

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

***Do mito Camões ao outro Camões de  
José Saramago***

**Flávio Garcia Vichinsky**

Monografia apresentada ao Programa de Pós-Graduação do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas para obtenção do título de Mestre na área de Literatura Portuguesa.

**Orientadora: Profa. Dra. Marcia Arruda Franco**

**São Paulo**

**-2009-**

# **Livros Grátis**

<http://www.livrosgratis.com.br>

Milhares de livros grátis para download.

## **Agradecimentos**

Toda a minha gratidão aos meus pais, eternos incentivadores.

À professora Josefa, alvares da literatura em minha vida.

A todos os meus professores e professoras, lavradores do meu ser.

Aos meus alunos e alunas, terreno fértil onde, hoje, semeio.

A toda minha família, amigos e colaboradores, meu sincero agradecimento.

*Passam pássaros sobre as ondas,  
Passam as ondas,  
Ficam as naus.  
Não mais as mesmas.*

*Tocaram-me as sombras de Escher,  
Engaioladas no livro sobre a mesa da sala.  
Sangrou-me o mar da caligrafia hermética,  
Luminária d'umas letras aprendizes.*

*Fui caravela, Marcia.  
Tudo o mais fica seu  
E gratidão.*

VICHINSKY<sup>1</sup>, Flávio Garcia. *Do mito Camões ao outro Camões de José Saramago*. 165 p. Dissertação (Mestrado em Letras) – USP, São Paulo, 2009

## RESUMO

Este trabalho apresenta, inicialmente, alguns pressupostos da Estética da Recepção, como fundamento para demonstrar de que forma o histórico de recepções da obra de Luis de Camões constrói esse poeta do século XVI como um dos ícones basilares de toda a cultura portuguesa. Investigam-se alguns registros das primeiras recepções críticas e criativas do século XVI, XVII e XVIII, entre elas as de Diogo do Couto, Manuel de Faria e Sousa, Severim de Faria e Bocage. Aborda-se o percurso recepcional de Camões no século XIX, sob a influência dos ideais românticos de Alexandre Herculano e Almeida Garrett, situando a contribuição deles para a postulação mítica que persegue Camões até nossa contemporaneidade. A pesquisa mostra também que a leitura pós-romântica aponta para uma desconstrução mítica articulada, principalmente por Oliveira Martins, Fernando Pessoa, Jorge de Sena e, em especial, José Saramago, de cuja obra romanesca, dramática e poética serão investigados alguns exemplos dessa proposta de leitura alternativa, a qual leva à construção de um “outro” Camões, mais humano e menos heróico que o outro.

**Palavras-chave:** Portugal; Literatura Portuguesa; Camões; José Saramago; Estética da Recepção

---

<sup>1</sup> flavio@professor.sp.gov.br

## ABSTRACT

This paper presents, initially, assumptions of the Aesthetics of Reception as a mean to demonstrate how the reception's history of the works of Luis de Camões puts this sixteenth century poet as the one of all Portuguese culture's icons. It was investigate the records of the first critical and creative receptions at the XVI, XVII and XVIII centuries, including those of Diogo do Couto, Manuel de Faria e Souza, Severim de Faria and Bocage. It addresses the recepional path of Camões in the nineteenth century, under the influence of romantic ideals of Alexandre Herculano and Almeida Garrett, placing their contribution to the mythical postulation that pursues Camões until the present. The research also shows that the post-romantic reading points to a mythic deconstruction articulated in the literature, mainly by Oliveira Martins, Fernando Pessoa, Jorge de Sena and, in particular, José Saramago, whose novelistic, dramatic and poetic works will be investigated as some examples of this alternative proposal of reading, which leads to the construction an "other" Camões, more humane and less heroic.

**Key words:** *Portugal; Portuguese Literature; Camões, José Saramago; Aesthetics of Reception*

## SUMÁRIO

<b>1 - INTRODUÇÃO</b> .....	1
<b>2 - REVISITANDO A ESTÉTICA DA RECEPÇÃO</b> .....	6
2.1. O panorama inicial: Jauss e Iser .....	9
2.2. Contribuição de Stierle e Gumbrecht .....	20
<b>3 - CAMÕES: DO POETA AO MITO</b> .....	34
3.1. Os séculos XVI, XVII e XVIII .....	36
3.2. O século XIX .....	55
<b>4 - GARRETT E CAMÕES COMO MITO NACIONAL</b> .....	63
4.1. Camões no <i>Camões</i> de Garrett .....	65
4.2. <i>Os Lusíadas</i> no drama <i>Frei Luís de Sousa</i> .....	75
<b>5 - CAMÕES: O MITO DESFEITO</b> .....	82
5.1. O final do século XIX .....	82
5.2. O século XX .....	89
<b>6 - SARAMAGO E O OUTRO CAMÕES</b> .....	101
6.1. Camões no romance saramaguiano .....	106
6.1.1. Camões em Monte Lavre .....	107
6.1.2. Camões em Mafra .....	113
6.1.3. Camões em Lisboa .....	120
6.2. Camões nos versos de Saramago .....	127
6.2.1. O velho do Restelo .....	129
6.2.2. A imagem do poeta .....	134
6.3. Camões no teatro saramaguiano .....	139
<b>7 - CONCLUSÃO</b> .....	152
Referências .....	157

***"Quantos ledores, tantas as sentenças;  
c'um vento velas vêm e velas vão."***

Sá de Miranda





## 1. INTRODUÇÃO

A consolidação da figura de Camões como elemento dos mais relevantes na cultura portuguesa é consenso entre os historiadores, literatos e demais estudiosos do processo de formação histórica e social desse país. A obra do poeta e a sua biografia, bem como a mitologia que as envolvem, transformaram-no em um dos maiores e mais conhecidos símbolos de Portugal, o que o coloca muitas vezes, ao longo da história, na condição de modelo de poeta e homem, sendo os seus versos, para muitos, um exemplo de perfeição e a sua vida, um “chamado ao patriotismo” para outros tantos. Esse processo de “modelização camoniana” é perceptível nos registros de recepção crítica e criativa desde o século XVI até os dias atuais, mostrando que o interesse, não apenas literário, por Camões jamais cessou: o poeta, sucumbindo quase incógnito em 1580, não morreu de fato. Antes, imortalizou-se no imaginário coletivo como um mito. Camões está vivo nas artes plásticas, sendo ele, ou os personagens de sua obra, temas de pinturas e esculturas.<sup>2</sup> Está vivo – mesmo como um “pseudo-conhecido” – na memória lusófona: ruas, praças e até estabelecimentos de comércio em Portugal e no mundo lusófono recebem nomes em sua homenagem.<sup>3</sup> Está

---

<sup>2</sup> Como por exemplo a estátua no largo Camões, em Lisboa, de autoria de Vitor Bastos e a erigida pela Câmara Municipal de Leiria, de Fernando Pereira Marques; as pinturas de João Vaz (Hotel Palace de Buçaco), Columbano (Museu Militar de Lisboa), Desenne (Museu Grão Vasco, Viseu), Fragonard (ilustrações para a edição de “Os Lusíadas” do Morgado de Mateus), Lima de Freitas (Museu Militar, Lisboa) e os azulejos de Jorge Colaço, no Hotel Palace de Buçaco.

<sup>3</sup> Eduardo Lourenço, ao discutir no seu *Mitologia da Saudade* a relação entre o caráter do povo português e a elevação do poeta ao patamar de símbolo da pátria, reflete a respeito da centralidade atribuída ao poeta e à sua obra, ao longo dos mais de quatrocentos anos de recepção: “*Para os portugueses, Camões não será apenas o maior de seus poetas – era-o já, desde o século XVII (...) – mas o seu herói nacional*”. LOURENÇO (1999), p. 57.

vivo e perene principalmente na literatura, onde o interesse pelo poeta e sua obra é sabidamente inegável. É fonte de inspiração para várias gerações de escritores, especialmente quando falamos de *Os Lusíadas*, marco da literatura portuguesa, ou como diz a professora Marcia Arruda Franco, “O poema (...) [que] divide, como um curso de água, a literatura portuguesa”.<sup>4</sup>

Vemos Camões como pólo magnetizador de toda uma cultura, mas vemos também o seu poema épico como pedra angular de toda uma história literária, tão repleta de contradições como o são o próprio poema e seu autor “zarolho”.<sup>5</sup> Torna-se necessário recordar os diferentes registros de recepção criativa, isto é, de obras literárias em que se percebiam elementos da obra camoniana como parte das referências culturais de seus autores. Aí encontramos clássicos como Bocage, Garret, Pessoa e Saramago, entre tantos outros que, em um meio cultural imerso na mitologia formada em torno do poeta quinhentista, revelam posicionamentos diversos entre si frente à obra, ao mito e ao poeta Camões. Alguns desses registros são contemporâneos ao próprio poeta, como será visto adiante, e vão revelando diferentes posturas, desde a negação até o enaltecimento desmedido.<sup>6</sup>

Temos, então, que a recepção de Camões e de seu épico é uma constante ao longo do tempo histórico, mas plural em suas manifestações, tanto que chega ao século XX sob um paradigma que revela uma leitura crítica, pondo em questão a apologética que norteou, em certos momentos,

---

<sup>4</sup> FRANCO (1998), p. 381.

<sup>5</sup> “(...) *E um bêbado – o Camões – que fora / Rico e morreu a mendigar, zarolho, / com uma pala verde sobre um olho!*” Versos de “Petiz” de Cesário Verde, que se inserem num movimento inicial de dessacralização da figura mítica camoniana. VERDE, Cesário (2005), p.78.

<sup>6</sup> ALVES, Hélio J. S. *O camonismo: da Sinagoga à Cabala*. In FRANCO, Marcia Arruda (org.) *Floema Dossiê Camões – Caderno de Teoria e história Literária*. Vitória da Conquista, UESB (no prelo).

a projeção da figura do autor quinhentista e a recepção (ou antes, recepções) da sua obra, principalmente aquela levada a efeito no início do século XIX. Vêm a campo, nesse momento, questões como a assimetria na relação entre o produtor Camões e a recepção dos seus escritos ou dos registros de recepção dos seus escritos, realizadas por leitores de diferentes gerações, fazendo com que surja não um, mas “vários Camões”, tão diversos quanto diversas são as formas de recepção de sua obra.

*Que sabemos de ti, se só deixaste versos(...).*<sup>7</sup> É assim que José Saramago, em 1966, principia refletir sobre essas questões, onde podemos reconhecer a problemática acerca da projeção mítica do poeta. Lembramos, a despeito de tal situação, do que escreveu Hans Ulrich Gumbrecht, a respeito desse processo:

“Trata-se de uma assimetria comunicativa na qual não se enfrentam mais um leitor e um sujeito histórico, mas um leitor e um texto dissociado do seu produtor. Nesse caso, cabe aos receptores gerar, dentro do processo de atribuição de sentido, novas situações comunicativas nas quais o lugar do produtor evidentemente é ocupado por uma figura projetada (historicamente mutável).”<sup>8</sup>

Acreditando, como a professora Marcia Arruda Franco<sup>9</sup>, que a compreensão de uma obra literária, a qual se mantém como objeto de interesse para os leitores durante tanto tempo, pressupõe a existência da mesma enquanto material vivo da realidade histórica, ou produto

<sup>7</sup> SARAMAGO (1966), p. 33.

<sup>8</sup> GUMBRECHT (2003), p. 17.

<sup>9</sup> FRANCO (2001), p. 33.

antropológico que se mantém em diálogo com as novas gerações de leitores, teremos como ponto de partida esse e outros pressupostos advindos da Estética da Recepção para investigar o diálogo de diferentes gerações com Camões e *Os Lusíadas*, o que tem durado mais de quatro séculos, chegando até a leitura tão específica realizada por José Saramago, que propõe um “outro Camões”, tão diverso daquele projetado no terceiro centenário da sua morte, em 1880.

O nosso aparato teórico-metodológico, guiado, como já dissemos, pela Estética da Recepção de Hans Robert Jauss e dos outros membros da Escola de Konstanz – fundadores de uma pragmática que nos permitirá investigar a evolução da leitura de Camões ao longo do tempo, através do paradigma comunicacional, que revitaliza a figura do leitor em seu próprio tempo –, será exposto na primeira parte deste trabalho.

A segunda parte, apoiada nesse aparato teórico-metodológico, será destinada à investigação de alguns registros de recepção que dialogam com Camões e *Os Lusíadas*, desde o século XVI até o início do século XX, mostrando aí a ascensão do que denominaremos “mito” Camões. Dizemos “alguns registros” porque é inconcebível abarcar em um trabalho como este a totalidade dos textos que tenham relação com o poeta quinhentista e seu épico durante esses mais de quatro séculos de diálogo. A seleção será pautada pela relevância dos registros frente ao objetivo maior desta pesquisa, que é demonstrar a formação desse Camões mitificado, tratando com maior atenção a produção de Almeida Garrett e a sua contribuição para

esse processo que impregnou a recepção do poeta quinhentista e sua obra ao longo do século XIX.

A última parte será destinada à investigação sobre a evolução da leitura de Camões a partir do final do século XIX, culminando com a obra de José Saramago, tratando esse autor como representante legítimo de um dos períodos mais significativos da história de Portugal: o período de transição entre a ditadura salazarista e a redemocratização, ou seja, pré e pós-Revolução dos Cravos. O que se pretende é situar José Saramago como um dos leitores críticos, que trazem para a literatura e para o mundo do final do século XX e início do século XXI, um recorte mais verossímil e menos idealizado do poeta dos quinhentos, questionando a leitura imposta a *Os Lusíadas* em mais de quatrocentos anos de sua existência e mostrando, como lembra a professora Tereza Cristina Cerdeira da Silva, a “sua crença de que, ainda hoje, tudo o que é sólido se desfaz no ar”<sup>10</sup>, mesmo se tratando de um mito tão sólido quanto uma estátua de bronze erigida em praça pública.

Pretendemos, com isso, prestar um contributo para que se perceba a relevância dos mecanismos de leitura histórico-social, na postulação de uma “ficção pública”, ou seja, de um mito cultural - como Camões e a sua obra. Estes mecanismos podem fazer emergir um questionamento sobre o processo de formação do mito “Camões”, uma vez que envolvem produção e recepção de obras literárias.

---

<sup>10</sup> SILVA, Teresa Cristina Cerdeira da, *De cegos e visionários: Uma alegoria finissecular na obra de José Saramago*. in BERRINI (1999), p.295, fazendo referência ao título do livro de Marshal Berman, “Tudo o que é sólido se desmancha no ar”.

## 2 – REVISITANDO A ESTÉTICA DA RECEPÇÃO

“A identificação de Portugal com Camões, por obra conjugada dos acontecimentos históricos e da revolução cultural romântica, é um caso único na cultura européia”.<sup>11</sup> É em consonância com essas palavras de Eduardo Lourenço, propondo a relevância dos mecanismos históricos no estabelecimento de um *status quo* para Camões e sua obra, que defendemos a opção pela nossa diretriz teórica, exposta a seguir na forma de um breve apanhado das principais idéias surgidas entre os estudiosos alemães nos anos 60 do século passado, os quais priorizaram o papel do leitor na formulação de um histórico de recepções das obras literárias. Trata-se da Estética da Recepção, da Escola de Kosntanz<sup>12</sup>. Através dela, pretendemos fundamentar a postulação – já tão decantada – do status mítico de Camões e do seu épico, levado a efeito através dos “acontecimentos históricos”, como pressupõe Lourenço. A fim de que sejam fixados alguns conceitos-chave que auxiliarão o processo compreensivo desse fenômeno, passaremos à exposição – insuficientemente completa, mas suficientemente didática – de um breve histórico da Estética da Recepção, norteado por alguns escritos de Hans Robert Jauss, Wolfgang Iser, Karlheinz Stierle e Hans Ulrich Gumbrecht, representantes da escola de Konstanz e, especialmente, de Luis Costa Lima, divulgador e estudioso dessa escola no Brasil.

---

<sup>11</sup> LOURENÇO (1999), p. 57.

<sup>12</sup> Devido à grande divergência na grafia, tomaremos por paradigma o registro de Luis Costa Lima, “Konstanz”

Pretendemos com isso oferecer ao leitor um breve espaço para conhecer os elementos que serão utilizados, de forma direta ou indireta, no decorrer das nossas considerações e análises das obras, bem como na abordagem dos históricos recepcionais das mesmas. Além disso, acreditamos estar contribuindo para a divulgação desse paradigma investigativo, que considera as diferentes recepções de uma mesma obra, no momento em que, aparentemente, “a teoria literária está em vias de retirar-se discretamente, sem alarde e quase apressadamente”<sup>13</sup>, isto é, em um momento de tantas incertezas para nós, nestes tempos ditos pós-modernos.

A Estética do Efeito e da Recepção é como se convencionou denominar a abordagem da crítica literária que foi inicialmente desenvolvida por estudiosos da Universidade de Konstanz, na Alemanha, durante as décadas de 1960 e 70. Eles defendiam, diferentemente do que propunham os métodos de análise de texto em voga na época, que o estudo da recepção dos textos literários deveria receber uma atenção especial. Os métodos até então utilizados não eram suficientes para os propósitos daqueles estudiosos, que os consideravam “desinteressantes (...) por enfatizarem a análise de conteúdo de uma obra literária sem relacioná-la ao momento histórico, nem tampouco refletir sobre as diferentes expectativas do público que o recebia.”<sup>14</sup> Zilberman<sup>15</sup> relaciona essa rejeição apontando

---

<sup>13</sup> GUMBRECHT (2005), p. 49.

<sup>14</sup> SANTOS (2000), p. 36

<sup>15</sup> ZILBERMAN (1989), p. 54



o posicionamento dos novos críticos de Konstanz em relação à obra de Ernest Robert Curtius, *Literatura européia e Idade Média latina*, de 1948.

Segundo essa autora, ao propor uma revisão das teorias de Curtius, no momento em que o movimento estudantil clamava por uma reforma educacional e defendia um questionamento básico dos métodos tradicionais e valores morais, esses pensadores assumem um posicionamento que os coloca em contraponto com as propostas de maior influência na época: o *New Criticism* norte-americano, a *reflexologia histórica* da Alemanha Oriental e o *estruturalismo* francês, todos com ampla aceitação na universidade alemã durante os anos 50. Assim surge um movimento em favor de um novo paradigma comunicacional, sintetizado pela Estética da Recepção, uma abordagem que dominou o cenário da Teoria Literária na Alemanha durante os anos 70.

Partidário do mesmo ponto de vista adotado por Zilberman com relação ao momento histórico, Luis Costa Lima<sup>16</sup> nos mostra que os dois teóricos mais representativos no alvorecer dessa Escola foram Hans Robert Jauss e Wolfgang Iser, apontando que ambos têm a responsabilidade de introduzir no cenário mundial as diretrizes pioneiras do que viria a ser a Estética da Recepção e do Efeito. Vejamos, a seguir, as propostas iniciais que deram origem a esse processo.

---

<sup>16</sup> LIMA (2002), p. 36

## 2.1. O panorama inicial: Jauss e Iser

Publicada com o título *Literaturgeschichte als Provokation der Literaturwissenschaft* (*A história da literatura como provocação à ciência da Literatura*) a aula inaugural do recém-nomeado professor de línguas românicas Hans Robert Jauss, em 1967, na Universidade de Konstanz, traz à luz a Estética da Recepção. Com ela, Jauss posiciona-se insatisfeito com o modelo de crítica literária em voga e sugere uma alternativa: uma nova abordagem da Literatura na qual o texto não seja focalizado como estrutura imutável e, ao mesmo tempo, o leitor seja considerado enquanto agente-receptor da obra literária. Inicialmente, Jauss pretendia revalorizar uma das ciências que mais se desenvolveram na Alemanha, a História, e também conferir maior ênfase ao texto em seu valor estético<sup>17</sup>.

Jauss formula a sua proposta pautada, sobretudo, em um questionamento acerca dos conceitos de seus antecessores, principalmente de Gadamer, seu professor e Curtius. Exemplo disso é o conceito que ele propõe para horizonte de expectativas. Partindo da proposta de Gadamer, para quem esse horizonte de expectativas designava o que “pode ser visto a partir de um certo ponto de referência”<sup>18</sup>, Jauss incorpora as reflexões sobre os limites onde a obra de literatura é compreendida em um momento histórico, ou de que maneira o leitor de uma época determinada a compreende. Isso mostra o primeiro passo direcionado a uma ruptura com a supremacia atribuída à hermenêutica, pela qual, para ele, a interpretação do texto limitava-se a uma visão pouco ampla da história e do mundo. Para

<sup>17</sup> LIMA (2002), p. 13

<sup>18</sup> SANTOS (2006), p. 53

Jauss, horizonte de expectativas pressupõe que cada leitor reagia de forma diversa frente à leitura de um texto, assumindo que tal reação é condicionada pelo momento histórico, que influencia de maneira determinante a constituição do repertório de conhecimentos utilizado pelo leitor, na busca de uma classificação ou “julgamento” desse texto. A proposta inicial de Jauss, a Estética da Recepção, busca re-significar o horizonte de expectativas, mostrando qual é o relacionamento da obra com o público (ou os públicos) da mesma, fazendo com que esta assuma o seu caráter histórico, através de um trabalho de recuperação de sentidos, uma vez que, segundo Costa Lima:

(...) o conjunto de eventos da literatura é fundamentalmente constituído pelo horizonte de expectativas da experiência literária de leitores, críticos e autores contemporâneos e posteriores.<sup>19</sup>

Jauss assume uma postura que privilegia o papel do leitor e do contexto histórico na literatura. Ele tenta superar o que via como limitação no estruturalismo de Barthes e na teoria do reflexo marxista<sup>20</sup>. Considerava o reflexologismo marxista uma abordagem ultrapassada da literatura, intimamente ligada ao positivismo, apesar de reconhecer neste tipo de crítica, especialmente nos escritos menos dogmáticos de marxistas como Roger Garaudy, Karel Kosik e, principalmente, Werner Krauss pontos que se aproximavam dos seus interesses sobre a história da literatura:

---

<sup>19</sup> LIMA (2002), p. 20

<sup>20</sup> idem, p. 14

Seus métodos [dos formalistas e dos marxistas] captam o *fato literário* no círculo fechado de uma estética da produção e da representação (...) a vida histórica da obra literária é impensável sem a participação ativa de seu destinatário.<sup>21</sup>

Na proposta de Jauss, a alteração da perspectiva pela qual normalmente os textos literários eram interpretados seria o ponto chave, e é aí que ele reforça a abordagem pautada no papel do leitor enquanto elemento preponderante do processo de construção do sentido. O processo interacional texto/público leitor revitaliza a História através da historiografia e história literária e é assim que Jauss encontra nos marxistas um ponto forte: a perspectiva histórica da literatura.

Quanto aos estruturalistas, aproveita a prática de identificação dos elementos formais do texto. Com isso, Jauss afirma que o significado histórico de um trabalho não é estabelecido somente pelas qualidades do trabalho ou pelo gênio de seu autor, mas, principalmente, pela corrente de recepções tidas por esta obra de geração para geração. Em termos de História Literária, Jauss prevê, desta maneira, uma historiografia mediadora da relação entre passado e presente.

Com referência aos formalistas, Jauss critica em seus trabalhos a tendência para romper o vínculo entre a arte e o seu contexto histórico, onde se valoriza a arte pela arte em uma organização formal situada acima da historicidade da obra literária. A intenção era romper com tais concepções, as quais já se mostravam insuficientes para o projeto da

---

<sup>21</sup> idem, p.20

Estética da Recepção, mas ao mesmo tempo aproveitar delas o que fosse julgado pertinente dentro do novo paradigma comunicacional.

Para Jauss, o histórico da recepção de uma obra literária leva a uma reflexão sobre a formação dos cânones determinados por fatores históricos. Neste caso, significados passados são compreendidos como parte da formação da experiência presente. Formula-se, assim, o conceito de leitor para Jauss, fundamentado não apenas no resgate dos horizontes de expectativas, mas também no estudo sobre o efeito gerado pelo texto, enquanto arte, no leitor, pois ele entende que não há conhecimento sem prazer e nem prazer sem conhecimento, sobre isso pondera Costa Lima:

(...) o prazer estético implica uma atividade de conhecimento, embora distinta do conhecimento conceitual. O sujeito do prazer conhece-se no outro, traz a alteridade do outro para dentro de si, ao mesmo tempo em que se projeta nessa alteridade.<sup>22</sup>

Refletindo sobre o significado de uma obra de arte e entendendo que este só pode ser alcançado se for esteticamente vivenciado, Jauss formula os conceitos de fruição compreensiva e compreensão fruidora. Por fruição compreensiva entenda-se “o ato de o leitor apropriar-se do texto, pela leitura, compreendendo-o e por compreensão fruidora entenda-se o ato de entendimento do lido que causa prazer no leitor”<sup>23</sup>. Na primeira, o mais importante é a compreensão, enquanto que, na segunda, o mais relevante é o prazer obtido da leitura efetuada. Ele apresenta essa experiência estética

---

<sup>22</sup> Idem, p. 47

<sup>23</sup> SANTOS (2006), p. 46

como sendo composta por três atividades simultaneamente complementares: a *Poiesis*, a *Aisthesis* e a *Katharsis*.

De modo bastante simplificado, podemos dizer que *Poiesis* corresponde ao prazer estético de se sentir co-autor do texto, uma vez que o leitor se insere no texto, como encarregado de atualizar as possíveis combinações de diferentes discursos, a polifonia de vozes, as visões do narrador e dos personagens. *Aisthesis* é a consciência receptora, o prazer de renovar a percepção do mundo, a participação no jogo lúdico do texto. *Katharsis* é o prazer efetivo que liberta o leitor de seu cotidiano, levando-o, através da fruição de si no outro, à liberdade estética, ou à capacidade de julgar e envolver-se.

Para Jauss, após estabelecer o horizonte de expectativas, o crítico, enquanto leitor, pode então determinar o mérito de um dado trabalho pela medida da distância entre o texto e esse horizonte previamente estabelecido, pois acreditava que o valor de uma obra decorria da percepção estética que a obra fosse capaz de suscitar. Isso nos leva a entender que Jauss, resvalando no conceito de estranhamento<sup>24</sup>, admite que só é boa a criação que contraria a percepção usual do sujeito, ou seja, se a leitura da obra revela ao leitor que a mesma traz elementos que superam as suas expectativas, acrescentando-lhe conhecimento, trata-se de uma boa obra. Por outro lado, se a leitura da obra nada acrescenta ao que o leitor esperava da mesma, não ultrapassando o horizonte de

---

<sup>24</sup> Estranhamento é a denominação que o formalista russo Viktor Chklovski atribuiu ao efeito criado pela obra de arte ao gerar uma certa forma de recepção que se distingue e se distancia em relação à forma como percebemos o mundo habitualmente. (CHKLOVSKI, Viktor. *A Arte como processo*. em Teoria da Literatura I: Textos dos Formalistas Russos, Edições 70, Lisboa, 1999).

expectativas, então o texto é de segunda categoria, pois traz a mesma informação que muitos outros. Entretanto, há a possibilidade de uma obra trazer elementos além da expectativa do leitor e, infelizmente, estes elementos não provocarem prazer estético no mesmo, fazendo com que o leitor não reconheça o mérito dessa obra. Neste caso, para além do conhecimento a ser acrescentado, o que está provocando o descrédito do leitor é a falta do “prazer” da leitura. No entanto, isto não é um problema para Jauss. Para ele, a primeira experiência de expectativas desfeitas provocará uma recepção negativa que poderá desaparecer para leitores de gerações posteriores. Em um tempo posterior, o horizonte de expectativas pode mudar e o trabalho não mais romper com as novas e outras expectativas. Em vez disso, ele pode ser até reconhecido e instituído como um clássico, ou seja, como um trabalho que contribuiu para o estabelecimento de novos horizontes de expectativas.

Enfatizando o ato de recepção e desejando incorporar a aplicação desta e da hermenêutica na compreensão da obra literária, Jauss propõe uma história da literatura fundada na interação mútua do texto e do leitor, sintetizando a recepção a partir de dois aspectos básicos: o caráter estético e o papel social da arte:

Ao reexaminarmos daqui o dilema recíproco das teorias formalista e marxista da literatura, surgirá uma consequência não tirada por nenhuma delas. Se por um lado podemos captar a evolução literária na mudança histórica de sistema e, de outro, a História pragmática no encadeamento processual de

estados da sociedade, não deve então ser possível estabelecer uma relação entre “série literária” e a “série não literária” que contenha relação entre história e literatura, sem obrigar a literatura a dissipar seu caráter de arte em uma mera função de cópia ou imitação.<sup>25</sup>

Jauss adentra, dessa forma, na esfera da sociologia, e é o próprio Luiz Costa Lima, um dos maiores estudiosos da Estética da Recepção no Brasil, que aponta a fragilidade dessa fundamentação:

A formulação seria suficiente apenas se a Estética da Recepção tivesse por meta uma sociologia do leitor (...) para que ultrapasse essa lacuna teria sido preciso trazer o leitor para a estrutura da obra, isto é, mostrar que o seu papel vivo e ativo é previsto pela própria estrutura da obra.<sup>26</sup>

É nesse momento que Wolfgang Iser vem complementar a proposta de Jauss, partindo da abordagem histórica e trazendo para a discussão a interação entre leitor e texto. Assim como Jauss, Iser ajudou a fundar a Estética da Recepção com a sua aula inaugural *Die Appelstruktur der Texte* (*A estrutura apelativa do texto*) de 1970, no entanto, o maior reconhecimento viria com a publicação de *O ato da leitura*<sup>27</sup>, publicado, originalmente, em 1976.

O que interessa a Iser é como e sob quais condições um texto tem significado para o leitor. Iser considera o significado como resultado de uma

---

<sup>25</sup> JAUSS, Hans Robert. *A história da Literatura como provocação à ciência da Literatura*. em LIMA (2002), p. 18.

<sup>26</sup> LIMA (2002), p. 20.

<sup>27</sup> ISER, Wolfgang. *O ato da leitura: uma teoria do efeito estético*. São Paulo, Editora 34, 1996.



interação entre texto e leitor, como um efeito que é sentido pelo leitor e não uma mensagem que precisa ser encontrada no texto. Para Iser, os textos trazem enunciados que podem ser compreendidos pelo leitor, mesclados com outros enunciados que exigem do leitor uma complementação de sentido, um preenchimento de seus “vazios”, ou seja, do que eles não relatam explicitamente.

Essa função atuante do leitor faz com que ele se questione se a sua formulação de sentido é a adequada à leitura em questão. E é mediante essa condição que ocorre a interação do texto com o leitor, que se diferencia de ler o texto em busca de uma mensagem oculta, ou de uma interpretação única e verdadeira.

Adotando o preceito de Ingarden de que o objeto estético é constituído apenas através do ato de cognição do leitor, Iser troca o foco do texto como um objeto para o texto em potencial, nascido dos resultados do ato da leitura. Para examinar a interação entre o texto e o leitor, Iser olha aquelas qualidades do texto que o fazem legível, merecedor de ser lido ou que influenciam a sua leitura, e aquelas características subjetivas pertinentes ao processo de leitura, essenciais para a compreensão do texto.

Para Iser é através do preenchimento dos vazios e dos brancos de um texto que o leitor chega ao sentido do mesmo. Entenda-se por vazios e brancos aquilo que ele chama de “indeterminação”, explicado por Costa Lima nos seguintes termos:

A inderteminação – que não é exclusiva do texto literário, mas nele se acentua – encarna uma condição elementar do efeito, que, de sua parte, é motivado pela presença na cena textual de “lugares vazios”. Estes podem ser definidos como relações não-formuladas entre as diversas camadas do texto e suas várias possibilidades de conexão.<sup>28</sup>

Esse envolvimento com o texto é visto como um tipo de emaranhado no qual o estranho é compreendido e assimilado. O ponto de vista de Iser é que a atividade do leitor é a de complementar o texto em uma postura ativa frente ao mesmo, já que “a peculiaridade do texto literário (...) está em uma oscilação singular entre o mundo dos objetos reais e a experiência do leitor.”<sup>29</sup>

Ao mesmo tempo, entretanto, o sujeito da leitura é obrigado a se dividir em duas partes, uma que se encarrega da concretização do ato de ler e outra que se funde com o autor ou, pelo menos, com a imagem projetada. Pelo preenchimento dos “vazios”, ou seja, a partir dos sentidos atribuídos ao texto, o leitor se reconstrói. Assim, Iser concentra o seu interesse no efeito produzido pelo texto, ou seja, na ligação que se estabelece entre o texto e o leitor, pois, de acordo com ele, o texto, enquanto sistema, reserva um espaço para o leitor atualizar a mensagem ficcional. Esse espaço é dado pelos “vazios” que se oferecem para a ocupação do receptor: À medida em que os vazios indicam uma relação potencial, liberam o espaço das posições denotadas pelo texto para os atos

---

<sup>28</sup> LIMA (2002), p. 26

<sup>29</sup> ISER, Wolfgang. *A estrutura apelativa dos textos*, 1970. em LIMA (2002), p. 27.

de projeção do leitor. Assim, quando tal relação se realiza, os vazios desaparecem.<sup>30</sup> O texto, portanto, é considerado por Iser como algo virtual, uma vez que tanto a sua constituição, quanto a sua presentificação, só podem ocorrer na consciência do leitor, estabelecendo-se, então, o emissor e o receptor da comunicação.

Com isso, o texto de ficção deve ser considerado um meio de comunicação e o ato da leitura uma relação dialógica baseada na tensão, ou seja, no assunto que é proposto, e na argumentação, na discussão dessa proposta. Para Iser, a atividade básica do leitor reside na constituição de sentido estimulada pelo texto, ou seja, na conexão dos seus elementos constitutivos, nas articulações e na necessidade de combinação, responsável pela coesão do texto, através do preenchimento de seus vazios, e de seus brancos. Essa é a Teoria do Efeito Estético, conduzindo, a partir dos processos de transformação, à constituição do sentido pelo leitor, descrevendo a ficção como uma estrutura de comunicação.

Essa teoria é demonstrada de forma interessante no ensaio *O jogo do texto*<sup>31</sup>, no qual Iser compara o processo do ato comunicacional de leitura à estrutura dos jogos. Nesse ensaio, ele demonstra que a relação entre o autor e o leitor, intermediada pela produção do texto e a sua recuperação de sentido, é antes de tudo um ato de “interconexão”, concebida como “um processo em andamento que produz algo que antes inexistia”<sup>32</sup>, ou seja, um jogo no qual está, de um lado, o texto enquanto objeto subjetivo e, do outro,

---

<sup>30</sup> ISER, Wolfgang. *O Jogo do Texto*, em LIMA (2002), p. 116.

<sup>31</sup> Idem, pp. 105 a 118.

<sup>32</sup> Idem, *Ibidem*.

o leitor na tarefa de recuperar o sentido dessa representação, preenchendo os seus vazios.

Se por um lado Jauss e Iser lançam os primeiros contributos que nos auxiliarão a compreender as diversas nuances nas recepções de Camões e de *Os Lusíadas*, por outro, faltam-nos ainda alguns elementos que possam indicar com maior precisão a elevação destes ao patamar de ícones da cultura portuguesa. Os dois iniciadores da Estética do Efeito e da Recepção levam-nos a perceber que as diversas leituras do poema, realizadas ao longo dos séculos, influenciadas por fatores extra-textuais (históricos, políticos, sociais...), foram levadas a cabo a partir de uma constante reformulação dos horizontes de expectativas dos leitores, geração a geração, possibilitando o surgimento de novas interpretações, sem que isso diminuísse o valor estético da obra, que, por isso mesmo, se fixou como clássico. E é no ato da recepção, no preenchimento dos vazios do texto, que ocorreram as formulações de hipóteses sobre a função intencionada pelo poeta quinhentista e a imagem projetada desse autor, variáveis de acordo com o contexto no qual o leitor em questão estava imerso e com o repertório de conhecimentos acumulado e compartilhado socialmente. O avanço nessas questões acerca da função social do poema e das suas interpretações, bem como da mitificação ocorrida, poderá ser atingido com o estudo das contribuições de outros dois representantes da Escola de Konstanz: Karlheinz Stierle e Hans Ulrich Gumbrecht.

## 2.2. Contribuição de Stierle e Gumbrecht

O modelo de leitura de Iser foi produtivamente suplementado pelo trabalho de Karlheinz Stierle, um dos mais incisivos teóricos da segunda geração da Escola de Konstanz durante os anos 70. Stierle prossegue a idéia de Iser de que o preenchimento dos vazios do texto ocorre com a formação de ilusões e imagens. Aceitando que isso é essencial para o processo de leitura, ele rotula esse nível de leitura “quase pragmático”, uma designação que o distingue da recepção de textos não-ficcionais (“recepção pragmática”). Stierle sugere que a leitura quase pragmática precisa ser compreendida com uma recepção que ultrapasse o campo textual:

Há uma forma de recepção dos textos ficcionais que se pode denominar de recepção *quase pragmática*. Na recepção quase pragmática, o texto ficcional é ultrapassado em direção a uma ilusão extratextual, despertada no leitor pelo texto. A ilusão como resultado da recepção quase pragmática de textos ficcionais é uma extratextualidade, comparável à recepção pragmática, que, ultrapassando o texto, se volta para o próprio campo de ação.<sup>33</sup>

Para chegar a esse conceito, em um primeiro momento ele distingue as diferentes possibilidades de recepção do texto ficcional. Para Iser, parece indispensável ultrapassar a idéia de uma recepção puramente material e baseada na facticidade do texto, para sublinhar o perfil da recepção: "a questão da especificidade da recepção é, antes de tudo, a questão da

---

<sup>33</sup> STIERLE, Karlheinz. *O que significa a recepção dos textos ficcionais?* em LIMA(2002), p. 133. grifos meus.

especificidade de sua construção".<sup>34</sup> Antes de tomar o texto como uma constante que produz uma vasta gama de recepções, ele procura revelar a constância no outro pólo, de maneira a obter as condições de melhor descrever a interação texto-leitor. Daí a sua distinção entre recepção pragmática e recepção ficcional, cada uma correspondendo a um texto da mesma ordem (texto pragmático e texto ficcional). O texto pragmático é aquele que apresenta um estado de fato, quer dizer, uma interpretação que oferece um modo de orientação quanto à situação dada, interpretação chamada de "elementar" porque o texto propõe-se tornar um referencial para a ação.

O texto pragmático deve ser "programado" para que o seu leitor possa recebê-lo de acordo com um esquema de ação previamente conhecido tanto pelo autor quanto pelo leitor, que participam, ambos, do mesmo saber social. Os dois, de uma certa maneira, prevêem seus respectivos papéis: o produtor sabe o que o receptor espera dele, e este sabe o que o texto e o autor devem lhe oferecer. Assim, escreve Stierle, "visando o campo da ação, o texto pragmático se orienta para um além dele mesmo".<sup>35</sup>

Quanto à recepção do texto ficcional, muda-se de direção, porque não se pode afirmar que a ficção remete ao campo da ação. Como mostra ainda Stierle,

---

<sup>34</sup> idem, p 136.

<sup>35</sup> Idem, p. 135.

(...) os textos ficcionais são, no sentido próprio do termo, textos de ficção somente quando se pode contar com a possibilidade de um desvio (do que é oferecido pelo texto), desvio, na verdade, não submetido à correção, mas somente interpretável ou criticável.<sup>36</sup>

o que permite uma nova manipulação seja dos conceitos, seja das experiências, deixando ao leitor as oportunidades de experiência não previstas pela recepção pragmática.

Isto posto, em certo momento Stierle sente a necessidade de formular uma terceira possibilidade de recepção: a quase pragmática, onde o leitor restringe-se a “criação de ilusões”.<sup>37</sup> Em seu ensaio *O que significa a recepção dos textos ficcionais?*<sup>38</sup>, ele toma como exemplo a figura de Dom Quixote de Cervantes para facilitar a compreensão desse tipo de recepção:

A recepção quase pragmática de textos ficcionais encontrou na própria literatura, através de *Dom Quijote*, o seu monumento. Dom Quixote é o símbolo do leitor em que a ficção se converte em ilusão com tal força que, por fim, se coloca no lugar da realidade.<sup>39</sup>

É essa a maior contribuição de Stierle: partindo dos princípios surgidos com a Estética da Recepção, institui um estatuto dos textos e suas respectivas formas de recepção, a partir do estoque de conhecimento do leitor-receptor determinado pelas condições histórico-sociais do meio e da

---

<sup>36</sup> Idem, p. 137. Grifos meus.

<sup>37</sup> FRANCO(1999), p. 33

<sup>38</sup> STIERLE, Karlheinz. *O que significa a recepção dos textos ficcionais?* em LIMA(2002), pp 119 – 171.

<sup>39</sup> Idem, p. 136.

época em que a leitura é realizada<sup>40</sup>, trazendo para este trabalho a noção de que, em algum momento, a leitura de *Os Lusíadas* foi realizada de forma quase-pragmática, fazendo com que o texto assumisse um caráter vocacional, um chamamento ao nacionalismo, como será percebido ao estudarmos a recepção do poema nos séculos XIX e XX.

Outra contribuição teórica relevante é a de Hans Ulrich Gumbrecht, cuja trajetória tem início precisamente no ponto onde os estudos da Estética da Recepção atingem o seu apogeu. Aluno mais brilhante de Jauss, Gumbrecht tornou-se professor na Universidade de Bochum com apenas 26 anos. Simpatizava com a tese de seu mestre de extrapolar o texto como instância última de determinação do sentido para buscar a consideração de fatores histórico-culturais capazes de permitir a reconstrução das experiências de leitura particulares. No entanto, num certo momento, ele sente que o que deveria ser uma consequência importante da Estética da Recepção – a negação definitiva da idéia de uma verdade, de uma interpretação “autêntica” e unívoca do texto – acaba por desaparecer do horizonte central das preocupações de Jauss. Discordante desse desaparecimento, preocupa-se em rejeitar qualquer modelo normativo em favor da escrita de uma “história descritiva”.

Em um primeiro momento, Gumbrecht vai partir da Estética da Recepção para a criação de uma “Ciência da Literatura fundada na Teoria da Ação”. Entenda-se por “teoria da ação” a abordagem sociológica de A. Schutz, a partir da qual Gumbrecht “traz o literário para o mundo da

---

<sup>40</sup> (FRANCO, 1999), p. 34.



práxis”.<sup>41</sup> Para ele, a constituição de sentido (já discutida por Iser e Stierle) se dá através de três etapas: Vivência, o momento em que um objeto da percepção sobressai-se entre tantos outros. Interpretação, quando o objeto tematizado liga-se a outros do repertório do conhecimento prévio podendo, assim, ser reconhecido. Motivo, que leva às ações ou experiências que estão intimamente ligadas ao motivo.

Com isso, Gumbrecht reafirma a participação do “eu” na formação de sentido, através desse esquema de ação. No entanto ele alerta que o sujeito pode lançar mão, e geralmente o faz, de “esquemas socialmente predeterminados”<sup>42</sup>, demonstrando a preponderância do que ele mesmo denomina “conhecimento social” na constituição de sentido, pois,

Justamente por que o homem dispõe de um conhecimento social – a constituição de sentido no mundo da realidade cotidiana só excepcionalmente é realizada como produção individual, sendo ao invés comumente possibilitada pelo conhecimento social – é que ele consegue se orientar em um meio ambiente ultracomplexo.<sup>43</sup>

Nesse sentido, Gumbrecht nos motiva a considerar não apenas a função idealizada pelo autor, mas também como se processa a constituição de sentido ao longo do tempo histórico e como os diferentes motivos vão se acoplando ao repertório prévio de conhecimento para gerar as novas recepções nas novas gerações de leitores.

---

<sup>41</sup> LIMA (2002), p. 132.

<sup>42</sup> GUMBRECHT (2003), p.29.

<sup>43</sup> GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Sobre os interesses cognitivos, terminologia básica e métodos de uma ciência da literatura fundada na teoria da ação*. em LIMA( 2002), p. 177.

Preocupado com a aplicação prática de tais pressupostos teóricos, ele sugere a aplicação prática de um método denominado “pragmática textual histórica” em contraponto com uma outra pragmática, a normativa, esta voltada aos interesses educacionais e de transmissão de conhecimento e aquela com os procedimentos que possibilitam, através dos textos e dos registros de recepção a eles atribuídos, reconstituir os esquemas de ação e de experiência de seus produtores e receptores. A metodologia da pragmática textual histórica foi aplicada e publicada em seu livro *As funções da retórica parlamentar na Revolução Francesa*, de 1978, para a investigação acerca da recepção e do efeito dos discursos políticos franceses do século XVIII.

Dessa forma, e tendo como retrospecto a sua formação como medievalista, ele assumirá a importância da “materialidade da comunicação”, pois as peculiaridades desse tipo de análise demandavam uma consideração redobrada dos fatores comunicacionais.

É através da preocupação com a materialidade da comunicação que surge o “segundo Gumbrecht”<sup>44</sup> teorizando sobre o conceito de “campo não-hermenêutico”. Segundo ele, a emergência de sentido nesse campo se dá a partir da percepção e não do entendimento. Isso o afasta do que ele mesmo chama de “hermenêutica acadêmica”<sup>45</sup>, a qual ainda permanecia fortemente atrelada às premissas filosóficas do século XV: “*A hermenêutica acadêmica, portanto, é uma invenção do século XIX, cujos pressupostos*

---

<sup>44</sup> FRANCO (1999), p.35

<sup>45</sup> GUMBRECHT (1998), p. 141.

*remetem ao século XV.*<sup>46</sup> Aqui, Gumbrecht certamente faz alusão às premissas de Bacon e Descartes, inauguradores, no século XVI, da Teoria do Conhecimento<sup>47</sup>, centrada no racionalismo e que, ainda no século XX, impregnava trabalhos acadêmicos como os de Heidegger, Gadamer e Dilthey – principais expoentes na sistematização da hermenêutica clássica<sup>48</sup>. Acreditar na emergência de sentido a partir do par binário expressão/interpretação, tornando o corpo e a materialidade como algo secundário, era questionável para Gumbrecht. Nesse momento sugere a problematização do ato interpretativo centrado no sujeito racional, cartesiano. Gumbrecht pressupõe um sujeito não-cartesiano que utiliza a percepção sensorial para construir o sentido. Ao afastar-se de Descartes – para quem a experiência sensível, ou o conhecimento sensível, deveria dissociar-se do conhecimento verdadeiro, puramente intelectual e racional – Gumbrecht assume a relevância das sensações no processo comunicacional. Ao construir o sentido, para além do semântico, abre-se a percepção das materialidades da comunicação: de formas, ritmos, imagens, texturas, ou seja, as “*formas da expressão*”.<sup>49</sup>

Essa nova abordagem não se impõe como um substitutivo ao paradigma comunicacional, mas como uma perspectiva alternativa, questionadora da primazia conferida ao resgate do sentido apenas pelo entendimento e pela razão. É ele mesmo que esclarece a posição da teoria

---

<sup>46</sup> GUMBRECHT (1998), p. 139.

<sup>47</sup> CHAUI (1996), pp. 114 a 115.

<sup>48</sup> De acordo com GUMBRECHT (1998), p. 140.

<sup>49</sup> Idem, p. 146

das materialidades da comunicação em relação a outros possíveis construtos teóricos:

Nosso esforço para circunscrever as “materialidades da comunicação” como um campo de pesquisa e reflexão não questiona necessariamente a legitimidade epistemológica de outras posições teóricas contemporâneas, nem implica qualquer pretensão de cobrir a totalidade do espaço que as ciências humanas tradicionalmente têm ocupado.<sup>50</sup>

Para Gumbrecht, de modo a compreender o conceito da materialidade da comunicação, devem ser levados em consideração três conceitos-chave que, para ele, caracterizam a pós-modernidade: *destemporalização*, *destotalização* e *desreferencialização*. O primeiro é entendido a partir do momento em que pensamos no modelo de temporalidade que dominou a modernidade, ou seja, o tempo como fluxo constante que caminha do passado em direção a um futuro sempre aberto. O futuro aparece, desse modo, como resultado previsível do passado e do presente. A *destemporalização* advém de um bloqueio do futuro. Supõe-se que o futuro surge não mais como possibilidade aberta e animadora, mas como algo a ser temido. O presente torna-se onipresente e, mais que isso, as possibilidades técnicas de reprodução de cenários e ambientes do passado dotaram a atualidade de diversos passados artificiais. Desse modo, cessa a progressão inflexível do tempo, e a cultura pós-moderna passa a se caracterizar pela permanência de um presente infindável. A noção de *destotalização* acarreta a desistência das pretensões de universalidade dos

---

<sup>50</sup> GUMBRECHT (1998), p. 146.

conceitos e sistemas de pensamento. Toda iniciativa teórica passa a desvelar com clareza o seu caráter necessariamente regional e limitado. Não é mais viável construir abstrações absolutas ou determinar critérios de validade não contingentes. Por fim, a idéia de *desreferencialização* consiste na perda progressiva das certezas oferecidas pela representação de um mundo externo e objetivo.

O sentimento ocasionado por essas três noções é o de “um mundo sempre menos estruturado e sempre mais viscoso e flutuante. Dizendo de outro modo: o sentimento de um mundo não mais fundado na figura central do sujeito”<sup>51</sup>, premissa fundamental na concepção do “campo hermenêutico” para Gumbrecht.

Aplicando essas noções a uma teoria das materialidades da comunicação, Gumbrecht quer deslocar essa preocupação da hermenêutica, focada no sujeito, para um campo não-hermenêutico, em que o sentido passa a ser determinado pelo objeto, e não mais pelo sujeito. Para sustentar sua proposição, ele vai buscar apoio no conceito de “acoplagem”, proposto pelo biólogo Humberto Maturana<sup>52</sup>, o qual estuda como ocorrem as interações entre dois sistemas (como o ato de escrever e o formato da máquina de escrever, o papel, o som das teclas, a posição do corpo). Essa interação contínua, para Maturana, produz um “ritmo” que pode, para Gumbrecht, vir a ser determinante do sentido.

---

<sup>51</sup> GUMBRECHT (1998), p.138.

<sup>52</sup> Humberto Maturana, biólogo chileno que faz parte dos propositores do pensamento sistêmico, através do qual se percebe a natureza toda como um sistema simbiótico e interdependente.

Lembrando Dewey<sup>53</sup>, Gumbrecht diz que a interação do organismo com o ambiente acontece sempre com a participação de algum *medium* e é a partir daí que se percebe o deslocamento epistemológico proposto por Gumbrecht, ao apresentar as noções de materialidade da comunicação e de campo não-hermenêutico. Esses temas partem da percepção de Gumbrecht de que as ciências humanas afastaram-se de alguns tipos de fenômenos devido à atenção quase exclusiva aos princípios da hermenêutica. Para ele é justo reivindicar uma revisão da centralidade da interpretação como um paradigma privilegiado.

Ao se desprender do pensamento binário - interpretação/expressão - na busca obstinada de um significado, há uma aproximação das dimensões corpóreas e sensoriais da experiência, daquilo que é sensível ao nosso corpo quando experimentamos o mundo, revelando a materialidade da superfície, dimensão da presença, desprezada pela hermenêutica. Com a possibilidade de “tematizar o significante sem necessariamente associá-lo ao significado”<sup>54</sup>, aspectos estéticos da experiência podem ser considerados. O campo não-hermenêutico propõe uma forma de experiência do mundo que resgata a performance do corpo, performance esta que se dá em relação à materialidade, deslocando-se o interesse pela “identificação do sentido” para as “condições em que o sentido emerge”:

No ambiente hermenêutico, a pergunta importante se refere às condições de resgate de um sentido que se tomava por inconteste. (...) [no campo não-hermenêutico] não mais

---

<sup>53</sup> John Dewey, filósofo estadunidense que propôs um sistema filosófico no qual conjugava o estudo científico da psicologia com a filosofia idealista alemã.

<sup>54</sup> GUMBRECHT (1998), p. 145.

procuramos identificar o sentido, para logo resgatá-lo; porém, indagamos das condições de possibilidade de emergência das estruturas de sentido.<sup>55</sup>

Para Gumbrecht, não se trata de dedicar a atenção apenas à semântica e às formas dos conteúdos, deve-se considerar “os mutáveis meios de comunicação como elementos constitutivos das estruturas, da articulação e da circulação de sentido”.<sup>56</sup> Percebe-se, então, que a estrutura dos meios de comunicação apresenta uma relevância sobre o sentido e as suas formas, e também determina as funções dos processos comunicativos, interferindo sobre a capacidade de representação dos indivíduos envolvidos.

Essa noção de presença busca a possibilidade de uma descrição do mundo que não se baseia apenas na atribuição de significado, de interpretação, deixando mais complexo o ato interpretativo ao associar a existência àquilo que lhe é fisicamente perceptível. Em outras palavras, Gumbrecht mostra que as experiências marcadas predominantemente por uma “cultura da presença” demandam um engajamento corporal que não é necessariamente considerado quando se pensa em processos de interpretação do significado de um fenômeno. Se a experiência acontece na interação entre organismo e ambiente, efetivada pela materialidade do *medium*, muda-se o foco da “identificação” ou “atribuição de sentidos” para as “condições de emergência de sentidos”.

---

<sup>55</sup> Idem, p. 147. Grifos meus.

<sup>56</sup> Idem, p. 132.

Esse conceito revela o fato de que, quando processamos o entendimento de uma configuração do passado, o fazemos através de uma transferência daquilo que somos capazes de apreender a partir da nossa presença. A materialidade, como objeto de pesquisa, expressa a possibilidade de desenvolver significados com base nos fenômenos materiais, privados do significado já atribuído. O intento é pesquisar elementos constitutivos para formas de comunicação, evitando-se as interpretações prematuras. Portanto, a materialidade e o sentido desenvolvido a partir dela são considerados inseparáveis, logo, qualquer metodologia de pesquisa que pretenda focalizar a materialidade deve alcançar o nível de emergência de sentido e, por silogismo aristotélico, o ato interpretativo deve considerar as condições materiais de produção do sentido, ou seja, o campo não-hermenêutico.

Gumbrecht, portanto, contribuirá em nossa investigação lançando luz sobre o processo de formação dos esquemas sociais, determinantes para o estabelecimento de horizontes de expectativas nas recepções de *Os Lusíadas*. Além disso, as reflexões a respeito do campo não-hermenêutico terão papel preponderante na compreensão de como o mito Camões foi sedimentado - com a contribuição da sua presença na forma de estátua, pinturas ou título de poema - e de como a leitura de autores como Oliveira Martins, Jorge de Sena e José Saramago fizeram surgir um outro Camões, diverso daquele celebrado pelos ideais românticos.



É necessário compreender que os diferentes paradigmas recepcionais estão intimamente relacionados com as condições históricas do momento em que acontecem, e que os horizontes de expectativa vão sofrendo modificações de acordo com o leitor, o local e o modo como se dá a leitura do poema em questão. Os registros de recepção serão a nossa principal fonte de investigação, pois é somente através deles que chegaremos a formular hipóteses a respeito de como cada leitor, em sua época, dialoga com o texto e vincula a ele determinados atributos, que variam de acordo com elementos não perceptíveis no âmbito puramente hermenêutico. Interessa-nos, portanto, a abordagem via Estética da Recepção, condicionando a nossa linha de pesquisa a um campo que extrapola os paradigmas hermenêuticos, sem no entanto desprezá-los, antes, fazendo dessa abordagem dita “mais tradicional” um dos objetos de análise, não único – como pretendiam as correntes literárias na passagem do século XIX para o século XX – mas tendo reconhecida a sua relevância e o seu lugar na emergência dos sentidos.

### 3 – CAMÕES: DO POETA AO MITO

A fim de situar como Camões e *Os Lusíadas* se tornaram “*objetos da paixão nacional*”<sup>57</sup>, seguimos uma abordagem histórica, contemplando alguns exemplos – poucos, se considerarmos a abrangência do universo literário camoniano – da recepção da obra e da projeção do poeta em diferentes épocas históricas. É através da concepção do texto como um espectro da cultura de um povo, o qual revela em seu trajeto recepcional as marcas de uma sociedade que se transforma e se renova constantemente, que vamos discorrer a respeito da recepção do poema, “fonte revivificadora das energias e virtudes nacionais”<sup>58</sup> para alguns e “um épico doutrora”<sup>59</sup> para outros.

Os portugueses, numa espécie de homogeneidade ideológica, construíram a nação, a partir de Afonso Henriques, com um ideário imperial, cuja manifestação política, militar e cultural foi a primeira e a mais duradoura da Europa moderna<sup>60</sup>. Cerca de 400 anos após a coroação de Afonso Henriques, a nação encontrou um texto que aparentemente sintetizou sob uma forma ideal a representação da própria identidade, fixada pelos portugueses na figura de *Os Lusíadas* e de Camões, autor e obra cujo poder, instituído e agenciado desde muito cedo num nível sem igual no

<sup>57</sup> LOURENÇO (1999), p. 57.

<sup>58</sup> Nas palavras de Teófilo Braga, citado por Alexandre Cabral na Revista Camoniana, Vol. II, 2ª. Série, de 1979, em um ensaio intitulado “A estranha participação de Camilo Castelo Branco nas comemorações camonianas de 1880”.

<sup>59</sup> Imagem criada por Cesário Verde no poema “O sentimento dum ocidental”.

<sup>60</sup> SARAIVA (1981), p. 56.

espaço cultural português, se fez corresponder às expectativas imperiais e ditou os termos da auto-imagem e identidade da nação.

É assim que vamos discorrer a respeito da formação do que chamaremos “mito” de Camões, assumindo o conceito de mito como “ficção pública” que Karlheinz Stierle assim descreve:

Os mitos são, por excelência, ficções públicas e não projeções subjetivas do inconsciente. E apenas como ficções públicas podem encerrar e determinar o horizonte de uma cultura, não só o horizonte privado de expectativa de um leitor.<sup>61</sup>

Ressaltando que a linha deste trabalho contempla, principalmente, a historicidade da obra literária bem como as questões materiais que condicionam a produção e a recepção da mesma, a proposta de Stierle é bastante apropriada para situar a formação e sedimentação desse que é sem dúvida um dos maiores mitos do mundo lusófono. Quando assume que os mitos “não são projeções subjetivas do inconsciente” ele se posiciona contrariamente às abordagens de caráter subjetivo, que estudavam a recepção do texto em caráter individual, ou do efeito estético que determinada obra pode causar sobre um indivíduo, assumidamente o “leitor ideal”. Essa proposta de extrapolar o “horizonte privado de um leitor” nos parece bem interessante, por acreditamos que, se a recepção de uma determinada obra – em nosso caso *Os Lusíadas* –, constituída através de uma diversidade de leitores e leituras, pode revelar o “horizonte de uma

---

<sup>61</sup> STIERLE, Karlheinz. *O que significa a recepção de textos ficcionais?* em LIMA, Luis Costa, 2002. p. 162. Grifos meus.

cultura”, esse mesmo horizonte poderá nos esclarecer sobre como se deu a formação dessa “ficção pública” chamada – nesse mesmo caso – Camões.

Ao longo do tempo, com o distanciamento entre o autor e os leitores de gerações posteriores, vai se formando o “autor projetado” que, como já foi visto, pode ser reconhecido como ficção, dentro do que estabelecem Gumbrecht e Stierle. Se, por um lado, Gumbrecht afirma que a recepção de um texto literário, que vai se afastando do contexto de sua produção, leva o leitor a projetar a figura de um autor, Stierle nos leva a considerar que esse movimento de projeção envolve esquemas de ação os quais culminarão na formulação de uma ficção reconhecida publicamente, ou seja, o mito.

Pretendemos, nas próximas páginas, reconstruir parte do trajeto das recepções críticas e criativas da obra camoniana que contribuíram para produzir essa projeção e procurar entender quais as instituições envolvidas nesse processo, seus objetivos e estratégias para atingi-los. Dessa forma, julgamos conveniente, para um melhor entendimento, agrupar as perspectivas recepcionais em três fases distintas, de acordo com momentos históricos, produção cultural e outras mudanças de paradigmas de leitura dignos de atenção. Esse trajeto compreenderá, em um primeiro momento, a recepção entre os séculos XVI e XVIII, preâmbulo indispensável para se compreender de que forma o poeta e seu poema chegam ao século XIX. Na segunda parte será encontrado um esboço do que foi a recepção de Camões e de *Os Lusíadas* sob a influência romântica no século XIX, especialmente a partir da leitura do poema garrettiano *Camões*, dado ao

público em 1825. A terceira parte nos levará diretamente à leitura saramaguiana: acompanharemos a entrada do épico no século XX através de Fernando Pessoa e Jorge de Sena, principais influenciadores na construção do Camões de José Saramago. Com isso pretendemos munir o leitor com os elementos mais relevantes para se reconhecer a projeção de Camões ao patamar de mito, condição necessária para, mais tarde, compreender como José Saramago reage a esse processo e nos apresenta uma nova leitura do poeta e do seu épico.

### 3.1. Os séculos XVI, XVII e XVIII

Nesse período inicial, séculos XVI a XVIII, a imagem que melhor sintetiza Camões é a de “príncipe dos poetas”. O tom dominante na crítica que se ocupa da obra camoniana é de fato de exaltação exacerbada. Os *Lusíadas* são comparados a outros poemas da antiguidade clássica, para se demonstrar a sua superioridade, e Camões é incluído no panteão dos grandes poetas, sendo comparado a Homero e Virgílio. Alguns autores chegam mesmo a atribuir-lhe o primeiro lugar entre os poetas épicos. Vejamos, a seguir, um apanhado de escritos dos principais leitores de Camões daquela época inicial, onde a abordagem biográfica sobressai, revelando uma recepção repleta de entusiasmo.

Em grande parte, deve-se a Diogo do Couto<sup>62</sup>, companheiro de Camões, a imagem que o poeta vai ter a partir dos seiscentos. De sua

---

<sup>62</sup> Além de amigo pessoal, como fica claro na *Década VIII* e outros escritos, Diogo do Couto foi também um dos primeiros biógrafos e comentaristas de Camões, ao lado de Pedro de Mariz e Manuel Correia.

composição são as *Décadas da Ásia*, prosseguindo o trabalho iniciado por João de Barros, o qual escreveu três das doze, cabendo a Diogo escrever as outras nove, apesar de não ter completado a última e de ver publicadas em vida apenas a IV, a V e a VI. Nasce com esse historiador a alcunha de “*Príncipe dos poetas do seu tempo*” que perseguirá Camões ao longo de todo esse período inicial.

Diogo do Couto reencontrou Camões no ano de 1568, em Moçambique. O poeta, pobre, preparava-se para regressar a Portugal. O historiador escreve sobre esse encontro na década VIII, furtada em 1615 e encontrada apenas no século XVIII, comentando também a estada do poeta na ilha, inclusive um dos episódios mais revisitados na biografia camoniana: o naufrágio no Rio Mecom:

Aqui em Moçambique achamos aquelle príncipe dos poetas dos nossos tempos Luis de Camões de quem fui especial amigo e contemporâneo nos estudos em Portugal e na India matalotes muitos tempos de casa e meza, o qual tinha ido aquella fortaleza em companhia de Pero Barreto Rolim quando foi entrar naquella capitania, porque desejou elle de lhe fazer bem, e o pòr em estado de se poder ir pera o Reyno por estar muito pobre porque da viagem que fez à China por provedor dos defuntos (...), vindo de là se foi perder na costa do Sião, onde se salvarão todos despidos e o Camões por dita escapou com as suas Lusíadas como elle diz nellas e aly se lhe afogou

huã moça china que trazia muito fermosa com que vinha embarcado e muito obrigado.<sup>63</sup>

Diogo do Couto faz menção à descrição do rio Mecon, no canto X de *Os Lusíadas*, quando a deusa Tétis, ao mostrar a Gama a “máquina do mundo”, fala do naufrágio de Camões:

Este [o rio Mecon] receberá, plácido e brando,  
No seu regaço o canto que molhado  
Vem do naufrágio triste e miserando,  
Dos procelosos baixos escapado,  
Das fomes, dos perigos grandes, quando  
Será o injusto mando executado  
Naquela cuja lira sonora  
Será mais afamada que ditosa.<sup>64</sup>

A respeito do poema épico, Diogo ressalta a sua magnitude, ao afirmar que gastou “mais de cinco mãos de papel”<sup>65</sup> para comentar apenas quatro dos dez cantos da obra:

Este inverno reformou Camões suas Lusíadas e me pediu que lhas comentasse, o que eu comecei a fazer e tendo quatro cantos findos que me embeberão mais de cinco mãos de papel por ser o comento muito copioso (...) <sup>66</sup>

Com esse relato tem início a recepção crítica de Camões que põe, tanto poeta como obra, em lugar de destaque já nos alvares da sua existência. Ainda fornece os elementos que mais tarde farão a imagem do

<sup>63</sup> Trecho da Década VIII, na revista HALP, nº. 15 – Setembro de 2000, p. 41

<sup>64</sup> *Os Lusíadas*, Canto X, 128.

<sup>65</sup> Uma mão corresponde, hoje, a 25 folhas. À época de Diogo do Couto, 24 folhas.

<sup>66</sup> Trecho da Década VIII, na revista HALP, nº. 15 – Setembro de 2000, p. 41.

“príncipe dos poetas”, que nasceu e viveu em tristeza, culminar na projeção de um Camões mitificado. A respeito dessa primeira impressão, conclui Diogo do Couto:

Deixei-o no reyno pobre e sem remedio e estado, que quando morreo, o enterrou a Confraria dos Cortesãos, e o depositarão à porta do Mosteiro de Santa Anna, de banda de fora chãmente. (...) Lá no Reyno correo a mesma fortuna que na Índia; e não eh de espantar que quem naceo para triste, já não pode ser contente.<sup>67</sup>

Com Faria e Sousa, um dos mais aguerridos defensores da excelência de Camões e do seu poema épico, em sua edição anotada de *Os Lusíadas* de 1639, vemos o poeta das tágides comparado aos clássicos gregos: “O escrever daquele modo não é concedido a algum ser humano (...) rastrearam-no somente Homero, Virgílio e Luis de Camões. (...)”<sup>68</sup>

Essa leitura - realizada em um momento no qual os intelectuais e letrados portugueses ressentiam-se do domínio espanhol<sup>69</sup> e, portanto, careciam de um herói que os representasse enquanto expoente não só português, mas sobretudo ibérico - já é anunciada por Severim de Faria, em uma época na qual a prática de comparar os poetas renascentistas com os gregos e latinos é procedimento tópico, colocando, por exemplo, Camões em pé de igualdade com Homero e Virgílio:

---

<sup>67</sup> Idem.

<sup>68</sup> SOUSA, Manuel de Faria e. *Edição Anotada de “Os Lusíadas”*. Madri, 1639.

<sup>69</sup> Conforme José Hermano Saraiva, nesse momento de anexação “o sentimento anti-espanhol foi pouco mais que uma atitude literária de alguns homens das camadas intelectuais e, na alma do povo, reduziu-se a uma nostalgia calada.”. SARAIVA (1981), p. 196.



Mas se por veneração da Antiguidade se não conceder a palma a este nosso poema entre todos os heróicos, ao menos seguramente se pode julgar por igual ao melhor deles.<sup>70</sup>

Esse entusiasmo pelo qual fazia-se comparar Camões com os clássicos para situá-lo de maneira idiossincrática foi sobremaneira acentuado por Antonio de Sousa Macedo, intelectual que mais tarde viria a ser embaixador na Inglaterra. No seu livro *Flores de España, excelências de Portugal*, no qual traça um paralelo entre esses dois países peninsulares e prova a supremacia de Portugal sobre o seu vizinho através da comparação entre a origem, a cultura, a religiosidade e as Belas Letras onde afirma de forma enfática a superioridade de Camões:

*(...) en poesia (...) dió Portugal el Principe de los poetas, Luís de Camões, en cuyo respeto podemos mejor llamar a Homero y Virgilio primeros Camões, que a Camões segundo Homero o Virgilio.*<sup>71</sup>

Nesse primeiro momento em que a recepção crítica se faz por meio de comentários às obras, o meio utilizado para demonstrar a superioridade de Camões e, por consequência, de Portugal e do seu povo, geralmente se fundamenta na demonstração de que o seu poema épico corresponde a uma realização dos preceitos estabelecidos naquela época para este gênero. Já que toda a prática das Letras era, então, condicionada a tais preceitos, pode-se dizer que a leitura de *Os Lusíadas* é condicionada pelos que regiam a epopéia, gênero rigorosamente codificado. Essa codificação,

---

<sup>70</sup> Comentário de Severim de Faria sobre *Os Lusíadas*, citado por PIRES (1982), p. 43.

<sup>71</sup> MACEDO, Antonio de Sousa. *Flores de Espana, excelências de Portugal*” citado em CAMÕES de Esther de Lemos, editora Verbo, 1972, p. 129.

que remonta à Poética de Aristóteles, é desenvolvida e pormenorizada ao longo do século XVI, sobretudo com trabalhos de italianos como Castelvetro, Piccolomini, Escaligero, Paolo Beni e Speroni<sup>72</sup>, e aplicada em tratados de comparação sobre os quais não nos deteremos por não ser esse o intuito deste trabalho. Apenas destacamos que existiu nesse período a preocupação de construir um arquétipo do gênero, a partir dos preceitos de Aristóteles, de Platão e das obras épicas de autores consagrados, desde os da Antiguidade Clássica, com Homero e Virgílio, aos modernos como Ariosto e Tasso. Havia em Portugal uma produção abundante desses tratados que se ocupavam do gênero épico, das suas normas e dos seus modelos e das comparações, quase sempre a propósito de *Os Lusíadas*, mas também de outros poemas épicos produzidos no século XVI.

De acordo com Maria Lucília G. Pires,

Uma grande parte das leituras d’*Os Lusíadas* fazem a exaltação do poema seguindo este caminho: demonstrar que se trata dum poema perfeito, porque obedece perfeitamente aos preceitos do género.<sup>73</sup>

Nesse viés, Severim de Faria, no *Vida de Luis de Camões com um particular juízo sobre as partes que há-de ter o poema heróico e como o Poeta as guardou todas nos seus Lusíadas* e Faria e Sousa no *Juízo do Poema*, incluído na sua edição comentada de *Os Lusíadas*, voltam a nos interessar.

---

<sup>72</sup> RODRIGUES (2006), p. 36.

<sup>73</sup> PIRES (1982), p. 25.

Severim de Faria aplica-se por demonstrar que Camões, na sua epopéia, “guardou excelentemente” todos os preceitos da arte, concluindo:

Estes e os mais preceitos da arte se vêem tão bem guardados neste poema como a quem quer que o lê é notório. Pelo que pudera bem ser que, se Aristóteles o alcançara, não gastara tantas palavras em louvar os de Homero.<sup>74</sup>

Sem penetrar na questão dos tratados de comparação publicados durante essa época, devido à necessária brevidade desse apanhado crítico, vemos um Severim de Faria sempre empenhado em exaltar as perfeições do poema camoniano, apontando, na adequação deste aos preceitos do gênero sugeridos por Aristóteles e Horácio, a emulação dos modelos antigos, que faria até mesmo o próprio filósofo grego se curvar ante a superioridade de Camões sobre Homero.

Processo idêntico, posto que é tópico nesse período, utilizará Faria e Sousa no *Juízo do Poema*:

... porque o meu Poeta escreveu em toda a espécie de estilos, e de metros, e de prosas, sendo indubitavelmente tão grande nuns como nos outros. Espanha somente em Luis de Camões viu juntas as glórias de Homero, Virgílio, Píndaro, Horácio, Plauto...<sup>75</sup>

O seu juízo fundamenta-se não apenas na teorização dos preceitos do gênero para a epopéia, partindo destes para situar Camões como um

---

<sup>74</sup> FARIA, Manuel Severim de. *Discursos Vários Políticos*, citado em *CAMÕES* de Esther de Lemos, editora Verbo, 1972, p. 128.

<sup>75</sup> SOUSA, Manuel de Faria e. *Edição Anotada de “Os Lusíadas”*. Madri, 1639. Trecho citado por Esther de Lemos (1972). p. 130.

escritor completamente grandioso em “toda a espécie de estilo”. O uso do termo “meu poeta” e da referência à recepção na Espanha levam-nos a compreender essa introdução à sua edição do poema camoniano como um texto destinado ao público espanhol, em defesa do maior poeta português e, sobretudo, do povo português, em uma tentativa explícita de auto-afirmação de identidade lusitana no contexto ibérico.

Como se vê, o entusiasmo desses dois camonistas exprime-se a partir da exploração de uma idéia central na poética da época, que é a necessidade de adequação da obra a um paradigma. Outro aspecto que direciona a criação poética e a atividade crítica é o princípio da imitação, universalmente aceito e considerado a base da criação poética. Seguir os modelos consagrados é norma fundamental da poética do tempo. Há nessa época um consenso no que se refere aos grandes modelos da poesia épica: Homero e Virgílio.

Mas, de acordo com os pressupostos aristotélicos, largamente defendidos durante o século XVI, imitação não é repetição ou cópia. A fidelidade aos modelos precisa incluir a invenção, a criatividade dos imitadores. A crítica que se ocupou da obra camoniana apropriou-se dessas idéias sobre o princípio da imitação como mais um elemento constitutivo do discurso crítico de exaltação de *Os Lusíadas*.

Como já foi mostrado, exalta-se a retomada dos melhores modelos, principalmente Virgílio, mas exalta-se também a sua arte de imitar. O seu

trabalho é de emulação, ou seja, é visto como aperfeiçoamento em relação à obra imitada. O próprio Faria e Sousa escreve:

Camões imitou claramente todos esses (...) destilando-os todos, de maneira que suas obras são a verdadeira quinta essência de quantas há desse gênero.<sup>76</sup>

Para ele, o processo de emulação reafirma a grandiosidade do próprio modelo imitado. Como comentarista, Faria e Sousa recorre a esse argumento para refutar algumas das críticas negativas feitas a *Os Lusíadas*, quase a justificar aquilo que no poema parece fugir aos preceitos de *imitatio*, como o processo de emulação.

Quanto às críticas formuladas contra a obra de Camões, para Maria Lucília G. Pires elas nos chegam indiretamente. A autora é de opinião que “*podemos conhecê-las apenas através da refutação a elas que surgem em textos de exaltação*”<sup>77</sup>, portanto, muitas vezes descontextualizados pelos defensores do poeta. Por outro lado, Hélio J. S. Alves nos mostra que essa crítica negativa, apesar de possivelmente sublimada em favor do projeto de consolidação da identidade portuguesa, existe:

Os poetas coevos da produção d’*Os Lusíadas* e os críticos posteriores do poema, portugueses num e noutro caso, foram rejeitados como párias durante séculos. Este processo ideológico de juízo é inerente ao que pretendo chamar *camonismo* ou discurso dominante dos comentadores de Camões. Não será por acaso que a narrativa do camonismo,

---

<sup>76</sup> Idem, *ibidem*

<sup>77</sup> PIRES (1982), p. 25.

assente na bipolaridade encómio/repúdio, surge limitada a montante e a jusante por termos buscados ao judaísmo, os vocábulos de *sinagoga* e *cabala*. Com tais termos se designou aquilo que o camonismo repudiava e lançava no opróbrio.<sup>78</sup>

Exemplo desse repúdio, denunciado em obra literária - ou num registro de recepção criativa - é o poema “Lusitânia Transformada”, de Fernão Álvares do Oriente. Nele o autor mostra dois pastores que, após uma peregrinação, chegam ao Templo da Poesia, o qual encontram inteiramente destruído. A única estátua no Templo que se encontra intocada é a estátua de Camões. Porém, ela não está lá sozinha, mas cercada de inimigos invisíveis. Ao pé da estátua há um esquadrão de Bávios e Zoilos "que com muitos tiros pretendiam danificá-la"<sup>79</sup>. Bávio foi rival de Virgílio, e Zoilo, de Homero. Portanto, é clara a idéia de que os poetas contemporâneos de Camões, que também pretenderam escrever uma epopéia, atacavam o poeta com críticas, na compreensão de Fernão Álvares.

A obediência aos preceitos do gênero como critério utilizado para a exaltação do Poeta é também o principal instrumento ao serviço daqueles que o censuram. Como vimos, *Os Lusíadas* foi um poema exaltado como realização perfeita do preceito de gênero épico, mas fica certo que também foi censurado por desvios às normas do mesmo gênero. Essas são as duas posições contraditórias nesse primeiro período.

---

<sup>78</sup> ALVES, Hélio J. S. *O camonismo: da Sinagoga à Cabala*. In FRANCO, Marcia Arruda (org.) *Floema Dossiê Camões – Caderno de Teoria e história Literária*. Vitória da Conquista, UESB (no prelo).

<sup>79</sup> ORIENTE, Fernão Álvares do, *Lusitânia Transformada*. Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1985.

Julgava-se o próprio preceito e sua definição era pautada em normas rígidas. Na ausência de consenso na definição dessa norma, as atitudes dos comentaristas dividiam-se e, o que segundo uns constituía a emulação, era para outros um desvio inaceitável. O resultado disso foi a apreciação positiva ou negativa das opções feitas por Camões ao longo do processo criativo, considerando-as como “acertos” (adequação de norma e emulação) ou como “erro” (desvio).

Manuel Pires de Almeida, em *Exame sobre o particular juízo que fez Manuel Severim de Faria das partes que há-de ter a epopéia*, não só censura aspectos que considera incorretos na preceituação do gênero apresentada por Severim de Faria, mas também recusa os elogios feitos à obra de Camões como realização perfeita do modelo de epopéia. Desmerece o poema, dizendo que “*nenhum descobrimento marítimo, por mais admirável que seja, dará sujeito à epopéia*”, que a proposição é “*mui defeituosa*”, que usar deuses pagãos e atribuir-lhes poder “*é semear idolatria*”. Quanto ao estilo, embora reconhecendo o mérito artístico/poético, ataca os “*versos em prosa que humilham e abatem notavelmente o fio do poema*”. Critica também o excesso de erudição, a falta de novidade e de artifício de muitos dos episódios, os latinismos -“*desenterrar palavras mortas da língua latina é enterrar a poesia*”<sup>80</sup>.

A acusação de “semear idolatria” leva-nos a outro elemento da epopéia camoniana que gerou críticas ferozes: o recurso à mitologia pagã.

---

<sup>80</sup> As considerações críticas desse autor, destacadas neste parágrafo, foram retiradas de *Obras de Luiz de Camões – precedidas de um ensaio biographico*, publicado pela Imprensa Nacional, em Lisboa, no ano de 1860, disponibilizadas na página eletrônica da Biblioteca Nacional de Lisboa, conforme se vê nas referências bibliográficas deste trabalho.

A contradição entre paganismo e cristianismo, o costume renascentista de um poeta cristão invocar deuses pagãos, escandalizava a moral cristã.

Censura-se a mitologia de *Os Lusíadas* em nome da fidelidade que o autor devia às crenças cristãs, em nome da lógica do próprio poema, pois é ao Deus dos cristãos que o herói pede auxílio e, afinal, é de divindades pagãs que lhe vem a salvação.

Os defensores do poeta e da sua obra usam como argumento contra tais censuras, cujo fundamento é essencialmente religioso, que a principal função da poesia é o prazer e o elemento mitológico, na epopéia camoniana, é ficção poética ao serviço dessa função. Em consonância com essa defesa está André da Silva Mascarenhas, que escreve “nessas fábulas está a deleitação da poesia e disso usam e usarão todos os poetas cristãos, como se vê de Camões”.<sup>81</sup>

Esse é o mais importante processo de defesa da mitologia de *Os Lusíadas* contra aqueles que condenavam a sua interpretação alegórica. Novamente em defesa de Camões – agora apoiando-se nas palavras do próprio censor, Frei Bartolomeu Ferreira, primeiro leitor e crítico do poema – Severim de Faria faz referência à necessidade de descobrir a alegoria que se oculta na fábula e de compreender que Júpiter e os outros deuses representam a divina Providência e os espíritos angélicos.

Faria e Sousa também usa essa mesma abordagem, associando o aspecto religioso ao poético, mostrando como a ficção mitológica é veículo

---

<sup>81</sup> AMORA (1973), p. 68.



eficaz da expressão de verdades religiosas, pela característica que lhe é intrínseca de gerar prazer :

Vamos agora ao que dizem [de Camões] de que faltou à religião por invocar e introduzir Deus aos gentílicos. Digo que devia se dizer ao contrário: que introduziu divindades gentílicas ao Cristianismo, fazendo-as representar a verdadeira Deidade com elevação e agudeza nunca alcançadas por outro poeta.<sup>82</sup>

E ao comentar os primeiros versos do episódio do concílio dos deuses escreve ainda: “*Digo desta maneira: o Poeta usa destes deuses como grande filósofo e grande poeta.*”<sup>83</sup>

Essa bipolaridade entre os que vêm na obra de Camões mais “erros” ou mais “acertos” também se reflete em outros poemas, registros de recepção criativa desse período. Além do exemplo já citado de “Lusitânia Transformada” de Fernão Álvares do Oriente, podemos perceber a leitura valorativa de Camões em poemas épicos que, sem pejo, orgulham-se em apresentar em seus versos alusão a *Os Lusíadas*. É o caso de Francisco Sá de Menezes com o seu “Malaca Conquistada” composto por 12 cantos em oitava rima, à semelhança de Camões:

Canto as armas e o grande lusitano  
Que desde a ocidental extrema parte,  
(...)<sup>84</sup>

---

<sup>82</sup> SOUSA, Manuel de Faria e. *Edição Anotada de “Os Lusíadas”*. Madri, 1639. Trecho citado por Esther de Lemos (1972). p. 131.

<sup>83</sup> Idem, p. 149.

<sup>84</sup> MENEZES, Francisco Sá de. *Malaca Conquistada por o grande Afonso de Albuquerque*. Lisboa, Mathias Rodrigues, 1634. citado no ensaio crítico *Disputa por um nome* de Luis da Sá Fardilha na Revista da faculdade de Letras da Universidade do Porto, II série, Volume XXI, 2004, páginas de 61 a 87

versos que aludem aos dois primeiros versos de “Os Lusíadas”:

As armas e os barões assinalados

Que da ocidental praia lusitana

(...)<sup>85</sup>

É certo que a emulação dos modelos antigos, como já foi dito, era prática absolutamente comum na poética desse período e, assim, a proposição do poema de Menezes poderia ter como modelo o “*Arma virumque cano*”<sup>86</sup> virgiliano. No entanto, observa-se especialmente a aproximação com o modelo camoniano através das escolhas léxicas – “grande lusitano”, “ocidental extrema parte” – mais próximas de *Os Lusíadas* que da *Eneida*. Já nesse primeiro dístico fica clara a vocação de uma obra que se aproxima do épico lusitano, guardando deste não apenas a emulação (indireta?) dos versos de Virgílio, mas sobretudo o aspecto formal – oitava rima – e também o esporádico recurso dramático utilizado por Camões, como percebemos nesse episódio onde Silveira se oferece como escudo protetor de sua amada e ela se volta a ele:

Ela responde: Mal partir-me posso

Sem ti, que és alma que este peito animas,

Do bem, faltando tu, me desaposso,

Que em ti consiste se teu bem me estimas;<sup>87</sup>

Lembrando o tom melancólico da fala da esposa na despedida do Restelo:

Qual em cabelo: Ó doce e amado esposo,

<sup>85</sup> “Os Lusíadas”, Canto I, 1.

<sup>86</sup> “Canto as armas e os varões”. *Eneida*, I, 1.

<sup>87</sup> *Malaca Conquistada* V, 28.

Sem quem não quis Amor que viver possa,  
Porque is aventurar ao mar iroso  
Essa vida que é minha e não é vossa?<sup>88</sup>

*Teatro da Maior Façanha, e Glória Portuguesa* é outro exemplo de poema épico que empresta de Camões a forma e as imagens. Publicado em 1642 por Diogo Ferreira Figueiroa, essa epopéia em seis cantos com oitava rima toma como modelo de invocação as mesmas figuras mitológicas usadas pelo poeta dos quinhentos:

Vós, Tágides galhardas, quanto belas  
Que entre cristal da veia fina  
Mais que a pedaços neve, sois estrelas,  
Para que as tenha a esfera cristalina:  
Vós que habitando as águas cifrais nelas,  
das filhas de Mnemósine divina  
Envejas de outra cópia mais perene  
Que a que se bebe em águas de Hipocrene.<sup>89</sup>

Salta aos olhos a figura das Tágides, criação poética de André Resende, arqueólogo e humanista contemporâneo de Camões, invocadas em *Os Lusíadas* como apelo ao nacionalismo, por serem habitantes de um rio português, o Tejo, e nesse poema, tratadas com a proximidade indicada pelo pronome possessivo: “*E vós, Tágides minhas, pois criado / Tendes em mim um novo engenho ardente*” (*Os Lusíadas*, I, 4). A retomada desse posicionamento nacionalista pode ser transposto de Camões para Figueiroa através da idéia de que elas causam inveja às ninfas da fonte Hipocrene (na

<sup>88</sup> *Os Lusíadas*, IV, 91.

<sup>89</sup> *Teatro da Maior Façanha, e Glória Portuguesa*, I, 2. Grifos meus.

Grécia) por sua superioridade: “*Envejas de outra cópia mais perene / Que a que se bebe em águas de Hipocrene.*”

Também na poesia lírica, podemos ver nos cinco tomos da *Fênix Renascida*<sup>90</sup> um grande número de registros de recepção de Camões, quase todos tomando os seus versos líricos como modelo ou mote para rimas e sonetos. É o Dr. Antonio Barbosa Bacelar um dos maiores entusiastas nesse processo de modelização, tendo um grande número de poemas com profunda inspiração camoniana aí publicados. É o exemplo de “À imitação do grande Luiz de Camoens – Soneto – A Jacob servindo por Rachel” no qual, apenas partindo do título, podemos perceber o tom apologético dado através do adjetivo “grande”, além do aproveitamento do tema camoniano presente no soneto “Sete anos de pastor Jacó servia”. Ainda na coletânea, há o poema “Pegureiro do Parnaso”, em que Diogo Camacho fala da Fonte Hipocrene, onde queriam todos os poetas beber, mesmo pela noite, quando o deus Apolo não permitia. Segundo ele, Camões foi um dos que beberam da fonte, sob a luz solar:

(...) E que Camoens famoso,(...)  
Poeta, inda que torto, magestoso,  
Só pelo tempo quente  
Na fonte mitigava sua sede ardente;  
Por isso assim cantou em altos brados  
As armas e os varoens assinalados.<sup>91</sup>

---

<sup>90</sup> “Fênix Renascida ou Obras Dos Melhores Engenhos Portuguezes” é uma coletânea de alguns dos poemas portugueses de maior circulação no século XVIII compilada por Matias Pereira da Silva, nos anos setecentos.

<sup>91</sup> *Fênix Renascida*, tomo V, p. 45

É nos dois primeiros versos desse excerto que vemos Camacho sintetizar o que representou Camões para o público leitor desse período inicial. À proposta de “poeta magestoso”, associa-se o comentário “inda que torto”, propondo a dupla interpretação que se deu ao poeta e à sua obra nesse período, aquela orientada pelos “acertos”- identificada pelo adjetivo “magestoso” – e a orientada pelos “erros” – identificada pelo adjetivo “torto”.

Não poderíamos concluir sem evocar um dos maiores admiradores de Camões no final do século XVIII, Manuel Maria Barbosa du Bocage, cuja obra é comentada por Teófilo Braga - um dos principais articuladores do processo que elevará o poeta de *Os Lusíadas* ao patamar de “herói da pátria” no século XIX - dessa forma :

O povo portuguez só conhece o nome de dois poetas, Camões e Bocage; não porque repita os seus versos, como os gondoleiros de Veneza as estancias de Tasso, ou os romanos as cançonetas de Salvator Rosa, porque entre nós deu-se uma constante separação entre o escriptor e o povo, mas porque de Camões sabe a lenda do seu amor pela patria, e de Bocage repete uma ou outra anedota picaresca. No entanto a aproximação instintiva d’estes dois nomes infunde um sentimento que leva a procurar se existe alguma verdade n’esta relação, que, uma vez determinada, será um seguro criterio para avaliar Bocage.<sup>92</sup>

Como as palavras de Teófilo Braga, e pela posição intelectual que o mesmo ocupava àquela época, pode-se inferir que o processo paralelístico

---

<sup>92</sup> BRAGA (1876), pp. 27 e 27.

entre ambos os poetas deve ter sido bastante considerado ao longo do século XIX. Carlos Cunha, no seu estudo sobre *A Construção do discurso da história literária na literatura portuguesa do século XIX*, nos mostra como Bocage é “camonizado”<sup>93</sup> pela analogia que os autores românticos fizeram da sua vida com a do poeta renascentista. As semelhanças são fundadas na idéia do poeta pobre e perseguido pelos infortúnios, incompreendido, vítima de uma sociedade rude, exilado e até náufrago. Fundamenta-se essa visão com o famoso soneto do poeta árcade:

Camões, grande Camões, quão semelhante  
Acho teu fado ao meu, quando os cotejo!  
Igual causa no fez perdendo o Tejo  
Arrostarco sacrílego gigante:

Como tu, junto ao Ganges sussurrante  
Da penúria cruel no horror me vejo:  
Como tu, gostos vãos, que em vão desejo,  
Também carpindo estou, saudoso amante:

Ludibrio, como tu, da sorte dura  
Meu fim demando 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.<sup>94</sup>

Aqui Bocage invoca Camões, comparando as suas desventuras com as dele, no entanto, ele lamenta o fato de se equiparar ao "grande Camões" "nos transes da ventura" e não no dom de fazer versos, assumindo que

<sup>93</sup> CUNHA (2002), p. 393 - 394.

<sup>94</sup> BOCAGE (1995), p. 65.

aquele ainda é poeta de maior valor. Essa tentativa de “apropriação pessoal da biografia camoniana”<sup>95</sup> vai encontrar reflexo em Garrett, como veremos no próximo capítulo e como já nos aponta Paulo Motta Oliveira: “Ambos, Bocage e Garrett, encontravam semelhanças entre o que Camões foi e o que eles eram ou desejavam ser.”<sup>96</sup>

De uma forma geral, procurou-se silenciar a voz desses que ousaram censurar Camões nessa época. Textos inéditos, manuscritos perdidos e até nomes de críticos conscientemente ocultados fizeram o discurso apologético sobre a obra do poeta ofuscar essas vozes dissonantes de censura, caracterizando a recepção crítica e criativa do período como predominantemente positiva, o que nos leva a refletir sobre a existência de um horizonte de expectativas que orbitava em torno do fortalecimento de uma identidade lusitana. A postulação de *Os Lusíadas* e do seu autor como legítimos representantes da superioridade portuguesa sobre as demais nações, sobretudo a espanhola, pode ser compreendida como agente facilitador do processo que os transformou – autor e obra – em mitos, ou ficções públicas, posto que as leituras que deles se fizeram, em sua grande maioria, pautavam-se em pressupostos idealistas da soberania portuguesa. E não apenas durante o período da anexação espanhola, exemplificado pela leitura dos restauracionistas, pois vemos estender-se, mesmo após 1640, esse mesmo modelo de recepção, em um crescente movimento de identidade patriótica<sup>97</sup>, adentrando o século XIX e culminado com as

<sup>95</sup> OLIVEIRA (2004), p. 254.

<sup>96</sup> Idem, p. 255.

<sup>97</sup> José Hermano Saraiva relaciona o patriotismo e a leitura de *Os Lusíadas* da seguinte forma: “Uma das formas menos arriscadas de ser patriota era ler *Os Lusíadas*. ; o grande poema foi a obra mais lida em todo o século XVII.” SARAIVA (1981), p. 216.

comemorações do tricentenário da morte do poeta, em 1880, período que passaremos a tratar a seguir.

### 3.2. O século XIX

O século XIX, quanto a *Os Lusíadas*, encerra uma recepção bastante peculiar, devida em parte a uma mudança epistemológica no que se refere à compreensão de História e Literatura e pelas mudanças sociais advindas, sobretudo, da Revolução Francesa. Isso faz com que esse período – desde o final do século XVIII – seja um período de transição entre a crítica apologética clássica e a “nova crítica” embasada em um novo conceito histórico de caráter evolutivo, exposto nos trabalhos de Hegel<sup>98</sup>, isto é, uma concepção progressista da história que influenciou toda uma geração de intelectuais na Europa, representada em Portugal por Alexandre Herculano e Almeida Garrett, dentre outros.

A crítica do século XIX introduz a idéia de “progresso literário”. Ao adotar como método o estudo comparativo das literaturas - propondo a ruptura com o modelo antigo, que tinha por paradigma a reprodução da Antigüidade Clássica, através da emulação/imitação - preconiza o estudo da literatura como forma de expressão da sociedade da qual é fruto, contribuindo para a formação da Identidade Nacional.

Influenciados também por Schlegel, que propunha a existência de uma ligação íntima entre as tradições poéticas de um povo e as suas

---

<sup>98</sup> CHAUI (2003), p. 176.



origens e construção da nacionalidade<sup>99</sup>, os críticos oitocentistas investiram na determinação das origens do seu povo, língua e literatura, determinando os elementos remotos pelos quais seria possível expressar as características mais tradicionais da “nação portuguesa”.

É no século XIX, entre a crítica a respeito da situação portuguesa frente às glórias do seu passado e a tentativa de afirmar a sua identidade, que Portugal vai se defrontar com uma realidade assustadora: “*a encarnação tradicional, sacralizada e simbólica de Portugal esfuma-se (...) na lonjura*”<sup>100</sup>, diz Eduardo Lourenço, nos lembrando o porquê:

Ao mesmo tempo em que é ocupado militarmente, em 1807, de uma maneira até então inédita, pelas tropas francesas e espanholas, e depois tutelado pelos chefes militares ingleses até 1820, Portugal vê o seu rei atravessar o Atlântico e instalar-se no Rio de Janeiro.<sup>101</sup>

É nesse panorama que surge o movimento literário em favor de uma regeneração nacionalista que possa contribuir para trazer de volta a grandeza da nação, evitando, dessa forma, uma “segunda morte” portuguesa. Embasada nos ideais liberais e tendo como um dos principais expoentes a figura de Almeida Garrett, “essa perspectiva de *regenerar* a pátria marcará de forma indelével a literatura oitocentista”.<sup>102</sup> É dessa forma que Paulo Motta Oliveira aponta um dos pontos mais relevantes na

---

<sup>99</sup> Idem, *ibidem*.

<sup>100</sup> LOURENÇO (1999), p. 58.

<sup>101</sup> Idem, *ibidem*.

<sup>102</sup> Em seu artigo “*Camões e Garrett: Navegações do Restelo a Cascais*”, publicado na revista Scripta, da PUC de Minas Gerais, o professor Paulo Motta Oliveira faz importantes reflexões acerca dessa aproximação entre Camões e o projeto liberal, especialmente nos escritos de Almeida Garrett. OLIVEIRA (1999), pp. 177 a 184.

formulação do novo paradigma ao qual se submeterá a literatura – crítica e produção literária – no primeiro quartel do século XIX, mas adverte que “existirá uma outra [perspectiva], em parte dela decorrente, a consciência de que Portugal era um país que já havia uma vez morrido, e que poderia ainda voltar a perecer.”<sup>103</sup>

Esse momento crítico pelo qual passou o país fez com que Camões e o seu épico fossem considerados modelos de uma “dignidade nacional”. Marco importante desse processo de canonização foi a edição de *Os Lusíadas* levada a efeito pelo Morgado de Mateus em 1817. Obra monumental, com ilustrações de artistas franceses que lembravam ao mundo culto a “tragédia” e a “grandeza”<sup>104</sup> de Portugal, assim como a célebre compilação da obra lírica camonioana, feita pelo Visconde de Juromenha, já na segunda metade do século, como bem assinala Vanda Anastácio:

Como resultado desta renovada atribuição de uma identidade simbólica ao poeta foram produzidas numerosas obras de arte – pintura, textos literários, música - tomando a Camões como tema, bem como uma edição monumental da sua obra poética publicada entre 1860 e 1869 pelo Visconde de Juromenha, um dos membros que integrou a comissão encarregada de localizar os restos mortais de Camões em 1854. O resultado das pesquisas de Juromenha foi uma biografia de cerca de 300 páginas (elaborada segundo o método que Faria e Sousa

---

<sup>103</sup> Idem.

<sup>104</sup> LOURENÇO (1999), p. 58.

inaugurara no século XVII) e uma colecção de cerca de meio milhar de poemas.<sup>105</sup>

Reconstruía-se o século em que vivera Camões, atribuindo-lhe ainda o status de “gênio” maior da poesia portuguesa. Acreditava-se que, embora o poeta tenha vivido numa época julgada artisticamente débil devido à falta de liberdade criativa imposta pelas rígidas regras poéticas, pelo processo criativo trespassado pela *Imitatio*, pela educação jesuítica e pela contra-reforma, ele elaborara os versos de *Os Lusíadas* com “originalidade” e grande “elevação de sentimento”, pois fora capaz de representar, em um mesmo poema, os elementos tradicionais do povo português e os da Antigüidade Clássica.

É nesse sentido, e apontando a centralidade de *Os Lusíadas* no processo de recuperação da Identidade Nacional, que Teresa Cristina Cerdeira da Silva discorre a respeito da leitura que se fez do épico quinhentista no século XIX:

Nascida a escrita poética de uma necessária convivência com os feitos heróicos da nacionalidade e da maturação dessa tradição na alma do poeta, tornar-se-ia ela própria, para um povo ávido de manter presente a glória que se esfacelara, não mais a ficção sonora e belicosa da História, mas a fonte de onde a própria História se recuperaria. Se a História gerara a ficção de modo a fazê-la “símbolo” de um tempo (...) a ficção

---

<sup>105</sup> ANASTÁCIO, Vanda. *Criação de um poeta nacional: Breve panorâmica das edições da Lírica Camoniana entre 1595 e 1870*. In FRANCO, Marcia Arruda (org.) *Floema Dossiê Camões – Caderno de Teoria e história Literária*. Vitória da Conquista, UESB (no prelo). Grifos meus.

se tornava ela própria a História, a partir da qual se fundaria o imaginário da pátria.<sup>106</sup>

Essa postura faz parte do novo projeto de literatura portuguesa defendido por Garrett e também por Alexandre Herculano, no qual propõem uma literatura criada a partir de elementos capazes de valorizar os tempos históricos em busca da “regeneração” da literatura rumo à sua aplicação educativa, de acordo com a doutrina liberal.

Comenta Alexandre Herculano a respeito das intenções dessa nova proposta de literatura:

Enquanto assim entre nós a crítica se apoucava, um sentimento vago de desgosto pelas antigas formas poéticas, a influência da filosofia na literatura, a necessidade que sentia o gênio de beber as suas inspirações num mundo de idéias mais análogas às dos nossos tempos, e enfim, várias outras coisas difíceis de enumerar, começaram a criar na Europa uma poética nova, ou digamos antes, a fazer abandonar os cânones clássicos. (...) Mas a Portugal não coube o figurar nesta lide. A parte teórica da literatura há vinte anos que é entre nós quase nula: o movimento intelectual da Europa não passou a raia de um país onde todas as atenções, todos os cuidados estavam aplicados às misérias públicas e aos meios de as remover.<sup>107</sup>

Almeida Garrett também compreende a literatura como um elemento de base para a transformação da história do povo, e defende uma

---

<sup>106</sup> SILVA (1999). Grifos meus.

<sup>107</sup> Herculano, Alexandre. *Qual é o estado da nossa literatura? Qual é o trilho que ela hoje tem a seguir?* Artigo escrito para o *Repositório Literário* n° 1 em 1834 e citado por FIGUEIREDO (1916). Grifos meus.

composição que faça uso de elementos nacionais e populares. Esclarece Garrett, na “Introdução ao Romanceiro”, publicado em 1843:

Estava corrido o primeiro quarto deste século, quando a reacção do que se chamou romantismo, por falta de melhor palavra, chegou a Portugal. Vamos a ser nós mesmos, vamos a ver por nós, a tirar de nós, a copiar de nossa natureza, e deixemos em paz “Gregos, romãos e toda a outra gente.” Que se há de fazer para isso? Substituir Goethe a Horácio, Schiller a Petrarca, Shakespeare a Racine, Byron a Virgílio, Walter Scott a Delille? Não sei que se ganhe nisso, senão dizer mais sensaborias com menos regra. O que é preciso é estudar as nossas primitivas fontes poéticas, os romances em verso e as legendas em prosa, as fábulas e crenças velhas, as costumeiras e as supestições antigas: lê-las no mau latim moçarabe meio suevo ou meio godo dos documentos obsoletos, no mau português dos forais, das leis antigas e no castelhano do mesmo tempo - que até bem tarde a literatura das Espanhas foi quase toda uma. O tom e o espírito verdadeiro português esse é forçoso estudá-lo no grande livro nacional, que é o povo e as suas tradições e as suas virtudes e os seus vícios, e as suas crenças e os seus erros. E por tudo isso é que a poesia nacional há-de ressuscitar verdadeira e legítima, despido, no conteúdo clássico, o sudário da barbaridade em que foi amortalhada quando morreu, e com que se vestia quando era viva. <sup>108</sup>

---

<sup>108</sup> Garrett, Almeida - *Introdução ao Romanceiro* - 1843 - citação em FIGUEIREDO (1916). Grifos meus.

De acordo com a proposta de regeneração da pátria, o resgate do gênero épico teria possibilitado, do ponto de vista da leitura romântica, uma identificação com a vocação épica peninsular. Isso tornou *Os Lusíadas* em fonte documental das “crenças velhas” e das “superstições antigas” do povo português. O paradigma de leitura que se impõe ao poema camoniano é aquele que tenta resgatar uma certa imagem da obra e do autor como fundadora da identidade portuguesa, como vemos nas palavras de Garrett:

“Tão sabida é a fábula e o enredo dos *Lusíadas* e a vida de seu autor, que nem tenho que fazer mais explicações a esse respeito (...)”<sup>109</sup>

A identificação do “Peito Ilustre Lusitano” culmina no personagem construído por Garrett no seu poema “Camões”:

Útil poderá ser à minha pátria.  
Ela, e o seu amor, todo o inspiraram,  
Á sua glória inteiro é consagrado.<sup>110</sup>

O poema garrettiano, em consonância com a crítica portuguesa do período, fundamentou a idealização do poeta como o cantor da pátria e arauto das fatalidades inevitáveis<sup>111</sup>. Como anota Marcia Arruda Franco, seguindo Eduardo Lourenço, “com Garrett, o não êxito, ou fracasso político-econômico das Grandes Descobertas, é substituído pelo êxito poético”<sup>112</sup>. E entenda-se esse êxito também encarnado na figura, agora já mitificada, do poeta Luis Vaz de Camões. Inicia-se, então, um período onde a figura do poeta, grande e trágica, sobrepõe-se ao seu próprio poema, tornando-se

<sup>109</sup> Garrett, Almeida (1986), p. 47. – Nota na primeira edição de *Camões*.

<sup>110</sup> Idem, p. 62.

<sup>111</sup> CABRAL (1980), p. 56.

<sup>112</sup> FRANCO (1998), p. 381.

objeto de ficcionalização. O poema *Camões* é peça fundamental desse processo:

“(...) o *Camões* de Garrett, além de reciclar a reflexão d’Os *Lusíadas* sobre Portugal, promove, (...) a partir do título, a identificação entre a obra poética e o poeta renascentista: Camões, por assim dizer, vira livro”<sup>113</sup>.

Foi como livro, ou poema, que o poeta quinhentista assumiu uma dimensão ficcional que teve extrema importância na sua postulação definitiva como mito e paradigma patriótico.

---

<sup>113</sup> FRANCO (1989), p.4. Grifos meus.

#### 4 – GARRETT E CAMÕES COMO MITO NACIONAL

A perspectiva romântica de leitura do poético visível em Almeida Garrett foi, sem dúvida, condicionada à interação do escritor com o momento histórico em que viveu. Garrett teve no início do século XIX um ambiente apropriado para a formulação dessas novas hipóteses literárias apontadas anteriormente. Foi graças ao ambiente político nacional – a partida da família real, o regime absolutista, a tomada de consciência que aflorava em certos setores da sociedade sobre a necessidade de se olhar para dentro de Portugal, juntamente com a falência da imagem secular de Portugal como país de partida<sup>114</sup> – que Garrett propõe, através da sua produção crítica e criativa, uma nova perspectiva de leitura do passado, buscando a recuperação da identidade portuguesa através da Literatura e das Artes.

Nessa perspectiva, devemos lembrar que Garrett é considerado o “fundador” do Romantismo português, publicando as obras que geralmente são tidas como as pioneiras desse período literário: *Camões*, em 1825 e *Dona Branca* em 1826, ambas publicadas na França. Outro aspecto a se recordar é que foram de sua iniciativa a criação do Conservatório de Arte Dramática, da Inspeção-Geral dos Teatros, do Panteão Nacional e do Teatro Normal, hoje Teatro Nacional D. Maria II, em Lisboa, indicando que Garrett procurou também renovar a produção dramática nacional, não

---

<sup>114</sup> SILVA (1999), p. 2.



apenas como autor de várias peças teatrais, mas como burocrata, na tentativa de igualar, ou antes, suplantar os modelos já vigentes em outros países da Europa.

Na verdade, a produção literária de Garrett foi bastante profícua, tendo ele se dedicado a quase todos os gêneros literários, além dos textos de ordem pragmática. Em praticamente todas as obras podem ser observados elementos que apontam para essa relação do escritor com a nova proposta de literatura e, especificamente para esta pesquisa, a sua relação com a construção da figura mítica do poeta Camões e da sacralização do poema, *Os Lusíadas*.

Evidentemente, é preciso privilegiar o poema *Camões*, publicado durante o exílio em Paris, e a peça teatral *Frei Luis de Sousa*, de 1843, registros permeados pela presença do Poeta quinhentista, com cuja obra dialogam diretamente e nos permitem acompanhar a solidificação do mito em que se foi transformando o autor e o poema. A seguir essas obras de Garrett, abordadas como registros de recepção criativa, serão contempladas no sentido de resgatar nelas alguns apontamentos sobre a participação de Almeida Garrett no paradigma recepcional de Camões durante o século XIX e na construção da imagem do poeta como herói romântico.

#### 4.1. Camões no *Camões* de Garrett

Teresa Sousa de Almeida escreve que “*Camões* nunca foi um texto inocente.”<sup>115</sup> De fato, o projeto garrettiano de recuperação da identidade portuguesa encontra forma apropriada nesse poema – composto entre 1824 e 1825, longe da pátria – cuja vocação principal é criar a imagem de um herói nacional que resgate a pátria do seu sono profundo. A aparente inocência romântica dos 3.704 versos brancos, que compõem os seus 10 cantos, é prontamente abalada ao se perceber que o *Camões*-personagem está intimamente ligado a uma palavra, ou antes, a um sentimento compartilhado por todos os portugueses: a saudade<sup>116</sup>.

É inicialmente pela escolha lexical que percebemos Garrett, autor que padeceu sob o absolutismo do infante D. Miguel, valorizar a pátria através da língua portuguesa. A palavra saudade não encontraria tradução em outras línguas, pelo menos nas conhecidas por Garrett, como ele mesmo deixa claro em nota, na primeira edição:

A palavra saudade é porventura o mais doce, expressivo e delicado termo de nossa língua. A idéia, o termo por ele representado, certo que em todos os países o sentem; mas que haja vocábulo especial para o designar, não o sei de nenhuma outra linguagem senão a portuguesa.<sup>117</sup>

<sup>115</sup> ALMEIDA (1986), p. 25.

<sup>116</sup> A saudade, como sentimento compartilhado pelos portugueses, é um conceito muito bem discutido em *Mitologia da Saudade* e *Labirinto da Saudade*. LOURENÇO (1999) e (2000).

<sup>117</sup> *Camões*. Nota A do primeiro canto. 1ª. edição. Grifos meus.

A palavra, que abre o poema, indica o sentimento que acompanhará o protagonista Camões durante toda a narrativa, o que levará o leitor lusitano do século XIX a desenvolver certa simpatia por ele, pois compartilham o mesmo padecimento. Para o poeta-personagem, a chegada ao solo pátrio desperta uma mescla de saudade e nostalgia e colabora para a construção de uma aura taciturna e melancólica, condizente com a estética romântica. Para esse fim, logo de início, Garrett representa a chegada de Camões-personagem, como um nobre “guerreiro”, entristecido pelo sentimento que a pátria despertava nele:

“Pátria, alfim torno a ver-te” – E lacerando

Entre os lábios mordidos o ai sentido

Que as piedosas palavras lhe seguia

Recaiu na tristeza taciturna

De que a idéia da pátria o despertara.<sup>118</sup>

Recaindo na “tristeza taciturna”, o Camões garrettiano mostra que já era triste no exílio e continua sendo ao retornar e perceber a pátria dominada pelos usurpadores do poder, ou seja, a saudade que sentia no exílio, causada pelo distanciamento da pátria, era agora substituída pela sensação de não se reconhecer nessa mesma pátria, ou a saudade de tempos melhores. Sentindo-se um estranho, o poeta-herói contrapõe-se aos cortesãos, seja pelos nobres sentimentos patrióticos, pelas ações cavalheirescas, ou pelas características físicas, como se vê na descrição elaborada por Garrett:

---

<sup>118</sup> *Camões*, I, VI. Grifos meus.

(...) Na tez crestada

Honrada cicatriz, que envergonhara

Adamados da corte, dá realce

Às feições nobres do gentil guerreiro.<sup>119</sup>

Apesar da altiva e nobre figura, a melancolia é o sentimento predominante no Camões-personagem, caracterizado como o guerreiro que padeceu fisicamente, servindo à pátria tão querida (veja-se a cicatriz), e sentimentalmente, pela ingratidão dessa mesma pátria e pela impossibilidade de concretizar o amor com Natércia (para Garrett, D. Catarina de Ataíde). A perseguição que sofre por parte do “vingativo Conde”<sup>120</sup> (para Garrett, D. Antonio de Ataíde) e a falta de quem poderia lhe valer na corte em momento tão difícil o fazem reconhecer a ingratidão e o abandono:

(...) Só no mundo,

Que me restava? Perecer com ele [o pai],

Ou por um nobre feito despicar-me,

Vingar a afronta duma pátria ingrata.<sup>121</sup>

No entanto, para conferir ao poeta-personagem a aura de herói romântico, Garrett mostra que, apesar de todo o sofrimento amoroso, a motivação que o leva a partir faz parte de uma missão maior, ou seu fado.

---

<sup>119</sup> Idem. Grifos meus.

<sup>120</sup> *Camões*, III, XIV.

<sup>121</sup> *Camões*, III, XV. Grifos meus.

Assim, após o sonho místico com D. Manuel, resolve partir para a Índia. O “*Amor da pátria*”, escrito em letras flamejantes sobre o coração de D. Manuel durante o sonho de Camões, é sentimento que sobrepuja o sentimento de ingratidão e mesmo o amor do jovem poeta por Natércia, pois é ele, esse sentimento patriótico, que justifica a partida de Camões, fazendo-o, para Garrett, o cantor mais da pátria que do amor:

Uma só coisa – confessá-lo é força,

Mas que dizê-lo peje – acobardava

A tenção resoluta. Ir mar em fora

A terras lá tão longes, e deixá-la,

Deixá-la... e sem esp’ranças, nem ao menos

De inda a tornar a ver! ... Sabeis quem digo;

Poupai-me a dor de proferir seu nome.

Dura e ferida n’alma se travavam

Batalha, amor e pátria. Amor vencia

Quase... não triunfou...<sup>122</sup>

Mesmo mergulhado em profunda nostalgia, Camões-personagem aceita o seu inevitável fado, como cabe a um herói. A saudade e a necessidade de cumprir seus deveres como patriota interagem na forma de “doçura e sofrimento”<sup>123</sup>, sentimento bem conhecido pelos portugueses nesse período. O herói romântico garrettiano nada mais é do que o eco e

---

<sup>122</sup> Idem, III, XXII. Grifos meus.

<sup>123</sup> LOURENÇO (1999), p. 59.

reflexo das vozes liberais que anunciavam a vinda de um novo Portugal e, conseqüentemente, a voz do próprio Garrett, ele também poeta exilado.

Fundido ao enunciado do Camões-personagem, vemos o discurso do sujeito poético (poderia ser chamado de narrador), no qual a saudade, convertida por vezes em nostalgia, é também o sentimento que se faz presente num primeiro momento. Afastado da pátria, ele anseia pelo regresso à mesma:

À foz do Tejo – ao Tejo, ó deusa, ao Tejo  
Me leva o pensamento que esvoaça  
Tímido e acovardado entre os olmedos  
Que as pobres águas deste Sena regam,<sup>124</sup>

Também nos últimos versos percebemos um enunciado que insiste em salientar a distância da pátria e a indignação pelo pouco cuidado com as memórias gloriosas do passado português, o que poderia ser sintetizado também pelo mesmo sentimento saudosista:

Lira da minha pátria, onde hei cantado  
O lusitano – envelhecido – nome,  
Antes que nesse escolho, em praia estranha,  
Quebrada te abandone, este só brado  
Alevanta final e derradeiro:  
*Nem o humilde lugar onde repoisam*

---

<sup>124</sup> Camões, I, I.

É, portanto, através da saudade que podemos perceber o cruzamento dessas duas enunciações complementares dentro da obra, ligadas pelo mesmo sentimento: a voz do narrador-sujeito poético justifica e colabora com a voz do Camões-personagem, tornado o caráter heróico mais verossímil.

Pode-se considerar ainda, como sugere Teresa Sousa de Almeida<sup>126</sup>, a voz do próprio Garrett-autor, presente nas notas e nos prefácios. Garrett lança mão do artifício de reproduzir nas notas um texto paralelo ao poema, paratexto que, à primeira vista, possui um cunho didático, mas é também revelador do sentimento que muito se assemelha ao do seu Camões-personagem, vivenciado nos anos de exílio quando, apartado daqueles a quem amava e consciente da decadência da pátria pelas mãos dos usurpadores do poder, viu seu poema ser publicado na clandestinidade:

Era, de mais a mais, obra de um proscrito: apenas se anunciava aos amigos, ao ouvido. Só um ano depois de publicada e mais de meia extraída a edição, é que dela se pôde fazer aviso nas folhas públicas de Portugal.<sup>127</sup>

O autor revela consciência daquela sua situação e da situação em que estava a pátria. Isso é mostrado em uma das notas na segunda edição, refletindo sobre essa mesma condição de exilado, que experimentava em conjunto com um amigo, o Sr. J. V. Barreto Feio:

---

<sup>125</sup> *Camões*, X, XXIII.

<sup>126</sup> ALMEIDA (1986), p. 25.

<sup>127</sup> *Camões*. Prefácio à 1ª. edição. Grifos meus.

(...) ambos proscritos, ambos pobres, mas ambos resignados ao presente, sem remorsos do passado – e com esperanças largas no futuro (...) <sup>128</sup>

É sob a influência da saudade que Garrett anseia pelo reencontro de Portugal consigo mesmo. O autor demonstra uma saudade do passado glorioso de sua pátria e se confessa “humilde e desconhecido poeta”<sup>129</sup> que, “convocando as glórias do passado”<sup>130</sup> indiretamente denuncia as “misérias do presente”<sup>131</sup>, como se percebe na nota que alude à cena da morte do Camões-personagem, ocorrida no mesmo momento em que Portugal perde a autonomia política para a Espanha:

*Juntos morreremos... e expirou coa pátria*

É notável coincidência, e que muito lisonjeia o meu pequenino amor próprio, que enquanto eu, humilde e desconhecido poeta, rabiscava estes versinhos para descrever os últimos momentos de Camões, o Sr. Sequeira imortalizava em Paris o seu nome e o da sua nação com o quadro magnífico que este ano passado de 1824 expôs no Louvre, em o qual pintou a mesma cena. Valha-nos ao menos, descaídos ou esquecidos como estamos, que haja ainda portugueses como o Sr. Sequeira que ressucitem, de quando em quando, o adormecido eco de nossa antiga fama.<sup>132</sup>

É de se notar, como já dissemos, que esse mesmo sentimento saudosista é compartilhado pela nação portuguesa num momento de

<sup>128</sup> *Camões*. Nota B do primeiro canto. 2ª. edição. Grifos meus.

<sup>129</sup> *Camões*. Nota D do canto X. 1ª. edição.

<sup>130</sup> ALMEIDA (1986), p. 16.

<sup>131</sup> Idem, *ibidem*.

<sup>132</sup> *Camões*. Nota D do canto X. 1ª. edição. Grifos meus.



absoluta incerteza quanto ao seu futuro e soberania. Garrett, mesmo nas notas e prefácios, não apresenta um texto desprovido de intencionalidades. Na verdade o que ele faz, expondo a sua experiência como exilado de um regime político absolutista, é compilar em seu poema, com o uso dos três discursos que mutuamente se justificam, o que Teresa Sousa de Almeida chama de “voz da consciência nacional” que renega o presente e anseia, saudosamente, pelo regresso das glórias passadas. Segundo a mesma estudiosa:

A invocação da sua [de Garrett] experiência como proscrito e desterrado, a sua sensibilidade, o seu Saber, tudo se torna, assim, numa forma de *Legitimação* do seu próprio poema.<sup>133</sup>

A legitimação que ele pretende atingir não se dá apenas ao fundir a sua voz, o seu sentimento e experiências aos do poeta-personagem, ou declará-lo como “mestre e herói”<sup>134</sup>, mas também ao evocar imagens<sup>135</sup> que se fazem presentes no imaginário coletivo, as quais ilustram e trazem para o mundo das materialidades a vida e a obra do poeta Camões.

A construção desse Camões-herói, cantor da pátria, resulta da fusão entre a vida e a obra do poeta em uma coisa só. Esse novo mito também determinou naquela época a leitura e interpretação de *Os Lusíadas*. Assim vemos Almeida Garret participar do processo que fará, como diz Eduardo Lourenço, “o Livro [Os Lusíadas] existir menos que o seu autor mitificado”<sup>136</sup>.

---

<sup>133</sup> ALMEIDA (1986), p. 27.

<sup>134</sup> *Camões. Nota G do canto II.*

<sup>135</sup> Imagens pictóricas de fato, como a já anunciada pintura de Sequeira ou as gravuras para *Os Lusíadas*, na edição do Morgado de Mateus (1817), desenhadas por Gerard, Fragonard, Visconti e Desenne.

<sup>136</sup> LOURENÇO (1999), p. 59.

Tendo como apoio a biografia do poeta e demonstrando grande crença na veracidade da maioria dos casos relatados pelos biógrafos de Camões, Garrett afirma, ainda no prefácio da primeira edição do seu poema:

A acção do poema é a composição e publicação d“Os Lusíadas”; os outros sucessos que ocorrem são de facto episódicos, mas fiz por os ligar com a principal acção. Tão sabida é a fábula ou enrêdo d“Os Lusíadas” e a vida de seu autor, que nem tenho mais explicações que fazer a êste respeito, nem será difícil ao leitor o distinguir no meu opúsculo o histórico do imaginado: mas não separará decerto muita cousa, porque das mesmas ficções que introduzi teem sua base verdadeira as mais delas.<sup>137</sup>

Ele considerou como fatos históricos da vida de Camões mesmo aqueles desprovidos de qualquer documentação histórica, tidos hoje como parte dessa “ficção pública” que, ainda no século XXI, envolve a vida do poeta - por exemplo, a questão da presença ou não de Camões em Macau<sup>138</sup>.A invocação da biografia de Camões permitiu a criação de um personagem que se representa como o maior cantor da pátria portuguesa e como a figura mais negligenciada por este mesmo Portugal. Um homem que teria dedicado a sua vida à composição da mais importante obra nacional sem obter reconhecimento ou vantagens por tal façanha, morrendo pobre e desamparado. A vida de Camões e *Os Lusíadas* estão unidos no *Camões*, confessa Garrett:

---

<sup>137</sup> Idem, p. 43. Grifos meus.

<sup>138</sup> RIBEIRO (2007).

O pensamento dominante e verdadeiro deste poema é ligar a vida e os feitos todos de Camões como a um fado, a uma sina com que nasceu – a de imortalizar o nome português com o seu poema. Seus amores, suas desgraças, suas viagens; seus estudos, suas meditações; tudo tem um fim predestinado – a composição de Os Lusíadas.<sup>139</sup>

Com isso, Garrett reabilita uma imagem de Camões que já existia sublimada no repertório cultural dos portugueses, sedimentada pelo poema épico e por aquilo que o circundava – gravuras, esculturas, anedotas... O Poeta fora resgatado dentro desse cadinho de informações esparsas como o grande herói romântico, anunciador da sua ausência e da necessidade do próprio retorno glorioso. Sobre isso escreve Eduardo Lourenço:

Graças à conversão ao romantismo do jovem Garrett, a presença de Camões na cultura portuguesa toma um sentido novo. Não é simplesmente uma presença entre outras, é um sinal de mudança, uma espécie de revolução cultural que altera profundamente os mecanismos do nosso imaginário.<sup>140</sup>

É dessa maneira que Almeida Garrett transforma definitivamente Camões em mito, como parte do seu projeto de regeneração patriótica, propondo, em um momento de profunda crise de identidade em Portugal, esse novo Camões, associando-o também ao mito da pátria portuguesa, encarnado na tradição do surgimento e história de Portugal como uma figura histórica nacional. Esse Camões-personagem, herói romântico, cantor da pátria, pode ser considerado como tentativa de restaurar a essência de

<sup>139</sup> *Camões*. Nota I do canto III. Grifos meus.

<sup>140</sup> LOURENÇO (1999), p. 59. Grifos meus.

um país perdido, o retorno a uma pátria que foi um dia gloriosa e que produziu um poema tão grandioso quanto o épico de Camões. É o início de um processo de “autognose portuguesa”<sup>141</sup> no qual, “o êxito será não só literário, mas escorrerá pela realidade, penetrando o imaginário português (...)”<sup>142</sup>

#### **4.2. *Os Lusíadas* no drama *Frei Luis de Sousa***

O projeto de Almeida Garrett havia encontrado uma forma perfeita na reabilitação de Camões como poeta maior e sua postulação como herói romântico. Vimos que isso foi possível graças à fusão entre a biografia do poeta – mesmo que parcialmente ficcional – ao conteúdo do seu poema épico, *Os Lusíadas*. Essa associação entre o autor e a obra, acrescida do grande interesse que Camões voltava a despertar entre o público leitor do século XIX pode ser percebida pelo sucesso editorial da epopéia camoniana, que voltava a ser expressiva em Portugal.

Sabe-se que *Os Lusíadas* foi a única obra que Camões viu publicada em vida – excetuando-se três composições em rima que prefaciavam publicações de amigos – e seu horizonte recepcional imediato pode ser reconhecido pelo acompanhamento do sucesso editorial. Desde a sua primeira edição – 1572 por Antonio Gonçalves – até a Restauração, em 1640, o épico teve dez edições em português e oito em castelhano<sup>143</sup>, isso num momento em que “pela sua própria natureza – respeito pelas regras do

<sup>141</sup> LOURENÇO (2000), p. 73.

<sup>142</sup> FRANCO (1998), p. 385.

<sup>143</sup> O histórico das edições de *Os Lusíadas* pode ser apreciado no trabalho de Vanda Anastácio, veja nota seguinte.

gênero épico, abundância de alusões clássicas, etc. – tratava-se de um poema para uma minoria: só um pequeno número de leitores seria então (como hoje) capaz de o entender”<sup>144</sup>. Mesmo assim, com um restrito número de leitores, as dezoito edições em pouco mais de meio século revelam o sucesso editorial de um poema que se pretendia fazer representante simbólico da cultura portuguesa em um momento delicado na história da Nação. Esse êxito não encontrou paralelo no período após a Restauração, já que entre 1640 e 1783, *Os Lusíadas* tiveram apenas oito edições(!). Em contrapartida, de 1800 até o final do século XIX, a epopéia camoniana teve nada menos que **cinquenta e seis** edições, incluindo-se aí a monumental edição do Morgado de Mateus, como já foi apontado anteriormente.

Como historiador, Almeida Gerrett não era alheio a estas informações. Ele sabia da relevância que teve o poema durante o período de anexação castelhana, e acreditava que o culto de *Os Lusíadas*, a ponto de elevá-lo à condição de texto sacralizado, seria novamente útil para o resgate da auto-imagem de Portugal como nação. Através do seu Camões-personagem, Garrett já havia dotado Portugal com um herói-nacional. O mesmo seria feito com *Os Lusíadas*, encarnando agora a condição de “evangelho da pátria”.

A peça *Frei Luis de Sousa* foi representada pela primeira vez em 1843. Publicada em 1844, foi considerada por muitos a “obra-prima” do teatro romântico e uma das “obras-primas” da Literatura Portuguesa. É

---

<sup>144</sup> ANASTÁCIO, Vanda. *Criação de um poeta nacional: Breve panorâmica das edições da Lírica Camoniana entre 1595 e 1870*. In FRANCO, Marcia Arruda (org.) *Floema Dossiê Camões – Caderno de Teoria e história Literária*. Vitória da Conquista, UESB (no prelo).

através dela que Garrett aponta o paradigma de leitura pelo qual *Os Lusíadas* vai ser apreciado, a partir do romantismo, como um texto sacralizado, fundamental para a pátria.

No texto *Ao Conservatório Real*, que acompanha a peça, o autor define o drama como “a mais verdadeira expressão literária e artística da civilização do século”, sobre a qual exerce, ao mesmo tempo, uma “poderosa influência”. Ressalvando que a índole da sua composição pertence ainda ao gênero clássico, critica o modo como em sua época se pretende fazer o drama, com um excesso de violência e de imoralidade, e alega ter desejado “excitar fortemente o terror e a piedade”, usando de contenção e simplicidade.

Deve-se recordar que o projeto garrettiano de resgate da identidade portuguesa possui um caráter didático. Já transparecendo nesse desejo de excitar sentimentos piedosos, a intenção educativa pode ser percebida, de modo geral, como uma das diretrizes de Garrett, autor dramático:

“(…) o drama é a expressão literária mais verdadeira do estado da sociedade: a sociedade de hoje ainda se não sabe o que é, o drama ainda se não sabe o que é: a literatura actual é a palavra, é o verbo ainda balbuciante de uma sociedade indefinida, e contudo já influe sobre ella; é, como disse, a sua expressão, mas reflecte a modificar os pensamentos que a produziram.”<sup>145</sup>

---

<sup>145</sup> GARRETT (2003), p. 11 – “Ao Conservatório Real”. Grifos meus.

É com essa peça que Garrett pretende mostrar ao público leitor a permanência da epopéia camoniana como fonte perene de inspiração para os “verdadeiros portugueses”, associando-a não mais ao sentimento de saudade, como fez com o *Camões*, mas a um outro sentimento muito mais compatível com a estética romântica, sobre o qual escreve Eduardo Lourenço:

No mais célebre dos dramas românticos, *Frei Luis de Sousa*, (...) o “camonismo” do jovem Garrett, imbuído em 1825 da consciência da desgraça nacional, mas não menos certo do triunfo da Liberdade, aprofunda-se, para se transformar, em 1843, em sebastianismo, crença messiânica no regresso de um salvador, simbolizado pelo jovem rei d. Sebastião. Com *Frei Luis de Sousa* a expectativa perde os contornos vivos e dramáticos dos começos do Romantismo e remete-se às cores esmaecidas duma saudade que se confunde cada vez mais com a melancolia e a tristeza próprias do Romantismo.<sup>146</sup>

Não é despropositadamente que Garrett inicia a peça com uma cena em que a protagonista Madalena, sozinha, “como quem descaiu da leitura na meditação”, repete, “maquinalmente e devagar”, dois versos do episódio de Inês de Castro, de *Os Lusíadas*.

*“Naquele engano d’alma ledo e cego*

*Que a fortuna não deixa durar muito...”<sup>147</sup>*

<sup>146</sup> LOURENÇO (1999), p. 59.

<sup>147</sup> *Os Lusíadas*, III, 120.

Ao mostrar Madalena lendo maquinalmente esse episódio, um dos mais trágicos de *Os Lusíadas*, o autor revela a sua crença de que a epopéia de Camões era tão conhecida do público leitor, que a leitura de seus versos se tornava mecânica, desinteressada. Mas Garrett reforça a posição do poema quinhentista como objeto clássico na cultura portuguesa, sendo lido por uma personagem do século XVI com o mesmo sentimento de um leitor do século XIX: Madalena, ao ler o episódio citado, afigura-se triste, melancólica e saudosa. Reflete sobre a perda do marido, que foi lutar ao lado de D. Sebastião e jamais retornou. Tal índole nostálgica atrela-se à índole de Inês de Castro, cuja história, igualmente trágica, é evocada pelos versos lidos vagarosamente. Tudo isso encaixa-se na estética romântica, sabidamente soturna e fúnebre. Em resumo, Garrett faz com que Madalena, lembrando Inês de Castro, obtenha a feição do leitor romântico, ao mesmo tempo em que denuncia a leitura pouco reflexiva de *Os Lusíadas*. Pela meditação de Madalena, o poema de Camões é anunciado como obra perene e um tanto profética, já que é através dele que se anuncia o futuro tão pouco feliz dessa personagem e D. Manuel Coutinho, logo nas primeiras ações da peça. “*Viveu-se, pode-se morrer.*”<sup>148</sup>, diz Madalena que, padecendo com os terrores que a perseguem em uma gradação crescente, desabafa profeticamente inspirada pelo que lera: “...*que desgraça a minha!*”. Tal alusão a *Os Lusíadas* como “perene” lido “maquinalmente” e “potencialmente profético” nos faz lembrar de um outro livro, tão conhecido e sagrado como Garrett propõe que sejam os versos camonianos: a Bíblia.

---

<sup>148</sup> Esta e as demais citações referem-se à primeira cena da peça Frei Luis de Sousa.



A leitura de Madalena introduz a segunda fala de Telmo (cena II), que considera este livro “*como não há outro, tirante o respeito devido ao da palavra de Deus*”, que não conhece por não saber latim. Comparar *Os Lusíadas* à Bíblia reforça o caráter sagrado que o poema de Camões assumiu em Portugal durante o século XVI. Telmo reconhece e acata a autoria “divina” da Bíblia, mesmo não tendo lido uma só palavra ali registrada, e utiliza esse conhecimento, adquirido provavelmente pela tradição oral (comum na catequese católica), como termo de comparação com o poema camoniano, obra essa que, guardado “o respeito devido”, sofreu processo idêntico junto ao vulgo, sendo mais ouvida do que efetivamente lida.

Esse procedimento, pelo qual Garrett aproxima *Os Lusíadas* e a Bíblia, pode ser compreendido com parte de um processo de sacralização do texto camoniano, leitura que busca em seus versos a motivação patriótica tão necessária a Portugal. Isso complementa o projeto garrettiano de resgate da identidade nacional, tão abalada pela redução da sua autoestima frente às outras nações europeias na primeira metade do século XIX. A ausência de Portugal enquanto nação, a profunda crise de identidade pela qual passava o país, a nostalgia de um passado de glórias, a renovação na forma de se pensar sobre Deus e religião, tudo isso abriu um espaço que, inevitavelmente, precisaria ser preenchido e a Literatura poderia prestar a sua contribuição nesse sentido.

Durante o Romantismo, a perda da visibilidade de Deus abriu espaço para o surgimento de novos “deuses”<sup>149</sup>, ou, como diz Eduardo Lourenço, “a literatura, sob a sua forma romântica, é a palavra de um Deus já ausente e a resposta a essa mesma ausência”<sup>150</sup>. Não é difícil entender a facilidade com a qual, nesse período, *Os Lusíadas* passaram a figurar como o livro que encarnara a condição de “evangelho da pátria”, sendo o seu autor entronizado como um desses deuses, ou uma das estrelas fixas no novo “firmamento literário”<sup>151</sup>, ainda mais contando com a contribuição de autores prestigiados no ambiente culto português, como foi o caso aqui apresentado de Almeida Garrett.

Apesar do espantoso sucesso editorial atingido pela epopéia camoniana durante o século XIX – obtido em parte graças ao processo de entronização de Camões e da sacralização do poema – inicia-se em alguns segmentos intelectuais portugueses mais um processo de mudança na leitura de Camões, em um momento descrito por Eduardo Lourenço como de “agudo sentimento de irrealidade”, quando Camões é “reenviado para o Céu” como “presença sublime sem utilidade, nem sequer mítica”<sup>152</sup>, como veremos a seguir.

---

<sup>149</sup> LOURENÇO (1999), p. 54.

<sup>150</sup> Idem, *ibidem*.

<sup>151</sup> Idem, p. 55.

<sup>152</sup> LOURENÇO (1999), p. 62.

## 5 – CAMÕES: O MITO DESFEITO

### 5.1. O final do século XIX

Essa figura do herói romântico criada em torno do poeta Luís de Camões teve grande aceitação em todo o século XIX e pode ser percebida ainda em parte da fortuna crítica atual, já que essa imagem mitificada do poeta patriota, que representa heroicamente a pátria portuguesa, está presente na interpretação tendenciosamente romântica da obra de Camões que ainda ecoa em nossos dias, rastro da força persuasiva que teve essa construção literária. A crítica mais contundente feita a essa hipótese interpretativa vem de Oliveira Martins, integrante da “Geração de 70”, que desempenhou um papel de destaque na história da cultura portuguesa do século XIX. Sua obra teve grande difusão e o seu pensamento repercutiu não apenas em Portugal, como também no Brasil. Crítico das propostas românticas, ele censurou a busca pelas tradições e recusou conferir ao chamado “romantismo português” o papel de restaurador dos costumes nacionais e das instituições positivistas em que se alicerçaria a liberdade. Em seu *Portugal Contemporâneo*, apresenta o problema daquele discurso:

Uma das mais conspícuas [aventuras] foi decerto a tentativa de criar uma tradição nacional portuguesa, contra os elementos de uma história de cinco séculos, quando a duração total da nossa história não excedia sete. Mas esses dois primeiros afiguravam-se os puros: sendo o resto erros, desvios da

genuína tradição. De tal forma se obedecia à moda que lavrava nas nações germânicas; mas, nesses países, a tradição medieval era viva, estavam ainda de pé as instituições antigas; pois só na França e na Espanha se tinham constituído absolutismos, e só a Península tinha tido, para além dos territórios europeus, vastos domínios ultramarinos.<sup>153</sup>

E mais adiante, conclui:

Em vão, portanto, o romantismo procurava uma tradição. Não a achava, porque as idéias filosófico-econômicas condenavam as conhecidas; e não havendo outras a descobrir, os românticos implantavam um gênero literário de importação da Escócia, à Walter Scott<sup>154</sup>, sem conseguirem acordar no povo lembranças desses dois séculos de Idade Média de que ele não tinha recordações porque neles a vida da nação não tivera caráter próprio.

Inicia-se, portanto um período em que a imagem de *Os Lusíadas* sofre grave transformação, tendo a sua “sacralização” atacada por essa nova geração – incluía-se também a crítica à recepção romântica, levada a efeito por Antero de Quental – para quem o poema de Camões é uma “prova póstuma da nacionalidade portuguesa”, sobre a qual construiu-se a “ilusão”<sup>155</sup> de um destino épico. Reagindo ao exagero das comemorações do terceiro centenário da morte de Camões encabeçadas pelo Partido Republicano, em 1880, Oliveira Martins escreve em um artigo no *Jornal do Comércio* do Porto, no dia 10 de junho do mesmo ano:

<sup>153</sup> MARTINS (1984). Grifos meus.

<sup>154</sup> Com referência ao romance histórico.

<sup>155</sup> LOURENÇO (1999), p. 61.

No dia de hoje Camões é ao mesmo tempo uma infinidade de tipos, para a infinidade de criaturas arrastadas pelo entusiasmo do centenário.

Para o ateu, é ateu; para o republicano é uma espécie de Catão. O próprio petroleiro será capaz de achar no poeta um precursor, da mesma forma que o erudito descobre um Camões *scholar*, e o reacionário se acha retratado no amor do trono e do altar. O estouvado cria um Camões brigão; e o pacato e honrado descrevê-lo-á homem de sereno porte, gestos medidos, bom filho, bom esposo, bom pai, econômico, sabendo governar a vida, e capaz de ganhar dinheiro: um gênio! Bem diverso destes poetas de agora.

E ainda mais profundamente irônico e cáustico:

Tal é a sorte de todos os homens que o povo ergue à altura de símbolos.

Ao lado do povo estão, porém, os que se dizem seus intérpretes. Esses asseguram-nos hoje que o entusiasmo do Centenário acusa, acima de tudo, como síntese, a profunda vitalidade do nosso patriotismo.<sup>156</sup>

Oliveira Martins, apesar de ser um admirador do poeta quincentista, reagia contra a hipótese do mito patriótico de Camões – através de seus méritos como poeta e de seu valor cívico como verdadeiro português – alertando que tais valores foram forçosamente atribuídos ao poeta como

---

<sup>156</sup> Esse artigo foi apresentado por A. Álvaro Dória, no ensaio “Oliveira Martins e Camões”, publicado na *Revista Camoniana*, 2ª. Série, Vol II, de 1979, pp. 21 a 63. Grifos meus.

parte de um programa de formação de identidade nacional, almejada desde a fundação da pátria e levada a efeito pelos românticos.

*“De mito cultural positivo, Camões transforma-se em mito cultural negativo na sua relação com o presente”.*<sup>157</sup> É o que afirma Eduardo Lourenço ao demonstrar que, em menos de meio século, o paradigma interpretativo sofre brusca alteração, condicionando ao momento histórico e à motivação de ordem política a leitura que se impôs ao poema épico camoniano. Acrescenta ainda:

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 arranca ao passado para nos salvar torna-se, cinquenta anos depois (...) resignação e desespero (...)<sup>158</sup>

Entra em declínio o que antes fora apoteótico. Questiona-se conscientemente o papel de mito, de vulto tutelar de toda uma cultura, e o culpado, sabe-se, não é o poema, tampouco o poeta, mas o que deles foi feito. Oliveira Martins mostra ter consciência disso e assume a culpa por tal amplificação, uma vez que faz parte do povo português:

Talvez a nossa vista amplificasse as proporções da imagem, impressionada pelo prestígio que essa imagem exerce nas imaginações. Talvez, mas se assim for, não nos arrependemos dessa culpa.<sup>159</sup>

---

<sup>157</sup> LOURENÇO (1999), p. 61.

<sup>158</sup> Idem, Ibidem.

<sup>159</sup> MARTINS (1986), p. 98.

O crítico pós-romântico sabe que essa imagem foi projetada e mostra o processo pelo qual isso aconteceu:

(...) e a imagem verdadeira do homem que foi some-se, deixando em seu lugar a figura que o povo abstraiu da iluminação dos próprios corações.<sup>160</sup>

Ou como diz Jorge Fernandes da Silveira, “Camões, mas que Camões? Camões, pobre Camões! Uma personagem entre os seus”.<sup>161</sup>

Chega-se ao final do século XIX com algumas propostas de leitura para *Os Lusíadas* que pregam, diferentemente do que aconteceu no início do mesmo século, a negação do mito romântico em função de um olhar muito mais realista. Exemplo disso é o que mostra Eça de Queiroz, também da “Geração de 70”, na última cena de *O crime do Padre Amaro*:

- Vejam, ia dizendo o conde: vejam toda esta paz, esta prosperidade, este contentamento... Meus senhores, não admira realmente que sejamos a inveja da Europa!

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 epopéia sobre o coração, a espada firme, cercado dos cronistas e dos poetas heróicos da antiga pátria - pátria para sempre passada, memória quase perdida!<sup>162</sup>

---

<sup>160</sup> Idem, ibidem.

<sup>161</sup> SILVEIRA (2008), p. 22.

<sup>162</sup> QUEIROZ (2001), p.320. Grifos meus.

A transfiguração da pátria em um reflexo da glória, que possivelmente nem sequer existiu de fato, tem como emoliente a figura de Camões, mito e símbolo desse mesmo Portugal eternamente nostálgico e, por isso mesmo, estático. No entanto, para alguns – simbolicamente representados pelo personagem do conde – a imagem que permanece é a da nação grandiosa, “inveja da Europa”, que vê no poeta quinhentista e em seu épico a valorização de um Portugal mítico e pleno de glórias. Eça de Queiroz ataca ironicamente essa visão romântica que impregnou a recepção de *Os Lusíadas*, e que permanece em parte, como já o dissemos, até os dias atuais.

O mesmo faz Cesário Verde, especialmente no poema “O Sentimento dum Ocidental”, rebaixando o épico de Camões. Inicialmente inverte o seu sentido com versos que mostram os portugueses partindo felizes, ao contrário do que se lê em *Os Lusíadas* quando da partida do Restelo. Cesário Verde escreve:

Batem os carros de aluguer, ao fundo,  
Levando à via-férrea os que se vão. Felizes!  
Ocorrem-me em revista, exposições, países:  
Madrid, Paris, Berlim, S. Petersburgo, o mundo!<sup>163</sup>

Além de partirem sem aparentar a triste melancolia dos personagens camonianos, os que deixam Lisboa, e provavelmente Portugal, o fazem por terra e não pelo mar, como no poema de Camões. Os carros de “aluguer” levam seus passageiros “à via-férrea”. A inversão da cena épica, que

---

<sup>163</sup> VERDE, Cesário. *O sentimento dum ocidental*. I-Ave-marias, versos 9 a 12.



mostra a partida do Restelo, é prenúncio do rebaixamento ao qual Cesário vai levar *Os Lusíadas* nos versos seguintes. Ainda na primeira parte do poema, Ave-marias, podemos ler:

E evoco, então, as crônicas navais:

Mouros, baixéis, heróis, tudo ressuscitado!

Luta Camões no Sul, salvando um livro a nado!

Singram soberbas naus que eu não verei jamais!<sup>164</sup>

Aqui o sujeito poético, flanando sobre a cidade e pairando sobre o cais, traz de volta os heróis do passado e suas aventuras, representados pela figura de Camões que salva *um* livro a nado. O fato de ressucitar o poeta nessa cena do naufrágio, tão cara aos biógrafos oitocentistas, mostra que Cesário participou da recepção romântica de Camões e de *Os Lusíadas*, mas reagiu contra ela. Passa a considerar o poeta como mais um dos personagens que habitam as crônicas navais e o poema épico como apenas um livro. Isso faz com que o mito seja posto em questão, além de rebaixar a epopéia nacional à condição de crônica naval.

Na segunda parte de “O Sentimento dum Ocidental” - “Noite fechada” - Cesário Verde mostra de modo definitivo, muito próximo do que fizera Eça de Queiroz, a maneira como Camões passa a ser percebido a partir do final do século XIX:

Mas, num recinto público e vulgar,

Com bancos de namoro e exíguas pimenteiras.

---

<sup>164</sup> Idem, versos 21 a 24.

Brânzeo, monumental, de proporções guerreiras,

Um épico doutro ascende, num pilar!<sup>165</sup>

O poeta faz alusão ao mesmo monumento citado por Eça de Queiroz, desvalorizando-o inicialmente quando mostra que aquele local é “vulgar”, isto é, comum, como qualquer outro em Lisboa. Rodeado por “bancos de namoro” mostra que o ambiente é propício para outras atividades, que não a de reflexão sobre o próprio Camões, muito menos a leitura do seu poema. A ornamentação com “exíguas pimenteiras” nos faz lembrar que a pimenta era uma das especiarias trazidas da Índia. Representando as pimenteiras minguadas dessa forma, aos pés de Camões, entendemos que todas as grandezas das conquistas marítimas, simbolizadas pela presença de Camões e do seu épico, também se tornaram exíguas em Portugal. Finalmente, percebemos a representação do próprio Camões, fundido com seu épico na forma de um monumento de bronze, erguido altivo em seu pedestal apontando para uma única direção, aquela mesma tão apreciada pelos românticos: o passado.

## **5.2. O século XX**

Politicamente, o que vai marcar Portugal no século XX é o processo de tomada, perda e retomada da democracia. Temos nesse período a instauração da república (1910), a ascensão da ditadura militar (1926), a retomada da democracia (1974) e, ainda, a entrada do país na Comunidade Comum Européia, no final do século. Isto acaba por trazer novos

---

<sup>165</sup> VERDE, Cesário. *O Sentimento dum Ocidental*. II – Noite fechada. Versos 21 a 24. Grifos meus.

questionamentos que ameaçaram as bases daquilo tudo que se constituiu como mito no país.

Desde o início do século XIX, a partir das manifestações de 1820 e 1836 e da participação do vetor intelectual universitário de Coimbra, o movimento republicano vai tomando corpo<sup>166</sup>, mas é apenas em 1910 que a república se instaura definitivamente, embora enfraquecida desde o início, como mostra o historiador esquerdista português, José Paulo Neto:

O movimento republicano português começa a tomar forma consistente a partir de 1870 e nele confluem três componentes diferenciados. De uma parte, a tradição de luta jacobina e popular, que se lastreava nas manifestações radicais da Revolução de 1820 e nos levantes de setembro de 1836 (respectivamente vintismo e setembrismo), e à qual não serão estranhas, graças à Comuna de Paris, as sugestões do mutualismo de Proudhon (...). De outra parte, um vetor intelectual de extração universitária coimbrã, sobre que incidia poderosamente a influência positivista (...). E, enfim, no republicanismo lusitano se verifica, ainda, a presença maçônica, que então desenvolve atividades carbonárias (às que se atribui o regicídio de 2 de fevereiro de 1908).<sup>167</sup>

No entanto, proclamada a república em 1910, surgem os percalços:

Na sua vida acidentada (...) a república não contentou a nenhum dos protagonistas da cena portuguesa. Seus percalços são um diagrama da movimentação das forças

---

<sup>166</sup> NETO (1986), p. 14.

<sup>167</sup> Idem. Grifos meus.

sociais e dos projetos de classe que a descompressão política que operou pôs em confronto.<sup>168</sup>

É justamente essa fragilidade que vai dar azo ao golpe militar de 1926, o qual abre as portas para o fascismo ao nomear em 1928 o “eminente Professor Universitário, Dr. António de Oliveira Salazar”<sup>169</sup> como ditador e principal ator de um período pouco democrático, que duraria quase meio século.

Dentro desse panorama histórico em que, segundo Eduardo Lourenço, “as classes políticas sucedem-se menos do que se revezam”<sup>170</sup>, emerge uma nova leitura de Camões que tem como principal articulador Fernando Pessoa, seguindo o rumo já indicado por Teixeira de Pascoaes e Antero de Quental. O poeta de *Mensagem* aparecerá como o “novo cantor” desse “novo tempo que irá surgir, mesmo que análogo ao anterior”<sup>171</sup>, para evocar a condição gloriosa do país em uma renovada leitura de *Os Lusíadas*, ou seja, aquela direcionada pelas idéias da *Renascença Portuguesa*<sup>172</sup>. Lutando contra o Camões romântico de Garrett, Fernando Pessoa processa um “apagamento” da imagem mítica do poeta das tágides através de seus poemas e, principalmente, em *Mensagem*, onde o realismo de *Os Lusíadas* é substituído por uma complexa mistura de imagens simbólicas que, para serem entendidas, devem passar pelo crivo de cinco

---

<sup>168</sup> Idem, p. 16

<sup>169</sup> É essa a legenda que aparece sob uma estampa de Salazar que ilustra uma das páginas de um livro escolar dessa época: *História da Pátria Portuguesa* de Estefânia Cabreira e Oliveira Cabral, destinado ao curso primário.

<sup>170</sup> LOURENÇO (1999), p. 132.

<sup>171</sup> OLIVEIRA (2004), p. 259.

<sup>172</sup> Teixeira de Pascoaes escreve na revista *A Águia*, em 1912, dois artigos nos quais trata da idéia de renascença. Paulo Motta Oliveira escreve sobre isso, dizendo que “a idéia da *renascença*, em Portugal, evoca mais do que simplesmente o regresso às fontes originárias da vida: ele evoca o período áureo do país...” OLIVEIRA (2004), p. 260.

qualidades, como o poeta anuncia em nota preliminar ao poema: simpatia, intuição, inteligência, compreensão e a última, que só pode ser descrita pelas palavras do próprio poeta:

A quinta é menos definível. Direi talvez, falando a uns, que é graça, falando a outros, que é a mão do Superior Incógnito, falando a terceiros, que é o Conhecimento e a Conservação do Santo Anjo da Guarda, entendendo cada uma destas coisas, que são as mesmas da maneira como as entendem aqueles que delas usam, falando ou escrevendo.<sup>173</sup>

Estas cinco habilidades nos remetem a um universo muito menos material que aquele do poeta quinhentista. O ato recepcional proposto por Fernando Pessoa remete a esquemas de ação que se afastam da esfera realista, apontando para um universo de irrealidades e loucuras, como ele mesmo mostra na voz de D. Sebastião, a “quinta quina” de *Mensagem*:

*Sem a loucura que é o homem*

*mais que a besta sadia,*

*cadáver adiado que procia?*<sup>174</sup>

Temos, assim, uma subversão do discurso eminentemente épico de Camões, substituído por um outro bem menos heróico, em que a figura do próprio poeta renascentista é apagada. Sob a ótica de Eduardo Lourenço, o projeto pessoano assim se descreve:

Ao consumir o assassínio ritual de Camões no seu poema hermético e messiânico *Mensagem* (em que aquele que

---

<sup>173</sup> PESSOA (2001), p. 44.

<sup>174</sup> IDEM, p. 51.

simboliza Portugal é riscado da lista dos eleitos e dos anunciadores do novo evangelho nacional), Pessoa fez tudo o que pôde para recriar uma nova mitologia cultural de que ele, poeta épico de um mundo sem epopéia, seria o centro.<sup>175</sup>

No entanto, a figura mitificada de Camões que surgira há quase um século, com o *Camões* de Garrett, fincara raízes mais profundas, condicionando boa parte da recepção de *Os Lusíadas* a uma leitura em que os supostos “vazios” do texto já tinham sido preenchidos anteriormente, em um processo que nem mesmo o “supra-Camões” pessoano seria capaz de reverter completamente. A respeito da *Mensagem*, conclui Eduardo Lourenço:

Vista de perto, logo nos apercebemos de que a sombra poderosa que sobre ela [*Mensagem*] paira e o olhar romântico que assim a recriou, tem o fulgor misterioso e terrível dos mortos que a ninguém é dado matar. Não é, pois, despropositado procurar discernir, por meio da figura romântica de Camões, e das suas metamorfoses ao longo de um século [XIX] as luzes a as sombras de nosso destino.<sup>176</sup>

Estaria, assim, Portugal fadado a uma interpretação única e inequívoca da grande epopéia camoniana, menos lida que entronizada, sob a sombra dessa imagem “estatualizada” do poeta, objeto de uma exegese onde o prazer estético (a *Poiesis* de Jauss) é minimizado em favor de um novo projeto - diferente daquele proposto por Pessoa e seus antecessores

---

<sup>175</sup> LOURENÇO (1999), p. 63. Grifos meus.

<sup>176</sup> Idem. Ibidem.

da geração de 70 - muito mais pragmático, que tomou corpo com o golpe militar de 1926.

A obra de Camões, durante o salazarismo, deixa de ser o objeto literário, que é, para ser transformada num objeto utilitário, “braço às armas feito” lado a lado com o governo salazarista. A imagem propagandeada é a do português forte e patriota por natureza. Esse desrespeito pela cultura é determinado pela ação da censura, que torna os versos de Camões “surdos” e “endurecidos”, em favor de um regime político totalitarista.

Ocorre aí a formulação de um esquema que reduz o poema, para a leitura vulgar, a apenas uma entre as suas possibilidades de leitura<sup>177</sup>. Tal redução<sup>178</sup> paralisa o poema e o transforma numa mera seleção intencional de fatos sem vida, aos quais se dá o nome de “História”, problemática de um período da realidade social portuguesa em que se aprendeu a ler “literalmente” Camões, tal leitura parece ter acreditado piamente na ideologia veiculada, resultante de um cruzamento dos fatos com a ficção.

O resultado imediato disso é certa estagnação, responsável pelo silêncio, que admite apenas uma única interpretação da realidade. A cultura portuguesa, conscientemente ou não, ainda acredita que o seu destino há de emergir grandiosamente do passado. A crença de ser o “povo eleito” faz com que o país espere e, enquanto espera, não pense, o que resulta num desenvolvimento aquém de suas potencialidades, representadas

---

<sup>177</sup> A esse respeito, há outro estudo meu, mostrando como a instituição “escola” tem responsabilidade nesse processo, no início do século XX: VICHINSKY, Flávio G. *Os Lusíadas em primeira leitura*. Anais do congresso da ABRAPLIP. São Paulo, 2007.

<sup>178</sup> Essa redução chega a ser uma redução literal, com a supressão e censura de alguns episódios em favor da moral e dos bons costumes. Veja-se, por exemplo, uma adaptação feita por João de Barros (que continua sendo editada!) na qual há a supressão total do episódio da chegada à Ilha dos Amores!

historicamente pelo seu passado, tido como glorioso. Como pondera Boaventura de Sousa Santos:

Puderam dizer tudo impunemente sobre Portugal e os portugueses e transformar o que foi dito, numa dada geração ou conjuntura, na “realidade social” sobre a qual se pôde discorrer na geração ou na conjuntura seguinte.<sup>179</sup>

Desta forma, o épico camoniano, é utilizado para legitimar uma determinada situação política. Sobre essa redução no significado de *Os Lusíadas*, articulada principalmente pelo poder da ditadura salazarista em Portugal, manifesta-se um dos escritores mais relevantes para a nova mudança de paradigma na recepção camoniana no século XX, Jorge de Sena:

Camões não é o pastelão patriótico-clássico que durante anos tem sido. “Os Lusíadas” são, na verdade, um dos mais belos poemas longos que as literaturas modernas produziram, e os portugueses podem realmente admirá-lo como obra de arte do mais alto nível, e impor um novo respeito internacional pelo poema, sem que, para tal, seja necessário apelar para sentimentos nacionais ou para a simpatia dos amigos de Portugal.<sup>180</sup>

O que Jorge de Sena faz é munir o leitor de *Os Lusíadas* da plena consciência de outros valores e sentidos que vão além da legitimação nacionalista e que conferem ao poema o “status” de obra de arte. É a tentativa de desvincular a figura de Camões daquela imposta pela

<sup>179</sup> SANTOS (2000), p. 57.

<sup>180</sup> SENA, (1980). Grifos meus.



hermenêutica que caracterizou a recepção de Camões no século XVII, mitificada nos oitocentos e, agora, utilizada como instrumento de um sistema político notadamente totalitário. Entende-se, dessa forma, que valorizar *Os Lusíadas* como expressão artística, como obra de arte, é o que fazem tanto Jorge de Sena como os apologéticos do século XVII, entretanto, como Sena não se pauta pelo valor da retórica na caracterização do passado poético, aponta outras razões para tal excelência.

Até o início dos anos 80, é a imagem mítica de Camões, cunhada por Garrett e seus companheiros, que interessa para a formação de uma ideologia de cunho nacionalista, através da contemplação do exemplo passado. Sobre esse processo escreve Eduardo Lourenço:

Tornou-se então claro que a consciência nacional (nos que a podiam ter), a nossa razão de ser, a raiz de toda a esperança, era o termos sido. E dessa ex-vida são “Os Lusíadas” a prova de fogo. O viver nacional que fora quase sempre viver sobressaltado, inquieto, mas confiado e confiante na sua estrela, fiando a sua teia da força do presente, orienta-se (...) para um futuro de antemão utópico pela mediação primordial, obsessiva, do passado. Descontentes com o presente, mortos como existência nacional imediata, nós começamos a sonhar simultaneamente o futuro e o passado.<sup>181</sup>

Progressivamente, na segunda metade do século, pode-se perceber o questionamento dessa leitura “imposta” pelo regime salazarista. Professores, pensadores e poetas, entre outros, arriscam-se ao colocar em

---

<sup>181</sup> LOURENÇO (2000). Grifos meus.

xeque o sistema, assim como o mito criado em torno da figura do poeta quinhentista, ao mesmo tempo em que questionam o próprio regime de Salazar, como diz José Paulo Netto a respeito desse processo de enfrentamento:

E a intelectualidade forjará novos instrumentos de enfrentamento com o regime (como a Associação Portuguesa dos Escritores).<sup>182</sup>

Surgem forças que se posicionam contra a opressão do proletariado, contra o totalitarismo do governo e, sobretudo, contra a guerra colonial e o colonialismo. São essas as forças que levarão ao término da ditadura, com a dita “Revolução dos Cravos”, em 1974. É nesse período de indignação e luta contra o sistema que Jorge de Sena escreve o poema “Camões na Ilha de Moçambique”, no qual se posiciona corajosamente contra o colonialismo em África no século XX:

É pobre e já foi rica. Era mais pobre  
quando Camões aqui passou primeiro,  
cheia de livros a cabeça e lendas  
e muita estúrdia de Lisboa reles.<sup>183</sup>

Ele propõe, de forma inovadora, uma outra leitura da figura do poeta quinhentista, através da qual o mito que cerca essa figura lendária e sua obra é propositalmente afrontado, fazendo-o descer do pedestal de bronze

---

<sup>182</sup> NETTO (1986)

<sup>183</sup> SENA (1984), p. 67.

(alusão àquela estátua já tematizada por Eça de Queiroz) para mostrar-se tão humano como qualquer um de nós:

Não é de bronze, louros na cabeça,  
nem no escrever parnasos, que te vejo aqui.  
Mas num recanto em cócoras marinhas  
soltando às ninfas que lambiam rochas  
o quanto a fome e a glória da epopéia  
em ti se digeriam. Pendendo para as pedras  
teu membro se lembrava e estremecia  
de recordar na brisa as croias mais as damas,  
e versos de soneto perpassavam  
junto de um cheiro a merda lá na sombra,  
de onde n'alma fervia quanto nem pensavas.<sup>184</sup>

O Camões oferecido por Jorge de Sena é aquele que desafia a imagem celestial, fomentada desde o século XVII e imposta agora pela ditadura, destinado a uma leitura “surda”. Trazendo Camões para o solo, para junto do povo, Sena faz convergir a simpatia de parte da comunidade leitora para uma obra quase abandonada, composta há séculos por um “poeta dos outros”. Sobre essa tentativa de prover Portugal com outra imagem de Camões, diz ele no “Discurso da Guarda”, em 1978:

(...) cumprem-se trinta anos sobre a primeira vez que, de público me ocupei de Camões, iniciando o que, sem vaidade me permito dizê-lo, tem sido uma contínua campanha para dar a Portugal um Camões autêntico e inteiramente diferente do que tinham feito dele: um Camões profundo, um Camões

---

<sup>184</sup> Idem. Grifos meus.

dramático e dividido, um Camões subversivo e revolucionário, em tudo um homem de nosso tempo, que poderia juntar-se ao espírito da Revolução de 1974 (...) <sup>185</sup>

Mas é no prosseguimento do mesmo discurso que Sena aponta para a resistência sofrida por essa nova abordagem do poeta quinhentista, principalmente pelos setores mais conservadores da sociedade portuguesa, escandalizados com a sua “ousadia”:

Esse meu Camões foi longamente o riso dos eruditos e dos doutos, de qualquer cor ou feitio; foi a indignação do nacionalismo fascista, dentro e fora das universidades, dentro e fora de Portugal; foi a aflição inquieta do catolicismo estreito e tradicional, dentro e fora de Portugal; e foi a desconfiança suspeitosa de muita gente de esquerda, a quem eu oferecia um Camões que deveria ser o deles, quando eles preferiam atacar ou desculpar o Camões dos outros. <sup>186</sup>

Mesmo rejeitado, ou até ridicularizado por alguns setores intelectuais dentro e fora de Portugal, como ele mesmo afirma, Jorge de Sena foi um dos principais responsáveis pela reconfiguração da figura de Camões e de *Os Lusíadas* no século XX. A sua vasta produção literária e acadêmica tem influenciado as gerações de escritores pós-revolução de 1974, principalmente no tocante a Camões, pois foi como camonista que atingiu o relevo que ainda hoje, trinta anos de falecido, possui. “Sena vale a pena, se a leitura não for pequena”, como escreve Jorge Fernandes da Silveira. <sup>187</sup>

---

<sup>185</sup> SENA (1980), p. 255.

<sup>186</sup> Idem, *ibidem*. Grifos meus.

<sup>187</sup> SILVEIRA, Jorge F. da. *Metamorfoses + Mensagem – Os Lusíadas*. In SANTOS (2006), p. 39.

É sem dúvida importante a atuação desse pesquisador, historiador e poeta, certamente um dos inspiradores de José Saramago, autor adepto das imagens criadas por Sena e, da mesma forma, basilar para a divulgação do “novo Camões” no final do século XX e início do XXI. Saramago adquire relevância fundamental nesse processo, em parte, pela grande divulgação que se fez da sua obra, especialmente depois de ser agraciado com o Prêmio Nobel. É sobre esse autor, e os mecanismos que levam à concepção de uma leitura renovada de Camões, que passaremos a falar mais detidamente nas próximas páginas.

## 6 – SARAMAGO E O OUTRO CAMÕES

Fixar a recepção crítica e criativa de Camões nos séculos XX e XXI é uma tarefa que deve passar pela leitura de José Saramago, indubitavelmente um dos escritores portugueses de maior relevância no cenário cultural do século XX. A razão do interesse que os seus escritos despertam – não a única, mas talvez a mais importante – é a sua filiação àquilo que se chama de “nova História”, uma nova perspectiva histórica que, segundo a proposta de Jcques Le Goff

(...) reconhece nas produções do imaginário uma das principais expressões da realidade histórica e nomeadamente da sua maneira de reagir perante o seu passado.<sup>188</sup>

Sob a ótica na nova História, tudo quanto era previamente considerado historicamente imutável deve ser considerado, agora, como uma construção cultural, sujeita a variações, tanto no tempo quanto no espaço, “produções do imaginário”. A base filosófica da nova História é, portanto, a idéia que a realidade é social ou culturalmente constituída. Nesse viés, no entrecruzamento da História com a ficção, verifica-se o posicionamento de José Saramago frente às concepções de Le Goff e da nova História, como mostra Miriam Rodrigues Braga:

Muito antes de a obra saramaguiana ser amplamente divulgada (...) o meio acadêmico e a crítica já revelavam

---

<sup>188</sup> LE GOFF (1992), p. 49. Grifos meus.

grande interesse por ela, sobretudo por Saramago instituir em seus romances a problematização das relações entre História e Ficção.<sup>189</sup>

Ao assumir a História como ficção, contada a partir de um ponto de vista, Saramago começa a proceder uma “recriação” do passado através dos seus escritos, como quem responde ao desafio lançado por Jacques Le Goff:

E por que não, um setor literário da história-ficção na qual, respeitando os dados de base da história – costumes, instituições, mentalidades – fosse possível recriá-la, jogando com o acaso e com o *évènementiel*?<sup>190</sup>

Na verdade, a ficcionalização de um passado histórico, por vezes inconsistente, demonstra o interesse em apontar para os leitores do mundo pós-moderno – o mundo da revolução tecnológica – a possibilidade de uma nova leitura histórica não mais centrada em diretrizes hermenêuticas, pré-estabelecidas de acordo com interesses políticos ou ideológicos, mas em função de uma re-aproximação com o outro lado das figuras históricas, como é o caso de Camões. Saramago vai buscar a desmitificação daquela figura que, como visto anteriormente, foi projetada e re-projetada através de diferentes hipóteses interpretativas, chegando mesmo a despersonalizar-se e desvincular-se da sua obra máxima, *Os Lusíadas*.

---

<sup>189</sup> BRAGA, Miriam Rodrigues. *A concepção de língua em Saramago*. em BERRINI (1999), p. 85. Grifos meus

<sup>190</sup> LE GOFF (1992), p. 50.

Sob o efeito dessa perspectiva histórica, a obra de Saramago é caracterizada como peça do *nouveau roman*, e quem nos revela as “pistas” que apontam para isso, é Linhares Filho no ensaio “Uma Leitura de Memorial do Convento”<sup>191</sup>. Segundo ele, o que caracteriza a inclusão da narrativa saramaguiana enquanto nova literatura é a presença desses fatores:

(...) o fantástico, possível influência do realismo mágico hispano-americano; o chamado discurso sobre o corpo, isto é, o erótico, consequência da extinção da censura; aspectos do romance psicológico, revelando grande experiência humana do narrador; aspectos do *nouveau roman* pela escrita algo caótica com o desprezo a alguma pontuação e pelo desvio do fato do tempo presente (anacronia) por meio do *flash-back* ou analepse (retrocesso do fato) e do *flash-forward* ou prolepse (antecipação do fato).<sup>192</sup>

É notório que a História e a Literatura, tendo como substância primordial a existência humana, devam apresentar uma certa afinidade e aproximação e, porque não dizer, determinada “simbiose”. Vemos que a escrita histórica impregna-se de literatura – como o exemplo de Fernão Lopes, maior representante da Historiografia Portuguesa – e a literatura, por sua vez, encontra muitas vezes na história a matéria-prima da qual é feita. É o caso do romance histórico e do teatro histórico que, em Portugal, representaram a vertente literária do projeto de Regeneração, encabeçado

---

<sup>191</sup> FILHO, Linhares, *Uma leitura de memorial do Convento*, em BERRINI (1999) pp. 169 a 191.

<sup>192</sup> Idem, p. 171.



por Alexandre Herculano, entre outros expoentes do Romantismo em Portugal. Sobre isso, reflete Linhares Filho:

Em Portugal, o romance histórico é cultivado pelo historiador de primeira plana, Alexandre Herculano, nos dois livros d’*O Monasticon, Eurico, o presbítero* (1844) e *O monge de Cister* (1851); e também em *O bobo* (1866). Fatos históricos ainda inspiram o escritor na composição dos contos de *Lendas e narrativas* (1851). Da mesma fase romântica de Herculano e iniciador do Romantismo Português, Almeida Garrett também se baseia na História para escrever algumas obras como o romance *o Arco de Santana* (1845 – 1850) e a peça *Frei Luis de Sousa* (1844).<sup>193</sup>

Classificada por muitos como pós-moderna, a produção saramaguiana surge “recebendo uma gama de influências considerável”<sup>194</sup> Uma dessas influências é, sem dúvida, aquela que a liga à tradição do romance histórico português, procurando resgatar do passado os símbolos da identidade portuguesa, atribuindo a eles um novo significado. É assim que ele age com o mito de Camões e com a sacralização de *Os Lusíadas*.

Sobre a própria obra, Saramago diz:

Em certo sentido poder-se-á mesmo dizer que, letra a letra, palavra a palavra, página a página, livro a livro, tenho vindo, sucessivamente, a implantar no homem que fui as personagens que criei. Creio que, sem elas, não seria a pessoa que hoje sou, sem elas talvez a minha vida não tivesse

---

<sup>193</sup> Idem, p. 170.

<sup>194</sup> Idem, ibidem.

logrado ser mais do que um esboço impreciso, uma promessa como tantas outras que de promessa não conseguiram passar, a existência de alguém que talvez pudesse ter sido e afinal não tinha chegado a ser.<sup>195</sup>

Ele assume aqui a relevância da obra na vida do autor, transformado e moldado a partir dos personagens emergidos do seu universo ficcional. Isso mostra que há, na leitura que Saramago faz da sua própria obra, aquilo que Stierle chamou de “leitura quase-pragmática”. Surge então a recíproca, ou seja, relevância da pessoa do autor e da leitura que este faz do mundo na construção dos personagens. É ele mesmo quem nos dá a resposta, no mesmo discurso:

Ao pintar os meus pais e os meus avós com tintas de literatura, transformando-os, de simples pessoas de carne e osso que haviam sido, em personagens novamente e de outro modo construtoras da minha vida, estava, sem o perceber, a traçar o caminho por onde as personagens que viesse a inventar, as outras, as efectivamente literárias, iriam fabricar e trazer-me os materiais e as ferramentas que, finalmente, no bom e no menos bom, no bastante e no insuficiente, no ganho e no perdido, naquilo que é defeito mas também naquilo que é excesso, acabariam por fazer de mim a pessoa em que hoje me reconheço: criador dessas personagens, mas, ao mesmo tempo, criatura delas.<sup>196</sup>

---

<sup>195</sup> Discurso proferido por Saramago na entrega do prêmio Nobel

<sup>196</sup> Idem. Grifos meus.

*Levantado do Chão* (1980), *Memorial do Convento* (1982) e *O Ano da Morte de Ricardo Reis* (1984), a nosso ver, formam uma tríade histórica que, em conjunto com alguns dos poemas publicados anteriormente e a peça de teatro *Que Farei com Este Livro?* (1980), em muitos pontos revela a leitura que Saramago faz de Camões.

Os próximos capítulos, destinados à análise mais aprofundada dessas obras – as mais relevantes para a compreensão da hipótese saramaguiana de recepção do poeta quinhentista e seu épico –, mostrarão alguns apontamentos sobre o processo de subversão do discurso historicamente atribuído a Camões, consolidado ao longo de quase quinhentos anos de recepção crítica e criativa e fixado de forma tão contundente pela proposta romântica, que quase não pode ser dissipado do referencial crítico contemporâneo.

### **6.1. Camões no romance saramaguiano**

Os três romances sobre os quais passaremos a tratar nas próximas linhas já foram bastante debatidos, e de forma tão veemente que pouco nos resta a acrescentar, a não ser o que se encontra no cerne deste trabalho, que é a presença daquele “fantasma”, ou sombra tutelar que está em quase tudo o que se refere a Portugal: Camões e o seu poema épico, *Os Lusíadas*. Trataremos, pois, de reconhecer em *Levantado do Chão*, *Memorial do Convento* e *O Ano da Morte de Ricardo Reis*, especificamente as obras que mostram de forma mais contundente a presença do dito

“fantasma”, de que maneira o autor José Saramago dialoga com o mito de Camões e tenta retirar deste o “peso” de herói da pátria, tornando-o homem mais uma vez e fazendo do épico quinhentista nada além de um livro, tão diversamente interpretado. Veremos que, ao fazer isso, ele subverte o discurso tradicionalmente aceito em outro bem diferente, anti-épico, através do uso da ironia.

Estudando essas três obras, veremos que o tratamento dispensado ao poeta das Tágides segue a tendência já prenunciada por Oliveira Martins, Cesário Verde e, mais próximo de nós, Jorge de Sena. A tentativa de romper com aquela perspectiva romântica, entronizada por Garrett, do herói da pátria, arauto do evangelho nacional, repercute na leitura de José Saramago de modo que o Camões que ele nos devolve é outro, diametralmente oposto àquele do século XIX, com um contorno menos mítico. É através da palavra que Saramago vai trazer Camões novamente para o mundo, mais precisamente para Portugal. O discurso épico do poeta quinhentista desce à terra mais uma vez, na fusão de vozes profanas dos personagens e narradores saramaguianos, a desfilar por Monte-Lavre, Maфра e Lisboa.

### **6.1.1. Camões em Monte-Lavre**

*Levantado do Chão* é uma saga sobre três gerações de uma família pobre de Monte-Lavre – os Mau-Tempo – envolvidos nos acontecimentos que marcaram o país no período após a primeira Grande Guerra até a

Revolução dos Cravos, em 1974. Nesse romance, caracterizado por Maria Alzira Seixo como “romance-político”<sup>197</sup>, nota-se constantemente a presença de um fatalismo crônico que é combatido pela esperança em tempos melhores. Disso resulta um despertar de consciências que leva à ocupação de terras, formação de cooperativas e combate ao autoritarismo imposto por um regime de repressão. É nele que Saramago vai se destacar também pela elaboração de um narrador que marcará em caráter definitivo toda a sua obra posterior. A respeito do relato desse narrador, diz Seixo:

não se dá [o relato] na primeira pessoa narrativa, mas curiosamente se trata a si próprio como “o narrador”, na terceira pessoa, o que implica desde logo em um efeito de sobredistanciação em relação ao modo brechtiano de implicação do leitor.<sup>198</sup>

Seixo, ao citar Brecht<sup>199</sup>, faz-nos lembrar que o distanciamento entre ator/personagem, espetáculo/público, garante a presença de uma apreciação crítica da obra, sem que a implicação emocional acarrete uma distorção recepcional, margeando aquilo que Stierle chamou de recepção quase-pragmática. Para Maria Alzira Seixo, surge no *Levantado* o narrador que será o arauto desse distanciamento, colocando-se, ele mesmo, consciente da “realidade” de estar dentro do que narra, como um personagem, à semelhança do que Saramago citou como parte do seu processo criativo, como foi visto no discurso já mostrado.

---

<sup>197</sup> SEIXO (1987), p. 40.

<sup>198</sup> Idem, p. 39. Grifos meus.

<sup>199</sup> Alude-se aqui o conceito de Brecht sobre o distanciamento. BRECHT (1970), p. 76.

No *Levantado do Chão*, observamos o questionamento da ideologia do poder através da ironia na própria voz do narrador, que imobiliza e anula o discurso épico presente em *Os Lusíadas*, na ressignificação de algumas imagens:

(..).é preciso que este bicho da terra seja bicho mesmo (...), é preciso que o homem esteja abaixo do animal (...), é preciso que o homem se degrade para que não se respeite a si próprio nem aos seus próximos.<sup>200</sup>

Aqui Saramago faz emergir outro sentido dos versos camonianos, interceptando na voz de um narrador, cujo discurso, propositalmente contraditório, ressignifica a figura do “bicho da terra” cantado em *Os Lusíadas* na última estância do canto I, quando o sujeito poético camoniano reflete a respeito da insignificância da humanidade frente ao divino:

Onde pode acolher-se um fraco humano,  
Onde terá segura a curta vida,  
Que não se arme e se indigne o Céu sereno  
Contra um bicho da terra tão pequeno?<sup>201</sup>

Ao evocar tal figura, agora desprovida de metáforas, Saramago atribui um sentido diferente daquele intencionado no épico. Para ele interessa mostrar o sentido literal, de um bicho biológico que, enfraquecido pela religiosidade extrema, aceita as atrocidades dos latifundiários e se rebaixa à condição subumana.

---

<sup>200</sup> SARAMAGO (1996), p. 73. Grifos meus.

<sup>201</sup> “Os Lusíadas”, Canto I, 106.

José Saramago usa a ironia em função da desmitificação do discurso camoniano. A pretensa cumplicidade do narrador saramaguiano com o discurso do poder, o que o torna irônico, coloca a fala épica em xeque. Vestindo a máscara camoniana, redimensiona a relação do épico com o mundo moderno, revelando uma posição crítica a respeito da relação entre comandante/comandado, como também o faz o orador salazarista nesta passagem do livro:

(...)Estamos aqui reunidos, irmandados no mesmo patriótico ideal (...), fiéis continuadores da grande gesta lusa e daqueles nossos maiores que deram novos mundos ao mundo e dilataram a fé e o império, mais dizemos que ao toque de clarim nos reunimos como um só homem em redor de Salazar (...), o génio que consagrou a sua vida ao serviço da pátria, contra a barbárie moscovita.<sup>202</sup>

Aqui Saramago resgata conhecidos versos camonianos, operando uma releitura do sentido épico:

E também as memórias gloriosas  
Daqueles Reis que foram dilatando  
A Fé, o Império, e as terras viciosas  
De África e de Ásia andaram devastando.  
(...)  
E se o piedoso Enéias navegou  
De Cila e de Caríbdis o mar bravo,  
Os vossos, mores cousas atentando,

---

<sup>202</sup> SARAMAGO (1996), p. 93. Grifos meus.

Se no poema de Camões a ação descrita remete às conquistas dos grandes heróis portugueses, característica do gênero épico, na releitura dessacralizada de Saramago tal referência vai remeter ao discurso ultranacionalista do regime de Salazar: o “patriótico ideal” que cala a voz dos trabalhadores, fazendo-os acreditar que o seu sofrimento, aprovado e incentivado pela igreja, os aproxima dos mesmos heróis que dilataram “a fé e o império”, na forma de um único corpo. Copiando as palavras de Teresa Cristina Cerdeira da Silva, “desloca-se o discurso saramaguiano do épico (culturalmente sagrado) para o anti-épico e desassombradamente humano.”<sup>204</sup>

O episódio camoniano da chegada à Ilha dos Amores esteve presente no discurso do narrador, quando falou sobre “a festa dos abraços” (depois da detenção dos grevistas de Monte Lavre):

(...) oh que famintos beijos na floresta, qual floresta qual merda, abraçam-se os desgraçados uns nos outros, e choram, parecia a ressurreição das almas, e se se beijaram, para isso têm pouca arte (...) <sup>205</sup>

em contraponto com

Oh, que famintos beijos na floresta,  
E que mimoso choro que soava!  
Que afagos tão suaves! Que ira honesta,  
Que em risinhos alegres se tornava!

<sup>203</sup> “Os Lusíadas”, I, 2 (...) II, 45.

<sup>204</sup> SILVA (1989), p. 46.

<sup>205</sup> SARAMAGO (1996), p. 162. Grifos meus.



O que mais passam na manhã e na sesta,  
Que Vênus com prazeres inflamava,  
Melhor é experimentá-lo que julgá-lo;  
Mas julgue-o quem não pode experimentá-lo.<sup>206</sup>

Inicialmente vemos a desconstrução do discurso camoniano, impregnado de lirismo, pelo uso do termo desqualificador “qual floresta, qual merda”. Não há no discurso do narrador saramaguiano a “arte” dos versos de Camões, descrevendo a aproximação entre as ninfas e os navegantes ao chegar à Ilha dos Amores, em uma pintura renascentista. Os beijos entre os personagens de Saramago, se é que existiram, foram rústicos, com “pouca arte”. Além disso, ao resgatar tal episódio, o narrador desafia a censura, presente no tempo histórico da narrativa e que foi responsável pela supressão desses mesmos versos nas edições de *Os Lusíadas* publicadas sob o regime salazarista. Na desconstrução do lirismo presente no texto original, vemos a tentativa de escandalizar aquele Camões monumentalmente forjado através de sucessivas leituras apologéticas.

Nesse romance há o diálogo explícito de Saramago com a obra de Camões, de modo que o autor de hoje utiliza não apenas o discurso do poeta dos quinhentos, mas também o histórico recepcional desses versos instituídos como referencial de toda uma cultura. Censura o caráter sagrado que eles assumem, provocando a emergência de uma outra leitura, agora dessacralizada.

### 6.1.2. Camões em Mafra

---

<sup>206</sup> “Os Lusíadas”, IX, 83. Grifos meus.

*Memorial do Convento* (1982) mostra uma narrativa ambientada na primeira metade do século XVIII. Sua repercussão foi tão bem sucedida que chegou mesmo a inspirar o compositor italiano Corghi na produção de uma ópera, *Blimunda*. Traduzido para diversas línguas, *Memorial do Convento* fez com que Saramago atingisse um grau de relevância jamais conquistado pela literatura portuguesa moderna, sendo alvo de diversos estudos, não apenas em países lusófonos. O romance gira em torno dos personagens Baltazar e Blimunda, mais o padre Bartolomeu Lourenço, que, envolvidos em um contexto histórico da edificação do convento de Mafra, constroem uma máquina voadora, a passarola. Surge, a partir daí, a questão do tratamento histórico efetuado por Saramago. A preferência pela Nova História pode ser percebida na medida em que o narrador vai questionando o potencial de ficção que há em certos acontecimentos da história portuguesa, sob a ótica do homem que vive no século XX, o que culmina na “ficcionalidade histórica” do discurso saramaguiano na construção de um romance histórico, ou como diz João Adolfo Hansen:

Devemos lembrar que na prática da escrita da história e do romance histórico, como é o caso de *Memorial*, o passado nunca é um **a priori** dado e acabado, como algo positivo a ser reconhecido, mas uma construção ou um efeito do presente da enunciação. Por definição, o passado é uma ausência presentificada na metáfora do discurso. Por ser um produto ou algo fictício, o discurso da história também é fictício. É, no entanto, uma ficção proposta ao leitor como verdade, pois o seu pressuposto é o de que o limite semântico dos seus

enunciados é determinado pelo critério da existência do evento.<sup>207</sup>

Isso mostra que, na construção dessa narrativa e, principalmente na opção por um narrador interventor, Saramago demonstra o conhecimento e a aproximação com essa nova perspectiva histórica. Partindo dessas reflexões, adentramos naquilo que poderemos chamar de “presença de Camões” nesse romance, lembrando do que Linhares Filho<sup>208</sup> propõe como sendo “intertextualidade”, vendo como paródia de *Os Lusíadas* o episódio da morte de um velho anônimo, quando da partida de alguns homens que iriam trabalhar nas obras do convento, em Maфра:

Maldito sejas até à quinta geração, de lepra se te cubra o corpo todo, puta vejas a tua mãe, puta a tua mulher, puta a tua filha, empalado sejas do cu até à boca, maldito, maldito, maldito. Já vai andando a récua dos homens de Arganil, acompanham-nos até fora da vila as infelizes, que vão clamando, qual em cabelo, Ó doce e amado esposo, e outra protestando, Ó filho, a quem eu tinha só para refrigério e doce amparo desta cansada já velhice minha, não se acabavam as lamentações, tanto que os montes de mais perto respondiam, quase movidos de alta piedade, enfim já os levados se afastam, vão sumir-se na volta do caminho, rasos de lágrimas os olhos, em bagadas caindo aos mais sensíveis, e então uma grande voz se levanta, é um labrego de tanta idade já que não o quiseram, e grita subido a um valado, que é púlpito dos rústicos, Ó glória de mandar, ó vã cobiça, ó rei infame, ó Pátria sem justiça, e tendo assim

<sup>207</sup> HANSEN, João A. *Experiência e expectativa em memorial do Convento*, em LOPONDO (1998), p. 20.

<sup>208</sup> FILHO, Linhares. *Uma leitura de Memorial do Convento*, em BERRINI (1999), p. 169.

clamado, veio dar-lhe um quadrilheiro uma cacetada na cabeça, que ali mesmo o deixou morto.<sup>209</sup>

No texto de Saramago, a presença da mãe e da esposa na despedida aos futuros trabalhadores revela a clara intenção de aproximar o leitor do texto original de Camões:

Qual vai dizendo – Ó filho, a quem eu tinha  
Só para refrigério e doce amparo  
Desta cansada já velhice minha,  
(...)  
Qual em cabelo: – Ó doce e amado esposo,  
Sem quem não quis Amor que viver possa,<sup>210</sup>

Nesses versos, Camões mostra o heroísmo e sentimento patriótico dos que partem, sobrepujando o amor conjugal ou filial, mesmo ouvindo o clamor das esposas e das mães.

Nós outros, sem a vista levantarmos  
Nem a mãe, nem a esposa, neste estado,  
Por nos não magoarmos, ou mudarmos  
Do propósito firme começado,  
Determinei de assim nos embarcarmos,  
Sem o despedimento costumado,<sup>211</sup>

Podemos resgatar esse mesmo sentimento no Camões-personagem romântico de Almeida Garrett, para quem, na batalha entre o amor e a pátria, a segunda triunfou levando-o a deixar o solo português.

<sup>209</sup> SARAMAGO (2003), p. 284. Grifos meus.

<sup>210</sup> Os Lusíadas, IV, 90 e 91. Grifos meus.

<sup>211</sup> Os Lusíadas IV, 93. Grifos meus.

Diferentemente do que é historicamente atribuído ao discurso camoniano e da leitura garrettiana desses versos, Saramago mostra os trabalhadores sendo levados à força para trabalhar na edificação do convento. Não há heroísmo, mas opressão. Renova-se, então, a leitura que é feita desses versos de Camões, questionando-se sobre qual é a verdadeira motivação para essas expedições – chegar às Índias, ou edificar um convento, como se vê em outro trecho dessa mesma narrativa: “era como se andassem os corregedores a prender para a tropa ou para a Índia”<sup>212</sup>. As palavras de Saramago mostram expressamente que tal motivação não vinha dos homens do povo, pois seguiam forçados:

E os homens, que nunca viram o rei, os homens que o rei nunca viu, os homens, mesmo não o querendo vêm, entre soldados e quadrilheiros, soltos se são de ânimo pacífico ou já se resignaram, atados como foi explicado, se rebeldes, atados sempre se por malícia viloa mostram ir de vontade e depois tentaram fugir, pior ainda se algum conseguiu escapar.<sup>213</sup>

Para Saramago, a verdadeira motivação é aquela já apontada pelo Velho do Restelo, para muitos críticos a voz anti-épica do poema de Camões. O narrador saramaguano renova a leitura dos versos iniciais de Camões sobre a despedida no Restelo, reforçando o que vem expresso nas palavras do Velho:

- Ó glória de mandar, ó vã cobiça

Desta vaidade a quem chamamos Fama!

---

<sup>212</sup> SARAMAGO (2003), p. 283. Grifos meus.

<sup>213</sup> Idem, p. 285. Grifo meu.

Ó fraudulento gosto, que se atija  
Como aura popular, que honra se chama!  
Que castigo tamanho e que justiça  
Fazes no peito vão que muito te ama!  
Que mortes, que perigos, que tormentas,  
Que crueldades neles experimentas!

Dura inquietação d'alma e da vida  
Fonte de desamparos e adultérios,  
Sagaz consumidora conhecida  
De fazendas, de reinos e de impérios!  
Chamam-te ilustre, chamam-te subida,  
Sendo digna de infames vitupérios;  
Chamam-te Fama e Glória soberana,  
Nomes com quem se o povo néscio engana!<sup>214</sup>

A respeito desse mesmo personagem, diz Helena Kaufman:

(...) criado a partir da imagem de uma outra figura literária, o velho do Restelo d'Os Lusíadas, o qual desafia o discurso institucionalizado do século XV no exato momento da partida de Vasco da Gama para a Índia.<sup>215</sup>

No poema de Camões, o velho alerta para o fato de, com a partida dos homens para o mar, as famílias ficariam desamparadas em terra, assombradas pelo temor da morte longe de casa e, até mesmo, sujeitas à necessidade do adultério. Mesmo assim, os homens partem motivados pela “Glória de mandar” e pela cobiça. Saramago lê nesses versos a motivação

<sup>214</sup> Os *Lusíadas*, IV, 96 e 96.

<sup>215</sup> KAUFMAN (1991), p. 17.

não dos homens que partem, mas a de quem manda. Por isso, o seu personagem, “*labrego de tanta idade já que não o quiseram*”, completa explicitamente o que muitos vêem implícito na fala do Velho do Restelo de Camões: “*ó rei infame, ó Pátria sem justiça*”, complementado, mais adiante, na voz do narrador:

Quanto pode um rei. Está sentado em seu trono, alivia-se consoante a necessidade, na peniqueira ou no ventre das madres, e daí, daqui ou dacolá, se o requerem os interesses do Estado, cujo ele é, despacha ordens para que de Penamacor venham os homens válidos, ou nem tanto, a trabalhar neste meu convento de Mafra (...)<sup>216</sup>

A morte do velho no texto de Saramago nos leva a ponderar a respeito do incômodo que o discurso anti-épico, presente no episódio, teria provocado nos leitores apologéticos, principalmente naqueles que viam em *Os Lusíadas* o exemplo mais bem acabado da epopéia marítima portuguesa. Calar a voz desse “velho de aspeito venerando” teria sido o desejo de muitos leitores. Saramago sintetiza no poder do Estado – representado pelos soldados – esse desejo de silenciar a voz dessacralizadora: mata-se o velho, cala-se a voz que fala contra o poder e contra o que há de sagrado no poema de Camões.

Outras referências esparsas a episódios de *Os Lusíadas* também vão surgindo em outros momentos da narrativa, sobretudo quando se trata de comparar a epopéia da descoberta do caminho marítimo para a Índia com a

---

<sup>216</sup> SARAMAGO (2003), p. 284.

epopéia da viagem na passarola, também ela de descoberta, rumo à aventura e ao desconhecido. Assim, toda a descrição da viagem de Lisboa a Mafra mantém semelhanças com a viagem marítima em *Os Lusíadas*, surgindo na voz do narrador comparações como estas:

(...) é como se finalmente tivessem abandonado o porto e as suas amarras para ir descobrir os caminhos ocultos, por isso se lhes aperta o coração tanto, quem sabe que perigos os esperam, que adamastores<sup>217</sup>, que fogos de santelmo<sup>218</sup>, acaso se levantam do mar, que ao longe se vê, trombas de água que vão sugar os ares e o tornam a dar salgado.<sup>219</sup>

Outra referência ao Adamastor surge já perto do local onde vão aterrisar e com o qual estiveram prestes a se chocar:

Na frente deles ergue-se um vulto escuro, será o adamastor desta viagem, montes que se erguem redondos da terra, ainda riscados de luz vermelha na cumeada.<sup>220</sup>

O mesmo Adamastor surge em cena prévia, no momento em que grandes ventos destroem a Igreja de madeira que tinha sido especialmente construída para a cerimônia de sagração da primeira pedra do Convento de Mafra. O narrador afirma que a grande tempestade ocorrida "foi como o sopro gigantesco de Adamastor, se Adamastor soprou, quando lhe dobravam o cabo dos seus e nossos trabalhos"<sup>221</sup>, demonstrando que Saramago, desde o início do romance, tem como um dos pontos de

---

<sup>217</sup> Os Lusíadas, V, 51.

<sup>218</sup> Os Lusíadas, V, 18.

<sup>219</sup> SARAMAGO (2003), p. 193. Grifos meus.

<sup>220</sup> Idem, p. 195.

<sup>221</sup> Idem, p. 82.



referência pôr em questão o discurso épico de Camões, banalizando os tormentos relatados no poema ao trazê-los para a terra, em situações bem pouco heróicas.

### 6.1.3. Camões em Lisboa

*O ano da morte de Ricardo Reis*, de 1984, é também fundamentado na história de Portugal e tem como personagens o poeta morto, Fernando Pessoa, e seu heterônimo vivo, Ricardo Reis. A ação se passa no ano de 1936, época da Guerra Civil Espanhola e da ascensão de Hitler, Franco, Mussoline e Salazar, época intensa para a história mundial que, segundo Maria Alzira Seixo,

É um prato cheio para Saramago, uma fartura de acontecimentos a partir do qual ele está mais do que bem servido para desencadear o seu passatempo predilecto: fazer andar a roda da História.<sup>222</sup>

É através do cotidiano de Ricardo Reis em Lisboa, exercendo a profissão de médico em um consultório, cujas janelas dão para o largo onde está a estátua de Camões, que Saramago vai construindo o seu romance. Apresenta-nos um narrador interveniente, que vê na narrativa por ele tecida a oportunidade de contestar e recriar mais uma vez a História, empenhando-se em afirmar a autonomia do seu Ricardo Reis em relação ao poeta de *Orpheu*. Sobre esse narrador, diz Eugênio Gardinalli Filho:

---

<sup>222</sup> SEIXO(1987), p. 41

Histórico e historicizante, o narrador de Saramago é uma presença viva defronte do leitor. Irônico, opinante, não se furtando à discordância e à digressão, vemo-lo tecer o texto e podemos apreender-lhe a tecedura, não apenas o tecido...<sup>223</sup>

No Ano da Morte de Ricardo Reis, Saramago já propõe, desde o primeiro parágrafo, a reformulação do discurso camoniano. Ao iniciar o romance com uma subversão dos versos de *Os Lusíadas*, Saramago aponta para a atual situação de Portugal frente ao contexto histórico contemporâneo, no qual a terra do Luso não é mais a mesma que aquela cantada em 1572. A respeito disso, escreve Beatriz Berrini:

A frase inaugural do romance é uma paráfrase camoniana: “Aqui o mar acaba e a terra principia”. Saramago retoma o verso da estância 20, Canto III, d’*Os Lusíadas*”, criação imortal do poeta quinhentista: “Aqui, onde a terra se acaba e o mar começa”. A leitura de Saramago, como sempre, inverte a matriz camoniana, que no século XVI privilegiava a aventura dos descobrimentos, estando Portugal voltado para os horizontes marítimos, até então indevassados. No mundo contemporâneo, não mais pertence aos portugueses a iniciativa das descobertas agora interplanetárias.<sup>224</sup>

O romance tem princípio com a chegada do poeta heterônimo pessoano a Portugal, recém-chegado do Brasil. A frase de abertura, construída sobre o verso camoniano, mostra a intencionalidade de subverter o épico, fazendo com que o tema camoniano – a saída de Portugal para o

<sup>223</sup> No ensaio *O ano da morte de Ricardo Reis: da irrupção heteronímica à contextualização crítica efetuada por José Saramago*, publicado em LOPONDO(1998), p. 56.

<sup>224</sup> BERRINI, Beatriz. *O ano da morte de Ricardo Reis – sugestões do texto*. In BERRINI (1999), p. 71

mundo – seja visto através de uma imagem especular – a chegada de Reis a Portugal. O texto de Saramago é concluído com mais outra referência ao mesmo verso: “aqui onde o mar se acabou e a terra espera”. Sobre esse desfecho, Beatriz Berrini considera:

“A terra espera” – diz o narrador na clausura do romance. A terra continua a esperar...Quem irá desvendar os mistérios do *mar sem fundo*, que continuam a assombrar o ser humano?<sup>225</sup>

Essa é uma possibilidade, mas, em se tratando de Saramago, é impossível não reconhecer a intenção crítica de releitura do verso camoniano, reconstruindo-o de modo a mostrar que Portugal já não é o mesmo de *Os Lusíadas*, ou seja, a época das aventuras e descobrimentos marítimos deu lugar a um Portugal em permanente expectativa (“a terra espera”). Essa leitura renovada mostra a crença de que a identidade portuguesa sofreu uma paralisação, atando-se nostalgicamente aos tempos de heroísmo e glória cantados no épico de Camões. Sendo assim, revela Saramago, o poema quinhentista não pode mais ser lido como o tem sido pela historiografia literária. Para Fátima Bueno, a reformulação do verso camoniano, no final do romance, representa esse mesmo chamado a uma leitura diferenciada do passado português, e portanto, de Camões:

Ele [o narrador] parece propor uma nova solução para os problemas da pátria, não mais voltada para o mar ou às glórias passadas. José Saramago, com a frase final de *O Ano da Morte*, explicita, mesmo que apenas tímida e embrionariamente, que é na terra que deve ser buscada uma

---

<sup>225</sup> Idem, p. 72

saída para os portugueses. O “mar sem fim” de *Mensagem* e o sonho do Quinto Império devem ser deixados de lado. A nova era proposta por José Saramago em seus romances inclui um revisitar o passado, mas com os pés no presente e sem os sonhos visionários de intelectuais e poetas, que, como Fernando Pessoa, acreditaram que o renascimento português se daria pelo regresso real ou mítico à nação imperial e guerreira que sucumbiu nas areias de Alcácer-Quibir.<sup>226</sup>

É relevante, também, a resignificação da figura do Poeta exemplar do Renascentismo, nas palavras de Saramago, dentro desse romance. A seguir, há uma outra referência a *Os Lusíadas*, mas desta vez destacando a imagem que o próprio Camões pintou de si nos versos finais do épico:

Para servir-vos, braço às armas feito;

Para cantar-vos, mente às Musas dada.<sup>227</sup>

Saramago refere-se a essa imagem quando faz Ricardo Reis refletir a respeito dele próprio, como poeta e médico em seu consultório, cuja janela, como já se disse, dá para a estátua de Camões. Nas palavras do heterônimo pessoano, Saramago emula o tópico presente em *Os Lusíadas*. Dizendo: “Mente, como a sua, às musas dada, porém, braço não mais do que às seringas feito”<sup>228</sup>, Ricardo Reis põe-se em nível de comparação com Camões poeta – “mente às musas dada” – mas não com o herói patriótico, ele é apenas um médico que escreve poesia. Vemos a leitura que Saramago faz de Camões passar por Fernando Pessoa. Ele parece

<sup>226</sup> BUENO (2002), p. 89. Grifos meus.

<sup>227</sup> “Os Lusíadas”, Canto X, 155.

<sup>228</sup> SARAMAGO (1984), p. 124.

reconhecer o processo de “apagamento” do Camões-herói garrettiano, levado a efeito pelo poeta de *Mensagem*.

Outra citação de *Os Lusíadas* aparece na menção ao Adamastor. Fica patente que, ao descrever a estátua do gigante no Alto de Santa Catarina, Saramago utiliza as mesmas imagens presentes nos versos camonianos virando-as ao contrário, ou pelo avesso.

(...) o vulto protetor do Adamastor (...), este rosto carregado, a barba esquelética, os olhos encovados, a postura nem medonha nem má, é puro sofrimento amoroso que atormenta o estupendo gigante.<sup>229</sup>

Em *Os Lusíadas* temos:

Não acabava, quando uma figura  
Se nos mostra no ar, robusta e válida,  
De disforme e grandíssima estatura;  
O rosto carregado, a barba esquelética,  
Os olhos encovados, e a postura  
Medonha e má e a cor terrena e pálida;  
Cheios de terra e crespos os cabelos,  
A boca negra, os dentes amarelos.<sup>230</sup>

Saramago, nesse romance, opta por uma interpretação menos feroz do Gigante que aterrorizava o sul da África e tantas provações colocava aos navegantes. No épico, o gigante tem a função de revelar o espírito aventureiro e desbravador dos portugueses, através da sua postura

---

<sup>229</sup> Idem, p. 263.

<sup>230</sup> “Os Lusíadas”, Canto V, 39.

ameaçadora. É essa vocação que a leitura realizada até princípios do século XX atribui ao monstro. Mais uma vez questionando essa recepção, fortemente influenciada pela obra de Garrett, Saramago apresenta um Adamastor que pouco tem de ameaçador e, ainda, o sobrepõe ao tom de voz “horrendo e grosso”<sup>231</sup> do monstro do épico, evocando o drama amoroso de Adamastor: “a postura nem medonha nem má, é puro sofrimento amoroso”. Sobre essa dessacralização, escreve Beatriz Berrini:

A figura disforme e gigantesca do Adamastor, que n’Os Lusíadas” é descrita de forma feroz, com isso alcançando o poeta engrandecer o feito dos portugueses nos finais dos quatrocentos, capazes de vencê-lo e transformar assim o Cabo das Tormentas em Cabo da Boa Esperança, essa figura faz-se mais humana no texto de Saramago, despertando antes a piedade que não o medo.<sup>232</sup>

Em suma, há nos três romances elementos que apontam claramente para uma intencionalidade de recriação anti-épica, ou desmitificadora, do mesmo discurso camoniano. Com isso, Saramago mostra que não só leu o poema, mas o recriou por meio de um olhar crítico e renovado.

Encontramos, nesses romances, a função de subverter a recepção historicamente institucionalizada dos escritos de Camões: *A Levantado do Chão* cabe o papel de pioneiro na representação daquilo que é na obra saramaguiana o eco dos que não têm voz, ou seja, os personagens

---

<sup>231</sup> Idem, V, 40.

<sup>232</sup> BERRINI, Beatriz. *O ano da morte de Ricardo Reis – sugestões do texto*. In BERRINI (1999), p. 73. Grifos meus.

marginalizados pela história oficial. Segue-se o *Memorial do Convento*, no qual a busca por uma re-escrita da história ganha contornos que desmitificam o épico de Camões por meio de paródias repletas de ironia. Em *O ano da morte de Ricardo Reis*, há referências diretas ao poeta dos quinhentos, acerca da relação entre os personagens e a estátua da Praça Camões, deixando à mostra um “Camões de Saramago”.

A figura mítica de Camões e a leitura sacralizada de *Os Lusíadas* são ressignificadas nesses três romances. Tal ruptura com a hipótese de leitura de Camões e do seu épico, disseminada desde Garrett, revela a existência de uma outra proposta recepcional, sugerida por Saramago e que não foi fundada com a sua obra romanesca. É antigo tal propósito. As questões relativas à configuração de um “novo Camões” já aparecem na produção poética saramaguiana, que remonta à década de 1960 e, mais detalhadamente, na peça de teatro *Que Farei com este Livro?*, de 1980, os quais serão apresentados a seguir.

## **6.2. Camões nos versos de Saramago**

Como pôde ser visto em capítulo anterior, a nova leitura de Camões na época pós Revolução do Cravos foi possível devido às tendências democráticas e socialistas, no bojo do movimento originado pelas reações culturais anti-salazaristas. Ao subvalorizar o Camões-herói, algumas das obras literárias portuguesas do século XX – com destaque para as de Jorge

de Sena, Maria Gabriela Llansol, Luzia Neto Jorge e, como foco deste trabalho, as de Saramago – assumem uma grande liberdade crítica e a exposição de problemas e desigualdades sociais.

Vimos que nos três romances históricos de Saramago mencionados, a partir de *Levantado do Chão*, são revelados os mecanismos através dos quais o discurso épico de Camões será posto em xeque por uma sinfonia de vozes, as dos muitos personagens e narradores criados pelo romancista. A origem primária desse discurso, no entanto, pode ser percebida desde *Os Poemas Possíveis* (1966), onde há indícios de uma leitura diferente daquela historicamente institucionalizada de *Os Lusíadas* e da lírica camoniana. Esboça-se dessa forma um percurso a ser desvelado, ou seja, o percurso criativo pelo qual Saramago formulou – ou reformulou – a figura histórica de Camões e o valor da obra desse poeta.

É, portanto, através da poesia escrita entre as décadas de 60 e 70, que Saramago revela pela primeira vez a compreensão de um Camões incompreendido, ou seja, aquele que não deixa de ser um homem “de carne e osso”<sup>233</sup>, como qualquer outro. Não é divino o Camões nos poemas de Saramago, é antes, e possivelmente, o embrião do Camões humanista do século XVI que ganhará voz no teatro de Saramago, em 1980.

A leitura que será levada a efeito adiante tem por objetivo fixar a ruptura de Saramago com a hermenêutica camoniana romântica e focalizará os poemas que fazem referência direta ao poeta: “Fala do Velho

---

<sup>233</sup> Alusão ao verso de Camões “*um homem sou só, de carne e osso*” da canção “Já a roxa manhã clara” CAMÕES (2001), p. 202.



do Restelo ao Astronauta”, “Epitáfio para Luis de Camões” e “Poema para Luis de Camões”.

Devemos lembrar que uma das primeiras incursões de Saramago pelo mundo da literatura foi realizada através da poesia. Veremos, então, que é inicialmente pela linguagem poética que Saramago, com um posicionamento crítico frente ao mito camoniano, vai subvertendo o discurso entronizado de Camões e do seu épico a ponto de dessacralizá-lo enquanto objeto emblemático e, dessa forma, revelar o que há, como diz João Adolfo Hansen<sup>234</sup>, de mundano nesse mito.

*Os Poemas Possíveis* e *Provavelmente Alegria* nos apresentam um problema inicial: a sua reedição na década de 80. *Os Poemas Possíveis* foi reeditado em 1982 e o *Provavelmente Alegria* em 1985, sendo que ambos sofreram alterações, justificadas pelo autor nos prefácios desses livros, que se apresentam como obras “revistas e emendadas”<sup>235</sup> em sua segunda edição. A nota de abertura da segunda edição de *Os Poemas Possíveis* pondera que a decisão de re-editar esses poemas revistos gerou a polêmica de serem ou não “outros” poemas, diversos daqueles constantes na primeira edição:

Poesia do dia passado, da hora tarda, poesia não futurante. E contra isso não haveria remédio. Salvo tentar trazê-la até o seu autor de hoje, por cima de dezasseis anos e dezasseis séculos. Assim foi feito (...), mas nenhum poema foi retirado,

---

<sup>234</sup> Veja-se o artigo de João Adolfo Hansen na página eletrônica “A Sibila”, disponível em <http://www.sibila.com.br/mapa12maquinadomundo.html>

<sup>235</sup> Veja-se a ficha catalográfica de cada livro.

nenhum acrescentado. É então outro livro? É ainda o mesmo?  
(...) O romancista de hoje resolveu raspar com unha seca e  
irônica o poeta de ontem.<sup>236</sup>

Mesmo fazendo parte de uma fase inicial, quando o romancista ainda se fechava no poeta, esses poemas revelam uma estreita relação com o que viria a ser a sua massiva produção narrativa, mesmo assim, essa reedição nos causa um problema inicial, de modo que, na leitura realizada a seguir, contemplaremos as duas edições dos poemas, permitindo perceber se, e até que ponto, a leitura que Saramago faz de Camões alterou-se em vinte e poucos anos, entre uma e outra edição.

### 6.2.1. O velho do Restelo

No poema Fala do velho do Restelo ao astronauta,

Aqui, na Terra, a fome continua,  
A miséria, o luto, e outra vez a fome.

Acendemos cigarros em fogos de napalme  
E dizemos amor sem saber o que seja.  
Mas fizemos de ti a prova da riqueza,  
E também da pobreza, e da fome outra vez.  
E pusemos em ti sei lá bem que desejo  
De mais alto que nós, e melhor e mais puro.

No jornal, de olhos tensos, soletramos  
As vertigens do espaço e maravilhas:  
Oceanos salgados que circundam  
Ilhas mortas de sede, onde não chove.

Mas o mundo, astronauta, é boa mesa

---

<sup>236</sup> SARAMAGO (1982), p. 13.

Onde come, brincando, só a fome,  
Só a fome, astronauta, só a fome,  
E são brinquedos as bombas de napalme.<sup>237</sup>

Saramago recria no século XX a figura contestadora do “velho de aspeito venerando”, que, agora, se dirige a um astronauta e não mais aos nautas de Vasco da Gama. Opta por colocar na voz do velho o discurso contra o expansionismo espacial, ou a “vã cobiça”, que cega e desvia o olhar para longe das questões mais urgentes e danosas, como por exemplo, a fome, a miséria e as condições precárias de saúde do povo na Terra globalizada. Os dois primeiros versos, repontuados entre uma e outra edição, apontam para isso: *Aqui, na Terra, a fome continua, / A miséria, o luto, e outra vez a fome.*<sup>238</sup> - *Aqui na terra a fome continua / A miséria e o luto e outra vez a fome.*<sup>239</sup>

A crítica de Saramago se constrói na medida em que vai aproximando o contexto contemporâneo daquele em que viveu Camões, evidenciando a preferência pelo discurso anti-épico. No primeiro verso vemos o pronome “aqui” indicando o distanciamento entre o eu-lírico e o astronauta, representante de um poder que, por vezes, prefere a conquista do desconhecido em detrimento do bem estar comum. O verbo “continuar” no presente do indicativo é uma forma de ligar o passado remoto ao presente, mostrando que a voz do velho, levantada contra os desmandos, não cessa de denunciar os perigos que levaram ao fracasso das Grandes

---

<sup>237</sup> SARAMAGO (1981) 2ª. ed. p. 70.

<sup>238</sup> SARAMAGO (1985) 2ª. ed.

<sup>239</sup> SARAMAGO (1966) 1ª. ed.

Descobertas. Perigos que “continuam”, ampliados à escala mundial, na era da globalização.

Alguns versos do célebre episódio no canto IV de *Os Lusíadas* são citados por Saramago nesse poema. Exemplo disso é a imagem do fogo que, em *Camões* recebe um tratamento tópico, que resgata a sua origem mitológica de ser trazido à Terra por Prometeu e transformado em armas pelos homens:

Trouxe o filho de Jápeto do céu

O fogo que ajuntou ao peito humano,

Fogo que o mundo em armas acendeu,

Em mortes, em desonras (grande engano!)<sup>240</sup>

A arma de fogo é alegorizada por Saramago na figura do napalm, substância química inflamável utilizada como arma pelos Estados Unidos da América do Norte quando das guerras do Vietnam e da Coréia. O verso “Acendemos cigarros em fogos de napalm” traz a mesma crítica dos versos de *Camões*, ou seja, o ser humano, cobiçoso pela glória e fama, “continua” transformando a dádiva (fogo celeste) em arma e, ao acender num fogo bélico os cigarros, minimiza o seu efeito devastador, revelando o descaso para com as conseqüências desastrosas da “glória de mandar”, como, por exemplo, a indignação (ou “indigna ação”) para com a cena das meninas coreanas correndo semi-nuas, com os corpos dilacerados pelo napalm no ataque estadunidense, que aparecem na fotografia divulgada pelo mundo afora. O verso seguinte no poema de Saramago, “E dizemos amor sem

<sup>240</sup> “Os Lusíadas”, Canto IV, 103.

saber o que seja”, completa o sentido do anterior. O que aí está não pode ser mudado, mas fica o alerta do velho que, “meneando três vezes a cabeça”, questiona a ganância desmedida:

Mas o mundo, astronauta, é boa mesa

Onde come, brincando, só a fome,

Só a fome, astronauta, só a fome,

E são brinquedos as bombas de napalme.<sup>241</sup>

A tripla repetição da palavra “fome” encontra-se como projeção da ação descrita por Camões na estrofe 94 do canto IV de *Os Lusíadas*:

Mas um velho de aspeito venerando,

Que ficava nas praias, entre a gente,

Posto em nós os olhos, meneando

Três vezes a cabeça, descontente,<sup>242</sup>

O velho do Restelo de Saramago também está descontente com a situação do povo português, no entanto transcende os limites do país, denunciando uma situação caótica mundial. O verso “*Mas o mundo, astronauta, é boa mesa*” revela uma maior abrangência espacial em relação ao primeiro verso, “*Aqui na Terra, a fome continua*”. A gradação de “Terra” para “mundo” sugere o direcionamento para o aspecto humanístico. A palavra “mundo” é usada no seu sentido humano, em oposição à palavra “Terra”, que designa o aspecto físico e geográfico. Além disso, a palavra

---

<sup>241</sup> SARAMAGO (1985). Grifos meus.

<sup>242</sup> *Os Lusíadas*, IV, 94. Grifos meus.

“Terra” do primeiro verso bem poderia ter relação com as “terras” que fizeram de Portugal a nação portentosa de *Os Lusíadas*:

Não tem cidades mil, terra infinita,

Se terras e riqueza mais desejas?<sup>243</sup>

A opção de Saramago por iniciar o discurso do velho falando da Terra e depois do mundo adquire uma abrangência maior que aquela mostrada nas palavras do Velho do Restelo, em *Os Lusíadas*. No épico de Camões, o Velho se dirige aos navegantes a respeito da condição portuguesa e no poema do século XX, o velho de Saramago fala ao astronauta a respeito da condição mundial. Ambas condições, a lusa no século XVI e a mundial no século XX, são de precariedade, pela cobiça daqueles que mandam. Ao trazer para o século XX o discurso anti-expansionista e anti-épico do Velho do Restelo, agora sob a perspectiva de um mundo globalizado, Saramago expõe uma proposta de leitura de *Os Lusíadas* não mais nacionalista. O velho de Saramago é a voz de alerta para o mundo.

### 6.2.2. A imagem do poeta

No Poema para Luiz de Camões,

Meu amigo, meu espanto, meu convívio,

Quem pudera dizer-te estas grandezas,

Que eu não falo do mar, e o céu é nada

Se nos olhos me cabe.

A terra basta onde o caminho pára,

Na figura do corpo está a escala do mundo.

---

<sup>243</sup> *Os Lusíadas*, IV, 100.

Olho cansado as mãos, o meu trabalho,  
E sei, se tanto um homem sabe,  
As veredas mais fundas da palavra  
E do espaço maior que, por trás dela,  
São as terras da alma.  
E também sei da luz e da memória,  
Das correntes do sangue o desafio  
Por cima da fronteira e da diferença.  
E a ardência das pedras, a dura combustão  
Dos corpos percutidos como sílex,  
E as grutas do pavor, onde as sombras  
De peixes irreais entram as portas  
Da última razão, que se esconde  
Sob a névoa confusa do discurso.  
E depois o silêncio, e a gravidade  
Das estátuas jazentes, repousando,  
Não mortas, não geladas, devolvidas  
À vida inesperada, descoberta,  
E depois, verticais, as labaredas  
Ateadas nas frentes como espadas,  
E os corpos levantados, as mãos presas,  
E o instante dos olhos que se fundem  
Na lágrima comum. Assim o caos  
Devagar se ordenou entre as estrelas.

Eram estas as grandezas que dizia  
Ou diria o meu espanto, se dizê-las  
Já não fosse este canto.<sup>244</sup>

versos que abrem o livro Provavelmente Alegria de 1970 (segunda edição revista em 1985) são formados a partir de uma proposta de linguagem até certo ponto hermética, que se alonga nos demais poemas desse livro e sobre a qual se manifesta José Rodrigues Paiva:

---

<sup>244</sup> SARAMAGO (1985), p. 50.

Fortemente imagéticos e cromáticos, esses textos têm como ponto fundamental, o elemento onírico e, portanto, não obedecem a uma lógica realista, antes privilegiam a transgressão surrealista, na invenção de situações fantásticas só compreensíveis num mundo de sonhos e de símbolos.<sup>245</sup>

Tal linguagem, mais tarde será reconhecida como “um dos recursos mais expressivos no romance de Saramago”<sup>246</sup> e não deixa de revelar na leitura do escritor a busca pelo “novo Camões”. Nesse poema vemos um sujeito que se dirige a Camões, exaltando-o pelo recorte humanista em detrimento da perspectiva ufanista que marcou a leitura tradicionalmente realizada até então:

*1 Meu amigo, meu espanto, meu convívio,*

*2 Quem pudera dizer-te estas grandezas,*

*3 Que eu não falo do mar, e o céu é nada*

*4 Se nos olhos me cabe.*

*5 A terra basta onde o caminho pára,*

*6 Na figura do corpo está a escala do mundo.*<sup>247</sup>

Logo no primeiro verso, encontramos a afirmação de uma identidade reconhecida entre os dois poetas, perceptível nas palavras “amigo” e “convívio” intensificadas pelo pronome possessivo “meu”, conferindo a dimensão de uma proximidade íntima e de apropriação. No entanto, o poeta contemporâneo não se importa com as descrições dos feitos heróicos daqueles conquistadores ancestrais ou com o que há de épico na biografia

---

<sup>245</sup> PAIVA, José Rodrigues. *Sobre a poesia de José Saramago*. in BERRINI (1999), p. 236.

<sup>246</sup> Idem, *ibidem*.

<sup>247</sup> SARAMAGO (1985), p. 50. Numeração e grifos meus.



camoniana (versos 3, 4 e 5), mas sim com o que é “mundano” (no sentido de ser do mundo sensível) na obra do seu “amigo”. Veja-se a figura construída no sexto verso, que remete ao famoso Homem Virtuviano de Da Vinci, gravura tomada como ícone do Humanismo, a qual representa o mundo (macrocosmo) tomando como medida a forma do corpo humano (microcosmo). Com isso vemos o que Saramago realmente deseja destacar na obra de Camões que, em seu *Os Lusíadas*, em opção clara pelo antropocentrismo, mostra o continente europeu na forma humana. Essa representação do continente, sobretudo na forma do corpo feminino, foi amplamente divulgada em cartas geográficas (cartas ginecomórficas) que circulavam àquela época.<sup>248</sup>

Saramago revela-se nesse poema como quem presume conhecer a intenção do poeta quinhentista, compreendendo o código camoniano existente em *Os Lusíadas*: “*E sei (...) / As veredas mais fundas da palavra / (...) / São as terras da alma.*”, “*(...) última razão, que se esconde / sob a névoa confusa do discurso.*” E para mostrar que a figura de Camões foi construída historicamente através dos versos épicos, quase parodiando a segunda estrofe do poema camoniano: “*E também sei da luz e da memória / Das correntes do Sangue o desafio / Por cima da fronteira e da diferença.*”<sup>249</sup>Essa mesma imagem é a que culmina em uma “estátua

---

<sup>248</sup> No canto III, quando Gama, antes de narrar a história das glórias de Portugal, explica a geografia da Europa, são utilizados elementos antropomórficos. Vejam-se os versos da estrofe 14 “*Da terra um braço vem ao mar, que, cheio, / De esforço, nações várias sujeitou,*” e da estrofe 17 “*Eis que se descobre a nobre Espanha / Como cabeça ali da Europa toda.*”. O livro de Sebastião Tavares Pinho, *Decalógia Camoniana*, traz um capítulo intitulado “A descrição camoniana da Europa e a cartografia ginecomórfica”. PINHO (2007), p. 133.

<sup>249</sup> “E também as memórias gloriosas / Daqueles Reis que foram dilatando / A Fé, o Império e as terras viciosas / De África e de Ásia andaram devastando,” (*Os Lusíadas*, I, 2)

jazente” que repousa, “não morta, não gelada” e sim “devolvida à vida inesperada”, aquela vida por assim dizer “descoberta”, ou ainda inventada. Com isso, Saramago critica o que se fez de Camões, quando os seus versos foram manipulados para a formação de um mito imposto aos portugueses como símbolo patriótico, como “labaredas verticais”, “ateadas nas frentes como espadas”, para que pudessem se sentir “levantados”, ou altivos e orgulhosos. No entanto, estavam sendo, sem o saber, escravizados, com “as mãos presas” e havia nos olhos uma “lágrima comum” dentro do “caos” que “devagar se ordenou entre as estrelas”.

Proposta semelhante já aparece em outro poema de 1966, do livro *Poemas Possíveis*: “Epitáfio para Luis de Camões”. Nele Saramago demonstra uma compreensão lúcida do que foi feito com Camões:

Que sabemos de ti, se versos só deixaste,  
Que lembrança ficou no mundo em que viveste?  
Do nascer ao morrer encheste os dias todos,  
Ou roubaram-te a vida os versos que fizeste?<sup>250</sup>  
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?<sup>251</sup>

Nas duas edições o poema tem início com a pergunta “Que sabemos de ti (...)?”. Entram aqui questões como a autenticidade de relatos histórico-biográficos, mito e, principalmente, projeção do autor pela interpretação –

---

<sup>250</sup> SARAMAGO (1966) 1ª. ed. p. 28.

<sup>251</sup> SARAMAGO (1981) 2ª. ed. p. 33.

sempre questionável – dos poemas. Como se pretende conhecer Camões sendo a biografia do poeta tão questionável a ponto de não termos fixada, por exemplo, data e local precisos para o seu nascimento, ou onde estão de fato os restos mortais dele?<sup>252</sup> A resposta vem logo a seguir, na continuidade do primeiro verso: “(...) se só deixaste versos,” (ou “se versos só deixaste,” na primeira edição). Para Saramago a questão não é traçar uma biografia de Camões a partir dos versos, mas sobretudo, censurar aqueles que assim tentaram fazer, como, por exemplo, a vertente biográfica do século XVIII.

“Encher os dias”, ou “ganhar os dias” significa, em última análise, viver. Saramago questiona perguntando diretamente ao poeta, se Camões realmente “viveu” ou se a vida que teve é apenas aquela inferida da leitura de seus versos. Talvez seja devido a tal pergunta que Saramago altera o segundo verso, que passa de “*Que lembrança ficou no mundo em que viveste?*” da primeira edição para “*Que lembrança ficou no mundo que tiveste?*”, na segunda. Seria despropositado indagar se ele “realmente viveu”. No último verso, vemos que a obra camoniana “rouba” a vida do poeta. Roubar significa manter consigo alguma coisa. Saramago altera o verbo “roubar” para “perder” na segunda edição – “(...) perderam-te a vida os versos que fizeste?” – querendo mostrar que nem mesmo a obra pode carregar consigo a vida “perdida” do poeta quinhentista, mesmo sendo obra canonizada pelos diferentes públicos leitores.

---

<sup>252</sup> ANASTÁCIO, Vanda. *Criação de um poeta nacional: Breve panorâmica das edições da Lírica Camoniana entre 1595 e 1870*. In FRANCO, Marcia Arruda (org.) *Floema Dossiê Camões – Caderno de Teoria e história Literária*. Vitória da Conquista, UESB (no prelo).

Esse primeiro esboço de recepção criativa da figura e da obra de Camões, surgida na década de 1960, tende a uma nova leitura que já aparecia, como vimos, em Oliveira Martins, Cesário Verde, Fernando Pessoa e Jorge de Sena. Os poemas de Saramago nos permitem perceber uma preocupação com a reformulação da figura camoniana, ou a revelação de um “outro” Camões, mais verossímil no século XX.

Essa é uma preocupação constante na representação outra que Saramago faz de Camões, ao questioná-lo como mito nacional, e, além disso, propor-lhe uma nova leitura. Vemos isso claramente em uma obra onde Camões ganha voz e atitudes, a peça de teatro *Que Farei com este Livro?*

### **6.3. Camões no teatro saramaguiano**

A peça de José Saramago, *Que farei com este livro?* está centrada na ação de Camões no período entre Abril de 1570 e Março de 1572, quando o poeta regressa do exílio na Índia e vai tentar obter em Lisboa, junto à Corte portuguesa, o mecenato necessário para a publicação de *Os Lusíadas*.

Homenageando os 400 anos da morte de Camões, Saramago recupera a saga da publicação de *Os Lusíadas*, dialogando com o Camões de Almeida Garrett e construindo um outro Camões, bem diverso daquele herói romântico, elevado ao *status* de mito a partir de 1825. Diferentemente do personagem garrettiano, o protagonista da peça teatral de Saramago é um homem indeciso, fraco e sem rumo, como se vê na quarta cena, quando

Camões surge pela primeira vez, após o diálogo de Diogo do Couto e Ana de Sá. A mãe, Ana, abre a porta sem que o filho, Camões, tenha batido. Ele diz: “*Quando será, minha mãe, que me dareis tempo de abrir a porta?*”<sup>253</sup> Aí vemos um Camões introduzido por uma interrogação e por uma incapacidade de agir por conta própria, o que acontecerá ao longo de toda a obra: dúvida e imobilidade. Outro momento que prova a intenção de criar esse “novo” Camões acontece na sexta cena, quando o poeta reencontra a ex-amente, Francisca de Aragão e ela toma a atitude inicial, como revela o comentário:

(Nem um, nem outro sabem que mais dizer. A insustentável tensão é quebrada por Francisca de Aragão que corre para Luis de Camões e se abraça a ele.)<sup>254</sup>

Note-se que as duas ações, “correr” e “abraçar”, têm como sujeito Francisca de Aragão, enquanto Camões permanece como um objeto imóvel. Nessa cena, Saramago não escreve que eles se abraçam, em um gesto recíproco, mas apenas ela, Francisca, age. Essa é uma primeira perspectiva pela qual o autor do século XX vai tentar ir de um extremo – o mito heróico – a outro – o homem fraco, da mesma forma que já o tinha feito Jorge de Sena, por exemplo. Encontramos também na última cena a mesma atitude de apatia e imobilidade, quando o livro impresso chega até as mãos do poeta:

SERVENTE: Senhor Luis de Camões, agora mesmo ia eu a vossa casa. Mas já que vos encontrei, aqui tendes o que vos

<sup>253</sup> SARAMAGO (1998), p. 31.

<sup>254</sup> Idem, p. 43. Grifos meus.

manda o mestre Antonio Gonçalves. É o primeiro que acabámos. (Retira-se.)

LUIS DE CAMÕES: (Segurando o livro com as duas mãos.)  
Que farei com este livro? (Pausa. Abre o livro, estende ligeiramente os braços, olha em frente.) Que fareis com este livro? (Pausa.)<sup>255</sup>

É o livro impresso que chega até as mão de Luis de Camões e não o contrário. A ação fica por conta do servente de Antonio Gonçalves e ao poeta, mais uma vez, cabe a imobilidade e o questionamento. Em uma palavra, a passividade.

Mas Saramago não pretende apenas apresentar este “outro Camões”. A sua opção é por apresentar também uma releitura da História, resgatando elementos que possam dar margem à reflexão sobre semelhanças existentes entre os séculos XVI e XX. É por isso que ele conduz o fio narrativo de *Que farei com este livro?* por um universo de opressão, marcado historicamente pela monarquia e igreja, metaforicamente representados pela névoa e peste, ou nas palavras de Seixo:

(...) a peste e o nevoeiro (figurando, respectivamente, a ambiência criada pela inquisição e a mentalidade confusa do jovem rei D. Sebastião) são motivos alusivos recorrentes desse argumento negativo...<sup>256</sup>

---

<sup>255</sup> Idem, p. 92.

<sup>256</sup> SEIXO (1987), p. 35

Essa opção tem por fonte, sem dúvida, alguns relatos históricos, mas também o próprio épico, sendo ele compreendido como documento/monumento<sup>257</sup>, do qual é considerada a condição de produção. Para isso, Saramago parece se valer daquilo que vem escrito no alvará de publicação, que começa por “*Eu el Rey faço saber aos que este Alvará virem (...)*” e termina “*Gaspar de Seixas o fiz em Lisboa, a xxiiij: de Setembro, de M.D.LXXI. Jorge da Costa o fiz escrever.*” O alvará de D. Sebastião é expedido por um de seus secretários, que fala em seu nome, ou seja, o rei está materialmente ausente no contexto de publicação do poema. Além disso vê-se, àquela época, a presença opressora do Estado Monárquico, mostrando através da própria existência de um alvará de publicação a intervenção em todas as questões, inclusive e principalmente nas culturais. Isso tudo em conjunto com o Clero, como se vê em outro trecho do mesmo alvará, “*(...) e antes de se imprimir será vista e examinada na mesa do conselho geral do santo ofício da Inquisição (...)*” e também na licença do Santo Ofício da Inquisição, assinada pelo frei Bartolomeu Ferreira, onde se lê, de início, “*Vi por mandado da santa e geral inquisição estes dez Cantos dos Lusíadas de Luis de Camões*”, palavras que mostram a presença da censura eclesiástica. Mais à frente, no texto da mesma licença, justifica-se o parecer favorável, “*não achei neles coisa alguma escandalosa, nem contrária á fé e aos bons costumes (...) E por isso me pareceu digno de imprimir (...)*”, ou seja, o texto pode-se imprimir porque se ajusta aos interesses da igreja e do Estado. Podemos ponderar, com a

---

<sup>257</sup> LE GOFF (1992).

leitura desses dois registros, a respeito da soberania que o clero, como instituição, e o Estado, representado por muitos e carente da presença de um rei, detinham sobre os produtos culturais no século XVI. Nesse sentido, o de denunciar uma presença opressora no ambiente do século XVI, vem a opção de Saramago por introduzir na peça a leitura completa da dita licença<sup>258</sup>, valorizando-a como texto histórico.

Ao lembrar das lições da Estética da Recepção, nos mostrando que o texto pode ter tantos sentidos quantos forem os seus leitores, pode-se dizer que temos aqui a leitura diferenciada (socialista?) que Saramago faz do texto camoniano, apontando a tensão entre ricos e pobres, por um lado as classes abastadas da alta nobreza e do clero e, por outro, o povo sofrido que, se não morre na guerra, em defesa do Império, sucumbe à peste ou à fome. O professor Francisco Maciel Silveira afirma que Saramago é consciente da polissemia do texto camoniano, atribuindo ao personagem Damião de Góis, no primeiro quadro do segundo ato, um papel fundamental para compreendê-la:

Via Damião de Góis, propôs o Sr. José Saramago o mote para ler o seu texto, Humberto-ecoando que a obra, depois de aberta, admite distintas leituras, interpretação e valoração, conforme os olhos de quem o ler.<sup>259</sup>

Vincula-se claramente a isso a lição sociológica de Saramago: os diversos sentidos que se atribuem ao texto literário dependem sempre da

---

<sup>258</sup> No momento em que o Frei Bartolomeu entrega a licença de publicação do poema a Camões, lê na íntegra o seu conteúdo. SARAMAGO (1998), p. 74.

<sup>259</sup> SILVEIRA, Francisco Maciel. *A edição de "Os Lusíadas" segundo o olhar (aquilino) de Saramago*. in LOPONDO (1998), p. 200.



ideologia de quem o lê. Estamos, pois, novamente frente à pergunta saramaguiana: o que se fez dos versos de Camões? Ou seja, a questão da mitificação do poeta como herói da pátria contra a busca por aquilo que fará o poeta descer até o mesmo chão que pisamos, ou tornar-se novamente homem.

Mostrar as inúmeras dificuldades que Camões teve de enfrentar para publicar *Os Lusíadas* é um pretexto eficaz para revelar por que Portugal, às vésperas de Alcácer Quibir, parecia uma “barca sem leme nem mastro”<sup>260</sup>, navegando sob denso nevoeiro. Envolvido numa rede de influências políticas – em que se destacam as personalidades de D. Catarina de Áustria, do cardeal D. Henrique e dos irmãos Luís e Martim Gonçalves da Câmara – O rei D. Sebastião não tem voz nesta peça de Saramago, entra em cena uma única vez, e sem fala, no quinto quadro do primeiro ato. O soldado Diogo do Couto descreve o rei como “uma criança de dezasseis anos” que “gosta de caçar e montear, arrenega do governo do reino, reza mais do que a rei convém” e “tem medo (...) do casamento”<sup>261</sup>. Com tal governante e com os conselheiros que o rodeiam, o povo lusitano vive em “confusão” pior que a da Índia, à mercê dos interesses expansionistas da Coroa e daqueles que usufruem das benesses do Império (a nobreza e o clero). Saramago, certamente, inspira-se nos versos do próprio Camões ao desenhar esse D. Sebastião impopular, também caracterizado por António Sérgio no seu estudo “Camões Panfletário (Camões e D. Sebastião)”:

<sup>260</sup> SARAMAGO (1998), p. 33, fazendo referência à redondilha de Camões “Corre sem vela e sem leme / o tempo desordenado, / dum grande vento levado; / o que perigo não teme / é de pouco experimentado. / As rédeas trazem na mão / os que rédeas não tiveram: / vendo quando mal fizeram / a cobiça e ambição / disfarçados se acolheram.” in CAMÕES, Luis de. *Lírica*. São Paulo, Cultrix, 2001.

<sup>261</sup> Idem, p. 62

“antipático demente que nos arrastou a Alcácer Quibir”<sup>262</sup>. Dentre os versos utilizados como prováveis admoestações a el-rei, os que mais se destacam são aqueles do canto IX, quando Vênus decide premiar os navegantes com os refrigerios da Ilha dos Amores e vai encontrar Amor preparando uma guerra aos homens, acusando-os de amar o que não deviam:

Via Actéon na caça tão austero,  
De cego na alegria bruta, insana,  
Que, por seguir um feio animal fero,  
Foge da gente e bela forma humana;  
E por castigo quer, doce e severo,  
Mostrar-lhe a ferrosura de Diana.  
(E guarde-se não seja inda comido  
Desses cães que agora ama, e consumido).

E vê do mundo todo os principais  
Que nenhum no bem público imagina;  
Vê neles que não têm amor a mais  
Que a si somente, e a quem Filúcia ensina;  
Vê que esses que freqüentam os reais  
Paços, por verdadeira e sã doutrina  
Vendem adulação, que mal consente  
Mondar-se o novo trigo florecente.<sup>263</sup>

---

<sup>262</sup> SERGIO (1977), p. 31. O ensaio citado de António Sérgio, assim como *O Desejado*, publicado anteriormente, mostram de maneira magistral a relação entre D. Sebastião, o povo, o clero e a corte.

<sup>263</sup> *Os Lusíadas*, IX, 26 e 27.

Camões também se dirige a D. Sebastião, da mesma forma, nos versos da Dedicatória e do Epílogo de *Os Lusíadas*:

E, enquanto eu estes canto - e a vós não posso,

Sublime Rei, que não me atrevo a tanto - ,

Tomai as rédeas vós do Reino vosso:

Dareis matéria a nunca ouvido canto.

Comecem a sentir o peso grosso

(Que pelo mundo todo faça espanto)

De exércitos e feitos singulares,

De África as terras e do Oriente os mares.

(...)

De Formião, filósofo elegante,

Vereis como Anibal escarnecia,

Quando das artes bélicas, diante

Dele, com larga voz tratava e lia.

A disciplina militar prestante

Não se aprende, Senhor, na fantasia,

Sonhando, imaginando ou estudando,

Senão vendo, tratando e pelejando.<sup>264</sup>

Parece ser desses versos Saramago retira o material para esculpir o D. Sebastião descrito por Diogo do Couto, quando, no quarto quadro, Camões pergunta: “E el-rei? Como é el-rei? Quando parti para a Índia, ainda ele não era nascido.”<sup>265</sup> Responde Diogo do Couto:

---

<sup>264</sup> *Os Lusíadas*, I, 15 e X, 153. Grifos meus.

<sup>265</sup> SARAMAGO (1998), p. 34.

DIOGO DO COUTO: El-rei...El-rei é uma criança de dezasseis anos. Gosta de caçar e montear, arrenega do governo do reino, reza mais do que convém. Mas é corajoso. Diz-se que só tem medo de uma coisa, do casamento. Falar-lhe em casar é o mesmo que falar-lhe da morte. É robusto de corpo, louro. Aí tens el-rei. Ah, é verdade. Descai-lhe o beijo.<sup>266</sup>

Há semelhança da descrição com os versos de Camões quando alude à imagem de Actéon - o caçador grego criado pelo centauro Quíron que, amando mais os seus cães do que as mulheres, é transformado por Diana em um veado e passa a ser perseguido por eles – para mostrar a simpatia pela caça e desprezo pelas mulheres. A ironia saramaguiana nos remete ainda a uma certa ridicularização da condição física do rei – “descai-lhe o beijo” – e até mesmo da sua condição sexual, em outro quadro da peça, quando conversam os irmãos Câmara, um confessor e outro, secretário do rei:

MARTIM DA CÂMARA: Vejo que vos aproximais de mim. E como não ousareis dar os passos que faltam, dir-vos-ei eu que não é casar ou não casar el-rei que vos preocupa.

LUÍS DA CÂMARA: Que é, então?

MARTIM DA CÂMARA: Terei de ser eu a declarar as palavras que a vossa língua recusa, padre Luís Gonçalves da Câmara? Rainha de Portugal, haveremos talvez, não creio que dê ela filhos que de el-rei possam ser. *(Pausa)* Perdoai se vos escandalizei.<sup>267</sup>

---

<sup>266</sup> Idem, *ibidem*.

<sup>267</sup> Idem, p. 16.

Além da imagem pouco simpática e caricata de el-rei, Saramago extrai dos mesmos versos elementos que nortearão a relação entre D. Sebastião e os que o cercam. Vejam-se os versos “Vê que esses que freqüentam os reais / Paços, por verdadeira e sã doutrina / Vendem adulação, que mal consente / Mondar-se o novo trigo florescente”. Essa adulação pode ser percebida no quinto quadro do primeiro ato, quando dois fidalgos discutem por conta da “pragmática sobre o luxo” determinada por D. Sebastião, um frade apressa-se em aconselhá-los, defendendo a decisão real:

FRADE: Senhores, questionar sobre tal matéria não é para gente de razão e bom nascimento. Olhai antes que alegre está o céu por ver que segue a nobreza de Portugal o santíssimo exemplo da Igreja. Ricas e poderosas são as nossas ordens em terras, pessoas e outros bens, e contudo vede como nós, servos de Deus, vestimos pobrememente. Que é melhor para a alma? Trajar o corpo sedas e cetins, ou alargar domínios, os vossos e os do reino?

3° FIDALGO: Tendes razão.

4° FIDALGO: Boa razão tendes.

FRADE: Ora pois, e não torneis a enfadar-vos, que com os enfados da nobreza sofre a fazenda de el-rei e entristece a Igreja.<sup>268</sup>

---

<sup>268</sup> Idem, pp. 67 a 68.

O povo, como mostrado, sofria com as leis impostas em favor do expansionismo. Além das fontes históricas, Saramago pode ter encontrado, mais uma vez material para tal constatação nos versos de Camões:

Vê que aqueles que devem à pobreza  
Amor divino, e ao povo caridade,  
Amam somente mandos e riqueza,  
Simulando justiça e integridade;  
Da feia tirania e de aspereza  
Fazem direito e vã severidade;  
Leis em favor do Rei se estabelecem,  
As em favor do povo só perecem”<sup>269</sup>.

Quanto a isso, pela voz de Diogo do Couto, fica dito que a Índia foi “uma doença de Portugal”.<sup>270</sup> Camões, que lá trabalhou honestamente, de lá retornou “sem riqueza nem esperança de a ter, e com a saúde perdida”.<sup>271</sup> Isso, como visto em capítulo anterior, já está dito na década VIII de Diogo do Couto, a qual, em conjunto com os versos da epopéia, Saramago tem como uma das fontes documentais para criar o seu texto.

Compreende-se, pois, que quando a mãe analfabeta pede a Camões que leia “uma passagem mais clara” de *Os Lusíadas*, que lhe chegue mais facilmente ao entendimento, o poeta logo escolha a fala do Velho do Restelo. Se, por um lado, era previsível que o discurso do velho, contrário à expansão portuguesa no ultramar, agradaria a pobre mãe, que tanto sofrera com a permanência do filho no Oriente ao longo de dezessete anos.

---

<sup>269</sup> *Os Lusíadas*, Canto IX, 28.

<sup>270</sup> SARAMAGO (1998), p. 49.

<sup>271</sup> *Idem*, p. 83.

Também é possível, por outro lado, que Camões, depois de todas as misérias que experimentou em suas viagens, tenha alterado a sua posição de adesão ao expansionismo português tal como a podemos ver no discurso do Velho de “aspeito venerando”:

E ponde na cobiça um freio duro  
E na ambição também, que indignamente  
Tomais mil vezes, e no torpe e escuro  
Vício da tirania, infame e urgente,  
Porque essas honras vãs, esse ouro puro,  
Verdadeiro valor não dão à gente:  
Melhor é merecê-los, sem os ter,  
Que possuí-los sem os merecer.<sup>272</sup>

Em *Que farei com este livro?* Saramago mostra Camões fazendo “obra de remendão”<sup>273</sup> em seu livro, isto é, o poeta “corrije” o que escreveu quando esteve fora de Portugal, adequando a matéria ao contexto que encontrou ao regressar. Passa a considerar D. Sebastião de “...temor da maura lança, / Maravilha fatal da nossa idade”, “Poderoso rei, cujo alto império / O Sol, logo em nascendo, vê primeiro” a um “Senhor” que tenta aprender “a disciplina militar prestante”, “sonhando, imaginando ou estudando”, quando deveria fazê-lo “tratando e pelejando”<sup>274</sup>.

Ao mostrar o Camões da peça vendo mudar a sua própria percepção da realidade portuguesa desde que retorna até a publicação do poema, Saramago propõe uma leitura, na qual aproxima o contexto histórico da

<sup>272</sup> “Os Lusíadas”, Canto IX, 93.

<sup>273</sup> SARAMAGO (1998), p. 32.

<sup>274</sup> Os termos destacados referem-se aos versos da dedicatória e do epílogo de *Os Lusíadas*, Canto I, 6 e Canto X, 153.

produção camoniana do contemporâneo. E o faz mostrando o perigo de uma leitura inocente ou conduzida por ideologias manipuladoras que transformaram, ao longo dos anos, Camões e a sua obra em mitos de Portugal. É exatamente essa condição de mito que Saramago vem dessacralizar quando nos dá um Camões fraco, hesitante e confuso, mas não um mártir. Um Camões humano que, como qualquer um de nós, aprende com os exemplos de outras pessoas, sofre transformações na busca pelos seus ideais e quando consegue atingir os seus objetivos se questiona: E agora, que farei?



## 7 – CONCLUSÃO

Quem foi, de fato, Camões? Indagação que já no título deste trabalho se infere. “Quantos leitores, tantas as sentenças”, nos responde Sá de Miranda, em tom profético. Camões e a sua obra se tornaram, ao longo do tempo, objetos metafóricos, “sentenças tantas” para “tantos leitores”. É isso que se viu ao percorrer as linhas deste trabalho que teve, desde o seu título, o intuito de mostrar ao público leitor de Camões do século XXI que não há uma forma de receber o poeta e a sua grande epopéia, mas inúmeras. Tantas quantas forem os leitores e as épocas. O Camões de hoje não será o de amanhã, assim como o de ontem não é o de agora.

Ao percorrer momentos chave dos mais de quatrocentos anos de recepção de *Os Lusíadas*, regressamos ao passado histórico para compreender como e quando o homem Camões transformou-se no mito patriótico e, da mesma forma, como o seu livro se transformou no “evangelho da pátria”. Constatou-se, neste trabalho, que foram diversas as correntes recepcionais, de forma a gerar nos públicos leitores de épocas subseqüentes um encadeamento de representações da obra e da figura do autor quinhentista, culminando com o Camões garrettiano, herói romântico e exemplo de bom português.

Foi mostrado que o período romântico transformou sobremaneira a representação de mundo na cultura europeia, de modo que os seus reflexos estão presentes entre nós ainda hoje. Como diz Eduardo Lourenço “Se não

foi o Romantismo que inventou a Literatura, modificou por completo a sua noção<sup>275</sup>, ainda dizemos mais: sobretudo a portuguesa, via o projeto de renovação literária levado por Garrett e Herculano. Os paradigmas ali surgidos impregnaram da tal forma a cultura lusófona que torna-se dificultoso o trabalho de quem se atreve a com eles romper.

Mostramos neste trabalho que o mito criado em torno de Camões e sua obra tem sido atacado pela competência de autores pós-românticos, desde Oliveira Martins, passando por Fernando Pessoa, Jorge de Sena, até chegar a José Saramago, em cuja profícua produção literária revela-se um “outro” Camões, homem cansado de ser estátua, consciente de que sua voz “enrouquecida” ainda não atinge os ouvidos “surdos e endurecidos” de forma satisfatória.

O poema que lemos hoje evoca imagens e situações que nada são além de reflexos das representações já realizadas em anos e anos de leitura. O imaginário coletivo do povo lusófono – principalmente português – é saturado de informações acerca do épico e de seu autor. A Estética da Recepção nos auxiliou a compreender como se deu esse processo. Como vimos, é certo que as impressões mais marcantes na leitura que se faz, ainda hoje, é aquela surgida com o movimento romântico, em parte devida ao impacto que o próprio movimento provocou na cultura ocidental, mas algumas instituições também têm a devida responsabilidade na formação desse imaginário, principalmente a escola e o governo militar. Coube à escola cristalizar a imagem do poema como paradigma de arte, língua e

---

<sup>275</sup> LOURENÇO (1999), p. 54.

documentação histórica, assim como coube à proposta “pedagogizante” do governo militar, ampliando o que já se fazia desde o século XIX, assentar a imagem do poeta quinhentista como exemplo de patriota.

O que os autores pós-românticos fazem é uma tentativa de dessacralizar tanto o poeta como a obra, devolvendo-os ao lugar ao qual pertencem, o universo literário. José Saramago, como co-leitor desse novo Camões, posiciona-se contrário à leitura utilitária que se fez do poeta, mas compreende que a ficção se funde, de forma inevitável, com a história. Ele sabe que é improdutivo dissociar a obra de um contexto histórico, isolando-a em uma tentativa de leitura imparcial. O que ele faz em suas obras, e em especial nas estudadas aqui, é mostrar que existem **outras** possibilidades interpretativas, diversas daquelas já apresentadas.

Os personagens e narradores saramaguianos são arautos de uma nova recepção do épico camoniano, subvertendo o discurso apologético em nome de um resgate do que há de mundano no poeta quinhentista. Contrariamente ao que fez Almeida Garrett, em 1825, Saramago propõe um “outro” Camões que rompe com a tradição recepcional. O Camões garrettiano é a síntese de um mito que vem se projetando desde a contemporaneidade do poeta, o de Saramago é aquele que interrompe essa projeção.

Saramago e Garrett aproximam-se, enquanto leitores, mas afastam-se como autores. Ao ler a obra de Camões, Garrett se vale de elementos extra-textuais, como documentos, relatos e tantos outros registros a respeito do poeta. Saramago procede da mesma forma e isso se revela na obra dos

dois escritores. No entanto, Garrett molda um personagem que sintetiza o seu passado recepcional e Saramago questiona tal paradigma interpretativo e propõe uma cisão com o passado, recriando um Camões-personagem que rompe o vínculo com as leituras instituídas pela tradição da história literária e aponta para novas possibilidades interpretativas não apenas da literatura, como também da história. Saramago, assim como Garrett, leu Camões pelo prisma histórico, mas o fez de forma diversa do poeta precursor do Romantismo em Portugal.

Ao final deste trabalho, podemos dizer que, além do exposto acima, também foi possível mostrar a projeção de leitor a escritor, a partir de uma contemplação do processo receptivo. Ler é mais que atribuir significados a um texto. É antes um ato de complementação dos enunciados ali presentes, considerando-os enquanto material aberto e pleno de possibilidades. É o caso de evocar, neste final, a questão levantada por Carlos Reis<sup>276</sup> quanto à formação de José Saramago como escritor, à qual este responde que é necessário desdobrar-se e assistir-se, enquanto pessoa que se informa, lê e adquire conhecimentos para a formação da pessoa que, sem que ele soubesse, seria escritor.

Após tudo o que foi exposto, acreditamos ser interessante terminar este trabalho sob essa mesma perspectiva, ou seja, invocando a nossa formação como leitores. Formação esta que nunca está totalmente concluída, mas sempre em aprimoramento. É preciso estarmos atentos para a formulação de novos questionamentos que nos levem a uma melhor e

---

<sup>276</sup> REIS, Carlos (1998), p. 101.

mais independente tomada de opiniões. Deixemos falar o criador desse “outro” Camões, Saramago:

Não se sabe tudo, nunca se saberá tudo, mas há horas que somos capazes de acreditar que sim, talvez porque nesse momento nada mais nos podia caber na alma, na consciência, na mente, naquilo que se queria chamar ao que nos vai fazendo mais ou menos humanos.<sup>277</sup>

---

<sup>277</sup> SARAMAGO (2007), p. 15.

## REFERÊNCIAS

- ALMEIDA, Teresa Sousa de. **Camões de Almeida Garrett**. Lisboa, Editorial Comunicações, 1986.
- AMORA, António Soares, **A crítica feita a “Os Lusíadas” no decurso da história literária**. in “Actas da I Reunião Internacional de Camonistas”, Lisboa, 1973.
- BENJAMIN, Walter. **O narrador**. In: *Textos escolhidos*. Coleção Os Pensadores. São Paulo, Abril Cultural, 1983.
- \_\_\_\_\_. **Teses sobre filosofia da história**. In: KHOTE, Flávio R. (Org.) **Walter Benjamin**. Coleção Grandes Cientistas Sociais. São Paulo, Ática, 1981.
- BERRINI, Beatriz (org.) **José Saramago – uma homenagem**. São Paulo, EDUC FAPESP, 1999.
- BOCAGE, Manuel Maria Barbosa Du. **Sonetos Completos**. São Paulo, Ed. Núcleo, 1995.
- BUENO, Aparecida de Fátima. **O poeta e o labirinto**. Viçosa, Ed. Da Universidade Federal de Viçosa, 2002.
- BUENO, Francisco da Silveira. **Literatura luso-brasileira**. São Paulo, Saraiva, 2002.
- BRAGA, Teófilo. **História da literatura portuguesa**. Lisboa, Imp. Nacional / Casa da Moeda, 1984.

BRECHT, Bertolt. **Escritos sobre Teatro**. Buenos Aires, Ediciones Nueva Visión, 1976.

CABRAL, Alexandre. **Notas Oitocentistas II - Luís de Camões: Poeta do povo e da Pátria**. Lisboa, Livros Horizonte, 1980.

\_\_\_\_\_. **A estranha participação de Camilo Castelo Branco nas comemorações camonianas de 1880**. em *Revista Camoniana* – 2ª. Série, vol. II, São Paulo, USP, 1979.

CAMÕES, Luís de. **Os Lusíadas**. 2ª. Ed. São Paulo: Cultrix, 1972.

\_\_\_\_\_. **Lírica**. (Seleção, prefácio e notas de Massaud Moisés). São Paulo, Cultrix, 2001.

CARLSON, Marvin A. **Teorias do Teatro – Estudo histórico-crítico, dos gregos à modernidade**. São Paulo, Ed. Unesp, 2002.

CUNHA, Carlos M. Ferreira da. **A Construção do Discurso da História Literária na Literatura Portuguesa do Século XIX**. Braga, Univ. do Minho, 2002.

DÓRIA, A. Álvaro. **Oliveira Martins e Camões**. em *Revista Camoniana* – 2ª. Série, vol. II, São Paulo, USP, 1979.

FIGUEIREDO, Fidelino de. **História da Crítica Literária em Portugal – da renascença à atualidade**. Lisboa, Livraria Clássica Editora, 1916.

FIGUEIROA, Diogo F. **Theatro da mayor façanha, e gloria portugueza**. Porto, Empreza Ed. de Obras Clássicas e Ilustradas, 1879

FRANCO, Marcia Arruda Franco. **Algumas questões teóricas e metodológicas da Escola de Constança**, revista Com Textos, Mariana, no. 9, p. 32-37, 1999.

\_\_\_\_\_. **Sá de Miranda - um Poeta no Século XX**. Braga, Angelus Novus, 2001.

\_\_\_\_\_. **O “emprego indiano” em dois sonhos épicos**. Separatas dos Anais do I Congresso Internacional de Estudos Camonianos, Rio de Janeiro, UERJ/SBLL, 1998. pp. 391 a 387.

\_\_\_\_\_. (org.) – **Dossiê Camões**. Caderno de Teoria e História Literária. Vitória da Conquista, Ed. Uesb, (no prelo)

GARRETT, Almeida. **Frei Luis de Sousa – coleção obras primas de cada autor**. São Paulo, Martin Claret, 2003.

GOTTARDI, Ana Maria. **Jorge de Sena: Uma leitura da tradição**. São Paulo, Arte & Ciência, 2001.

GUMBRECHT, H. Ulrich. **As Funções da retórica Parlamentar na Revolução Francesa**. Belo Horizonte, Ed. UFMG, 2003.

\_\_\_\_\_. **Corpo e Forma**. Rio de Janeiro. UERJ, 1998.

\_\_\_\_\_. **O Campo não-hermenêutico ou a Materialidade da Comunicação**. Rio de Janeiro: UERJ, Cardenos do Mestrado, n. 5, 1993.

\_\_\_\_\_. Hans Ulrich. **Sobre os interesses cognitivos, terminologia básica e métodos de uma ciência da literatura**



**fundada na teoria da ação.** In: LIMA, Luis Costa, seleção, tradução e introdução. *A literatura e o leitor*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1979.

HERCULANO, Alexandre. **Qual é o estado da nossa literatura? Qual é o trilho que ela hoje tem a seguir?** citado em NEVES, Lucia M. B. P. **Literatura história e política em Portugal (1820 – 1856)**. Rio de Janeiro, EDUERJ, 2007.

KAUFMAN, Helena Irena. **Ficção histórica portuguesa do pós-revolução**. Madison, The University of Wisconsin, 1991.

Le GOFF, Jacques. **História e Memória**. Ed. UNICAMP, Campinas, 1992.

LIMA, Luis Costa, seleção, tradução e introdução. **A literatura e o leitor**. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1979.

LLANSOL, Maria Gabriela. **Um Falcão no punho**. 2. ed. Lisboa, Relógio D'Água, 1988.

LOPONDO, Lilian (org). **Saramago Segundo Terceiros**. São Paulo, Humanitas, 1998.

LOURENÇO, Eduardo. **Mitologia da saudade**. São Paulo, Companhia das Letras, 1999.

\_\_\_\_\_. **O labirinto da Saudade**. Lisboa, Gradiva, 2000.

LUKÁCS, Georg. **Teoria do Romance**. São Paulo, Editora 34, 2000.

MARTINS, Antonio Coimbra (org). **História e Antologia da Literatura Portuguesa – séc. XVI**. Série HALP, nº. 15. Lisboa, Fund. Calouste Gulbenkian, setembro de 2000.

MARTINS, Oliveira. **Portugal nos mares**. Lisboa, Ulmeiro, 1984.

\_\_\_\_\_. **Camões: Os Lusíadas e a Renascença em Portugal**. Lisboa, Guimarães Editores, 1986.

MORGANTI, Bianca Faneli. **A mitologia n"Os Lusíadas"**. Dissertação de Mestrado, UNICAMP, 2004.

NETTO, José Paulo. **Portugal: do Facismo à Revolução**. Porto Alegre, Mercado Aberto, 1986.

OLIVEIRA, Paulo M. **A construção da crítica literária**. em NEVES, Lucia M. B. P. **Literatura história e política em Portugal (1820 – 1856)**. Rio de Janeiro, EDUERJ, 2007.

\_\_\_\_\_. **Camões e Garrett: Navegações do Restelo a Cascai**. Revista *Scripta*, nº. 5, Belo Horizonte, PUC Minas, 1999. pp. 173 – 184.

\_\_\_\_\_. **Fernando Pessoa e o fantasma de Camões**. Revista *Voz Lusíada*, nº. 21, Academia Lusíada de Ciências, Letras e Artes. São Paulo, Casa de Portugal, 2004.

ORIENTE, Fernão A. **Lusitânia Transformada**. Lisboa, Imprensa Nacional, 1985.

PASCOAES, Teixeira de. **Camões e a cantiga popular**. A *Águia*, 2ª. Série. Porto, v. 3, nº. 18, p.177-178, junho de 1913.

PINHO, Sebastião Tavares de. **Decalogia Camoniana**. Coimbra, Centro Interuniversitário de Estudos Camonianos, 2007.

- PIRES, Maria Lucília G. ***A Crítica Camoniana no Século XVI***. Bertrand, Amadora 1982.
- REIS, Carlos. ***Diálogos com José Saramago***. Lisboa. Editorial Caminho, 1998.
- RIBEIRO, Eduardo. ***Camões em Macau – uma certeza histórica***. Macau, COD, 2007.
- RODRIGUES, Marina Machado. ***Camões e os poetas do século XVI***. Rio de Janeiro, UERJ, 2006.
- SANTOS, Boaventura de Sousa. ***Crítica da razão indolente: contra o desperdício da experiência***. Porto, Edições Afrontamento, 2000.
- SARAIVA, José Hermano. ***História Concisa de Portugal***. Sintra, Europa-América, 1981. 7ª. ed.
- SARAIVA, J. A. & LOPES, Oscar. ***História da Literatura Portuguesa***. Porto, Ed. Porto, 2008. 17ª. ed.
- SARAMAGO, José. ***Jangada de Pedra***. São Paulo, Companhia das Letras, 2006.
- \_\_\_\_\_. ***Levantado do Chão***. Lisboa, Editorial CAMINHO, 1994. 10ª. edição.
- \_\_\_\_\_. ***Memorial do Convento***. Rio de Janeiro, Bertand Brasil, 2003. 28ª. edição.
- \_\_\_\_\_. ***O ano da Morte de Ricardo Reis***. São Paulo, Companhia das Letras, 1988.

- \_\_\_\_\_. **O Evangelho segundo Jesus Cristo**. São Paulo, Companhia das Letras, 1991.
- \_\_\_\_\_. **Os Poemas Possíveis**. Lisboa, Editorial CAMINHO, 1966. 1ª edição.
- \_\_\_\_\_. **Os Poemas Possíveis**. Lisboa, Editorial CAMINHO, 1981. 3ª edição.
- \_\_\_\_\_. **Pequenas memórias**. São Paulo, Companhia das Letras, 2006.
- \_\_\_\_\_. **Provavelmente Alegria**, Lisboa, Editorial CAMINHO, 1970, 1ª edição.
- \_\_\_\_\_. **Provavelmente Alegria**, Lisboa, Editorial CAMINHO, 1985, 3ª edição.
- \_\_\_\_\_. **Que farei com este livro?** São Paulo, Companhia das Letras, 1998.
- SEIXO, Maria Alzira. **O essencial sobre José Saramago**. Lisboa, Imprensa Nacional, 1987.
- SENA, Jorge de. **A estrutura de "Os Lusíadas" e outros estudos camonianos e de poesia peninsular do séc. XVI**. Lisboa, Portugalíia, 1970.
- \_\_\_\_\_. **A estrutura de "Os Lusíadas"** - Vol. I. Lisboa, Edições 70, 1980.
- \_\_\_\_\_. **Trinta Anos de Poesia**. Lisboa, Edições 70, 1984.

SÉRGIO, António. **Em torno das idéias políticas de Camões**. Lisboa, Livraria Sá da Costa Editora, 1977.

SILVA, Márcio Seligmann (org.). **Leituras de Walter Benjamin**. São Paulo, FAPESP, 1999.

SILVA, Matias Pereira da. **Fênix renascida ou obras poéticas dos melhores engenhos portugueses**. Lisboa, Offic. dos Herd. de Antonio Pedrozo Galram, 1746. disponível na Biblioteca Nacional Digital <<http://purl.pt/261/2/>>

SILVA, Teresa Cristina Cerdeira da. **José Saramago: entre a história e a ficção**, Lisboa, Dom Quixote, 1989.

---

\_\_\_\_\_. **De viagens e viajantes: Camões, Garrett e Saramago**. Artigo publicado na página eletrônica do CESP – Centro de Estudos Portugueses da Faculdade de Letras da UFMG, datado de 1999 e acessado através do endereço eletrônico <<http://www.letras.ufmg.br/cesp>> em 08/2008.

SILVEIRA, Jorge Fernandes da. **O Tejo é um rio controverso**. Rio de Janeiro, 7 letras, 2008.

SOUZA, Manuel de Faria e. **Edição Anotada de “Os Lusíadas”**. Madri, 1639. Cópia digitalizada disponível em <<http://pacweb.bn.pt/bnd.htm>>  
UNIVERSIDADE DE LISBOA, Revista da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa - III série, nº. 11, 1967.

VERDE, Cesário. **Melhores poemas - Seleção e prefácio de Leyla Perrone Moisés**. São Paulo, Global editora, 2005.

VIRGILIO. ***As Georgicas de Virgílio***. São Paulo, Ed. Companhia nacional, 1938.

ZILBERMAN, Regina. ***Estética da Recepção e História da Literatura***. São Paulo, Ática, 1989.

# Livros Grátis

( <http://www.livrosgratis.com.br> )

Milhares de Livros para Download:

[Baixar livros de Administração](#)

[Baixar livros de Agronomia](#)

[Baixar livros de Arquitetura](#)

[Baixar livros de Artes](#)

[Baixar livros de Astronomia](#)

[Baixar livros de Biologia Geral](#)

[Baixar livros de Ciência da Computação](#)

[Baixar livros de Ciência da Informação](#)

[Baixar livros de Ciência Política](#)

[Baixar livros de Ciências da Saúde](#)

[Baixar livros de Comunicação](#)

[Baixar livros do Conselho Nacional de Educação - CNE](#)

[Baixar livros de Defesa civil](#)

[Baixar livros de Direito](#)

[Baixar livros de Direitos humanos](#)

[Baixar livros de Economia](#)

[Baixar livros de Economia Doméstica](#)

[Baixar livros de Educação](#)

[Baixar livros de Educação - Trânsito](#)

[Baixar livros de Educação Física](#)

[Baixar livros de Engenharia Aeroespacial](#)

[Baixar livros de Farmácia](#)

[Baixar livros de Filosofia](#)

[Baixar livros de Física](#)

[Baixar livros de Geociências](#)

[Baixar livros de Geografia](#)

[Baixar livros de História](#)

[Baixar livros de Línguas](#)

[Baixar livros de Literatura](#)  
[Baixar livros de Literatura de Cordel](#)  
[Baixar livros de Literatura Infantil](#)  
[Baixar livros de Matemática](#)  
[Baixar livros de Medicina](#)  
[Baixar livros de Medicina Veterinária](#)  
[Baixar livros de Meio Ambiente](#)  
[Baixar livros de Meteorologia](#)  
[Baixar Monografias e TCC](#)  
[Baixar livros Multidisciplinar](#)  
[Baixar livros de Música](#)  
[Baixar livros de Psicologia](#)  
[Baixar livros de Química](#)  
[Baixar livros de Saúde Coletiva](#)  
[Baixar livros de Serviço Social](#)  
[Baixar livros de Sociologia](#)  
[Baixar livros de Teologia](#)  
[Baixar livros de Trabalho](#)  
[Baixar livros de Turismo](#)