

© Sibila Publicações

© Sibila Publicações

ACADEMIA

D O S

SINGULARES DE LISBOA,

D I V I D I D A

*Em dezoyto concursos, em que se inclue hum Certamen
Academico.*

TOMO SEGUNDO.



L I S B O A.

Na Officina de MANOEL LOPES FERREYRA & à sua custa
Anno 1698. Com todas as licenças necessarias.



Ant. Fr. Rousses.

O B R A S
D E
L U I S D E C A M Õ E S,
PRINCIPE DOS POETAS DE HESPAÑA.
N O V A E D I Ç Ã O ,

A mais completa e emendada de quantas se
tem feito até o presente.

Tudo por diligencia e industria
D E
L U I S F R A N C I S C O X A V I E R C O E L H O .

[Handwritten signature]



L I S B O A .
N A O F F I C I N A L U I S I A N A .

A N N O C I O C C L X X I X .

Com licença da Real Mesa Censoria.



O Grande Luis de Camoens, laureado no Parnazo por
Principe dos Poetas.

Mig. Le Bouloux f. 1761.

ECCOS,
QUE O CLARIM DA FAMA DÁ:
POSTILHA Õ
DE APOLLO,

MONTADO NO PEGAZO, GIRANDO
o Universo, para divulgar ao Orbe literario as peregrinas
flores da Poezia Portugueza, com que vistosamente se
esmaltaõ os jardins das Mufas do Parnazo.

ACADEMIA UNIVERSAL:

*Em a qual se recolhem os crystaes mais pu-
ros, que os famigerados Engenhos Lusi-
tanos beberaõ nas fontes de Hipocre-
ne, Helicon, e Aganipe.*

E C C O II.

DEDICADO
AO NOSSO FIDELISSIMO MONARCHA

D. JOSEPH I.

P O R

JOSEPH MARFGELO DE OSAN.



L I S B O A:

Na Officina de FRANCISCO BORGES DE SOUSA.
Anno de MDCCLXII

Com todas as licenças necessarias.



NUNO JÚDICE

camões
por cantos
nunca dantes
navegados

ENSAIO



Sibila
PUBLICAÇÕES

L I S B O A

Título: *Camões — Por Cantos Nunca Dantes Navegados*

Autor: © 2019 Nuno Júdice

www.facebook.com/groups/nuno.judice

© 2019 Sibila Publicações

admin@inespedrosa.com

www.sibila.pt

www.facebook.com/sibilapublic

www.twitter.com/sibilapublic

Este livro pertence à Coleção *Coisas Que Ficam*

Sibila Publicações é uma chancela editorial de:

Nas Tuas Mãos Unip. Lda.

Lisboa, Portugal

Editores: Inês Pedrosa, Gilson Lopes

Design, paginação e produção: Above Below Comunicação Unip. Lda.

Distribuição: Sibila

Revisão de texto: Dulce Reis

Imagem de capa: Columbano Bordalo Pinheiro (1857-1929), *Camões e as Tágides*, 1894.

Museu Nacional Grão Vasco

1.ª edição: Setembro de 2019

Tiragem: 650 exs.

ISBN: 978-989-54367-4-3



Reservados todos os direitos. Esta publicação não pode ser reproduzida, nem transmitida, no todo ou em parte, por qualquer processo electrónico, mecânico, fotocópia, gravação ou outros, sem prévia autorização escrita dos editores. Respeite o direito de autor. Diga não à cópia.

índice

<i>como ser clássico</i>	13
<i>o desconcerto em concerto</i>	25
<i>o corpo do amor</i>	37
<i>definição de uma poética</i>	49
<i>a imagem do outro</i>	55
<i>a escrita do eu</i>	63
<i>o comércio dos contos</i>	71
<i>o jardim de vénus</i>	83
<i>camões: um diálogo através</i>	
<i>dos tempos</i>	93
<i>conclusão</i>	115
<i>bibliografia</i>	119
<i>nota biográfica</i>	123

Legendas das ilustrações

P. 3: *Academias dos singulares de Lisboa. Dedicadas a Apollo, tomo segundo*. Oficina de Manoel Lopes Ferreyra, Lisboa, 1698.

Pp. 4, 5: Luís de Camões, *Os Lusíadas*. edição de Dom José Maria de Sousa-Botelho, Morgado de Mateus. Oficina tipográfica de Firmino Didot, Paris, 1819.

Pp. 6, 7: *Postilhão de Apolo, ou Ecos que o Clarim da Fama Dá: Postilhão de Apolo montado no pégaso, girando o universo para divulgar ao orbe literário as peregrinas flores da poesia portuguesa, com que vistosamente se esmaltam os jardins das Musas do Parnaso. Academia universal, em a qual se recolhem os cristais mais puros, que os famigerados engenhos lusitanos beberam na fonte de Hipocrene, Helicon e Aganipe*. Lisboa, Oficina de Francisco Borges de Souza, t. I, 1761; t. II 1762.

Pp. 8, 16, 122: John Adamson, F.S.A., *Memoirs of the life and writings of Luís de Camoens*, Impresso por Longman, Hurst, Rees, Orme and Brown, 2 vols., Londres, 1820.

P. 58: A.C. Teixeira de Aragão, *Vasco da Gama e a Vidigueira*, Imprensa Nacional, Lisboa, 1898.

P. 66: Camões, *Camoens dans la prison de Goa*, litografia de Moreaux.

Porquê ler Camões? Italo Calvino, em *Porquê Ler os Clássicos*¹, dá algumas indicações sobre o que significa, hoje, ler um clássico. A primeira questão a colocar é a do significado da palavra que podemos conotar com a obra que segue os modelos da Antiguidade até adquirir o mesmo estatuto canónico. Camões integra-se nesta definição, embora vá para além dela quando recentes evoluções no seu estudo introduziram a *nuance* do maneirismo, que é um desvio da lição clássica para um jogo de variações onde o que seria a luz da palavra intocável e inalterável da lição clássica se vê obscurecida pelas sombras que obrigam a procurar nessa zona não visível outros sentidos e significados do texto, assim complicando a leitura num rumo que o barroco levará às últimas consequências. Claro que Camões está longe do gongorismo, mas isso não impede que ele tenha servido de mote e homenagens para inúmeros poetas do barroco peninsular, incluindo Góngora.

Temos de considerar, por outro lado, que ele entrou naquilo a que se pode chamar a memória colectiva, que é o que faz a personalidade ou, como também se diz, a identidade de

¹ Italo Calvino, *Pourquoi lire les classiques*, coll. Points, Seuil, 1996.

um povo, de uma cultura, de uma língua. Esta leitura, porém, tem conotações perversas que vêm de sucessivas fases de aproveitamento do poeta, em particular de *Os Lusíadas*, apelidado de «poema da raça» durante o salazarismo, depois de ter servido de emblema da reacção antibritânica por ocasião do Ultimato de 1890, o que o tornou um ícone do republicanismo. Existe, portanto, um mito camoniano, onde se inscreve toda a parafernália biográfica que o filme de Leitão de Barros, realizado em 1946, veio ilustrar. Felizmente a poesia acaba sempre por se impor sobre os aspectos anedóticos, e quase sempre de circunstância política, que se alimentam desse mito.

Desde os séculos XVII e XVIII, os versos de Camões foram usados para ilustrar dicionários e tratados de retórica. A sua obra, pela diversidade e pela multiplicidade de linguagens, de métrica, de rima, de imagens, etc., serviu perfeitamente esse propósito, para o bem e para o mal — porque se houve quem o usasse como exemplo, também houve quem o apontasse como contra-exemplo, como foi o caso de Verney que, no *Verdadeiro método de estudar*, ataca o excesso de mitologia e o uso de metáforas como contrários ao senso comum, como se na poesia este pudesse governar a *inventio*². Mais recentemente, no ensino de grande parte do século XX, as estrofes de *Os Lusíadas* foram utilizadas para ensinar a gramática, o que foi apontado como tendo provocado a rejeição do poema por muitos dos estudantes que o reduziam a esses exercícios que saíam nos testes e nos exames, o que não terá sido muito favorável à sua apreciação plena, no sentido literário e estético, por várias gerações que sofreram com esse trabalho por vezes labiríntico de andar a procurar sujeitos e predicados no meio de versos e imagens.

A consequência disto, ainda no plano do ensino secun-

² A crítica de Verney é sólida, fundada no seu conceito de retórica, e em vez de o criticar será melhor ler toda a «Carta Sétima» do seu *Verdadeiro método de estudar* (Valença, na oficina de Antonio Balle, 1747). Aí escreve: «Na verdade o Camões, entre muito boas qualidades, tem muitos defeitos, nascidos de dois pontos: o primeiro, falta de erudição: o segundo, de juízo e discernimento.» (p. 215) Todo o seu discurso é uma crítica violenta a Camões, desde logo ao título do poema que, em vez de plural, deveria ser singular, não entendendo que *Os Lusíadas* não é uma epopeia mas uma anti-epopeia em que não há heróis individuais mas um herói colectivo, e em que a acção nada tem de bélico mas se inscreve num canto do comércio (e não é por acaso que o deus do comércio, Hermes, está na origem do hermetismo).

dário, foi a criação de uma ideia falsa de que existe um Camões «fácil», o da Lírica, e outro mais inacessível ao leitor, o da Épica, sobretudo quando o conhecimento da mitologia e da História desapareceu do horizonte cultural. Este facto conduziu a uma outra ideia falsa: a de que *Os Lusíadas* é um livro do passado, em que só uma ou outra passagem — como a morte de Inês de Castro — merece destaque. Ora o que diz Philippe Sollers no seu prefácio ao livro de Calvino é esclarecedor:

«Pourquoi lire les classiques? Parce que sont eux qui nous lisent. Notre prétendue originalité ou authenticité n'est rien d'autre qu'une exagération narcissique. C'est là l'erreur par excellence vers laquelle, désormais, tout nous pousse. La société humaine est devenue une immense entreprise de subjectivité hallucinée. Un classique m'oblige à reconnaître que je ne suis pas moi, que ce que j'imagine m'être le plus personnel n'est qu'une redite plus ou moins informe.»³

Ler um clássico é então um trabalho que não se deve limitar a projectar nele toda essa informação muitas vezes desnecessária; e muito menos a ir procurar, para o ler, o que sobre ele foi escrito como se fossem verdades únicas e definitivas. Obviamente, tudo isso é essencial quando queremos aprofundar a nossa visão da obra, ou esclarecer pontos menos claros, ou ainda dominar o contexto, a cultura de uma época, e sobretudo interpretar passos mais complexos que implicam esses recursos bibliográficos. No entanto, a leitura é em primeiro lugar o diálogo do leitor com o texto, o confronto com a sua verdade, a aceitação ou rejeição do que ele nos diz, e tanto numa como noutra situação investimos uma sede de descobrir o que nos era desconhecido, e não de encontrar o que já sabíamos.

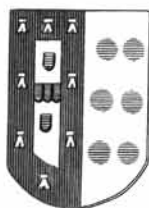
É por isso que um clássico é sempre o mais moderno dos textos: por essa capacidade de interpelar cada época e cada leitor com problemas que estão sempre à frente daquilo que conhece-

³ «Porquê ler os clássicos? Porque são eles que nos lêem. A nossa pretensa originalidade ou autenticidade não é senão um exagero narcísico. É esse o erro por excelência para onde, desde agora, tudo nos empurra. A sociedade humana tornou-se uma imensa empresa de subjectividade alucinada. Um clássico obriga-me a reconhecer que eu não sou eu, que o que imagino ser o mais pessoal de mim não passa de um redizer mais ou menos informe.» in Italo Calvino, *Pourquoi lire les classiques*, p. V.



Wm. Stielton. sculp.

D. IGNEZ



DE CASTRO.

mos. A vanguarda não é apenas o que se afirma contra o presente para conquistar o futuro; muitas vezes é o que parecia situado e datado que volta a aparecer com uma evidência que terá escapado a gerações de leitores e de críticos, precisamente porque cada leitura sua tem essa capacidade de abrir um horizonte novo. A ideia que muitas vezes se tem de que já sabemos tudo sobre um livro que lemos numa determinada fase da vida — e os clássicos, em geral, são lidos quando se é novo, ou por razões escolares ou porque se quer adquirir o conhecimento de base de uma literatura que vem do conhecimento necessário desses livros — pode levar a pensar que já sabemos tudo sobre eles. Por isso se encontra, nas respostas a inquéritos de rua sobre o que se anda a ler, títulos de livros que fizeram parte dessas leituras de referência, como se se andasse sempre com esses livros no bolso. A realidade é que essa resposta ao inquérito serve apenas para que a pessoa dê de si uma boa imagem dado serem obras inquestionáveis; e o que sucede é que, ao dizer que se está a ler *Os Lusíadas* ou *Os Maias*, a verdade é que apenas se está a dizer que o livro faz parte do seu património como se não passasse de um objecto decorativo ou de colecção.

É por isso que se impõe ler um clássico esquecendo as conotações que o envolvem, e numa perspectiva contemporânea; e tal como o Homero que se traduz hoje não é o mesmo que se traduziu há cem ou duzentos anos, também o que lemos hoje em Camões está muito longe de ser o que foi lido por gerações anteriores, noutros contextos — refiro-me, claro, ao modo como interpretamos e sentimos o poema, não aos aspectos específicos da edição crítica, das questões filológicas, etc., que correspondem a um outro tipo de abordagem, técnica e tanto quanto possível tratando de questões objectivas. O que essa leitura deveria fazer para se tornar viva, por outro lado, é afastar do seu horizonte aquilo que Calvino diz que um clássico produz: um «ruído de fundo»; e Rita Marnoto define esse ruído como «uma circularidade especular apegada a leituras que desdobram leituras, fazendo de Camões uma figura que, entre o tudo e o nada, pode flutuar num vácuo»⁴.

⁴ Rita Marnoto, *Sete ensaios camonianos*, Centro Interuniversitário de Estudos Camonianos, Coimbra, 2007.

A questão que surge desta frase é simples: importa ler Camões sem ouvir esse ruído ideológico que acaba por apagar o que subsiste de uma voz que está longe de ter esgotado a sua invenção, e a regra que deve ser seguida é a de regressar ao puro silêncio, que é aquele onde essa voz encontra a possibilidade de um eco, que é o eco de uma voz que se eleva das palavras e nos dá a «presença real», no conceito de George Steiner, de um sujeito no texto. Paradoxalmente, Steiner vem dizer que essa presença surge de uma «não-presença», que reside no facto de o texto estar vazio do seu autor, daquele que num ou noutro sentido projectou ali o seu ser, a sua existência. Mas esse é um vazio dinâmico, o Móvil de que Camões fala na sua descrição da Máquina do Mundo, no Canto X, e que irradia esse movimento que a leitura desencadeia e nos faz de súbito ver o seu motor no modo como o texto está construído de acordo com um centro que lhe dá a sua ordem e o faz rodar de uma forma coerente, sem que nenhuma peça — imagem, palavra, verso ou frase — surja desamparada (é a diferença, de resto, entre o texto literário e o que tem apenas a forma literária mas não adquire esse estatuto da literariedade ou do poético). E é singular lermos em Steiner o que pode parecer um outro paradoxo:

«Si le langage, si l'art existent, c'est parce que existe "l'autre". Certes, nous nous adressons à nous-mêmes en un soliloque constant. Mais le médium de ce soliloque est celui du langage commun — abrégé, peut-être rendu personnel et cryptique par l'intermédiaire de références et d'associations voilées, mais néanmoins fondé, jusqu'à une limite incertaine de conscience, sur un héritage lexical et grammatical déterminé historiquement et socialement.»⁵

Falar para si pode, sem dúvida, ser característico de alguns autores, sem que no entanto o desejem, como foi o caso de um Stendhal escrevendo para os *happy few*, de Pessoa que

⁵ «Se a linguagem, se a arte existem, é porque existe "o outro". É certo que nos dirigimos a nós próprios num soliloquio constante. Mas o meio desse soliloquio é o da linguagem comum — resumida, talvez tornada pessoal e críptica pelo intermédio de referências e de associações veladas, mas não obstante fundamentado, até um limite incerto de consciência, sobre uma herança lexical e gramatical determinada histórica e socialmente.» George Steiner, *Réelles présences, les arts du sens, NRF Essais*, Gallimard, Paris, 1989, p. 169.

poucos compreenderam em vida, de Mallarmé que buscava propositadamente esse hermetismo, entre outros; mas o normal é fazer emergir dessa linguagem que todos usamos e em que comunicamos a súbita sensação de um Outro, que resulta numa *presença real* e nos obriga a ouvi-la, mesmo que não corresponda já ao ser concreto que é o autor biográfico. O conceito de clássico surge aqui em relação com o cânone: o texto que impõe uma presença através dessa capacidade de assumir uma voz que é insubstituível para que possamos ouvir esse Outro que é a presença de um Ser no texto, indispensável para um ser do Texto. Este último não será menos do que o outro, o ausente; e o que é decisivo para a sua definição é o facto de ele nascer de cada vez que lemos o texto, e vemos emergir essa capacidade de desdobramento do Eu, na sua singularidade individual e isolada, nesse Outro que a leitura põe a falar para que o ouçamos — precisamente para lá do tal ruído de fundo, do que se pode também chamar o rumor de épocas e leituras anteriores. Como diz Jacinto do Prado Coelho:

«Mendes dos Remédios, contrariando aliás a tendência dominante do seu labor histórico-literário, perguntava um dia, também numa conferência sobre Camões: “Que ganharíamos em conhecer as personagens da chamada *Ronda da Noite* de Rembrandt para se considerar essa tela uma obra-prima da pintura?” (*Camões e O Ideal da Sua Obra*, 1924, p. 29.) Com efeito, o que melhor “explica” a obra, do ponto de vista estético, não será ainda a análise das reacções que provoca e do modo como as produz, o estudo dos motivos, da tectónica, do estilo, à maneira da Estilística de Dámaso Alonso? Num plano já secundário, pode esclarecê-la, mas não “explicá-la” na sua melhor parte, que é a parte criadora (digo “explicá-la” no sentido muito particular em que a obra de arte como tal é susceptível de explicação), o conhecimento das situações vitais e da atmosfera cultural em que surgiu e através das quais o artista se conquistou.»⁶

Estamos aqui dentro dessa atmosfera de «ruído», mas

⁶ Jacinto do Prado Coelho, *A letra e o leitor*, Portugália Editora, Lisboa, 1969, pp. 18-19.

procurando libertar a obra através daquilo a que, na época em que Prado Coelho escreve, se chamava a Estilística, sendo o estilo o que acima designo como o Ser do texto, isto é, essa diferença que o constitui como Outro e determina o aparecimento dessa voz que se impõe como presença não virtual ou simples aparência, mas real, no sentido de Steiner. Essa voz ouvimo-la nos momentos em que Camões assume a sua presença, nos momentos em que fala de si auto-referindo-se como Autor naquilo que poderá constituir uma personificação desse Ser do texto, ou a adopção de uma máscara textual que o coloca a par das suas outras personagens. É aí que Camões se torna ficção, ou seja, se diferencia do ser real, que existiu mas de cuja existência não se pode dizer que muito acrescente ao que a obra nos dá a ver de si, o que leva Jacinto do Prado Coelho a dizer:

«E não é sem um desolado sentimento de inutilidade que lemos páginas e páginas sobre os vazios e as variadíssimas hipóteses da biografia camoniana. Na verdade, nem o pouco que há nela averiguado nem o muito que falta averiguar permitem avançar um milímetro sequer no conhecimento da Lírica e da Epopeia como obras de arte. Se Camões amou uma Catarina de Ataíde, e qual delas; se foi em Macau provedor-mor de defuntos e ausentes; se lidou com pessoas de alta ou baixa extracção; se padeceu misérias na companhia do escravo Jau — tudo isto, do ponto de vista estético, é um rosário de perguntas ociosas.»⁷

Entrando já no tema, aquilo que constitui a singularidade desta obra é o facto de ela se situar, ainda, apesar da sua requintada elaboração retórica, gramatical, vocabular, de estrutura, etc.⁸, no seguimento de uma tradição onde o contar se inscreve; e a relação com a novela bucólica tem aqui uma justificação. Naquela, o texto tem uma narrativa principal — a história dos pastores que desempenham o elo de ligação entre as várias narrativas que se vão inscrevendo no interior dessa nar-

⁷ Idem, p. 17.

⁸ Cf. Jorge de Sena, *A estrutura de «Os Lusíadas» e outros estudos camonianos e de poesia peninsular do século XVI*, Portugália Editora, Lisboa, 1970, em particular as pp. 57-74.