aproximação de dois homens. Na segunda cena, descobre-se que os cavalheiros são os nobres D. Fernando e D. Fabrício, que procuram o ermitão para falar a respeito do amigo Luís de Camões. Ambos revelam ao ancião: "D. Pedro está ausente há dois dias; Camões voltou em segredo, e os amantes devem

vir aqui ao anoitecer, para receber de vós a bênção nupcial. Depois procurarão um asilo na Espanha, donde embarcarão para a França". Com o apoio do eremita – em uma ajuda que remete ao apoio encontrado junto a um isolado eremitério por outro casal de amantes, Tristão e Isolada, na lenda medieval –, Camões e Catarina se reencontram na terceira cena. Apesar de considerar legítima a relação do casal, o sábio ancião assinala a importância de Camões para Portugal: "Sim, a pátria, essa mui querida, que precisa do teu braço para defendê-la, de tua lira para imortalizá-la; e o exemplo de tantos heróis portugueses assaz nos ensina que tudo se lhe deve sacrificar". Camões, no entanto, responde que seus últimos suspiros serão para a Pátria e para Catarina. Uma vez mais, contudo, D. Pedro resolve impedir a felicidade do casal e surpreende os amantes na casa do eremita, antes da oficialização do casamento.

Acompanhado por um capitão e oito soldados, recebido com os gritos de "Maldição!" de Camões, D. Pedro surge com agressividade: "Sim, é D. Pedro, miseráveis! é D. Pedro que de tudo foi informado. Ainda chego a tempo". Camões reage: "Foi o inferno que te vomitou sobre a terra para o nosso eterno infortúnio". D. Pedro manda prender a todos, incluindo o velho ermitão. Os nobres aliados de Camões prometem intervir junto ao rei D. João III. Na Cena V, no quarto quadro, a solitária Catarina enceta um monólogo aflito acerca dos sofrimentos de Camões, indagando-se: "Qual será a sorte que o aguarda? O cativo, o exílio talvez... [...] Se amar é um crime, então sim, Camões é criminoso... porém, sou tão culpada como ele...". Na sexta cena, a amiga Laura diz a Catarina que não pôde obter notícias a respeito de Camões, mas soube que os dois nobres amigos foram desterrados: D. Fernando partiu para o Brasil e D. Fabrício, para Santarém. Na Cena VII, Catarina vai até o irmão, mas D. Pedro diz a ela que "Uma louca paixão apagou em vosso peito todo o sentimento de vossos deveres [...] Devo principiar por declarar-vos que todos os vossos esforços me não farão mudar de propósito... Todos os vossos rogos iriam quebrar-se contra uma vontade de ferro". Em seguida, o malvado irmão revela a Catarina o destino trágico de Camões: "El-rei desterrou Camões para a Índia".

Na Cena VIII, após a saída de Catarina – arrasada e decidida a ingressar no claustro –, D. Pedro, em um monólogo, saboreia a vingança. Na Cena IX, o vilão vai ao encontro do conde Carlos de Mendonça, o qual intercede em favor de Camões, pedindo "o perdão deste desgraçado jovem". D. Pedro, além de vociferar contra o conde, nega-lhe definitivamente a mão de Catarina. A Cena X apresenta o monólogo de Mendonça acerca da desumanidade de D. Pedro. A Cena XI mostra Catarina decidida a ir para um convento, mas o monólogo é interrompido, na Cena XII, pelo aparecimento furtivo de Luís de Camões: "Sim, querida, sou

eu, o teu amante...". Surpreendida, a jovem pergunta: "Como entrastes aqui?". O amado diz: "Saltei pelo muro...". À pergunta de Catarina – "E esta ordem de desterro?" –, Camões responde: "Sim, sou desterrado, talvez para sempre; mas partir sem ver-te era mil vezes pior que a morte. Supliquei ao comandante do navio, em nome de tudo o que tinha de mais caro, de deixar-me desembarcar, prometendo-lhe voltar para a hora de partida. Fez-me jurar pela honra, e deixei em penhor a espada de meu pai". O Poeta revela que o navio partirá naquela mesma noite; Catarina se desespera, mas, ao mesmo tempo, insufla coragem no amado: "A Lusitânia leva suas armas ao Oriente... Parte com elas! vai ceifar louros, alcança o favor do monarca, faze o teu nome ilustre, volta, e vencerás todos os obstáculos!".

Eis que, em meio à discussão amorosa, um plano maior emerge da mente de Camões, antes da partida para o desterro, em direta relação com uma cena do poema épico de Almeida Garrett; o Poeta declara: "Durante meu desterro, para descansar dos combates, celebrarei aqueles invictos Portugueses, esses navegadores intrépidos que, abandonando os pátrios lares, chegaram às plagas orientais *por mares nunca dantes navegados*; estes heróis que por altos feitos *se foram da lei da morte libertando*; o amor da pátria cintilará em meus versos, e levantar-lhe-ei um padrão imortal, *se a tanto me ajudar o engenho e a arte*". No plano de criação d'*Os Lusíadas*, com trechos retirados da própria epopeia, nota-se, uma vez mais, a atualização do *topos* literário das Armas e das Letras, encarnado na figura do poeta-soldado Luís de Camões. Catarina, por sua vez, promete ao amado: "E eu, durante a tua ausência, afrontarei a tirania do meu irmão... e viverei de lágrimas até teu regresso. Sim, ainda seremos felizes". A jovem revela ao Poeta que, em um sonho, o viu envolto por glória imortal; o diálogo, no entanto, é interrompido pela aproximação de passos. Camões é obrigado a fugir.

Na Cena XIII, descobre-se, no entanto, que os passos na noite escura eram de Mendonça, o conde rival que tornou-se aliado dos amantes e promete a Camões que intercederá por ele junto ao rei. A figura do conde amigo é igualmente retomada do poema de Garrett, ainda que aqui as pazes tenham sido firmadas entre as personagens antes do exílio. Ao fundo, porém, ouve-se o sinal de partida do navio. É o momento de separação dos amantes. Com a despedida do casal, encerra-se o Segundo Ato. Passam-se os anos e o Quadro V, no Ato Terceiro, é ambientado em um parlatório, durante o reinado de D. Sebastião. Na primeira cena, conversam as amigas Laura e Catarina, despedindo-se após a decisão, tomada pela amada de Camões, de partir para um convento.

Catarina sofre, mas permanece firme em seu propósito: "Os votos que ontem formei

desligaram-me de tudo quanto pertence à terra. A solidão e a oração serão de ora avante minha partilha. Devo até sufocar as minhas saudades... Possa Deus dar-me a força necessária". Na segunda cena, monológica, a noviça lamenta-se: "Depois de ter esperado Camões tantos anos com lágrimas, não recebi eu a notícia de sua morte? Infeliz! Definhaste no desterro, longe de tua amada, e as saudades cavaram-te a sepultura". Escondendo o rosto com as mãos, a jovem chora, infeliz por não ter sido capaz de converter as dores em menos doloridas lembranças. Na terceira cena, um missionário aproxima-se silenciosamente de Catarina e a contempla mergulhada em sofrimento. Procurando consolá-la, anuncia-lhe que um indivíduo, recém-chegado da Índia, deseja falar com ela. A moça anima-se: "Ah! Talvez conhecesse Camões! talvez me traga seu último adeus!". Com atmosfera de suspense, a cena seguinte apresenta o próprio Camões, trajado como um cavalheiro, sem um dos olhos e com uma longa cicatriz na testa.

O diálogo do casal é marcado, por um lado, pela alegria do reencontro e, por outro, pela tristeza dos desencontros, uma vez que a jovem, julgando que o amado estivesse morto, contraiu votos indissolúveis com a Igreja. O missionário aliado, tomando o braço a Camões, revela sua verdadeira identidade: trata-se do conde Carlos de Mendonça, "cujo exemplo deve ensinar-vos a suportar com coragem os maiores males, e a humilhar-vos diante dos decretos da Providência". Diante da impossibilidade de concretizar a relação amorosa, Camões e Catarina separam-se mais uma vez; o cavalheiro enamorado desmaia nos braços do missionário e tem início o sexto quadro da peça, ambientado em "um quarto arruinado, com a entrada à esquerda do espectador, [tendo] à direita um gabinete. Duas cadeiras quebradas, e uma mesa velha, sobre a qual se acha aberto um exemplar d'*Os Lusíadas*". A simplicidade do cenário já sugere a última fase da vida de Camões, em que, depois de haver retornado do exílio, passa a viver das esmolas colhidas pelo fiel escravo Antônio, o Jau, nas ruas de Lisboa, além de morar em uma habitação extremamente modesta.

No começo da Cena VI, Antônio leva Mendonça para conhecer a residência atual do Poeta. As causas da fragilidade de Camões são explicadas pelo escravo: "Combateu muito tempo no serviço de sua pátria, em que recebeu numerosas feridas, e depois de perder um olho na expedição de Ceuta, retirou-se para Macau. Eis o que lhe ouvi contar muitas vezes". Em um acréscimo à caracterização de Jau nas ressonâncias biográficas camonianas, Burgain recria-lhe ficcionalmente as origens: "Neste tempo, comprou-me a um colono desumano, e me empregou ao seu serviço... Ficamos anos na Índia, durante os quais vi-o sempre oprimido de tristeza, e com os olhos continuamente voltados para a pátria". Uma vez mais, apresentam-se

aspectos recorrentes no mito camoniano, neste caso ligados ao relacionamento entre Camões e Antônio, na medida em que o primeiro representa o universo do colonizador e o segundo, o do colonizado; no entanto, Camões é sempre descrito como o homem branco generoso que ultrapassa as diferenças étnicas e estabelece uma relação de amizade com um indivíduo oriental, o qual mostra-se igualmente afetuoso e fiel. Em um processo de reiteradas atualizações dos elementos centrais do mito, Burgain insere na peça, por meio do relato do Jau, o retorno de Camões à pátria e as desventuras do trajeto. Segundo o escravo, após Camões tê-lo libertado, tomou a resolução de acompanhar o amo em direção a Portugal, apesar da saudade que sentia da distante ilha de Java: "Lembrei-me do Céu, dos bosques, dos rios da pátria; da choupana do meu pai, das danças das nossas donzelas, e suspirei... Porém, o amor que tinha ao meu senhor triunfou. Partimos... Assaltado por uma tempestade horrível, o nosso navio despedaçou-se contra rochedos. Salvei-me sobre alguns despojos, o meu senhor chegou à praia, nadando com uma mão, tendo na outra o seu livro e a sua espada... Tudo o mais ficou sepultado nas ondas".

Antônio relembra o célebre episódio do naufrágio, com o salvamento dos manuscritos d'*Os Lusíadas*, bem como a imagem do livro e da espada, em uma nítida alusão ao lugar-comum das Armas e das Letras. Ao mesmo tempo, consolida-se a relação de amizade entre Camões e Jau, o fiel escudeiro oriental dessa dupla de aventureiros a que a literatura luso-brasileira deu vida no decorrer do século XIX. "Que longa série de infortúnios!", exclama Mendonça ao final do relato. As agruras de Camões prosseguem e, ainda de acordo com o Jau: "Desde este tempo, a miséria não deixou de perseguir-nos. El-rei Sebastião tinha lhe dado uma pensão; porém, depois que foi para a África, os que tomam conta da terra não lha quiseram pagar. Meu senhor, todavia, tudo suportou com coragem... mas há alguns dias que a febre o devora, e receio que ele morra falto de socorros...".

FIGURA 26 – *Camões e o Jau*. M. J. Cardoso (1840).

Na peça, é mencionada a partida de D. Sebastião para o Marrocos, ao mesmo tempo em que é abordado o abandono a que Camões foi legado pelos próprios conterrâneos. Antônio revela a Mendonça: "Quando a noite cobre a terra, imploro para ele a compaixão dos seus compatriotas... Percorro as ruas de Lisboa, dizendo-lhes: Portugueses, dai esmola a Camões". Mendonça, antes de partir em busca de auxílio para o Poeta, mostra-se inconformado com a situação: "Infeliz! É este o asilo do autor deste poema imortal! Oh, meu Deus! é possível que o Homero lusitano peça um pedaço de pão aos seus compatriotas, e que o deixam morrer isolado e sem amparo!". A Cena VII é dedicada a um monólogo de Antônio, indivíduo colonizado que reflete acerca das atitudes tomadas pelos cidadãos de uma metrópole europeia: "Os Portugueses, sem dúvida, não são insensíveis às penas dos seus semelhantes; porém, bem poucos há que julguem meu senhor tão desgraçado como é na realidade...". Na oitava cena, Camões, pálido e doente, aproxima-se e senta-se perto da mesa, permanecendo em silêncio por algum tempo para, em seguida, lamuriar-se: "Oh! Catarina! nunca mais ver-te-ei sobre a terra dos vivos!". E, após ler um trecho d'*Os Lusíadas*, diz, com amargura: "Ingrata Lusitânia! É este o prêmio que me reservavas! Verti meu sangue sob tuas bandeiras, cantei teus guerreiros, immortalizei tua glória... E tu, que me destes? O exílio, o opróbrio e a miséria!". Em seguida, afirmando o sentimento patriótico, declara: "Porém, és minha mãe, e não posso amaldiçoar-te. Deste-me o primeiro alimento, e no teu seio acharei o último descanso... Pois bem, eu te perdoo, possa a posteridade também perdoar-te. (*Levantando-se com o maior entusiasmo.*) Sim! recobra teus dias de glória, volte D. Sebastião com as palmas da vitória,

levantem-se nossas fortalezas desmoronadas, contemplem minhas últimas vistas o estandarte do Deus verdadeiro flutuar sobre a pátria do islamismo, e descerei tranquilo ao túmulo de meus antepassados!".

A peça vai se encaminhando para o final e Camões anuncia o final trágico da maior parte das personagens do drama: o encontro com Catarina, de acordo com a concepção amorosa espiritualizada e idealizada do Romantismo, só será possível após a morte; os amigos Fernando e Fabrício morreram em combate nas terras africanas; os demais companheiros da época da vida cortesã também já estão mortos. Antônio, porém, o lembra de sua fiel e única amizade, em meio à fome e à miséria: "Esqueceis o vosso pobre escravo...". Na Cena IX, Mendonça retorna com algumas provisões e traz a triste notícia da morte de Catarina, bem como a punição reservada ao terrível D. Pedro: "Seus olhos, que há tanto já não tinham lágrimas, ainda acharam para chorar tua sorte... e ela chamou as bênçãos do Céu sobre a cabeça do vosso perseguidor, do infeliz D. Pedro, que agora divaga oprimido de miséria...". Em seguida, Mendonça entrega a Camões algumas lembranças de Catarina – um retrato e alguns fios de cabelo –, ressaltando que a amada morreu murmurando o nome do Poeta.

A Cena X é reservada ao castigo final do vilão D. Pedro, "velho e pobre", que pede proteção e piedade a Mendonça. O irmão de Catarina reconhece: "As penas do coração, mais ainda que a miséria e os anos, esmagaram a minha existência". Camões tem a chance de acertar as contas com o inimigo, a quem diz: "Desgraçado e culpado, é ser duas vezes desgraçado!". D. Pedro havia sido acometido por uma moléstia que lhe desfigurara o rosto – "funestas consequências do crime" –, e vira as pessoas afastarem-se dele ao menor sinal de aproximação, além de ter sido atormentado pela presença do fantasma paterno, que passara os anos a condenar-lhe as nefastas ações. O vilão lança-se aos pés de Camões e implora perdão; o Poeta mostra-se resistente, mas Mendonça aconselha-o a perdoar. Camões, no entanto, esfrega o retrato de Catarina na face de D. Pedro e, somente após muitos apelos, resolve conceder o perdão ao responsável pela separação dos amantes.

Na Cena XI, acontece nova reviravolta melodramática: o amigo D. Fernando reaparece, vivo, diante de Camões, depois de regressar da África, trazendo, porém, terríveis notícias do campo de batalha. É por meio da voz do nobre Fernando que Camões toma ciência do desastre recentemente ocorrido em Alcácer-Quibir: "O sol alumia o vigésimo quinto dia de julho, quando uma ação geral se travou entre nós e os mouros sobre as margens do Tânger. A vitória ao princípio parecia inclinar-se para nós; e preparava-me a marchar com o meu

corpo de reserva, quando gritos horríveis feriram os Céus... Precipito-me sobre o campo da batalha que nos ocultavam nuvens de fumaça... Os reis Melei Moluc e Mulei Hamet já não existiam... Porém, oh, dor eterna! D. Sebastião, a esperança da pátria, coberto de profundas feridas, acabava de sepultar-se num abismo; horrível confusão reinava nos restos do exército; os cadáveres de toda a nossa nobreza juncavam a terra... e o estandarte lusitano, roto e ensanguentado, arrastava na poeira!". A fala de D. Fernando assinala o trágico destino de Portugal, constatado pelas palavras finais de Luís de Camões: "Portugal! [...] Uma nuvem de sangue obscurece o teu horizonte! [...] Portugal já não é mais que um cadáver... um cadáver sem nome... Pátria! pátria!!... ao menos... morremos juntos!". Morre o Poeta e Mendonça dele se aproxima, sentenciando o lugar-comum central do mito camoniano, em que se identificam a morte de Camões e a morte da Pátria portuguesa, cuja independência mostra-se comprometida após a morte do rei, em um contexto de crise iminente: "Expirou com a pátria!".

A ação dramática é concluída, mas resta ainda uma cena final: trata-se da *Apoteose*, destinada a consagrar os feitos e as obras imortais de Luís de Camões, poeta glorioso. O palco é coberto por nuvens, ao som de uma música fúnebre. Aparecem em cena os Campos Elísios, havendo no centro o túmulo de Camões e, em cada um dos lados, uma pirâmide com dizeres relativos ao talento poético e à bravura bélica do Poeta: "A Luís de Camões, príncipe dos poetas de Portugal e da Espanha, a Pátria agradecida; defendeu com a espada a Pátria que imortalizou com seus cantos, e, depois de três séculos, a Lusitânia ainda o pranteia". Fazendo justiça ao esquecimento dos séculos, a peça retorna ao presente oitocentista e homenageia Camões, quase três séculos após a sua morte. Ao fundo da cena, vê-se o templo da imortalidade e personagens mitológicas caminham nas proximidades do túmulo de Camões. O Poeta reaparece em uma nuvem, nos braços de Homero e Virgílio, autores das maiores epopeias da Antiguidade Clássica. A roupa de Camões remete às vestimentas dos antigos cavalheiros portugueses, em alusão à vida na Corte; traz uma coroa na cabeça e, nas mãos, carrega *Os Lusíadas* e uma espada. O coro e uma ninfa celebram a glória do Vate português e universal, cuja vida desditosa provoca o choro saudoso da Lusitânia.

No teatro romântico brasileiro, drama e melodrama com frequência se confundem. A peça *Glória e infortúnio ou A morte de Camões*, de Luís Antônio Burgain, é um drama histórico com inúmeras características melodramáticas. Vale ressaltar, de acordo com Kist (*in*

FARIA, 2012: 77), o fato de que o estilo melodramático foi extremamente explorado nas origens do teatro nacional, em consonância com o drama histórico, desenvolvido a partir de histórias com base real, ocorridas em épocas e lugares distantes. Para atrair o público, fortes emoções – tanto ligadas à felicidade quanto à tristeza – são trabalhadas no decorrer das peças com o objetivo de captar o interesse do público; com frequência, como acontece no caso da peça de Burgain, no âmbito do relacionamento amoroso entre Luís de Camões e Catarina de Ataíde,

A seleção do assunto é determinada pela possibilidade de juntar aos fatos um caso amoroso fictício. No decorrer da ação, a história de amor tende a entrelaçar-se com os demais acontecimentos, de modo que o desfecho deve resolver tudo ao mesmo tempo. Vai solucionar tanto as contendas políticas como aproximar o casal de namorados, que, até ali, foi impedido de viver seu romance. (KIST, *in* FARIA, 2012: 77.)

O melodrama romântico, enquanto gênero de origem europeia (BROOKS: 1995, HUPPES: 2000), passa por transformações no decorrer do século XIX, entre os anos de 1823 e 1848. As mudanças operadas na composição melodramática refletem uma alteração da mundividência coletiva, marcada pela diminuição do apelo exercido, na Europa, pelos valores cívico-tradicionais no início da década de 1820. A modificação da temática e da tipologia do melodrama clássico pode ser verificada na própria configuração das personagens, uma vez que diversos bandidos e figuras pouco exemplares da ficção assumem o posto de protagonistas heroicos das peças; a atração pelos vilões – muitos dos quais sobrevivem ao final das histórias – aumenta entre o público. Com o passar do tempo, o termo *melodrama* adquire um caráter pejorativo e cristaliza-se uma concepção acerca do gênero a partir de peças baseadas na oposição maniqueísta entre as forças do bem e do mal, concretizadas em personagens que encarnam esses valores (em um modelo consolidado pela vasta produção dramática do francês Charles Guilbert de Pixérécourt). Contudo, é preciso ter em conta o fato de que o melodrama passa a veicular também um discurso de inconformismo social – na França, por exemplo, ligado aos ideais republicanos – e a romper com a estrutura tradicional ao desconsiderar a regra clássica das três unidades, ao fragmentar e ampliar a ação para cinco atos, ao inserir prólogos e trechos monológicos.

Os principais elementos característicos do melodrama, de acordo com Kist (*in* FARIA, 2012: 77-79), envolvem o entrelaçamento de diversos gêneros (epopeia, tragédia, conto de horror, comédia) e algumas personagens típicas – o herói, o vilão, a vítima, a amada –, com ênfase em aspectos acessíveis ao público comum: o espetáculo, na intriga amorosa do par

romântico (envolvido em exageros sentimentais) e no discurso de edificação. Há uma convenção fundada no desfecho perenemente feliz ou em uma resolução do conflito adequada às expectativas do público. Se, na superfície da execução dramática, o melodrama parece simples, tal efeito é alcançado pela manipulação engenhosa de recursos que fismam o interesse da plateia, tais como o entrelaçamento de enredos e circunstâncias – procurando respeitar minimamente a verossimilhança –, a oposição entre grandes valores e sentimentos (o amor e o ódio, a inveja e a generosidade, o ideal patriótico e a vil traição), a alternância entre felicidade e sofrimento em cenas lacrimosas e explosivas, com vistas a alcançar um alto impacto emocional. Trata-se, portanto, de um distanciamento em relação ao equilíbrio, ao estilo elevado e à justa medida preconizados pela poética clássica no tocante à tragédia. No caso do teatro nacional, segundo Kist (*in* FARIA 2012: 79),

Quando escritores brasileiros começam a escrever para o teatro no século XIX, a não ser que cultivem a comédia, eles em geral se dedicam à composição de dramas históricos de feição melodramática. Fosse pela vontade de sintonizar com a moda, fosse pela maior probabilidade de sucesso, ou por ambas as razões, o certo é que essa é a opção dominante.

No caso de *Glória ou infortúnio ou A morte de Camões*, Burgain opta por fragmentar a ação dramática em diferentes quadros que, aos poucos, vão entrelaçando os destinos das personagens principais e secundárias. Verifica-se o traço melodramático de associação de valores e virtudes aos caracteres: assim, o par amoroso constituído por Camões e Catarina de Ataíde – a provável Natércia da lírica camoniana – encarna os valores ligados ao bem e à justiça (o mesmo acontece com personagens como Fernando e Fabrício – os nobres amigos –, o ermitão ou o escravo Antônio). O conde Carlos de Mendonça é uma figura que inicia o drama como um possível rival de Camões, mas, no decorrer da peça, assume indubitavelmente o caráter de aliado do casal romântico. D. Pedro, o irmão de Catarina, por sua vez, é o vilão responsável pelas desventuras dos protagonistas, sendo castigado com a doença e a miséria ao final da peça. Nota-se igualmente a presença de trechos monológicos, nos quais as personagens refletem sobre seus anseios amorosos, inimizades, saudades e destinos desafortunados. Ao final, apesar de não ocorrer a união definitiva dos amantes, fica sugerido o encontro romântico após a morte, em uma relação que supera todos os obstáculos e que, por ser espiritualizada e verdadeira, só pode vir a realizar-se no além-túmulo. As cenas repletas de frases de efeito e exageros sentimentais – de ódio, de vingança, de amor ou de sofrimento –, com reviravoltas e episódios de reencontros ou reconhecimentos, completam a

caracterização da obra como representante do gênero melodramático em terras brasileiras.

Além disso, ao tomar como modelo o poema épico *Camões*, de Almeida Garrett, – considerado como obra paradigmática com a qual dialogam as demais recriações oitocentistas da vida de Camões –, conforme indicado no prefácio, Burgain demonstra que o patrimônio cultural comum ao universo luso-brasileiro é o ponto de partida para a criação da peça. A obra filia-se ao movimento romântico ao tratar da temática amorosa com os exageros sentimentais típicos do período, aliados à crença na força do amor que sobrevive aos desafios e prolonga-se após a morte dos amantes. Ao mesmo tempo, é reatualizado um aspecto fundamental do mito camoniano, segundo o qual o Poeta, tratado com indiferença pelos portugueses e legado à indigência, manteve a fidelidade à Pátria lusitana, em uma combinação de desventuras e talentos que conduz à apoteose final, nos Campos Elísios, junto ao panteão de grandes poetas (HUPPES, 1993: 161). A glória eterna alcançada por Camões é também reforçada pela iconografia camoniana:

FIGURA 27 – *Camões no frontispício da Encyclopédie Portative ou Résumé universel des sciences, des lettres et des arts, dirigida por M. C. Rilly de Merlieux (1827).* Camões aparece ao lado de outros poetas canônicos do Parnaso: Homero, Dante, Virgílio, Tasso (ou Ariosto) e Milton.

Luís Antônio Burgain escreveu ainda outro drama a respeito da vida de Luís de Camões – uma peça intitulada *Luís de Camões*, submetida ao Conservatório Dramático em

1845 –, extremamente semelhante à peça de 1837. O presente estudo não se ocupará do segundo texto, uma vez que ele reproduz basicamente o enredo e os diálogos da primeira versão – aqui considerada entre as fundadoras do teatro nacional brasileiro –, com poucas alterações significativas. A história, dividida em três atos, se concentra no pedido de casamento a Catarina de Ataíde e se estende até a morte do Poeta, após receber as notícias de Alcácer-Quibir. Uma apoteose da primeira versão desdobra-se em cinco atos e uma apoteose na segunda; há a substituição de passagens em verso por trechos em prosa; algumas falas são prolongadas; uma personagem – o secretário de D. Pedro de Ataíde – é acrescentado; suprima-se a peripécia do casamento que quase se realiza (HUPPES, 1993: 157-158). No mais, o texto mostra-se idêntico a *Glória e infortúnio ou A morte de Camões*².

A respeito dos laços culturais mantidos entre Brasil e Portugal no século XIX, Huppès (1993: 38) observa que, no contexto de consolidação do teatro no Brasil, a Independência do país foi vista com certa indiferença pelo meio artístico nos primeiros anos que sucederam a proclamação. O novo relacionamento entre a ex-colônia e a ex-metrópole, estabelecido oficialmente com o reconhecimento português da Independência do Brasil, em 1825 – ano da publicação do *Camões*, de Garrett –, não teve muito impacto, na prática, sobre o cotidiano brasileiro. Nesse mesmo ano, inclusive – a 29 de agosto, no Rio de Janeiro –, foi assinado o Tratado de Amizade e Aliança entre os dois países, em uma clara tentativa de estabelecer uma imagem de bom relacionamento, dando continuidade ao sonho de unidade ambicionado por D. João VI, apesar da separação política e dos conflitos do passado colonial. Além disso, imigrantes portugueses continuavam a desembarcar nos portos brasileiros – segundo Ferdinand Denis (*apud* HUPPES, 1993: 38), entre 1836 e 1837 chegaram 1818 imigrantes portugueses, representando 73,85% do total do fluxo imigratório no país. No plano dos valores, o Brasil parece ter se mantido seguramente mais português que brasileiro até 1831, ano da abdicação de D. Pedro I. Ao longo do século XIX, as relações luso-brasileiras

² A crítica literária nacional e a intelectualidade brasileira, desde o século XIX, tradicionalmente associam o nome de Gonçalves de Magalhães à fundação do teatro nacional, em desconsideração à obra de Burgain, conforme mostra Kist (*in* FÁRIA, 2012: 84): "Ainda em 1849, ao discursar na Academia de Direito de São Paulo sobre a missão civilizadora das universidades, Álvares de Azevedo menciona Gonçalves de Magalhães como o 'fundador do nosso Teatro'.

Outros depoimentos ou análises posteriores ratificaram o juízo de Álvares de Azevedo. [...] [Para Porto-Alegre,] 'da representação de *Antônio José* data o ponto saliente da revolução dramática no Brasil'. [...] O próprio João Caetano [...] só tem palavras de admiração para o autor de *Antônio José*. Outro juízo de peso, o de Machado de Assis, data de 1866, ano em que assinou um ensaio sobre a dramaturgia de Gonçalves de Magalhães. Embora não o considere um bom autor teatral, ressalta que seu maior mérito foi o de ter sido 'o fundador do teatro brasileiro'.

De um modo geral, a posteridade não fez mais que repetir os juízos citados acima, lançando para o esquecimento a obra dramática de Burgain, mais extensa e mais representada do que a de Gonçalves de Magalhães, além de mais sintonizada com o gosto popular do período."

permanecem firmes em termos de proximidade cultural. Sobre a própria influência exercida pelo estrangeiro Ferdinand Denis sobre a intelectualidade brasileira, observa Ricupero (2004: 87):

As relações de Denis com o Brasil são, por sua vez, indicação clara de que, apesar da independência, continua-se a buscar legitimação cultural fora do país. O francês foi durante a maior parte da vida Conservador e Administrador da Biblioteca de Sainte Geneviève, em Paris, tendo residido no Brasil por três anos, entre 1816 e 1819. Passou, a partir daí, a ser procurado, principalmente por brasileiros, como especialista em nossas coisas, uma espécie de brasilianista *avant la lettre*. O fato de ser europeu só pode ter ajudado na sua reputação de erudito.

Para reforçar a existência dos referidos laços entre as duas nações, o tratamento comum de temas da história de Portugal constituiu um recurso fundamental (HUPPES, 1993: 40-42), na medida em que a união dos dois povos parecia assegurada pelo compartilhamento dos mesmos modelos e referências culturais. As figuras exemplares do passado eram vistas como ancestrais comuns de uma mesma família, dignos de rememoração e homenagens. O cultivo de mitos coletivos comuns – a exemplo do que ocorre em uma peça de 1850, intitulada *Giraldo sem pavor ou A tomada de Évora*, escrita por Felgueiras acerca de uma personagem já homenageada na épica camoniana – comprova a circulação de temas e motivos portugueses no universo cultural luso-brasileiro, sem que tais imagens parecessem exóticas, antagônicas ou estrangeiras aos olhares do público do Brasil. O incentivo para que os brasileiros permanecessem ligados ao patrimônio cultural da matriz europeia explica a presença de elementos lusitanos na primeira fase do teatro romântico brasileiro, mesmo após a independência política do país.

2.3. Casimiro de Abreu, a morte e o escravo

No século XIX, a vida intelectual brasileira ganhava força também nos redutos frequentados pelos estudantes de Direito paulistas, cariocas e pernambucanos. Em contrapartida, nas regiões afastadas do interior do Brasil, a miséria e o atraso continuavam a predominar; a exploração do trabalho escravo também persistia no país. Os grupos favoráveis à abolição, como o da Sociedade Acadêmica Onze de Agosto, começaram a se formar no meio universitário. Entre os jovens brasileiros cultos, também era praticada a poesia romântica e discussões acaloradas acerca da identidade nacional ocorriam nos bares, repúblicas e academias. Vale observar que o envolvimento desses jovens com a literatura era geralmente tolerado apenas durante os anos de vida universitária; adquiridos os diplomas, ao final do curso, os rapazes viam-se obrigados a abandonar a poesia e a mergulhar na rotina da vida burguesa, norteadas pelo trabalho e pela constituição de um núcleo familiar. Em carta datada de 10 de março de 1860, endereçada ao estudante de Direito Pedro Luís, o poeta brasileiro Casimiro de Abreu mencionou o preconceito existente em relação à literatura, afirmando que “[...] para esta canalha o poeta é um animal inútil” (*apud* MACHADO, 2001: 170).

O jovem Casimiro de Abreu trilhara uma trajetória extremamente conturbada em nome da carreira literária³. Nascido a 4 de janeiro de 1837, na vila de Barra de São João, no Rio de Janeiro, era filho de uma brasileira e de um severo negociante português. Representante da segunda fase do Romantismo brasileiro, Casimiro faleceu aos vinte e três anos, deixando irrealizado um futuro promissor; tornou-se um dos poetas consagrados de uma geração de escritores que morreram cedo. Viveu uma infância feliz, mas, por volta dos quinze anos, tiveram início os dramas e as amarguras. Rapaz sensível, aventurou-se logo nas artes da palavra; o pai, José Joaquim Marques de Abreu, percebendo que o filho poderia se desviar de um futuro bem sucedido como homem de negócios, segundo planos traçados ainda no berço, tomou providências drásticas para afastar o moço da literatura. O conflito entre pai e filho é um dos temas presentes na obra do poeta, para quem a proibição em relação ao fazer literário “É ver que nos arrancam uma a uma/ Das asas do talento as penas de ouro, [...]/ É ver sem dó a vocação torcida/ Por quem devera dar-lhe alento e vida/ E respeitá-la até [...].” (*apud*

³Os dados biográficos aqui registrados apóiam-se nos relatos de alguns dos principais biógrafos de Casimiro de Abreu, como Joaquim Norberto de Sousa e Silva (1870), Álvaro Guerra (1923), Múcio Leão (1937), Henrique de Campos Ferreira Lima (1939) e Silveira Bueno (1948).

ANDRADE, 1920, 8-9).

Casimiro de Abreu foi obrigado a deixar o colégio e a ingressar em uma casa comercial. O amor pela poesia, contudo, parecia acompanhá-lo até mesmo no mundo das profissões socialmente prestigiadas. O pai chegou à conclusão de que o culpado pelas tolices do filho era, na verdade, o Brasil. Em 1853, a bordo do navio *Olinda*, Casimiro foi mandado para Lisboa. Devido a uma decisão autoritária tomada pelo pai, tornou-se mais um dos exilados no conturbado mundo oitocentista, neste caso não em decorrência de conflitos políticos, mas de um desajuste pessoal em relação ao patriarcalismo familiar tradicional, uma vez que, de acordo com Andrade (1920: 9):

O domínio do pai de família, na organização antiga do Brasil, era uma coisa tenebrosa. Capistrano reduziu a uma fórmula expressiva a nossa sociedade daqueles tempos: "Pai soturno, mulher submissa, filhos aterrados". Conta-se de Bernardo Vieira de Melo que, tendo suspeitado da honra de sua nora, a submeteu a conselho de família. Condenou-a à morte, e fez executar a sentença.

Como todos os românticos que atravessaram a dolorosa experiência de afastamento da terra natal, Casimiro também sofreu ao deixar a Pátria, elemento fundamental na constituição da identidade subjetiva, e suspirou melancolicamente com saudade de casa. A partir um registro que deixou a respeito da partida para Portugal, no prólogo da peça *Camões e o Jau*, ainda é possível visualizá-lo, aos dezesseis anos, solto no mundo e encostado em uma das bordas do navio, como ele próprio descreve, a meditar acerca do exílio:

Em 13 de novembro de 1853, encostado, pensativo ao mastro de ré do vapor *Olinda*, transpunha a barra do Rio de Janeiro em demanda das costas de Portugal. Com que dor tinha os olhos fitos naquelas paisagens soberbas que pareciam apagar-se pela distância! Quando deixei de ver as vagas enroladas baterem nos rochedos; quando as montanhas, que se desenhavam ao longe, sumiram-se no horizonte, o pranto correu-me pelas faces, como nunca havia corrido. Eu chorava deveras como hoje suspiro saudoso, porque era a pátria que eu deixava; a terra onde nasci; porque lá ficava meu pai e minha mãe, meus irmãos, tudo que de mais caro tinha no mundo!

Por meio da tópica romântica do sujeito exilado, Casimiro de Abreu reforça sua ligação com o Brasil e, durante o desterro em Portugal, mostra-se infeliz por estar longe da pátria de origem. Apesar de os desterrados se apresentarem como forasteiros permanentes, uma vez que a experiência do exílio é forte demais para ser superada sem deixar marcas, Casimiro valoriza a identidade brasileira e nela se reconhece. Em um trecho que remete ao modelo da *Canção do exílio* de Gonçalves Dias, Casimiro reflete sobre a condição de indivíduo expatriado:

[...] era este Portugal, Pátria de meus avós, mas não minha pátria. Aqui fala-se a mesma língua que se fala no Brasil; [...] mas o sol da minha terra é mais ardente [...] o céu tem mais poesia. (*apud* SOUSA E SILVA, 1870: 8)

FIGURA 28 – Casimiro de Abreu (1839-1860).

Aos vinte e três anos, Casimiro de Abreu estava de volta ao Brasil. Retornara em meados de 1857. Seguiu para a fazenda do pai, na amada região de Indaiassu. Posteriormente, foi trabalhar no Rio de Janeiro, onde travou contato com o círculo do editor Paula Brito e tornou-se amigo de Machado de Assis e Manuel Antônio de Almeida. Em Portugal, Casimiro dera prosseguimento à carreira literária e, contra a vontade do pai, compusera alguns dos mais belos textos poéticos do Romantismo brasileiro (como o famoso poema “Meus oito anos” e outros, como “Juriti” e uma “Canção do exílio”).

Enquanto esteve em Lisboa, o brasileiro Casimiro de Abreu compôs, ainda, sua única obra dramática, intitulada *Camões e o Jau*, encenada em 1856, no teatro D. Fernando, em Lisboa. A peça – protagonizada pelo poeta quinhentista Luís Vaz de Camões e seu fiel escravo javanês, Antônio – retoma a figura de Camões, tal como concebida por Almeida Garrett no poema épico de 1825, e desenvolve o mito do poeta que, no final da vida, abandonado e esquecido por todos, em meio à miséria, constata a decadência da Pátria e decide morrer com ela. O desterro de Casimiro de Abreu na Europa certamente promoveu a identificação com os sentimentos do poeta Luís de Camões, exilado no Oriente, no igualmente longínquo século XVI. Essa obra dramática, fundamental para o estudo da constituição do mito camoniano na literatura luso-brasileira de Oitocentos, será aqui tomada como objeto de análise.

Datada de 1856, a peça *Camões e o Jau* apresenta uma única cena, ambientada em um espaço humilde, condizente com a miséria e o esquecimento característicos do final da vida de Luís de Camões, tal como descrita pelos biógrafos. Ergue-se o pano e surge, diante do

público, o interior simples e pobre da casa do Poeta: uma porta ao fundo, uma janela e um braseiro do lado direito, uma cama comum e apenas uma cadeira do lado esquerdo. São essas as informações cenográficas oferecidas pelo autor, a indicar móveis e objetos ordinários, destinados a suprir tão somente as necessidades essenciais do morador. É acrescido, porém, um dado complementar: próximo ao braseiro se encontra “uma banca pejada de manuscritos”; trata-se, muito provavelmente, dos originais d’*Os Lusíadas* ou da lírica camoniana. Um marcador temporal situa com precisão o momento em que a cena se inicia: “São dez horas da manhã”.

Assim que as cortinas se levantam, ouve-se, ao longe, o ribombar de um canhão, elemento sugestivo de conflitos bélicos. Luís de Camões, identificado como “o poeta”, está deitado e escuta os ruídos distantes. Senta-se na cama e questiona-se sobre a natureza daqueles sons trazidos pela brisa do Tejo. Julga ter ouvido “o rufo dos tambores” ou o eco de bocas de bronze rugindo nas ondas do mar. Ao reconhecer corretamente o “ribombo do canhão”, o Poeta fica inquieto e ergue-se. Interpreta o barulho como “sinal de glória” do Império português, metonimicamente representado pelas “fortes vencedoras Quinas Impávidas hasteadas nas muralhas das fortalezas índicas”. Camões se refere à pátria como “Meu Portugal tão belo e tão valente!/ Torrão formoso, terra de magia”; em seguida, relembra os amores do passado e constata a passagem do tempo: “Sim, meus amores, porque os que tive outrora.../ Cala-te, coração... já não existem!”. A imagem de Portugal colonizador, senhor dos mares e de povos estrangeiros, evocada por Camões, tem um contraponto na figura de Antônio, a segunda personagem da peça, um javanês escravizado e, portanto, vítima dos mecanismos de dominação legitimados pela política imperialista europeia.

O Poeta está doente e caminha com dificuldade em direção à janela; observa o formoso dia de primavera e o “azul de céu tão sereno”. À beleza luminosa do mundo exterior se contrapõe a interioridade melancólica de Camões, que admira o Tejo “que cantei saudoso/ No exílio amargo tantos anos... tantos!”.

FIGURA 29 – *Camões às margens do Tejo*.
Yan D'Argent & Jourdhuy (1867).

Ao reforçar o *topos* da fugacidade da vida, dá início à rememoração comovida dos anos passados no Oriente e da saudade que então sentia da terra natal: “Oh, quantas vezes de Macau na gruta/ Por ti, por Portugal eu soluçava!”. A lenda segundo a qual Camões teria escrito grande parte d’*Os Lusíadas* na gruta de Macau é um dos aspectos recorrentes na configuração do mito camoniano no século XIX, tanto na literatura quanto nas artes plásticas. Também é frequente a representação da morte do Poeta, tal como desenvolvida por Casimiro de Abreu a partir do modelo garrettiano, em que a figura do Jau, único companheiro no final da vida de Camões, assume papel de destaque. F. A. Metrass reuniu, no quadro intitulado *Camões e o Jau na gruta de Macau*, os dois aspectos relevantes do mito criado em torno da figura de Camões: o isolamento do escritor em uma gruta do Oriente, nos tempos do exílio, e a presença amiga e fiel do escravo Jau:

FIGURA 30 – *Camões e o Jau na gruta de Macau*.
F.A. Metrass (1825-1861), segundo cópia desenhada
por Manuel de Macedo.

Afastando-se da janela e sentando-se na cadeira, Camões reflete: “Para que me hei de recordar do exílio?/ Passado é já. Vejamos o futuro”. Antônio, o escravo Jau, entra em cena e aproxima-se mansamente, interpelando o amo e fazendo alusão ao seu estado de ânimo melancólico: “Como está pensativo! sempre triste!”. Camões não reconhece de imediato o amigo e pergunta: “Quem entra do mendigo na choupana?”. A partir da seleção lexical feita pelo autor, nota-se que o próprio Camões reconhece o estado de indigência e miséria em que se encontra. Logo em seguida, o Poeta percebe de quem se trata: “É Jau, meu pobre, meu sincero amigo”. À parte, Antônio reflete consigo: “Chamar-me amigo! a mim, ao próprio escravo!// Escravo... que os grilhões contente beija!”. Nesse instante, Casimiro de Abreu explicita a condição social do escravo e, apesar de ressaltar o afeto e a amizade que Antônio sinceramente dedica a Camões, não encobre o estatuto servil, originado do colonialismo imperial.

Um componente retomado com frequência nas versões sobre a vida de Camões diz respeito às esmolas que o escravo Jau recolhia, nas ruas de Lisboa, em nome do Poeta. Esse dado biográfico, que reforça as dificuldades financeiras do autor d'*Os Lusíadas* no final da vida, está presente na peça. Camões pergunta ao escravo: “Antônio, para mim não trazes nada?”. O Jau responde: “Fui buscar pão... nem um ceitil me deram!”. O Poeta, apoiado na crença sobre a justiça de Deus, recomenda “resignação e fé” diante das adversidades. Inconformado com a resposta, e preocupado com a palidez e a fragilidade do amo, o escravo pergunta se Camões está sofrendo muito. O Poeta procura tranquilizá-lo e diz: “Meu amigo, sossega, nada tenho”. O autor insere, então, uma segunda reflexão feita à parte por Antônio, na qual novamente se opõem a amizade sincera e a diferença social existente entre as personagens: “E tornou-me a chamar o seu amigo!/ Igual afeto, quem pagá-lo pode?”. A afeição que une as personagens justifica os cuidados e a dedicação incondicionais que o Jau devota a Camões.

O Poeta admite que sofre, mas a proximidade da morte parece atenuar as dores. Consciente de que sua vida está chegando ao final, Camões metaforicamente se identifica à “lâmpada que ardeu durante a noite/ Pálida brilha, bruxuleia... e morre!”. Antônio pede para que o amo não fale em morte, mas Camões sente a proximidade do fim. É o momento da última reflexão, durante a qual se examina a longa trajetória da existência, “cheia de desgostos,/ As mais douradas ilusões desfeitas,/ Findos os sonhos, a esperança extinta...”. Verifica-se o *ethos* de um sujeito em disjunção com o mundo, diante da constatação de que é inútil o prolongamento da vida e iminente a aproximação da morte: “Sim, brevemente cerrarei os olhos,/ Morrerei pobre, velho, desprezado.../ Com um amigo só, que és tu, Antônio”.

O escravo ajoelha-se aos pés do amo; Camões reconhece a fidelidade do Jau e, erguendo-lhe docemente a cabeça, pergunta: “Antônio, diz-me cá; tu nunca amaste?”. Casimiro de Abreu reforça a dimensão humana do escravo e resgata elementos da história pessoal de Antônio, que responde ao Poeta, reafirmando finalmente a fidelidade ao amo: “Se tenho um coração!... Eu amo muito/ A terra onde nasci, a minha Java:/ A meus pais eu amei como bom filho/ E a vós, ó meu senhor, hei de amar/ sempre”. Entretanto, Camões se referia a um amor específico, para além da pátria, da família ou dos amigos; torna a interpelar o escravo: “Na tua vida uma mulher não houve/ Que igual afeto te inspirasse ainda?”. O Poeta deseja saber sobre a imensa atração e o pensamento, louco e constante, que o Jau porventura tenha sentido por uma figura feminina. Casimiro de Abreu imprime contornos românticos à indagação de Camões: “Uma mulher, um anjo, cujo nome/ O tivesses nos lábios e na mente;/

Escrito o visses na corrente branda/ Que sobre seixos se desliza quieta,/ Num céu de anil, na flor do prado, em/ tudo?”. A intensidade do sentimento amoroso é perceptível pela evocação do nome da mulher amada por todos os elementos da natureza: “Que to dissesse a brisa perfumada/ Lasciva perpassando pelas flores,/ O murmurar da fonte cristalina,/ No firmamento o cintilar dos lumes,/ Que o mundo inteiro te falasse dela?”.

As palavras de Camões despertam no escravo Antônio a lembrança de um amor vivido há muito tempo, na distante ilha de Java: “Sim, sim; uma mulher eu amei muito./ Era tão bela! A mesma cor que tenho,/ Ela tinha também; era de Java./ A infância ambos passamos sempre juntos/ Brincando alegres pelos campos lindos”. A saudade da infância, rememorada como uma época de felicidade, é constante na poética de Casimiro de Abreu; aqui o tema aparece associado às recordações de Jau, em oposição ao cativo do presente: “Era muito feliz o pobre escravo!”. Em seguida, Antônio revela o destino trágico da mulher amada – “tão moça ela ainda finou-se” – e o sofrimento pungente pela perda do maior amor de sua vida. Instaura-se uma atmosfera de cumplicidade e abre-se espaço para a confissão íntima entre amigos. Camões, por sua vez, revela ter sentido um grande amor por uma mulher formosa e inacessível, de condição social superior à dele. Em defesa do amor que desconhece regras, o Poeta brada, ainda inconformado: “Ai, loucos! porventura um sentimento/ Quereis moldá-lo a conveniências fúteis?”.

FIGURA 31 – Gravura intitulada *António contava [a Bárbara escrava] as campanhas de seu amo.*

Na imagem, António, o Jau, encontra-se na taberna de Bárbara escrava a contar-lhe as aventuras dele ao lado de Luís de Camões.

Ilustração de V. d Mesquita (1860) para o romance francês *A velhice de Camões*, de G. de La Landelle.

Os relatos biográficos alternam entre as figuras dos escravos António e Bárbara quando se referem aos únicos amigos de Camões ao final da vida, responsáveis por coletar esmolas para o Poeta nas ruas de Lisboa.

O Poeta retoma, então, a ida para o exílio – “Sem demora parti, buscando a glória – e o percurso do viajante – “Longos anos vaguei saudosos e errante,/ Ora embalado pelas bravas ondas [...]/ Ora chorando os prantos do proscrito”, em recordações tingidas pelo sentimentalismo romântico. Trata-se da recriação da voz camoniana sob a perspectiva do Romantismo e do estilo saudosista de Casimiro de Abreu. Ao recordar-se de Portugal, o discurso do Camões desterrado se aproxima da *Canção do exílio* de Gonçalves Dias (ou mesmo dos textos que Casimiro compôs durante a estada em Portugal); diz o autor d’*Os Lusíadas*: “Que saudades que eu tinha desta terra,/ Destas veigas risonhas, destas fontes,/ Destas flores mimosas, destes ares!/ Nunca naquelas regiões tristonhas/ O riso do prazer me veio aos lábios [...]/ Lá não trinava o rouxinol gorjeios [...]/ Tudo ali respirava só tristeza!”. A tópica romântica do exílio invade a peça sobre um poeta quinhentista; o poeta desterrado

voltou à pátria e, no momento da enunciação, recupera os sofrimentos do tempo de exílio, durante o qual sentia falta da natureza ímpar da terra natal, superior e incomparável às tristes paisagens estrangeiras.

Outro componente do mito camoniano é explicitado na peça: o Poeta revela a identidade da mulher pela qual sofria. Trata-se da lendária Natércia, cuja imagem o acompanhava em todos os momentos do exílio. Camões relata um sonho terrível que teve naquele tempo, no qual via a amada “já sem vida... morta!”, com o corpo inanimado, os olhos sem brilho e os lábios definitivamente cerrados. No instante final, Natércia teria dito o nome do amado. O sonho, no entanto, mostrou-se real e verdadeiro. Assim como ocorreu com Jau, também Camões viu morrer a mulher que amava “na flor da vida”. Perdido aquele que seria o único amor verdadeiro, o Poeta, de acordo com um comportamento tipicamente romântico, deixa de encontrar sentido na vida e no mundo. Após manifestar sofrimento por meio de lágrimas copiosas, Camões afirma que parou de chorar e “sofria mudo”, orando pela amada que morrera e pedindo a Deus para que desse fim aos seus dias.

Na impossibilidade de concretizar a felicidade amorosa em vida, a única possibilidade que resta ao sujeito apaixonado é ambicionar o reencontro com o ser amado na Eternidade e, finalmente, alcançar a completude e a união definitiva com o objeto de desejo, “Já que na terra os homens, sem piedade,/ Me haviam dela separado sempre”. No entanto, Camões não tivera a vida encurtada e precisou, como servo de Deus e do amor, enfrentar os tormentos da amargura e da saudade. Dirigindo-se a Antônio, pede ao escravo os papéis colocados sobre a banca. São versos “que falam de Natércia/ Com todo o fogo dum amor eterno”. Os manuscritos da poesia lírica camoniana apresentam “o sinal das lágrimas caídas/ Sobre o papel” quando os textos foram escritos; eram “Lágrimas quentes, lágrimas de sangue/ Arrancadas por uma dor imensa”.

FIGURA 32 – *Camões na gruta de Macau*.
Gravura em madeira. Anônimo (1851).

O Poeta beija as folhas que contêm os versos e expressa a vontade de relê-las, recordando as circunstâncias sofridas de composição. No leito, Camões lê a primeira estrofe do soneto “Alma minha gentil que te partiste”. Casimiro de Abreu cita o trecho e, no contexto da encenação teatral, possibilita a recitação do trecho citado, em um exemplo representativo de diálogo intertextual estabelecido por meio da heterogeneidade mostrada e marcada, na materialidade do texto, pelo emprego de aspas. Antônio, observando a cena, reflete consigo, em discurso monológico, que “Ali naquele leito tão mesquinho/ Repousa o maior vate deste mundo!”. Nota o sofrimento calado do amo que, “Quase a sumir-se como o sol no ocaso”, não deixa transparecer as profundas dores.

Apenas o Jau tem a real dimensão do quanto padece aquele homem, com a dispensa vazia e sem comer há tantas horas. Fiel, Antônio sente que não pode abandonar Camões, fraco e cansado, o que inviabiliza a possibilidade de obter um trabalho e, por conseguinte, uma renda para auxiliar o Poeta; lamenta-se o Jau: “[...] inda sou rapaz, sou forte,/ De noite e dia trabalhava sempre/ E do sempre o lucro era para ele,/ Era só pra Camões”. Antônio conclui que resta unicamente, como solução, a prática da mendicância: “Eu vou de porta em porta, a mão estendo,/ Peço pão, não para mim, mas pro poeta...”. Em contrapartida, os ingratos cidadãos portugueses permanecem indiferentes aos apelos do escravo: “E só parece que a

rochedos falo,/ Ninguém atende à súplica do pobre!/ De dor eu choro quando peço esmola/ E vejo que ma negam tão sem alma”. Casimiro de Abreu enfatiza a falta de reconhecimento dos portugueses em relação ao vulto camoniano, retomando a crítica outrora feita por Almeida Garrett no poema épico *Camões*.

A ingratidão da pátria portuguesa com o autor d’*Os Lusíadas* é outro traço característico do mito camoniano desenvolvido no século XIX luso-brasileiro. Levando em consideração o fato de que a peça de Casimiro de Abreu foi encenada em palcos portugueses, verifica-se que a mensagem concernente ao descaso para com a figura de Camões atingiria diretamente o público espectador, no momento imediato da representação teatral. Tornam-se ainda mais contundentes os clamores do Jau: “Filhos de Portugal, ó portugueses!/ Viveis entregues aos festins malditos/ Sem vos lembrar que na miséria triste/ Enfermo geme, moribundo quase,/ Um português também, um vate ilustre?”. Por meio do estabelecimento de uma relação entre tempos, o grito do escravo atravessa as épocas, de modo similar a uma maldição, partindo do ocaso da Era de Ouro portuguesa para o contexto de crise e decadência enfrentado pelo Portugal de Oitocentos: “Ah! sois malvados corações de pedra!/ Sim, sois malvados! O perdão do poeta,/ De certo o tendes, porque é bom, perdoa;/ Mas dos sec’los futuros, com justiça,/ Anátema tereis e fulminante,/ Da infâmia o ferrete desprezível,/ E a voz de Deus vos bradará severa:/ Assassinos, assassinastes o vate!”. O destino do Poeta parece, dessa forma, ter ligação com o destino da Pátria.

O monólogo de Antônio é interrompido por novas salvas de canhão. Camões pergunta ao escravo: “Por que em sinal festivo o canhão troa?”. O Jau explica tratar-se de uma saudação convencional “Ao rei, à esquadra, que transpõem a barra/ E que entregues aos ventos inconstantes/ Destemidos vão plantar ousados/ O estandarte da cruz em terras d’África”. Alude-se ao projeto imperialista português, mas também à expansão da fé cristã pelo mundo. Ouvindo a notícia, Camões ergue-se, agitado, e diz, de maneira pessimista, que aqueles homens partem em busca da morte. Sob o comando do jovem rei D. Sebastião, seguem rumo às areias do Marrocos. Surpreso, o Poeta constata: “Quem antevera que dum povo a ruína/ Pelo seu próprio rei cavada fosse?”. Em versões biográficas oficiais, afirma-se que Camões, em 1578 – ano em que se situa a ação da peça de Casimiro de Abreu –, inicialmente apoiou a jornada empreendida por D. Sebastião à África. A decepção teria ocorrido quando o Poeta, que já estava fragilizado e não pudera tomar parte na expedição, soube, em 1580, que o monarca realmente morrera em combate (AGUIAR E SILVA, 2011: 133; STORCK, 1897: 715).

Na peça de Casimiro de Abreu, Camões evoca a memória “De Nuno, d’Albuquerque e de Pacheco: [...] gigantes,/ Patriotas bravos, semideuses lusos”, solicitando intercessão pela pátria. Na versão ficcional de Casimiro, Camões torna à janela e brada a D. Sebastião, pedindo ao rei que desista da empreitada e não comprometa a glória e o destino de Portugal: “Parai! parai! que não ireis, mancebo,/ Sepultar nas areias africanas,/ De tantos sec’los, num só dia a obra”. Em uma espécie de incorporação do vaticínio feito pelo Velho do Restelo, n’*Os Lusíadas*, à esquadra de Vasco da Gama, Camões procura dissuadir D. Sebastião mediante apelos de natureza afetiva, ligados aos lamentos dos cidadãos que permanecem em Portugal: “Oh! escutai, senhor, o pranto amargo/ Do pai, da mãe, da esposa e do filhinho/ Que vos pedem o filho, o pai, o esposo,/ Que sem dó arrancais dos lares pátrios/ Pra sepulcro lhes dar em terra estranha”. Desse modo, é estabelecido um contraste entre a generosidade elevada e altruísta do Poeta, preocupado com a pátria que lhe é indiferente, e o egoísmo do jovem monarca, sedento de glória e movido pela ambição da conquista.

É inútil, porém, a voz do Poeta. Decepcionado, Camões se dirige pela última vez a D. Sebastião: “Mas ah! sois surdo; vossas naus já partem/ O Tejo deixam... no horizonte somem-se...”. O autor se vale de um artifício para fazer com que Camões seja informado da morte de D. Sebastião: o Poeta tem uma inspiração que lhe permite ver o futuro. Esclarecido por uma luz celeste, o artista-profeta enxerga sombras vagueando tristemente, “silenciosas, quietas/ Fantasmas negros na mudez da noite”. Vê um campo de batalha alagado em sangue, “Teatro horrível onde impera a morte”. É Alcácer-Quibir revelado aos olhos de Camões. A queda da pátria portuguesa é anunciada mediante a visão profética de nobres e valorosos portugueses mortos em combate.

FIGURA 33 – *Camões moribundo e o seu escravo*.
Desenho de Sebastião Sanhudo (1880) para o jornal de caricaturas *O Sorvete*,
dirigido por Vicente Galhardo.

O tom da peça se altera devido à mudança de conteúdo: a delicadeza e o sentimentalismo, ligados aos trechos líricos e ao relato das experiências amorosas, são substituídos pela dureza do estilo épico. Carlos Drummond de Andrade não foi insensível a esse aspecto da obra: em um texto intitulado “No jardim público de Casimiro” – publicado inicialmente no suplemento literário d’*A Manhã* e depois reunido no livro *Confissões de Minas* –, Drummond faz a seguinte observação sobre Casimiro de Abreu:

Casimiro ignora a rua e seus problemas; ignora tudo que é drama coletivo e até qualquer drama individual que não se inclua num destes esquemas:

- a) o homem se recorda da infância e fica triste;
- b) o homem tem um amor que não pode realizar-se e também fica triste;
- c) o homem está longe da terra natal e sente saudade.

Apenas uma vez, Casimiro fugiu a esses padrões. Foi quando compôs *Camões e o Jau*, em que perpassa um vento de epopeia e se sente à sombra de navios conquistadores, de infortúnios clássicos, o espírito da raça no quadro histórico. Tinha 17 anos e não repetiu a aventura.

Faltou-lhe, realmente, o sentido da aventura. A viagem a Portugal surge-lhe como uma tragédia: “Já dois anos se passaram longe da pátria. Dois anos. Diria dois séculos! E durante este tempo tenho contado os dias e as horas pelas bagas do pranto que tenho chorado”. (p. 146-147, 12/10/1941)

Camões, inspirado e empregando versos decassílabos, narra a batalha que ocorreria no Marrocos, e a consequente morte de D. Sebastião, como se estivesse contando um episódio d’*Os Lusíadas*: “Os soldados de Cristo já recuam/ Pelas imigas hostes esmagados,/ O régio

elmo pelo campo rola.../ Calcada está de Portugal a c'roa [...] E Dom Sebastião ousado e jovem/ Ei-lo que tomba do ginete altivo”. Após a vitória, os inimigos mouros, figurativizados metonimicamente pelos símbolos do Islã, comemoram: “As mauras meias-luas já tremulam/ Dos cristões sobre as tendas tão vaidosas”. Camões conclui sombriamente que “A glória e o nome português morreram”, e antecipa o domínio da Espanha sobre Portugal: “E este tinir de ferros?! São algemas,/ São grilhões que nos vem lançar Castela!”.

Antônio observa o Poeta tomado pelo delírio. Camões manifesta o desejo de morrer com a Pátria: “Eu à pátria sobreviver! Não quero./ Quem deste Portugal cantou as glórias/ Não pode a Portugal na mesma lira/ Desferir canto fúnebre saudoso/ Se a pátria é morta, hei-de morrer com ela”. Tomando uma decisão impulsiva, decide destruir os próprios escritos: “E o canto d'alma apaixonado e terno,/ Em que humilde exaltei a fama tua,/ Que as chamas consumam”. Camões está resolvido a queimar *Os Lusíadas*, o poema épico no qual exaltou as grandezas da pátria portuguesa. Ao mesmo tempo, o Poeta, por meio da destruição da obra, deseja apagar qualquer vestígio de sua própria passagem pela Terra: “De Luís de Camões não tenha o mundo/ Nem sequer uma prova de seus dias.../ Bem poucos de prazer, de dor bastantes! Queimem-se todos, queimem-se esses versos”.

Camões, enlouquecido, “lança ao fogo alguns manuscritos e vai buscar *Os Lusíadas*. A peça atinge o clímax. O escravo Jau interpõe-se e implora: “*Os Lusíadas* nunca!/ Por quem sois, suspendei! sou que o peço:/ Que não se queima assim num só momento/ Dum poeta imortal a rica c'roa/ E o mais nobre brasão dum povo inteiro./ Oh! vou salvá-los”. Camões lança a obra ao fogo e exige que Jau não dê mais um passo. No final, o escravo desobedece o amo e salva *Os Lusíadas* das chamas (uma ação semelhante àquela que, segundo a lenda, Camões teria realizado durante o naufrágio no rio Mekong, quando os manuscritos teriam sido salvos das águas). Na última fala da peça, Jau, o escravo estrangeiro responsável por salvar os manuscritos do épico lusitano, se justifica para o Poeta, ressaltando a glória imorredoura d'*Os Lusíadas*, em oposição à decadência da pátria portuguesa: “Se é verdade que tua pátria é morta,/ Este poema lembrará ao mundo/ Que houve outrora um Portugal gigante/ E – Camões – fora seu cantor sublime”. Em seguida, desce o pano e a peça termina.

Não restam muitas notícias acerca da recepção de *Camões e o Jau* em Portugal. Sabe-se que a peça foi representada em terras portuguesas e brasileiras, como informam o jornal *O Doze de Agosto*, de 13 de março de 1856, e *A carteira do artista*, de Sousa Bastos, em 1880. *Camões e o Jau* foi a primeira obra publicada por Casimiro de Abreu, impressa na tipografia

da revista *O Panorama*, em Lisboa, com 2ª edição datada de 1867. O crítico Júlio César Machado, em 01 de fevereiro de 1856, publica, no número 11 d'*O Eco Literário*, uma apreciação sobre a obra, na qual sequer menciona o nome de Casimiro de Abreu. Na opinião de Machado:

Camões e o Jau é uma cena em verso que se faz valer por alguns versos harmoniosos, e por um despenho regular. Merecimento literário, não me parece ter muito. Abunda em lugares comuns, e se, como já dissemos, tem alguns versos suaves, em compensação tem outros muito mais duros que a rocha do Conde d'Obidos.

É quase sempre temeridade da parte de um autor que ainda não esteja aceito como poeta de primeira ordem por versos de sua lavra na boca de Camões, Tasso, Ariosto ou Dante. Estes quatro nomes que marcam e simbolizam o que a poesia tem alcançado de mais grandioso na Itália e em Portugal, têm um certo direito a que não os façam ressuscitar para os fazer recitar versos que eles inquestionavelmente não teriam assinado com o seu nome.

Entretanto dizem-me ser estreia de um moço cheio de talento, e como estreia aplaudimo-lo, e dizemos-lhe em boa sinceridade que já é bom começar assim. (*apud* LIMA, 1939: 9-10)

Casimiro de Abreu, entretanto, voltara doente de Portugal. Estava com tuberculose, doença que lhe ceifaria a vida em pouco tempo. Como bem sintetizou Teixeira de Melo, no texto “O poeta das *Primaveras*”, publicado no suplemento literário d' *A Manhã* dedicado a Casimiro de Abreu:

O menino poeta comprimiu o mais que pode a sua vocação para as letras; mas a força da natureza venceu o respeito, sobrepujou o temor da cólera paterna, e lá compôs ele uma cena dramática, tendo por objeto e título *Camões e o Jau*, que foi representada em 18 de janeiro de 1856 no teatro D. Fernando, e a sua *Canção do Exílio* e outras. Daí datam os seus triunfos. Ali começou também a se desenvolver nele o germe da fatal moléstia pulmonar, que o devia arrebatar tão moço da cena do mundo. (p. 146, 12/10/1941)

Em 1860, já muito debilitado, Casimiro vai para a residência da família no interior. No Rio de Janeiro, chega a circular um boato antecipado de sua morte, e Casimiro tem oportunidade de testemunhar, ainda em vida, o sofrimento de um grande número de amigos que haviam acreditado na notícia. Infelizmente, em 18 de outubro daquele ano, as informações que chegaram ao Rio já não eram mais mentirosas: Casimiro de Abreu havia falecido em meio a grande sofrimento, perguntando-se, por fim: “Pois a dor da morte será tão insuportável?” (*apud* LEÃO, 1937: 29). O “Poeta da Saudade”, como ficou conhecido, repousa em um túmulo singelo, no pequeno cemitério de Barra de São João.

2.4. A morte de Camões e os laços de amizade em duas peças teatrais do século XIX luso-brasileiro

O mito camoniano é formado, em Portugal e no Brasil do século XIX, por uma série de traços recorrentes nas várias recriações ficcionais da vida de Luís Vaz de Camões, por diferentes autores e de acordo com as coerções de gêneros literários distintos. O paradigma para todos os escritores que se debruçam sobre as lacunas da biografia de Camões, com o objetivo de preenchê-las com as tintas da ficção, é o poema *Camões*, de Almeida Garrett, fundador do Romantismo português. No Brasil, as duas peças teatrais românticas examinadas neste capítulo – *Glória e infortúnio ou A morte de Camões*, de Luís Antônio Burgain, e *Camões e o Jau*, de Casimiro de Abreu – contribuem para a construção da imagem do poeta-guerreiro que, tendo sofrido amores e exílios, escreveu a grande epopeia em língua portuguesa e morreu na miséria, esquecido pelos compatriotas da nação cujos grandes feitos ele cantou.

Ao tornar-se mito coletivo, com os traços característicos de um idealizado herói romântico, ganha destaque a figura do único amigo que teria permanecido ao lado do Poeta em seus momentos finais: o escravo Antônio, o Jau, companheiro fiel que retornou com Camões do Oriente e cuidou do amo generoso até os últimos instantes, chegando até mesmo a pedir esmolas nas ruas de Lisboa. Tanto Burgain quanto Casimiro, ao retomarem a biografia camoniana, conferem relevo à cena da morte de Luís de Camões, tornada simbólica pelo poema-modelo de Garrett, na medida em que passa a ser um acontecimento individual identificado com o destino da própria Pátria portuguesa, agonizante após a morte do jovem rei D. Sebastião na batalha de Alcácer-Quibir. No leito de morte, o autor d'*Os Lusíadas* expira juntamente com Portugal, sob os olhos melancólicos do escravo oriental, representante do universo de países colonizados pelas grandes potências europeias. A dupla formada por Camões e Antônio, o Jau, percorre todo o século XIX luso-brasileiro, tanto na literatura como nas artes visuais:

FIGURA 34 – *Camões e o Jau*, gravura aberta em madeira por J. M. B. Coelho (1880), no jornal *O Camões*, *Semanário Popular Ilustrado*. A vinheta do cabeçalho representa Camões escrevendo *Os Lusíadas*, tendo ao pé o escravo Antônio, o Jau. Ao fundo, veem-se barcos navegando pelo Tejo, a Torre de Belém e os Jerônimos. Note-se, uma vez mais, a representação pictórica da fidelidade do escravo asiático Jau ao português Luís de Camões, na página de um jornal publicado no ano das comemorações do tricentenário da morte do Poeta.

Ressalte-se, ainda, o fato de que as duas obras do teatro brasileiro, aqui estudadas, abordam um tema de origem portuguesa, sem que, com isso, pareçam lidar com uma matéria estrangeira ou alheia ao universo cultural brasileiro. Além do discurso de amizade entre a ex-metrópole lusitana e a ex-colônia brasileira, no período imediatamente posterior à independência política do Brasil, é preciso observar, ainda, a existência de um imaginário e de um patrimônio cultural luso-brasileiros, constituídos por referências artísticas comuns, no centro dos quais a obra camoniana ganha destaque. Em um ensaio intitulado "Autonomia e dependência das literaturas de expressão portuguesa", Lucas (1991: 102) afirma, no que se refere às relações culturais entre Portugal e Brasil, ou entre a ex-metrópole e a ex-colônia:

"As colônias, com o passar dos tempos, foram-se constituindo em nações e procuraram desvincular-se política e economicamente de Portugal. Mas incorporaram a seu espírito processos civilizatórios advindos com os portugueses, inclusive a língua e a literatura."

Na primeira fase do teatro nacional brasileiro, em meio ao processo de definição da identidade cultural do país, são frequentes os tratamentos de temas portugueses, vistos como integrantes de um tesouro literário comum. Não obstante as complexas relações de dominação colonial, o diálogo com os valores lusitanos ocorria desde o século XVI e exerceu influência sobre o modo de viver e pensar dos brasileiros, conjuntamente com as matrizes indígena e africana. O mito camoniano é consolidado por meio de releituras feitas em ambos os lados do Atlântico. Para a constituição de uma literatura tipicamente brasileira e genuinamente nacional, fazia-se mister lidar com a herança cultural deixada pelo colonizador português. A título de exemplificação das diferentes visões surgidas, no século XIX, a respeito de tão complexa relação, Ricupero (2004: 95) menciona a avaliação negativa feita pelo futuro visconde de Araguaia no tocante ao legado da colonização portuguesa para a identidade cultural brasileira:

Mesmo assim, a tarefa de libertar-se do legado colonial não seria fácil, já que, até há pouco, não possuíamos verdadeira vida intelectual, a poesia brasileira não sendo nem mesmo "uma indígena civilizada; é uma grega vestida à francesa e à portuguesa, e climatizada no Brasil. [...] Enfeitiçados por esse nume sedutor, por essa bela estrangeira, os poetas brasileiros se deixaram levar por seus cânticos, e olvidaram as simples imagens que uma natureza virgem com tanta profusão lhes oferecia".

A reverência em torno da figura de Camões é representativa da permanência dos laços mantidos entre os dois países ao longo do século XIX. A representação da morte de Camões – seja na peça de Burgain, levada à cena no Rio de Janeiro, seja na peça de Casimiro de Abreu, apresentada em Portugal – é uma recriação, no teatro brasileiro, de um acontecimento simbólico que traduz uma enorme mudança ocorrida nos rumos da história portuguesa, pioneira da expansão marítima. A presença recorrente dessa cena em peças de teatro assinala também a circulação do mito camoniano para além da esfera erudita, uma vez que as peças teatrais constituíam uma das mais importantes formas de entretenimento popular nos idos de Oitocentos, por meio das quais veiculavam-se valores e opiniões fundamentais para a vida social. Bosi (*in* SCHWARZ, 2012: 225-232), ao traçar um panorama da vida cultural brasileira entre os anos de 1830 e 1889, resalta alguns aspectos ligados à busca pela identidade nacional após a independência do país:

Como ocorreu na história dos demais países egressos do sistema colonial, não se verificou no Brasil a vigência de paralelismos exatos entre os processos políticos e a vida cultural. [...]

No Brasil, novo Estado-nação que se separava de Portugal, as letras e as artes pautaram-se pelo mesmo tardio neoclassicismo, conservando os clichês mitológicos e a retórica das palavras e imagens que se prolongou até o advento dos primeiros românticos. [...]

O Brasil, como todos os países egressos do sistema colonial, era uma nação à procura de identidade. Era imperioso à geração que fizera a independência e aos seus imediatos descendentes identificar a diferença em relação à metrópole que os dominara e os forjara por três séculos. Essa necessidade de autoafirmação se exprimiu mediante duas direções principais: uma, prospectiva, que partia do presente e delineava o futuro; a outra, retrospectiva, que olhava para o passado.

Desse modo, se, por um lado, revistas publicadas no contexto do Romantismo – a exemplo da *Niterói* – construíam uma argumentação defensora do tratamento literário da paisagem e da sociedade da nova nação, por outro lado havia um discurso nativista que olhava para o passado colonial em busca de símbolos de nacionalidade. Ao mesmo tempo, os temas e mitos de origem portuguesa continuavam a ser trabalhados no âmbito comum de uma cultura luso-brasileira. Ao longo do período romântico no Brasil, diversos intelectuais apresentaram posicionamentos referentes à formação de uma literatura nacional e ao diálogo mantido com a cultura portuguesa. Álvares de Azevedo, em um ensaio escrito por volta de 1850, intitulado *Civilização e literatura em Portugal*, constrói sólidos argumentos acerca do tratamento de temas literários de origem europeia. O eixo central desse ensaio, de acordo com Drummond (2010), está ligado ao questionamento das supostas vantagens existentes em uma autonomia literária brasileira que descartasse o diálogo com a literatura portuguesa.

Em uma biografia de Álvares de Azevedo, Cavalheiro (1943) assinala igualmente as preocupações do jovem autor romântico, também pertencente à geração dos escritores que morreram cedo, com as relações culturais entre os dois países. Não obstante a preocupação do programa romântico brasileiro em consolidar a literatura genuína da nova nação, nota-se, em reforço à já referida permanência de temas portugueses no cenário brasileiro de Oitocentos, a argumentação de Álvares Azevedo em favor de uma literatura efetivamente luso-brasileira. A defesa de Azevedo passa, sobretudo, pela admiração às obras de Bocage e Camões, após uma contextualização histórica que vê n'*Os Lusíadas* o marco oficial de separação, no contexto cultural ibérico, entre as literaturas portuguesa e espanhola. Ao incorporar os grandes autores portugueses ao repertório do patrimônio artístico do Brasil, ampliando o número de autores e obras pertencentes a um tesouro literário comum e único, Álvares de Azevedo (2000: 716, *apud* DRUMMOND, 2010: 4) indaga:

E demais, ignoro eu que lucro houvera [...] em não querermos derramar nossa mão cheia de joias nesse cofre mais abundante da literatura pátria; por causa de Duração, não poderemos chamar Camões nosso; por causa, por causa de quem? ... (de Alvarenga?) nos resignarmos a dizer estrangeiro o livro de sonetos de Bocage!

A visão literária de Álvares de Azevedo é perspicaz ao notar a permanente existência de laços culturais entre Brasil e Portugal. Tal concepção faz coro com as obras de Luís

Antônio Burgain e Casimiro de Abreu, as quais privilegiam a reconstrução da biografia de Camões e, sobretudo, o significado simbólico assumido pela morte do Poeta quinhentista durante o ocaso do expansionismo marítimo ibérico.

CAPÍTULO III

IDEIA FIXA E COMÉDIA HUMANA:

O CULTO CAMONIANO NAS PERSPECTIVAS DE ANTÔNIO FELICIANO DE CASTILHO E CAMILO CASTELO BRANCO

"Prova de que não faltam bons engenhos para conceber, e mãos para lavrar a estátua, aí está já patente a todos os olhos no busto do poeta, coroado com um ramo do próprio loiro do artista [...] Em pedestal altíssimo, vizinho e sobranceiro ao Tejo, deve este futuro colosso ufanar a praça e cais de Belém, d'onde partiu a armada dos verdadeiros Lusíadas, e d'onde provavelmente desferiu vela o que tão altamente os cantou."
(Antônio Feliciano de Castilho, sobre a estátua erguida em homenagem a Camões)

"Mariana seguiu-o com aquele olhar quebrado e mavioso do Jau, quando o poeta desembarcava, segundo a ideia apaixonada do cantor de Camões."
(Camilo Castelo Branco, no capítulo XX de Amor de Perdição)

"É de nós todos esse tesouro legado por um homem que no dia 10 de junho de 1580 expirava na obscuridade. Ele teve de esmola a mortalha. Permita a providência das nações que Os Lusíadas não sejam a esplêndida mortalha que Luís de Camões deixou à posteridade."
(Camilo Castelo Branco, no prefácio ao poema épico Camões, de Almeida Garrett)

3.1. Contextualização histórico-cultural da peça *Camões* (1850), de Antônio Feliciano de Castilho, e do conto *O maior amigo de Luís de Camões* (1863), de Camilo Castelo Branco

O desenvolvimento do mito camoniano em Portugal ocorre em uma conturbada conjuntura histórico-cultural e responde aos anseios de uma nação que, em tempos de crise, evoca o passado da coletividade e o reelabora no plano do imaginário. O período que se estende de 1828 a 1834 foi o palco de uma acirrada guerra civil, no centro da qual desenrolava-se o embate entre as ideologias liberais e conservadoras (SARAIVA, 1976: 287-320). Um olhar retrospectivo para os anos de Oitocentos permite verificar que, no território português, os ideais da revolução liberal de 1820 só se consolidariam a partir de 1834, quando Portugal assiste à formação efetiva de uma classe média burguesa, caracterizada por novos gostos culturais e valores artísticos.

Ainda em 1828, porém, as tensões que marcariam os próximos anos estavam apenas começando. Os principais chefes da causa liberal – Palmela, Terceira e Saldanha –, que estavam refugiados na Inglaterra, desembarcaram no Porto a bordo do vapor *Belfast*, instalaram um governo provisório e deram início a uma sublevação militar marcada por

intensas represálias. As lutas sangrentas duraram até 1834, ano em que, reunidos na vila alentejana de Évora Monte, liberais e miguelistas assinaram um documento que colocava fim à Guerra Civil. Sob vaias da população, D. Miguel foi obrigado a partir definitivamente para o exílio. Ameal (1968: 613-614) trata, com questionável pendor conservador e interessante analogia entre os séculos, desse episódio da história portuguesa oitocentista:

Uma elegia, Évora-Monte... Elegia da Pátria em crepúsculo, separada da sua alma de sete séculos, entregue – na legenda certa de Hipólito Raposo – "ao domínio espiritual e material do estrangeiro". [...]

Já está feito o paralelo de Dom Sebastião e de Dom Miguel. "Se a dinastia de Avis terminou heroicamente, a de Bragança teve em Dom Miguel um tipo de honradez simples. Os dois Príncipes mais desditosos – acaso, por isso, os que o povo mais amou! – personalizam as duas melhores faces do carácter nacional", escreve o autor do *Portugal Contemporâneo* [Oliveira Martins]. Um e outro caem para dar testemunho de verdades maiores que eles. Um e outro são bem dessa espécie de homens exaltados pelo poeta-combatente [Camões], que se imolam por aquilo que os ultrapassa.

Como Dom Sebastião encarna, no ocaso do Século XVI, a Loucura Portuguesa em seu febril esplendor guerreiro e imperial –, encarna Dom Miguel, nos primórdios sombrios do Século XIX, outra forma, outra afirmação da mesma Loucura tipicamente nossa. Chega a ser, na Europa aberta de lado a lado ao ciclone bárbaro da Revolução – o último Cavaleiro dos ideais na agonia.

No início do regime constitucional, o país se encontrava mergulhado em uma profunda crise: a estagnação econômica, a precariedade do sistema político e os altos índices de marginalização social assinalavam o atraso de Portugal em relação às demais nações europeias. Durante os quase vinte anos seguintes, as correntes de direita e esquerda do liberalismo se confrontaram no poder. Vale ressaltar que as inovações legislativas liberais mais relevantes foram impulsionadas por Mouzinho da Silveira – responsável, já em 1834, por extinguir as ordens religiosas e vender os bens do clero –, em uma série de medidas que sepultaram oficialmente o Antigo Regime. A partir da segunda metade da década de 1830, o governo saído da Revolução ficou conhecido como *setembrista*, em decorrência do movimento revolucionário de setembro de 1836, liderado por Passos Manuel, que obrigou a rainha, D. Maria II, a colocar em vigor a Constituição de 1822 (SARAIVA, 1976: 292-299).

A década de 1840, em Portugal, também seria lembrada pela instabilidade social e política. Houve a célebre revolta popular de camponeses – batizada de *Maria da Fonte* –, na primavera de 1846, contra as medidas fiscais e militares do governo de Costa Cabral (político que, no Porto, em 1842, havia proclamado a restauração da Carta Constitucional de 1826 e instaurado um regime repressor e violento, com supostas intenções de promover o progresso do país). Na década de 1850, a nação portuguesa estava enfraquecida e exausta de tantos

conflitos no cenário político; nessa época, com o final do governo cabralista, a monarquia constitucional e o regime liberal adquirem maior estabilidade (SARAIVA, 1976: 299-302). Tem início, em 1851, o período conhecido como *Regeneração*, que se estenderia pelos dezessete anos seguintes, marcado pelo ministério do marechal Saldanha e pelas medidas de obras públicas, voltadas para o desenvolvimento econômico e para o progresso de Portugal, impulsionadas por Fontes Pereira de Melo e nomeadas de *fontismo* (OLIVEIRA MARQUES, 1988: 30-34).

No plano cultural, são estreitos os laços existentes entre o movimento romântico e o liberalismo político, assim como é central a função político-pedagógica assumida pela literatura, em meio à crise enfrentada pela nação portuguesa, no processo de difusão das novas ideias. Em relação ao desenvolvimento do Romantismo na Europa e, de modo particular, em Portugal, observa Carvalho (*in* REIS, 2003: 289-291):

A evolução da imprensa [...] contribui também dum modo notável para a maior divulgação de textos a preços que tornavam os jornais, as revistas e os livros mais acessíveis ao grande público, a partir da possibilidade de grandes máquinas tipográficas poderem imprimir uma folha com várias páginas de uma só vez, para ser depois dobrada em formato pequeno, e do uso da máquina a vapor na imprensa, permitindo maior rapidez nas tiragens.

Foram essas preferências e essas facilidades que geraram o Romantismo em Inglaterra, na Alemanha e depois em França, cujos textos serviram de inspiração aos nossos primeiros românticos que por lá andaram nos seus exílios políticos, onde aprenderam a pensar democraticamente, livremente, sem constrangimentos dos poderes políticos ou religiosos, como foi o caso de Almeida Garrett e Alexandre Herculano.

Por isso se diz que contribuíram para a mudança de mentalidade literária, filosófica e até religiosa as convulsões políticas em que Garrett e Herculano estiveram sempre envolvidos. A Europa, depois da queda de Napoleão e do seu império, ficou muito agitada, gerando-se então com grande acuidade a oposição político-filosófica entre o absolutismo e o liberalismo [...]

Em Portugal, o liberalismo foi uma força que se envolveu e se confundiu com o movimento romântico, em oposição ao absolutismo. Os liberais reagiam contra a situação política do país e a decadência da agricultura e da indústria, que aumentava, principalmente devido ao fato de a Corte se ter instalado no Brasil, fugindo às invasões napoleônicas e deixando as forças militares portuguesas sob regência britânica [...] O movimento liberal português a que aderiram e por que lutaram e se exilaram duas vezes Almeida Garrett e Alexandre Herculano é fundamentalmente nacionalista e constitucional.

Se Almeida Garrett consagrou-se como o introdutor oficial do Romantismo português ao publicar, em 1825, o poema épico *Camões* – considerado igualmente o marco inicial do processo de consolidação do mito camoniano em Portugal –, não foi menor a sua relevância no âmbito da vida teatral do país. É possível afirmar, de acordo com Picchio (1969: 219), que Garrett "é igualmente o maior autor dramático de que Portugal se pode gabar depois de Gil

Vicente (ou mesmo a par deste, segundo uma parte da crítica)", com uma carreira que teve início ainda nos anos de mocidade quando, estudante da Faculdade de Direito da Universidade de Coimbra, começou a produzir alguns textos dramáticos. Inicialmente, ocupou-se de temas clássicos e buscou, na mitologia e na história antigas, a matéria para obras como *Xerxes*, *Mérove*, *Édipo em Colona* e *Catão*. A respeito de *Mérove*, a principal peça por ele escrita naquela época, deixou-nos um testemunho que lança luz sobre seu percurso formativo de leitor e escritor:

Digo que tinha dezoito anos quando escrevi a *Mérove*. Mas tinha doze quando comecei a pensar nela. Estava eu na Ilha Terceira, e cheio de presunções de helenista, porque um santo velho que ali havia, o senhor Joaquim Alves – excelente homem que usava do mais esquisito barrete e da melhor marmelada que ainda se fez – me tinha feito entender quatro versos de Homero. Tive a confiança de querer ler Eurípides no original [...] Não cabia em mim de contentamento e de entusiasmo. (*apud* PICCHIO, 1969: 219.)

Na década de 1820, quando foi mandado ao exílio, em função das lutas em defesa do liberalismo em Portugal, Garrett tomou contato, na Inglaterra, com ideias românticas que modificam sua percepção acerca da realidade portuguesa. Em Warwich, tão distante da terra pátria, passou a observar, de maneira mais aprofundada, os problemas responsáveis pelo atraso cultural e econômico da nação lusitana, sobretudo quando estabelecido o contraste com o progresso de outros países europeus. Tornou-se um pesquisador da história e do folclore portugueses, recuperando – sob influência de Lord Byron e Walter Scott – informações que resultariam em obras como *Camões* e *Dona Branca*. Posteriormente, na Bélgica, aprofundou seus estudos sobre os textos alemães de Herder, Schiller e Goethe, tornando-se apto para impulsionar a formação do novo teatro português (PICCHIO, 1969: 225-226; FRANÇA, 1999: 109-111). Conforme analisa Rebello (1968: 74), acerca do período em que Garrett permaneceu no exílio:

[...] a sua permanência em França e Inglaterra, se por um lado o fez testemunhar as batalhas decisivas do romantismo nesses países (Victor Hugo publicou o *Cromwell* em 1827 e estreou o *Hernâni* em 1830), por outro forneceu-lhe a perspectiva necessária para intuir as raízes do "drama nacional". E assim como o poeta d'*Os Lusíadas* lhe inspirou o poema que marca o início do lirismo romântico em Portugal (*Camões*, 1825), o dramaturgo das *Barcas* ([Gil Vicente], de quem se havia reeditado em Hamburgo a obra completa em 1834) doou-lhe a matéria-prima para o drama que abriu um novo caminho ao teatro português.

A revolução de Setembro foi responsável por elevar Almeida Garrett ao estatuto de intelectual e revolucionário de prestígio. O próprio Passos Manuel, líder da revolução de

Setembro, que considerava o teatro uma ferramenta "para a civilização e aperfeiçoamento moral da nação portuguesa" (*apud* PICCHIO, 1969: 227) faz, em 1836, um convite para que Garrett se ocupe do desenvolvimento da vida teatral portuguesa. O autor de *Camões*, em um texto introdutório a *Um Auto de Gil Vicente* – encenado em 1838 no velho Teatro da Rua dos Condes, rebatizado de "Teatro Nacional e Normal" (REBELLO, 1968: 73) –, confirma a importância do teatro como veiculador de ideias e reformador da sociedade:

Em Portugal [...] nunca chegou a haver teatro; o que se chama teatro nacional, nunca: até nisso se parece a nossa literatura com a latina que também o não teve. A cena romana viveu sempre de empréstimos gregos, nunca houve renda própria [...]

E todavia Gil Vicente tinha lançado os fundamentos de uma escola nacional. Mas foi como se a pintura moderna acabasse no Perugino. [...] não houve quem edificasse para cima, e entraram a fazer barracas de madeira no meio, e casinholas de taipa, que iam apodrecendo e caindo, até que vieram os reformadores, como é moda agora, destruíram tudo, alicerces e tudo, fizeram muitos planos, e não construíram nada, nem sequer deixaram o terreno limpo. [...]

O teatro é um grande meio de civilização, mas não prospera onde a não há. Não têm procura os seus produtos enquanto o gosto não forma os hábitos e com eles a necessidade. Para principiar, pois, é mister criar um mercado fictício. [...] é o que teria sucedido em Portugal, se o misticismo belicoso d'el-rei D. Sebastião, que não tratava senão de brigar e rezar, e logo a dominação estrangeira que nos absorveu, não tivessem cortado à nascença a planta que ainda precisava muito abrigo e muito amparo... (*apud* PICCHIO: 1969, 227-228.)

Após assinalar, por um lado, o papel fundamental de Gil Vicente e, por outro, a ausência de civilização – fator responsável por inviabilizar o florescimento efetivo da produção dramática nacional –, Garrett destaca a missão pedagógica das obras teatrais (segundo ele [*apud* REBELLO, 1968: 72], "uma questão de independência nacional"). Exercendo o cargo de inspetor-geral dos teatros, teve oportunidade de empreender a construção do Teatro Nacional D. Maria II – um edifício "em que decentemente se pudessem representar os dramas nacionais" (*apud* REBELLO, 1968: 73), somente inaugurado em 1846 –, de fundar o Conservatório Nacional, de promover concursos culturais, de estimular a formação de atores e de encenar peças. Entre as inovações propostas por Garrett, no tocante à escrita de textos dramáticos, observa-se a adoção de um estilo que o consagra como o maior dramaturgo do Romantismo português, cujas principais características são descritas por Carvalho (*in* REIS, 2003: 294):

O teatro romântico difere [...] do teatro clássico, principalmente no fato de incluir no mesmo drama, com a maior naturalidade, cenas ou passos sublimes e cenas ou passos grotescos, o que no teatro clássico seria impossível. Quanto à linguagem, que no drama clássico tem de ser majestosa e retórica, pondo muitas vezes um camponês a falar como um filósofo, no teatro romântico a linguagem tem

de ser coerente com o grau de sabedoria ou erudição da personagem, normalmente simples, sem expressões pomposas e sem preconceitos. As personagens do drama romântico são pessoas reais, indivíduos vivos, cujos sentimentos ouvimos com a maior naturalidade, ao contrário das personagens do drama clássico, cujas personagens são seres abstratos, falsos, heróis, deuses, ninfas, etc. Uma das exigências do teatro clássico é a unidade de ação, unidade de tempo e unidade de lugar. No teatro romântico só é usada a unidade de ação, desprezando-se a unidade de tempo e de lugar.

FIGURA 35 – *O Teatro Nacional D. Maria II.*
Gravura inglesa (1845, apud PICCHIO, 1969: 224).

Todo esse movimento, conforme observa Picchio (1969: 229) provoca o renascimento das artes dramáticas em Portugal no século XIX e o interesse do público burguês, sobretudo mediante a encenação de dramas históricos, inspirados na história nacional, a exemplo do *Frei Luís de Sousa* (levado à cena em 1843). A partir do impulso dado por Garrett, diversos dramaturgos – como Mendes Leal, Inácio Maria Feijó – autor da peça *O Camões do Rossio* (1840), sobre a qual Garrett introduziu tantas emendas que passou a fazer parte da obra teatral garrettiana –, Antônio da Silva Abranches, José Freire de Serpa Pimentel, Pedro Sousa de Macedo, Joaquim da Costa Cascais, Antônio Maria de Sousa Lobo, Inácio Pizarro de Moraes Sarmiento, Antônio Pereira da Cunha – conferiram vida ao teatro português (PICCHIO: 1969, 259-262; REBELLO, 1968: 77-79; FRANÇA, 1999: 177-180). Na década de 1850, o drama histórico era um gênero saturado; ainda assim, Antônio Feliciano de Castilho ofereceu sua contribuição ao levar aos palcos a peça intitulada *Camões*.

3.2. Antônio Feliciano de Castilho e o culto camoniano

Na história cultural portuguesa do século XIX, um dos nomes mais controversos é o de Antônio Feliciano de Castilho. Poeta formado segundo os princípios clássicos, demonstrou resistência em compreender as inovações trazidas pelo Romantismo e pelos movimentos literários surgidos no decorrer de Oitocentos. Admirador de Bocage, filiou-se ao grupo dos elmanistas na época em que essa vertente já dava os últimos suspiros. A escola desenvolvida por Castilho tornou-se famosa por sobrepôr as preocupações formais ao tratamento do conteúdo e, em um século no qual a discussão das ideias ganhou dimensões acaloradas nos círculos literários, essa postura conservadora e arcaizante foi alvo de inúmeras críticas. Os relatos acerca de sua vida mostram-no, no decorrer dos anos, associado a um obsoleto gosto pela Arcádia e pelas formas clássicas de composição, como demonstra o ato, por ele empreendido, de fundação da Sociedade dos Poetas Amigos da Primavera, um núcleo de universitários de Coimbra que comemorava a Festa de Maio, repleta de ninfas e divindades retiradas da mitologia pagã. Entre as publicações do escritor, destacam-se revistas literárias e o *Tratado de Metrificação Portuguesa*, elaborado também com finalidade didática (CARVALHO, in REIS, 2003: 91-103).

A vida de Antônio Feliciano de Castilho foi marcada por um trágico evento, ocorrido ainda durante a infância, quando o poeta contava apenas seis anos. Tendo perdido a visão quase completamente, devido a um ataque de sarampo, prosseguiu seu percurso de formação nas letras clássicas com o auxílio do irmão, Augusto Frederico. Esse problema visual trouxe, portanto, inúmeros obstáculos que foram bravamente enfrentados no transcurso de toda a vida:

Com efeito, quanto à cegueira, deverá saber-se que ela resultou de uma inflamação intensa que, colando-lhe as pálpebras aos olhos, pôs em trevas completas um, enquanto tomava o outro, por cicatrizes deixadas na córnea, apenas permeável aos vultos e às cores. Impossível ler ou reconhecer pessoas, – mas possível andar sozinho pelas ruas e até, embora a coisa arrepie, fazer sozinho longas caminhadas a cavalo. (SIMÕES, 1947: 53.)

Atualmente, Castilho é mais conhecido pelo envolvimento na querela literária – resultante de um desentendimento com um grupo de poetas da Universidade de Coimbra, formado pelos moços Teófilo Braga, Antero de Quental e Vieira de Castro – denominada *Questão Coimbrã* ou *Bom Senso e Bom Gosto*, uma célebre polêmica entre antigos e

modernos do século XIX lusitano. Para além desse embate, considerado tradicionalmente o marco inaugural do Realismo português, Antônio Feliciano de Castilho esteve ligado à vida política e cultural de seu tempo, já na década de 1820, quando demonstrou contradição ao ser inicialmente favorável ao liberalismo e, posteriormente, aplaudir o absolutismo e o gesto de D. João VI de rasgar a Constituição de 1822. De todo modo, reuniu em torno de si vários seguidores e tornou-se um vulto relevante na cena cultural portuguesa de Oitocentos (apresentando também aspectos positivos, como demonstrações de incentivo à escrita feminina) e, conforme assinala França (1999: 207),

Castilho tornava-se uma personagem cada vez mais importante no quadro nacional. Depois da morte de Garrett e da retirada de Herculano, encontrou-se na situação de decano das letras portuguesas; por esse motivo foi feito visconde em 1870. Os seus serões literários, o respeito que o envolvia, os seus títulos de membro de várias sociedades científicas – tudo isso tinha o odor do academicismo, e o perfume da eternidade. Os seus admiradores d'*O Trovador* dar-lhe-ão, ainda, em 1854, o nome de "rei da lira". Em 1859 enviará o seu retrato litografado a Hugo, exilado em Guernesey, para lhe fazer companhia...

Na fase de turbulências políticas vividas por Portugal, entre os anos de 1842 a 1847 – nos quais o violento regime cabralista, refletindo as inclinações autoritárias de D. Maria II, desencadeou a revolta popular da Maria da Fonte e uma posterior intervenção armada internacional –, Castilho partiu para a ilha açoriana de São Miguel, atendendo a um convite feito pelo Visconde da Praia. Enquanto residiu no arquipélago dos Açores, durante dois anos, fundou a Sociedade dos Amigos das Letras e das Artes e produziu um drama intitulado *Camões*, obra de autoria controversa, uma vez que resulta de uma tradução ou apropriação de uma peça francesa homônima, composta por Victor Perrot e Armand Dumesnil (BRAGA, 1986: 347-348). No entanto, Castilho, até o ano de 1849, fez o texto passar como uma produção original de sua própria autoria, elogiada mesmo por Antero de Quental que, no opúsculo *A Dignidade das Letras e as Literaturas Oficiais*, chegou a salientar as qualidades da obra supostamente criada pelo compatriota português:

É um dos mais formosos dramas do teatro português e a única admirável e inatacável obra do Sr. Castilho – o drama *Camões*. Nunca se dirá bastante desse livro surpreendente, que excede muito o *Camões* de Garrett no estudo da época, na interpretação do verdadeiro caráter do herói, na inteligência intuitiva do gênio da Nação e no grande espírito poético e dramático [...] salas amplas e luminosas de um maravilhoso palácio de poesia. (apud CARVALHO, in REIS, 2003: 101.)

Infelizmente, tempos depois, Antônio Feliciano de Castilho confessaria não ser ele o

autor original do drama, colocando por terra o único elogio, com um pouco mais de sinceridade e apreço, que Antero de Quental lhe fez em vida. Teófilo Braga (1986: 348), valendo-se da antecipação eufórica da crítica de Antero e da tímida retratação posterior de Castilho, tomou o episódio como ensejo para tecer um áspero comentário ao drama *Camões*:

Chama-se a isto impor como opinião uma primeira emoção irrefletida. Confrontou o crítico [Antero de Quental] o texto francês com a paráfrase portuguesa? Nem suspeitava da existência do drama de Perrot e Dumesnil, e por isso as deturpações de Castilho pareceram-lhe surpreendentes intuições de gênio! O drama é falso diante da história: Camões não conhece sua mãe, que morrera de parto!, ama uma filha do conde da Castanheira, que ainda encontra viva no regresso da Índia!, recebe esmola de uma preta [*sic*], que o sustenta; Castilho contentou-se em intercalar na sua paráfrase uma pequena comédia em redondilhas, *O Auto da boa Estreia*, composto sob o nome do Dr. Antônio de Castilho [...]"

O drama *Camões* teria sido traduzido a pedido de um grupo cênico que buscou o auxílio de Castilho na ilha de São Miguel. Para o escritor português, entretanto, a peça careceria de espírito nacional e um trabalho com a linguagem deveria ser feito, de maneira a aproximá-la do português quinhentista. Além disso, algumas personagens foram criadas para enriquecer o texto, da mesma forma que figuras recorrentes do mito camoniano – como o próprio Poeta, a amada Catarina e o escravo Jau – foram reelaboradas. Desse modo, Castilho expande os concisos diálogos do original francês e novos episódios ou trechos da obra camoniana são inseridos. Um problema autoral se instaura, então, no cerne da composição dramática, uma vez que o tradutor imprimiu marcas pessoais e, ao incorporá-las ao texto, transplanta a autoria internacional para o universo da própria produção. A recriação, contudo, revelou-se impraticável: o grupo teatral considerou impossível a memorização das falas e a execução intrincada da peça. Castilho, por sua vez, não desistiu e enviou para Portugal uma amostra do auto que inserira no conjunto da obra. O Conservatório Dramático devolveu o drama, sugerindo algumas reformulações, que foram recusadas pelo autor. Anos mais tarde, conseguiu com que uma companhia dramática levasse a peça aos palcos do Rio. O público compareceu à estreia de bom grado, mas saiu reclamando da extensão e complexidade das ações. Em resposta à reação da plateia, na segunda noite, os atores abreviaram a história da partida de D. Sebastião e dos conflitos amorosos de Camões (SIMÕES, 1947: 72-73). Quando Teófilo Braga concluiu a análise acerca da produção de Castilho, não pôde evitar uma apreciação negativa; segundo ele,

Castilho condenou a manifestação da moderna inteligência portuguesa e arvorou-se em chefe, desde 1865 até 1875, em que morreu, do grande grupo dos autoritários que constituem a *pedantocracia portuguesa*. Tudo quanto era medíocre achou apoio em Castilho, não com o intuito de animar os talentos indecisos, mas de

perverter o juízo e amesquinhar os talentos provados.

FIGURA 36 – Antônio Feliciano de Castilho (1800-1875).

Castilho deu o título de *Camões: Estudo Histórico-Poético* à edição impressa – "copiosamente acrescentada nas notas" – do texto que, de acordo com as informações destacadas no frontispício, teria sido "liberrimamente fundado sobre um drama francês dos senhores Victor Perrot e Armand Dumesnil". A obra foi impressa em três volumes pela Livraria Tavares Cardoso & Irmão, de Lisboa, com diversos textos do autor a respeito da composição do drama e dos projetos de valorização da memória camoniana no século XIX. A dedicatória, composta na Ilha de São Miguel, a 4 de agosto de 1849, é dirigida "Sua Majestade, o Senhor D. Pedro II, Imperador do Brasil", chamado de "meu César" e "jovem Atlante" por carregar "um áureo mundo ao ombro", na medida em que, ao governar a nova nação brasileira, "sorrindo-lhe luz lhe ensinas a florir". O livro se abre, portanto, com um convite ao rei e aos demais leitores, para que compartilhem o renascimento do grande poeta lusitano, sob uma perspectiva que conserva o gérmen do sonho imperialista: "Feliz eu! feliz tu! feliz teu vasto império,/ se outra vez neste livro atentos olhos pões!/ renascem Grécia e Lísia em melhor hemisfério!/ cantam, sem mendigar, Homeros e Camões!".

Na advertência que faz em seguida ao público leitor, Castilho opta por inserir o relato de uma antiga fábula oriental, com o objetivo de justificar as intervenções feitas sobre a versão original do drama composto pelos franceses Perrot e Dumesnil, de maneira a legitimar as supostas melhorias e adequações do texto ao espírito nacional português. Eis a analogia estabelecida por Castilho: "Gosto daquela fábula chim! Os zangãos invejosos puseram-se a zumbir na presença de Vishnu que a cera e mel das abelhas eram um *plagiato* feito às flores, e portanto lhes não pertenciam a elas. Que fez Vishnu? riu-se, e não os esborrachou [...] Peço a algum leitor mais desocupado que explique este apólogo chim ao meu vizinho critiqueiro ali da outra rua". Ao passar para a enumeração das personagens do drama, o autor oferece

detalhes minuciosos para a caracterização de cada uma delas. Listam-se a seguir alguns nomes representativos e seus respectivos traços, segundo a proposta feita por Castilho com base na versão francesa:

a) *Luís de Camões*: "Idade, cinquenta e cinco anos; estatura média; cego do olho direito; semblante um tanto carregado; índole franca e generosa; humor entre melancólico e jovial. Traje de soldado [...] com galas cortesãs; no 5º ato, com trajes pobres e capa preta".

b) *D. Sebastião, rei de Portugal*: "Idade, vinte e quatro anos; estatura média; formoso de rosto, branco e ruivo; olhos azuis; presença soberana; esforçado e altivo [...] em galas de corte: capa de pano preto, o capuz com botões de diamantes e as faldas até ao joelho; calças vermelhas com poucos tufos e quase lisas; barrete chato de veludo, carregado sobre a testa, quase até ao sobrolho, e adornado com um cordão d'ouro, diamantes e pérolas; botas largas de cordovão preto até ao joelho, com esporas douradas; cinto e espada também dourados; no 4º ato, guerreiro, e real, segundo o retrato que vem em FARIA E SOUSA, exceto a coroa, que é suprida por capacete".

c) *Martim Gonçalves da Câmara*: "Escrivão da Puridade; ambicioso, invejoso e vingativo. [...] vestido à corte, e não guerreiro; [...] em disfarce burguês".

d) *Antônio*: "Jau; cativo de Luís de Camões; mancebo robusto; cor tostada; traje indiático; gênio amante, impetuoso e poético; briosa segurança na postura, nos movimentos e no falar".

e) *D. Catarina d'Ataíde*: "Entre trinta e quarenta anos; formosa, grave, como quem se criou no estrado da rainha D. Catarina; mas sabendo, segundo a ocasião, ser estremosa no amor ou enérgica no ódio; expressão de rosto naturalmente magoada, como ao seu estado convém [...]".

f) *Um mouro astrólogo*: "Opa negra de cauda semeada de meias-luas e signos cabalísticos de diversas cores; barrete pontiagudo e muito alto, cingido duma serpente de ouro, cuja cabeça com três línguas vermelhas lhe serve de cimeira; barbas brancas, até a cinta; debaixo do braço esquerdo, um livro negro; na mão direita, uma vara cor de fogo".

g) *Fada marinha*: "Opa verde-mar, roçagante, barrada de pérolas; véu branco e raro, da cabeça até os pés; toucado fantástico de conchas, búzios e corais; sobre o peito, bordada de ouro, a Esfera d'El Rei D. Manuel; pendente do pulso direito, varinha de condão branca e

dourada".

h) *Marte*: "Segundo o ritual mitológico".

i) *Serafins*: "Que não serão menos de seis. Coroados de flores brancas, com harpas douradas nas mãos".

Antônio Feliciano de Castilho também situa a ação dramática no tempo e no espaço, obedecendo à regra clássica das unidades; segundo ele, "a ação passa toda em Lisboa, no ano de 1578, desde São João até o Natal". A seguir, um longo prólogo é "recitado antes de se erguer o pano, por uma figura de capa e espada e sombreiro de dó como se costuma na Quebra dos Escudos" e nele se apresentam, basicamente, a intenção com que a peça foi composta e o vulto de Luís de Camões, inserido no contexto histórico português. Por meio de um artifício retórico de evocação do nome do protagonista, a um só tempo para colocá-lo em relevo e captar a atenção do público, afirma-se: "Para suscitar-vos atenção, curiosidade, avidez, bastou um nome: CAMÕES! É porque LUÍS DE CAMÕES, portugueses, é a maior e mais incontestada glória da nossa terra. É, senhores, um símbolo do nosso antigo valor, e amor de pátria". Ao transplantar o drama francês para terras portuguesas, Castilho procura imprimir a marca de nacionalidade ao seu discurso e veicular os valores identitários lusitanos ao público, explicitamente identificado pelo vocativo "portugueses" e convocado a honrar a imagem do mito coletivo. Na sequência, em consonância com o mito idealizado que se consolidou em Portugal a partir do Romantismo, evoca-se o *topos* literário das Armas e das Letras, recorrente nas principais recriações ficcionais da biografia de Luís de Camões, bem como o destino trágico que lhe caracterizou a existência: "É porque Soldado, Poeta e Infeliz – nas armas grande, grande nas letras, nas desventuras inda maior –, recebeu, para venerado, três sagrações das mais augustas!".

Ao mesmo tempo, o prólogo evoca, em tom elevado, o passado glorioso português, associado à época da expansão imperial e marítima: "A era, que vai perante vós ressuscitar, é porventura a mais solene da nossa história. A Monarquia, fundada em Ourique, está para fenecer em África. A espada, que em mão do Primeiro Afonso desbravara Portugal de infiéis, a mesma espada, em mãos de D. SEBASTIÃO, quatrocentos anos depois... se despedaça e perde em areais de Berbéria. A torrente de glórias incríveis... parou a súbitas!... um insondável abismo... engoliu (talvez para sempre!) um grande reino!". No presente oitocentista decadente, as duas grandes figuras míticas portuguesas do século XVI – Camões e D. Sebastião – são aproximadas: "Em Camões e D. Sebastião [...], privados ambos de mausoléu,

– nesses dois homens, ainda hoje vertentes de poesia para todo o mundo... estão assinaladas as extremas do antigo Portugal [...] Eis o mundo que vamos devassar! Eis aí os homens que vamos conhecer! Eis aí as sumas dores em que vamos haver parte!". Um convite é feito antes do início do drama propriamente dito, segundo uma concepção artística de evasão do mundo por meio da ficção, após a qual retorna-se à realidade com novas e mais aguçadas visões: "Amanhã volveremos a atar o fio das realidades contemporâneas: hoje, sejamos todos, com fé e amor, portugueses do Portugal velho; adotemos os seus interesses; identifiquemo-nos com o seu pensar, com o seu fazer, com o seu exprimir. [...] Tudo passa; tudo morre; tudo esfria; tudo esquece; todas as edificações se desatam em ruínas; sobre todas as ruínas se erguem edificações... para perecerem. Algum dia seremos também nós antigos: (e Deus sabe se lembrados, ou se para lembrar!) [...] Entremos dispostos, e saudosos, por essa Lisboa que foi, e que tantos terremotos transformaram; vivamos o seu viver; pratiquemos o seu praticar; aspiremos a sua alma; misturemo-nos com os seus moradores; penetremos nas pousadas humildes dos populares; nas vivendas faustosas dos senhores; nos Paços dos Reis, com suas pompas e festas; nas armadas navais, com as palmas de D. Manuel ainda viçosas; por derradeiro... e sobretudo... com a alma de joelhos, espreitemos, como para sacrário, para o recanto nu e desaconchegado, em que expira... o maior Poeta de damas e cavalheiros". *Camões* ganha vida, então, por meio da recuperação das vozes de antigos fantasmas, obscurecidos e conjurados entre as névoas do tempo: "Quando esta cortina se erguer, dois séculos e meio se haverão aniquilado".

FIGURA 37 – *Panorama de Lisboa no tempo de Camões*. Antônio de Holanda, na *Crônica de D. Afonso Henriques*, de Duarte Galvão (c. 1530).

No Primeiro Ato, de volta ao século XVI, tem início uma cena ambientada em uma humilde estalagem, com um quarto na lateral direita, uma escada que conduz a um aposento subterrâneo e uma janela que se abre para o cais. A mobília é formada por velhas cadeiras de couro lavrado e grossa peregaria amarela. No centro da casa, iluminada no centro por um lampião, há a tradicional bancada, repleta de copos de estanho ou de coco lavrado, nos quais serve-se o vinho. Ao fundo, um relicário de Santo Antônio possibilita a oferta de moedas de prata, de pouco valor, e serve de repositório para flores já murchas. O estalajadeiro Diogo cuida das bebidas no instante em que chega D. Afonso de Noronha, membro da Câmara Real. Em um rápido e misterioso diálogo, D. Afonso pergunta pela vinda de duas pessoas e pela disponibilidade de um aposento específico; ao saber que apenas um homem viera, retira-se apressado, após entregar uma bolsa de dinheiro a Diogo.

O empregado fica a contar as moedas e a elogiar, em caráter monológico, a generosidade do nobre: "Paga, que nem rei, o meu gentil fidalgo!". Vê, em seguida, passar pela porta o primo Miguel e o convida a entrar: "Que más fadas vos têm por lá trazido, que assim há tempo largo, que vos não enxergo?". Utilizando o registro artificial que procura reproduzir o português falado no tempo de Camões, Miguel revela o objetivo com que ocorreu àquele bairro distante: "Quis ver a armada d'El-Rei, antes que se partisse". Em seguida, revela a data da partida e os ambiciosos planos militares do rei D. Sebastião: "Depois de amanhã, dia do Senhor São João, se diz que largará: (por pecados nossos). Vai-se foz em fora por esses mares de Cristo, em demanda dos mouros d'África, para lhes quebrar as soberbas e poderio". Em voz baixa, Miguel arremata a fala com uma opinião pessimista acerca dos intentos bélicos do soberano: "tonteria mais rematada, não a poderia fazer sua Alteza... ou Sua Majestade, como agora dizem. Os rios de dinheiro que já se têm gastado no aparelhar da armada e gente de guerra, e o que ainda para o diante se tem de gastar, das nossas bolsas são tomados". Nota-se também a visão de uma personagem de origem popular a respeito dos ambiciosos projetos das autoridades governantes, em um discurso de oposição de valores e de classes semelhante ao proferido pelo amargo Velho do Restelo, no Canto IV d'*Os Lusíadas*.

Em conformidade com as crenças renascentistas de desastres prenunciados por fenômenos atmosféricos (DELUMEAU: 2007), Diogo faz referência a soturnos sinais de tragédia iminente: "E o cometa! não vistes o cometa? Soa que Pedro Nunes, o astrólogo, fizera a El-Rei uns prognósticos!". Miguel alude, então, a outras estranhezas que se observavam no mundo natural: "Pois ele é isso só!... e a quantia de peixe-espada que tem saído nessas praias!". Mencionam igualmente aparições fantasmagóricas que teriam sido

noticiadas em diferentes pontos do Reino; ao coletar superstições variadas dos tempos de Camões, Antônio Feliciano de Castilho abre espaço para a expressão dos temores populares, carentes de argumentação racional, mas precisos quanto à visão antecipada de acontecimentos terríveis para o futuro da pátria. Diogo sugere igualmente, após relatos de eventos noturnos sobrenaturais, as estranhas idas – quase solitárias – de D. Sebastião, durante as noites escuras, a recantos isolados ou praias desertas, com a suposta intenção de treinar para o combate, acompanhado apenas por um ou outro soldado, em uma possível alusão à homossexualidade do monarca: "Cá para mim, o que mais d'El-Rei me dá em que cismar é o ir-se ele pelo escuro com Sancho de Toar, atravessarem o Tejo, saltar só na praia d'além, ir-se ali ter das bandas do Restelo um desconhecido, e apartarem-se ambos a praticar, só por só, duas e três horas largas; e isto tantas vezes!".

A conversa é interrompida pela chegada de um homem encapuzado, que segue misteriosamente para o aposento à direita, com a intenção de encontrar um dos hóspedes, um homem com a face igualmente oculta por um capuz. Segundo Diogo, os dois homens "hão tomado d'aluguel aquele aposento subterrâneo há oito dias". Miguel se despede do primo, não sem antes apontar para duas figuras que se aproximam da porta: os dois forasteiros são Camões e Antônio, o Jau. Este último pede a Diogo um aposento; rebatendo uma desconfiança do estalajadeiro em relação à sua condição de escravo, Antônio revela: "Aquele que eu apelido meu Senhor, em verdade o é; mas não como tu cuidas; nenhum interesse nem cobiça me lançou grilhões aos pés: livre nasci, livre mamei o leite de minha mãe, e hei-de morrer livre". Após afirmar lealdade gratuita e amizade sincera a Camões, Antônio consegue que o estalajadeiro lhe arrume um quarto.

O Poeta aparece na cena seguinte, a recordar consigo a figura de D. Catarina, a amada que, mesmo depois de tantos anos distante, não conseguiu esquecer: "inda a inclinação não lhe mudou; que bem me lembra como folgava de ir rezar à igreja de Santana!". Instala-se na estalagem e menciona os poucos bens que possui: "quatro livros, alguns cadernos e um crucifixo, eis aí todo o fardel; pouco mais. O meu Antônio amanhã irá buscar isso à nau". Trata-se do retorno do Poeta a Lisboa, após vários anos passados no exílio, em uma aproximação ficcionalizada de datas, uma vez que o regresso de Camões ocorreu anos antes da partida de D. Sebastião para o Marrocos. O saudoso viajante, de volta ao lar, reflete, em diálogo mental com a Pátria: "Deus louvado, que já uma hora em Lisboa me torno a ver alfim! (*Chegando-se para a janela do cais*) Salve, Lisboa minha! minha velha, minha formosíssima cidade!... Para ti me torno a cabo de dezessete anos de trabalhado desterro, mais pobre e mais

poeta que nunca!... Nem já de mim te lembrarás, terra madrastra! e a mim, nem o dormir te me desluzia da memória; que entre sonhos vela o coração dos namorados". O Jau consola o Poeta, recordando passagens de sonetos camonianos, que conhecia de memória; representante do universo colonizado, o escravo mostra identificação com a pátria do amigo a quem jura eterna fidelidade: "Descansai, Mestre; acostumei-me a pensar todos os vossos pensamentos; ao que vós chamais pátria, chamarei pátria; e quere-lhe-ei, por vós, e como vós. Nenhuma força de vós me apartará enquanto eu viva".

Camões agradece e apazigua o ânimo do escravo: "Assim, meu leão silvestre! Assim! sempre indômito e rompente! Mas cuidado, que não estás aqui em palmares ou sertões; proíbo-te loucuras, sob pena de me agastar contigo". Nisso, ouvem-se os sinos da igreja de Santana, a tocarem fora de hora; Camões suspeita, de modo semelhante ao que ocorre no Canto II do poema de Garrett, que possa ser um anúncio de morte. Antônio pergunta ao amo se pode ir procurar D. Afonso de Noronha, para comunicar o retorno do Poeta; Camões autoriza, mas recomenda que o Jau não faça comentários sobre o estado de pobreza em que se encontram. O javanês parte e deixa o patrão a sós, pensando nos obstáculos que a Fortuna ainda lhe reserva: "e de naufrágios por mar e terra estou eu farto".

O estalajadeiro Diogo retorna e informa ao Poeta que o quarto já está disponível; oficialmente, na peça, ocorre a apresentação do protagonista: "Se vos perguntar alguém por Luís de Camões, sou eu". Surpreendentemente, o hospedeiro se recorda de alguns versos líricos camonianos populares e da fama do autor: "Luís de Camões! O autor das trovas namoradas que por aí se cantam na guitarra em saraus de senhores e passatempos de vilões! Que gentil arte de trovar!". Animado, Diogo reflete consigo sobre a honra de ter um vulto literário do porte de Camões hospedado em seu estabelecimento: "Amanhã apeio o rótulo que tenho por cima da porta com uma caravela dourada; quero mandar pregar outro mais soberbo: há-de ser o retrato do senhor Camões, do meu hóspede, pintado por Braz d'Avelar, com este moto que me ficou de um seu soneto: 'Serás faro a soldados e a poetas'".

Na próxima cena, trava-se um diálogo entre o fidalgo D. Afonso de Noronha e o rei D. Sebastião, não em um palácio soberbo, mas na mesma pobre e anônima estalagem onde se hospedara o Poeta: as duas nobres personagens são, na verdade, os homens encapuzados que misteriosamente se encontravam na hospedaria ou, como diz afetadamente o monarca, "Nesta espelunca! A vos não conhecer eu, como vos conheço, D. Afonso de Noronha, suspeitara que enganado me trazíeis a um covil de malfeitores". D. Afonso reitera a necessidade de discrição,

uma vez que as intrigas palacianas são muitas e inimigos espreitam por toda parte, a confabular planos sinistros. "Continuais logo a teimar que nos atraíam?", indaga o incrédulo rei. "Vossa Majestade sabe mui bem as invejas e malquerenças, que de muito há entre Martim Gonçalves, e sua Alteza o Senhor Cardeal, Tio de Vossa Majestade. [...] Por isso mesmo, Senhor Rei, é que eu mais vos suplico me atenda: Vossa Majestade a partir-se para a África, e logo Portugal governado, ou desgovernado, por um velho, fraco e malquisto do povo", aconselha sabiamente D. Afonso que, um instante depois, percebe outro perigo: toda a conversa é passível de ser ouvida pelos hóspedes do cômodo ao lado. Precavido, o fidalgo acorre a perguntar ao estalajadeiro sobre a dependência contígua – "Por que está esta porta fechada?" – e obtém a resposta: "É porque... esse aposento... alugou-se".

Em uma coincidência típica de melodrama, ao abrir-se a porta do quarto alugado, D. Afonso de Noronha encontra o amigo Luís de Camões, "o autor de tão gentis sonetos; o autor d'*Os Lusíadas*, o mais nacional poema que nunca houve". O Poeta se emociona ao saber que também o rei havia lido seus versos; o amigo confirma: "Que admirais nisso? [...] Não querieis que lesse o Monarca de Portugal um livro que é Tesouro das Glórias Portuguesas?". D. Afonso promove, finalmente, o encontro entre Luís de Camões e D. Sebastião; este último relaciona as atividades de reis e poetas: "Reis são também os poetas; e mais que Reis, quando vos assemelham: pois enquanto nós outros recebemos a coroa, vós vo-la cingis por vossas mãos e as dais, se vos apraz". O monarca convida Camões para uma visita aos Paços da Ribeira, na qual possa ler, para os membros da Corte, os versos épicos d'*Os Lusíadas*. A conversa prossegue e Camões discorre sobre as experiências no Oriente e sobre a amizade com Jau, o único ouvinte capaz de compreendê-lo inteiramente. "Bem! muito bem, meu poeta! quero que amanhã em palácio mo apresenteis. [...] Já vedes, D. Afonso, que não só aos vossos amigos agasalho, senão também aos amigos dos vossos amigos".

Acertado o encontro para o dia seguinte, Camões pergunta a D. Afonso o que fazia o rei em tão humilde estalagem, mas o nobre mostra-se discreto: "Segredo é esse que te não posso descobrir". Mudando de assunto, o Poeta pergunta por antigos conhecidos: "Novas quero sobretudo da tua formosa prima, a minha senhora D. Catarina de Ataíde". "Dela te lembras ainda?", pergunta D. Afonso. E Camões, imbuído da concepção amorosa neoplatônica, carregada de ares românticos, responde, a respeito da amada: "Sim: quanto mais longe dela me sentia, mais sentia ir-se-me entranhando pelo coração adentro o seu amor; este amor, só com o mesmo coração mo arrancariam; que já dos dois fizeram um só a razão e o costume. Enigma é, e enigma sou eu próprio, que te não sei explicar: sei que a amo; em tudo o

mais, achar-me-ás ainda qual fui sempre, mudável de hora a hora, e só constante na inconstância". Há, nessa passagem, uma evidente aproximação a temas da lírica camoniana, como a transformação do amador no ser amado e a mudança dos tempos e das vontades em um mundo em desconcerto. Dando continuidade ao diálogo, Camões recebe uma má notícia: descobre que D. Catarina, a Natércia de seus poemas líricos, casou-se com o fidalgo Martim Gonçalves. Momentos depois, D. Afonso parte e Camões, na hospedaria, encontra o plebeu Miguel, primo do estalajadeiro Diogo, coincidentemente um antigo conhecido seu; a ele Camões roga que lhe conceda um traje para que possa ir ao Palácio e declamar *Os Lusíadas* na Corte de D. Sebastião.

FIGURA 38 – *Retrato de D. Sebastião de Portugal em criança.* Hieronymous Cock. Cópia de um original desaparecido de Cristóvão de Morais (1561).

A ação do Segundo Ato principia em um salão alcatifado nos Paços da Ribeira, com as paredes decoradas por cenas de batalhas célebres da história portuguesa. Da janela, avista-se o Tejo, epicamente apinhado de naus que seguirão para a África. As portas laterais apresentam reposteiros de veludo vermelho e armas reais bordadas a ouro. Vários assentos estão dispostos para os convivas. Na primeira cena, aparece, solitário à esquerda da sala, o fidalgo Martim Gonçalves, rival de Camões. Ambicioso, em caráter monológico também reflete negativamente sobre as decisões tomadas pelo rei, "um príncipe como D. Sebastião, mancebo impetuoso, indômito, que se arremessa às guerras cegamente, sem deixar após si mais que um trono... vazio!". Entra o Embaixador de Castela e os dois começam a tecer comentários acerca das intrigas palacianas, até o momento em que, pela porta da direita, entra Luís de Camões,

ricamente vestido. Após cumprimentarem-se educadamente e travarem rápido diálogo referente às viagens do Poeta, os dois rivais conversam a respeito de D. Catarina de Ataíde e Camões propõe que sejam retiradas as "máscaras de vidro" e que falem às claras: "Senhor Martim! ambos nós queremos a mesma dama [...] juro-vos, que até ao derradeiro arranco, e minha última gota de sangue, vo-la hei-de disputar". A discussão, porém, não se torna acirrada, pois ambos os interlocutores mantêm a discrição adequada ao ambiente de Corte.

Na sequência, ocorre o esperado encontro entre Camões e D. Catarina, "a única ventura que a Deus [o Poeta] suplicava", após dezessete anos (tratados hiperbolicamente por Camões como "dezessete séculos"). Ele relata à amada o regresso no dia anterior, a bordo do navio *Santa Fé*, e as constantes recordações do amor de ambos, durante o tempo passado no exílio. Catarina, então, pergunta a Camões se ele já havia falado com Martim Gonçalves, o esposo que lhe havia sido imposto pela vontade da rainha; o Poeta confirma, inconformado: "Tu, tu... casada! com esse homem... não zombes assim, que seria matar-me". O triângulo amoroso se completa, no palco, com o retorno de Martim Gonçalves à cena: "Boas fadas nos andam hoje encaminhando, senhora; aqui mesmo encontrara eu, pouco há, o senhor Luís de Camões; e igual fortuna lograstes vós. Já certo lhe haveis dado os emboras da tornada". Para evitar maiores constrangimentos, D. Catarina se retira da sala, acompanhada pelo marido. Entra em cena Antônio, o Jau, a quem Camões se gaba das ricas vestes obtidas por intermédio de Miguel: "Fostes em vosso tempo, senhor Luís, o mais afamado donzel, o mais fino galã, de quantos se apavonaram ao sol nesse terreiro; tenho que ainda as alcatifas de palácio se lembrarão de mim".

Alguns nobres – Leão, Real e Saint-Pol – se aproximam e, dada a presença anunciada de Camões, começam a conversar e a fazer comentários sobre *Os Lusíadas*. Depois, a sala é invadida por diversos artistas e membros da Corte: chameleiros, trombeteiros, timbaleiros, arqueiros, arautos, reis de armas, porteiros, pajens carregando tochas, a rainha D. Catarina e a princesa Maria, D. Catarina de Ataíde e outras damas, Martim Gonçalves, D. Afonso e demais cavaleiros, seguidos pelo rei D. Sebastião. O sarau tem início com a representação de um auto teatral, oportunidade para uma série de intervenções de personagens místicos e fantásticos, criados pela imaginação de Antônio Feliciano de Castilho e introduzidos na peça por um Ermitão. Inserido no drama por uma espécie de *mise en abyme*, o trecho dramático apresentado ao rei D. Sebastião se estende por onze longas cenas carentes de acontecimentos relevantes e provoca uma quebra monótona na sequência das ações e traz falas que exaltam o poder real e valorizam a expedição ao Marrocos, a exemplo do vaticínio de um Mouro – a

quem "em Tetuão [...] foi dito,/ que um Grã Rei da cristandade/ inimigo do nosso rito/ tinha exército infinito/ no porto desta cidade" –, dos auspícios da Fada Marinha – "a amiga dos marinheiros, [...] com cuidados verdadeiros [...] de estar sempre em vigia/ contra aquele cão maligno" –, da presença de um bando de Demônios – para os quais "feia é a terra!/ feio é o mar!/ feio é o céu!/ feio é o ar" –, de um par de Serafins – que protegem o "Grã Príncipe, e flor de Reis" –, do deus Marte – que atende aos desígnios da Fada Marinha –, mitológico senhor das guerras. Após a representação alegórica das forças sobrenaturais envolvidas na empresa bélica de D. Sebastião, Camões é finalmente chamado à presença do rei, que lhe concede a famosa tença em prêmio pela composição d'*Os Lusíadas*. Diversos nobres – entre os quais, Martim Gonçalves – desaprovam a concessão real dos cinquenta cruzados. Camões mostra-se encolerizado contra os cortesãos. O rei D. Sebastião, porém, permanece firme em sua decisão e chega ao fim o Segundo Ato.

O Terceiro Ato do drama, por sua vez, transcorre no aposento de Camões e Antônio, na estalagem de Diogo, mobiliado com simplicidade e adornado unicamente com um escudo e um crucifixo, que dividem espaço com um tinteiro, papéis e alguns livros velhos, encadernados em pergaminho. Camões não parece bem e, desiludido com a indiferença e a mesquinhez de seus compatriotas, planeja deixar Lisboa. Retoma-se um lugar-comum do mito camoniano, segundo o qual o Poeta teria enfrentado desilusões amorosas e decepções com a falta de reconhecimento por parte de seus contemporâneos. Antônio consegue fazer com que o amo resista e permaneça na cidade; a decisão de permanência é reforçada pela aproximação de D. Afonso, que revela a Camões o desejo de D. Sebastião em reencontrá-lo. Da mesma forma que o monarca, Catarina também havia ficado inconformada com o desrespeito demonstrado pelos nobres portugueses; resolve, então, procurar Camões.

FIGURA 39 – *Luís de Camões na Prisão*. Desenho colorido de autor não identificado (século XVII).
A figura reforça a imagem tradicional do Poeta, associada a uma vida de privações, sofrimentos, miséria e descaso, não obstante o grande talento para as Letras.

À noite, o casal conversa na estalagem e troca juras de amor. A amada do Poeta parece receosa e condena a ação dos cortesãos que se opuseram ao pagamento da tença, em uma fala que demonstra coragem e independência feminina: "Que cena, meu Camões! que bárbaros! Como vos martirizaram! oh! e quanto mal não quis eu à minha fraqueza! temi de perder o siso. É verdade. Quando te vi sair tão alucinado, senti atear-se-me cá dentro a desesperação que em ti levavas. Então, é que de mim se apossou um pensamento ousado, um pensamento de mulher; (que para elas não há impossíveis;) 'quem o pode salvar sou eu;' exclamei; 'sou eu; e hei-de salvá-lo!'. O longo diálogo dos amantes, no entanto, é interrompido pela chegada do rei D. Sebastião. Camões esconde a amada atrás do cortinado da porta. O monarca diz: "Esta noite, Luís de Camões, vim trazido por nosso amigo D. Afonso de Noronha, mais como brigão que sai no escuro, que não como Rei e Cavalheiro".

Diante da generosidade e do apreço demonstrados pelo rei, o Poeta responde: "Real Senhor, empenhais-me em dívida que não pagarei nunca". D. Sebastião mostra-se resoluto em auxiliar o autor dos versos que immortalizaram a glória dos feitos portugueses; para isso, simula pedir um empréstimo a Camões, somente para verificar a real condição financeira do escritor. Ao constatar a situação de extrema pobreza, o rei aperta a mão do Vate e promete ajuda: "Não os tens, meu amigo; não tens três cruzados!... Desde hoje, D. Sebastião e Camões hão bolsa comum... Que se dissera do nosso Portugal por esse mundo, a constar que o Príncipe dos poetas portugueses se albergava em Lisboa a par com os Paços da Ribeira, numa casa de venda, sem mais louros que uns secos e mirrados no alpendre do portal?!... Já ordenei que nos meus Paços te aparelhassem aposento qual a ambos cumpre". Por meio dessa cena, Antônio Feliciano de Castilho concretiza, na trajetória percorrida pelo mito camoniano ao longo do século XIX, a mais viva cena de diálogo e interação entre as duas grandes figuras míticas do imaginário coletivo português, oriundas do século XVI. D. Sebastião firma com Camões um elo de amizade que confere dignidade e reconhecimento ao trabalho executado pelo Poeta. O rei vai além e manifesta o desejo de que Camões se torne um conselheiro próximo, assumindo o lugar do já idoso D. Aleixo de Menezes, identificado no poema de Almeida Garrett como o sábio fidalgo que, em meio às intrigas da Corte, zelava pela segurança do governante.

No final do Ato, D. Afonso e D. Sebastião surpreendem Catarina, ainda escondida atrás do cortinado. "D. Catarina!", exclama D. Afonso. "A esposa de Martim Gonçalves!" – reconhece o rei – "Viestes, Senhora, consolar o nosso poeta?". O diálogo, no entanto, é interrompido pelo reconhecimento de vozes vindas do subterrâneo. Trata-se de Martim

Gonçalves e do Embaixador de Castela, que alugaram o quarto subterrâneo da estalagem e conspiram contra o rei. Martim Gonçalves chega a dizer: "D. Sebastião lá se vai espadaçar contra o poderio mauritano". O Embaixador confirma a provável derrota: "O seu perdimento é certo". Gonçalves completa: "Dizei antes 'certíssimo': derrotado o seu exército, por suas mãos se mataria ele, se primeiro lançadas moursas o não fizeram". D. Afonso propõe que surpreendam os conspiradores. D. Sebastião, porém, prefere antes ouvir a opinião de Camões, que não consegue demonstrar isenção e afirma: "Real Senhor: Martim Gonçalves é meu inimigo". O rei, então, resolve partir com Catarina e D. Afonso, sem mais nada dizer. Nas cenas finais do Terceiro Ato, Camões, por mais que Antônio procure evitar, vai ao encontro de Martim Gonçalves, que desafia o Poeta a um duelo. O rival de Camões, no entanto, impõe que o confronto ocorra no prazo de uma hora. Antônio desconfia que uma cilada esteja sendo armada, mas Camões demonstra confiança e diz ao fiel escudeiro: "Pois tu vem comigo; não se matam à falsa fé dois homens como nós outros".

No Quarto Ato, Martim Gonçalves – agora inimigo comum de Camões e do rei D. Sebastião – está em uma sala de sua casa, decorada com retratos dos soberanos de Portugal e com talhões de louças do Japão. Na primeira cena, Manoel, um pajem de Martim Gonçalves reclama da própria condição. O público descobre ser ele um informante a respeito dos passos "do tal Camões", apesar das dificuldades encontradas para obter informações, uma vez que "o diabo do estalajadeiro, ainda o estou vendo com os dentes emperrados, e com medo de se descozer", não parecia muito inclinado a falar. Em seguida, outro rapaz humilde, chamado Paulo, descerra a porta do fundo e, bocejando, cumprimenta Manoel e relata: "Inda agora, estava-me eu ali à janela, por sinal a contar as estrelas, para me divertir, quando vi atravessarem o Terreiro do Paço... quem? adivinhei quem!". "Que sei eu!....", responde Manoel. "A nossa ama, a senhora D. Catarina, e dois cavalheiros; como chegaram ao saguão da escada, que vai para os aposentos da Rainha, entraram todos três". Paulo se refere ao retorno furtivo de Catarina, D. Afonso e D. Sebastião ao palácio. Momentos depois, confessa a Manoel ter reconhecido a identidade dos dois homens que acompanhavam a dama. Entre desconfiados e curiosos, os dois empregados continuam a observar e conversar.

Mais tarde, naquela mesma noite, Catarina chega precipitadamente e interroga o pajem Manoel: "Dizei-me: o senhor Martim Gonçalves está no seu aposento?". "Senhora, não", responde o rapaz. D. Catarina, à parte, reflete consigo: "Não!... encontrou-se com Camões!". Corajosa, porém, ela decide agir: "Todavia, vamos, inda que a vida me custe...". Nesse instante, Martim Gonçalves se aproxima e chama por Catarina. "Dormida vos cuidava eu já de

muito, Senhora minha! [...] Que sorte vos trouxe ora aqui?", pergunta o fidalgo. A dama tenciona fazer um pedido, mas Gonçalves não se contém e revela saber que ela deseja ir ao encontro de Camões: "Tempo é de pôr termo a tais vergonhas, Senhora! se até agora vos hei deixado livre, sem me intrometer com as vossas quimeras loucas, foi, bem o sabeis, com a cláusula de não enxovalhardes nunca a minha nobreza!". "Santa Virgem!", exclama a esposa. "De me não tornardes alvo, como outros, a motejos de cortesãos", continua Martim Gonçalves. Assustada, Catarina repara, em seguida, que Martim Gonçalves está sem a espada, o que provavelmente indica que ele voltara de uma briga. Imediatamente, a amada do Poeta pergunta: "Uma só palavra! Camões ficou morto?...".

"Ainda não!" – responde o fidalgo – "Basta, basta, senhora". Exaltada, a dama vocifera: "Não basta; hei-de falar, e heis-de ouvir-me! insultaste-me, calei-me; supliquei-vos, repulsastes-me: rogos para convosco, bem sabia eu já que eram baldados! [...] Perguntastes-me há pouco se me ia eu à pousada de Camões? respondo-vos agora que para lá torno: que uma hora não há ainda que eu lá estive, ao lado dele". Vale observar que a Catarina de Ataíde ficcionalizada por Castilho é, das várias recriações da amada de Camões, a que maior desenvolvimento de personalidade apresenta e, para além dos contornos românticos de amada indefesa e espiritualizada, apresenta temperamento forte, corajoso e decidido. Afrontado em sua honra, Martim Gonçalves sente-se desafiado e chama o pajem Manoel, pensando consigo: "É necessário que esta mulher desapareça". As ordens dadas, então, são claras: "Manda dizer, em meu nome, a minha sobrinha, a senhora D. Abadessa de Nossa Senhora da Rosa, que faça prestes logo, logo, uma cela para sua tia, a senhora D. Catarina, que deseja de se retirar do mundo". Nesta versão literária da biografia camoniana, portanto, Catarina não segue para o convento por vontade própria, infeliz após a partida de Camões para o exílio, mas é enviada pelo marido aristocrata, em virtude do relacionamento amoroso com o Poeta, a próxima vítima da qual Martim Gonçalves deseja ocupar-se.

Camões está perto da casa do vilão, que planeja uma emboscada traiçoeira durante o duelo e combina com Manoel, o empregado: "Buscarás outra espada para ti. Deixarás a porta mal cerrada, para que um ao outro nos possamos ver. Em eu pondo a mão neste ferro...". Nesse instante, aparece em cena o autor d'*Os Lusíadas*, pronto para enfrentar o inimigo. Intervém providencialmente, porém, o rei D. Sebastião, que avisa acerca de sua chegada: "Anuncia-me a Martim Gonçalves da Câmara". Surpreso, Gonçalves, após despachar Camões por uma porta à esquerda, viperinamente finge cortesia: "Vossa Majestade, Senhor, nesta humilde estância!". "Negócio me traz, em que não vai pouco à salvação do Reino" – responde

com seriedade o monarca – "De Castela, e não d'África, nos vem o perigo". Note-se a menção à ameaça exercida pela Espanha sobre o trono português, realmente concretizada após o desastre de Alcácer-Quibir. D. Sebastião expõe as razões do perigo iminente: "D. Filipe, meu tio, parece necessitar de mais império: grande seria para outras cabeças aquela coroa; a ele, vai-lhe estreita; carece de a acrescentar com mais alguma...". O rei português deseja, na verdade, surpreender o traidor Martim Gonçalves em contradição; ao longo da conversa, desmascara-o diretamente: "Não negueis! inda de infâmias vos não basta?! Quem vos acusa?!... acuso-vos eu, El-Rei: será bastante? Não ouvi eu tudo?". Como punição, Gonçalves deverá retirar-se para a Espanha, de acordo com as ordens de D. Sebastião: "Vai-te para D. Filipe, que lá te chama; dize-lhe que a tua traição, descoberta no próprio dia da minha partida, me não demoveu do propósito! dize-lhe que El-Rei de Portugal vai pelejar pela honra de Deus, e Deus protege os seus pelejadores...".

Enquanto isso, Camões e Catarina se encontram; a dama, de algum modo, conseguira fugir. O Poeta a toma nos braços: "Como te encontro eu aqui, alma da minha vida! para a estância da Rainha cuidei te levava El-Rei!". A amada responde: "Levou, mas eu não pude estar; morria se não saísse! a lembrança de te haveres lá ficado na estalagem, onde era Martim Gonçalves, aterrava-me... saí como louca, para vir aqui... para ir lá... para saber... [...] figurou-se-me estar-te vendo aos pés dele, por sua mão traspassado, nadando no teu sangue, arquejando, moribundo, morto! Ah!...". Nesse ponto, o recurso da gradação ascendente imprime à cena contornos hiperbólicos melodramáticos. Camões, então, retoma o senso prático e aconselha: "Catarina, escuta; não percamos um instante; Martim deve estar chegando... é necessário fugires. [...] Vai; o meu Antônio te guiará... ali está ele. [...] Breve serei convosco". Note-se também o uso recorrente do verbo *ser* com sentido de *estar*, um uso característico do português quinhentista, recuperado por Antônio Feliciano de Castilho para aproximar o drama do contexto temporal por ele retratado. Finalmente, Catarina se recusa a seguir o Jau e só parte quando convence Camões a segui-la. Antônio permanece para dar satisfações a Martim Gonçalves.

O vilão, remoendo a conversa com D. Sebastião, planeja matar Camões de modo covarde e traiçoeiro: "Lá veremos, D. Sebastião, qual de nós há-de entrar primeiro em Lisboa. Agora, vamos a isto: já tenho na emboscada os meus dois valentes". Entretanto, ao invés do Poeta, encontra o Jau, que lhe diz, a respeito do amo: "Já lá não está". "Quem és tu?", indaga Martim Gonçalves. "Olha-me bem, e a ti mesmo te responderás", diz bravamente Antônio. "Insolente! a que és vindo?", pergunta o fidalgo. "A defender meu senhor, se for mister",

reage o escravo. Nesse momento, Camões retorna à cena e arma-se o confronto final. "Agora, só um raio nos poderá separar. O Quarto Ato termina e, implicitamente, sabe-se que o Poeta derrotou o inimigo, uma vez que o Quinto Ato, o último da peça, tem início em um aposento apertado e muito pobre, onde vive Camões, nas proximidades da igreja de Santana. Em contraposição ao luxo palaciano das cenas ambientadas na Corte, o espaço em que ocorre o desfecho apresenta uma cortina rota, uma pequena janela, a espada e o crucifixo, uma cadeira encostada à mesa, uma bilha d'água e um fogareiro apagado. Camões aparece sentado, com Antônio passeando ao fundo do quarto, "vagarosa e sutilmente, para não interromper ao poeta. Camões, depois de reler atentamente o que havia escrito, começa a falar". O escravo escuta com atenção as palavras do amo: "Que versos!... nunca tão frios os escrevi!... nunca! [...]".

O Poeta passa por uma crise criativa; as Musas e o Engenho parecem tê-lo abandonado. Sofrendo, lamenta-se: "Não quero que se possa jamais dizer: 'Camões acabou a vida indigente e mendigo, até de espírito!'. O Jau procura animá-lo, lembrando os elogios aos versos camonianos feitos por Tasso, na distante Itália, mas Camões prossegue, melancólico e pessimista: "O poeta, se o houve, já lá vai!... Posso deitar luto por mim!". Após uma pausa, é apresentado um dos principais lugares-comuns do mito camoniano, segundo o qual o Poeta morre com a Pátria; diz Camões: "Tenho uma derradeira consolação todavia: já não hei-de assistir à morte da pátria, que também para aí está agonizando, desde o dia que em África lhe esmagaram a cabeça! Sequer, não verei Castela vir assentar-se em cima deste pobre Reino, moribundo, como eu!... Que me importa já agora a existência!... Amor, pátria, realeza... tudo se me foi em torno desabando, e cada uma dessas nobres e santas coisas me foi levando consigo um pedaço do coração...". Não há notícias de Catarina e o triste diálogo se encerra com Camões acreditando na perda do próprio talento.

Para animar o amo, Antônio retorna com presentes: são doces, "feitos pelas mãos de prata das freirinhas d'Odivelas [...] e um ramalhete de flores naturais, entre muitas outras feitiças". Camões fica surpreso e pergunta: "Mas quem de mim se há lembrado com o mimo?". O Jau revela que tudo fora enviado por Bárbara, a escrava, uma personagem que, em alguns relatos biográficos, divide com o cativo Antônio o papel de ajudante fiel do Poeta em seus últimos tempos de vida. Na peça de Castilho, ela é responsável por coletar esmolas para Camões pelas calçadas de Lisboa; o protagonista faz algumas referências a ela: "[...] pobre velha! diz que também padeceu muito. Morreu-lhe não sei quem, em viagem do Brasil, sendo ainda moça, que a deixou para sempre triste e desamparada! [...] Quantos dias, se não fora a sua caridade, não houvérámos passado sem comer, Antônio! e mais (coitada!), é uma pobre de

Cristo! sempre assim foi: mãos largas, mãos largas, e delicadeza para acudir sem envergonhar... os pobres. De noite, apregoa marisco por essas ruas; de manhã, vende ramalhetes; uma hora no alpendre de São Domingos; outrora, e as mais das vezes, onde nós a achamos em desembarcando, no Terreiro do Paço, ao pé da Casa dos Contos. É porque dali, me disse ela, se vê o mar e as caravelas que vêm e vão, que tudo lhe faz muita saudade! Pobre Bárbara!... para aí morrerás também algum dia, sem haveres quem te cerre os olhos! (*fica absorto em seus pensamentos*). Observe-se que as únicas pessoas que permanecem ao lado de Camões, ao final da vida, são escravos que generosamente oferecem o pouco que possuem a um artista desconsiderado pelos compatriotas letrados e socialmente mais prestigiados. Na sequência, as reflexões do Poeta são interrompidas por um menino que bate à porta. Camões mostra-se impaciente: "Ai! que vida! [...] Nem sequer morrer em descanso me deixarão aqui!".

Jau permite que o garoto entre e o identifica: "Vizinho vosso, aqui do pé de Santana". A pobre criança pede esmolas; o pai teria morrido em África, onde fora soldado. Trata-se de uma personagem representativa dos órfãos e desvalidos que ficaram abandonados em Portugal, após a partida dos homens que compunham o exército de D. Sebastião e que partiram para a morte no Marrocos. Simbolicamente, o menino representa a nação abandonada e vulnerável, pobre e indefesa. Quando ele sai de cena, Jau entoia uma canção para entreter o Poeta, que já não é capaz de compor; o escravo, então, entoia versos a respeito de si próprio, com toques de exotismo: "Nasci no rico Oriente;/ criei-me entre as verdes palmas. para amor:/ amor me pôs no Ocidente;/ fez-me d'alma duas almas, para a dor.// Ai, dor! pois heis-de ir a Java,/ estrelas, e vosso rumo de lá vem,/ dizei-lhe qual me eu consumo;/ dizei-me se lhe eu lembrava lá também.// Também vós, ondas e ventos,/ pois sabeis a minha terra, lá chegai;/ não lhe conteis meus tormentos;/ mas o amor, que me desterra, lhe contai.// Contai-lhe que preso vivo;/ mas que eu mesmo aperto e beijo meus grillhões;/ nem livres, nem Reis invejo,/ pois o cativo é cativo de Camões". Além de retocar a singela biografia legada pela ficção a respeito do Jau, amigo fiel do ocidental Camões, o poema também apresenta traços românticos, como o saudosismo do indivíduo em relação à terra natal e a tentativa de integração do sujeito – eterna e irremediavelmente expatriado – com a realidade externa do mundo objetivo, verificada no diálogo com os elementos da natureza. Há também uma idealização ingênua da condição de escravo, representado como indivíduo dócil e resignado a serviço de um amo generoso (traço que assinala uma visão de mundo fundada na ideologia imperialista colonizadora).

Ao final da peça, D. Catarina de Ataíde consegue reencontrar Camões, após muito tempo. Antônio revela o que ocorreu na noite do enfrentamento com Martim Gonçalves: os malfeitores fugiram e pessoas do povo cuidaram das feridas de Camões "e nos trouxeram para este aposento, que um homem aí ofereceu por caridade". Na manhã seguinte, D. Afonso teria ido à estalagem e um empregado teria lhe contado os fatos. Ao correr para a casa de Gonçalves, o velho fidalgo encontrou-a esvaziada às pressas, certamente pelo fato de o vilão ter fugido com o objetivo de embarcar em algum navio para a Espanha. Catarina se aproxima do amado; ambos estão envelhecidos e constataam que os portugueses esqueceram por completo o autor d'*Os Lusíadas*. A dama relata de que modo conseguiu encontrar a pousada em que Camões e o Jau estavam. Após ter visto Antônio passar casualmente em frente à cela do convento, animou-se a sair e procurar por eles. Foi à estalagem do já falecido Diogo, mas encontrou-a fechada; seguiu, então, para a igreja de Santana e foi informada do endereço pela boa escrava Bárbara, que ali estava a vender ramalhetes.

Chegou tarde, porém, a amada do poeta; sentado próximo à janela, Camões parece sem forças e, entrando em delírio, passa a recitar, ao acaso, trechos de sonetos e episódios da epopeia, como o do lírico e puro amor de Inês de Castro pelo príncipe D. Pedro. As emoções são fortes demais para o casal; Catarina tem uma crise súbita e falece nos braços do amado. "Catarina... tu não estás morta... Catarina, tu não podes deixar-me cá assim... Dize, ergue-te, Catarina... (*procura levantá-la, mas o corpo recai mortal*) Está morta!... mataram-na! a minha Inês de Castro. E eu, meu Deus! eu hei-de ficar vivo?". Em seguida, devido ao sofrimento demasiado, Camões expira ao lado do corpo da amada, enquanto, ao fundo, ouvem-se os sinos da igreja de Santana; seguindo a concepção romântica, sugere-se que o amor espiritualizado e impedido por obstáculos, ao longo da vida, perdura e se concretiza no além-túmulo. No desfecho, o fiel Antônio "corre a tomar as duas coroas: põe a de louros em Camões, e a de flores em D. Catarina"; rompendo em lágrimas, abre a janela e grita, soluçando: "Esmola para o enterro de Luís de Camões!!!". Desse modo, chega ao fim o drama.

FIGURA 40 – *Retrato de Camões para uma edição espanhola d'Os Lusíadas*. Anônimo. Impresso na Lit. Pfeiffer. Executado a carvão (1873).

O *Camões*, de Antônio Feliciano de Castilho, foi impresso pela primeira vez em 1850 e representado apenas cinco anos depois, no Rio de Janeiro, graças à intervenção do escritor francês Thiago Arago que, aportando em Lisboa durante a emigração da França para o Brasil, levou consigo alguns textos de Castilho. Em terras brasileiras, travou contato com o ator João Caetano e, pouco depois, veio a falecer. Segundo os apontamentos que acompanham o texto de *Camões* a partir segunda edição, João Caetano herdou os livros de Arago, entre os quais encontrava-se a peça de Castilho. O escritor lusitano, por sua vez, chegou ao Rio em fevereiro de 1855 e, ao encontrar o ator e empresário do teatro de São Pedro, combinou os detalhes para finalmente levar aos palcos mais aquela recriação ficcional da biografia camoniana. De acordo com o próprio Castilho (1906: 230-231):

Representou-se enfim o *Camões* com brilhante resultado. João Caetano não me havia convidado para os ensaios; disse-me ele na noite, que não fora por esquecimento, mas sim por desejar que eu presenciasse tudo com a impressão da novidade. No dia anunciado, caiu doente, e geralmente se espalhou que morrera de repente! Restabelecido porém algum tanto, posto que ainda pouco, e privado de parte de seus recursos naturais, deu a primeira representação a 30 do passado. Estava tenebrosa a noite. Torrentes, relâmpago, inundação, nada teve mão no público. O concurso era sem exemplo. Não havia no amplo recinto da sala um único lugar vazio; chegaram-se a pagar camarotes por trinta mil réis! Achavam-se presentes Suas Majestades o Imperador e a Imperatriz, que permaneceram quase até ao baixar do lustre. Tudo era luxo; na assembleia reinava certa excitação como de um grande acontecimento.

É preciso, obviamente, considerar que são palavras do próprio autor e, portanto, isentas de imparcialidade. No entanto, chama atenção o interesse demonstrado por João

Caetano – que já havia participado, há cerca de vinte anos, da peça escrita por Luís Antônio Burgain – de levar à cena a peça de Castilho. O mito camoniano continuava a ser um assunto que despertava o interesse do público e ainda era útil para reforçar o discurso de união entre Portugal e Brasil, como sugere a própria presença das autoridades reais na noite de estreia. Além disso, depois de salientar os obstáculos que se impuseram à encenação, Antônio Feliciano de Castilho carrega em cores ao descrever as más condições meteorológicas da ocasião e ao enfatizar que nem mesmo elas foram capazes de dissuadir o público de comparecer ao teatro.

Chama atenção, no decorrer da peça, o cuidado do autor português – uma vez que se trata de um aspecto impossível de ter sido trabalhado pelos criadores do original francês – com a adaptação das falas ao português do tempo de Camões. Para além da reprodução das características frequentemente encontradas nas evocações camonianas oitocentistas – ligadas às tribulações e injustiças sofridas pelo soldado, amante, aventureiro, poeta e herói –, Castilho demonstra preocupação com questões estilísticas e procura valorizar a língua nacional, concebida romanticamente como o principal veículo de difusão da identidade e da cultura de um povo. Para isso, segundo as notas de Castilho,

Em obra que levava por título *Camões*, não era só direito, senão dever rigoroso, apresentar a linguagem pátria com asseio, galas e joias de mui rica. [...] Um Camões que nos viesse falando como qualquer fumante do botequim do Marrare [...] seria tudo quanto quisessem, menos Camões.

Talvez pelo fato de ter promovido tantas intervenções nas falas e nas configurações de personagens do drama, e mesmo por pertencer ao país natal do autor d'*Os Lusíadas*, Castilho tenha perdido os limites das fronteiras que separavam o tradutor e os legítimos autores da peça, cuja origem francesa só foi oficialmente admitida anos mais tarde. O zelo com que Antônio Feliciano de Castilho tratava a língua fica evidente nas escolhas de provérbios, de vocábulos arcaicos ou mesmo de construções sintáticas já caídas em desuso no século XIX. Admirador dos escritores neoclássicos – e, sobretudo, de Bocage –, Castilho soube reconhecer alguns poucos talentos literários dos Oitocentos, a exemplo de Camilo Castelo Branco – por ele considerado "o Filinto dos nossos dias" –, autor do qual o presente estudo se ocupará mais adiante.

É válido destacar também, em relação aos traços gerais da configuração da peça *Camões*, o destaque conferido à figura mítica de D. Sebastião, a qual, juntamente com a de Luís de Camões, ocupa lugar central no imaginário coletivo português ligado ao século XVI.

Se a amizade é um traço relevante nas diferentes versões do mito camoniano – graças à relação de companheirismo e fidelidade existente entre o Poeta e o Jau –, Castilho enriquece o universo dos laços afetivos que apóiam Camões em meio à miséria, após o regresso do exílio. O rei D. Sebastião, apesar das críticas a ele feitas em relação às estratégias militares e bélicas adotadas, é apresentado na peça como um soberano justo e generoso, capaz de reconhecer o talento do artista que imortalizou os feitos dos grandes heróis nacionais. Além de aliados, Rei e Poeta são elevados ao mesmo estatuto de nobreza, acima das mesquinhas invejas e ambições que movem os corruptos cortesãos do Palácio. Não obstante, Castilho, no segundo volume que acompanha o drama *Camões*, sublinha a responsabilidade de D. Sebastião no contexto da crise que se abateu sobre Portugal e foi se agravando até o século XIX:

Apesar do heroísmo com que pelejamos então, a decadência portuguesa era visível, e triunfamos mais pela necessidade europeia de limitar o poder espanhol, do que pela própria iniciativa. E ao passo que diminuía a nossa influência no mundo, e que se abastardeavam as qualidades de que ela proviera nos séculos anteriores, crescia o desejo de distinções com que dêssemos às nossas pessoas e coisas a majestade e grandeza de outras eras de que apenas éramos triste simulacro. [...]

O desaparecimento do rei deu origem a imposturas graves e de trágico desfecho, que por algum tempo ocuparam as atenções da Europa; e criou a crença popular, ainda não de todo extinta, do seu encantamento numa ilha encoberta. D. Sebastião ficou sendo para os seus, o que é para os ingleses o fabuloso *Arthur* ou *Arthus*, instituidor da *Távola redonda* no século sexto; [...] (CASTILHO, 1906: 52; 117.)

FIGURA 41 – *Retrato de D. Sebastião*. Autor desconhecido. Iluminura da *Crônica dos Reis de Portugal* (fim do século XVI). Notem-se os símbolos associados ao Império Português (navios, armas e castelo) em torno da imagem do rei.

Apesar de D. Sebastião dividir espaço, no drama, com Luís de Camões, é ainda o poeta quinhentista quem ocupa inegavelmente o posto de protagonista da peça. O tratamento ficcional da biografia camoniana, tão em voga no século XIX de língua portuguesa, também se estendeu por outros países europeus nos Oitocentos e deu origem a peças como a de Perrot e Dumesnil, base francesa do texto recriado por Antônio Feliciano de Castilho. A popularidade assumida pelo mito camoniano nessa época se deve, sobretudo, à adaptação da biografia do poeta aos valores preconizados pelo movimento romântico europeu. O sujeito exilado, que sente saudade simultaneamente da amada e da pátria distantes, e que é genial a ponto de pegar bravamente em armas e compor o maior épico de sua nação, mostra-se perfeito para ser convertido em herói idealizado, de destino trágico, segundo a visão de mundo característica do Romantismo. A reverência pela figura de Camões, nesse tempo, se superpõe à própria análise da obra poética do autor e o culto camoniano – ao qual Antônio Feliciano de Castilho adere na composição do drama *Camões* e durante as missões oitocentistas empreendidas para levantar dados biográficos e homenagear o cantor d'*Os Lusíadas* – ganha força conforme se aproximam as comemorações do tricentenário de morte do Poeta, em 1880.

Na tentativa de compensar a indiferença com que os portugueses de séculos passados haviam tratado Camões, o século XIX testemunha um movimento de fanatismo e obsessão pela imagem do Vate. Castilho enfatiza as injustiças anteriormente cometidas ao tratar do final da vida de Luís de Camões:

Ora, enquanto [...] D. Sebastião, o Desejado, nada mais tem porventura no seu monumento que o seu nome, e os seus ossos voam pelos desertos, ludíbrio dos ventos d'África, Camões, na modesta igrejinha das decrépitas freiras de Santana, sem inscrição, e chorado como perdido na voz de todo o mundo, jaz, conserva-se, e existe realmente.

Quando Cícero, século e meio depois da morte do célebre Arquimedes, logrou a fortuna de lhe descobrir o túmulo, não sentiu mais ufano júbilo que o pobre de mim, na hora em que, dois séculos e meio depois da morte de Camões, pude dizer à minha consciência – "Achei-o! a sua sepultura, ei-la aqui!" –

O meu amigo, o sr. Garrett, não menos encantado do que eu com o descobrimento, me pediu em 1844 para a terceira edição do seu *Camões*, uma notícia daquelas investigações; dei-lha com a melhor vontade; até pela honra que me resultava de ver o meu nome num cantinho desse monumento, que o sr. Garrett soube fabricar de diamante à glória de Camões e à sua própria. (CASTILHO, 1906, 118-119.)

Desse modo, comparando-se modestamente a Cícero, Castilho, envolto em aura de arqueólogo, assume oficialmente haver descoberto o exato lugar em que teriam sido depositados os restos mortais de Camões. A suposta descoberta deu novo impulso à

curiosidade nascida em torno da biografia camoniana e alimentou o culto do Poeta no século XIX português. Antônio Feliciano de Castilho menciona sua descoberta e transcreve as palavras de Garrett acerca das investigações empreendidas em busca do túmulo de Camões:

Camões foi enterrado em sepultura humilde e rasa ao lado esquerdo da porta principal da igreja do convento de Santana, que então servia de paróquia. Dezesseis anos depois, D. Gonçalo Coutinho, o mesmo que tão afeiçoado lhe fora em outro tempo, mas que parecia tê-lo desamparado nos últimos dias de sua atribulada vida e de todo olvidado depois de morto, D. Gonçalo Coutinho, agora com diligência e cuidado procurou o lugar quase esquecido – em dezesseis anos! – da sepultura do poeta; [...] mandou trasladar as cinzas para uma jazida particular no meio da igreja, e assentou sobre ela uma pedra em que fez gravar aquele tão conhecido epitáfio de simplicidade eloquentíssima:

"Aqui jaz Luís de Camões/ Príncipe/ Dos Poetas do seu tempo;/ Viveu pobre e miseravelmente:/ E assi morreu./ Ano MDLXXIX."

[...] No terremoto de 1755 o teto da igreja, que era de abóbada, caiu com todo o seu peso sobre o centro dela, e completamente arruinou toda a linha média do pavimento [...]

A igreja consertou-se. [...] Por onde, o jazigo de Camões, em que esteve ou está a sua cinza, veio a ficar exatamente no sítio em que a grade do coro debaixo agora parte a igreja quase a meio.

Mas depois destas obras, a ninguém lembrou perguntar se se pusera, ou não, sinal naquela sepultura: todos se contentaram desmaseladamente com dizer – "Perdeu-se com o terremoto". [...]

Só neste século um homem não suspeito de entusiasmo por Camões certamente, antes bem pouco respeitador seu, o padre José Agostinho de Macedo, por vezes foi ouvido dizer, a várias pessoas inda vivas, que a sepultura não estava perdida, e que o terremoto só destruíra a lousa, não o jazigo. [...]

Em 1825, quando imprimia em Paris a primeira edição do meu poema, eu ignorava absolutamente estas circunstâncias locais, e não tinha nem o menor vislumbre que fosse possível virem a descobrir-se as cinzas de Camões. [...]

Estava reservado a um poeta, a um pobre poeta cego, e sem valimentos, o empreender a desafronta da nação e o desagravo do seu grande gênio.

Na sociedade que se formara em Lisboa em 1835, com o título de Sociedade dos Amigos das Letras, o sr. Castilho propôs que se não desse toda a esperança por perdida, que ele tinha fé que ainda talvez se pudesse achar a sepultura do nosso Camões; que ao menos se fizessem as diligências com zelo e empenho.

Nomeou-se uma comissão; o governo e o Sr. Patriarca da Silva deram as licenças devidas; [...] achou-se o que acima referi do seu estado atual; e no próprio sítio em que, a existirem, devem ainda jazer os restos mortais do imortal cantor dos portugueses [...] Dentro deste vão uma ossada com alguma terra pouca. (*apud* CASTILHO, 1906: 119-123.)

Almeida Garrett se refere aos esforços empreendidos por Castilho para identificar o lugar em que teriam sido depositadas as cinzas de Camões após o terremoto de Lisboa, ocorrido no século XVIII. Após o aparente sucesso da primeira investigação, Castilho tomaria para si a missão de conferir a Camões um lugar digno na memória e nos monumentos pátrios da coletividade portuguesa. Para isso, apresentou sucessivos projetos de construção de um Campo Elísio, um Panteão no qual o Poeta de Quinhentos ocuparia posição central, e insistiu em um movimento que resultou na trasladação dos supostos restos mortais de Camões para o Mosteiro dos Jerônimos, em 1880. Outra tentativa de Castilho, no âmbito do culto camoniano,

foi o incentivo dado ao projeto de construção, em Lisboa, de um monumento em homenagem a Camões:

Quando, há muitos meses, nos constou haverem-se juntado esmolas para erigir um monumento sepulcral ao poeta ressuscitador da nossa língua, levantamos um brado de louvor aos que tão português pensamento conceberam; mas deploramos que em terra de França se houvesse de assentar aquele túmulo: ponderamos que o desmerecido desterro, continuado por tantos anos de vida, e já também por tantos anos de morte, se ia tornar perpétuo e irrevogável; que o mais soberbo mausoléu lhe seria cárcere em Paris, enquanto na sua Lisboa qualquer pequena pedra com o seu nome, visitada, festejada e invocada por tantos devotos seus, lhe avultaria como templo.

Um funeral e um mausoléu não podem [...] consumir tudo quanto a liberalidade portuguesa tem de trazer ao grande homem. Avultadíssimos devem ser os remanescentes; e tais, que sem medo afrontem a fundação de uma estátua, com que a pátria firmará o último selo da nossa obra. (CASTILHO, 1906: 155; 167-168)

Verifica-se, portanto, o envolvimento de Antônio Feliciano de Castilho com a memória de Camões e com um projeto de preservação e confirmação de dados biográficos que certamente influenciou o projeto esmerado de composição do drama *Camões*, nos idos de 1850. Na base dos procedimentos ficcionais que conferem personalidade forte ao vulto histórico de Catarina de Ataíde ou que reforçam a fidelidade do cativo Antônio a seu amo, encontra-se um árduo processo de pesquisa em testemunhos documentais a respeito da passagem de Camões pelo Oriente, dos trabalhos de composição d'*Os Lusíadas* na Gruta de Macau, dos galantes relacionamentos palacianos na Corte de D. João III e das notícias sobre a morte do Poeta em circunstâncias de abandono e miséria. O cotejo entre diversas fontes documentais ocuparia grande parte do tempo de estudo de Castilho nas décadas finais de sua vida, mas se mostraria recompensador em momentos como o da suposta localização dos restos mortais de Camões, considerada autêntica por Antônio Feliciano de Castilho (1906: 125):

A inspeção minuciosa dos lugares, assim do que neles se estava patente, como do que se escavou e descobriu, as tradições conservadas entre as religiosas, o exame atento e comparativo das várias notícias impressas em biógrafos e cronistas, e dos livros de óbitos da freguesia, o raciocínio das probabilidades fundado em mil conveniências, e não contradito nem invalidado por circunstância, indução ou suspeita alguma, tudo nos deixou unanimemente convencidos [...] (CASTILHO, 1906: 125.)

Por um lado, o culto camoniano seria objeto, na segunda metade do século XIX, de fanático fervor por parte dos românticos admiradores da memória do Poeta – capaz de iluminar o presente decadente de Oitocentos –; por outro lado, contudo, a obsessão pelo mito camoniano provocou críticas por parte daqueles que observavam a realidade sob uma

perspectiva mais cética e realista. É ilustrativo desse duplo tratamento da recuperação do vulto camoniano, no universo luso-brasileiro oitocentista, um pequeno conto de Camilo Castelo Branco, em que se exploram agudamente as complexidades do cenário político-cultural do período.

FIGURA 42 – Reprodução litográfica do projeto de Victor Bastos do monumento a Camões (1862).

3.3. Camilo Castelo Branco e um olhar para Camões nos Oitocentos

A fortuna crítica de Camilo Castelo Branco, por muito tempo, reforçou a análise de aspectos romanescos da vasta produção camiliana. As narrativas repletas de peripécias e amores passionais – de perdição ou de salvação –, que arrebatavam comovidas multidões de leitores, ofuscaram outros aspectos relacionados à ficção do autor. Certos contornos realistas de suas obras – como a influência do dinheiro sobre as relações pessoais ou o retrato da realidade social portuguesa do século XIX – tornaram-se objeto de atenção da crítica especializada apenas há alguns anos. Oliveira (2005a: 135), ao abordar a contribuição da obra de Camilo Castelo Branco para a compreensão da conjuntura histórica e cultural portuguesa oitocentista, assinala que estudos centrais sobre a história e da cultura lusitanas – como o clássico "Da literatura como interpretação de Portugal", de Eduardo Lourenço (1978) – não conferiram grande destaque aos textos camilianos. Em defesa de uma revisão crítica da produção literária de Camilo Castelo Branco, Oliveira (2005a: 136) afirma, acerca da obra camiliana:

[...] em seus livros a realidade portuguesa ocupa um lugar central, e [...] neles acaba por ser construído o mapa de uma nação ainda hoje um pouco oculta, em grande parte imersa na sombra. Uma nação plural e multifacetada.

Camilo Castelo Branco, romancista popular, de atividade intensa e vida conturbada – repleta de episódios passionais folhetinescos e levada a termo por um trágico suicídio –, estaria, à primeira vista, alheio aos problemas sociais, políticos e econômicos de seu tempo. As intrigas amorosas e as histórias românticas, contadas pelo estilo atraente do autor, pareciam ser os únicos elementos dignos de interesse nas narrativas de Camilo. O célebre texto de Eduardo Lourenço (1978), que analisa as relações entre a literatura e a interpretação da história portuguesa, quase não menciona Camilo Castelo Branco ao refletir sobre o cânone literário lusitano de Oitocentos (OLIVEIRA, 2005: 135-136).

Pareceria improvável, portanto, que o nome de Camilo figurasse entre os autores de um panorama acerca do mito camoniano nas literaturas de língua portuguesa do século XIX. Entretanto, é justamente uma obra de Camilo Castelo Branco que pode entrelaçar os diferentes textos literários oitocentistas nos quais Camões figura como personagem central. Em uma antologia de contos pouco conhecida, intitulada *Cenas inocentes da comédia humana*, publicada pela primeira vez em 1863, Camilo insere um conto intitulado “O maior

amigo de Luís de Camões”. Dentre as obras analisadas no presente estudo, esse é o único texto que não apresenta Camões como personagem principal, transitando pelo Portugal no século XVI. Ainda assim, é a narrativa que permite articular as variadas obras que, nos anos de Oitocentos, configuraram o mito literário camoniano. O texto permite a comprovação, de modo exemplar, do olhar camiliano para os problemas portugueses contemporâneos. A tese de Oliveira (2005a: 136), sobre o lugar central ocupado pela realidade portuguesa nos livros de Camilo, pode ser constatada e reforçada por meio da leitura de um conto que também passou despercebido e ignorado pela crítica.

Cenas inocentes da comédia humana, título da coletânea que inclui o conto em questão, explicita um aspecto característico da extensa obra camiliana. Trata-se do diálogo inevitável que se estabelece com a produção do romancista francês Honoré de Balzac. A *comédia humana* balzaquiana constitui a realização de um ambicioso projeto de representação dos diferentes segmentos da sociedade francesa, refletindo, em máximo grau, a busca por totalidade empreendida pelo gênero romanesco (LUKÁCS, 2000: 55). A ficção de Camilo Castelo Branco, de modo geral, oferece analogamente um painel social do Portugal oitocentista (FRANÇA, 1999: 298). O conto “O maior amigo de Luís de Camões”, por seu turno, contribui de modo singular para o retrato das questões que inquietavam a *intelligentsia* lusitana do período. Nesse texto, a constatação da decadência portuguesa e as tentativas de regeneração da pátria são ironizadas por meio da criação de uma personagem tragicômica: o quixotesco Mathias Salazar, nacionalista extremado e admirador incondicional da figura de Luís de Camões. Representante paradigmático da obsessão oitocentista pelo vulto camoniano, esse protagonista desenvolve uma ideia fixa que o move, compulsivamente, em direção a diversos fatos ligados à vida de Camões – o poeta-herói pelo qual Salazar consome grande parte da existência. A respeito da configuração das personagens camilianas e da carreira literária do autor, é válido recordar a síntese realizada por França (1999: 285):

Camilo e os seus heróis vivem no mesmo universo dramático, de cores intensas, ao mesmo tempo sublime e sórdido. O ideal dum programa imaginário e a realidade duma experiência vivida encontram-se unidos e indissociáveis. Mas, se este ideal é o de um jovem português, com a cabeça cheia de leituras francesas, o coração palpitando, a alma angustiada pelo remoinho dum ultrarromantismo provincial, a experiência em que ele se funda é a que o Norte do País pode oferecer com suas estruturas arcaizantes, a sua truculência primitiva, o seu catolicismo misturado a sobrevivências pagãs, a explosão das paixões políticas acordadas na segunda metade dos anos 40. Camilo é um escritor do Porto, onde trabalhou uma vintena de anos, entre os vinte e os quarenta; depois disso transformou-se num escritor rural, refugiado, durante um período ainda mais longo, numa aldeia do Minho. Foi no Porto e nesta aldeia que recolheu a matéria-prima das suas histórias: após o que, iria obedecer a certos esquemas ideológicos e sentimentais que vinham de longe e tinham modelado o seu espírito. [...] A terra portuguesa, tal como se

encontrava em 1850, descobriu ao mesmo tempo a sua via e a sua significação nesta centena de romances com personagens que choravam, matavam, sofriam ou se vingavam, galerias de anjos, de bestas e de demônios.

FIGURA 43 – *Camilo Castelo Branco* (1825-1890).

“O maior amigo de Luís de Camões”, narrativa breve dividida em sete partes e uma conclusão, tem início com a apresentação da genealogia de Mathias Salazar. O protagonista é um típico cidadão lisbonense, nascido nos últimos anos do século XVIII. Seu pai era um homem erudito, professor de latim e amante de Horácio, leitor exaltado da obra de Camões. O tema da bibliofilia perpassa as páginas do conto, como herança preciosa transmitida de pai para filho. A biblioteca camoniana do pai de Mathias foi construída pela paixão que força um leitor ávido a abrir mão de necessidades cotidianas em nome da aquisição de uma obra rara. Na casa de Salazar, incontáveis vezes a reforma de uma casaca ou as providências domésticas urgentes foram sacrificadas em prol da obtenção de livros: “esta sublime loucura, que nos ricos é luxo, e nos pobres paixão digna de respeito”, conforme comenta o narrador. Além da paixão pelos volumes encadernados, Mathias herdou as coleções latina – “as melhores edições venezianas” – e camoniana.

Apesar da falta de recursos para o enterro do pai e da enorme saudade que o abatia, o rapaz conseguia amenizar o sofrimento ao explorar o conteúdo das estantes forradas, desfrutando da “posse da herança com júbilo, não semelhante na essência, mas igual na intensidade, ao de um perdulário, herdeiro sequioso de esbanjar o cofre do pai avaro”. Trabalhando como professor particular de latim, Mathias podia se dedicar à leitura anotada d’*Os Lusíadas*, mediante a qual ampliava os comentários anteriores do pai e do licenciado Manuel Correia, na consagrada edição comentada de 1613. Com o passar do tempo, as despesas mensais começavam a incluir gastos cada vez maiores com a obra camoniana.

Mesmo enfrentando dificuldades financeiras, Mathias se ofende com o comentário de um erudito que lhe propõe a compra da biblioteca. Ao final da conversa, depois de constatar que o jovem Salazar passaria fome para poder adquirir um exemplar do *Discurso do Conde da Barca contra de La Harpe* – texto crítico produzido em defesa da obra camoniana –, o visitante conclui que o leitor de Camões “tem a cabeça desarranjada”, de maneira análoga à do louco e idealista Quixote de Cervantes, fidalgo espanhol da região da Mancha que teria gastado grande parte de seus últimos recursos financeiros com a aquisição de livros de cavalaria.

FIGURA 44 – *O Gênio da nação portuguesa coroando Camões*. Escultura de F. de Assis Rodrigues (1843). Desenho de J. A. Marques.

Em contrapartida, na segunda parte, outro erudito, que procura Mathias para fazer uma consulta aos comentários seiscentistas às rimas de Camões, realizados por João Pinto Ribeiro, torna-se companheiro de leituras do rapaz e oferece ajuda financeira, demonstrando possuir "melhor cabeça e coração". Nota-se uma aproximação estabelecida pelo amor comum aos livros e ao conhecimento, por oposição ao interesse puramente material manifestado pelo primeiro visitante. O novo amigo, velho afetuoso e atento às oportunidades, procura aproximar a filha e Mathias. No entanto, o jovem filólogo responde que o amor pelos livros constitui o centro de sua vida, que sua verdadeira paixão é o estudo e que uma senhora não

poderia encontrar nele um real amante. Salazar tinha nessa época vinte e cinco anos e não pensava em casamento; nem por isso esmoreceu o afeto do velho, de modo que a amizade prosseguiu em consonância com a ajuda financeira – uma reforma do mobiliário de casa – e profissional – um emprego na secretaria de Estado. Ainda assim, a condição assinalada por Mathias para aceitar o trabalho é a possibilidade de continuar dedicando grande parte do tempo ao amor pela obra de Luís de Camões.

Monteiro (1986: 135-136) relembra o prefácio escrito por Camilo para a edição de 1880 do *Camões* de Garrett – obra que, na terceira parte do conto “O maior amigo de Luís de Camões”, torna-se o livro preferido de Mathias Salazar. Ao mencionar a atração pelos fatos antigos, à semelhança dos métodos empregados pelo Visconde de Juromenha⁴ – responsável por erigir “Camões e *Os Lusíadas* em símbolos supremos do patriotismo português” (AGUIAR E SILVA, 2011: 452) –, Camilo lamenta a impossibilidade de encontrar algum traço original de Camões após a febre romântica. A mansidão solitária das tardes junto ao mar, a intensa saudade sentida no desterro, a dependência da mendicância do Jau – todos esses aspectos, aos olhos de Oitocentos, pareciam impregnados de leituras românticas e distantes da real atmosfera do século XVI. Procurar enxergar Camões em sua dimensão humana e filosófica, de modo menos idealizado e mais integrado ao contexto quinhentista, foi a proposta de Camilo Castelo Branco e de outros intelectuais portugueses da segunda metade do século XIX – como Latino Coelho, Oliveira Martins e Teófilo Braga. Em relação à imagem camoniana romântica, Camilo observa, no referido prefácio: “Camões ressurgiu em pleno meio-dia do romantismo do século XIX, não porque escrevera *Os Lusíadas*, mas porque padecera duns amores funestíssimos”.

A história dos projetos públicos portugueses ligados à figura de Camões se estende por todo o século XIX. Monteiro (1986: 140-141) recorda a esperança manifestada por Junot

⁴ De acordo com Aguiar e Silva (2011: 453; 456): “Cedendo embora algumas vezes ao pendor imaginoso e romanesco das reconstruções biografistas e socorrendo-se não raro de poemas apócrifos, o Visconde de Juromenha é credor todavia de métodos inquestionáveis: as suas laboriosas e persistentes investigações em bibliotecas e arquivos, nomeadamente no Arquivo da Torre do Tombo, possibilitaram-lhe descobrir e dar a conhecer alguns documentos fundamentais sobre a biografia de Camões. Em primeiro lugar, a ementa de 13 de novembro de 1852 que manda pagar seis mil setecentos e sessenta e cinco réis a Ana de Sá [...] [Deixou] incontestavelmente estabelecida a data de falecimento do poeta: o dia 10 de junho de 1580. Em segundo lugar, os alvarás do rei Filipe I [...] A verdade, porém, é que o leitor, devidamente prevenido do escasso rigor crítico e filológico do Visconde de Juromenha, encontra na sua edição uma valiosa mina sobre a vida de Camões e sobre a obra que lhe tem sido atribuída ou que incontestavelmente lhe pertence.”

acerca da existência futura, em Portugal, de “um Camões para cada província”, passando pela tradução francesa d’*Os Lusíadas* (realizada pelo Conde de Palmela) e pela inserção de versos do poeta nos manuais didáticos. No entanto, se, de um lado, uma embarcação que ligava Lisboa e Rio de Janeiro fora batizada de *Camões*, ocorreu, por outro lado, uma polêmica cultural nos anos de 1810: o padre José Agostinho de Macedo publicou o poema narrativo *Gama* (posteriormente intitulado *O Oriente*) e contestou criticamente *Os Lusíadas*. Em contraposição à postura de Macedo, foi publicada, em 1817, a suntuosa edição parisiense do épico camoniano, promovida pelo Morgado de Mateus. Uma publicação genebrina elogiou o empreendimento monumental de 1817, afirmando que “Quando a Nação perdeu toda a sua existência política, só lhe resta, de certo modo, em propriedade comum, as obras primas dos seus grandes poetas” (*apud* Monteiro, 1986: 141).

O texto de Macedo foi o responsável, em 1811, por uma das dores mais intensas que Mathias Salazar experimentou ao longo da vida: o protagonista do conto de Camilo sofre com as críticas dirigidas àquele que era considerado o maior vulto da literatura nacional portuguesa. Indignado, Salazar escreve um folheto vitupérico contra o autor do *Gama*. Em contraposição à ira sentida pelo texto de Macedo, segue o arrebatamento de Salazar pelo *Camões* de Garrett: o narrador afirma que “A primeira vez que aos olhos de Mathias Salazar chegou o poema de Almeida Garrett, deu-se lá naquela entusiástica alma uma alegria, que só outra maior ele teve em sua vida, e essa hão de ver que o desceu à sepultura. [...] Leu de um fôlego só o livro das saudades, o hino grandioso do que fomos como heróis, e a aspérrima condenação do que fomos como ingratos.”

A ingratidão da pátria portuguesa em relação a Camões foi uma questão que preocupou a intelectualidade lusitana de Oitocentos. A ideia de um mausoléu consagrado ao autor d’*Os Lusíadas* partiu de uma associação de professores e foi impulsionada inicialmente pelo Morgado de Mateus e pelo Marquês de Marialva. Formou-se uma comissão para idealizar um monumento dedicado a Camões, com direito a concurso para escolha do executor, instituição de um dia reservado a Camões e equipe para procurar a sepultura original do Poeta. A atmosfera conturbada de Portugal durante a revolução de 1820 impediu que o projeto fosse levado adiante. Nessa época, Camões ganhava notoriedade pública e se constituía como mito nacional, de acordo com o espírito romântico. No ano de 1836, Antônio Feliciano de Castilho retomou a proposta de busca pelos restos mortais de Camões. No lugar onde fossem encontrados, seria erguido um monumento em memória do Poeta. A ideia de Castilho foi recebida com indiferença e novamente foram adiados os projetos de homenagem.

Vale observar que o interesse compulsivo do protagonista do conto de Camilo pela figura camoniana ultrapassa os limites em dois episódios ligados ao interesse coletivo pela recuperação da memória do poeta: Mathias Salazar torna-se integrante de grupos designados para encontrar a sepultura do Poeta ou para estabelecer a identidade real da amante Natércia:

Foi dia de júbilo para Salazar, quando, o sr. Antônio Feliciano de Castilho, em 1835 alvitrou à 'Sociedade dos Amigos das Letras' explorar-se a sepultura de Camões; mas logo se atravessou a guerra civil, e esqueceu exumar os ossos, quando se cavavam sepulturas para enterrar as vítimas do ódio político. [...]

Neste tempo, deu-se Salazar com todo o fervor de seu peito aos velhos amores do seu Camões. Cogitava ele em escrever-lhe a vida; mas descorçoava-o a pouquidade de notícias elementares com que urdi-la, sem seguir as pisadas dos outros biógrafos. Neste desejo, mal ajudado pela imaginação cansada, saiu de Lisboa em demanda do lugar onde Camões passara a sua primeira época do desterro, por amor de Catarina de Ataíde, ou por haver ferido em duelo o maledicente que mareara a clara fama de sua Natércia. [...]

Quando um sujeito de Aveiro escreveu, em 1852, uma carta ao sr. Alexandre Herculano perguntando-lhe se uma D. Catarina de Ataíde, sepultada no convento de S. Domingos de Aveiro, seria a amada de Luís de Camões, Mathias teve notícia dessa carta, e o mesmo foi logo partir para Aveiro a examinar os dizeres das memórias contemporâneas de um frade, confessor daquela Catarina de Ataíde, que ali vivera e morrera.

FIGURA 45 – *Relógio camoniano francês*. Bronze (c. 1820). Representação de Camões após o naufrágio, salvando *Os Lusíadas*. Com o crescimento do interesse pela biografia de Camões, diversos objetos cotidianos, reproduzindo episódios da vida do Poeta, foram criados, segundo a imagem idealizada e heroica consagrada pelo Romantismo europeu na literatura e nas artes plásticas.

Na década de 1850, começou a surgir uma concepção sobre Camões que se afastava dos modelos romântico. Monteiro (1986: 146-148) denomina “antropologia camoniana” à visão baseada em uma imagem humana do homem de cultura (desenvolvida, sobretudo, por José Silvestre Ribeiro no livro *Os Lusíadas e o Cosmos* ou *Camões considerado por Humboldt como admirável pintor da natureza*, de 1853). Aos poucos, perde força a imagem elevada do poeta guerreiro ou do português ilustre abandonado injustamente pela pátria ingrata. Não obstante o caráter de verdade presente nessas imagens, ganha terreno também a valorização de aspectos filosóficos da obra camoniana. Trata-se de um reconhecimento do pensamento camoniano, segundo o qual os poetas podem desempenhar um papel relevante no processo de florescimento do espírito humano.

Camões passa a ser considerado, para além do conceito de gênio, um pensador português digno de receber a gratidão e o arrependimento públicos. O enriquecimento da figura camoniana conduz ao aumento de sua popularidade no decorrer do século XIX, sobretudo entre a elite culta portuguesa, conforme atestam as inúmeras edições d'*Os Lusíadas*. No plano político europeu, tornava-se cada vez mais necessária a monumentalidade das capitais europeias, como forma de ostentação da prosperidade econômica e da estabilidade administrativa. Em Lisboa, parecia urgente ornamentar o espaço público (MONTEIRO, 1986: 149). Surgia a oportunidade para exaltar a imagem de Camões, enriquecida e transformada no *ethos* nacional que Portugal desejava revelar ao mundo. Empreenderam-se medidas para identificar o local exato da sepultura camoniana. Começou-se a pensar em um monumento para Luís de Camões em Lisboa. Em 23 de abril de 1860, oficializou-se o projeto de edificação da estátua do poeta nacional na praça central da cidade.

A 28 de junho de 1862 era lançada, em Lisboa, a pedra fundamental do monumento dedicado a Luís de Camões. No conto de Camilo, o já idoso Mathias Salazar aguardava, com ansiosa expectativa, a passagem do rei D. Luís I, cuja presença na cerimônia de lançamento havia sido anunciada. A Família Real seria instalada sobre um palanque, no lado oeste da praça, ao lado do Corpo Diplomático, do Corpo Legislativo e do exército. Passa o cortejo e Salazar, a quem já faltavam as forças, cai desacordado e somente desperta com os posteriores estouros dos foguetes comemorativos. O velho, inebriado pelos sinais de reconhecimento e consagração ao poeta clássico que tanto admirava, volta a si pela última vez. Em seguida,

após haver testemunhado a glória pública de seu adorado Camões, Mathias Salazar parte para a eternidade, conservando no rosto um pálido sorriso de satisfação. Talvez tenha chegado a ouvir os ecos da leitura da ata, feita pelo Duque de Saldanha, ou mesmo o estrépito dos fogos que, naquele dia, foram acompanhados por uma salva de tiros que partiu das fortalezas da cidade e dos navios de guerra aportados no Tejo: "Mathias Salazar, o maior amigo de Luís de Camões, como alma imaculada em longa vida de oitenta e seis anos, subira à bem-aventurança num raio da glória do seu poeta, que também lhe fora o anjo do conselho, das lágrimas e da paciência".

FIGURA 46 – *A cerimônia de colocação da primeira pedra do monumento em homenagem a Luís de Camões.*
Desenho de Nogueira da Silva (Lisboa, 1862).

Essa cena final estabelece um diálogo com o desfecho tradicional das diferentes versões do mito camoniano, em que o autor d'*Os Lusíadas* morre juntamente com a Pátria agonizante; no conto de Camilo, porém, a morte do humilde protagonista Mathias Salazar coincide com um momento de consagração apoteótica e reconhecimento público da figura célebre de Luís de Camões. Trata-se de um desfecho melancólico, apesar do aparente ruído comemorativo dos festejos: é o único final possível para um protagonista movido por uma ideia fixa que o torna risível aos olhos dos leitores, mas que, ao mesmo tempo, ilumina – por meio da criticidade e ironia com que o autor a representa – uma face da cultura portuguesa oitocentista. José Régio (*in* SIMÕES, 1947: 210), ao tratar da presença do riso na obra de Camilo Castelo Branco, reflete:

Com efeito, por que ri Camilo? como ri Camilo?

Algumas vezes, por desespero. Tal foi, parece, uma atitude característica dos grandes românticos: rir por desespero. [...] Quando, por vezes, se ri de si, do leitor, dos seus heróis, da criatura humana, do Deus criador, – a sua ironia toa fundo e amargo; e porventura será essa a mais rica forma da sua ironia [...] Em toda a obra camiliana range, aqui e além, esta ironia acerca e às vezes sutil [...]

As obras do monumento lisbonense em homenagem a Camões, da autoria de Victor Bastos, tiveram realmente início em 1862, estendendo-se até o dia da inauguração oficial – 9 de outubro de 1867. Segundo Monteiro (1986: 156-157), foi “uma festa fina, uma pequena saída da corte à rua, o Rei rodeado de cortesãos, corpo diplomático, políticos, militares”. A autora (1986: 153-154) designa a década de 1860 como o início da era dos monumentos públicos de Lisboa, inaugurada pela estátua camonianiana. Antônio Feliciano de Castilho, no segundo volume que acompanha a peça de teatro *Camões*, menciona o momento histórico de colocação da pedra fundamental do monumento, cuja construção havia sido altamente estimulada pelo próprio Castilho. Em relação à postura dos portugueses e ao tardio reconhecimento da memória do autor d'*Os Lusíadas*, bem como ao percurso de planejamento da estátua e aguardada execução, Castilho (1906: 175) reproduz as palavras de Antônio da Silva Túlio, publicadas originalmente no número 17 do *Arquivo Pitoresco*:

Está lançada a primeira pedra do monumento e estátua de Camões!

Duzentos e oitenta e dois anos depois da morte do grande poeta, e no mês de junho, que foi o em que ele se finou, desamparado e pobre, é que a nação portuguesa acordou do sono da ingratidão, para levantar ao cantor das suas façanhas e navegações um padrão à sua imortal glória. [...]

Se o engenho poético de Camões lhe granjeou o predicamento de príncipe dos poetas portugueses, com honras majestáticas foi solenizada a primeira cerimônia da inauguração da sua estátua. [...]

Em 1860, o estatuário português Victor Bastos modelou em gesso um monumento para se erigir a Luís de Camões [...]

Estando já concluído o alicerce, e as obras necessárias para a colocação da pedra fundamental, o marechal duque de Saldanha [...] assim o comunicou pelo ministério do reino a Sua Majestade El-Rei, que houve por bem mandar expedir, pela secretaria do referido ministério, um decreto tão honorífico para a memória do grande poeta, como significativo do alto apreço em que o mesmo augusto senhor tem as letras e as glórias pátrias. [...]

Para esta solenidade se tinha armado ao poente da praça de Luís de Camões, na varanda da propriedade do cidadão Rafael José da Cunha, uma tribuna forrada de veludo carmesim franjado de ouro para Suas Majestades e sua real família, e junto ao alicerce do monumento três pavilhões vistosamente adereçados. No do centro, e sobre uma mesa coberta de veludo, estava o modelo do monumento, e uma escrivaninha com a pena de ouro cravejada de brilhantes, que fora oferecida ao exímio poeta Antônio Feliciano de Castilho, pelos portugueses residentes na província de Porto Alegre, império do Brasil, e por ele espontaneamente prestada para a assinatura deste auto. O pavilhão do lado direito foi destinado para os membros do corpo diplomático, e o do lado esquerdo para o corpo legislativo.

No meio do alicerce estava a pedra fundamental, apumada e coberta com uma alcatifa carmesim. Junto do alicerce havia dois bufetes cobertos com bancais de veludo carmesim. [...]

A tribuna real, o pavilhão central, e todo o espaço intermédio, estavam rodeados por duas alas da guarda real dos arqueiros. Numeroso concurso de povo tomava parte nesta festividade nacional e literária. [...]

Sua Majestade El-Rei [...] bateu com o camartelo que lhe fora oferecido pelo membro da comissão, visconde de Menezes. Uma girândola de foguetes, correspondida por uma salva real do castelo de S. Jorge e demais fortalezas, bem como dos navios de guerra surtos no Tejo, anunciaram a colocação da pedra fundamental do monumento consagrado à memória de Camões.

O livro *Cenas inocentes da comédia humana* foi publicado pela primeira vez em 1863 – um ano após, portanto, a colocação da pedra fundamental do monumento. No conto “O maior amigo de Luís de Camões”, a descrição particularizada das reações do ancião português, que devotara toda uma existência à paixão obsessiva pela figura do poeta maior de sua pátria, supõe o entrecruzamento de uma série de vozes com as quais o protagonista – Mathias Salazar – dialoga no decorrer de sua longa vida. Desse modo, ao longo da trajetória de intensificação da ideia fixa de Salazar, ecoam os nomes e pensamentos de figuras da história portuguesa que se debruçaram sobre a obra de Luís de Camões, em uma criativa mescla de dados que borra as fronteiras entre literatura e história, realidade e ficção.

A biblioteca camoniana que Salazar herdara do pai vai crescendo à medida que a paixão do protagonista se intensifica; polêmicas se instauram a partir da leitura de certas obras literárias ou críticas – são mencionados no texto o *Discurso do Conde da Barca contra de La Harpe*, o comentário seiscentista de João Pinto Ribeiro às *Rimas* camonianas, a crítica oitocentista de José Agostinho de Macedo acerca do episódio do Gigante Adamastor, o poema *Camões* de Almeida Garrett (idolatrado por Mathias Salazar) e a biografia de Camões escrita pelo Visconde de Juromenha. Em vários momentos da narrativa, o protagonista empreende campanhas quixotescas em nome de sua adoração pelo poeta maior de sua pátria – seja procurando reconstituir os passos de Camões em vida, tentando desvendar a identidade da verdadeira Natércia, seja participando das investigações que buscam encontrar o autêntico lugar onde Camões foi enterrado, recordando os versos de Garrett – “Onde jaz, portugueses, o monumento/ Que do imortal cantor as cinzas guarda?” – e, já idoso, visitando lugares mencionadas pelos biógrafos do Poeta: “Passava o velho horas em êxtase defronte de umas ruínas, vizinhas da ermida do 'Senhor Jesus da salvação e paz' junta ao Arco de Santana. Ali dizia a tradição que morara o poeta; e pondera Faria e Sousa que nunca mais fora habitada aquela casa”.

FIGURA 47 – *Casa de Camões em Lisboa, descrita na biografia camoniana de Faria e Sousa.*

O destino de Mathias Salazar revela o posicionamento crítico de Camilo Castelo Branco em relação ao nacionalismo exacerbado dos portugueses de seu tempo. Baptista (1988: 17) ressalta que Camilo não apreciava os projetos de engrandecimento da nação portuguesa ou as propostas reformadoras. Não se comprometer diretamente com as posturas engajadas de seu tempo assinala uma opção pela neutralidade, que não supõe, necessariamente, a alienação. O ficcionista criticava os excessos e a ingenuidade dos partidários da esquerda e da direita. A tradição cultural não é o alvo central do descontentamento camiliano; pelo contrário, a leitura do conto protagonizado por Mathias Salazar explicita a visão lúcida do autor a respeito da situação política e cultural portuguesa no século XIX.

FIGURA 48 — *Inauguração do monumento a Camões.*
Desenho de N. da Silva. Gravura de C. Alberto (Lisboa, 1867).

3.4. A literatura e o culto à biografia camoniana no século XIX

Os dois textos analisados neste capítulo – a peça *Camões*, de Antônio Feliciano de Castilho, e o conto "O maior amigo de Luís de Camões, de Camilo Castelo Branco – estão inseridos no mesmo contexto histórico-literário de configuração do mito camoniano em Portugal, no século XIX. Um dado cultural comum é responsável por reforçar a ligação existente entre esses textos e autores: trata-se das relações estabelecidas com o chamado *culto camoniano*, uma reverência pela imagem de Camões – sobretudo no que se refere a aspectos biográficos – que impulsionou diversos adoradores românticos na busca por vestígios concretos da vida do poeta quinhentista ou na realização de homenagens compensatórias ao descaso demonstrado pelos portugueses de séculos passados para com a memória camoniana. No caso de Antônio Feliciano de Castilho, a admiração por Camões transcendeu a produção literária e se estendeu para a atuação do intelectual que lutou bravamente para empreender projetos de localização do exato local em que o poeta teria sido enterrado ou para defender a construção de um monumento na cidade de Lisboa. Já Camilo Castelo Branco estabelece um diálogo crítico e literário com atitudes apaixonadas como a de Antônio Feliciano de Castilho; para tanto, Camilo cria uma personagem obcecada pela figura de Camões – o quixotesco Mathias Salazar, admirador dos projetos idealizados por estudiosos como Castilho – e, por meio do relato da vida dessa criatura de papel, promove uma crítica aguda à idolatria criada em torno do mito camoniano.

No século XIX, um dos maiores admiradores da vida e da obra de Luís de Camões – cuja fama vinha se espalhando por toda a Europa – foi o erudito inglês Sir Richard Francis Burton, viajante e explorador que apresentou ao Ocidente as histórias das *Mil e Uma Noites* e as lições do *Kama Sutra* (RICE: 2008). No final da década de 1840, enquanto estava no Oriente, Burton descobriu e se interessou pela trajetória de Luís de Camões, o poeta lusitano que, assim como o estudioso britânico, também se aventurara para além das fronteiras da Europa e conhecera as terras da Índia e da China. Após tirar uma licença de seis meses para tratar da saúde – conforme relatou na obra *Goa, and the blue mountains; or, six months of sick leave* –, Sir R. F. Burton resolveu visitar a colônia portuguesa de Goa, com o objetivo de seguir os rastros reais deixados pelo seu amado Camões (RICE, 2008: 185-201). No dia 20 de fevereiro de 1847, lançou-se ao mar, em uma embarcação a vela com a tripulação embriagada, subindo posteriormente pelo rio Mandovi até a cidade de Panjim, a Nova Goa. Lá chegando, alugou uma casa e visitou a biblioteca local em busca de manuscritos raros, mas se

decepcionou com o acervo que encontrou. Preferiu visitar as ruas e os bordéis. Conversou rapidamente com o comandante português, chamado de "o governador geral de todas as Índias", um pálido reflexo do poder imperial lusitano de séculos atrás.

A intenção de Burton, contudo, era percorrer os passos de Camões e, para isso, era preciso contratar uma canoa e subir até a Velha Goa. De acordo com o relato de Rice (2008: 186):

A cidade da velha Goa, outrora o local mais cobiçado do Oriente, tinha sido fundada pelos muçulmanos pouco antes da chegada dos portugueses, sob o comando de Albuquerque, em 1510. Os conquistadores a transformaram num grande centro cosmopolita com cerca de 200 mil habitantes, maior do que a própria Lisboa. Mas agora tudo estava em ruínas, devastado por febres e uma mudança climática; os jesuítas, que tinham sido o centro e o espírito da vida religiosa, foram expulsos "e seus magníficos conventos e igrejas ficaram quase destruídos". Era uma terra extremamente infeliz.

Em Goa, Sir R. F. Burton empreende uma jornada com o objetivo de se aproximar ao máximo dos detalhes remanescentes da vida de Camões, visto por ele segundo a ótica do imaginário romântico, com a qual seu espírito orientalista e aventureiro tanto se identificava:

[...] Goa era a terra de seu herói e, depois de desabafar suas raivas e preconceitos numa espécie de catarse, ele passa a tratar de Camões. O poeta português, aventureiro, estudioso, deve ser incluído entre as estranhas figuras que povoaram a vida espiritual de Burton: Cornelius Agrippa, Coryat, Forbes e outros heróis semelhantes. Camões foi o filho temporão de uma família nobre empobrecida; nasceu perto de Lisboa em 1524, destinado a uma vida épica que, escreve Burton, foi "uma das mais românticas e aventureiras em uma época de aventura e romance". Era uma vida que Burton considerava muito semelhante à sua:

"Começando com as mais belas e brilhantes promessas, exposto na maturidade às mais extremas vicissitudes, a intensos prazeres e a 'abismos terríveis', passando na meia-idade para o cansaço das esperanças frustradas e terminando relativamente cedo no mais profundo fosso da desilusão, da angústia e da indigência, o Estudioso, o Soldado, o Viajante, o Patriota, o Poeta, o Poderoso Gênio, assim reunidos numa única vida, os esforços, os objetivos, os episódios de meia dúzia de homens. [...] Visto sob essa luz, o português pode ser considerado único; nunca existiu um tal espírito tão maltratado pela Fortuna."

Burton tinha quase 60 anos quando escreveu essas linhas, depois de 35 anos estudando Camões, e elas se aplicam muito bem a ambos. (RICE, 2008: 187-188.)

Burton, ao longo da vida, demonstrou interesse pela reconstituição de dados biográficos relacionados a Camões, em um processo de investigação que permitia conhecer a si próprio, e aprofundou-se nos estudos da produção lírica e épica do poeta quinhentista, chegando a traduzir alguns textos – incluindo *Os Lusíadas* – para o inglês. Em relação aos paralelos traçados por Burton entre a vida e a obra de Camões, assinala Rice (2008: 188-189):

Quando assistia à missa na Sexta-Feira Santa de 1544, Camões viu dona Catarina de Ataíde, jovem de treze anos, filha do camareiro-mor do infante dom Duarte. Camões foi formalmente apresentado a ela, e teve início a "grande paixão" de sua vida. Esse amor prosseguiu com a mesma intensidade, mas Catarina se sentia dominada pela indecisão e pela timidez, com lampejos apenas ocasionais de amor pelo galanteador. Os poemas desse período, escreve Burton, são marcados por

aquele sentimento português praticamente intraduzível conhecido como "saudade" [...]

Uma briga de rua no dia de Corpus Christi de 1552 o levou à prisão; recebeu indulto sob a condição de ir para a Índia, para servir ao Império português. Agora estava perto dos trinta. Viu Catarina pela última vez no Domingo de Ramos de 1553, no dia da partida, esperando fazer fortuna no fabuloso Oriente. Nos seis meses de viagem, que transcorreram sem tocar nenhuma costa, Camões concebeu a ideia de *Os Lusíadas*, poema épico que exalta as conquistas dos portugueses e seus grandes feitos nas Índias. Foi esse tema romântico, dramático, heroico, que tanto fascinou Burton, da lavra de um homem que, como também ocorria em seu caso, viveu de fato a vida posta na obra. Mas o sonho para Camões, como também às vezes para Burton, haveria de ser diferente da realidade.

Desse modo, ao visitar os lugares do Oriente pelos quais Camões havia passado, de Goa a Calicute, Burton procede de modo semelhante aos portugueses que, a exemplo de Antônio Feliciano de Castilho e do Visconde de Juromenha, escavaram igrejas e removeram o pó das bibliotecas de Portugal em busca de testemunhos autênticos da vida do poeta. O culto camoniano, alimentado pela dimensão mítica e romântica conferida à biografia, provocava êxtase nos pesquisadores que descobriam – ou julgavam descobrir – dados ou locais precisos ligados ao autor d'*Os Lusíadas*. Rice (2008: 190) procura recuperar a emoção sentida por Burton na visita a Goa:

Ali, aos pés de Burton, estavam as ruas de Goa por onde Camões havia caminhado, as igrejas onde ele assistira à missa, e mesmo os muros arruinados da prisão em que, de tempos em tempos, o poeta fora encarcerado. Podemos apenas especular em que medida Burton identificou-se com Camões nesse período – o poeta era imprudente, ousado mas por vezes covarde, dissoluto mas também monástico, pobre e esbanjador, impiedoso em seus comentários sobre os ricos e os poderosos.

Na literatura europeia oitocentista, o mito camoniano encontra ressonâncias para além do universo luso-brasileiro. O tema do interesse gerado pela biografia de Camões em outros países da Europa foge, no entanto, ao escopo do presente estudo, que procura analisar o processo de configuração do referido mito no imaginário coletivo português e brasileiro, entre os anos de 1825 e 1880, correspondentes ao arco temporal de predomínio da concepção romântica e heroica acerca do vulto camoniano. Estabelecido o paralelo entre o culto camoniano observado em Portugal e as investigações análogas realizadas por Sir Richard Francis Burton na Índia, enumeram-se abaixo, a título de exemplificação e sem intenção de proceder a um levantamento exaustivo, alguns títulos representativos do processo de recepção e difusão da biografia camoniana em algumas literaturas da Europa, durante o século XIX – de acordo com os inventários disponíveis em Aguiar e Silva (2011) –, excluindo-se as numerosas traduções d'*Os Lusíadas* e privilegiando as recriações ficcionais da vida de Camões:

Países	Obras
França	<ul style="list-style-type: none"> - Artigo "Camões", de Mme. de Stäel, na <i>Biografia Universal</i> de Michaud (1811). - Novela <i>Os Doze Valentes</i>, de E. Baour-Lormian, baseada em episódio d'<i>Os Lusíadas</i> (1815). - Monumental edição francesa d'<i>Os Lusíadas</i>, promovida pelo Morgado de Mateus (1817), responsável pelo reconhecimento decisivo de Camões como o grande poeta português. - Novela <i>Inês de Castro</i>, de Mme. de Genlis, baseada em episódio d'<i>Os Lusíadas</i> (1817). - Romance <i>Os Amores de Camões e Catarina de Ataíde</i>, de Mme. Gautier (1827). - Poemas diversos sobre o aspecto melodramático da vida de Camões: <i>Camões sai desterrado para Goa</i>, de Alfred de Guyon (1828), <i>O Adeus de Camões</i>, de Pierquin de Gembloux (1828), <i>O Naufrágio de Camões</i>, de Louis Adolphe de Puybusque (1828), <i>Camões e o Seu Negro</i>, de Jean Reboul (1837). - Peça teatral <i>Camoens</i>, de Victor Perrot e Armand Dumesnil, a partir da qual foi composto o drama de Antônio Feliciano de Castilho (1845).
Inglaterra	<ul style="list-style-type: none"> - Obra ensaística <i>Memoirs of the Life and Writings of L. De C.</i>, de J. Adamson (1820). - Obra ensaística <i>Camoens: his Life and his Lusíadas</i>, de R. F. Burton (1881).
Itália	<ul style="list-style-type: none"> - Peça teatral <i>Le ultime ore di Camoens allo spedale di Lisbona</i>, de Leone Fortis (1854), traduzida para o português por Mendes Leal (1860). - Folhetim <i>Luigi Camoens</i>, de Pietro Pesce (1847).
Alemanha	<ul style="list-style-type: none"> - Poema narrativo <i>Camoens und sein Neger</i>, de Friedrich Kind (1813). - <i>Künstlernovelle Tod des Dichters</i>, de Ludwig Tieck (1834). - Drama <i>Camoens im Exil</i>, de Uffo Horn (1839). - Tragédia <i>Camoens</i>, de Hermann Theodor von Schmid (1843). - Romance psicológico <i>Camoens</i> (1886).

TABELA 4 – Exemplos da recepção de Camões na Europa oitocentista.

Em Portugal, no período abarcado pelo presente estudo, encontram-se também alusões à biografia camoniana em textos poéticos compilados nas obras de diversos escritores

oitocentistas. Tais poemas dialogam com os principais *topoi* do mito camoniano – os sofrimentos amorosos, a combinação entre Letras e Armas, a ida ao exílio, o naufrágio e o salvamento d'*Os Lusíadas*, o retorno a Portugal, a morte em meio à miséria e à indiferença dos portugueses, a influência da Má Fortuna – a partir do paradigma ficcional estabelecido pelo poema épico de Almeida Garrett. Todos esses textos, relativamente breves, reforçam o culto a Camões e evidenciam a popularidade do tema nos idos de Oitocentos. Os exemplos poéticos reproduzidos e comentados a seguir comprovam a valorização do mito camoniano por autores portugueses do século XIX:

a) Luís Augusto Palmeirim, no poema Luís de Camões, publicado na obra *Poesias*, de 1851, celebra o gênio de Camões a partir da exaltação das criações épicas presentes n'*Os Lusíadas*. O poeta português é colocado acima de Dante e Tasso, autores dos grandes épicos italianos, e dos autores oitocentistas. Está presente também o *topos literário* das Armas e das Letras, ao qual se unem os temas do sofrimento amoroso e da coragem demonstrada nos campos de batalha. Finalmente, o cantor d'*Os Lusíadas* é visto como responsável pela imortalidade dos grandes feitos portugueses e como símbolo máximo da identidade nacional lusitana:

"Que poeta que não era
Da linda Inês o cantor!
Quem mais do qu'ele dissera
D'esse fero Adamastor!
Era um astro fulgurante;
Era um poeta gigante;
Tinha mais alma que o Dante,
Cantava com mais amor!

No peito, coberto d' aço,
Lhe batia um coração,
Que nem os cantos do Tasso
Sonharam maior paixão!
Era cantor e soldado;
Era um vate enamorado;
Foi um poeta inspirado
Como os d'hoje já não são!

Bem nos cantos se lhe marca
O sinal do seu penar;
Nascera como Petrarca,
Já fadado para amar!
Vede bem o sentimento,
Com que dá, soltas ao vento,
Queixas mil de seu tormento,

Tristezas do seu trovar!

A sorte fê-lo poeta
 Das cinzas da pobre Inês:
 O mundo fê-lo profeta
 Do destino português!
 Poeta da desventura,
 Previu a sorte futura;
 Escreveu com mão segura
 A profecia que fez!

Deus, que deu aos portugueses
 D'além-mar as regiões;
 Que nos livrou dos revezes,
 Deu-nos o rei das canções.
 Fomos o povo escolhido,
 O nosso nome temido,
 Hoje... só é conhecido
 Pelos cantos de Camões!"

b) Soares de Passos – autor que ficou conhecido pelo célebre e popular poema ultrarromântico "O Noivado do Sepulcro" –, publicou, em 1856, o poema "A Camões", dedicado a recordar os principais feitos do poeta quinhentista, em uma síntese dos principais *topois* associados ao mito camoniano e desenvolvidos no poema épico de Almeida Garrett. Estão presentes todos os infortúnios vividos por Luís de Camões, como a Má Fortuna assinalada desde o nascimento, as tristezas de amor, os tempos de exílio vividos no Oriente, os conflitos bélicos enfrentados pelo guerreiro, os cantos d'*Os Lusíadas*, as tristezas reservadas aos poetas, as errâncias solitárias por mares e terras, as reflexões sobre a ingratidão da pátria na Gruta de Macau, o retorno a Portugal, a falta de reconhecimento e auxílio por parte dos compatriotas, a amizade fiel do escravo Jau, a morte em situação de indigência, o local ignoto da sepultura e a valorização póstuma por parte dos portugueses:

"Ai do que a sorte assinalou no berço
 Inspirado cantor, rei da harmonia!
 Ai do que Deus às gerações envia
 Dizendo - vai, padece, é teu fadário;
 Como um astro brilhante o mundo o admira,
 Mas não vê que essa chama abrasadora
 Que o cerca d'esplendor, também devora
 Seu peito solitário.

Pairar nos céus em alteroso adejo,
 Buscando amor, e vida, e luz, e glórias;
 E ver passar, quais sombras ilusórias,

Essas imagens de fulgor divino:
 Tais os vossos destinos, ó poetas,
 Almas de fogo, que um vil mundo encerra;
 Tal foi, grande Camões, tal foi na terra
 Teu mísero destino. [...]

Foste grande na dor como na lira!
 Quem soube mais sofrer, quem sofreu tanto?
 Um anjo viste de celeste encanto,
 E aos pés caíste da visão querida...
 Engano! foi um astro passageiro,
 Foi uma flor de perfumado alento
 Que ao longe te sorriu, mas que sedento
 Jamais colheste em vida.

Sob a couraça que cingiste ao peito
 Do peito ansioso sufocaste a chama,
 E foste ao longe procurar a fama,
 Talvez, quem sabe? procurar a morte.
 Mas, qual onda que o náufrago arremessa
 Sobre inóspita praia sem guarida,
 A morte crua te arrojou a vida,
 E as injúrias da sorte.

De praia em praia divagando incerto
 Tuas desditas ensinaste ao mundo:
 A terra, os homens, 'té o mar profundo
 Conspirados achavas em teu dano.
 Ave canora em solidão gemendo,
 Tiveste o gênio por algoz ferino:
 Teu alento imortal era divino,
 Perdeste em ser humano:

Índicos vales, solidões do Ganges,
 E tu, ó gruta de Macau, sombria,
 Vós lhe ouvistes as queixas, e a harmonia
 Desses hinos que o tempo não consome.
 Foi lá, nessa rocha solitária,
 Que o vate desterrado e perseguido,
 À pátria, ingrata, que lhe dera o olvido,
 Deu eterno renome.

'Cantemos!' disse, e triunfou da sorte.
 'Cantemos!' disse, e recordando glórias,
 Sobre o mesmo teatro das vitórias,
 Bardo guerreiro, levantou seus hinos.
 Os desastres da pátria, a sua queda,
 Temendo já no meditar profundo,
 Quis dar-lhe a voz do cisne moribundo
 Em seus cantos divinos.

E que sentidos cantos! d'Inês triste
 Se ouve mais triste o derradeiro alento,
 Ensinando o que pode o sentimento
 Quando um seio que amou d'amores canta:
 No brado heroico da guerreira tuba
 O valor português soa tremendo,
 E o fero Adamastor com gesto horrendo
 Inda hoje o mundo espanta!

Mas ai! a pátria não lhe ouvia o canto!
 Da pátria e do cantor findava a sorte:
 Aos dois juraram perdição e morte,
 E os dois juntaram na mansão funérea...
 Ingratos! ao que, alçando a voz do génio
 Além dos astros nos erguera um sólio,
 Decretaram por louro e capitólio
 O leito da miséria!

Ninguém o pranto lhe enxugou piedoso...
 Valeu-lhe o seu escravo, o seu amigo:
 'Dai esmola a Camões, dai-lhe um abrigo!'
 Dizia o triste a mendigar confuso!
 Homero, Ovídio, Tasso, estranhos cisnes,
 Vós, que sorvestes do infortúnio a taça,
 Vinde depor as c'roas da desgraça
 Aos pés do cisne luso!

Mas não tardava o derradeiro instante...
 O raio ardente, que fulmina a rocha,
 Também a flor que nela desabrocha,
 Cresta, passando, coas etéreas lavas!
 Que cena! enquanto ao longe a pátria exangue
 Aos alfanges mouriscos dava o peito,
 De mísero hospital num pobre leito,
 Camões, tu expiravas! [...]

O amor da pátria, a ingratitude dos homens,
 Natércia, a glória, as ilusões passadas,
 Entre as sombras da morte debuxadas,
 Em teu pálido rosto já pendido;
 E a pátria, oh! e a pátria que exaltaras
 Nessas canções d'inspiração profunda,
 Exalando contigo moribunda
 Seu último gemido!

Expirou! como o nauta destemido,
 Vendo a procela que o navio alaga,
 E ouvindo em roda no bramir da vaga
 D'horrenda morte o funeral presságio,

Aos entes corre que adorou na vida,
 Em seguro baixel os põe a nado,
 E esquecido de si morre abraçado
 Aos restos do naufrágio:

Assim, da pátria que baixava à tumba,
 Em cantos imortais salvando a pátria,
 E entregando-a dos tempos à memória,
 Como em gigante pedestal segura:
 'Pátria querida, morreremos juntos!'
 Murmurou em acento funerário,
 E envolvido da pátria no sudário
 Baixou à sepultura.

Quebrando a lousa do feral jazigo,
 Portugal ressurgiu, vingando a afronta,
 E inda hoje ao mundo sua glória aponta
 Dos cantos de Camões no eterno brado;
 Mas do vate imortal as frias cinzas
 Esquecidas deixou na sepultura,
 E o estrangeiro que passa, em vão procura
 Seu túmulo ignorado.

Nenhuma pedra ou inscrição ligeira
 Recorda o grã cantor... porém calemos!
 Silêncio! do imortal não profanemos
 Com tributos mortais a alta memória.
 Camões, grande Camões; foste poeta!
 Eu sei que tua sombra nos perdoa:
 Que valem mausoléus antes a coroa
 De tua eterna glória?"

c) Gomes de Amorim – o célebre biógrafo de Garrett – publicou, em 1858, nos seus *Cantos matutinos*, um poema dedicado ao Jau, o lendário escravo oriental que teria permanecido fielmente ao lado de Camões até o momento da morte do poeta. Diante das águas do Tejo, no fragmento abaixo, o cativo se inflama contra os portugueses que não souberam valorizar o escritor que tiveram entre si. Ironicamente, o único reconhecimento ao cantor dos feitos portugueses parte de um representante do mundo colonizado, para quem Portugal nada mais é que a terra do exílio:

"[...] Às turvas águas do rio
 Lançando um olhar sombrio,
 O pobre Jau murmurou:
 'Ali jaz sua ventura!
 Seu amor, sua tristura,
 Onde nasceu expirou...'

Depois a voz se lhe inflama:
 'Terra de ingratos! – exclama –
 Que não sabe o que perdeu!
 Eu só, cativo, exilado,
 Entre os seus tenho chorado
 Pelo gênio que morreu.' [...]"

d) Guilherme Braga publicou, em 1869, no livro intitulado *Heras e violetas*, um poema denominado "O túmulo de Camões". Nesse texto, retoma-se a tópica do local ignoto em que repousam as cinzas do poeta quinhentista, em decorrência do descaso demonstrado pelo povo português em relação ao vulto maior de suas Letras, muitas vezes mais valorizado por visitantes estrangeiros:

"À sombra das arcadas majestosas
 De nossas catedrais, em vão procuras
 Ler de Camões o funerário lema
 Na pedra das antigas sepulturas:

O Homero português jaz esquecido
 Sob a laje do ignoto monumento:
 Ou talvez (negra ideia!) as cinzas dele
 Dispersas pelo mundo as traga o vento...

Mas quando, além, entre as revoltas ondas,
 Passa o estrangeiro no baixel errante,
 Inda exclama ao passar: '– Aquelas praias
 São de Camões o túmulo gigante!' –"

e) Silva Ferraz, organizador da obra *Poesias seletas*, publicada em 1864, reproduz um poema do século XVIII, escrito por Bocage e dedicado a Camões. Trata-se de um dos primeiros textos que impulsionaram a posterior configuração do mito camoniano no século XIX e, devido à fama alcançada, aparece novamente reproduzido em uma coletânea de produções do poeta árcade, editada no final da década de 1850. Pelo caráter precursor de valorização da figura de Camões e por ter sido reimpresso na metade de Oitocentos, o texto é aqui reproduzido, em meio aos demais testemunhos oitocentistas do culto camoniano. No soneto, é estabelecida a aproximação da vivência do sujeito poético e do destino desafortunado do escritor quinhentista, em um processo explícito de identificação entre as trajetórias de vida. Os anos passados no exílio e a constatação do desconcerto do mundo são os aspectos mais destacados ao longo do Poema XXXII:

"Camões, grande Camões, quam semelhante

Acho teu fado ao meu, quando os cotejo!
 Igual causa nos fez perdendo o Tejo,
 Arrostar co' sacrílego gigante:

Como tu, junto ao Ganges sussurrante,
 Da penúria cruel no horror me vejo,
 Como tu, gostos vão, que em vãos desejo,
 Também carpindo estou, saudoso amante:

Ludibrio, como tu, da sorte dura,
 Meu fim demandando ao Céu, pela certeza,
 De que só terei paz na sepultura:

Modelo meu tu és... Mas oh tristeza!
 Se te imito nos transes da ventura,
 Não te imito nos dons da natureza."

Finalmente, em relação às ressonâncias biográficas e literárias camonianas na cultura portuguesa oitocentista, Latino Coelho publicou, em duas edições do *Diário Popular* de outubro de 1867, um artigo comemorativo dedicado a Camões, por ocasião da inauguração da estátua em Lisboa, o mesmo monumento cuja construção havia sido incentivada por Antônio Feliciano de Castilho e cuja cerimônia de colocação da pedra fundamental teria ocorrido no dia de falecimento do protagonista do conto "O maior amigo de Luís de Camões", de Camilo Castelo Branco. É interessante fazer referência a esse artigo na conclusão do presente capítulo, uma vez que ele permite sintetizar diferentes linhas de força presentes na configuração romântica do mito camoniano, ao longo do século XIX, das quais os textos aqui analisados são representativos. Em primeiro lugar, Latino Coelho – no texto posteriormente publicado no livro *Literatura e História* (1925) – Camões, "um português que resumia no seu engenho todas as faculdades da sua nação, no seu coração todos os sentimentos da sua terra, na sua dor todas as agonias da sua pátria", é identificado como o principal poeta a encarnar os valores nacionais portugueses. Recuperando o *topos* do Poeta que expira com a Pátria, Latino Coelho menciona que Camões, "já debruçado sobre o túmulo, soltava, cisne moribundo, os acentos inspirados da sua voz" mesmo em meio à indiferença e ao descaso dos seus contemporâneos.

Fazendo alusão ao presente de Oitocentos e à constatada decadência da pátria portuguesa, Latino Coelho observa o processo de configuração do mito camoniano, sobretudo a partir da publicação do poema épico de Almeida Garrett, composto no contexto da Revolução Liberal, a que o artigo faz referência: "Quase três séculos depois erguia-se o poeta mais nacional dos nossos tempos [Garrett]. Assim como Camões desferira os seus cantos ao

sinistro crepúsculo da nossa independência, o novo cantor temperava a lira ao doce alvorecer dos foros populares". A obra de Garrett, datada de 1825, é vista não apenas como inauguradora do Romantismo em Portugal, mas também como marco oficial da formação do culto a Camões no século XIX, na medida em que o poema épico oitocentista desempenha um papel fundamental "repreendendo os seus contemporâneos, porque não veneravam a augusta religião de suas memórias e o culto patriótico de seus grandes cidadãos". Para Latino Coelho, enquanto as demais nações europeias valorizam os grandes autores nacionais – a exemplo da Inglaterra, com Milton e Shakespeare, e da Alemanha, com Goethe e Schiller –, Portugal "não sabe já onde é que dormem o derradeiro sono os filhos mimosos da sua glória".

Levando em consideração que o texto ufanista de Coelho foi escrito no contexto de inauguração do monumento a Camões, compreende-se o destaque conferido ao fato de que, ao longo de quase três séculos, os portugueses não tenham prestado a devida homenagem ao poeta quinhentista e tenham perdido até mesmo a referência do local em que ele havia sido sepultado. Ao mesmo tempo, a desvalorização, para o autor, não é sinônimo de esquecimento, uma vez que os cantos d'*Os Lusíadas* teriam acompanhado o destino da pátria portuguesa, assegurando-lhe a preservação da identidade nacional, em todos os momentos de infortúnio. Segundo Latino Coelho, as comemorações em torno da estátua erigida a Camões atestam a perene presença do Poeta no seio da cultura portuguesa, cuja glória seria igualmente eterna: "Não é Portugal que resgata o esquecimento do seu poeta, porque nunca o deslembrou um só momento. É a nação que se coroa a si própria e celebra o fausto jubileu dos seus feitos imortais". É o mesmo teor observado no "Panegírico de Luís de Camões", composto por Latino Coelho para a Academia Real das Ciências de Lisboa, em 1880, no contexto de celebração do tricentenário da morte de Luís de Camões – e igualmente publicado no volume *Literatura e História* –, em que se homenageia "a voz da glória, que ressoa perpetuamente, vibrada pela tuba do máximo poeta e do mais ardente e devotado português". É no âmbito das comemorações do tricentenário que se consolida efetivamente o processo romântico de recuperação da memória camoniana no universo cultural luso-brasileiro oitocentista. As festas e cerimônias realizadas em homenagem ao vulto de Camões, bem como os pontos de vista da intelectualidade portuguesa a respeito desses eventos e da dimensão adquirida pelo mito camoniano no imaginário coletivo português, serão objeto de análise do próximo capítulo.

CAPÍTULO IV
O MITO CAMONIANO E AS COMEMORAÇÕES DO TRICENTENÁRIO
DA MORTE DO POETA EM PORTUGAL E NO BRASIL:
AS HOMENAGENS DE CIPRIANO JARDIM, GOMES LEAL
E MACHADO DE ASSIS

"Portugal, o Brasil – seu prolongamento no tempo e no espaço, – nós, os lusíadas, nós temos no Poema a fé de ofício de um povo, nossos pergaminhos, os brasões de nossa raça, nossa história, nossa fé, nossa esperança, e Camões é um desses gênios-heróis, representativos de uma civilização, como que o seu grandioso símbolo na Memória do Tempo."
 (Afrânio Peixoto, "Camões e o Brasil")

"Aqui estamos assim exilados de nós mesmos. A nossa cultura parece não ter outra sorte senão a de chorar à beira do caminho por onde passa o carro triunfal da Civilização e da História."
 (Eduardo Lourenço, "Camões et le Romantisme")

"E o homem de estado, os dois homens de religião, todos três em linha, junto às grades do monumento, gozavam de cabeça alta esta certeza gloriosa da grandeza do seu país – ali ao pé daquele pedestal, sob o frio olhar de bronze do velho poeta, ereto e nobre, com os seus largos ombros de cavaleiro forte, a epopeia sobre o coração, a espada firme, cercado dos cronistas e dos poetas heroicos da antiga pátria – pátria para sempre passada, memória quase perdida!"
 (Eça de Queirós, cena final do romance O Crime do Padre Amaro)

*"E evoco, então, as crônicas navais:/ Mouros, baixéis, heróis, tudo ressuscitado!/
 Luta Camões no mar, salvando um livro a nada!/
 Singram soberbas naus que eu não verei jamais! [...]/
 Mas, num recinto publico e vulgar,/ Com bancos de namoro e exíguas pimenteiras,/ Brônzeo, monumental, de proporções guerreiras,/ Um épico d'outrora ascende, num pilar! [...]"*
 (Cesário Verde, "O sentimento dum ocidental")

4.1. Contextualização histórico-cultural das obras compostas por ocasião do tricentenário da morte de Camões

Neste capítulo, as obras analisadas, inseridas no conjunto mais amplo das ressonâncias biográficas de Camões na literatura luso-brasileira oitocentista, não foram produzidas ao longo de diferentes anos, mas no contexto de um evento específico: as comemorações realizadas, tanto em Portugal quanto no Brasil, em junho de 1880, do tricentenário da morte de Luís de Camões. Esses eventos cívicos, para os quais diversos textos são redigidos e apresentados em cerimônias públicas, consolidam um processo cultural que vinha se

estendendo desde o início do século XIX, ligado à valorização da memória do poeta quinhentista durante a crise nacional portuguesa, por um lado, e o processo de definição da identidade brasileira, por outro. A matriz romântica do referido processo foi responsável pela construção de uma imagem heroica e nacionalista de Camões, para a qual convergiram anseios e inquietações de diversos autores oitocentistas, e que foi cristalizada e avaliada criticamente no ápice do culto camoniano, em meio aos festejos de 1880. Nota-se a configuração de uma totalidade do mito camoniano, obtida por meio de recursos composicionais análogos aos da execução de um mosaico, mediante a união de pequenas peças diferentes que se articulam para construir um conjunto maior e estruturado pelo acréscimo gradual de cada uma das unidades constitutivas.

Se Camões fora trazido definitivamente para o cenário cultural dos Oitocentos por Almeida Garrett, instaurando-se no centro do imaginário coletivo lusitano em meio à crise nacional, as releituras do mito camoniano mostraram-se variadas após a fase do tratamento heroico da biografia do Poeta, durante o período romântico. Com efeito, por mais que a análise proposta neste estudo se ocupe prioritariamente da gênese da configuração do mito camoniano na cultura luso-brasileira oitocentista, é preciso, justamente para delinear o fechamento dessa primeira fase romântica, lançar olhos para as modificações sofridas pelo imaginário construído em torno da figura de Camões já na década de 1870, às vésperas das comemorações do tricentenário de morte do autor d'*Os Lusíadas* (tomadas como marco final da consolidação do mito camoniano no Brasil e em Portugal).

FIGURA 49 – Medalha comemorativa do tricentenário de morte de Camões. (Brasil, 1880).

Curiosamente, enquanto, em um primeiro momento, a biografia camoniana se

sobrepusera ao estudo da própria obra do Poeta, observa-se, em um segundo momento, um aumento de interesse pela produção poética camoniana – sobretudo *Os Lusíadas* –, responsável por uma revisão crítica do mito construído pelos românticos (LOURENÇO, in REIS, 1994: 124). Como Lourenço (1999: 60) também afirma, "[...] será em função do Livro – que a nova erudição do século XIX estudará mais a fundo – que a mitologia romântica camoniana vai ser posta em causa, ou repensada noutros termos". Na trajetória de vida de Luís de Camões, por sua vez, passam a ser valorizados os aspectos eruditos da formação do escritor, visto como sábio filósofo português; é essa visão que norteia, por exemplo, o julgamento de Oliveira Martins em 1872, quando escreve, no contexto das comemorações do tricentenário de publicação d'*Os Lusíadas*: "Camões não é só o épico português da força e da fé, nem o épico da ciência e do comércio: é também o vate do pensamento filosófico moderno" (apud CUNHA, in AGUIAR E SILVA, 2011: 277).

Antero de Quental e Oliveira Martins, representantes da Geração de 70, questionam a identificação da vida de um poeta do século XVI com a realidade portuguesa de Oitocentos, tão distinta do universo evocado pelo canto épico d'*Os Lusíadas*. Ao mesmo tempo, é essa geração a responsável por insuflar novos ares sobre a interpretação da epopeia camoniana, vista definitivamente, a partir de então, como obra de caráter universal e cosmopolita (LOURENÇO, in REIS, 1994: 124). Lourenço (1999: 60-61), ao relacionar as ideias defendidas pelos novos intelectuais portugueses e o mito romântico camoniano, explicita o complexo diálogo estabelecido com o poema paradigmático de Almeida Garrett, publicado em 1825:

Protagonistas de uma revolução cultural sem precedentes, em que o que está em causa é a imagem do nosso passado, não podem deixar de esbarrar na visão romântica do mito camoniano, embora sejam também herdeiros de Garrett. Cada um deles separa porém os dois papéis que Garrett atribuíra a Camões e ao seu poema, que se tornou o poema de Portugal.

Essa revisão operada nas leituras acerca dos processos históricos e culturais portugueses é uma das marcas características do grupo convencionalmente reconhecido como *Geração de 70*⁵, iniciado em Coimbra no ambiente universitário (SARAIVA, 1976: 333-336),

⁵ A Geração de 70 é definida, de modo sintético, por Eduardo Lourenço (1999: 154) como o "grupo de intelectuais e artistas que, nos anos 70 do século XIX, levou a cabo uma 'revolução cultural', com consequências na ordem ideológica, política e religiosa da sociedade portuguesa. Antero de Quental, Oliveira Martins e Eça de Queirós são as figuras mais célebres dessa geração [a que se acrescentam os nomes de Ramalho Ortigão, Guerra Junqueiro e Teófilo Braga]. A palavra de ordem desse movimento foi a de

como forma de protesto contra o pendor arcaizante da Universidade. Influenciados pela leitura das *Origens do Cristianismo*, de Renan, ou pela *História da França*, de Michelet – e, mais indiretamente, pela filosofia alemã de Hegel –, os estudantes dessa geração se opunham aos antigos modelos – representados por homens como Antônio Feliciano de Castilho – e procuravam compreender os complexos mecanismos responsáveis pela crise portuguesa. Constitui exemplo emblemático da postura dos novos intelectuais o texto de Antero de Quental – autor que "salientava ainda [...] que o saber europeu não estava em Portugal e em Lisboa, mas antes no Instituto de França, na Academia Científica de Berlim e nas escolas de todas as ciências e artes da França, Inglaterra e Alemanha" (SERRÃO, 1990: 350) – intitulado *Causas da decadência dos povos peninsulares*, apresentado em 1871 no segundo encontro das Conferências do Casino, em que o autor destaca o regime monárquico absolutista, a economia mercantilista do expansionismo e o movimento contrarreformista como os principais responsáveis pelo atraso em relação às demais nações europeias. Começava também a ser assinalada, já nesse período, a crise da Monarquia, que se agravaria nos anos subsequentes, conforme ressalta Oliveira Marques (1988: 37):

A estabilidade das décadas de 1870 e 1880 foi seguida por uma profunda crise, de caráter político, econômico e financeiro. As contradições da monarquia constitucional começavam a ser patentes para todos. A sua ideologia deixara de exercer qualquer apelo sobre as gerações mais jovens. Em vez dela, eram o socialismo e o republicanismo que lhes apontavam a rota a seguir. [...] O número sempre crescente de emigrantes que, ano após ano, deixavam o País, parecia indicar que os problemas sociais das classes baixas, em vez de se minorarem com a expansão econômica geral, iam, pelo contrário, piorando. O anti-clericalismo desenvolveu-se também como catalizador de muito descontentamento e de muita oposição às instituições.

Na década de 1870 começaram a surgir agrupamentos republicanos e socialistas. Um decênio mais tarde, haviam cristalizado em dois partidos de alguma relevância, sobretudo o Partido Republicano. [...]

Teófilo Braga – para quem "o centenário de Camões é o ponto de partida para uma época de revivescência nacional" (*apud* FRANÇA, 1999: 527) – foi um dos grandes incentivadores da comemoração do tricentenário da morte de Camões, celebrada a 10 de junho de 1580. Latino Coelho encarregou-se de organizar a comissão de nove membros, majoritariamente formada por partidários da esquerda e defensores dos ideais republicanos, aos quais a imagem de Camões passaria a ser associada na nova conjuntura política lusitana. Sob essa perspectiva, o canto épico camoniano chamava atenção para a crise oitocentista portuguesa, agravada posteriormente pelo *Ultimatum* britânico de 1890 – segundo o qual

Portugal deveria renunciar a um cobiçado território na África – e pelas instabilidades advindas das colônias.

FIGURA 50 – *Paralelos divinos e profanos.*
Crítica ao fato de o rei não querer assistir ao cortejo cívico em honra de Camões.
Rafael Bordalo Pinheiro (Lisboa, 1880).

Oficializada a data da festa nacional, Ramalho Ortigão compôs o programa de um cortejo solene (CUNHA, *in* AGUIAR E SILVA, 2011: 272-273). O culto camoniano atinge o ápice, portanto, em 1880, inspirada nos festejos europeus do centenário de Petrarca (1879) e de Voltaire e Rousseau (1878). Torna-se consagrada, por conseguinte, a concepção romântica do artista como Gênio, capaz de nortear a humanidade comum por meio de uma visão de mundo mais aguçada e profética. Camões, ao encarnar o drama da pátria que cantou em

versos épicos, é homenageado como o Grande Homem das Letras Portuguesas, em uma cerimônia repleta de símbolos e rituais (em conformidade com a visão antropológica de Mircea Eliade [2007], segundo a qual todo mito fundamental de uma coletividade supõe um conjunto de ritos que o reatualizem, em uma inserção da temporalidade mítica, de caráter cíclico, na temporalidade histórica, de caráter linear). Mattoso (1995: 512-514) descreve e analisa as comemorações cívicas, realizadas em Portugal no ano de 1880, para celebrar a figura de Luís de Camões; segundo o historiador:

Com a adesão de jornalistas como Luciano Cordeiro e Antônio Rodrigues Sampaio, e com a constituição de uma comissão executiva pluralista, pareciam reunidas as condições necessárias ao dimensionamento nacional das cerimônias. E o apoio da mocidade acadêmica, das associações de trabalhadores e da própria Maçonaria vinha confirmar essa tendência. Todavia, é também verdade que o Governo – estava no poder o Partido Progressista –, só depois de muito pressionado e de se convencer da falsidade dos boatos que corriam acerca dos propósitos revolucionários que os festejos encobriam, veio a aderir. Tornou-se igualmente patente que a Coroa, arrastada pelo sucesso da iniciativa, não vibrou com o acontecimento. [...]

À luz do fundamento filosófico (o positivismo) que fundamentou as festas, e tendo em vista a conjuntura em que estas emergiam – o despertar do movimento republicano –, dificilmente podia ser outro o seu saldo. [...] É certo que as marchas *aux-flambeaux* foram frequentes na Revolução Liberal e a mitificação da própria figura de Camões há muito estava em curso. Relembrem-se: a ideia de, em 1817 [ano da célebre edição d'*Os Lusíadas*, promovida pelo Morgado de Mateus], se lhe edificar um monumento; o poema *Camões*, de Garrett; o drama, com o mesmo nome, da autoria de Castilho; o quadro de Sequeira *A morte de Camões*; a música de Bomtempo; o poema de Soares de Passos; a cena final de *O crime do Padre Amaro* (ed. de 1880); os estudos camonianos de Teófilo e de Latino Coelho; a inauguração, em Lisboa, de uma estátua em sua honra (9 de junho de 1867), e, por fim, a sua integração definitiva no imaginário nacional, com as festas de 1880.

Daí que, de um projeto de uma festa predominantemente literária, se tenha evoluído para a ideia de se promover uma manifestação popular na linha dos cortejos cívicos e com uma teatralização próxima do ritualismo dos atos religiosos evocativos. E o cortejo iniciou o seu percurso para coreografar, num gesto coletivo, o preito à obra de um defunto: o desfile iniciou-se depois de hasteada a bandeira azul e branca no alto do Arco da Rua Augusta (Arco do Triunfo), onde estava inscrita a legenda "A Camões, a Pátria agradecida" [...] [e dirigiu-se] para o que, na praça pública, funcionava [...] como o garante físico da sua imortalidade (a estátua). [...]

Por proposta da Academia das Ciências, os presumíveis restos mortais do poeta foram trasladados para a Igreja de Santa Maria de Belém, gesto que inaugurou um capítulo novo na história da religiosidade cívica em Portugal. E como, em Camões, se pretendia simbolizar a gesta dos Descobrimentos e, contrastando-a com a decadência do presente, enaltecer o momento máximo da grandeza nacional, também não espanta que à sua apoteose se tenha juntado a de Vasco da Gama, até então sepultado na modesta igreja da Vidigueira. Em préstito fúnebre, as relíquias mortais do descobridor e do poeta foram levadas para os Jerônimos, num espetáculo que, apesar do seu cariz religioso, vinha ao encontro da mesma intenção apoteótica que animou o cortejo cívico secularizado. [...]

Mas esta convocação do tempo mítico da grandeza nacional (o sonho imperial) só podia desenrolar-se num território igualmente mítico, o centro do Poder, isto é, Lisboa e as suas principais artérias. [...] Nas ruas e janelas, a multidão secundou o cortejo, envolvendo-o num mar de gente, afinal mobilizada para homenagear sua memória.

FIGURA 51 – Itinerário do cortejo cívico em homenagem a Luís de Camões. (Lisboa, 1880).

FIGURA 52 – Plano da procissão em homenagem a Luís de Camões (Lisboa, 1880).

No ano de 1880, em meio às comemorações do tricentenário de morte de Luís de Camões, a apoteose romântica do Poeta é observada com reservas por alguns membros da *intelligentsia* portuguesa. A recriação ficcional inaugurada por Garrett é posta em xeque e a epopeia camoniana passa a ser vista como incompatível com a identidade de um país em processo de decadência. Segundo a visão mais radical de Antero de Quental, o próprio poema épico já faria parte dessa decadência, na medida em que os grandes feitos portugueses teriam uma grande parcela de responsabilidade pela crise do país (LOURENÇO, *in* REIS, 1994: 124). Ao contrário do otimista Teófilo Braga, Antero considera *Os Lusíadas* uma espécie de epitáfio, ao invés de um instrumento de regeneração nacional. Ainda assim, o passado épico perdido e a lembrança dos Descobrimentos configuram os principais temas evocados durante a comemoração do tricentenário camoniano, no âmbito do qual o poeta quinhentista é visto como o cantor de fatos capitais que conduziram a Europa à modernidade, graças ao

pioneirismo lusitano (CUNHA, *in* AGUIAR E SILVA, 2011: 275; 278; MATTOSO, 1995: 489-471). No século XIX, os portugueses se identificam com a imagem de Camões esquecido e ignorado por seus compatriotas, uma atitude análoga à desconsideração demonstrada pelas nações europeias em relação a Portugal, na medida em que os demais países parecem não reconhecer a dívida com a nação portuguesa, supostamente responsável por trazer prometicamente a modernidade à Europa. É por esse motivo que, conforme assinala Cunha (*in* AGUIAR E SILVA, 2011: 277): "Como consequência desta revisão, Teófilo Braga virá a considerar o século XVI como o período de maior atividade da língua e da literatura portuguesas". Diferentes visões acerca dos rumos da nação portuguesa entrechocavam-se no contexto do tricentenário camoniano, como observa França (1999: 530):

Quando foi a comemoração do centenário de Camões, a oposição de Antero a Teófilo manifestou-se de novo: o primeiro quis publicar um panfleto contra as "*festas do santanário*", nas quais via uma curiosa influência do espírito clerical. O cortejo [...] dava-lhe vontade de rir: "a ideia (do cortejo), dizem, partiu do Ramalho, que a apresentou naturalmente como toda moderna e positiva. Notável caso de 'regressão morfológica'. O Ramalho, cuidando ir adiante do século, reproduz simplesmente o avô, que era da Ordem dos Terceiros...". Oliveira Martins, por seu lado, sublinhava o caráter burlesco do caso – estes "navios de papelão dourado" comemorando "as esquadras do passado duma nação que deixou de ter marinha"... E via então "o patriotismo reduzido a um sentimento teatral e a vida nacional a uma ópera".

O nacionalismo de Ramalho e de Teófilo [...] é assim cruelmente denunciado; o espírito internacionalista dos seus adversários, Antero ou Martins, garantia-lhes ao menos esta dimensão europeia que tanto horror causava a Teófilo e que Ramalho não estava longe de esquecer porque, para ele, ela tinha sido apenas turística.

Na opinião de Oliveira Martins, em contraste com a de Antero de Quental, o épico camoniano retrataria um momento glorioso da história nacional, ainda que esse passado estivesse para sempre perdido e fosse impossível recuperá-lo no presente. Segundo essa visão – que procurava rever a leitura do passado nacional feita pela geração de Garrett e Herculano –, em *Os Lusíadas* já estava presente o vaticínio da morte do povo português e era ilusória a crença de que a obra de Camões pudesse provocar o retorno de uma imaginária Idade de Ouro. Conforme assinala Lourenço (*in* REIS, 1994: 125): "De mito cultural *positivo*, Camões torna-se, de alguma forma, mito cultural *negativo* na sua relação com o presente". Ainda assim, Lourenço (1999: 61), ao aprofundar a interpretação do pensamento de Oliveira Martins acerca do mito camoniano, constata:

Evidentemente, segundo Oliveira Martins, a culpa não é do poema, é nossa. O que o poema evoca, aquilo que diz, não nos diz já respeito. A saudade pungente de Garrett que o arrancara ao passado para nos salvar torna-se, cinquenta anos depois, no momento em que Portugal – ou determinados portugueses – se julga incapaz de seguir o ritmo irresistível da segunda revolução industrial, [com] resignação e desespero [...]

FIGURA 53 – Cartaz comemorativo ao tricentenário de Camões. (Brasil, 1880).

No Brasil, as comemorações de relevo, realizadas por ocasião do tricentenário de morte de Luís de Camões, se concentram na cidade do Rio de Janeiro e podem ser analisadas com base, sobretudo, nos textos a respeito de Camões escritos por Joaquim Nabuco e estudados em detalhe por Drummond (2010). O ponto de vista assumido por Nabuco é semelhante ao de Oliveira Martins; no presente estudo, à luz das reflexões desenvolvidas por Drummond (2010: 86-), será observado especificamente o discurso composto pelo intelectual brasileiro para o terceiro centenário da morte de Camões, em 1880. Enquanto as comemorações portuguesas foram influenciadas pelos ideais republicanos, no Brasil foi assumida uma postura intermediária entre conservadorismo e reformismo que, por um lado, assinalava a permanência de laços culturais comuns com a antiga metrópole europeia e, por outro, revia os temas românticos tradicionalmente associados à identidade nacional brasileira. Joaquim Nabuco foi escolhido para discursar no evento organizado pelo Gabinete de Leitura e procurou articular as diferentes perspectivas acerca das relações culturais entre Brasil e

Portugal. As comemorações realizadas em terras brasileiras espelharam, em grande parte, as que ocorreram em Lisboa, com grande apelo popular e participação de diferentes grupos da sociedade, como noticiado por Marcelo Corrêa Sandman (1972, *apud* DRUMMOND, 2010: 89): "Do Imperador D. Pedro II aos empregados da Relojoaria E. J. Gondolo, da peça teatral de Machado de Assis e do discurso de Joaquim Nabuco ao prato do dia do Grand Restaurant Oliveira, o nome do poeta circulou amplamente". Popularidade semelhante é observada nos festejos portugueses, como registra Mattoso (1995: 514):

Dir-se-ia que o momento foi experienciado pelos mais entusiastas como uma comunhão mística da Nação com o seu ideal, experiência sintonizada com o que aconteceu em outros lugares do País. E a comprovar a identidade desta vivência religioso-cívica, a par da participação popular, testemunha-se o surto de representações iconográficas do poeta, o que, se revela o espírito de iniciativa de comerciantes atentos, também indica que os festejos penetraram na sensibilidade coletiva. Lençóis Camões, chapéus e sapatos à Camões, pratos com a sua efígie estampada, lenços comemorativos do centenário com o seu retrato envolvido numa coroa de louro e de carvalho, foram muitos dos ícones então postos à venda e comprados por um público há muito habituado ao culto das relíquias.

FIGURA 54 – *Camões agradece a cada um dos grupos sociais envolvidos nas comemorações do tricentenário* (Lisboa, 1880).

Houve também vozes dissonantes a essas comemorações em território brasileiro, como as de Araripe Júnior – para quem o evento denotava falta de autonomia cultural –, Francisco

Ferraz de Macedo e Figueiredo Magalhães, que questionavam até mesmo a nomeação de Joaquim Nabuco como orador (DRUMMOND, 2010: 90-93). No discurso comemorativo apresentado por ele no Gabinete Português, a união entre os dois países lusófonos é garantida, para além do passado colonial, por uma mesma "paixão da Arte e da Poesia"; Camões, cuja formação clássica é enfatizada, teria alcançado universalidade justamente em função de suas raízes no universo cultural grego. Nota-se uma argumentação articulada segundo os polos do universal e do nacional, incluindo-se, neste último aspecto, as preocupações de Camões com o futuro da pátria portuguesa, ao qual, ao fim e ao cabo, ele acaba sendo associado no decorrer do processo de configuração do mito camonianiano. Nabuco retoma, ainda, dados biográficos ligados ao final da vida do poeta quinhentista – como o fato de que "Luís de Camões expirava em Lisboa, na mais completa miséria, ao desamparo de todos, abandonado até de si mesmo" – para colocar em primeiro plano a glória imortal conquistada por meio da obra, que integraria igualmente o patrimônio cultural brasileiro (DRUMMOND, 2010: 98-102). Com efeito, ao tratar do tesouro literário comum, compartilhado por Brasil e Portugal, Joaquim Nabuco afirma que os brasileiros são, em relação a *Os Lusíadas*, "tão bons herdeiros, pondo de parte a tradição nacional, dos contemporâneos de Camões, e do velho Portugal dos *Lusíadas*, como os Portugueses do século XIX". O fator responsável pela continuidade da união entre os dois países, segundo o deputado brasileiro, seria a língua portuguesa, cuja base se encontraria n'*Os Lusíadas*, em uma concepção evidentemente romântica de que os idiomas constituem os veículos principais de expressão e difusão da cultura e da identidade de um povo (DRUMMOND, 2010: 106-111).

FIGURA 55 – *Camões e outros poetas observam o cortejo de barcos iluminados realizado no Rio de Janeiro.*
Desenho de Ângelo Agostini para a *Revista Illustrada* (Rio de Janeiro, 1880).

É válido ressaltar que festividades relacionadas a temas cívicos, a exemplo do tricentenário camoniano no universo luso-brasileiro, tornaram-se populares na Europa a partir da Revolução Francesa, com o objetivo de criar um calendário secular, desvinculado das festas religiosas tradicionais e comemorativo de símbolos identitários nacionais. Se a trajetória de uma existência individual só pode ser devidamente observada à distância, pela perspectiva de um Outro que lhe confere sentido e unidade – de acordo com a noção de olhar exotópico, sistematizada pelo pensamento bakhtiniano (BAKHTIN, 1997: 114-118) –, tal observação totalizante é mais precisa quando realizada após a morte do indivíduo contemplado, ou seja, na medida em que a atuação sobre o mundo já estiver concluída. Nos rituais cívicos, religiosos ou seculares, elege-se a data de morte para homenagear uma existência já cumprida, geralmente considerada exemplar para o presente de uma determinada coletividade. Opera-se, portanto, uma releitura do passado e uma frequente atribuição de elementos míticos ou simbólicos à figura heroica celebrada (DOSSE, 2009: 151-153; CUNHA, *in* AGUIAR E SILVA, 2011: 273). Conforme observa Mattoso (1995: 511), nas manifestações fúnebres oitocentistas, populares nos anos de 1880,

[...] a evocação do morto é, simultaneamente, uma invocação paradigmática para os vivos, confirmando, assim, que o cemitério romântico e o culto dos mortos que este gerou objetivavam uma concepção contínua e acumulativa do tempo histórico [...], segundo a qual o futuro só atingirá a sua plenitude se souber incorporar a exemplaridade do passado.

É esse processo que subjaz às iniciativas de Teófilo Braga (1884) quando defende a importância das festas de centenários como eventos promotores da coesão nacional e dos laços afetivos entre as coletividades – já valorizados pelo pensamento positivista de Augusto Comte –, a partir da luz lançada pelo passado sobre o futuro. Em Portugal, tais objetivos eram facilmente associáveis ao mito camoniano consolidado ao longo do Romantismo. Nos anos de 1880, o culto camoniano seria associado às ideologias positivistas e republicanas que estavam em voga em Portugal; conforme relata França (1999: 527): "Em Julho de 1880, um banquete celebrou ao mesmo tempo o sucesso das comemorações do centenário da morte de Camões e a reconciliação dos republicanos unitários e federalistas". Segundo Cunha (*in* AGUIAR E SILVA, 2011: 278), trata-se de um processo em que confluem aspectos culturais e políticos:

Nesta conversão simbólica, Camões é politizado, imbricando-se nas lutas ideológicas do século XIX. Mas, não é menos verdade que desde a Geração de 70, passando pelo Ultrarromantismo, Neogarretismo, Decadentismo, Saudosismo, Integralismo, etc., Camões passou a simbolizar a "alma nacional" em busca da regeneração da pátria, imersa numa decadência plurissecular, numa "apagada e vil tristeza". *Os Lusíadas* transformaram-se assim num poderoso elemento de edificação

nacional, contribuindo para um certo sentimento de solidariedade nacional. Era, no fundo, esta "con/sciência" nacional (o "imaginário nacional") que os promotores do Tricentenário e muitos outros intelectuais portugueses desejavam instituir e divulgar. [Grifos nossos.]

Os intelectuais lusitanos pertencentes à Geração de 70, de acordo com Oliveira Marques (1988: 138), "foram os expoentes do Portugal do liberalismo, europeu, moderno, arejado, lutando por arrancar o país ao subdesenvolvimento industrial, comercial e político". No entanto, a sensação dominante, ao final do percurso, é de pessimismo e desilusão; com os pés realistas fincados ao solo português, a geração de intelectuais posterior ao Romantismo observa Portugal com as lentes melancólicas do ceticismo. Eça de Queirós, nas últimas linhas de *O Crime do Padre Amaro*, retrata personagens que caminham ao redor da estátua de Camões, em um dia ensolarado na Lisboa de Oitocentos; entretanto, o brilho da glória mítica do passado português é refletido apenas em pálidos comentários, sob os quais acenam a desesperança e a decadência, despedindo-se do sonho romântico que ambicionara trazer à vida uma voz há três séculos silenciada.

4.2. Cipriano Jardim e o drama de Camões

Cipriano Jardim, dramaturgo português oitocentista que obteve certo reconhecimento em sua época, mas que atualmente é pouco conhecido, compôs o drama intitulado *Camões*, dividido em cinco atos, para as comemorações do tricentenário camoniano, em 1880. Encenado no Teatro de D. Maria II – construído sob incentivo de Almeida Garrett –, a peça se insere no contexto do culto camoniano, de matriz romântica, consolidado ao longo do século XIX. Conforme revela a própria dedicatória do texto – dirigida ao irmão, Dr. Luiz Jardim –, o *Camões* de Cipriano Jardim atende aos objetivos nacionalistas e patrióticos portugueses e procura coroar os festejos comemorativos com uma representação que articula os diversos *topoi* característicos do mito camoniano. Ao considerar a "instrução do povo" como aspecto central a ser valorizado pela atividade dramática, a obra difunde a memória do poeta quinhentista, à luz dos valores do presente de Oitocentos, com a intenção de contribuir para a regeneração de Portugal, no contexto da séria crise enfrentada pelo país.

A presente análise privilegia o destaque dos motivos camonianos trabalhados pelo autor e ressaltados durante os eventos comemorativos do tricentenário. O Primeiro Ato, cujas ações transcorrem no ano de 1549, apresenta a fase palaciana da vida de Camões, junto à Corte de D. João III. Na primeira cena, em uma sala do Palácio de Sintra, enfeitado com objetos provenientes da Índia e do Brasil, em clara alusão aos domínios coloniais do Império português, os nobres D. Francisco Coutinho e Duarte Rodrigues conversam a respeito da vida poética cortesã. Surge, então, o poeta Pero Caminha, que também seria lembrado na peça comemorativa escrita por Machado de Assis para as festividades brasileiras do tricentenário. Os fidalgos falam acerca da produção teatral de Luís de Camões, outro nome de prestígio das letras palacianas; mencionam a representação do *Auto do Rei Seleuco* e discutem criticamente a peça, até a chegada de D. Joana de Blasfé, esposa de D. Francisco. O diálogo assume caráter metalinguístico, uma vez que as personagens discutem, durante uma peça teatral, os defeitos e qualidades da produção dramática de Camões. Além disso, o invejoso Caminha menciona os supostos amores do galanteador Camões pela filha de D. Joana e de D. Francisco: "Nesta hora vos prometo eu, senhores, que o vaidoso Luís de Camões não mais justificará a fama... de entreter amores com vossa filha, a sra. Guiomar de Blasfé".

Veneno, Caminha ressalta que a condição social de Camões impossibilita o relacionamento amoroso, ao mesmo tempo em que revela outras razões para a rixa pessoal: "Vós, senhores, odiais Luís de Camões, porque, sendo pobre de dinheiro, ergueu olhos para

vossa filha, a herdeira dos ricos fidalgos espanhóis [...] Eu odeio Luís de Camões, porque, sendo rico de talento, é festejado como o primeiro poeta da corte, e das damas querido como... nenhum outro!". Caminha passa a urdir, então, uma complexa conspiração contra o rival Camões. Sugere, inclusive, que o anagrama Natércia, empregado na lírica camoniana, poderia se referir a D. Catarina de Ataíde, nome de três damas diferentes da Corte de D. João III; maldosamente, o vilão faz esse comentário para D. Antônio, o pai de uma das Catarinas. O plano revela-se ainda mais sórdido: além de invejar o engenho e a popularidade de Camões, o ambicioso Caminha também está apaixonado pela filha de D. Antônio: "Vingo-me assim dum inimigo, e rival... porque em breve Catarina!... Em breve eu serei o que mais valerá na corte em honrarias e distinções reais!".

Nas cenas seguintes, algumas damas do Paço – entre elas, D. Guiomar e Paula Vicente – conversam com os nobres D. Francisco de Portugal e D. Álvaro da Silveira sobre *A Arte de Galanteria*, indispensável ao convívio social palaciano. Chegam, em seguida, a Infanta D. Maria, acompanhada por D. Catarina de Ataíde e D. Francisca de Aragão. Os nomes das personagens foram extraídos das crônicas quinhentistas do tempo de D. João III. Somente na nona cena aparece Luís de Camões, que se dirige de modo galante às jovens: "Deixais-nos, senhoras minhas?... Pois de tão má sombra serei, que, mal chegando aqui, logo de mim fujam as três Graças apressadas?". Na sequência, Camões conversa com os nobres acerca de suas peças teatrais e, como em todas as recriações da vida amorosa do Poeta, sobre a beleza de D. Catarina de Ataíde. Em diálogo com a Infanta e demais nobres do Paço, em meio a jogos de palavras e referências eruditas compartilhadas pelos membros da Corte, Camões demonstra talento para a construção rápida de versos espirituosos. Caminha fica incomodado, mas a conversa é desviada para as histórias de alguns nobres – Jorge da Silva e Lopes Leitão – que teriam sido punidos por "verem as damas do Paço"; trata-se de um episódio menor que prepara os infortúnios posteriormente enfrentados por Luís de Camões.

O Poeta fica impressionado com o destino infeliz dos amigos castigados em decorrência de amores clandestinos. Ainda assim, resolve encontrar-se com D. Catarina de Ataíde, que mostra-se indecisa em prosseguir com o relacionamento amoroso: "É mister acabar com esta vida de enganos... e fantasias". O principal argumento apresentado pela jovem é o de que Camões deve lutar para conseguir glória nos campos de batalha, de modo a conseguir ascender socialmente: "[...] porque quero que sejas grande, Luís!... É preciso! É! Tu não podes aspirar à minha mão, enquanto fores Luís de Camões, o cortesão leviano, o poeta dos serões do Paço!... Mas a ti te hão de pedir que me escolhas para mulher, quando fores Luís de Camões, o afamado guerreiro dos combates da África e da Índia, o vencedor de

mouros e gentios, o conquistador, o herói, enfim!". Na peça de Cipriano Jardim, nota-se uma caracterização de Catarina conformada às convenções sociais da Corte, em contraposição, sobretudo, aos retratos dela apresentados por Antônio Feliciano de Castilho – em cuja peça a dama mostra-se voluntariosa e combatente dos preconceitos sociais – ou Luís Antônio Burgain (em cujo melodrama Catarina procura lutar contra os obstáculos impostos ao relacionamento com Camões). O Poeta também afirma, de maneira a completa o *topos* das Armas e das Letras, que pretende alcançar a glória por meio da composição de versos grandiosos: "E o poeta também!... Que o hei de ser, e grande!". Camões, então, ajoelhado aos pés de D. Catarina de Ataíde, é surpreendido pelo rei e pela Infanta, sendo desterrado de Portugal ao final do Primeiro Ato.

No Segundo Ato, ambientado em 1555, a ação tem início na Índia, na Sala dos Retratos do Palácio do Governo, em Goa, de cuja janela se avista o mar apinhado de caravelas. D. Álvaro da Silveira conversa com D. Inês de Camões, prima do Poeta, que chora pelo destino incerto de Portugal: "[...] parece que andam por toda a parte ruins anúncios de futuro...". D. Álvaro, de modo perspicaz, faz referência ao gênio de Camões e assinala que os versos por ele compostos já prenunciem uma crise iminente: "Luís de Camões olha para as coisas do reino, com os seus olhos de poeta sem ventura, e de português leal... E, quem sabe, se, por já andar lendo no futuro do reino, daí lhe virá a adivinhação do seu próprio?". Quando entra em cena, Camões mostra-se de fato preocupado com o futuro do Império, sobretudo ao observar os homens pouco valorosos que estão a seu redor, representantes do fato de que "logo começou a perder-se também todo este Império, porque os heróis fizeram-se mercadores e as suas espadas só eram desembainhadas para servirem de rasoiras aos alqueires em que se mediam as riquezas!". Na sequência, é apresentado um cerimonial envolvendo o Governador de Goa e uma discussão em torno das possessões portuguesas na Índia, com a clara intenção de relembrar, nos palcos, o passado nacional lusitano. Durante um baile, trava-se um diálogo entre Camões e a escrava Luiza Bárbara – "uma mulher da Arábia, da terra d'Iman, aprisionada pelos vossos no Estreito de Meca, à volta da Santa Caaba, e por eles vendida, como cativa, ao Capitão de Cochim" –, que revela estar apaixonada pelo Poeta.

Bárbara assume, em alguns relatos, o papel fiel e dedicado predominantemente associado ao escravo Antônio, o Jau. Na peça de Cipriano Jardim, Camões recusa o amor da escrava oriental em memória da amada D. Catarina de Ataíde, dama do Paço: "[...] nada podes esperar de mim, pobre mulher, se vês como é mal empregado o teu amor... em quem to não pode pagar". A cativa começa a chorar copiosamente. Enquanto isso, dois desafetos de Camões – Calisto de Sequeira e João Toscano – observam de longe o diálogo entre Camões e

Luiza Bárbara, e concluem erroneamente que o Poeta deseja roubar a escrava do Governador. Quando Camões descobre a intriga, enfrenta os inimigos e, ao constatar a fraqueza dos homens de seu tempo, jura em nome dos antigos heróis da pátria, no final do Segundo Ato: "Essa história, vou eu fazê-la!... Acordei enfim!... Vejo!... Não serás desprezado, velho Portugal! Não serás, que eu vou escrever *Os Lusíadas*!".

As ações do Ato III acontecem em Goa, no ano de 1558, quando Camões contava trinta e cinco anos. Em um cárcere da prisão, Camões escreve os versos de seu poema épico. Luiza Bárbara, sempre apaixonada, continua a auxiliar o Poeta, manifestando o único desejo de "ajudar-vos a levar a vossa cruz". Ajudado igualmente por Antônio, o escravo javanês, Camões permanece na prisão até obter a intervenção favorável de um amigo, D. Constantino de Bragança, que consegue libertá-lo. Em reforço aos *topoi* do mito camoniano, o autor d'*Os Lusíadas* relata uma série de sofrimentos enfrentados e menciona o célebre naufrágio, no qual teria conseguido salvar os manuscritos do poema: "Nadando com um braço... e erguendo o outro, com ele, acima das ondas!... Tens razão, Luiza. E já que salvei os seis cantos, que em Macau escrevi, tenho fé que o levarei ao cabo!... Um dia, Luiza, [...] hei de contar-te as aventuras que passei!". Camões, em seguida, comemora a liberdade com os amigos nobres – que oferecem dinheiro para as necessidades básicas – e com os dois fiéis escravos (o Jau, por exemplo, se nega a abandonar o autor d'*Os Lusíadas*: "Deixar-vos?... a vós, senhor?... Deixar-vos?... eu?... Nada entendo"). Em meio às comemorações de boas novas, incluindo o reconhecimento de João de Brito pelos serviços prestados por Camões em Macau e as esperanças reacendidas pelo nascimento do príncipe D. Sebastião (então com três anos), chega uma terrível carta anunciando a morte de Catarina de Ataíde. Com grande sofrimento, o Poeta lamenta a perda da amada – em diálogo intertextual com a cena do segundo canto do poema de Almeida Garrett – no final do Terceiro Ato.

O Quarto Ato já apresenta Camões com quarenta e oito anos, de volta a Lisboa, em 1571, vivendo em uma casa da Mouraria, nas proximidades da capela de Nossa Senhora da Saúde. Aparece D. Ana de Sá, a mãe do Poeta, que conversa com o escravo Antônio a respeito do debilitado estado de saúde do filho. Eles vivem na pobreza, como revela D. Ana, pensando consigo: "Pobre Luís! [...] Pobre filho!... Que feridos ficariam os teus orgulhos de poeta, se soubesses que o teu Jau anda por essas ruas... pedindo para o teu sustento!". Um boato também teria se espalhado acerca da publicação d'*Os Lusíadas*; a mãe comenta: "A D. Manoel de Portugal ouvi, há dias, que Caminha se virara em teu favor... que até lhe dissera haver também pedido a El-Rei, licença para que possas imprimir o teu livro...". Segundo D. Manoel, também Diogo do Couto também procurara convencer o rei. Em meio a essa expectativa, o

Jau adoece; Camões e D. Ana passam a zelar pela saúde do escravo; diz a mãe: "Sempre a tremer de frio... apesar do banho... Vinha à cata d'alguma coisa que lhe deitasse em cima"... Generosamente, Camões cede uma capa para aquecer o corpo do amigo. No final do Quarto Ato, o Poeta faz ainda as pazes com Caminha, que de fato vinha se esforçando em intervir junto ao rei para obter a autorização para a publicação d'*Os Lusíadas*. A boa notícia, no entanto, é apagada por um triste acontecimento: uma tarde, ao retornar para casa, Camões fica sabendo, por meio da mãe, que o Jau faleceu.

No Quinto Ato, o último da peça, as ações se passam no ano da morte de Luís de Camões, 1580. O Poeta está morando no Hospício de Santana – "onde, por caridade d'umas santas mulheres... foi recolhido [...] no extremo da pobreza... e da doença" –, ao lado da capela. O drama reconstrói o ambiente de miséria em que o autor do grande épico nacional teria morrido, com o objetivo de, postumamente, na comemoração dos trezentos anos de falecimento, prestar as homenagens públicas devidas. Camões sofre da mesma moléstia que ceifara a vida de Antônio; conforme relatos de época, Lisboa estaria tomada pela peste. Nos momentos finais, o Poeta diz à mãe, com *Os Lusíadas* nas mãos: "De nada valeria à nossa terra um desconhecido soldado a pelejar na África, ou na Índia... mas tudo poderá valer um livro que conte ao mundo a história dos nossos grandes capitães... e das nossas grandes vitórias!". Aqui nesta peça, Camões também expira com a Pátria portuguesa, vulnerável após o desaparecimento de D. Sebastião nas areias do Marrocos; morre, tendo ao lado o livro escrito em meio a tantas dificuldades e aventuras, impresso após outros tantos desafios. Na fala final, diante do público português que celebrava o tricentenário da morte do poeta-símbolo da pátria, D. Manoel exclama: "Morre, desgraçado!... Morre para a vida, que agora mesmo nasceste para a eternidade, no coração do povo!..."

FIGURA 56— *Camões*.
José Malhoa (1907).

4.3. Gomes Leal e a fome de Camões

Fome foi o substantivo empregado por Gomes Leal no título do poema épico-alegórico composto, em Portugal, em 1880, no ano das comemorações do tricentenário de morte de Luís de Camões. É, ao mesmo tempo, um substantivo que poderia ser utilizado em relação a diversos aspectos da vida e da produção literária desse autor lusitano oitocentista que enfrentou, no decorrer dos anos, infortúnios semelhantes aos que se abateram sobre o cantor d'*Os Lusíadas* (BATALHA: 1933). Assim como muitos escritores do século XIX, enfrentou conflitos familiares quando manifestou o desejo de ingressar na carreira das Letras; um pai autoritário – semelhante ao que se observou, no Brasil, no tocante a Casimiro de Abreu – colocou obstáculos no percurso profissional do jovem escritor. Gomes Leal, ainda assim, seguiu na vida literária e tornou-se um boêmio, colaborador nos conflitos políticos do jornal *A Revolução de Setembro*, periódico combativo e setembrista. Alcançou reconhecimento nos meios intelectuais com a publicação, em 1875, do livro de poemas *Claridades do Sul*, cujo título remete à distinção romântica estabelecida por Madame de Stäel entre a poesia filosófica e melancólica das nações do norte da Europa, de tradição ossiânica, e a poesia amena e clara dos países do sul europeu, de raízes homéricas (LOBO, 1987: 101). A crítica, a exemplo de Simões (1948: 161), aponta o caráter de dispersão da produção poética do autor, em grande parte publicada irregularmente em folhetos esparsos, e assinala igualmente o perfil recluso que lhe definia a personalidade, à semelhança de um Verlaine.

Com um olhar que concentra um "misto de carinhoso respeito e de piedosa humildade" (SIMÕES, 1948: 161), os biógrafos e estudiosos da obra de Gomes Leal – como Serpa (1948) – recorrem a uma leitura a que subjaz a consideração do triste fim que marcou a vida do escritor. Nos últimos anos de vida, vivendo em condições de extrema pobreza, foi alvo da benevolência dos republicanos – e da ira dos conservadores – que, no Parlamento, em 1917, concederam ao poeta uma pensão para atravessar com mais dignidade os anos que lhe restavam. Ainda assim, Gomes Leal terminou seus dias faminto, errante pelas ruas de Lisboa, louco e apedrejado por garotos residentes nos bairros em que caminhava. Passou a ser encarado, portanto, como mais um dos poetas malditos, abandonados pela sorte, em um destino semelhante ao relatado nas biografias de Luís de Camões, autor homenageado na obra *A Fome de Camões*.

FIGURA 57 – *Caricatura de Gomes Leal* (1848-1921).

Conforme observa José Carlos Seabra Pereira, no texto introdutório à edição de 1999 do poema, o texto foge ao espírito predominante nas comemorações do tricentenário camoniano ao estabelecer oposição ao modelo paradigmático estabelecido por Almeida Garrett, a partir do qual desenvolveram-se o mito e o culto oitocentistas à imagem heroica e nacionalista de Luís de Camões. Com efeito, Gomes Leal recua a uma abordagem pré-romântica que sublinha o aspecto filosófico e genial do vulto do poeta quinhentista. Não se trata, portanto, de um texto poético ufanista e saudosista, no qual a trajetória de Camões se equipararia uma vez mais à trajetória da pátria portuguesa, mas de um poema consagrado à valorização da imagem do poeta maldito. Canta-se, como analisou Vitorino Nemésio (*apud* PEREIRA, 1999: 10), "uma fenomenologia da desgraça" que reforça uma face específica de Camões, ligada ao *ethos* do Gênio desafortunado. Essa perspectiva não deve excluir o fato de que, nas ressonâncias biográficas camonianas de matriz garrettiana, não seja conferido ao destino do Poeta um tratamento que o apresenta como artista genial e sofredor; no entanto, essa concepção aparece sempre a serviço de ideais e valores nacionalistas. O poema de Gomes Leal, em contrapartida, reforça esse aspecto da biografia camoniana sob um viés quase místico, que o aproxima de uma configuração visionária e profética, segundo nota Pereira (1999: 11).

Um caráter épico pode ser observado na estrutura de *A Fome de Camões*, poema dividido em cantos, ou seja, em uma disposição que retoma a matriz original de produção dos textos poéticos – a exemplo das composições executadas por antigos aedos e rapsodos –, em contextos de oralidade. Em diálogo intertextual com *Os Lusíadas*, as estrofes apresentam um esquema de oitava rima (ABABABCC), com predominância do decassílabo heroico do ponto de vista métrico. Há, ainda, uma sequência que, em menor escala, retoma a organização

básica do épico camoniano: trata-se das seções denominadas *proposição* e *narração* (esta última construída *in medias res*). O poema de Gomes Leal se inicia, com efeito, em uma cena comumente apresentada no desfecho das recriações ficcionais da biografia camoniana. Em *A Fome de Camões*, é trazida para o primeiro plano e para o Canto Primeiro – cujo subtítulo é "A Tragédia da Rua" –, a imagem que interessa ao autor destacar, ligada ao final miserável da existência do poeta quinhentista. Ao mesmo tempo, é enfatizada a indiferença com que a pátria portuguesa, que poderia tê-lo ajudado e reconhecido, o tratou: "Quando no mundo o Gênio abandonado/ expira à fome e ao frio, indignamente,/ um lívido remorso ensanguentado/ sacode o mundo tenebrosamente". Metaforicamente, emprega-se a imagem da Lira para designar a consciência culpada do povo português: "E essa Lira é só feita d'ameaças./ Essa Lira é só feita de vinganças./ Essa Lira só fala de desgraças,/ d'antigos crimes, de cruéis lembranças. [...]// E a Lira diz: O que fizeste, ó mundo!/ das grandes almas únicas, sagradas,/ das grandes fronte dum sonhar profundo/ que eram as fronte as mais bem amadas?". Camões torna-se o representante, desse modo, de todos aqueles Gênios que a humanidade não soube valorizar – "essas línguas d'ouro/ que sabiam pregar como os profetas" – e que muitos infortúnios padeceram no decorrer da vida.

Em reforço à tópica romântica do Gênio incompreendido e marginalizado socialmente, condena-se a coletividade que desmerece os talentos verdadeiros: "Deitaste ao lodo, à rua, e aviltamento/ esses que adora a Natureza inteira,/ esmagaste entre as pedras o talento,/ os seus crânios quebraste, na cegueira!". No entanto, o canto que clama justiça deverá ser ouvido por toda parte e não poderá ser ignorado: "[...] como um soluço e um grito vingador,/ numa alta torre, atrás dum baluarte,/ entre os festins, nas convulsões do amor./ Na paz, ou levantando o estandarte/ da guerra, escutarás a minha Dor". Após inúmeros obstáculos e humilhações, a voz poética almeja ser ouvida: "[...] até que enfim vencido nesta liça/ o mundo clama: Faça-se a Justiça!". É nesse momento, então, que tem início a narração propriamente dita, uma vez que as estrofes introdutórias procuram captar a benevolência do leitor e despertar o interesse e a sensibilidade pelos fatos que serão contados. O espaço e o tempo, situados na Lisboa do século XVI, são apresentados como hostis: "Era uma noite lívida e chuvosa,/ ermas as ruas, ermas as calçadas./ Nada cortava a solidão brumosa,/ nem ais d'amor, nem gritos de facadas". É introduzido, em seguida, um questionamento: "Quem é que cruza à chuva e à ventania,/ à meia-noite, as ruas solitárias?". São hipotetizados elementos abstratos, alegoricamente personificados – a Miséria, a Fome, o Vício –, mas a intenção do poeta não é relatar "a sina imoral sinistra e crua/ da história diabólica da Rua", caracterizada pelos rostos anônimos das

meretrizes, pelos suspiros dos amantes, pelos crimes dos incestuosos e parricidas ou pelos risos do histrião. Talvez futuramente, segue o poeta, cante os misteriosos encantamentos e tormentos que cotidianamente se alastram pelas calçadas da rua miserável: "Para que a alma da Ralé aprenda,/ contarei os cruéis temperamentos". Nessa ocasião, serão objeto de canto os vícios – "da Inocência e da Fome aventureira,/ do Luxo, do Egoísmo solitário,/ do Gênio soluçante na trapeira,/ da Virtude embrulhada em seu sudário,/ pedindo esmola à sua irmã rameira [...]"// Descobrirei as contas da Avareza/ junto ao esquife duma virgem bela,/ o Tédio bocejando à lauta mesa,/ a Fome da mansarda na janela,/ a Inveja ululando contra a presa [...]".

O assunto, no entanto, agora é elevado e a matéria que se propõe a cantar é sublime; o destino a ser cantando é o de um indivíduo superior aos mortais comuns. Por isso, os sofrimentos pelos quais ele passa serão tratados epicamente, como injustiças feitas a um ser humano que encarna a figura superior e profética do Gênio: "Mas agora eu só conto o Irrevogável,/ mais monstruoso do que um sonho ardente,/ conto a história funesta, inexorável,/ do Gênio morto à fome, indignamente". É explicitada a matéria central do poema e, concomitantemente, retoma-se o substantivo abstrato presente no título do poema: a *fome* sintetiza a condição de miséria do protagonista ao final da vida. Em seguida, nomeia-se a personagem principal, cuja identidade é a mesma do caminhante solitário em meio à noite hostil: "Esse vulto, portanto, que caminha/ altas horas, ao frio das nortadas,/ é Camões que de fome se definha/ nas ruas de Lisboa abandonadas". Por meio de uma alteração dos lugares-comuns ligados ao mito camoniano, Camões não conta aqui sequer com o auxílio do Jau, uma vez que "Morreu-lhe o escravo, o seu fiel amigo,/ o seu amparo e seu bordão no mundo,/ morreu-lhe o humilde companheiro antigo,/ no seu peito deixando um vácuo fundo". Em outras palavras, a solidão do autor d'*Os Lusíadas* é completa e o abandono a que o legaram seus compatriotas é ainda mais enfatizado: "A Fome rói-o, curva-o o cansaço./ Cospem-lhe a neve, a chuva, os aguaceiros./ Ó calçadas fatais! nas enxurradas/ vai muito fel de lágrimas choradas". Os obstáculos que se apresentam ao andarilho são personificados e, capitaneados pela Fome, seguem o cansaço, o frio e a chuva algozes.

Nessa caminhada, prossegue o artista: "O Gênio continua à ventania/ a errar pelas ruas silenciosas,/ como um espectro que dissipa o dia,/ como as grandes estátuas dolorosas". Chama atenção, considerando a concretização do culto camoniano oitocentista na construção da estátua de Camões – homenagem tardia do povo lusitano –, a comparação do sofrimento do Poeta com as dores dos monumentos personificados. A manhã, porém, vem chegando e

traz consigo as claridades de um dia português, em contraste com o desamparo da noite perigosa: "Começam-se a ouvir as matutinas/ músicas da cidade, e as alegrias/ dos galos com as notas cristalinas,/ dos sinos com estranhas sinfonias/ O sol lava de glórias as colinas,/ as torres, os beirais, as gelosias,/ e como a moça que um amante beija/ avermelham-se os vidros duma igreja". A rua ganha movimento e o dia tem início efetivamente: "Dos pássaros retinem os gorjeios/ nas árvores, nas pontas dos eirados,/ os vis riachos, os lodosos veios,/ correm ralhando, ao sol, precipitados,/ os cavalos remordem os seus freios, vão passando aldeões para os mercados,/ e atrás dos lentos carros os boieiros/ vêm sombrios, graves e trigueiros". São apresentados, dessa forma, os contemporâneos de Camões, as figuras populares que seguem a vida prosaica cotidiana, sem dar importância ou tomar conhecimento das necessidades enfrentadas pelo Poeta.

Enquanto isso, o triste Gênio observa a cena e, tomado por uma estranha saudade, recorda os anos vividos no Oriente, durante o exílio, já tão distantes no tempo e no espaço: "Lembram-lhe a Índia, os templos monstruosos,/ com seus deuses terríveis, singulares,/ as árvores de frutos venenosos,/ as bastas selvas, os gentis palmares!/ Lembram-lhe os tigres ruivos, sequiosos,/ que vão beber a rios como a mares,/ e pelas noites imortais, eternas!/ o luar nas figueiras das cisternas". Voltando à terrível realidade presente, Camões vaga como um indigente ou como um estrangeiro em sua própria terra: "Sem ousar mendigar, como um vadio,/ vaga nas ruas da Cidade egoísta". À medida que o dia passa e a noite novamente se aproxima, o frio retorna e "o Gênio cai enfim, hirtos e sem fala,/ como um cadáver que se deita à vala". Uma mulher, entretanto, se aproxima e aponta um refúgio para Camões: "A mulher ajudou a levantá-lo./ Cingiu o braço ao Gênio moribundo./ A Morte que passava em seu cavalo/ deu-lhe um sorriso lívido e profundo". Camões identifica a si próprio e lamenta as injustiças: "Eu fui [...] um malfadado/ cantor d'heróis e feitos dos antigos!/ Amei tudo que é grande e desejado,/ e terrível lutei contra inimigos!". Nesse momento, ele chega, porém, a um hospital, e tem início o Canto Segundo, intitulado "No Grabato do Hospital".

A cena ocorre no interior da casa de saúde: "É alta a noute. A lâmpada vacila,/ como um pranto, na vasta enfermaria./ Um marmóreo suor frio cintila/ sobre a fronte do Gênio, na agonia". A descrição se assemelha à atmosfera soturna da poesia ultrarromântica; no rosto agonizante de Camões, brilha o suor frio e marmóreo, adjetivos igualmente aplicáveis às superfícies de pedra dos túmulos e monumentos. Uma mulher triste permanece ao lado, velando-o; tem início um diálogo entre o Poeta e essa figura desconhecida, de voz gelada, que "continuou a olhá-lo fixamente/ com o seu olhar trágico e marmóreo,/ e um suspiro vibrou

profundamente/ dolorido, no vasto dormitório". Em estado delirante, Camões reconhece, naqueles olhos desconhecidos, "todo o luto e terror do seu Passado": "Ah! já sei quem tu és!" [...] "Tu és a Musa que apregoa a fama,/ a Musa meu amor e meu martírio! [...]/ vejo a Musa dos Gênios desgraçados! [...] Foste tu que inspiraste sempre os cantos/ que eu dediquei à Glória e à Natureza!". No entanto, a Mulher descarta essa possibilidade e responde: "Não sou a Musa, – disse a Sombra, – não!/ Mas tenho visto os prantos dos amantes,/ e a desolada e lívida expressão/ dos seus gestos, nos últimos instantes". Mantendo o olhar fixo sobre o pobre indigente, a figura feminina ouve a nova hipótese levantada por Camões: "Tu és uma saudade aos pés calcada,/ o lírio dum desgosto estranho e mesto,/ tu és a prole da Lágrima e da Dor./ – És o sinistro e monstruoso Amor!".

Ao ser agora identificada com a face negativa do sofrimento amoroso, a Mulher refuta também essa possibilidade: "Não sou o negro Amor, irmão da Pena/ – a Sombra disse – e não empunho espada,/ mas tenho visto a tenebrosa cena/ da tragédia da Vida malograda". Em uma terceira tentativa, que remete à estrutura ternária recorrente dos contos populares e maravilhosos, repete-se a estrutura básica do diálogo entre o Poeta e a Sombra, mas desta vez a hipótese por ele levantada é outra: "Tu és a velha Glória,/ mas a Glória do Gênio amaldiçoado,/ a Glória das lágrimas da História!". Alude-se, em seguida, ao *topos* das Armas e das Letras, recorrente no mito camoniano: "És a Glória do Gênio e do soldado/ que expira soluçando e sem memória [...]". No entanto, pela terceira vez a figura misteriosa recusa a resposta do Poeta: "Não sou Amor, nem Musa, nem Glória,/ – a Sombra disse – nem talentos faço./ Mais terrível, funesta é minha história!/ Mais duro e horrendo o peso do meu braço!". E Camões, finalmente, reconhece a real identidade da interlocutora: "A Fome! [...] A Fome me conduz para o Infinito!/ A Fome é meu final, o meu poente!". A Sombra admite ser, de fato, a Fome alegoricamente personificada e afirma ter visto "muito crânio de Gênio, muito nome" por ela lançado "no abismo do insondável". Relativiza, na sequência, as ambições humanas e os desejos de glória diante da finitude inevitável da vida: "Muitos que a glória cega e que consome/ duma selvagem sede insaciável,/ tenho cingido como a tristes noivos,/ e hoje estão nas raízes, e entre os goivos!". No final do Canto, após essa revelação, ocorre a morte de Camões, vitimado pela fome: "Camões morria já: hirta e gelada/ a Fome lhe cruzou as mãos no peito:/ e a lágrima marmórea, regelada,/ lágrima que infunde pávido respeito,/ então colheu do rosto moribundo,/ – como um frio protesto contra o mundo".

FIGURA 58 – Alegoria à memória de Camões.
Publicada na revista *America Illustrada* (Rio de Janeiro, 1880).

O Canto Terceiro, intitulado "O Lençol do Gênio", toma por base os tradicionais relatos biográficos sobre a fase final da vida de Camões, esquecido e submetido à indiferença de seus contemporâneos. A primeira cena tem início na rica casa dos fidalgos Vimiosos, geralmente associados aos protetores de Camões que, após o regresso do exílio, teriam inclusive colaborado para a publicação de *Os Lusíadas*. Além disso, segundo as informações de Saraiva (1978: 453):

O conde de Vimioso era, em 1572, vedor da Fazenda, cargo de que foi afastado em 1573. Era um dos raros velhos e experientes colaboradores que D. Sebastião mantivera junto de si depois de assumir o governo pessoal. Pode ter sido ele a pessoa que deu ao rei a informação sobre o *engenho, habilidade e suficiência do Poeta*, informação que valeu a tença.

Em contraste com os dois cantos iniciais, este se abre em um ambiente de festa, luxo e abundância material: "O conde Vimioso em seu solar/ dá uma ceia a nobres e senhores./ Estalam as risadas pelo ar./ Pelo copo espumam os licores./ A Gula e a Carne ali gozam a par [...]". Os festejos são interrompidos pela entrada de um velho que pede em nome de "um Gênio de que hoje nada resta". Um calafrio é sentido pelos convivas na sala, uma vez que a súbita aparição do velho trouxe para a festa a lembrança de aspectos tristes da existência,

como a Febre, a Morte e a Doença. O Conde Vimioso, controlando a sensação de terror, pergunta quem é o gênio a que o velho se refere. Em meio às risadas de zombaria, o velho lamenta a triste sorte do Gênio infeliz que "cantou esses combates/ dos homens [...]" e enfrentou naufrágios e dificuldades no estrangeiro, tendo sido, em uma única vida, "poeta, filósofo e guerreiro".

A zombaria continua e o velho, na tentativa de comover os ouvintes, relata "[...] a trabalhosa/ lenda do Gênio, a musa, e seu destino,/ a intuição da Natureza rumorosa,/ da flor, da sombra, e rio cristalino". A relação do referido Gênio com os elementos naturais surpreende os convidados, que passam a ouvi-lo com maior atenção, como se começassem a reconhecer uma sábia e profunda visão a respeito da vida. O velho passa, então, a tratar de terríveis experiências vividas: "Depois pintou o horror da tempestade/ e o assobio do vento nas procelas,/ dos naufrágios a lúgubre verdade,/ um navio sem mastros e sem velas". A plateia se comove: "Barões e cavaleiros comovidos/ enxugavam as lágrimas a ocultas,/ e as pálidas senhoras soluçantes/ banhavam com seus prantos os brilhantes". A narração da morte de um "escravo amigo" confirma definitivamente a identidade do Gênio como sendo a de Luís de Camões e o velho conta, por fim, a morte do Poeta em um hospício. Nesse momento, o Conde ordena que se pegue um lençol – a mortalha que realmente teria sido enviada pelo Conde de Vimioso para cobrir o corpo de Camões –, a ser utilizado como sudário do grande Gênio. Quando o velho faz menção de se retirar, o Conde procura saber-lhe o nome, ao que ele responde, "[...] num grito, estranho e novo:/ – Sou o Pranto do Povo e volto ao Povo!". Gomes Leal explora ficcionalmente um dado da biografia de Camões, acerca da miséria em que o Poeta faleceu e do lençol que faltava para lhe cobrir o corpo:

O enfermo não tinha lençol com que cobrir-se [de acordo com Severim de Faria, que conhecia de perto os Vimiosos]. Faltava-lhe portanto a mortalha com que descer à cova. Da casa dos Condes do Vimioso, talvez da parte de D. Francisco de Portugal, ou de seu tio D. Manoel, o magnânimo protetor do Poeta, é que lhe veio esta última esmola piedosa. Sem salmos, nem acompanhamentos, levaram o corpo morto embrulhado, porque nem caixão teve, à próxima igreja de Santana, onde foi lançado apressadamente, como outros mortos da peste, no carneiro subterrâneo, está claro que sem porém sinal algum em que mais tarde fosse possível reconhecer o cantor dos *Lusíadas*, o imortal glorificador de Portugal. (STORCK, 1897: 730.)

FIGURA 59 – *Camões nos braços da Morte, perante o Tempo.*
A. Duffenberg (1884).

No Quarto Canto – intitulado "A Lágrima de Mármore" –, o último do poema de Gomes Leal, é retomada a imagem que fora acentuada de modo recorrente ao longo do Segundo Canto: "Essa lágrima imóvel que se gela/ sobre as pálpebras roxas dos finados, [...] o que é que ela nos diz?". Para responder a essa questão e recuperar as diferentes significações assumidas pela lágrima do Poeta, provocada pelo descaso da pátria que o deixou morrer na miséria, relata-se o tratamento conferido ao elemento simbólico após a morte de Camões; de acordo com o poema, "[...] a Fome colheu do moribundo/ a lágrima de mármore dorida,/ pôs-se logo a caminho pelo mundo/ e foi vendê-la aos Príncipes da Vida". Em caráter alegórico, revela-se a desimportância com que o poeta português foi durante muito tempo tratado; alguns Príncipes ficam horrorizados "ao verem uma lágrima dum morto". A Fome resolve, então, procurar por César, um "[...] Príncipe potente/ que vive num país todo de gelo,/ que ama tudo que é gélido, inclemente,/ e frio como a folha dum cutelo". Desse modo, ela "Penetrou no palácio refulgente,/ todo cheio de mármore e ouro belo,/ e onde ele desvelava insônias cruas/ no meio de milhões d'espadas nuas".

César demonstra interesse pela lágrima de Camões, apresentadas pela Fome: "Acho um secreto encanto/ neste gélido objeto curioso!". No entanto, César não consegue ficar com a lágrima por muito tempo, pois durante a noite ela, "[...] implacável e severa/ acusava-o de todos os seus crimes,/ dos seus instintos trágicos de fera". Aterrorizado, o Déspota convoca a Fome no dia seguinte: "De manhã chama a Sombra miserável/ e entrega-lha, com mão febricitante:/ 'Leva daqui – lhe grita – esse implacável/ tormento, que é mais frio que um brilhante [...]". Os mesmos tormentos se repetem quando a Fome entrega a lágrima ao inquisidor romano e o rei dos banqueiros e usurários (este último ressalta que "A vida dum poeta é pobre e incerta!/ Mais mesquinho o seu pranto angustioso!"), repetindo a estrutura ternária das situações, típica dos contos populares e maravilhosos. A lágrima perturba cada um dos proprietários e a Fome conclui: "É que esse pranto foi talvez o grito/ do Gênio contra o injusto dos destinos. [...]/ Depois disto ninguém mais quis o pranto!". A Sombra resolve abandonar o mundo e, do alto das esferas, contempla por um instante a Terra, lar do Gênio incompreendido. Decide finalmente procurar a Justiça, a quem diz: "Eu trago-te este pranto d'agonia,/ e que a ti mesmo causará espanto,/ pranto que gelou como uma esperança,/ pranto que clama um grito de vingança!". A Justiça aceita, então, a lágrima de Camões, oferecida pela Fome, e guarda consigo a lembrança do Poeta abandonado, que encarna todas as injustiças análogas cometidas no passado e no futuro: "Aceitai nesta lágrima o protesto/ de muitas gerações de rebelados/ contra o abandono insólito e funesto/ do mundo silencioso aos vossos brados! [...]/ E tu, ó mundo, aprende-o! Doravante/ não mates mais o Gênio que irradia! [...]/ Porque hoje, sabe-o bem! fixa e brilhante, está clamando e bradando noite e dia, [...] a lágrima marmórea ante a Justiça". Em caráter alegórico, o texto é concluído com um apelo à humanidade em relação ao tratamento dos grandes gênios que, como Camões, muitas vezes são ignorados e esquecidos.

O poema épico-alegórico *A Fome de Camões* se insere na já referida tendência, observada a partir da segunda metade do século XIX – em diálogo crítico com a consolidação do mito camoniano de matriz romântica nacionalista, analisado prioritariamente neste estudo –, segundo a qual a figura de Luís de Camões deve ser observada também em sua dimensão humana e intelectual, em contraposição aos contornos heroicos e à idealização patriótica tradicionalmente ressaltados. Para além do patriotismo otimista defendido por Teófilo Braga nas comemorações oficiais do tricentenário, em 1880, a obra de Gomes Leal se insere nas revisões do culto camoniano, já propostas por membros da Geração de 70, como Antero de Quental e Oliveira Martins. A ânsia faminta demonstrada pelos românticos defensores da

imagem de Camões como salvador mítico-simbólico de Portugal é contrastada com o melancólico tratamento poético que exalta os talentos literários do grande gênio, mas acentua os infortúnios, a fome e a indigência que o acometeram na realidade. De acordo com Pereira (1999: 17), citando Borges de Macedo, Camões passa a ser visto com "as facetas de homem de cultura não só com ideário moral e filosoficamente meditado, mas também 'observador da natureza' e 'integrado em ideais voltados para uma vida concreta'." São outros olhares possíveis para a vida de Luís de Camões, desdobrada em tantas no correr do século XIX luso-brasileiro.

4.4. Machado de Assis e os amores de Camões

Atravessando o oceano para alcançar a outra margem do mundo lusófono, o fantasma de Camões aporta em terras brasileiras, pois também na antiga colônia, onde a tradição literária portuguesa fincara raízes, uma elite cultural comemorou os trezentos anos da morte do poeta quinhentista. A peça teatral *Tu só, tu, puro amor...* foi composta por Machado de Assis especialmente para os festejos comemorativos do tricentenário. Apresentado no Teatro Dom Pedro II do Rio de Janeiro, em junho de 1880, sob o patrocínio do Gabinete Português de Leitura, a obra integra o *corpus* oitocentista das retomadas do mito camoniano. O drama recupera, no título, a famosa diácope empregada, no canto III d’*Os Lusíadas*, para evocar o trágico amor de Inês de Castro pelo príncipe D. Pedro. Escrito na mesma época em que vinham a lume as *Memórias póstumas de Brás Cubas*, o texto dramático em questão foi pouco estudado pela crítica literária no Brasil e é ainda pouco conhecida por grande parte do público leitor.

Representativo de uma das últimas investidas machadianas sobre o gênero dramático, *Tu só, tu, puro amor...* pertence a uma época na qual o Brasil recém-independente encontrava-se dividido entre o ávido desejo de modernização e o obstáculo da persistente manutenção de estruturas arcaicas que remetiam aos tempos coloniais (SCHWARZ: 1990). A peça de Machado pertence ao tempo das disputas travadas entre posicionamentos liberais e conservadores, em uma terra há pouco dependente do comando da metrópole lusitana e ainda cambaleante na tentativa de definição de uma identidade autônoma. Mantinha-se, no Brasil, um conjunto de traços conservadores – tais como a predominância da ideologia patriarcal escravocrata, a permanência de uma estrutura social bastante rígida e a tentativa de estabelecimento de um estilo padrão de vida segundo os moldes europeus – que impediam o progresso efetivo e o desenvolvimento autossuficiente da nação. As relações entre a produção artística nacional e as matrizes culturais europeias serão estabelecidas a partir da análise da peça, fundamentada, sobretudo, nos argumentos presentes em “Instinto de nacionalidade”, texto antológico de Machado de Assis. A dedicação de Machado à dramaturgia engloba atuações como crítico teatral e compositor de peças dramáticas. A compreensão da obra *Tu só, tu, puro amor...* exige a articulação dos pontos de vista machadianos acerca do teatro nacional com a prática de elaboração de textos destinados à encenação nos palcos.

Faria (2001: 107-108) assinala que o interesse de Machado de Assis pelo teatro remonta à

segunda metade da década de 1850, tomando por base os textos publicados pelo autor no jornal *O Espelho*. Nesse período, Machado inicia a defesa do teatro como instrumento fundamental de civilização dos povos e estimula o desenvolvimento do teatro nacional, segundo os moldes do realismo dramático francês. Os procedimentos adotados pela farsa ou pelo drama romântico são alvo de crítica, por oposição à naturalidade e ao caráter moralizador da escola realista. Machado, conforme afirma Faria (2001: 109-110), tratava do teatro sob a perspectiva do crítico militante, atento não apenas aos elementos relacionados ao texto dramático, mas também aos recursos cênicos em geral. A observação crítica das peças encenadas no Rio de Janeiro possibilitou o desenvolvimento de opiniões sólidas sobre o teatro brasileiro, bem como o aprimoramento da sensibilidade necessária ao amadurecimento do dramaturgo. Machado chega à conclusão de que o teatro nacional apresentava uma produção pobre, decorrente, sobretudo, da falta de estímulo para as novas concepções artísticas, vinculadas ao realismo teatral. A relação entre a obra machadiana e a configuração social brasileira se apresenta, no plano do teatro, de maneira explícita: para o escritor, as peças teatrais devem reproduzir a vida da sociedade, por meio de uma abordagem moralizadora. A arte dramática teria o papel civilizador de contribuir para o progresso e para a formação dos cidadãos brasileiros.

As propostas de Machado de Assis para o teatro nacional partem, como observa Faria (2001: 111-116), da necessidade de reforma das concepções teatrais vigentes no país. O caráter de simples entretenimento e a exibição de peças estrangeiras deveriam ser suplantados por obras que refletissem a cor local e os aspectos da vida social brasileira. Além do componente formativo, o teatro também poderia funcionar como meio de propagar e defender ideais capazes de transformar a realidade. Para tanto, seria preciso incentivar o surgimento de novos dramaturgos. Machado critica as produções teatrais que, como as capitaneadas por João Caetano, recebiam incentivo do governo e, ainda assim, pouco contribuíam com as reformas dos valores sociais. Até então, as influências do teatro realista francês haviam sido percebidas somente nas peças escritas por José de Alencar. Machado também se opõe às instruções dirigidas pelo Conservatório Dramático aos censores teatrais, uma vez que as disposições pareciam ignorar a finalidade intelectual e civilizadora do teatro – instituição apoiada pelo governo. Faria (2001: 112) sintetiza o projeto machadiano para a arte dramática brasileira:

Esse é o teatro que o jovem Machado queria para o Brasil, ou seja, um teatro realista, civilizador, formado por peças que retratassem os costumes da nossa vida social com o objetivo de melhorá-los por meio da crítica moralizadora.

No começo da década de 1860, Machado comemorou as iniciativas do Ginásio Dramático, voltadas para a exibição de peças nas quais a sociedade burguesa carioca era retratada, com a intenção de moralizar os costumes. Os textos de crítica teatral, publicados em periódicos, parecem ter conferido destaque ao autor na cena intelectual do Rio de Janeiro. Aos poucos, a adesão exclusiva de Machado à escola realista deixa de ser radical e passa a considerar possibilidades de contribuição por parte de outras vertentes dramáticas. Ainda assim, a defesa do papel civilizatório e edificante do teatro é sustentada pelo autor, da mesma forma que a observância de critérios estéticos como norteadores dos julgamentos emitidos pelo crítico teatral. O projeto de renovação do teatro brasileiro permanecia no horizonte de suas preocupações; em um texto de 1866, intitulado “O teatro nacional”, endossa a criação de um conservatório dramático e ressalta o enriquecimento que a comédia de alto nível possibilitaria à literatura do país. O percurso de Machado de Assis como dramaturgo estabelece, por sua vez, laços com as elegantes comédias aristocráticas francesas e com a tradição dos provérbios dramáticos de salão, praticados por Carmontelle, Musset e Feuillet. Faria (2001: 118-120) assinala a ambição machadiana de alcançar sucesso com o gênero da alta comédia. Com o tempo, porém, desistiu da comédia realista, provavelmente após a constatação da perda de qualidade das peças exibidas nos teatros do Rio de Janeiro. O número crescente de peças destinadas ao entretenimento popular e o interesse puramente comercial dos empresários provocaram a decepção de Machado de Assis.

Em 1872 – ano de comemoração do tricentenário de publicação de *Os Lusíadas* –, Machado foi convidado a escrever um texto sobre a situação atual da literatura brasileira, a ser publicado no periódico *O Novo Mundo*, editado nos Estados Unidos. O desgosto com a decadência do teatro nacional estaria presente no panorama literário apresentado no artigo intitulado “Literatura Brasileira: Instinto de Nacionalidade”. Como destaca Faria (2001: 153-154), a arte voltada exclusivamente para o espetáculo é severamente atacada; Machado vê com pessimismo os caminhos trilhados pelo teatro nacional e condena os aspectos valorizados pela dramaturgia brasileira: “[...] a cantiga burlesca ou obscena, o canção, a mágica aparatosa, tudo o que fala aos sentimentos e aos instintos inferiores”. A questão da nacionalidade, eixo das reflexões machadianas acerca da literatura brasileira, é fundamental para a compreensão do percurso realizado pelos escritores, durante o processo de configuração do sistema literário brasileiro (CANDIDO: 2007). A composição da peça *Tu só, tu, puro amor...*, no contexto da comemoração dos trezentos anos da morte de Camões, está inserida no complexo desenvolvimento da autonomia das letras nacionais, em relação às matrizes culturais

europeias.

A produção machadiana, de modo geral, está profundamente ligada às transformações sociais, econômicas, políticas e culturais ocorridas no Brasil do século XIX. Pereira, em trabalho de 1959 – compilado em Bosi (1982: 373-390) – trata da consciência de Machado de Assis sobre a identidade nacional brasileira e assinala a abolição do tráfico negreiro, ocorrida em 1850, como um dos principais fatos responsáveis pelas alterações dos modos de vida brasileiros. As novas condições de vida exigiram transformações dos meios de produção, verificáveis nos estímulos ao gradual desenvolvimento das atividades industriais. Em meio às modificações do cenário nacional, Machado de Assis, nascido em 1839, transitava da infância para a adolescência. Anos depois, quando o escritor tivesse entre trinta e quarenta anos – já atuante na imprensa e no meio literário –, o país passaria por novas e radicais mudanças. Depois de cinco anos de guerra contra o Paraguai (1865-1870), o país passaria por um processo de recuperação da estabilidade econômica e a vida financeira, impulsionada pelos valores capitalistas, influenciaria o desejo de modernização da antiga colônia portuguesa. No Brasil, tinha início uma tentativa de aproximação das condições de vida nacionais aos padrões característicos das grandes nações europeias.

O crescimento econômico da nação brasileira repercutiria na esfera cultural; Pereira (1982: 375-377) observa que, em 1880, Sílvio Romero constatava, por exemplo, a efervescência cultural na cidade de Recife. A agitação do cenário cultural, ao lado de reformas em instituições de ensino e arquivos nacionais, colocava em xeque a ideologia conservadora da monarquia e dos latifundiários, cujo poder era fundamentado na exploração do trabalho servil. Após a guerra do Paraguai, surgiu o Partido Republicano e, à luz de teorias originárias da Europa (como o positivismo, o darwinismo e o determinismo), mudanças nas mentalidades dos intelectuais brasileiros começaram a ocorrer. Diante das novas conjunturas econômicas e culturais, o problema da escravidão – sistema ligado às estruturas arcaicas do mundo colonial – vem à tona como obstáculo ao processo de modernização do país (SCHWARZ: 1990). A economia brasileira precisava desenvolver-se, mas entraves como a permanência do regime escravista e as interferências estrangeiras no mercado nacional impediam o progresso do país.

O estudo de Pereira (1982) traça um painel das obras filosóficas, científicas, críticas e historiográficas publicadas pela *intelligentsia* brasileira do período (dentre elas, está um trabalho do jovem Joaquim Nabuco, intitulado *Camões e Os Lusíadas*, que revela a presença do poeta quinhentista português como referência literária dos intelectuais brasileiros oitocentistas). A ligação entre imprensa e literatura é intensa nesse período; Pereira (1982:

377-378) destaca a produção machadiana no contexto das publicações em periódicos:

Na *Revista Brasileira*, como se sabe, publicou Machado de Assis poemas, artigos de crítica, a peça teatral *Tu, só tu, puro amor* – e as *Memórias póstumas de Brás Cubas*, em números sucessivos.

A preocupação em definir a identidade nacional, presente na cultura brasileira desde o programa estético do Romantismo, torna-se uma das principais questões entre os anos de 1870 e 1880. A autonomia política em relação a Portugal, assegurada pela independência proclamada em 1822, estimulou o *instinto de nacionalidade*; o que se observava no país, porém, no momento em que a obra machadiana atingia a maturidade, era uma efetiva *consciência da nacionalidade* (PEREIRA, 1982: 379). As relações estabelecidas entre literatura e nacionalidade, do ponto de vista da representação artística e da compreensão literária dos fenômenos sociais, foram sempre objeto das reflexões de Machado de Assis. Pereira (1982: 380-381) recorda as críticas do autor à prosa de ficção que se restringia à imitação dos modelos europeus – sobretudo franceses –, em um processo que prejudicava a manifestação autônoma e original do espírito brasileiro. A defesa do papel educativo e formador do teatro, como já ressaltado, apontava a necessidade de tratamento dos temas nacionais e da realidade social brasileira por parte dos dramaturgos. O progresso do país, alavancado pelo desenvolvimento da indústria e pela construção de caminhos de ferro, era incentivado pelo autor. No ensaio “Instinto de nacionalidade”, Machado de Assis se detém no problema da literatura nacional e observa, sem a idealização romântica acerca da pátria, a existência de um autêntico instinto nacionalista nas letras brasileiras e na própria opinião pública.

O tratamento artístico de aspectos ligados ao país assinala, para Machado, a esperança de que a intelectualidade nacional atingiria, gradualmente, a independência. A coletividade, ao valorizar os textos literários que tratam das cores locais, indicaria o nascimento do instinto e da consciência sobre a identidade nacional. As obras indianistas seriam representativas, por excelência, da percepção acerca da brasilidade; no entanto, o autor enfatiza que o patrimônio literário brasileiro não pode ficar restrito apenas à temática indigenista. O aspecto central do ensaio, contudo, reside na consideração equilibrada acerca das relações entre os escritores nacionais e as culturas estrangeiras: para Machado de Assis, o escritor nacionalista está além do mero tratamento exclusivo das realidades nacionais; com efeito, o autor afirma que “o que se deve exigir do escritor, antes de tudo, é certo sentimento íntimo, que o torne homem do seu tempo e do seu País, ainda quando trate de assuntos remotos no tempo e no espaço” (*apud*

PEREIRA, 1982: 383). Desse modo, compreende-se a coerência entre o discurso machadiano a favor do nacionalismo em literatura e a composição de uma peça como *Tu só, tu, puro amor...*, ambientada em Portugal e protagonizada pelo consagrado poeta lusitano de Quinhentos. Apesar do tratamento de temas estrangeiros e veiculados ao patrimônio cultural da antiga metrópole, Machado de Assis estava seguro de seu estatuto como artista brasileiro, ao escrever para as comemorações do tricentenário camoniano em terras tupiniquins e ao dialogar com a matriz cultural europeia a partir de um sistema literário que, mesmo circunscrito ao universo das literaturas lusófonas, tinha definida a autonomia e a independência de pensamento.

Na parte final de “Instinto de nacionalidade”, Machado trata da questão da língua portuguesa. Uma vez mais, o autor revela haver cultivado o espírito por meio da leitura do cânone clássico português – Machado de Assis foi um leitor ávido de Almeida Garrett – e encontra, no idioma herdado dos colonizadores, um veículo de expressão da nacionalidade brasileira. O diálogo com a tradição cultural portuguesa e com os autores brasileiros do passado era capaz, até mesmo, de impedir o exagero de empréstimos ao léxico francês – tendência recorrente no Brasil oitocentista. A reflexão de Machado, no entanto, conserva o equilíbrio; o autor diz: “Nem tudo tinham os antigos, nem tudo têm os modernos; com os haveres de uns e outros é que se enriquece o pecúlio comum” (*apud* PEREIRA, 1982: 385). O povo, de acordo com o pensamento de Machado de Assis, enriquece o idioma e imprime suas marcas no repertório linguístico; no Brasil, a língua portuguesa adquiria contornos especificamente nacionais. Pode-se afirmar que o mesmo processo acontece com os estilos, os temas e os mitos literários provenientes de outras culturas.

A permanência, no Brasil, de vínculos com a herança cultural lusitana está no cerne da elaboração da peça composta por Machado de Assis em homenagem ao nome mais representativo das letras lusófonas. A peça *Tu só, tu, puro amor...* faz referência direta a episódios da vida de Camões e a traços de sua personalidade que se tornaram célebres ao longo do processo de constituição do mito camoniano. O elemento biográfico que norteará a configuração do Camões construído por Machado é de natureza lírica: explora-se a relação amorosa com Natércia, pseudônimo com que o poeta lusitano alcunhara uma jovem da corte portuguesa por quem nutria afetos. O momento da vida de Camões que é explorado por Machado corresponde ao período anterior à composição d’*Os Lusíadas*, quando o talento do poeta nem de longe havia atingido o estatuto de reconhecimento que alcançaria mais à frente. A opção de Machado por focalizar a fase cortesã do poeta em Lisboa, envolvido com seus

amores por uma moça de alta estirpe e compositor de líricos sonetos no Paço português, revela-se estratégica ao apresentar a figura do poeta ainda destituída da aura de consagração de que será investido posteriormente e, mostrando-o humano, quase anônimo diante de seus contemporâneos, aproxima sua figura em tal grau do homem comum que os conflitos por ele vivenciados tornam-se familiares aos olhos e aos sentimentos do público espectador.

Por outro lado, a escolha por representar o Camões cortesão permite à peça contemplar tanto o período de vida do poeta em Lisboa, em todas as suas aventuras e dissabores, quanto possibilita o prenúncio dos acontecimentos da fase militar de sua vida no exílio, para o qual é banido ao final da peça, justamente em razão de descontentamentos causados por seus amores palacianos. Neste ponto, antecipam-se tanto os sofrimentos que serão experimentados durante as batalhas travadas no estrangeiro, como também a glória a ser alcançada pelo poeta após a composição da obra máxima da literatura portuguesa – a quimera que o gênio do poeta carrega em seu interior apenas virá à tona em terras onde a glória expansionista do Império português possa ser efetivamente vislumbrada em todo o seu esplendor. À semelhança da dura separação dos amantes Pedro e Inês, Camões e sua Natércia são igualmente separados por um poder insensível, feroz e tirano no momento em que o poeta é banido de sua pátria – este paralelo entre acontecimentos reforça a necessidade da reflexão acerca dos mecanismos de funcionamento das relações de poder e interesse no âmbito dos estudos da constituição da obra machadiana. Por fim, o desfecho da peça de Machado e os acontecimentos que a ele conduzem permitem discussões quanto à presença do humor na peça. Há diversas passagens em que o típico *humour* machadiano, cáustico e irônico, se faz presente em toda sua peculiaridade crítica e reflexiva; entretanto, a condição do poeta exilado, ao final, envolve a obra em uma atmosfera marcada por ares de iminente tragédia.

O intenso exercício da crítica literária e teatral, iniciado no distante ano de 1858, estendeu-se pela vida profissional de Machado de Assis por mais de duas décadas. O escritor atuou como dramaturgo, ainda que suas peças não tenham chegado a ser representadas muitas vezes após os momentos de estreia. Em 1863, Quintino Bocaiúva afirmara que as peças do teatro machadiano prestavam-se mais à leitura do que propriamente à representação. No entanto, é visível o domínio dos elementos cênicos e teatrais nas composições dramáticas de Machado de Assis. Seu conhecimento a respeito de dramaturgia fica evidente também nas acuradas observações presentes em seus textos ensaísticos. No exame detalhado das mais diversas obras, o crítico atento mostrava-se preocupado com questões como a natureza da arte, as relações estabelecidas entre as produções artísticas e a realidade social, o valor de

cada produção, o talento dos novos autores, a questão da universalidade e da nacionalidade em arte, o papel do crítico e os limites dos movimentos estéticos. Além do mais, em decorrência do fato de a mescla de gêneros ser uma das características centrais da obra machadiana, verifica-se que o jogo teatral impregna toda a produção do autor, permeando implicitamente a estrutura composicional de suas narrativas, a caracterização de suas personagens, o arranjo dos fatos nos textos em prosa, bem como os aspectos visuais identificáveis em grande parte dos seus textos.

FIGURA 60 – *Machado de Assis* (1839-1908).

As falas, na peça de Machado de Assis, são concisas e propiciam uma agilidade de encenação e progressão dos acontecimentos dramáticos. A primeira cena é ambientada na sala do Paço, na qual se encontram Caminha e D. Manuel de Portugal. Este último aparece rindo, o que provoca um comentário de Caminha: "Alegre vindes, senhor D. Manuel de Portugal. Disse-vos El-Rei alguma coisa graciosa, decerto...". D. Manuel nega e menciona certo "caso da galinha do duque de Aveiro", em alusão a um episódio da vida cortesã de Luís de Camões, ligado aos gracejos e piadas que o Poeta faria com personalidades célebres do Paço. A anedota em questão que, de acordo com Machado de Assis, era situada por Teófilo Braga em um momento da vida de Camões posterior ao exílio, é apresentada pelo escritor brasileiro como ocorrida ainda na fase da vida palaciana do poeta quinhentista.

A fonte da cena é encontrada em uma quintilha dirigida ao Duque de Aveiro, que teria prometido a Luís de Camões uma galinha cozida, mas enviado, na verdade, um pedaço de carne de vaca. A propósito desse episódio prosaico, Camões teria escrito uns versos – "Já eu vi a taberneiro/ Vender vaca por carneiro,/ Mas não vi, por vida minha,/ Vender vaca por galinha/ Senão ao Duque de Aveiro" – e Machado de Assis, por sua vez, teria escolhido esse episódio cômico como ponto de partida da peça escrita para a comemoração do tricentenário camoniano. No texto dramático, o próprio Duque de Aveiro teria contado o caso a D. Manuel,

e por isso ele estaria dando risada. Caminha, no entanto, demonstra enfado com o comentário do amigo, que chama Camões de "poeta". Esse título, na opinião de Caminha, não é merecido: "O poeta! Não é mais que engenhar aí uns poucos versos, para ser logo poeta!". Nota-se um primeiro descrédito, por parte de um português do século XVI – que chamava o escritor de "esse arruador, esse brigão de horas mortas" –, na peça de Machado de Assis.

O nobre Caminha prossegue no julgamento acerca de Camões, afirmando que "esse moço tem algum engenho, muito menos do que lhe diz a presunção dele e a cegueira dos amigos [...] um poeta sofrível". Na sequência, Caminha sugere que esse poeta cortesão, aparentemente popular no círculo palaciano, o odeia, embora não saiba explicar por quê. Na breve segunda cena, D. Manuel fica a refletir sobre as razões dessa provável rivalidade entre Caminha e Luís de Camões. Na cena seguinte, os pensamentos são interrompidos pela aproximação de D. Antônio de Lima e da graciosa D. Catarina de Ataíde; aquele vai ao encontro do rei e esta, da rainha. O diálogo subsequente, entre D. Antônio e D. Catarina, pai e filha, alude a uma expressão anteriormente empregada por D. Manuel, segundo o qual "só poetas podem dizer bem" a respeito da beleza de Catarina. O severo pai se incomoda com o gracejo, possivelmente ligado ao interesse de Camões pela jovem.

Na quinta cena, porém, D. Antônio de Lima pede à filha que não se vá antes de falar com D. Francisca de Aragão – nome de uma dama da Corte portuguesa por quem os biógrafos camonianos dizem que o Poeta teria se enamorado –, que aparece "fresca como a rosa que desabotoou agora mesmo" ou como a "rosinha de Abril" descrita em uma farsa de Gil Vicente. Na sequência, além de D. Catarina, chega também Camões. D. Francisca insiste para que Catarina fique e inicia uma conversa com o poeta que, na vida de Corte, parece ser conhecido por ter "um gênio, uns espíritos..."; segundo D. Francisca: "Corre a mais e mais a notícia dos vossos amores". Falam, então, de epigramas recentemente compostos para damas do Paço e versos chistosos escritos a respeito dos nobres. Em tom humorístico, a dama menciona ainda o *topos* das Armas e das Letras, sem o estilo elevado com que habitualmente são evocadas: "O amor e a espada, senhor brigão!". Quando D. Francisca se vai, Camões e Catarina ficam sozinhos e conversam longamente na oitava cena. O par romântico tradicionalmente celebrado pelo mito camoniano troca juras de amor, alternadas com trechos extraídos da obra lírica do Poeta. Catarina – "medrosa, eterna medrosa" –, embora deseje ficar perpetuamente a escutar os versos do amado, precisa ir ao encontro da rainha. Antes de partir, porém, Camões lhe avisa, valendo-se de linguagem metafórica: "Hoje há luar; se virdes um embuçado diante das vossas janelas, quedado a olhar para cima, desconfiai que sou eu; e então, já não é o sol a

beijar de longe uma rosa, é o goivo que pede calor a uma estrela".

O sentimento amoroso predominante na conversa do casal é alterado pelo estabelecimento da rivalidade entre Camões e Caminha, cujo confronto ocorre na nona cena. O rival do poeta, após trocar amenidades sobre a vida no Paço, pergunta, de modo provocador: "E vós, senhor Camões, por que não ides à Itália?". Camões responde: "Irei à Itália, mas passando por África". Caminha, em um gracejo no qual o público reconhece a menção ao episódio biográfico camoniano da perda de um olho na batalha de Ceuta, comenta: "Ah! Ah! para lá deixar primeiro um braço, uma perna, ou um olho... Não, poupai os olhos, que são o feitiço dessas damas da corte; poupai também a mão, com que haveis de escrever tão lindos versos". Por meio de finas ironias, há um aumento na tensão subjacente ao diálogo das personagens. Camões questiona as reais motivações de Caminha, o qual parece querer ver o Poeta longe, não importando o destino a que se dirija – "Ou à África, se o quereis... ou à Babilônia... À Babilônia melhor; levai a harpa do desterro" –, ao que emenda com uma citação dos versos do poema "Perdigão perdeu a pena", que teria sido composto por Camões, na Corte, a partir de um mote popular, valendo-se da figura metafórica de uma perdiz sobre a qual parecem recair todos os males do mundo. O ultimato de Caminha ao Poeta, porém, torna-se claro: "Deixai a corte", algo que o apaixonado Camões não parece disposto a fazer.

Na décima cena, Caminha e D. Catarina de Ataíde conversam, após o nobre haver concluído a discussão com Luís de Camões, considerado por ele um "magro poeta de camarins" ou "um frouxo cerzidor de palavras, sem arte nem conceito". Planejando descobrir quem é a amada do rival, Caminha interroga a dama e constata que ela também está apaixonada pelo futuro autor de *Os Lusíadas*. Entretanto, a rixa existente entre os dois cavalheiros ultrapassa o plano da produção poética e se estende ao amor pela mesma mulher, como confessa Caminha: "Sim, que também eu vos quero, ouvis? – E quero-vos muito... mais do que ele, e melhor do que ele; porque o meu amor tem o impulso do ódio, nutre-se do silêncio, o desdém o avigora, e não faço alarde nem escândalo". D. Catarina, então, toma D. Francisca de Aragão como confidente e, na Cena XI, mostra-se angustiada com a disputa dos dois homens: "[...] deixei-me estar ao lado do meu Luís, a ouvir-lhe as palavras tão nobres, tão apaixonadas... e o tempo corria... e podiam espreitar-nos... Credes que o Caminha diga alguma coisa a meu pai?". D. Francisca, na sequência, trava um diálogo com D. Antônio, pai de Catarina, que parece estar com o semblante carregado de preocupação e dirige-se à presença do rei.

D. Manuel diz a D. Francisca que provavelmente D. Antônio e Caminha desejam pedir ao rei o desterro de Camões, fato comprovado na Cena XIV. "Adivinhais, então?", pergunta D. Antônio a D. Manuel. "Pode ser que sim", responde o amigo. "Creio que adivinhais", afirma o pai de Catarina. "Sua alteza concedeu-vos o desterro de Camões", arrisca D. Manuel. De fato, o pai influente havia alcançado que o Poeta fosse afastado do convívio palaciano com a bela Catarina; na visão objetiva e pouco sentimental do patriarca, "Amores fáceis de curar são esses que aí brotam no meio de galanteios e versos. Versos curam tudo. Só não curam a honra os versos; mas para a honra dá Deus um rei austero, em pai inflexível... Até à vista, senhor D. Manuel". A decisão tomada pelo pai do fidalgo preocupa D. Manuel, amigo sincero de Luís de Camões, a quem comunica, na Cena XV: "El-rei atendeu às súplicas do senhor D. Antônio. Está tudo perdido". "E que pena me cabe?", pergunta Camões. "Desterra-vos da corte", responde o nobre amigo. Nesse ponto, Machado de Assis atualiza um lugar-comum do mito camoniano de materiz romântica, segundo o qual os amores palacianos de Camões teriam sido responsáveis pelo exílio no Oriente. A fala do Poeta, ciente de seu destino, antecipa o final trágico recorrente do mito: "Aí me vou, pois, caminho do desterro, e não sei se da miséria!". A Roda da Fortuna é uma imagem representativa das mudanças instáveis do destino na fase em que a vida cortesã de Camões, em meio ao luxo da nobreza, é substituída pelas incertezas e provações do exílio. Na peça de Machado, Camões pergunta a si próprio sobre o futuro do rival Caminha – "Talvez os versos dele fiquem assim melhores. Se nos vai dar uma nova *Eneida*, o Caminha? Pode ser, tudo pode ser...".

A possibilidade de retorno do Poeta às terras portuguesas parece incerta. D. Catarina sofre com a partida do amado, que parte "talvez para sempre" (a menção ao sofrimento amoroso, porém, é breve no texto da peça; o desfecho se concentra no futuro reservado a Camões como escritor de versos épicos, superiores aos conflitos sentimentais enfrentados pelo indivíduo expatriado). D. Manuel pergunta a Camões: "Ides à África?". A resposta já traz consigo ares do exílio em terras orientais: "Pode ser; sinto umas tonteiras africanas. Pois que me fecham a porta dos amores, abrirei eu mesmo as da guerra. Irei lá pelejar, ou não sei se morrer... África, disse eu? Pode ser que Ásia também, ou Ásia só; o que me der na imaginação". Desse modo, tem início o longo período da vida camoniana dominado pelas viagens e pelo enfrentamento de batalhas; ao mesmo tempo, a face bélica do soldado divide espaço com a metade erudita, que no desterro compõe o grande épico da língua portuguesa, a ser retomado contínuas vezes no decorrer dos séculos, sob diferentes chaves de leitura.

O final da peça de Machado de Assis é também uma despedida, que traz implícitos

todos os acontecimentos que o culto camoniano valorizou nas sucessivas recriações do mito: a escrita no refúgio solitário na Gruta de Macau, o naufrágio e o salvamento d'*Os Lusíadas* na foz do rio Mekong, o retorno do poeta-soldado à terra natal, a indiferença dos compatriotas, o auxílio de Antônio – cativo javanês com o qual estabelece sólidos laços de amizade nos anos de desterro –, a morte trágica e miserável que coincide com a agonia da pátria, o tardio reconhecimento por parte da coletividade portuguesa. A antevisão do futuro e o canto dos feitos gloriosos – ainda que sob uma perspectiva negativa – está presente na última fala de Camões, prestes a lançar-se aos mares da vida e da escrita: "Eu não choro, não; não choro... não quero... (*Forcejando por ser alegre.*) Vedes? até rio! Vou-me para bem longe. Considerando bem, Ásia é melhor; lá rematou a audácia lusitana o seu edifício, lá irei escutar o rumor dos passos do nosso Vasco. E este sonho, esta quimera, esta coisa que me flameja cá dentro, quem sabe se... Um grande sonho, senhor d. Manuel... Vede lá, ao longe, na imensidade desses mares, nunca dantes navegados, uma figura rútila, que se debruça dos balcões da aurora, coroada de palmas indianas? É a nossa glória [...], a pedir o seu esposo ocidental. E nenhum lhe vai dar o ósculo que a fecunde [...] Nenhum... (*Vai amortecendo a voz.*) Nenhum... [...] Uma grande quimera, senhor D. Manuel. Vamos ao nosso desterro".

FIGURA 61 – *Camões no Oriente.*
L. de Rienzi (1831).

CONCLUSÃO

“As partidas. Eram sempre as mesmas. Sempre as primeiras partidas pelos mares. A separação da terra sempre se fazia em meio à dor e mesmo ao desespero, mas isso nunca havia impedido que os homens partissem, os judeus, os pensadores e os simples viajantes da viagem marítima, e isso nunca havia impedido que as mulheres os deixassem ir; elas que nunca partiam, que ficavam cuidando do lar, da raça, dos bens, da razão de ser do retorno. Durante séculos, os navios fizeram com que as viagens fossem mais lentas e mais trágicas do que são hoje em dia. A duração da viagem recobria naturalmente a extensão da distância. As pessoas estavam habituadas a esses lentos ritmos humanos na terra e no mar, a esses atrasos, a essa espera dos ventos, dos céus abertos, dos naufrágios, do sol, da morte. Os paquetes que a menina branca havia conhecido estavam entre os últimos correios do mundo. Com efeito, foi durante sua juventude que surgiram as primeiras linhas aéreas que iriam progressivamente privar a humanidade das viagens pelos mares.”

(Marguerite Duras, in *O amante*. Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Cosac Naify, 2007. p. 77-78.)

As comemorações do tricentenário de morte de Luís de Camões, realizadas em Brasil e em Portugal no ano de 1880, representam o ponto alto de um processo cultural iniciado décadas antes – sobretudo a partir da publicação do poema épico *Camões*, de Almeida Garrett, em 1825 – e consolidam o culto em torno da figura romântica do poeta de Quinhentos. A verificação da existência de uma tradição literária comum do mito camoniano em Portugal e no Brasil permite afirmar a permanência de relações culturais entre a antiga colônia e a matriz europeia, em conjunturas históricas específicas: de um lado, nota-se a retomada da figura camoniana em Portugal, durante um período de crise política, econômica e cultural; de outro, percebe-se um processo de constituição da identidade coletiva brasileira que, na busca pela definição de autonomia nacional, não despreza o diálogo com elementos da cultura estrangeira, ainda que estes apareçam diluídos com as tintas locais. Em Portugal, nota-se um movimento que parte da idealização heroica da figura de Camões, considerado o poeta guerreiro honrado e virtuoso, e chega à valorização do pensamento e da riqueza intelectual característicos da obra camoniana. O sentimento de desilusão com a pátria portuguesa, intensificado no decorrer do século XIX, faz com que Camões represente cada vez mais o passado idealizado como glorioso, para o qual é impossível retornar.

No decorrer desse percurso, nota-se a configuração de um conjunto de *topoi* recorrentes nas recriações ficcionais da vida de Camões: a imagem do poeta-guerreiro – atualização do lugar-comum clássicos que une as Armas e as Letras –, o nascimento sob o signo da Má Fortuna, os amores palacianos durante a fase da vida cortesã, a partida para o exílio no Oriente, a composição da grande epopeia nacional em uma gruta na colônia de Macau, o naufrágio e o salvamento dos manuscritos do poema, o retorno a Portugal, a leitura *d’Os Lusíadas* na Corte de D. Sebastião, a amizade fiel do escravo Jau e a morte em condições miseráveis, após ter sido abandonado e esquecido pelos compatriotas. Devido ao contexto de

forte nacionalismo em que o mito camoniano se desenvolve em Portugal, o destino infeliz do Poeta é constantemente associado ao destino trágico da Pátria, junto com a qual morre, em uma articulação que promove a articulação dos ideais de regeneração do país no presente à luz de símbolos recuperados de uma época gloriosa do passado coletivo. A base do mito consolidado no século XIX residia, porém, no impulso conferido ao tratamento da vida e das obras de Camões em séculos passados; o estudo filológico e biográfico da matéria camoniana, realizado sobretudo no século XVII, possibilita as posteriores recriações ficcionais em torno das diversas lacunas deixadas e, por conseguinte, permite que a imaginação oitocentista atue criativamente e forme efetivamente um mito nacional, ao se debruçar ficcionalmente sobre os trabalhos anteriormente realizados, os quais são analisados por Franco (*in* AGUIAR E SILVA, 2011: 223):

Com efeito, é ao longo do século XVII que a canonização se solidifica, quer por meio de citações poéticas quer por meio de biografias quer por meio de traduções, edições e comentários autorais, isto é, não anônimos, da épica, e ainda de reedições da obra lírica, a acrescentarem sempre mais textos ao cânone lírico camoniano. Inicia-se um processo de retratação póstuma da pátria, a corrigir um erro dos seus contemporâneos: o de deixarem Camões viver e morrer "pobre e miseravelmente", isto é, sem recursos e doente. O primeiro dever da pátria ingrata é pagar-lhe os louros merecidos em vida na forma de um culto póstumo, em que Camões é a um tempo orgulho e vergonha da pátria.

FIGURA 62 – *Alegoria da Fortuna*.
Desenho de Francisco Venegas (1580).

Este estudo, desenvolvido com o objetivo de compreender o processo de configuração do mito camoniano na literatura luso-brasileira do século XIX, delimita dois núcleos básicos de análise: um primeiro, formado por cinco obras pertencentes à literatura portuguesa; um segundo, constituído por três obras pertencentes à literatura brasileira. Nesses textos, além da já referida constituição de uma tópica comum, decorrente do preenchimento de diversas lacunas existentes na biografia de Luís de Camões, possibilita igualmente a caracterização de outras personagens, frequentemente retomadas pelos autores oitocentistas com base na matéria histórica do século XVI. É o caso, por exemplo, do escravo Jau que aparece, desde o poema de Almeida Garrett, acompanhando fielmente o autor d'*Os Lusíadas* nos momentos finais da vida; Antônio, o cativo javanês, representa o indivíduo colonizado, geralmente pintado com as cores do exotismo orientalista, capaz de reconhecer o talento do escritor – do qual se torna inseparável companheiro – em meio à indiferença demonstrada pelos contemporâneos europeus. A peça de Casimiro de Abreu, intitulada *Camões e o Jau*, confere especial destaque à identidade do escravo e ao seu papel como último e único amigo do

escritor português nos derradeiros instantes.

Também as histórias de amor do galante Camões cortesão são utilizadas como ingrediente romântico pelos autores oitocentistas; a principal personagem retomada é D. Catarina de Ataíde, dama do Paço por quem o Poeta teria se apaixonado e que, de acordo com algumas versões, teria sido responsável pela ordem de desterro de Luís de Camões, uma vez que o relacionamento não seria desejado pela nobre família da jovem. Os obstáculos ao amor de Camões e Catarina ganham nomes diversos nas sucessivas recriações ficcionais e os antagonistas variam entre condes que disputam com o Poeta o coração da jovem, um irmão tirano e cruel ou o pai influente que consegue enviar o pretendente indesejado para o exílio no Oriente. No drama *Camões*, escrito por Antônio Feliciano de Castilho, Catarina é ainda apresentada como uma mulher de temperamento forte, decidida a lutar pelo seu amor; nos demais textos, ela é retratada como a típica heroína romântica ou folhetinesca que, após sofrer inconsolavelmente com a separação do amado, resolve retirar-se do mundo e ingressar na vida religiosa.

Outra personagem incorporada ao mito camoniano apresenta uma trajetória própria no interior da cultura portuguesa e é também evocada como símbolo do ocaso da Idade de Ouro nacional. Trata-se do jovem rei D. Sebastião, cuja impulsividade teria lançado Portugal em uma cruzada contra os muçulmanos no Marrocos, selando o começo de um processo de decadência que se estenderia ao longo dos séculos e atingiria o ápice nos anos de Oitocentos. O monarca aparece ficcionalmente recriado já no poema de Garrett, no qual é apresentado como o soberano a que o poema *Os Lusíadas* é dirigido de modo privilegiado, na medida em que o épico serviria como uma espécie de guia para nortear as ações reais, em meio às intrigas e manipulações observadas na vida política da Corte. Já na peça de Antônio Feliciano de Castilho, D. Sebastião é caracterizado como o soberano que auxilia o Poeta nos momentos difíceis, apesar de todas as oposições e resistências demonstradas pelos fidalgos da Corte em relação a essa ajuda. Ainda assim, os autores ressaltam unanimemente a falta de preparo e a responsabilidade do rei pelo destino decadente de Portugal. De acordo com Monteiro (*in* AGUIAR E SILVA, 2011: 180):

Foi sem dúvida a íntima conformidade que havia, no caso de Camões, entre o destino individual de um poeta e o destino coletivo da decaída pátria que cantara para exortá-la a regenerar-se sob o ardor de D. Sebastião – ambos terminando em desgraça trazida por desproporcionados sonhos de grandeza – que mais feriu a imaginação romântica. Por entre as mais variadas modulações e invenções biográficas, surgidas cá e também no Estrangeiro (refira-se, em particular, o romance do alemão Tieck, *A Morte do Poeta*, de 1834), é aí que se encontram as

invariantes que conformam o *mito romântico* de Camões, que tanto se prestou a traduzir, com a fundamental tragédia do insulamento do gênio e do insanável conflito do ideal com o mundo grosseiro e pragmático, outros anelos bem típicos da época: a amizade com o escravo Jau faz dele o homem de efetiva nobreza, que não cura de desníveis sociais e se condói com os bons e os desprotegidos; a incompreensão dos grandes torna-o o oposto do poeta áulico, que o povo, guardião da solubridade da natureza, sabe entender, cantando-lhe as trovas (como acontece no drama *Camões*, de Castilho, de 1850, inspirado no drama homônimo dos franceses Victor Perrot e Armand Dumesnil); a coragem e a cultura unidas à tristeza e a uma misteriosa reserva fazem dele (como no poema de Garrett ou no romance de Tieck) um desses heróis que respondiam a um gosto tão tocado pela melancolia quanto pela sugestão da energia austera e da revolta abnegada; e, com tudo isto, Camões era ainda o amante impetuoso, o cortesão galante, o marinheiro-soldado de vida aventurosa.

A análise do mito camoniano, realizada sob a perspectiva comparatista, parte da convergência entre os domínios da Literatura e da História a partir de dois aspectos específicos: (a) em primeiro lugar, a relação mantida entre as recriações ficcionais da vida de Camões e o contexto político-cultural do universo luso-brasileiro oitocentista; (b) em segundo lugar, o tratamento ficcional da biografia de Luís de Camões no âmbito do diálogo entre o presente decadente de Oitocentos e o passado idealizado de Quinhentos. Não se trata meramente de observar em que medida os autores do século XIX foram fiéis aos escassos relatos biográficos acerca de Luís de Camões. O procedimento fundamental é a priorização do olhar sobre os textos literários e a verificação detalhada dos recursos empregados nos textos de ficção, sempre considerando as formações ideológicas subjacentes à composição de uma imagem totalizante da figura camoniana, obtida mediante o tratamento recorrente de cenas e *topoi* ligados à biografia do Poeta. Conforme ressalta Alfredo Bosi (2013: 224-225):

Ainda que o *quantum* de real histórico seja ponderável, o *modo de trabalhar*, que é essencial, é ficcional [...] A realidade histórica que está lá pesa, mas está subordinada, ao possível, ao imaginário, está em outro regime.

Desse modo, verifica-se que, em conjunturas históricas distintas, pode ser depreendida uma unidade de caracterização do mito camoniano. Apesar do projeto romântico brasileiro de afirmação dos valores pátrios e de busca da identidade nacional, prevalece, no tocante à abordagem da biografia de Camões, a visão de um patrimônio literário luso-brasileiro comum, que confere destaque à produção do poeta quinhentista e a coloca no centro do cânone de referências. Esse ponto de vista permite justificar a criação da peça dramática de Luís Antônio Burgain, na primeira fase do teatro romântico nacional, bem como a identificação de Casimiro de Abreu com o tema português e a peça produzida por Machado de Assis no contexto das comemorações do tricentenário camoniano, em 1880.

FIGURA 63— *Retrato de Camões.*

Busto gravado sobre cobre. A. do Carmo del. e J. J. de Souza sculp. (Rio de Janeiro, 1816).

As várias releituras da vida de Camões – que, por um lado, privilegiam a vida de um sujeito com existência histórica comprovada e, por outro lado, operam uma equiparação entre o destino individual e a trajetória da coletividade – contribuem para a formação de um imaginário compartilhado pelos membros dos países de língua portuguesa e enriquecem a memória comum. Inseridas em um plano mítico-simbólico, essas recriações oferecem suporte ao enfrentamento de crises reais e concretas vividas em um presente histórico, ao mesmo tempo em que atestam a busca pela definição de identidades nacionais. Para além de visões redutoras, segundo as quais a literatura seria um simples espelhamento da realidade ou o resultado de procedimentos criativos carentes de relação com o universo real, observa-se um diálogo entre elementos imaginários e verídicos que, ao manchar as fronteiras entre os domínios da Literatura e da História, consolida a produção de obras significativas para a compreensão de processos histórico-culturais.

FIGURA 64— *Camões e Shakespeare na Mansão dos Poetas Imortais*. Desenho humorístico de M. Gustavo de Bordalo Pinheiro publicado em *Pontos nos iis* (1889).

As obras seleccionadas para compor o *corpus* de análise estão situadas entre os anos de 1825 e 1880, período de consolidação, no universo artístico luso-brasileiro, do mito camoniano de base romântica e matriz garrettiana. Após essa fase, observa-se uma reavaliação das produções ligadas ao culto heroico camoniano e a constatação desiludida de que a regeneração da pátria portuguesa não seria alcançada por meio da simples retomada saudosa de um passado irrecuperável. É preciso ressaltar também o fato de que não apenas a literatura, mas também as artes plásticas contribuem para a difusão do mito de Camões. Ao longo dos capítulos, foram apresentadas imagens ilustrativas da representação pictórica dos mesmos motivos trabalhados nos textos literários. Outro exemplo pode ser observado a partir do incentivo de intelectuais portugueses – como Teófilo Braga e Antônio Feliciano de Castilho – para a construção de monumentos em homenagem a Camões que, visíveis em espaços públicos, pudessem igualmente contribuir para a preservação da memória do maior poeta de língua portuguesa.

Dessa forma, em relação aos textos literários que serviram de base para o estudo, é preciso destacar:

a) O poema épico *Camões*, de Almeida Garrett, consolida a tópica fundamental do mito camoniano, a ser reatualizada por diferentes escritores luso-brasileiros no decorrer do século XIX. Esse texto funciona como paradigma a partir do qual são veiculados valores de caráter nacionalista, concretizados simbolicamente por meio da configuração heroica e idealizada de Luís de Camões.

b) As peças *Glória e infortúnio ou A morte de Camões*, de Luís Antônio Burgain, e *Camões e o Jau*, de Casimiro de Abreu, compostas por autores pertencentes ao sistema literário brasileiro, permitem observar um diálogo criativo com a matriz cultural europeia, sem, contudo, haver o estabelecimento de uma relação de dependência entre a ex-colônia e a antiga metrópole. Trata-se do reconhecimento de um patrimônio literário comum, capaz de contribuir para a formação da própria identidade cultural brasileira. Privilegiam-se, nessas peças, as representações dos últimos momentos da vida de Camões e a fidelidade demonstrada pelo fiel amigo Antônio, o Jau.

c) O culto camoniano dá origem, na literatura portuguesa, a obras como *Camões*, peça teatral de Antônio Feliciano de Castilho que reconstrói aspectos da vida no século XVI lusitano com o objetivo de iluminar o presente em crise. O ufanismo criado em torno da figura de Camões, por sua vez, é alvo do olhar crítico de Camilo Castelo Branco no conto "O maior amigo de Luís de Camões", em uma demonstração de que a obra camiliana não se restringe à dimensão folhetinesca, mas também promove reflexões acerca da realidade político-cultural oitocentista.

d) Finalmente, as duas peças teatrais – *Tu só, tu, puro amor*, de Machado de Assis, e *Camões*, de Cipriano Jardim – compostas em 1880 para comemorar o tricentenário de morte de Camões no cenário cultural luso-brasileiro consolidam e trazem a público o processo de formação do mito e do culto em torno do poeta quinhentista português. Já o poema épico-alegórico *A fome de Camões*, de Gomes Leal, já se insere claramente no processo de reavaliação da leitura romântica da biografia camoniana e confere destaque à dimensão intelectual de um poeta desafortunado e ignorado pelos seus compatriotas.

Um percurso pelo século XIX luso-brasileiro permitiu acompanhar um processo cultural específico que assinala as complexas relações mantidas entre Portugal e Brasil, duas

nações em busca da própria identidade que encontram, na biografia lacunar de um autor lusitano do século XVI, um laço comum capaz de iluminar as instabilidades do presente, como a melodia derradeira de uma ave ao final do dia, emitindo o último canto de um passado remoto, recuperável unicamente por meio da imaginação e da leitura de versos compostos há vários séculos, por um poeta exilado no interior solitário de uma gruta em Macau.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

1. *Corpus literário de base*

ABREU, Casimiro de. *Camões e o Jau*. Niterói: Comissão Especial do IV Centenário da Morte de Luís de Camões, 1980. (Edição fac-similar.)

ASSIS, Machado de. *Tu só, tu, puro amor...* Apresentação de Plínio Doyle. Estudo crítico de Gilberto Mendonça Teles. Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional, 1980. (Edição fac-similar.)

_____. *Teatro*. Organização de Mário de Alencar. Rio de Janeiro: Garnier, 1910.

BURGAIN, Luís Antônio. *Glória e infortúnio – ou A morte de Camões*. In: RIBEIRO, Maria Aparecida (org.). *Teatro brasileiro – textos de fundação*. Espanha: A Coruña, 2002.

CASTELO BRANCO, Camilo. O maior amigo de Luís de Camões. In: *Cenas inocentes da comédia humana*. 2.ed. Lisboa: Livraria de A. M. Pereira, 1873.

CASTILHO, Antônio Feliciano de. *Camões: estudo histórico-poético*. 3.ed. Lisboa: História de Portugal, 1906.

GARRETT, Almeida. *Camões*. Estudo crítico de Camilo Castelo Branco. Porto: Lello & Irmão, 1945.

JARDIM, Cipriano. *Camões*. Porto: Imprensa Portuguesa, 1880.

LEAL, Gomes. *A fome de Camões – poema em quatro cantos*. Lisboa: Assírio & Alvim, 1999.

2. *Corpus literário de apoio*

AMORIM, Gomes de. *Cantos matutinos*. Lisboa: Typographia Progresso, 1858.

BRAGA, Guilherme. *Heras e violetas*. Porto: Livraria Nacional, 1869.

CAMÕES, Luís Vaz de. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Aguilar, 1963.

CASTELO BRANCO, Camilo. *Amor de perdição*. São Paulo: Ática, 1998.

FERRAZ, Silva. *Poesias seletas de Manuel Maria Barbosa du Bocage*. Lisboa: Typographia de F. Gomes da Fonseca, 1864.

LE MOS, João de. *Cancioneiro – vol. II*. Lisboa: Escriptorio do Editor, 1859.

RAMALHO ORTIGÃO, José Duarte. *Obras completas*. Lisboa: Empresa Literária Fluminense, 1924.

PALMEIRIM, Luís Augusto. *Poesias*. Lisboa: Typographia da Revista Popular, 1851.

PASSOS, Soares de. *Poesias*. Lisboa: Vega, 1983.

QUEIRÓS, Eça de. *O crime do padre Amaro*. São Paulo: Ática, 2010.

VERDE, Cesário. *Obra poética integral de Cesário Verde*. São Paulo: Landy, 2006.

3. Literatura: elementos de teoria, historiografia e crítica

AGUIAR E SILVA, Vítor Manuel de. *Teoria da literatura*. Coimbra: Almedina, 1979.

ARISTÓTELES; HORÁCIO; LONGINO. *A poética clássica*. 3.ed. São Paulo: Cultrix, 1988.

BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1981.

_____. O autor e o herói: o problema do herói na atividade estética. O todo temporal do herói. In *Estética da criação verbal*. Tradução de Maria Ermantina Galvão G. Pereira. São Paulo: Martins Fontes, 1997. p. 114-151.

BENJAMIN, Walter. O narrador/ Sobre o conceito da história. In *Obras Escolhidas* –vol. I: Magia e técnica, arte e política – ensaios sobre literatura e história da cultura. 7.ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 197-232.

BERTOLD, Margot. *História mundial do teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2004.

BLANNING, Tim. *The romantic revolution – a history*. New York: Modern Library, 2011.

BLOOM, Harold. (ed.). *Romanticism and consciousness – essays in criticism*. New York: W.W. Norton and Company, 1970.

BOSI, Alfredo. *Entre a literatura e a história*. São Paulo: Editora 34, 2013.

BOSI, Ecléa. *Memória e sociedade: lembranças dos velhos*. 3.ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

BOWRA, C. Maurice. *Heroic poetry*. London: Macmillan and Company, 1964.

BRANDÃO, Roberto de Oliveira. *As figuras de linguagem*. São Paulo: Ática, 1997.

BRICOUT, Bernadette (org.). *O olhar de Orfeu: os mitos literários do ocidente*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

BROOKS, Peter. *The melodramatic imagination – Balzac, Henry James, melodrama and the mode of excess*. Yale: Yale University Press, 1995.

BRUNEL, Pierre (org.). *Dicionário de mitos literários*. 4.ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2005.

- CAMPBELL, Joseph. *O poder do mito*. São Paulo: Palas Athena, 1990.
- _____. *O herói de mil faces*. 13.ed. São Paulo: Cultrix/ Pensamento, 2008.
- CANDIDO, Antonio *et alii*. *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 1972.
- CARPEAUX, Otto Maria. *História da literatura ocidental*. Rio de Janeiro: Alhambra, 1978. 8v.
- CASSIRER, Ernst. *Language and myth*. New York: Dover, 1953.
- CORTÁZAR, Julio. *Valise de cronópio*. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- CURTIUS, Ernest Robert. *Literatura europeia e Idade Média latina*. Rio de Janeiro: INL, 1957.
- DERIVE, Jean (dir.). *L'épopée – unité et diversité d'un genre*. Paris: Karthala, 2002.
- DISCINI, Norma. *Corpo e estilo*. São Paulo: Contexto, 2015.
- DOSSE, François. *O desafio biográfico – escrever uma vida*. São Paulo: Edusp, 2009.
- DUARTE, Adriane da Silva. Cenas de reconhecimento na comédia antiga. In: Lúcia Fachin; Maria Celeste Consolin Dezotti (orgs.). *Em cena o teatro*. Araraquara: Cultura Acadêmica Editora; Laboratório Editorial UNESP/Araraquara, 2005. p. 157-175.
- DURAND, Gilbert. *As estruturas antropológicas do imaginário*. São Paulo: Martins Fontes, 2002.
- EAGLETON, Terry. *Teoria da literatura: uma introdução*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- ECO, Umberto. *A estrutura ausente – introdução à pesquisa semiológica*. São Paulo: Perspectiva, 1997.
- ELIADE, Mircea. *Mito e realidade*. São Paulo: Perspectiva, 1972.
- _____. *Mito do eterno retorno*. São Paulo: Mercuryo, 2007.
- FRYE, Northrop. *Anatomia da crítica*. São Paulo: Cultrix, 1973.
- GARBUGLIO, José Carlos. O fato épico e outros fatos. In *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*. São Paulo, nº 03, 1968. p. 79-98.
- GAY, Peter. *O coração desvelado*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- GOMBRICH, Ernst H. *Arte e ilusão – um estudo da psicologia da representação pictórica*. São Paulo: Martins Fontes, 1986.
- _____. *A história da arte*. Rio de Janeiro: LTC, 2000.

GOTLIB, Nádia Batella. *Teoria do conto*. São Paulo: Ática, 1985.

GUINSBURG, Jacó (org.). *O Romantismo*. São Paulo: Perspectiva, 1978.

GINZBURG, Carlo. *Mitos, emblemas, sinais – morfologia e história*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

HANSEN, João Adolfo. Notas sobre o gênero épico. In TEIXEIRA, Ivan (org.). *Multiclássicos épicos*. São Paulo: Edusp/ Imprensa Oficial, 2008. p. 17-91.

HARTMANN, Nicolai. *A filosofia do idealismo alemão*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1983.

HAUSER, Arnold. *História social da literatura e da arte*. São Paulo: Mestre Jou, 1982.

HEGEL, Friedrich. *Estética*. Lisboa: Guimarães Editores, 1993.

HUPPES, Ivete. *Melodrama – o gênero e sua permanência*. São Paulo: Ateliê, 2000.

JAEGER, Werner. *Paideia – a formação do homem grego*. 4.ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

JUNG, Carl Gustav *et alii*. *O homem e seus símbolos*. São Paulo: Nova Fronteira, 2002.

KAYSER, Wolfgang. *Análise e interpretação da obra literária*. Coimbra: Arménio-Amado, 1970. 2 v.

KOTHE, Flávio R. *O herói*. São Paulo: Ática, 1987.

LAUSBERG, Heinrich. *Elementos de retórica literária*. 2.ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, s/d.

LIMA, Luiz da Costa. *Teoria da literatura em suas fontes*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1983.

LOBO, Luíza (org.). *Teorias poéticas do Romantismo*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1987.

LÖWY, Michael. *Romantismo e política*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1993.

_____; SAYRE, R. *Revolta e melancolia*. Petrópolis: Vozes, 1995.

LUKÁCS, Georg. *Teoria do romance*. São Paulo: Editora 34, 2000.

_____. Narrar ou descrever. In *Ensaio sobre literatura*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968, p. 47-99.

MOISÉS, Massaud. *A criação literária*. São Paulo: Cultrix, 2012.

_____. *Dicionário de termos literários*. 12.ed. São Paulo: Cultrix, 2004.

MOTTA, Sérgio Vicente. *O engenho da narrativa e sua árvore genealógica* – das origens a Graciliano Ramos e Guimarães Rosa. São Paulo: Editora Unesp, 2006.

MUECKE, D. C. *Ironia e o irônico*. São Paulo: Perspectiva, 1995.

NUNES, Benedito. *O tempo na narrativa*. São Paulo: Ática, 1988.

OEHLER, Dolf. *O velho mundo desce aos infernos* – auto-análise da modernidade após o trauma de junho de 1848 em Paris. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

PICARD, Georges. *Todo mundo devia escrever* – a escrita como disciplina de pensamento. São Paulo: Parábola, 2008.

PROSE, Francine. *Para ler como um escritor*. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.

ROSENFELD, Anatol. *O teatro épico*. 2.ed. São Paulo: Perspectiva, 1985.

SAFRANSKI, Rüdiger. *Romantismo* – uma questão alemã. 2.ed. São Paulo: Estação Liberdade, 2010.

SALIBA, Elias Thomé. *As utopias românticas*. 2.ed. São Paulo: Estação Liberdade, 2003.

STEINER, George. *Gramáticas da criação*. São Paulo: Globo, 2004.

TEZZA, C. Sobre o autor e o herói – um roteiro de leitura. In FARACO, C. A.; TEZZA, C.; CASTRO, G. de (orgs.). *Diálogos com Bakhtin*. Curitiba: Editora da UFPR, 1996. p. 273-304.

THOMASSEAU, Jean Marie. *O melodrama*. São Paulo: Perspectiva, 2005.

VOLOSHINOV, V. N. Discourse in life and discourse in art (concerning sociological poetics). In *Freudianism* – a marxiste critique. New York/ San Francisco/ London: Academic Press, 1976. p. 93-116.

WATT, Ian. *A ascensão do romance*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

WELLEK, René; WARREN, Austin. *Teoria da literatura e metodologia dos estudos literários*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

WILLIAMS, Raymond. *O campo e a cidade*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

4. Literatura comparada: fundamentos teóricos e metodologia

ABDALA Junior, Benjamin. *Literatura, história e política*. São Paulo: Ática, 1989.

_____. (org.). *Mestiçagem, hibridismo & outras misturas*. São Paulo: Boitempo, 2004.

ANDERSON, Benedict. *Nação e consciência nacional*. São Paulo: Ática, 1990.

AUBERT, Eduardo Henrik. *Vidas de Dante: escritos biográficos dos séculos XIV e XV*.

AUERBACH, Erich. *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*. São Paulo: Perspectiva, 2004.

BARROS, Diana Luz Pessoa de; FIORIN, José Luiz (orgs.). *Dialogismo, polifonia, intertextualidade*. São Paulo: Edusp, 2003.

BASSNETT, Susan. *Comparative literature: a critical introduction*. Oxford/ Cambridge: Blackwell, 1993.

BLOOM, Harold. *A angústia da influência*. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

_____. *The western canon*. New York: Riverhead Books, 1994.

BOITANI, Piero. *A sombra de Ulisses*. São Paulo: Perspectiva, 2005.

BROCA, Brito. *Teatro das letras*. Campinas, Editora da Unicamp, 1993.

BRUNEL, Pierre (org.). *Compêndio de literatura comparada*. Lisboa : Fundação Calouste Gulbenkian, 2004.

_____; PICHOS, C.; ROSSEAU, A.M. *Que é literatura comparada?* São Paulo: Perspectiva, 1995.

CARVALHAL, Tânia Franco. *Literatura comparada*. São Paulo: Ática. 1996.

COUTINHO, Eduardo F.; CARVALHAL, Tânia Franco (orgs.). *Literatura comparada: textos fundadores*. 2.ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.

FERNANDO, Cristóvão. *Da lusitanidade à lusofonia*. Coimbra: Almedina, 2008.

IANNI, Otávio. A metáfora da viagem. In *Revista de Cultura Vozes*. Petrópolis, ano 90, v.90, n.2, mar./abr. 1996.

MACHADO A. M. & PAGEAUX, D. H. *Da literatura comparada à teoria literária*. Lisboa: Presença, 2001.

NITRINI, Sandra. *Literatura comparada – história, teoria e crítica*. São Paulo: Edusp, 1997.

PIMENTEL, Thaís Velloso Cougo. *De viagens e de narrativas: viajantes brasileiros no além-mar (1913-1957)*. Tese de doutorado em história social. São Paulo, FFLCH/USP, 1998.

QUEIROZ, Maria José de. *Os males da ausência ou A literatura do exílio*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1998.

SAID, Edward. *Cultura e imperialismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

SAMOYAUULT, Tiphaine. *L'intertextualité*. Mémoire de la littérature. Paris, Nathan, 2001.

SANTIAGO, Silviano. *Uma literatura nos trópicos* – ensaios sobre dependência cultural. São Paulo: Perspectiva, 1978.

SANTILLI, Maria Aparecida. *Paralelas e tangentes: entre literaturas de língua portuguesa*. São Paulo: Arte & Ciência, 2003.

STEINER, George. *Nenhuma paixão desperdiçada*. Rio de Janeiro: Record, 2001.

_____. *Tolstói ou Dostoiévski*. São Paulo: Perspectiva, 2007.

SÜSSEKIND, Flora. *O Brasil não é longe daqui: o narrador, a viagem*. São Paulo: Companhia das Letras, 1986.

5. Portugal e Europa: historiografia e literatura

ALBUQUERQUE, Martim de. *A consciência nacional portuguesa*. Lisboa: Ed. Do Autor, 1972.

ALEXANDRE, Valentim. *Os sentidos do império: questão nacional e questão colonial na crise do Antigo Regime português*. Porto: Edições Afrontamento, 1993.

AMEAL, João. *História de Portugal* – das origens até 1940. 6.ed. Porto: Livraria Tavares Martins, 1968.

ANDERSON, Benedict. *Comunidades imaginadas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

ARIÈS, Philippe. A História das Mentalidades. In LE GOFF, Jacques (org.). *A História Nova*. São Paulo: Martins Fontes, 1990. p. 154-176.

BARROS, José D'Assunção. História do imaginário. In *O campo da História* – especialidades e abordagens. Petrópolis: Vozes, 2004. p. 91-105.

BOXER, Charles. *O império marítimo português* – 1415-1825. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

BRAGA, Teófilo. *História da literatura portuguesa*. Lisboa: Europa-América, 1986. v. 5.

BUESCU, Helena Carvalhão. *Dicionário do Romantismo Literário Português*. Lisboa: Caminho, 1997.

BURKE, Peter. *O Renascimento*. Lisboa: Edições Texto e Grafia, 2008.

CABRAL, Alexandre. *Notas oitocentistas*. Lisboa: Horizonte, 1980.

CARVALHO, Joaquim Barradas de. *O Renascimento português*. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1980.

DELUMEAU, Jean. *A civilização do Renascimento*. Lisboa: Edições 70, 2007.

- FIGUEIREDO, Fidelino de. *História do Romantismo português*. Lisboa: Ulmeiro, 1984. 7v.
- _____. *História da literatura realista*. São Paulo: Editora Anchieta, 1946.
- FRANÇA, José-Augusto. *O Romantismo em Portugal*. Lisboa: Livros Horizonte, 1999.
- GARRETT, Almeida. *Portugal na balança da Europa – do que tem sido e do que ora lhe convém ser na nova ordem de coisas do mundo civilizado*. Lisboa: Livros Horizonte, s/d.
- GREENBLATT, Stephen. *Renaissance self-fashioning: from More to Shakespeare*. Chicago: University of Chicago Press, 2005.
- HOBBSBAWN, Eric. *A era das revoluções (1789-1848)*. São Paulo: Paz e Terra, 2000.
- _____. *A era do capital (1848-1875)*. São Paulo: Paz e Terra, 1997.
- _____. *A era dos impérios (1875-1914)*. São Paulo: Paz e Terra, 1998.
- HUIZINGA, Johan. *O outono da Idade Média*. São Paulo: CosacNaify, 2010.
- LE GOFF, Jacques. *O imaginário medieval*. Lisboa: Edições 70, 1980.
- _____. *Reflexões sobre a História*. Lisboa: Edições 70, 2009.
- LOURENÇO, Eduardo. *O labirinto da saudade – psicanálise mítica do destino português*. Lisboa: Dom Quixote, 1978.
- _____. *Nós como futuro*. Lisboa: Assírio e Alvim, 1997.
- _____. *Mitologia da saudade – seguido de Portugal como destino*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- _____. *A nau de Ícaro e Imagem e miragem da lusofonia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- LUCAS, Fábio. *Fontes literárias portuguesas*. São Paulo: Pontes, 1991.
- MACHADO, Álvaro Manuel. *Do Romantismo aos Romantismos em Portugal*. Lisboa: Presença, 1996.
- MATTOSO, José. (dir.). *História de Portugal*. Lisboa: Editorial Estampa, 1995/1996. vols. V e VI.
- MOISÉS, Massaud. *A literatura portuguesa*. 4.ed. São Paulo: Cultrix, 1966.
- _____. *A literatura portuguesa através dos textos*. 25.ed. São Paulo: Cultrix, 1997.
- _____. *As estéticas literárias em Portugal*. Vol. II – séculos XVIII e XIX. Lisboa: Caminho, 2000.

OLIVEIRA LIMA, Manuel de. *D. Miguel no trono – 1828 a 1833*. Coimbra: Imprensa da Universidade, 1933.

OLIVEIRA MARQUES, António Henrique de. *História de Portugal*. Lisboa: Palas Editores, 1988.

OLIVEIRA MARTINS, Joaquim Pedro. *Portugal contemporâneo*. 6.ed. Lisboa: A.M. Pereira, 1925. 2v.

_____. *História da civilização ibérica*. Lisboa: Círculo de Leitores, 1987.

PERROT, Michelle (dir.). *História da vida privada – vol. IV: da Revolução à Grande Guerra*. Lisboa: Afrontamento, 1990.

PICCHIO, Luciana Stegagno. *História do teatro português*. Lisboa: Portugália, 1969.

PIRES, Antônio Machado. *D. Sebastião e o Encoberto – estudo e antologia*. 2.ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1980.

_____. *A ideia da decadência na Geração de 70*. Lisboa: Veja, 1992.

QUEIRÓS, Eça de. A nova literatura: o realismo como nova expressão da arte. In BERRINI, Beatriz (org.). *Literatura e arte – uma antologia*. Lisboa: Relógio D'Água, 2000. p. 21-39.

QUENTAL, Antero de. *Causas da decadência dos povos peninsulares*. Lisboa: Ulmeiro, 1982.

RAMOS, Rui. A formação da *intelligentsia* portuguesa (1860-1880). In *Análise social*, números 116-117, 1992, p. 483-528.

REBELLO, Luís Francisco. *História do teatro português*. Lisboa: Publicações Europa-América, 1968.

REIS, Carlos (org.). *História crítica da literatura portuguesa*. Lisboa: Editorial Verbo, v. 5 (1999), v. 6 (1994), v. 7 (1995).

_____. (org.). *História da literatura portuguesa*. Lisboa: Publicações Alfa, v. 4 (2003).

SANTOS, Boaventura de Sousa. Onze teses por ocasião de mais uma descoberta de Portugal. In *Pela mão de Alice: o social e o político na pós-modernidade*. Porto: Afrontamento, 1994. p. 49-67.

SARAIVA, António José. *Para a história da cultura em Portugal*. Amadora: Bertrand, 1980.

_____; LOPES, Óscar. *História da literatura portuguesa*. 12.ed. Porto: Porto Editora, 1982.

SARAIVA, José Hermano. *História concisa de Portugal*. 16.ed. Lisboa: Publicações Europa-América, 1976.

SERRÃO, Joel (ed.). *Dicionário de história de Portugal*. Porto: Figueirinhas, 1971. 4v.

_____. Por uma história cultural do século XIX português. In *Temas oitocentistas*. Vol. I. Lisboa: Livros Horizonte, 1978. p. 11-45.

_____. *Temas de cultura portuguesa*. Lisboa: Livros Horizonte, 1989. 2v.

_____. *Da “regeneração” à república*. Lisboa: Livros Horizonte, 1990.

SILVA, António Martins da. *Portugal e a Europa – distanciamento e reencontro. A ideia de Europa e a integração europeia: ecos, reações e posicionamentos (1830-2005)*. Viseu: Palimage Editores, 2005.

SILVA, Janice Teodoro da. *Descobrimientos e colonização*. São Paulo: Ática, 1998.

SIMÕES, João Gaspar (dir.). *Perspectiva da literatura portuguesa do século XIX*. Lisboa: Ática, 1947/ 1948. v. 1/ v. 2.

TENGARRINHA, José (org.). *História de Portugal*. 2.ed. Bauru: Edusc; São Paulo: Unesp; Portugal: Instituto Camões, 2001.

VALENSI, Lucette. *Fábulas da memória – a batalha de Alcácer-Quibir e o mito do sebastianismo*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1994.

VELOSO, José Maria de Queiroz. *D. Sebastião. 1154-1578*. 2.ed. Lisboa: Empresa Nacional de Publicidade, 1945.

6. Camões: biografia e fortuna crítica básica

AGUIAR E SILVA, Vítor Manuel de (coord.). *Dicionário de Luís de Camões*. São Paulo: Leya, 2011.

BERARDINELLI, Cleonice. *Estudos camonianos*. Rio de Janeiro: MEC/ Fundação Casa de Rui Barbosa, 1973.

BOWRA, C. Maurice. *From Virgil to Milton*. London: Macmillan and Company, 1962.

BRAGA, Teófilo. *Os centenários como síntese afetiva nas sociedades modernas*. Porto: Tipografia de A. J. da Silva Teixeira, 1884.

_____. *Camões e o sentimento nacional*. Porto: Chardron, 1891.

_____. *Camões – época e vida*. Porto: Lello & Irmão, 1907.

BUZAID, Alfredo. *Camões e o Renascimento*. São Paulo: Saraiva, 1984.

CARDOSO, Wilton. *O mito de Natércia na lírica de Camões*. Belo Horizonte: Kriterion, 1949.

CARVALHO, Veiga de. Camões político. In *Nótulas camonianas*. São Paulo: Rossolillo,

1939.

CIDADE, Hernâni. *Luís de Camões – a obra e o homem*. Lisboa: Arcádia, 1961.

_____. *Luís de Camões – o lírico*. Lisboa: Presença, 2001.

_____. *Luís de Camões – o épico*. Lisboa: Presença, 2003.

COELHO, Jacinto do Prado. *Camões e Pessoa – poetas da utopia*. Lisboa: Publicações Europa-América, 1983.

_____. Motivos e caminhos do lirismo camoniano. In *A letra e o leitor*. Porto: Lello & Irmão, 1996.

COELHO, Latino. *Literatura e história*. Lisboa: Empresa Literária Fluminense, 1925.

COUTINHO, B. Xavier. *Camões e as artes plásticas – subsídios para a iconografia camoniana*. Porto: Livraria Figueirinhas, 1946. 2v.

CUNHA, Maria Helena Ribeiro; PIVA, Luís. *Lirismo e epopeia em Luís de Camões*. São Paulo: Cultrix, 1980.

DOMINGUES, Mário. *Camões – a sua vida e a sua época*. Lisboa: Romano Torres, 1968.

LOUREIRO, J. Pinto. *Novos subsídios para a biografia de Camões*. Figueira da Foz: Tipografia Popular, 1935.

LUND, Christopher C. *Anedotas portuguesas e memórias biográficas da corte quinhentista*. Coimbra: Almedina, 1980.

MACEDO, Hélder. *Camões e a viagem iniciática*. Lisboa: Moraes Editores, 1980.

MACEDO, João Borges. Camões em Portugal no século XIX. In *Revista da Universidade de Coimbra*. v. 33. Coimbra, 1986, p. 139-180.

MARGARIDO, Maria Manuela; MARGARIDO, Alfredo. Dois retratos de Camões: o iniciado e o mágico. In *Quaderni Portughesi*. Pisa: Giardini, 1978. p. 223-240.

MATOS, Antônio de Oliveira. *Vida de Luís de Camões – ensaio sobre documentos, alguns inéditos*. Lisboa: Edição da Imprensa Nacional de Publicidade, 1943.

MARQUES, Francisco da Costa. Apontamento sobre Camões e o seu conceito de heroísmo. In *Revista Garcia da Orta*. Lisboa: 1972.

OLIVEIRA MARTINS, Joaquim Pedro. *Camões*. 4.ed. Lisboa: Guimarães Editores, 1986.

MONTEIRO, Ofélia Paiva. Camões no Romantismo. In *Revista da Universidade de Coimbra*. v. 33. Coimbra, 1986, p. 119-137.

PEIXOTO, Afrânio. Dinamene, alma minha gentil. In *Arquivo Camoniano*. Rio de Janeiro:

Academia Brasileira de Letras, 1944.

_____. *Camões e o Brasil*. Paris : Aillaud e Bertrand, 1924.

PIMPÃO, Álvaro Júlio da Costa. *A personalidade de Camões*. Coimbra: Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra, 1949.

RAMALHO, Américo da Costa. *Camões no seu tempo e no nosso*. Coimbra: Almedina, 1992.

RIBEIRO, Aquilino. *Luís de Camões, fabuloso e verdadeiro*. Lisboa: Livraria Bertrand, 1950.

RICE, Edward. Em busca de Camões. In *Sir Richard Francis Burton*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008. p. 179-201.

RODRIGUES, José Maria. *Camões e a Infanta D. Maria*. Coimbra: Imprensa da Universidade, 1910.

SAA, Mário. *Memórias astrológicas de Camões e nascimento do poeta em 23 de janeiro de 1524*. Lisboa: Edição da Imprensa Nacional de Publicidade, 1940.

SARAIVA, António José. *Luís de Camões – estudo e antologia*. Lisboa: Publicações Europa-América, 1972.

SARAIVA, José Hermano. *Vida ignorada de Camões*. Lisboa: Publicações Europa-América, 1978.

SILVA DIAS, J. S. da. *Camões no Portugal de quinhentos*. Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1981.

STORCK, Guilherme. *Vida e obras de Luís de Camões*. Trad. Carolina Michaëlis de Vasconcelos. Lisboa: Por Ordem e na Tipografia da Academia Real das Ciências, 1897.

TELES, Gilberto Mendonça. *Camões e a poesia brasileira*. 2.ed. São Paulo: Quíron, 1976.

VÁRIOS. *Camões e a identidade nacional*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian e Imprensa Nacional/ Casa da Moeda, 1989.

VICHINSKY, Flávio Garcia. Do mito Camões ao outro Camões de José Saramago. 2009. Dissertação (Mestrado em Letras – Literatura Portuguesa). Universidade de São Paulo. Orientador: Marcia Maria de Arruda Franco.

7. Almeida Garrett: fortuna crítica

ALMEIDA, Teresa Souza de. O diálogo entre o escritor e o cidadão. In *Camões – Revista de Letras e Culturas Lusófonas*. Lisboa: Instituto Camões, nº 04, p. 79-83, jan./mar. de 2009.

AMORIM, Gomes de. *Garrett – memórias biográficas*. Lisboa: Imprensa Nacional, 1881/1884. 3 v.

BRAGA, Teófilo. *Garrett e o Romantismo*. Lisboa: Lello, 1903.

CASTRO, Aníbal Pinto de. Garrett: um dramaturgo moderno, leitor dos clássicos. In *Camões – Revista de Letras e Culturas Lusófonas*. Lisboa: Instituto Camões, nº 04, p. 33-45, jan./mar. de 2009.

DIAS, Ana Paula. *Para uma leitura de Camões, Dona Branca e Romanceiro de Almeida Garrett*. Lisboa: Presença, s/d.

MONTEIRO, Ofélia Paiva. *A formação de Almeida Garrett*. Coimbra: Centro de Estudos Românicos, 1971.

_____. Garrett: Romantismo e Modernidade. In *Camões – Revista de Letras e Culturas Lusófonas*. Lisboa: Instituto Camões, nº 04, p. 20-32, jan./mar. de 2009.

OLIVEIRA, Paulo Motta. De navegações e naufrágios: imagens de Portugal de Garrett a Pessoa. In PEREIRA, Edgard; OLIVEIRA, Paulo Motta; OLIVEIRA, Silvana Maria Pessoa de. *Intersecções: ensaios de literatura portuguesa*. Campinas: Komedi, 2002. p. 69-162.

_____. Camões e Garrett: navegações do Restelo a Cascais. In *Scripta*. Belo Horizonte: PUC-Minas, v. 3, nº 5, p. 173-186, 2º sem. 1999.

PEREIRA, José Esteves. “Portugal na balança da Europa”: um roteiro de mareante. In *Camões – Revista de Letras e Culturas Lusófonas*. Lisboa: Instituto Camões, nº 04, p. 72-78, jan./mar. de 2009.

REIS, Carlos. Intertextualidade e ideologia: uma imagem romântica de Camões. In *Ensaio de metodologia e de crítica literária*. Coimbra: INIC/ Centro de Literatura Portuguesa, 1982. p.59-62.

SILVA, Teresa Cristina Cerdeira da. De viagens e viajantes: Camões, Garrett e Saramago. In *Boletim do Centro de Estudos Portugueses*. Belo Horizonte: UFMG, v. 19, nº 24, p. 9-22, 1999.

SIMÕES, João Gaspar. *Garrett: quatro aspectos de sua personalidade*. Porto: Ateneu Comercial, 1954.

Camões – Revista de Letras e Culturas Lusófonas. Especial Almeida Garrett. Lisboa: Instituto Camões, nº 04, janeiro-março de 1999.

Revista Colóquio/Letras. No segundo centenário de Almeida Garrett. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, nº 153-154, julho-dezembro de 1999.

8. Camilo Castelo Branco: fortuna crítica

BAPTISTA, Abel Barros. *Camilo e a revolução camiliana*. Lisboa: Quetzal, 1988.

CASTRO, Aníbal Pinto de. *Narrador, tempo e leitor na novela camiliana*. Famalicão: Casa de Camilo, 1976.

CASTRO, Sérgio de. *Camilo Castelo Branco: tipos e episódios de sua galeria*. Lisboa: Livraria Antônio Maria Pereira, 1914. 3 v.

COELHO, Jacinto do Prado. *Introdução ao estudo da novela camiliana*. Lisboa: Imprensa Nacional/ Casa da Moeda, 1981. 2 v.

OLIVEIRA, Paulo Motta. Da ficção camiliana como interpretação de Portugal. In FERNANDES, Annie Gisele; OLIVEIRA, Paulo Motta. *Literatura portuguesa aquém-mar*. Campinas: Komedi, 2005. p. 135-147.

_____. Camilo e Eça: respostas a uma desvalia trágica. In Filizola, Ana Maria *et alii*. *Verdade, amor, razão, merecimento* - coisas do mundo e de quem nele anda. Curitiba: Editora UFPR, 2005.

_____. Camilo entre tempos: trajetórias historiográficas. *No limite dos sentidos* – Anais do XX Encontro de Professores Brasileiros de Literatura Portuguesa. Rio de Janeiro: L. Christiano, 2005. (CD-ROM).

SANTOS, João Camilo dos (ed.). *Camilo Castelo Branco no centenário da sua morte*. Santa Bárbara: University of California, 1995.

9. Antônio Feliciano de Castilho: fortuna crítica

CHAVES, Castelo Branco. *Castilho: alguns aspectos vivos de sua obra*. Lisboa: Seara Nova, 1935.

SALGADO JÚNIOR, Antônio. Antônio Feliciano de Castilho. In SIMÕES, João Gaspar (dir.). *Perspectiva da literatura portuguesa do século XIX*. Lisboa: Ática, 1947. v. 1, p. 45-86.

10. Gomes Leal: fortuna crítica

BATALHA, Ladislau. *Gomes Leal na intimidade*. Lisboa: Peninsular, 1933.

CEBOLA, Luís. Análise psicológica da obra de Gomes Leal. In LEAL, Gomes. *A mulher de luto*. 2.ed. Lisboa: Livraria Central, 1924. p. xi-xvii.

REIS, Fernando. Gomes Leal e a sua obra. In LEAL, Gomes. *A mulher de luto*. 2.ed. Lisboa: Livraria Central, 1924. p. xix-xxxii.

SERPA, Alberto de. *Retrato e lição de Gomes Leal*. Porto: Impr. Portuguesa, 1948.

SIMÕES, João Gaspar. Gomes Leal. In *História da poesia portuguesa do século XIX*. Lisboa: Empresa Nacional de Publicidade, s/d. p. 27-48.

11. Brasil: historiografia e literatura

ALENCASTRO, Luiz Felipe de (org.). *História da vida privada no Brasil: Império – a corte e a modernidade nacional*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

ANDRADE, Mário de. *Aspectos da literatura brasileira*. São Paulo: INL/MEC/Martins, 1972.

AZEVEDO, Álvares de. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2000.

BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1970.

_____. *Dialética da colonização*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

BROCA, Brito. *Românticos, pré-românticos e ultra-românticos*. São Paulo: Polis/ INL/ MEC, 1979.

CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira*. 11.ed. Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul, 2007.

_____. O Romantismo, nosso contemporâneo. In *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 19 de março de 1988.

_____; CASTELO, José Aderaldo. *Presença da literatura brasileira*. São Paulo: Bertrand, 1997.

_____. *O Romantismo no Brasil*. São Paulo: Humanitas, 2002.

CARVALHO, José Murilo de. *A construção da ordem: a elite política imperial*. Rio de Janeiro: EdUFRJ/ Relume-Dumará, 1986.

CASTELO, José Aderaldo. *A literatura brasileira – origens e unidade*. São Paulo: Edusp, 1999. 2 vols.

CAVALHEIRO, Edgard. *Álvares de Azevedo*. São Paulo: Melhoramentos, 1943.

CÉSAR, Guilhermino (org.). *Historiadores e críticos do Romantismo*. São Paulo: LTC/ Edusp, 1978.

DRUMMOND, Adriano Lima. Literatura portuguesa em plagas brasileiras oitocentistas: o culto bocagiano de Álvares de Azevedo e o missionarismo camoniano de Joaquim Nabuco. In *Revista Desassossego*. São Paulo: FFLCH/ USP, 2010.

_____. Um poeta português também no Brasil. 2012. Tese (Doutorado em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa). Universidade de São Paulo. Orientador: Paulo Motta Oliveira.

FARIA, João Roberto. *O teatro realista no Brasil: 1855-1865*. São Paulo: Perspectiva/ Edusp, 1993.

_____. *Ideias teatrais – o século XIX no Brasil*. São Paulo: Perspectiva/ Fapesp, 2001.

_____. (dir.). *História do teatro brasileiro – das origens ao teatro profissional da primeira metade do século XX*. São Paulo: Perspectiva/ Edições SESCSP, 2012.

FAORO, Raimundo. *Os donos do poder*. 10.ed. Rio de Janeiro: Globo, 1996.

FAUSTO, Boris. *História do Brasil*. São Paulo: Edusp, 2007.

FERRO, Marc. *História das colonizações: das conquistas às independências – séculos XIII ao XX*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

FURTADO, Celso. *Formação econômica do Brasil*. São Paulo: Nacional, 1955.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. *História geral da civilização brasileira*. São Paulo: Difel, 1964. Tomo II.

HUPPES, Ivete. *Gonçalves de Magalhães e o teatro do primeiro Romantismo*. São Paulo: Movimento, 1993.

MACHADO, Ubiratan. *A vida literária no Brasil durante o Romantismo*. São Paulo: Tinta Negra, 2010.

MAGALDI, Sábato. *Panorama do teatro brasileiro*. São Paulo: Global, 2004.

MALERBA, Jurandir. *A corte no exílio*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

MONTEIRO, Tobias. *História do império: a elaboração da independência*. Belo Horizonte/ São Paulo: Itatiaia/ Edusp, 1981.

MOTA, Carlos Guilherme (org.). *1822: dimensões*. São Paulo: Perspectiva, 1972.

_____.; NOVAIS, F. A. *A independência política do Brasil*. 2.ed. São Paulo: Hucitec, 1996.

NABUCO, Joaquim. *Camões e Os Lusíadas*. Rio de Janeiro: Tipografia do Imperial Instituto Artístico, 1872.

_____. *Minha formação*. 10.ed. Brasília: UnB, 1981.

_____. Terceiro centenário de Camões. In *Escritos e discursos literários*. São Paulo/ Rio de Janeiro: Companhia Editora Nacional/ Civilização Brasileira, 1939. pp. 1-24.

_____. *Camões e assuntos americanos*. São Paulo/ Rio de Janeiro: Cia Editora Nacional/ Civilização Brasileira, 1940.

NOVAIS, Fernando A. *Portugal e Brasil na crise do antigo sistema colonial*. 4.ed. São Paulo: Hucitec, 1986.

OLIVEIRA, Cecília Helena de Salles. *A independência e a construção do Império*. São Paulo: Atual, 1995.

OLIVEIRA LIMA, Manuel de. *O movimento da Independência – 1821-1822*. São Paulo: Melhoramentos, 1922.

PRADO, Décio de Almeida. *João Caetano*. São Paulo: Perspectiva, 1972.

_____. *O teatro brasileiro de Anchieta a Alencar*. São Paulo: Perspectiva, 1993.

_____. *O drama romântico brasileiro*. São Paulo: Perspectiva, 1996.

_____. *História concisa do teatro brasileiro*. São Paulo: Cultrix, 1999.

RICUPERO, Bernardo. *O Romantismo e a ideia de nação no Brasil (1830-1870)*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

RONCARI, Luiz. *Literatura brasileira – dos primeiros cronistas aos últimos românticos*. 2.ed. São Paulo: Edusp, 2002.

SCHWARZ, Lilia Moritz (dir.). *História do Brasil nação: 1808-2010*. Vol. II - A construção nacional (1830-1889). Madrid/ Rio de Janeiro: Mapfre/ Objetiva, 2012.

SCLIAR, Moacyr. *Saturno nos trópicos – a melancolia europeia chega ao Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

SODRÉ, Nelson Werneck. *A ideologia do colonialismo*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965.

VARNHAGEN, Francisco Adolfo de. *História da independência do Brasil – até ao reconhecimento pela antiga metrópole, compreendendo, separadamente, a dos sucessos ocorridos*. 5.ed. São Paulo: Melhoramentos, 1962.

VERÍSSIMO, José. *Estudos de literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Garnier, 1903.

VIANNA, Oliveira. *Instituições políticas brasileiras*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1949.

12. Casimiro de Abreu: fortuna crítica

ANDRADE, Carlos Drummond de. *Confissões de Minas*. Rio de Janeiro: Americ-Edit., 1945.

ANDRADE, José Maria Goulart de. Casimiro de Abreu. In *Revista da Academia Brasileira de Letras*, nº 14, julho de 1920. p. 7-49.

BUENO, Silveira. *Casimiro de Abreu*. São Paulo: Saraiva, 1948.

GUERRA, Álvaro. *Casimiro de Abreu*. São Paulo: Melhoramentos, 1923.

LEÃO, Múcio. *Casimiro de Abreu*. In *Revista da Academia Brasileira de Letras*, v.LIII, 1937. p. 4-29.

LIMA, Henrique de Campos Ferreira. Casimiro de Abreu em Portugal. In *Revista do Arquivo Municipal*. São Paulo, v. 58, junho de 1939, p. 5-40.

PEIXOTO, Afrânio. *Casimiro de Abreu*. In *Revista da Academia Brasileira de Letras*, v. XX, 1945. p. 3-11.

SOUSA E SILVA, Joaquim Norberto de. Casimiro de Abreu. In *Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro*. XXXIII/1. Rio de Janeiro: 1870, p. 295-320.

13. Machado de Assis: fortuna crítica básica

BOSI, Alfredo *et alii* (orgs.). *Machado de Assis* – antologia e estudos. São Paulo: Ática, 1982.

CANDIDO, Antonio. Esquema de Machado de Assis. In *Vários escritos*. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1970. p. 13-32.

CASTELO, José Aderaldo. *Realidade e ilusão em Machado de Assis*. São Paulo: Nacional, 1952.

FAORO, Raimundo. *Machado de Assis: a pirâmide e o trapézio*. São Paulo: Nacional, 1974.

FARIA, João Roberto. *Do teatro* – Machado de Assis: textos críticos e escritos diversos. São Paulo: Perspectiva, 2008.

GLEDSON, John. *Machado de Assis* – ficção e história. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980.

_____. *Machado de Assis* – impostura e realismo. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

GOMES, Eugênio. *Machado de Assis*. Rio de Janeiro: São José, 1958.

MATOS, Mário. *Machado de Assis: o homem e a obra* – os personagens explicam o autor. São Paulo: Nacional, 1939.

_____. O teatrólogo. In COUTINHO, Afrânio (org.). *Machado de Assis* – Obra completa. Rio de Janeiro: Aguilar, 1959. v. 2.

MAYA, Alcides. *Machado de Assis: algumas notas sobre o humor*. Rio de Janeiro: Jacinto Silva, 1912.

MEYER, Augusto. *Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Presença/ MEC/ INL, 1975.

MIGUEL-PEREIRA, Lúcia. *Machado de Assis* – estudo crítico e biográfico. 2.ed. São Paulo: Nacional, 1939.

SCHWARZ, Roberto. *Ao vencedor as batatas*. São Paulo: Duas Cidades, 1977.

_____. *Machado de Assis* – um mestre na periferia do capitalismo. São Paulo: Duas Cidades, 1990.

SILVEIRA, Francisco Maciel. Machado de Assis às voltas (intertextuais) com Camões em *Tu só, tu, puro amor* (Prefácio). In ASSIS, Machado de. *Tu só, tu, puro amor*. São Paulo: Todas as Musas, 2011. p. 5-20.