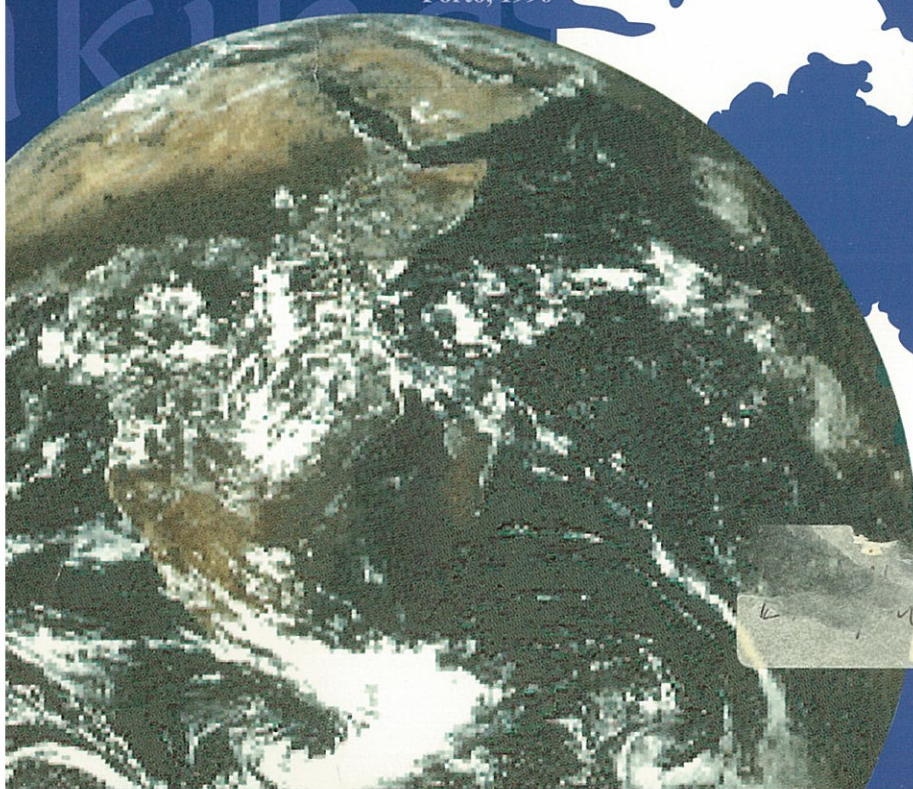


# Literatura Comparada: Os Novos Paradigmas

Margarida L. Losa  
Isménia de Sousa  
Gonçalo Vilas-Boas  
(Orgs.)

Associação Portuguesa  
de Literatura Comparada,  
Porto, 1996



## Camões e Tasso, ficções em diálogo

É longa a história da História na ficção narrativa literária. Longa também, e de fundas raízes, a questão da verdadeira interpenetração da realidade histórica nas formas poéticas.

Já os escoliastas de Homero, a filosofia grega, os exegetas latinos, se interrogavam sobre a historicidade da *Ilíada* e da *Odisseia*. O facto de se chegar à interrogação demonstrava, por si só, a eficácia retórico-poética do realismo homérico: a transparência narrativa, o vigor da caracterização, enfim, a *enargeia*, a acção que ressalta do enquadramento e invade os olhos do leitor, dissipava os véus da fantasia e impunha o problema da verdade histórica<sup>1</sup>.

Que grau de veracidade podia o poeta invocar? Até que ponto aproximar-se da historiografia? E porquê colocar assim grilhetas ao *enthousiasmos*<sup>2</sup>? O receio de ser considerado mentiroso transparece desde que Hesíodo, na *Teogonia*, vocaliza pelas Musas a indiferença entre contar verdades e inventar patranhas. Por isso Platão recomenda exilar os poetas: é que ao ignorar-se o fundamento das afirmações poeticamente tratadas, a verdade transforma-se num problema, indiscernível no texto da ficção bem fingida<sup>3</sup>. Aquilo que transparecesse mais vivamente parecia historicamente real e, muitas vezes, o facto verídico, quando não enobrecido poeticamente, passava à distância da memória e deixava, pura e simplesmente, de existir. Daí o problema ético-político que a poesia suscitava: não era a mentira que se receava mas a alta qualidade realista do fingimento.

É Petrarca que funda para o Renascimento o modelo de imitação que procura harmonizar a pesquisa do verdadeiro com os recursos da vividez ficcional. O *incredulus odi* horaciano (*Arte Poética*: 187), manifestado paralelamente ao *odi profanum vulgus*<sup>4</sup>, junta-se ao elogio da História como matéria literária nobre. O desdém pelos romances de cavalaria,

...quei che le carte empion di sogni,  
Lancilotto, Tristano, e gli altri erranti,  
ove conven che il vulgo errante agogni

é imitado constantemente<sup>5</sup>. Dois exemplos: um Fr. Heitor Pinto chega a dizer «que os homens que [...] ocupam o tempo em ler fábulas, e batalhas fingidas, e amores desonestos, haviam mister [ser] publicamente castigados»<sup>6</sup>; até um homem que a crítica hoje tanto apelida de moderno, Miguel de Cervantes Saavedra, afirma que o texto do *Don Quixote*

«no mira a más que a deshacer la autoridad y cabida que en el mundo y en el vulgo tienen los libros de caballerías»<sup>7</sup>. Petrarca contrapõe-lhes uma pesquisa documental conveniente a todo o verdadeiro poeta: «scripturum iecisse prius firmissima veri/fundamenta decet»<sup>8</sup>. Os «fundamentos firmissimos da verdade» deveriam, contudo, apresentar-se encobertos por uma ficção que, exigindo um esforço mais profundo de leitura e, consequentemente, incrementando a fruição estético-intelectiva, não poderia ser confundida com as invenções agradáveis aos indoutos<sup>9</sup>:

...quibus inde innixus amena  
Et uaria sub nube potest abscondere sese,  
Lectori longum cumulans placidumque laborem,  
Quesitu asperior quo sit sententia, uerum  
Dulcior inuentu.

A realidade histórica estaria colocada sob um véu ou nuvem (*sub nube*) que a beneficiaria ao nível da recepção. O manto ficcional servia para espicaçar o intelecto dos leitores no sentido do descobrimento duma verdade concreta, mais significativa porque mais saborosa de encontrar. Eis um importante princípio semântico-pragmático a reavaliar no contexto do petrarquismo quinhentista<sup>10</sup>.

Com o fim do Concílio de Trento em 1563 e com a consequente vigilância repressiva das heterodoxias e, mesmo, da composição artística *in actu* (é importante lembrar que até os manuscritos passam a ter de suportar o visto inquisitório), os textos de ficção explícita são lidos, cada vez mais, como representações obscenas. Tudo indica que a segunda metade do século XVI assistiu a uma progressiva intensificação do critério moralista da veracidade nos discursos literários. A «verdade» a que o pensamento da época se referia era entendida, em primeiro lugar, como fidelidade ao dogma tridentino e depois, por contágio, às genealogias, hagiografias e crónicas históricas. Em paralelo, as modalidades de ficção (não só os romances sentimentais e de cavalaria mas também muita da literatura «pagã» reeditada) vão sendo sujeitas a uma apertada censura eclesiástica que, como está implícito na frase de Fr. Heitor Pinto citada há pouco e publicada pela primeira vez no próprio ano de fecho do Concílio tridentino, já identifica «fábulas» com mentes viciosas, ficção poética com depravação. Limpar o terreno destas fontes de perversidade significava, em Estados como o português e alguns dos italianos, impor um modelo literário contrário às construções imaginárias tão aprazíveis ao vulgo, um modelo, no idioma de Antonio García Berrio, «de un férreo didactismo de base realista histórica»<sup>11</sup>.

Poder-se-ia trazer à baila, como reflexo camoniano deste movimento ideológico, a personagem de Fr. Bartolomeu Ferreira, o primeiro censor de *Os Lusíadas*, e a necessidade que ele sentiu de cercear a interpretação da «fabula dos Deoses» camoniana até que ficasse «salua a verdade de nossa sancta fe, que todos os Deoses dos Gentios sam Demonios [itálico meu]».

Prefiro, no entanto, entrar no próprio discurso poético de Camões. Procura o Gama, quase desesperado já, um «porto seguro, de verdade» (Canto II,32:5 – itálico meu) onde se não tenha de confrontar com as astúcias malévolas dos mouros da costa oriental africana. Responde à sua prece a bela Vénus que resolve dirigir-se a Júpiter, pai dela e de todos os deuses, de forma a ajudar, em imitação da Vénus virgiliana, ao sucesso da empresa do seu protegido. Enquanto na *Eneida* a deusa se revela no fim da entrevista

(«*vera incessu patuit dea*») como deusa que é,<sup>12</sup> n'Os *Lusíadas* não se trata tanto duma deusa imposta aos nossos olhos de leitor, mas antes de uma mulher na sua nudez mais do que insinuante, objecto de contemplação erótica logo desde o início do episódio (II,34-36):

... tudo quanto a via, namorava.  
 Dos olhos, onde faz seu filho o ninho,  
 Uns espíritos vivos inspirava,  
 Com que os pólos gelados acendia,  
 E tornava do Fogo a esfera fria.  
 [...]  
 Se a vira o caçador que o vulto humano  
 Perdeu, vendo Diana na água clara,  
 Nunca os famintos galgos o mataram,  
 Que primeiro desejos o acabaram.

Os crespos fios de ouro se esparziam  
 Pelo colo que a neve escurecia;  
 Andando, as lácteas tetas lhe tremiam,  
 Com quem Amor brincava, e não se via;  
 Da alva petrina flamas lhe saíam,  
 Onde o minino as almas acendia.  
 Polas lisas colunas lhe trepavam  
 Desejos, que como hera se enrolavam.

A *Vênus camoniana* é nua antes de ser deusa, concreta e pormenorizadamente nua, especialmente quando comparada com a de Virgílio. Mitigando a sua ofuscante nudez há apenas, no fim da descrição, um véu finíssimo (II,37):

Cum delgado cendal as partes cobre  
 De quem vergonha é natural reparo;  
 Porém nem tudo esconde nem descobre  
 O véu dos roxos lírios pouco avaro;  
 Mas, pera que o desejo acenda e dobre,  
 Lhe põe diante aquele objecto raro.

Como escreve Petrarca<sup>13</sup>, «*nuda alibi, et tenui frustrentur lumina uelo, / interdumque palam ueniant, fugiantque uicissim*», isto é, aquilo que em outros discursos aparece nu na sua evidência, em poesia deve ser coberto por um «delgado cendal» («*tenui... uelo*») que num momento permite a contemplação desimpedida para logo a seguir causar o desaparecimento do objecto. Um véu tal como aquele, camoniano, que «nem tudo esconde nem descobre».

A proposta de Camões parece claríssima: expõe-se a nudez da Verdade, tão vívida em si mesma que até «Amor... não se via», com apenas um tecido, «pouco avaro» em revelações, colocado sobre o sexo. O véu ficcional poético aparece para acender e redobrar o desejo de quem lê, não no sentido gratuito atribuído aos *romanzi* de fantásticas cavalarias,

mas como estímulo para a procura da verdade. Claro que a figura erótica envolvendo toda a imitação camonianiana não deixa de repercutir, irónica e mesmo insidiosamente, os ideologemas contra-reformistas da imaginação viciosa, quando pudicamente se transforma em véu, e da verdade virtuosa, quando se exhibe minuciosamente a carne.

Uns anos mais tarde, Torquato Tasso cria uma personagem que, também ela, responde, desta vez pela negativa, às necessidades dos heróis cristãos da narrativa. É Armida. Instruída por seu tio, o mago siríaco Idraote, e inspirada pelas forças do Inferno para atrair os futuros conquistadores de Jerusalém «*ond'alcun mai non torni*» (IV,26:6), Armida chega ao acampamento dos cruzados para, antes de tudo o mais, ser contemplada de forma a que a sua presença belíssima, como na deusa camonianiana, implante um desejo incandescente (IV,29-32):

D'auro ha la chioma, ed or dal bianco velo  
Traluce involta, or discoperta appare.

[...]

Parte appar de le mamme acerbe e crude,  
Parte altrui ne ricopre invida vesta  
Invida, ma s'a gli occhi il varco chiude,  
L'amoroso pensier già non arresta,  
Ché non ben pago di bellezza esterna  
Ne gli occulti secreti anco s'interna.

Come per acqua o per cristallo intero  
Trapassa il raggio, e no 'l divide o parte,  
Per entro il chiuso manto osa il pensiero  
Si penetrar ne la vietata parte.  
Ivi si spazia, ivi contempla il vero  
Di tante meraviglie a parte a parte;  
Poscia al desio le narra e le describe,  
e ne fa le sue fiamme in lui piú vive.

Na *Gerusalemme Liberata* assinalam-se os mesmos signos que encontrámos em Camões: o véu que em parte oculta, em parte dá a revelar e o desejo acendido precisamente pela presença do objecto que faz *spaziare* (com a conotação de *distância* que tem o verbo empregue por Tasso) e não deixa senão fugazmente o confronto aberto com o real. A figura feminina entrelaça-se com a do autor textual, «*una reale configurazione di sé come infingitore in quanto poeta*», na fraseologia de Andrea Gareffi, «*infingitore al pari di Armida, di Armida e non di altri personaggi*»<sup>14</sup>. Não se poderia dizer melhor quanto ao envolvimento de Camões com a sua, divina, personagem.

Mas observem-se as diferenças que separam a imitação tassiana da camonianiana, dentro da comum leitura da tradição filtrada por Petrarca. Ao passo que o poeta português desenvolve gratamente a nudez da sua deusa, dispondo-lhe um véu apenas nas partes do corpo «de quem vergonha é natural reparo», o italiano, para a sua donzela *vestida*, divide pela metade, «*a parte a parte*», o que se revela e o que se oculta, deixando que cada parte, a crueza da carne e o «*chiuso manto*», ocupem por igual o interesse descritivo.

Tornando ao belo ensaio de A. Gareffi sobre a *Gerusalemme*<sup>15</sup>, encontro o conceito (buscado em Heráclito) de *enantiodromia*, algo como uma «contradição em exaurimento», parâmetro da poética da relação verdade-ficção em Tasso. Segundo o mesmo crítico, no poeta italiano não se desenvolve apenas uma coexistência paralela da realidade histórico-empírica com a imaginação poética mas uma fusão que confunde na primeira a última e nesta a anterior, compenetrando-se ambas mutuamente na agonia duma luta por enantiodromia.

Olhando de novo para o aparecimento de Armida aos cruzados, a própria disposição elocutória manifesta, de facto, uma estrutura de reflexos, deixando entrever os quiasmos e a conseqüente auto-anulação do discurso afirmativo. O *voyeur* exalta as maravilhas do que imagina com a beleza do que de facto vê. A realidade embrenha-se entre a percepção e o pensamento, qual deles menos capaz de se lhe aderir. Permanece apenas o desejo, «*raggio*» que o jogo especular exalta «*come per acqua o per cristallo intero*».

Construções literárias como esta manifestam ideias já clássicas relativas ao valor pragmático das ficções exornadas nos poemas. O humanista Caelius Rhodiginus, por exemplo, escreve em 1516 (num período portanto ainda de apogeu renascentista) que as *fabulae* poéticas constituem o estímulo fundamental para satisfazer a propensão natural do Homem para o desejo de conhecer<sup>16</sup>. Mas o princípio platónico-horaciano de que o vulgo não é capaz de aprender por intermédio da leitura aprofundada e que, portanto, os leitores devem ser afastados dos modos ficcionais, com o tempo plasma-se firmemente à ideia do conhecimento por via imaginativa. Como afirma o grande teorizador Jacopo Mazzoni já em pleno contra-reformismo, «*senza dubbio l'appetito inclinato per sua natura al male si fermarebbe nella scorza di fuori, come in cosa appropriata al suo diletto*»<sup>17</sup>. Só um desejo intelectualmente cultivado desde a juventude, uma formação rarefeita, poderia penetrar na verdade residente por trás da ficção. O apetite naturalmente concupiscível, satisfeito pela figuração vívida exterior, impediria a mente de perscrutar o interior secreto das formas. Numa palavra, o fino e delgado véu transforma-se em opaca e dura casca (*scorza*).

Por isso as mulheres, como Armida, que influenciam a acção dos heróis de Tasso são emanações diabólicas do impulso erótico da imaginação. Armida corporiza a atracção satânica pela ficção imaginativa que é contraposta ao plano historicizado dos heróis. Ela é essencialmente o vestido que, tolhendo a vista e retendo a fantasia erótica dos que o olham, transforma perigosamente a realidade em desejo. Daí que, por mais que Tasso pressuponha na ficção poética um meio de entrever a verdade, o obstáculo que ela constitui para o observador regido pelos apetites do deleite natural torna Armida uma antagonista da pesquisa intelectual. Se ao nível do texto o manto encobridor é uma forma de atingir verdade ou de a exprimir ela mesma, ao nível dos receptores o manto fica «*chiuso*». E assim fica não tanto por formar uma barreira física entre o leitor e o objecto mas, em particular, por adquirir uma semelhança enganadora e, portanto, confundir-se com a realidade idealizada para este objecto.

Já Camões alia o véu de Vénus aos heróis do seu poema. É este o fino cendal que desperta o apetite erótico de Júpiter, que o persuade, mas que o persuade a revelar a verdade dos futuros feitos dos portugueses, não a perder-se nas aparências da ilusão imaginada. Vénus *protege* os heróis dos enganamentos diabólicos de Baco e dos mouros, aponta-lhes o caminho para o «porto de verdade» e fá-lo com a ajuda (e não a oposição) do véu. Em Camões não se permite a confusão do imaginário com o verdadeiro: este apresenta-se tão

gloriosamente natural como naturista, enquanto o fictivo é «apenas» ornamento, côr para aumento do desejo<sup>18</sup>. O véu camoniano, por mais respeitoso que se revele da teoria ficcional clássica («nem tudo esconde nem descobre»), veste muito menos do que despe a realidade corpórea e concreta. Ela só basta, como diz o poeta, para esgotar os desejos de caça de qualquer Actéon, seja ele do pobre vulgo ou de alto coturno crítico (como Júpiter). É a pureza do real que se transforma em deleite, em gozo erótico, ao qual o véu acrescenta a pudica espessura intelectual.

A reconstrução da teoria da ficção nos poemas de Camões e Tasso permite-nos, em conclusão, constatar duas *maniere*, ou contrastar duas formas de um só Maneirismo entendido como período de dissolução do equilíbrio clássico. As réplicas que um e outro poeta dão ao problema que o seu tempo lhes coloca, isto é, o de uma autoridade histórico-experiencial que mantenha a poesia no âmbito das «ciências» do conhecimento, apesar da origem comum em que se baseiam (dei o exemplo reunificador das tradições cristã e greco-latina que é Petrarca), são iluminadoramente divergentes. Enquanto Camões radicaliza a exigência dos fundamentos históricos, Tasso substitui a nuvem ficcional petrarquiana por um manto fechado. Enquanto *Os Lusíadas* apoiam a sua pragmática numa pormenorização, considerada deleitosa, da verdade particular e universal, a *Gerusalemme* aponta para o centro da oscilante instabilidade entre realidade e imaginação. Enquanto o príncipe dos poetas portugueses critica a dominante ideológica pela uniforme inversão dos valores morais, equiparando o didactismo a que se refere García Berrio ao desejo erótico frutificado no acto de ver (*e*, conseqüentemente, de *ler*), o príncipe da poesia italiana de(s)compõe a uniformidade contra-reformista em dualidades que vivem, poéticas, através do embate das suas contradições<sup>19</sup>.

Tasso, o seu poema e a sua teoria, triunfam por toda a parte nos séculos que sucedem ao décimo-sexto. Mesmo em Portugal, onde mais natural seria a preponderância de Camões, levantou-se uma polémica entre «camoístas» e «tassistas» e a prática da narrativa em verso foi buscar fundamentalmente a Tasso o modelo que a enformou<sup>20</sup>. O Camões narrador triunfou, apenas, retalhado em páginas escolhidas: o lirismo da cena de Inês de Castro, a visão fantástica do Adamastor, o tom magnífico de alguns discursos, e as passagens que melhor serviam interesses pedagógicos, morais e nacionalistas. O poema português não sobreviveu como realização prática de uma teoria da ficção: os leitores concordaram que a imaginação era melhor do que a realidade. Por isso, o poema de Tasso vingou, satisfazendo em partes iguais o fascínio pelo real e o desejo de fantasia. Por isso, se reduziu quase sempre a leitura d'*Os Lusíadas* aos fragmentos soltos cujo valor podia ser apreciado fora da perspectiva teórica que era, afinal, a do próprio Camões.

Évora, Abril de 1995

## NOTAS

1. Relativamente a este assunto, temos a felicidade de ter acesso fácil no nosso país ao excelente ensaio de Carlo Ginzburg, «Ekphrasis e citação» (in id., *A Micro-História e Outros Ensaios*, Lisboa: Difel, s.d.), útil também para a época renascentista.

2. Estou evidentemente a referir-me ao conceito de *entusiasmo* que surge nos textos de Platão *Ion*, *Fedro* etc. e que, embora não esteja directamente envolvido na opção entre historiografia e ficção, implica, pela natureza da excitação acumulada em quem diz ou lê poesia, uma faculdade imaginativa acentuada, claramente diferenciada da verdade particular que, de Aristóteles a Hegel, constitui característica positiva em História e negativa em Poesia.
3. Trata-se aqui de uma interpretação pessoal da filosofia poética de Platão, em particular dos livros 3 e 10 d'A *República*. Parece-me importante relevar que o mestre da Academia não julga simplesmente mentirosos os poetas, mas julga-os antes (admiravelmente...) *perigosos* na medida em que eles, a partir do exemplo realista de Homero, problematizam a verdade e põem em causa, assim, os fundamentos da sociedade ideal do filósofo.
4. Horácio, ode III.1.
5. Francesco Petrarca, *Trionfo d'Amore*, III, 79-81.
6. *Diálogo da Vida Solitária* (1563), cap.V (vol.II, p.34 da ed. Sá da Costa).
7. Do «Prólogo» de *El Ingenioso Hidalgo Don Quixote de la Mancha* (1605), Madrid: Cátedra, 1992, vol.1, p.84.
8. Francesco Petrarca, *Africa, hoc est, de rebus in Africa gestis, siue de Bellis Punicis Lib.IX*, in (...) *Poëmata omnia recens quàm emendatissime edita*, Basileia: s.ed. [Oporinus], 1541, p.357 (livro IX, vv.92-93): «convêm que o aspirante a poeta estabeleça, antes do mais, os fundamentos firmíssimos da verdade»; trecho cit., trad. e com. in E.M.W.Tillyard, *The English Epic and its Background*, Londres: Chatto & Windus, 1954, pp.190-1.
9. *Africa* (...), p.357, vv.93-97. O trecho petrarquiano é parafraseado imediatamente antes e depois da citação.
10. Poderá surpreender esta referência ao «petrarquismo». Reconheço a quase ilicitude do conceito fora do âmbito da poesia lírica, pelo menos em Portugal. Parece-me de propor, no entanto, o alargamento dos modelos encontrados por poetas quinhentistas na obra de Petrarca a outros géneros para além do lírico. Estou a lembrar-me não só da epopeia, mas também do confessionalismo do *Secretum*, a alegoria dos *Trionfi*, as ideias políticas e éticas disseminadas por toda a obra petrarquiana, para não falar da *imago in posterum* de poeta coroado de louros no Capitólio. Além de um petrarquismo lírico filtrado (e modificado) pelos poetas e humanistas dos anos de 1400 e 1500, não haverá lugar para uma corrente imitativa (poética) do teorizador proto-humanista que Petrarca também foi?
11. *Introducción a la Poética clasicista. Comentario a las «Tablas Poéticas» de Cascales*, 2ª ed.renovada, Madrid: Taurus, 1988, p.312.
12. Virgílio, *Eneida*, I, 405.
13. *Africa*, p.357, vv.101-02.
14. Andrea Gareffi, *Le Voci Dipinte. Figura e parola nel Manierismo italiano*, Roma: Bulzoni, 1981, pp.125-6.
15. «Torquato Tasso e la Gerusalemme. La riflessione manieristica degli opposti, la finzione vera» in *Le Voci Dipinte*, pp.111-146. Para o termo «enantiodromia», ver p.122.
16. *vid.* Bernard Weinberg, *A History of Literary Criticism in the Italian Renaissance*, Chicago: University of Chicago Press, 1961, vol.1, p.258.
17. Weinberg, *A History...*, vol.1, p.328.
18. Reporto-me aqui à opção lexical de Wolfgang Iser, em que o *imaginário* é o *fictivo* em potência, constituindo o indeterminado, o acidental, o difuso ao qual o fictivo fornece a actualização e orientação textuais. (*The Fictive and the Imaginary: Charting literary anthropology*, Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1993).
19. No que respeita a esta forma tassiana de reagir às dominantes ideológicas repressivas que o assaltam, ver Gareffi, *op.cit.*, pp.126-7. A crítica da ideologia tridentina referida a propósito de Camões não é, de forma nenhuma, exclusiva do poeta, antes constituindo parte substancial da mentalidade dos espíritos artísticos do tempo. Nas palavras de Vitor Serrão: «É flagrante a



deriva por uma corporalidade que subverte o cânone renascentista e que, nessa estrada de pesquisas, está apta a avançar propostas à margem da intolerância dos dogmas de Trento e a viver as ardências da alegoria moral enquanto *espelho dos sentidos...*» («Entre a *Maniera* moderna e a ideia do *Decoro*: bravura e conformismo na pintura do Maneirismo português» in *A Pintura Maneirista em Portugal: Arte no Tempo de Camões*, catálogo de exposição, Lisboa, 1995, p.54). Na retórica da representação maneirista portuguesa o apelo erótico entroncaria na mensagem «oficial», subvertendo-a enquanto a apoia.

20. A ideia de um conflito na teoria e na prática poéticas entre partidários de Camões e de Tasso no Portugal seiscentista é de Teófilo Braga (cf. *História da Literatura Portuguesa*, III-«Os Seiscentistas», Lisboa: Europa-América, s.d., p.302). Ideia muito contestada posteriormente, tem vindo a ser recuperada. José da Costa Miranda, *Estudos Luso-Italianos*, Lisboa: ICALP, 1990, pp.148-159, refere uma «pugna literária» a seu ver «não tão insignificante como se faria crer» entre aqueles que preferiam Tasso e os que optavam por Camões. Segundo o professor Costa Miranda, deve-se pensar num «indisfarçável clima tassiano derramando-se sobre qualquer avaliação do labor poético» em Portugal no século XVII e mesmo no XVIII. E apesar de alguns exageros do lado da ensaística italiana debruçada sobre a questão da influência de Tasso (A. Farinelli e G. C. Rossi nomeadamente), parece-me inegável que, a nível da produção épica seiscentista, o modelo narrativo da *Gerusalemme Liberata* se superiorizou ao de Camões, pese embora os momentos de maior exaltação patriótica portuguesa.



