

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA  
CENTRO DE COMUNICAÇÃO E EXPRESSÃO  
DEPARTAMENTO DE LÍNGUA E LITERATURA VERNÁCULAS  
CURSO DE LETRAS-LÍNGUA PORTUGUESA E LITERATURAS

Miguel Ângelo Andriolo Mangini

**ANÁLISE DA *ÆMULATIO* D'OS *LUSÍADAS* EM RELAÇÃO À *ENEIDA***

Florianópolis

2020

Miguel Ângelo Andriolo Mangini

**ANÁLISE DA *ÆMULATIO D'OS LUSÍADAS* EM RELAÇÃO À *ENEIDA***

Trabalho de Conclusão do Curso de Graduação em Letras-Língua Portuguesa e Literaturas do Centro de Comunicação e Expressão da Universidade Federal de Santa Catarina apresentado como requisito para a obtenção do Título de Bacharel em Letras-Língua Portuguesa e Literaturas.

Orientador: Prof. Dr. Pedro Falleiros Heise

Florianópolis

2020

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor,  
através do Programa de Geração Automática da Biblioteca Universitária da UFSC.

Mangini, Miguel Ângelo Andriolo  
Análise da *æmulatio* d'Os Lusíadas em relação à Eneida /  
Miguel Ângelo Andriolo Mangini ; orientador, Pedro  
Falleiros Heise, 2020.  
65 p.

Trabalho de Conclusão de Curso (graduação) -  
Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de  
Comunicação e Expressão, Graduação em Letras Português,  
Florianópolis, 2020.

Inclui referências.

1. Letras Português. 2. *Æmulatio*. 3. *Imitatio*. 4. Os  
Lusíadas. 5. Eneida. I. Heise, Pedro Falleiros. II.  
Universidade Federal de Santa Catarina. Graduação em Letras  
Português. III. Título.



## ATA DE DEFESA DO TRABALHO DE CONCLUSÃO DE CURSO (TCC)

Ata de Defesa de TCC do(a) aluno(a) Miguel Ângelo Andriolo Mangini, realizada no dia 16 de dezembro de 2020, às 10h, via webconferência.

1 Aos dezesesseis dias de dezembro de 2020, às 10h, via webconferência, reunida a Comissão  
2 Examinadora, designada pela Portaria nº 031/DLLV/2020, de 30 de novembro de 2020, constituída  
3 pelos membros Pedro Falleiros Heise (orientador), Alckmar Luiz dos Santos (membro titular),  
4 Celdon Fritzen (membro titular) e Jair Tadeu da Fonseca (suplente) realizou-se, em sessão pública,  
5 a defesa do Trabalho de Conclusão de Curso do(a) acadêmico(a) Miguel Ângelo Andriolo Mangini  
6 (matrícula 17101762): “Análise da aemulatio d’Os Lusíadas em relação à Eneida”. Após o(a)  
7 acadêmico(a) apresentar seu trabalho, procedeu-se à arguição e à avaliação, feitas nos termos do  
8 regulamento do TCC. A Comissão Examinadora conferiu ao TCC a nota  (  
9 ). O(A) acadêmico(a) deverá apresentar à Chefia do Departamento de Língua e  
10 Literatura Vernáculas, cumpridas as formalidades, a versão final do TCC, em mídia digital, no prazo  
11 máximo de trinta dias, e submetê-la ao Repositório Institucional da Universidade, conforme o que  
12 está disposto na Resolução Normativa nº 126/2019/CUn, bem como no Manual do Repositório  
13 Institucional da Biblioteca Universitária. Nada mais havendo a tratar, a sessão foi encerrada, dela  
14 sendo lavrada a presente ata, que é assinada pelo(a) orientador(a), pelos membros da banca  
15 examinadora e pelo(a) acadêmico(a). Florianópolis, 16 de dezembro de 2020.

Prof. Dr. Pedro Falleiros Heise  
Orientador e Presidente da Banca



Documento assinado digitalmente  
Pedro Falleiros Heise  
Data: 16/12/2020 11:57:08-0300  
CPF: 288.897.638-09

Prof. Dr. Alckmar Luiz dos Santos (DLLV/CCE)  
Membro Titular

Prof. Dr. Celdon Fritzen (DLLV/CCE)  
Membro Titular



Documento assinado digitalmente  
Celdon Fritzen  
Data: 16/12/2020 13:28:45-0300  
CPF: 556.947.118-20

Prof. Dr. Jair Tadeu da Fonseca (DLLV/CCE)  
Suplente



Documento assinado digitalmente  
Jair Tadeu da Fonseca  
Data: 17/12/2020 10:31:46-0300  
CPF: 274.386.599-04

Miguel Ângelo Andriolo Mangini  
Acadêmico(a)



Documento assinado digitalmente  
Miguel Angelo Andriolo Mangini  
Data: 16/12/2020 12:07:11-0300  
CPF: 836.712.430-07

## **AGRADECIMENTO**

Agradeço a Zeus, Júpiter e Deus por terem em glória e estima os que lhes dedicaram palavras belas.

Agradeço aos professores Alckmar Luiz dos Santos, Marina dos Santos e Pedro Falleiros Heise por cumprirem a função de modelos que procuro imitar escolarmente e que desejo um dia emular.

Eu que tangia na primeira idade  
A avena tão suave e tão sonora,  
Cantando agora o Amor que o peito invade,  
Agora a pena que no peito mora,  
Quero que pelo mundo se traslade  
Nova matéria não cantada outrora  
E aos espaços etéreos se levante  
Alto clangor de tuba retumbante.

Calem-se os meus suspiros saudosos,  
Os meus brandos gemidos magoados,  
As minhas esperanças e meus gozos,  
As minhas ilusões e meus cuidados;  
Que em lugar de queixumes amorosos  
Espalho agora sons nunca escutados  
E que seguir os passos determino  
Do grande Vate Grego e do Latino.

Ó Musa de Camões, tu que venceste  
O difícil caminho árduo e penoso,  
De novo o teu poder se manifeste,  
Pois sem auxílio a voz erguer não ousou;  
Dá-me a imortal inspiração celeste  
E o verso mais sublime e sonoro,  
Para que este meu canto se acrescente  
Ao dessa tua cítara eminente.

## RESUMO

*Æmulatio*, ou “emulação”, é um conceito que descreve uma disputa por primazia poética em que o êmulo trabalha em igualar ou superar na qualidade poética o modelo que elege como alvo da competição. O objetivo deste trabalho é analisar a emulação presente n’*Os Lusíadas*, de Camões, em relação à *Eneida*, de Virgílio. Para isso, invocam-se referenciais teóricos que ajudam a descrever o contexto renascentista de que *Os Lusíadas* participa e conceitos ligados esse contexto, como “*imitatio*” [“imitação”] e “*æmulatio*” [“emulação”]. Com esses conceitos, procede-se a uma comparação de partes selecionadas dos dois poemas procurando sugerir aquilo do poema virgiliano que é o objeto exato da emulação, os recursos de linguagem e semânticos empregados por meio dos quais a emulação é feita e, finalmente, a síntese do significado produzido n’*Os Lusíadas* pela emulação, a partir do recorte de partes definido. Para resumir a conclusão em algumas palavras, o narrador de Camões declara estar em posse de uma matéria poética verdadeira, logo superior: a história sacra dos feitos dos “barões assinalados” orientados pela providencialidade de Deus, em oposição aos feitos de Eneias orientados pelo mito pagão, que declara falsos; isto ora é expresso por artifícios e figuras de linguagem como a hipérbole, ora pelo tratamento irônico dado aos deuses greco-latinos no poema de Camões; e o sentido que a emulação gera é uma apoteose da nação portuguesa e da sua história, inigualável, pois de maior excelência que a própria fundação de Roma.

**Palavras-chave:** *Æmulatio. Imitatio. Os Lusíadas. Eneida.*

## ABSTRACT

*Æmulatio*, or “emulation”, is a concept that describes a strife for poetic primacy in which the emulator puts efforts into matching or overcoming in poetic quality the model which he elects as the target of the competition. This work’s objective is to analyze the emulation present in Camões’ *Os Lusíadas* in relation to Virgil’s *Aeneid*. Regarding this, some theoretical references are invoked to help describe the Renaissance context in which *Os Lusíadas* participates and concepts linked to that context, such as *imitatio* [“imitation”] and *æmulatio* [“emulation”]. The analysis consists of a comparison of selected parts from both poems in order to suggest what from the Virgilian poem is the exact object of emulation, the language and semantic resources employed through which the emulation is made, and, finally, the synthesis of the meaning produced in *Os Lusíadas* by the emulation, based on the chosen parts. To summarize the conclusion in a few words, *Os Lusíadas*’ narrator declares being in possession of a true poetic matter, therefore superior: the sacred history of the accomplishments of the “barões assinalados” guided by God’s providence, in opposition to Aeneas’ accomplishments guided by the pagan myth, which he designates false; this is sometimes expressed through language devices and figures of speech such as hyperbole, sometimes through the ironic treatment given to Greek-Latin gods in Camões’ poem; and the meaning produced by the emulation is an apotheosis of the Portuguese nation and its history, unparalleled because it is of greater excellence than the foundation of Rome itself.

**Keywords:** *Æmulatio. Imitatio. Os Lusíadas. Aeneid.*



## SUMÁRIO

<b>1 INTRODUÇÃO .....</b>	<b>11</b>
<b>2 IMITATIO E ÆMULATIO.....</b>	<b>18</b>
<b>3 A ÆMULATIO D'OS LUSÍADAS EM RELAÇÃO À ENEIDA.....</b>	<b>33</b>
3.1 A PROPOSIÇÃO E O PREDICADO DA <i>ENEIDA</i> .....	34
3.2 O OBJETO DA EMULAÇÃO .....	42
3.3 A MANEIRA DA EMULAÇÃO .....	49
3.4 SÍNTESE DO SIGNIFICADO DA EMULAÇÃO .....	58
<b>4 CONCLUSÃO.....</b>	<b>62</b>
<b>REFERÊNCIAS.....</b>	<b>64</b>



## 1 INTRODUÇÃO

Um dos principais preceitos da arte renascentista é a *imitatio* [“imitação”] dos antigos gregos e romanos, um processo poético-retórico que, não se devendo confundir com plágio, é antes um aproveitamento das fontes pesquisadas com base na ideia de que determinado autor ou obra seja o modelo para certa forma de arte e certo gênero, tal como Homero e Virgílio são figuras modelares da poesia épica. Segismundo Spina procura simplificar: “Ela [a imitação] significa simplesmente filiação com o passado; é a presença do passado na atualidade literária [...]” (2010, p. 14). No entanto, a prática de imitar não foi inventada nesse momento, já tendo existido entre os próprios gregos e romanos. Paulo Sérgio de Vasconcellos (2014, p. 31-32) afirma, a respeito destes últimos, que a literatura latina, desde o seu nascimento, achou-se em dependência da grega, quando diz que o seu início provavelmente tenha sido uma tradução da *Odisseia*, a chamada *Odusia*, que foi feita por Lívio Andronico no século III a. C. e que, embora seja uma tradução, possui qualidades poéticas próprias que a diferenciam de uma tradução literal. Dessa maneira, é provável que a primeira obra de vulto em latim tenha sido, a rigor, a grega *Odisseia*, mas reescrita na língua do Lácio e criativamente adaptada ao mundo romano: “tradução artística” e “tradução criativa”, diz Vasconcellos (p. 32-33). Mais tarde, para continuar a exemplificar a influência grega, Virgílio, na *Eneida*, tomou como modelos centrais de composição os poemas de Homero, mais a *Odisseia* do que a *Iliada*; nas *Bucólicas*, o poeta pastoril Teócrito de Siracusa teve largo efeito; nas *Geórgicas*, verifica-se, por exemplo, a presença de Hesíodo. Quanto ao Renascimento, a prática da *imitatio* ressurgiu com a convicção de que, se é possível atingir a perfeição artística, sua fórmula está no mundo greco-latino; além disso, completa Spina (1967, p. 92), a imitação se justifica nesse período por uma oposição à cultura medieval, julgada rude e demasiado popular, isto é, não rigorosamente disciplinada segundo preceitos consagrados.

Para os teóricos e artistas do Renascimento, o valor de uma obra poética não está na sua originalidade (palavra, aliás, anacrônica para aquele tempo) livre do jugo dos preceitos antigos, quanto mais na sua rebeldia contra a tradição, senão justamente na filiação com modelos, concebida formalmente como norma geral da criação poética. Esse comprometimento com os clássicos é organizado por um sistema de preceitos formais, os quais vêm a ser herdados das poéticas de Aristóteles e Horácio (SPINA, 1967, p. 57-59), na medida em que estas preceituam com base na poesia dos modelos clássicos e são pertencentes à tradição a ser seguida; o seguimento renascentista desses preceitos, contudo, não ficou isento de alguma adaptação à realidade da Europa pós-Idade Média. No interior do preceituário herdado pelos Renascentistas, haverá nuances de sentido que permitam um

aprofundamento do conceito de *imitatio*, que, quando oposto a outros conceitos do mesmo campo semântico, como *æmulatio* [“emulação”], pode ser mais bem definido num uso técnico, para além da simples “presença do passado na atualidade literária” que comenta Spina (2010, p. 14). Inicialmente, dir-se-ia que o conceito de *imitatio* descreve um aproveitamento de fontes que gera sentidos novos a partir do uso “criativo” das obras compulsadas. Em outras palavras, imitar é fazer como os modelos fizeram, mas integrando as fontes na nova obra, de modo que surjam significados os quais, sem aquelas fontes aproveitadas, não existiriam. Vasconcellos (2001, p. 24) relembra as acusações de plágio que Virgílio sofreu por suas referências a Homero, e diz o latinista que são, a rigor, infundadas, dado que os casos de imitação da *Eneida* não constituem mera listagem de fontes ou plágio de outros poetas, mas fazem parte da estrutura significativa dela.

Um exemplo de nítida filiação é a epopeia de Camões (1980 [1572]), em que, no primeiro verso, revela-se o modelo a ser seguido nessa obra. O verso “As armas e os barões assinalados” (*Lus.*, I, 1, 1) faz referência objetiva ao primeiro hemistíquio do primeiro verso da epopeia de Virgílio (2014 [19 a. C.]): *Arma uirumque cano* [“As armas e o varão eu canto”] (*En.*, I, 1). Camões anuncia objetivamente a fonte que o auxiliará na sua composição e que nela se fará presente. Entretanto, havendo muitas maneiras de servir-se das fontes, não seria o melhor usar o conceito de “imitação” para descrever esse exemplo, pois tanto o conceito como o exemplo ainda carecem de uma análise que assegure essa descrição. A referência ao modelo pode se dar em caráter servil, quando o poeta usa o conteúdo alheio para simplesmente o reverenciar ou reverenciar, por extensão, o seu autor, ainda que esse louvor não ofereça uma riqueza de sentidos para a obra a ser criada; pode se dar com criatividade, quando o poeta se vale de matéria antiga para criar sentidos não existentes na obra-fonte e porventura ligados a problemas atuais; mas também o aproveitamento de fontes pode significar especificamente uma rivalidade poética que o poeta firma com o seu modelo, estabelecendo uma competição em que propõe a sua própria obra como superior e mais grandiosa ou igualada em determinado aspecto e segundo determinado critério, a depender de cada caso, disso se sucedendo diversos efeitos de significado. Esta última maneira de valer-se de um ou mais autores antigos é o que se chama tradicionalmente de *æmulatio*. Ficará claro que não é o mais preciso designar aquela citação de Camões como “imitação”; uma análise textual de Camões em comparação com Virgílio e dos conceitos de “imitação” e “emulação” mostraria que o caso é, na verdade, descrito com mais precisão pelo conceito de *æmulatio*, se se puder mostrar que, na referência à *Eneida*, sentidos novos n’*Os Lusíadas* são causados especialmente pelo ambiente de competitividade ali nutrido.

No *Tratado sobre o sublime*, de Longino (2005 [séc. I d. C.]), ao se elegerem as características de uma obra de arte bela e sublime, o autor trata do tema da disputa poética e afirma que a graça dela não está tanto em o competidor vencer a batalha, senão está contida no próprio ato honroso de disputar com os grandes modelos. Embora não dê uma definição tecnicamente suficiente e objetiva de “emulação” nem sequer use as palavras gregas que correspondem aproximadamente ao sentido de *æmulatio*, *ἄμιλλα* [“disputa por superioridade”] ou *ἀμιλλάομαι* [“competir”], a seguinte passagem de Longino canoniza um comentário sobre o ato de competir no âmbito das palavras, o que se explica pelo fato de que comumente é invocada para se começar a falar no assunto da disputa:

Parece-me que Platão não faria abrolhar tão belas flores entre pontos doutrinários da filosofia, nem acompanharia amiúde Homero nas selvas da poesia e das expressões, senão, por Zeus! para, de corpo e alma, disputar com ele a primazia, como um competidor jovem em frente dum lutador já de muito admirado [...]. Belo, na verdade, e merecedor de coroa de glória é esse combate em que mesmo em ser derrotado pelas gerações anteriores não deixa de haver glória. (2005, p. 85-86)

Um dos que invocam Longino é Paulo Sérgio de Vasconcellos (2001, p. 39), para quem esse tipo de competição “É o que os Antigos conheciam por *æmulatio* [...]”; é preciso, porém, não perder de vista que os conceitos de *imitatio* e *æmulatio* estão ligados de perto, e muitas vezes sua distinção é obscura. D. A. Russell (1979, p. 10) defende que *imitatio* e *æmulatio* são fundamentalmente semelhantes, razão pela qual é preciso atentar para as sutilezas de cada conceito e traçar um caminho para o seu entendimento, buscando compreender se é possível imitar sem emular, e vice-versa. Destina-se a isso a Seção 2 do presente trabalho.

A emulação, entendida como processo poético-retórico de uma obra com que se faz referência a outros poemas em tom de competição, encontra-se sobejamente n’*Os Lusíadas*. Em diversos passos, o narrador estabelece um ambiente de competitividade com a obra que principalmente lhe serve de modelo de composição, a *Eneida*. Este ambiente específico é o objeto deste trabalho. A primeira vez em que isso acontece com clareza e objetividade é em (I, 3), se bem que uma leitura atenta permitisse ver que isso acontece desde o primeiro verso, em (I, 1, 1), como se procurará mostrar posteriormente Talvez o exemplo literário possa encaminhar uma definição do conceito de “emulação”:

Cessem do sábio Grego e do Troiano  
As navegações grandes que fizeram;  
[...]  
Cesse tudo o que a Musa antiga canta,  
Que outro valor mais alto se alevanta. (*Lus.*, I, 3)

Neste exemplo, o narrador reconhece a glória sempre lembrada de Ulisses (o “Grego”) e de Eneias (o “Troiano”), pois aquela Musa antiga continua a cantá-la até o momento presente. Sua exortação é para que todos os feitos e aventuras ligados a eles cedam o seu lugar a outros novos que o poeta expõe, de maneira que a sua própria narrativa, cujo conteúdo ele apresenta como “valor mais alto”, pretira a lembrança gloriosa daqueles dois heróis da épica antiga e, sendo eles personagens de poesia, por conseguinte pretira também a grandeza dos poemas a que pertencem esses heróis. Essa maneira de expressar a emulação Camões parece ter herdado de uma elegia de Propércio, direta ou indiretamente, em que o romano comenta o surgimento da *Eneida* e a relação de comparação e disputa que a sua publicação formaria com a *Iliada*:

Cedite Romani scriptores, cedite Grai!  
Nescio quid maius nascitur Iliade. (II, 34, 65-66)  
[Cedei, escritores romanos, cedei, gregos! Nasce não sei o quê maior que a *Iliada*.]  
(Tradução nossa.)

O verbo *cedo* tem como particípio perfeito *cessus*; já o verbo *cesso* é uma variação de *cedo* e dá origem ao “cessar” que Camões usa. As palavras de Propércio se dão no momento em que a *Eneida*, compreendida naquele pronome interrogativo *quid*, está em sua feitura, e o poeta lírico anuncia, a quem lê a sua elegia, que está para surgir algo capaz de superar a própria *Iliada*, então o padrão da poesia épica ao lado da *Odisseia*. Propércio exorta, por meio do imperativo *cedite*, que o poetas gregos e mesmo os seus concidadãos romanos deem lugar a algo que possuirá grandeza maior, de maneira semelhante a Camões, que dirige sua exortação a um grego e a um romano. Além disso, o poeta português diz “mais alto”, e o romano diz *maius*, forma neutra no grau comparativo do adjetivo *magnus*, que, entre outros sentidos, tem os de “grandioso, maior em poder ou reputação”.<sup>1</sup>

Apontar a possível fonte properciana, além de interesse filológico, tem implicações para a reflexão sobre a emulação naquele trecho d’*Os Lusíadas*. Ali o narrador não se limita a gregos e romanos ao modo de Propércio, mas acrescenta à lembrança daqueles dois poetas que menciona a lembrança de “tudo”: é anunciada uma emulação como que indeterminadamente grande, do que deriva um efeito retumbante, épico de fato, em que o escopo dessa competição é muito maior do que o declarado por Propércio, na medida em que abarca a Antiguidade inteira, quaisquer que sejam os seus limites. Lendo o poema de Camões, aquela declaração de Propércio, que então concedia a Virgílio um patamar elevado ainda não visto nem ouvido, resulta menos grandiosa e abrangente.

---

<sup>1</sup> Agradecemos ao professor Pedro Falleiros Heise, que nos sugeriu a possível referência a Propércio presente no poema de Camões.

É cabível dizer, então, que, no início do poema de Camões, institui-se uma contenda indeterminada com “tudo” o que é cantado pela Musa antiga e determinada com as obras a que pertencem Ulisses e Eneias – essa contenda vem a ser reiterada ao longo do poema com ênfase na obra que é o modelo axial da epopeia de Camões, a *Eneida*. Não se trata, é claro, de rebelar-se e negar a influência do mantuano; na verdade, a disputa não acontece sem uma certa reverência ao emulado. Para dizer em outras palavras, não haveria competição com um poeta menor, sem fama, engenho ou arte. É patente na leitura d’*Os Lusíadas* que, mesmo havendo competitividade com a *Eneida*, o poema latino é uma espécie de gabarito de composição do português. O aproveitamento das fontes da *Eneida* é profuso, desde a estrutura e os *tópoi* (a narrativa *in medias res* [“para o meio dos assuntos/das coisas”], o relato dos acontecimentos pregressos, a viagem marítima, a deusa protetora do protagonista ser Vênus etc.) até as menções diretas a Eneias e Virgílio.

Portanto, observa-se teor emulativo nesse exemplo de aproveitamento de fontes. Dado o fato, a questão feita como ponto de partida desta pesquisa é: principalmente em três partes d’*Os Lusíadas*, como é caracterizada a emulação em relação à *Eneida*? No intuito de escutar a sua resposta, o objetivo geral do trabalho é analisar esses trechos escolhidos de modo a traçar um caminho de estudo sobre o tema, orientado por bibliografia disponível. As três partes selecionadas são: a proposição, que corresponde às duas primeiras oitavas, por ser ali que se anunciam o assunto a ser desenvolvido na obra, suas qualidades elocutórias e, no caso de Camões, seu principal modelo, do que podem decorrer conclusões sobre a emulação no poema, na medida em que esse conceito é central para descrever a relação existente entre ambas as obras; algumas passagens do episódio do pedido de Vênus a Júpiter pela ajuda aos portugueses, recuperado da *Eneida* e adaptado somente em detalhes, e no qual a descrição da deusa indica um caminho para se compreender como o narrador move uma disputa contra o modo pagão de narrar os fatos virgiliano; por fim, uma seção do episódio da exibição da máquina do mundo ao Gama feita por Tétis, visto que o episódio revela serem ela e os outros deuses todos ficcionais e falsos, donde surgem reflexões sobre a prioridade dada no poema à providencialidade do Deus cristão, admitida como verdadeira e patrocinadora do ambiente de competitividade com o paganismo presente na epopeia latina.

As palavras “verdade” e “mentira”, além das derivadas e sinônimos, são particularmente numerosas na epopeia portuguesa, mas o leitor do poema precisa considerar que a “verdade” que Camões lhe apresenta é especificamente a verdade cristã. A rigor, nem sequer haveria sentido em fazer um julgamento da *Eneida* e apontar-lhe o que possuía de verdadeiro ou falso senão com base num critério que dê inteligibilidade a tal julgamento; no caso d’*Os Lusíadas*, esse critério vem a ser o cristianismo. É necessário ainda fazer uma

ressalva, apropriada para hoje: não é o caso de afirmar que Camões esteja de fato em posse da verdade sobre a história e sobre os fatos; não existe na sua obra uma representação científica e “crua” da realidade, afinal o poema é pleno de mitologia, há episódios como o do Gigante Adamastor e o da Ilha dos Amores, e a linguagem que o enforma é metafórica, hiperbólica e muita vez irônica. Tudo se dá sempre sobre o plano da poesia: se se fala em verdade ou falsidade, é aquilo que o narrador diz ser verdadeiro ou falso, devendo o leitor do poema de Camões perceber que não importa tanto saber se o poeta está certo ou errado, mas apreender os sentidos poéticos gerados por o narrador dizer que certas coisas são verdade e outras mentira. O seu narrador exibe um esforço de caracterizar os fatos que narra como verdadeiros, segundo a verdade do discurso cristão, e a partir disso ostenta os feitos dos portugueses e o Deus a orientá-los em contraste com aquilo que julga falso, contado outrora por poetas que teriam, então, mentido. Com olhar crítico, resta dizer que não caberá investigar se Virgílio ou Camões possuem verdade no que falam, tanto mais porque estes são poetas, e o hábito dos poetas é cultivar a verossimilhança (a mentira).

No interior do universo poético d’*Os Lusíadas*, a verdade é apenas Deus, a divindade cristã providencial e triforme, enquanto os deuses adorados por Eneias são mera ficção, adorno poético. Sobre o tratamento da deusa Vênus nesse poema português, Hernâni Cidade sintetiza que “O Poeta fala dela com risonha liberdade de cristão perante o formoso mito do Paganismo” (1953, p. 30). Há, nesse sentido, um teor de ironia e rivalidade na reprodução da deusa e de episódios em que aparecera na *Eneida*, a ser explorado adiante. Percebe-se que o mito e a religião são temas de relevo para a discussão sobre a emulação entre esses dois poemas. Também esse teor rival existe em relação à matéria histórica dos feitos bélicos e marítimos, pois se atribui verdade às navegações do Gama e às aventuras dos séculos prévios do império português, concebidas como história sacra, enquanto as aventuras do “Grego” e do “Troiano” são apenas fruto da “*grandiloca* escritura”. Terminando de relatar ao rei de Melinde o seu percurso até essa terra e a linhagem nobre portuguesa, sentencia o Gama:

“A verdade que eu conto, nua e pura,  
Vence toda *grandiloca* escritura.” (*Lus.*, V, 89, 7-8)

Figuras como Homero e Virgílio seriam os produtores dessa escritura que, malgrado seja grandiloqua, é falsa, ou seja, não possui correspondência com a história, e isso é ajuizado do ponto de vista da verdade cristã. Verifica-se, n’*Os Lusíadas*, uma disputa poética animada pelo julgamento de verdade ou falsidade a partir do cristianismo e da história segundo o cristianismo. Evidentemente, tudo o que é verdadeiro é superior ao que é falso, logo o narrador português arroga para si a superioridade do que narra e delega ao poema de Virgílio



a inferioridade. Com Longino, sabe-se que não é questão de vencer ou de perder, mas de gerar formas e sentidos a partir da competição e, enfim, de haver função poética nesse processo.

Para introduzir mais um elemento de complexidade no trabalho – mas porque se julga necessário –, é preciso ter em mente que a emulação d’*Os Lusíadas* pode ser observada de pelo menos três pontos de vista: o objeto, as maneiras e os efeitos de significado desse processo poético-retórico. A leitura das passagens selecionadas será dividida conforme esses três itens a serem analisados. Na subseção dedicada ao “objeto” da emulação (3.2), procurar-se-á argumentar em favor de que o referente exato do discurso emulador é a representação dos fatos na *Eneida*, mais especificamente a representação daquilo que é acusado, n’*Os Lusíadas*, como falso, por exemplo, o mito pagão, que neste último poema é reproduzido com ironia e com a certeza expressa de que não possui valor religioso como o deus cristão.<sup>2</sup> A subseção seguinte (3.3) tematiza as maneiras da emulação, isto é, os diferentes procedimentos que dão estrutura ao discurso emulador, quais sejam a referência metapoética, feita por meio de recursos linguísticos e de construção do verso e da estrofe que evidenciam a relação formal com o outro poema, e a reapropriação de episódios. Uma última subseção (3.4) é dedicada à proposta de uma síntese das consequências de significado que a emulação possui no poema, a partir das passagens analisadas, e à discussão da importância desse processo poético-retórico na tentativa de mostrar que ele é gerador de sentidos especificamente provocados pelo ambiente competitivo da emulação. Deverá a análise aqui e ali estender-se a outras passagens de um e outro poema para além daquelas selecionadas, sob pena de os argumentos ficarem truncados demais pela estreiteza do recorte; ao mesmo tempo, pretende-se que essa estreiteza permita um aprofundamento maior na análise das partes escolhidas.

---

2 Isto pode parecer uma simples depreciação de um elemento da cultura antiga, o que nada teria a ver com emulação poética. Trata-se de emulação, porém, porque a referência ao paganismo é feita via o poema de Virgílio – ou, talvez fosse lícito dizer, a referência ao poema de Virgílio é feita via o seu paganismo. O objeto da emulação não é a mitologia da Antiguidade, mas a mitologia ficcionalizada na obra de Virgílio, porque a ela existem referências diretas na obra de Camões, de modo que a competição é feita em termos especificamente poéticos. Camões não é pregador nem faz cruzada contra os antigos, pois é poeta e faz disputa com outros poetas. Em relação a’*Os Lusíadas*, dizer que natureza e a história representadas são verdadeiras é o mesmo que dizer que os fatos narrados por Camões são aqueles encerrados pela doutrina cristã e que tudo o que não é cristão, o mito pagão em Virgílio e outras doutrinas expressas em outros poemas, é falso e ornamental. Os fatos que Camões narra serem verdadeiros e não apenas ficção ou ornamento (segundo o ponto de vista do próprio poema) é um critério ali formulado para a superioridade poética, análoga à superioridade cristã defendida nesse poema. Para a compreensão da emulação, outra vez, importa menos saber o que ocorria realmente no tempo histórico de cada autor do que a maneira como o narrador camoniano trata os acontecimentos que narra e os outros que julga fictícios. No interior do universo poético d’*Os Lusíadas*, defende-se que a representação de Deus é verdadeira e que a do mito pagão que aparece em Virgílio é falsa, bem como que a representação dos feitos portugueses é verdadeira e que a dos feitos narrados por Virgílio é falsa.

## 2 IMITATIO E ÆMULATIO

O verbo *imitor*, *-ari*, de acordo com o *Oxford Latin Dictionary*, significa:

**1** To copy the conduct, action, practice, etc., of, imitate. **b** to follow, imitate (actions, conduct, etc.). **2** To make an imitation or reproduction of, copy. **b** to have the appearance of, resemble. **3** To assume or produce falsely the features or effect of, simulate. **b** to produce by simulation. (1968, p. 833)

[**1** Copiar a conduta, ação, prática etc. de, imitar. **b** seguir, imitar (ações, condutas etc.). **2** Fazer uma imitação ou reprodução de, copiar. **b** ter a aparência de, lembrar. **3** Assumir ou produzir falsamente as qualidades ou efeito de, simular. **b** produzir por simulação.] (Tradução nossa.)

A discussão sobre *imitatio* [ação de *imitari*] e cognatos girará em torno dessas três acepções que, embora muito semelhantes, são separáveis quando a palavra é usada em filosofia ou teoria literária. No ensaio “De imitatione”, D. A. Russell (1979, p. 3-4) sinaliza essas diferenças de sentido nos usos da palavra *μίμησις* [“mimese”], ou sua equivalente latina *imitatio*, ao longo da tradição greco-romana, apontando que o conceito primordial de mimese não descreve um fenômeno poético em específico; mais genericamente, descreve a atividade humana de representar o mundo, isto é, a mimese como aparece em Platão e Aristóteles, da qual a poesia seria uma das formas.<sup>3</sup> Esse sentido primordial corresponde à segunda acepção do *Oxford*, que define o termo como a produção de algo que lembre outra coisa ou ideia. Na tradição poética e retórica, coexistiu com esse sentido de *μίμησις* ou *imitatio* um outro, aquele

3 “Em Platão o conceito de mimese flutua, e se quisermos estabelecer as acepções fundamentais que a mimese apresenta na sua obra, teremos que vinculá-las à sua filosofia” (SPINA, 1967, p. 80). Em poucas palavras, a ontologia de Platão é tripartida, havendo três níveis em que o cosmos se organiza hierarquicamente, quais sejam: o nível da empiria, o nível dos objetos matemáticos e o nível das ideias. O matemático só relevaria numa análise filosófica mais delicada. O nível ontológico mais inferior é o domínio da empiria, cujos objetos são particulares e entregues ao movimento (mudança) e percebidos pela sensação de cada indivíduo, de maneira que compõem uma dimensão ilusória na qual as coisas se fazem crer reais, quando, em virtude da sua inconstância material, não é lícito dizer que participem do verdadeiro ser, que, como se acreditava desde Parmênides, é imóvel, perfeito e eterno. Faltaria ao cosmos um nível ontológico superior onde residia o ser ao modo de Parmênides que sirva de causa e princípio explicativo do cosmos. Em Platão é este o Mundo das Ideias, pleno de entidades imóveis, perfeitas e eternas que são nomeadas formas ou ideias em parte pela associação que se pode fazer entre elas e os objetos da razão, universais e apreendidos de qualquer ponto de vista, independentemente dos sentidos e da circunstância. Para os objetos sensíveis, imperfeitos, há objetos inteligíveis, perfeitos, que lhes correspondem. A única constante do mundo empírico é a reportagem dos seus objetos às suas respectivas ideias; é o que permite que vários objetos voláteis, gravemente diferentes entre si e modificados a cada instante, sejam todos chamados por um mesmo nome, por exemplo, “mesa”. Não é que a ideia seja causa eficiente da matéria, mas cada mesa é como que uma versão imperfeita da ideia de mesa. O artífice que as produz, portanto, está afastado em um grau da realidade do ser. Já o caso do artista ou poeta é mais grave, na medida em que, fazendo referência às coisas, o fruto do seu trabalho não é nem a coisa, quanto mais a ideia, mas uma cópia do mundo sensível afastada em dois graus da realidade (*Rep.*, 598b). A contrapelo de Platão, Aristóteles sustenta que o ofício do poeta não é, nem incide em ser, reproduzir a verdade sobre o mundo nem os fatos históricos, incumbência do cientista ou do historiador. No convencional capítulo IX da *Poética* (1541b), há uma célebre passagem na qual o estagirita mostra que a diferença entre o poeta e o historiador não está na maneira de imitar (a escrita em verso ou em prosa), mas em que este descreve os eventos sucedidos em um determinado período com o compromisso de os relatar tais como aconteceram, enquanto aquele forja eventos que não necessariamente fazem parte da história, mas poderiam ter acontecido, pois não são absurdos históricos ou excessivamente inventivos – verossímeis, portanto.

mais bem representado pela acepção 1 do *Oxford*, segundo a qual a palavra em questão, em vez de descrever um fenômeno representacional básico do homem, designa a atitude de seguir, copiar uma conduta, agir à maneira de outro. Num contexto poético, a palavra significa fazer poesia à maneira de outro. Quanto aos critérios para copiar o outro, a *consuetudo* [“costume”] impôs que certos *auctores* [“aqueles que fazem; que possuem autoridade”] fossem modelos a ser seguidos e que, em contrapartida, houvesse outros poetas, por assim dizer, menores que não haveria proveito em seguir. Não raro o uso de *μίμησις* e *imitatio* é polissêmico e significa tanto uma acepção quanto a outra, visto que uma e outra definem leis da composição artística e poética: a imitação da natureza e a imitação da *auctoritas* [“autoridade”]. São leis de ordem diversa: aquela lei, a imitação da natureza, segundo Platão a descreve, é humana, pois abrange a maneira de o homem representar; já esta, a imitação da *auctoritas*, é lei cultural, elemento da *consuetudo* antiga e, adiante, do Renascimento, que eventualmente não terá pertencido como norma formalizada a outros tempos e tradições poéticas.

Russell (1979, p. 1) afirma que a imitação, naquele sentido que possui na acepção 1, era prática muito comum entre os latinos, que tomavam como modelos de composição poética acima de tudo os gregos. Os escritores de língua latina produziam literatura a partir das obras homéricas, por exemplo, na medida em que foram consagradas pela tradição como modelos dignos de serem imitados; a Homero atribuiu-se *auctoritas*, pela qualidade e exemplaridade da sua poesia. A existência do processo imitativo sem dificuldade se explica: se é aceito tradicionalmente que Homero atingiu patamares elevados de qualidade poética como nenhum outro no gênero épico, é consequente que ali estejam as maneiras de obter a beleza para poemas pelo menos desse gênero, e não é demérito aproveitá-las, porque geram, afinal, a maior beleza ou, pelo menos, uma beleza a ser consagrada pelo costume. Para retomar a introdução deste trabalho, o primeiro caso de imitação latino documentado é também a primeira manifestação literária em latim de que se tem registro, a tradução da *Odisseia* feita por Lívio Andronico, que a chamou *Odusia* (séc. III a. C.). A raiz grega da arte romana não foi negada pelos romanos; se havia entre eles orgulho patriótico, e certamente havia, não foi suficiente para rejeitar a sua ascendência em matéria de arte. Mesmo autores como Horácio e Virgílio, modelos incontestáveis em latim, reafirmam a superioridade dos seus predecessores gregos, pelo menos em matéria de arte, enquanto a autoridade militar e de liderança política pertenceria inevitavelmente a Roma (p. 14-15).<sup>4</sup>

4 *Graecia capta ferum uictorem cepit et artes/ intulit agresti Latio. (Epistula II, 1, 156-157)* [“A Grécia, tendo sido capturada, capturou o feroz vencedor e as artes introduziu no agreste Lácio.”]. O particípio passado *capta* está ligado a *Graecia* e tem o sentido comum de “capturar”, aquele ligado à guerra e à dominação militar de outro povo; o agente da passiva desse particípio seria algo como *a Romanis* [“pelos romanos”]. Já

Vasconcellos (2001, p. 18) chama a atenção para o fato de que a *Oduisia* tem a particularidade de ser uma tradução, e isto implica que a maneira pela qual o imitador se apropria do modelo está muito mais presa ao texto original do que a imitação que não seja tradução, muito embora Lívio Andronico não tenha sido literal e tenha introduzido diferenças criativas em relação ao poema traduzido, por exemplo, o metro satúrnio em vez do hexâmetro datílico, adequações de conteúdo para a realidade romana e efeitos de sentido que não havia na própria *Odisseia*. Mas diz com isso Vasconcellos que, embora a tradução de Lívio seja criativa, seu poema não deixa de ser, a rigor, a *Odisseia*. Terá sido só com Ênio e sua epopeia histórica *Annales* (séc. III a. C.) que a épica latina logrou um reconhecimento de excelência e integração definitiva na cultura poética da língua dos romanos, ficando o seu autor consagrado como o primeiro *pater* [“pai, patriarca”] das letras romanas. Vasconcellos (2014, p. 38-40) aponta que, entre as razões para esse título, estão o uso do hexâmetro datílico, que, usado antes por Homero, então se tornou o padrão métrico da épica latina. Além do metro, contribuiu para a sua fama mais um elemento de aproximação com o aedo grego, quando, no início dos *Annales*, o narrador declara ter recebido no seu corpo o próprio espírito de Homero; este *auctor* é a tal ponto exemplar que o narrador dos *Annales* afirma ser a sua viva encarnação, pondo-se com isso em igualdade com a grandeza daquele aedo. Também na *Eneida*, cânone-ápice da épica latina, a referência a Homero é profusa e não raro patente: além de episódios reapropriados e às vezes traduções literais de versos, a estrutura do poema de Virgílio costuma ser dividida pelos comentadores e críticos em duas partes, correspondendo os primeiros seis livros à *Odisseia*, e os seis últimos, à *Iliada* (p. 84).

“Por princípio, um poeta jamais partirá do nada, mas criará sempre a partir de outros textos modelares, especialmente do homérico, cultuado como paradigma supremo e matriz fecundante de novos textos além de fonte de todos os gêneros literários.” (VASCONCELLOS, 2001, p. 23-24). Poder-se-á ensaiar se esse princípio seja orgânico ou artificial, isto é, se é uma lei geral da literatura segundo a qual os poetas imitam como que inevitavelmente ou se, em determinado momento da história literária, tomou-se como diretriz a criação deliberada a partir de modelos. Parece que sob alguns aspectos é orgânico e sob outros artificial. É orgânico na medida em que nada vem do nada, e os textos de literatura que vêm à luz são concebidos numa cultura que mantém contato, no caso ocidental, com os poemas homéricos, entre outras razões, porque os modos de expressão deles perduram, na literatura ou na boca dos homens, sobrevivendo às modas do tempo e se fazendo presentes em diversas obras. Mas é artificial porque, numa dada cultura, a imitação dos textos modelares

---

o verbo *cepit*, tendo *Graecia* como nominativo e *uictorem* [“o vencedor” = os romanos] como acusativo, significa, nesse contexto, “capturou/dominou naquilo que diz respeito à cultura”.

deve ser feita segundo preceitos. Em outras palavras, a imitação é artificiosa na medida em que é técnica do discurso<sup>5</sup> e, como tal, ensinada por mestres que já possuem a melhor arte de imitar e aprendida pelos que trabalham em adquiri-la com muito tempo de compulsão dos textos modelares, conforme recomendam estes famosos versos da *Epistula ad Pisones* (mais popularmente chamada *Ars Poetica*):

[...] Vos exemplaria Graeca  
nocturna uersate manu, uersate diurna. (*Ep.*, 268-269)  
[Vós os exemplares gregos versai com mão noturna, versai com diurna.] (Tradução nossa.)

No enalço da tradição de poetas a imitar Homero, Horácio sentencia esse fato tradicional, com força de preceito formal, ao dar instruções para os Pisões e para os que desejam exercitar-se em poesia. Neste caso, na poesia épica:

Res gestae regumque ducumque et tristia bella  
quo scribi possent numero, monstravit Homerus. (*Ep.*, 73-74)  
[Em que número (metro, ritmo) podem ser escritas as gestas dos reis e dos líderes e as tristes guerras Homero mostrou.] (Tradução nossa.)

Já no que respeita à formação do orador, o livro X da *Institutio Oratoria* alcançou celebridade por conter um cânone dos autores a serem compulsados e imitados pelos aprendizes de oratória em que Quintiliano prioriza Homero:

Igitur, ut Aratus ab Iove incipiendum putat, ita nos rite coepturi ab Homero videmur.  
(*In. Or.*, X, 1, 46)  
[Portanto, como Arato pensa ser “devido começar por Júpiter”, assim nos parece de usança começarmos por Homero.] (Tradução nossa.)

Em “Instituição retórica, técnica retórica e discurso”, João Adolfo Hansen (2013, p. 12-13) afirma que as técnicas do discurso usadas para a obtenção do “falar bem” na Antiguidade foram estabelecidas por *auctores* gregos como Aristóteles e latinos como Cícero,

---

5 Na *Metafísica* (981a-b), Aristóteles define *τέχνη* [“técnica”] como um tipo de conhecimento causal de uso aplicado. Isso quer dizer que o indivíduo que possui técnica tem conhecimento das causas que explicam determinados fenômenos e, por meio desse conhecimento, é capaz de produzi-los, evitá-los ou eliminá-los. Um médico, por exemplo, conhece as causas pelas quais um paciente está doente e por isso sabe agir sobre elas para devolver o paciente à sanidade, da mesma maneira que o médico, examinando qualquer paciente com determinado sintoma, sabe identificar quais são as causas de sua doença; quem possui técnica será capaz de reduzir todo particular a um universal. O conhecimento causal, não sendo restrito à particularidade de cada exemplo, é ensinável e reproduzível. De acordo com Hansen (2013, p. 31), *ars* é a palavra latina para “*τέχνη*” e traduz a ideia de conhecimento “que corrige e aperfeiçoa a natureza” (p. 32). Atente-se para a tradução de Marcelo Perine da versão italiana de Giovanni Reale do trecho referido da *Metafísica*: “Em geral, o que distingue quem sabe de quem não sabe é a capacidade de ensinar: por isso consideramos que a arte seja sobretudo a ciência e não a experiência; de fato, os que possuem a arte são capazes de ensinar, enquanto os que possuem experiência não o são.” (2015, p. 7).

permanecendo instituídas por muito tempo como um conjunto de instruções para o aperfeiçoamento do discurso, regras ora abrangentes, ora específicas que orientam a sua produção. Fala-se na *consuetudo* dos antigos de produzir e ordenar o texto em conformidade com os preceitos retóricos, bem como os modelos literários cuja técnica discursiva lhes conferiu essa atribuição exemplar. Dito de outro modo, o costume retórico corresponde à ideia de que há formas de expressar-se que são perfeitas para determinado tipo de contexto, e a teoria feita sobre a arte da expressão mostra que ela consiste, por exemplo, em dividir o discurso em três partes amplas, a *inventio* [“invenção”], que é a coleta de argumentos a serem desenvolvidos na fala; a *dispositio* [“disposição”], fase de organização das informações e ordenação das partes do discurso; e a *elocutio* [“elocução”], adequação entre matéria e expressão, ou seja, a busca pelo estilo mais apropriado para o gênero em que o autor se exercita (p. 25). Vigorou, portanto, uma “instituição retórica”, que começa com os gregos e se estende até o século XVIII e que consiste na regra básica de que a composição discursiva, seja ela literária ou não, deve se pautar pela imitação daqueles que, por sua *auctoritas*, mostraram o caminho da beleza ou do convencimento. Enquanto durou a instituição retórica, os autores merecedores de prestígio foram aqueles que imitaram. Sugere-se por isso a fórmula quase exata de que o renome, na Antiguidade e no Renascimento, é proporcional à observância das obras e preceitos modelares e é incompatível com a independência dos modelos (p. 14).

A partir do Romantismo, passa-se a acusar a retórica de ser artificial demais e de roubar da imaginação e do sujeito enunciador a expressividade que poderiam possuir sem a imposição das regras (HANSEN, 2013, p. 14). Essa posição é a de que é possível um discurso sem arte ou uma estrutura sem articulações. Nesse momento de transição entre concepções sobre arte e cultura, Renascimento e Romantismo são diferentes pelo fato de que num se crê no potencial criador da imitação, ao passo que no outro não se crê nisso por não se admitir a impossibilidade de não sofrer a influência de predecessores. O fato renascentista é o de que não existe discurso sem preceitos retóricos e não existe poesia sem preceitos poéticos – no fundo, é claro, esses preceitos se cruzam na orientação da criação do discurso. Enquanto a preceituação retórica nasce como regulação da fala do orador que vai à *Ágora* defender uma causa, suas fórmulas não são inférteis para a poesia, uma vez que é uma forma de discurso, portanto é um empreendimento retórico (p. 12). Também é preciso “falar bem” em poesia. O teor retórico das poéticas de Aristóteles e Horácio são exemplares da indissociabilidade entre as duas disciplinas, quando orientam as melhores maneiras de expressar e os melhores objetos a serem expressos, e assim por diante. Nesse sentido, não é exagero conceitual predicar da imitação que seja um processo poético-retórico, na medida em que é, de um lado, a ação de ativar estilos, *tópoi* (lugares-comuns) e matérias consagradas pela *auctoritas* poética para o

fazer poético em algum dos gêneros; e é, de outro lado, a ação de usar as palavras tal como as usaram com ordem e medida os modelos imitados. Não é arriscado dizer que um modelo da criação poética muitas vezes é um modelo de discurso, e não existe poesia sem retórica, porque todo discurso é ordenado pela instituição do seu tempo.

Que a imitação dos modelos existe enquanto regra retórica e poética desde a Antiguidade até o Renascimento, admite-se. Quanto ao que esse termo significa mais precisamente, Vasconcellos (2001, p. 28-31) oferece uma explicação apoiada no conceito “arte alusiva” aventado por Giorgio Pasquali. Para o filólogo italiano (1942), aludir é fazer referência a obras artísticas antigas ou contemporâneas criando sentido novo a partir delas. Esse sentido novo é produzido somente pelo estabelecimento da relação com os modelos, ou seja, não existiria sem a alusão, de maneira que a apreensão dele depende de que o leitor conheça com naturalidade os modelos referidos pelo autor. Para Pasquali, o processo difere da imitação servil que recupera as fontes simplesmente pela graça de recuperar as fontes, isenta de qualquer proveito poético e retórico. Não é que a imitação servil seja sinônimo de plágio: Hansen (2008, p. 22) concede-lhe um uso escolar no qual os discípulos reproduzem os melhores exemplos, procurando aprender suas técnicas porque sabem que a tradição lhes garante a exemplaridade, no entanto sem saber por que a fama os contempla, ou seja, as causas que explicam o agrado das obras modelares. Não se pode esperar desse estudante um verdadeiro poema, senão uma lista de fontes, porque não se pode criar nada quando não se entende a causa, já que a falta de conhecimento técnico ou causal limita o homem à experiência particular. Para uma imitação efetiva – devidamente alusiva, se é lícito dizer assim –, o autor deve ter claramente os elementos constitutivos do poema que causaram a fama dos modelos e só assim será capaz de reaproveitar seus fundamentos poéticos e retóricos na evocação de um sentido novo ao mesmo tempo que articulado com a tradição.

A alusão é uma forma de coligir criativamente o novo (a criação) com o antigo (o já consagrado pela a tradição) por meio dos preceitos da instituição retórica. Participam de uma mesma obra diversas temporalidades resgatadas pelo autor, todas respectivas dos modelos referidos. Na palavras de Pasquali (1942, endereço eletrônico), Virgílio, que é um exemplo de artista alusivo, “[...] presuppone, abbiamo detto, come Omero, così Ennio. Lo stile dell'*Eneide* oscilla tra livelli diversissimi [...]”<sup>6</sup> A ideia de Pasquali poderia ser aqui exposta com Hansen (2013, p. 14-15), para quem todo ato de enunciação reúne uma multiplicidade de fontes e preceitos retóricos de diversos tempos que sofrem as adequações necessárias ao presente do

---

6 [...] pressupõe, dissemos, assim como Homero, Ênio. O estilo da *Eneida* oscila entre níveis diversíssimos [...]. (Tradução nossa.)

enunciado – ocorre um caso de *contaminatio* [“contaminação”]<sup>7</sup>, em que fontes e preceitos de todos os tempos e lugares pesam sobre a criação do poeta. As temporalidades variadas contribuem para a construção do sentido do poema, porque trazem sentido deste e daquele tempo, e é dever daquele que busca compreender os fundamentos poético-retóricos de certa obra identificar os elementos de contaminação, sob pena de não perceber o lastro poético e retórico dos atos de enunciação com que depara e obter das palavras lidas somente uma informação superficial. Identificá-los é um passo para compreendê-los, mas o importante é mais os compreender do que superficialmente os arrolar.

Aquele que quiser dispor de meios teóricos para investigar a imitação criadora de sentidos deverá inquirir pela razão das referências à *auctoritas* em vez de somente apontá-las como se o único interesse desse processo poético-retórico fosse adornar e como se a mera cópia, insignificante, pudesse produzir beleza análoga à do modelo. Vasconcellos (2001, p. 25) denuncia que é esta a falta do método de filologia alemão conhecido por *Quellenforschung* [“procura de fontes”], no qual a listagem e justaposição dos passos imitados e imitadores é a prioridade em relação à investigação das criações de sentido. Essa perspectiva, que perde de vista o fundamento do jogo imitativo, corre o risco de aceitar que os imitadores serão tanto mais prestigiados quanto maior a quantidade de referências. O estudo da *imitatio* se torna uma mostra de erudição, por assim dizer, inútil, se acaba em si mesma. É recomendável que a análise ou interpretação literária deva partir, sim, de uma exegese filológica em esquema de “listagem”, mas, segundo o entendimento de Spina (2010, p. 27), a erudição procuradora de fontes deve servir ao único propósito de sugerir uma compreensão mais completa da obra analisada, isto é, de entender como as fontes resgatadas se integram ao significado da nova obra e compõem a unidade desse novo organismo poético-retórico. “Unidade”, por conseguinte, é uma palavra-chave, pois, de todos os variados modelos que o poeta invoca, deve resultar um corpo em que nenhum membro é supérfluo ou excessivo, como são os adornos e as fontes injustificadas. As fontes devem ser de tal forma assimiladas que pareçam inalienáveis e imprescindíveis para a construção da atual obra. Só sabendo a funcionalidade poética e retórica da imitação, a razão pela qual ela é necessária para os efeitos significativos gerados, é que se pode evitar confundi-la com plágio, com aquela terceira acepção do *Oxford*, a de copiar falsamente, produzir simulacro falso e fortuito. No caso dos

---

7 No prólogo ao *Heauton Timorumenos* (16-19), Terêncio se defende dos críticos que interpretaram a mistura de diversas fontes como impureza literária (o verbo *contamino* significa, literalmente, poluir, contaminar com sujeira): “*Nam quod rumores distulerunt malevoli/ multas contaminasse Græcas, dum facit/ paucas Latinas: factum id esse hic non negat/ neque se pigere et deinde facturum autumat.*” [“Pois, quanto a isso, os maldosos espalharam rumores de que (o poeta) tinha misturado muitas (comédias) gregas, enquanto faz poucas latinas: ele não diz que o fato não seja este e afirma que não o aborrece e que, depois, há de fazê-lo.”] (Tradução nossa.)



renascentistas como Camões, imitar significa trazer os clássicos ao mundo moderno e reescrevê-los a partir de perspectiva moderna.

Já o verbo *æmulor*, *-ari*, de acordo com o dicionário *Oxford*, significa, na sua primeira acepção:

**1** To vie with, rival, emulate (a person). **b** to imitate the actions of, do the same as. **c** to approach equality (with), rival. (1968, p. 64)  
 [1 Disputar com, rivalizar, emular (uma pessoa). **b** imitar as ações de, fazer o mesmo que. **c** aproximar-se em igualdade (com), rivalizar.] (Tradução nossa.)

Ainda, o adjetivo *æmulus* significa, nas três acepções que possui nesse dicionário:

**1** (of persons, cities, etc.) Striving to equal or excel, actuated by rivalry, emulous, rival. **b** (of things). **c** (of abst. sbs.). **2** Jealous, envious. **3** Equal in respect of some quality (to), able to rival, comparable (with). **3** (1968, p. 64)  
 [1 (de pessoas, cidades etc.) Lutando para igualar ou superar, movido pela rivalidade, êmulo, rival. **b** (de coisas). **c** (de substantivos abstratos). **2** Invejoso, ívido. **3** Igual com respeito a alguma qualidade (a), que pode rivalizar, comparável (com).] (Tradução nossa.)

Trabalhar-se-á em mostrar que, em contexto poético, a emulação é um processo de aproveitamento de fontes em que o êmulo afirma a sua obra, com reverência e sem rebeldia, num local de superioridade em relação à obra do emulado, estabelecendo com essa atitude um ambiente poético de competitividade. Naturalmente, esse processo gera numa obra poética sentidos específicos não obtidos fora da temática da disputa. Veja-se nos versos d’*Os Lusíadas* a seguir como o narrador, após comentar a memoração dos feitos e varões portugueses feita por Vasco da Gama ao rei de Melinde, fala como se, com os verbos “vencer” e “igualar”, reproduzisse palavras-chave do sentido de “emulação”:

Quão doce é o louvor e a justa glória  
 Dos próprios feitos, quando são soados!  
 Qualquer Nobre trabalha que em memória  
 Vença ou iguale os grandes já passados.  
 As *envejas* da ilustre e alheia história  
 Fazem mil vezes feitos sublimados.  
 Quem *valerosas* obras exercita,  
 Louvor alheio muito o esperta e incita. (*Lus.*, V, 92)

É evidente que o narrador não trata objetivamente de fatos poéticos, mas dos feitos dos portugueses que Gama contou, os “próprios feitos”; todavia, já se antecipara na introdução que a *æmulatio* n’*Os Lusíadas* se desenvolve a partir do critério do julgamento de verdade ou falsidade, que norteia a comparação feita entre feitos portugueses narrados por Camões e os feitos narrados por outros poetas, falsos do ponto de vista da verdade cristã, os “grandes já passados”. A competição em fatos narrados é a competição em matéria poética e em

referência à matéria poética de outros, então se trata essa disputa de emulação (ver nota 2). Mas ressalve-se que não há tom depreciativo nesta estrofe: os feitos alheios são “grandes já passados”; são tidos em reverência – novamente, não há competição digna sem um oponente tradicionalmente consagrado, para lembrar a lição de Longino. O narrador, nessa estância, concede à competição, ao ato de rivalizar, um valor elevado, dizendo ser trabalho de “qualquer Nobre”. A sugestão de que essa estrofe pode fazer referência ao ato poético é induzida no primeiro dístico, em que o narrador aponta o agrado poético e a doçura desses feitos como consequência de eles serem “soados”, ou seja, celebrados pela fama, como faz Camões com seu poema, de maneira os feitos só se tornam “*valerosas* obras” quando descritos em ato poético.<sup>8</sup> Além disso, por decoro, a grandeza da história bélica narrada é equivalente à grandeza da poesia que a narra, pois qualquer outra maneira de expressar a grandeza dos feitos portugueses seria inadequada.<sup>9</sup> Sendo assim, falando dos “feitos sublimados”, o narrador fala também, e talvez com mais ênfase ainda, do próprio canto. No que diz respeito ao quesito da disputa, a “alheia história” é também a história dos feitos poéticos modelares que o narrador trabalha em igualar ou superar, como declara. Mas, sob pena de essa leitura soar demasiado interpretativa, será necessário ler ainda a estrofe 86 do mesmo canto, se é que ela pode apoiar a análise nos termos em que vem sendo encaminhada:

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

Vasco da Gama, homem letrado, compara os feitos portugueses que narrou àqueles encontrados na *Eneida* e na *Odisseia*: o Gama mistura poesia e história; com efeito, trata-se

---

8 No final do Canto V, na estrofe 97, o poeta associa a grandeza de uma nação à existência e ao reconhecimento de quem faz poesia; não deixa impunes os “fortes capitães” que, sendo exemplares comandantes, não são “doutos e cientes” nos assuntos das humanidades e não compreendem o valor da poesia: “Sem vergonha não o digo, que a *rezão*/ De algum não ser por versos excelente/ É não se ver prezado o verso e rima,/ Porque quem não sabe arte, não na estima.” (V, 97, 5-8). O poeta faz ainda a grandeza dos feitos pátrios depender diretamente da poesia que lhes concede a fama, dizendo, afinal, que não há grandeza sem poesia: “Às Musas *aguardeça* o nosso Gama/ O muito amor da pátria, que as obriga/ A dar aos seus, na lira, nome e fama/ De toda a ilustre e bélica fadiga” (V, 99, 1-4).

9 A poética de Horácio é em boa medida assentada sobre a noção de *decus* [“decoro”]. O poeta desenvolve um argumento em favor da adequação das formas e conteúdos ao contexto ou gênero em que se encontram e em favor do equilíbrio em tudo que é feito, pois o que é extravagante, absurdo ou insignificante certamente não é decoroso ou conveniente. A primeira imagem formulada na *Epistula ad Pisones* é ilustrativa desse argumento (*Ep.*, 1-5): um pintor que juntasse num só corpo uma cabeça humana, um pescoço de cavalo e penas pelos membros não produziria outro efeito senão o riso depreciativo do irracional, simplesmente porque essa imagem, dado que é absurda, suscita perturbação e desagrado, enquanto aquilo que é decoroso é agradável por ser correto e apropriado ou, por assim dizer, estar no seu devido lugar.

de uma evidência de isto ser poesia e trata-se de uma razão para se compreender que a disputa é entre elementos poéticos de Camões e Virgílio e Homero, mais do que entre Portugal e Roma e Grécia. Nunca sendo esquecida a poesia pelo Gama, nem pelo narrador, a rivalidade expressa entre portugueses e povos da Antiguidade traduz-se numa rivalidade poética, em que o vencedor é quem possui a verdade sobre o que narra. Em outras palavras, o Gama aponta superiores os “tais caminhos” aos quais nenhum outro ousou lançar-se; são superiores porque aconteceram, segundo o ponto de vista d’*Os Lusíadas*, de verdade, em oposição aos feitos de “Eneias” e do “facundo Ulisses”, sobre os quais muito se escreveram “versos”, mas versos fictícios, apenas “*grandiloca* escritura”. O Gama insiste, quanto ao seu trajeto glorioso desde quando deixou o Rio Tejo, em afirmar o empirismo disso que conta: “eu vi”, por isso não é mentira. Capta dessa maneira o Gama a benevolência do Rei de Melinde e do leitor da epopeia de Camões, articulando rivalidade por meio de perguntas retóricas.

Voltando à estância 92, são as “*envejas*” que movem e justificam o refinamento artístico buscado nos versos, visto que incitam a feitura de outros “feitos sublimados” por meio da técnica emulativa. Ao que tudo indica, a inveja aqui não deve ser ligada ao sentimento de amargura causado pela fama alheia, mas talvez se possa arriscar um uso técnico dessa palavra, denotando ela a tendência do poeta a emular os modelos, o que no fundo é um sentimento “nobre”, pois respeitosa e reafirma a exemplaridade das “*valerosas* obras” com louvor, logo antes de propor uma competição, diga-se, invejosa (conferir o sentido 2 de *æmulus* no dicionário *Oxford*: “jealous, envious”).<sup>10</sup> Apresenta-se, ainda, nos dois últimos versos, o argumento de que o valor dessas obras modelares, a partir da tradição que integram, coloca-as à disposição para futuros emuladores, quando o narrador descreve o efeito que o modelo tem sobre os outros que vêm a conhecer as suas obras: “louvor alheio muito o esperta e incita”. Embora o legado de um autor não dependa exclusivamente da sua arte e engenho, mas da gente que o admira e consagra, é razoável dizer que os modelos preparam uma autoridade que só no futuro será ativada pelos admiradores e emuladores.

Para concluir a discussão sobre os dois principais conceitos deste trabalho, faltaria fazer uma distinção mais profunda entre ambos, o que é, para Russell (1979, p. 9-10), um problema conceitual, considerando que os processos são indissociáveis e, no limite, até mesmo designam partes diferentes de um mesmo processo imitativo. Afinal, emular não deixa de ser uma maneira de aproveitar uma fonte ou fontes e com isso produzir na atual obra um efeito que não existiria sem a cópia dos modelos. O problema proposto por Russell surge

---

10 O texto de Dionísio de Halicarnasso (*Trat. da imit.*, I, 3) poderá iluminar adiante esse o conceito de “inveja”, pois é presente no tratado desse retor grego a palavra *ζήλος* para referir-se ao processo de emulação; literalmente, significa “zelo”, “inveja”.

principalmente da leitura do *Tratado da imitação*, de Dionísio de Halicarnasso (2014 [séc. 1 a. C.]), que registra:

A imitação é uma atividade que, segundo determinados princípios teóricos, refunde um modelo.

A emulação, por sua vez, é uma atividade do espírito que o move no sentido da admiração daquilo que lhe parece ser belo. (*Trat. da imit.*, I, 3, p. 465).

Antes de encontrar o lugar do elemento “disputa” nesse problema metalinguístico, observe-se primeiro de tudo no fragmento acima que Dionísio caracteriza duas “atividades” diferentes. *Μίμησις* (correspondente a *imitatio*) quer dizer, para ele, a referência ao modelo por meio de preceitos artísticos, considerando que agir sob o rigor de princípios teóricos é próprio da *consuetudo* da instituição retórica, como já foi apresentado. Entende-se que o retor grego atribui esse conceito à parte técnica do aproveitamento de fontes, não ficando explícitos na primeira frase quais sejam os possíveis efeitos desse aproveitamento ou as razões pelas quais tais técnicas devam ser usadas, senão apenas qual é o meio: “princípios teóricos”. Segundo se vinha mostrando, a finalidade da *imitatio* deveria ser a criação de sentidos – por meio, é claro, do que instituíram os preceptores. Já o conceito de *ζήλος* (correspondente a *æmulatio*), Russell (1979, p. 10) aponta que, no texto de Dionísio, descreve uma atividade necessariamente criativa, pois feita pelo “espírito” do indivíduo; menos sujeita a regras exteriores, portanto. Nesses termos, tomando imitação e emulação como processos distintos, só pareceria restar, então, dar à atividade imitativa um predicado servil, de pastiche e, no limite, plagiário, pois careceria do aspecto criativo, o qual seria predicado de um outro processo especialmente ligado à liberdade de criação, ainda que não deixasse de estar circunscrita à “admiração daquilo que parece belo” ao espírito, isto é, à observância dos modelos (aquilo que parece belo). Porém, não cabendo falar de imitação como mera subserviência, é necessário, de acordo com Russell, derivar dessas duas sentenças a conclusão de que, no fim, fala-se somente de um processo poético-retórico caracterizado duplamente: pelo trabalho técnico e pela criação de sentidos novos a partir dos modelos (tanto quanto a dependência do modelo permita). Embora Dionísio enumere duas “atividades”, não é incorreto dizer que um mesmo ato criativo seja composto de duas atividades ou mais, dado que elas se complementam. Toda imitação é emulativa, e vice-versa, nos termos da leitura de Russell. E, designando o processo único como “imitação”, o filólogo inglês o define como uma maneira de fazer referência aos modelos disputando com eles, para corrigir-lhes as imperfeições e aperfeiçoá-los, a partir de preceitos formais. Em função de encontrar um

esclarecimento do possível impasse de definição para o presente trabalho, que trabalhava em separar os dois conceitos, segue-se mais alguma reflexão sobre esse problema.

No fragmento acima, Dionísio não descreve com vagar os conceitos de *μίμησις* e *ζῆλος*. Dá-lhes apenas os atributos que os diferem entre si, sem detalhar a criação em referência às fontes. Como o intento deste trabalho é a complexidade do conceito de “emulação”, é justo dar uma atenção adicional para o restante do *Tratado*, a ver se existe ali algum novo esclarecimento. Não se pretende negar essa resolução proposta por Russell, quanto mais rejeitar a conceituação de Dionísio. Admite-se a complementaridade dos conceitos, mas isso não os isenta de especificação, a fim de que se possa dizer, para cada caso de referência aos modelos, se é mais bem descrito pelo conceito de “imitação” ou de “emulação”. O que seja exatamente emular, poderá responder a leitura do seguinte trecho do livro segundo:

Por isso, importa que compulsemos as obras dos antigos para que daí sejamos orientados não apenas para a matéria do argumento, mas também para o desejo de superar as particularidades dessas obras. (*Trat. da imit.*, II, 6, 3, p. 465).

Nisto que parece ser uma orientação a respeito da referência a modelos, a ideia de “compulsar as obras dos antigos”, constante na *Epistula ad Pisones* (268-269) no que respeita aos gregos, evoca o sentido de técnica, tempo de estudo e aquisição das técnicas dos modelos, tudo que está associado à imitação segundo Dionísio. Já o “desejo de superar” é atividade precisamente emulativa porque criativa, já que só se pode superar fazendo algo diferente, então é atividade “do espírito” próprio do indivíduo criador, de maneira que o ambiente de competição estabelecido nesse ato poético-retórico recai necessariamente sobre o conceito de *ζῆλος* ou *æmulatio*. Não fique de fora o igualar-se da emulação, que também depende da ação espirituosa, considerando que igualar-se não significa reproduzir servilmente, senão produzir algo com certa novidade e alcançar com isso o valor do emulado, porque é a disputa que gera significados e importa mais do que a vitória. Para disputar com o modelo, é preciso ser parcialmente novo ou, aproveitando o termo de tradução do texto de Dionísio, espirituoso – a parte nova é o novo sentido estabelecido como superior ou tão grandioso quanto o modelo que lhe serviu de base; a parte não nova do ato poético-retórico é a própria base modelar sobre a qual se cria o sentido novo. Aliás, não seria possível um sentido “novo” se não fosse em referência à tradição pregressa, visto que a novidade, obviamente, só existe em relação à antiguidade. Como se dizia, enfim, emulação não deixa de ser aproveitamento de fontes gerador de sentidos, mas o conceito descreve um caso de competição poético-retórica em que,

conforme a liberdade criativa do espírito, os sentidos gerados por um tal aproveitamento de fontes são especificamente originados do ambiente de disputa e não de outro.

Só existe um processo único, que é o uso funcional das fontes, e o que ele tiver de competitivo pertence à extensão do conceito de “emulação”. Daí Russell (1979, p. 10) julgar errôneo separar “imitação” e “emulação”, e daí nomear “imitação” esse processo poético-retórico que ao mesmo tempo é criativo-competitivo e rigorosamente técnico. Respeitando o julgamento de Russell, portanto não defendendo uma dissociação fundamental das coisas, parece, no entanto, razoável reservar o termo “emulação” ao que esse ato poético-retórico único tem de disputa, sem ignorar o fato de que é processo feito segundo os preceitos da instituição retórica. E existe refundição de modelos sem competição? Defende Russell que não, para quem esse jogo de referências surge como tentativa de corrigir os erros dos mestres, por inveja, no sentido técnico da palavra, mas não sem respeito. Se toda imitação é competitiva, como propõe esse autor, não caberá reafirmar; é o caso pelo menos da referência de Camões a Virgílio, que costuma se dar, se não se dá sempre, num ambiente de disputa. Sabe-se que o respeito e a não rebeldia estão embutidos no reconhecimento de uma *auctoritas* como *auctoritas*, do que só pode resultar uma competição saudável. Voltando a Longino, só pode resultar um “combate em que mesmo em ser derrotado pelas gerações anteriores não deixa de haver glória.” (2005, p. 86). Longino, com essas palavras, parece resumir a problemática sobre a emulação: é a própria disputa que, independentemente do seu resultado, se é que há resultado, e dos julgamentos que se façam dela, é a função geradora de sentidos. É na própria emulação que está a nobreza do ato poético, como insinua Camões em (V, 92).

Recomenda ainda Longino (2005, p. 86) que o poeta pergunte a si mesmo se o modelo que está a emular aprovaria ou diria isso ou aquilo no que toca à qualidade poética. É evidente, pois não se pode superar ou igualar se nem mesmo o objeto de emulação reconhecesse, caso lesse a obra do êmulo, o potencial de quem emula. O poeta que disputa atua, desde o começo, sob a desvantagem de enfrentar um modelo já conhecido e consagrado, então é certo que deva submeter ficticiamente a sua criação ao próprio modelo, cujo gabarito conferiria glória garantidamente. Deve-se ter clara a lógica do funcionamento poético-retórico das obras emuladas, para que se saiba o que, em referência à obra-modelo, sairia digno de equiparação e o que sairia empolado, rebarbativo ou rebelde. Diz Longino que normalmente os erros dos poetas advêm de buscar demais a novidade (p. 75-76), que periga conter a subversão rebelde dos modelos, quando a instituição retórica impõe preceitos garantidores da beleza e do sublime. O poeta deve também contemplar, num ato prospectivo, se o resultado da sua emulação será digno de ser, ele mesmo, emulado por outros.

Caberão ainda as palavras de Hansen (2008, p. 20), que também nomeia como “emulação” o ato criador referencial às fontes, com a geração de sentidos a partir do ambiente desse ambiente de disputa. Nas suas palavras, direta ou indiretamente retomadas de Dionísio de Halicarnasso, “Emula-se o que se admira e ama: por outros meios materiais e modos miméticos, o poeta inventa o poema com forma análoga – mas não idêntica – à da obra autorizada do costume, competindo com ela em engenhosidade e arte.” (p. 20). Para Hansen, esse é o grande fundamento da poética e da retórica do Renascimento, que aliás explica os elementos do trinômio público-obra-autor relativo ao período em questão. A *auctoritas* é reconhecida pelo público leitor que a toma como uma espécie de exemplo poético-retórico que os próprios poetas também conhecem; a obra é essa empresa emulativa; e o autor dela, se seguiu devidamente os processos previstos pela instituição oratória, pode vir a ser modelo para as gerações futuras. Novamente, talvez coubesse perscrutar essa afirmação categórica de que toda obra que faz referência não servil a modelos é emulativa; no presente trabalho, bastará ter a certeza de que, pelo menos em Camões, a referência a Virgílio é emulativa, até onde se pôde observar. Essa configuração da arte dos séculos XVI a XVIII permite a Hansen constatar a existência do efeito cumulativo da emulação observado no exemplo de Camões, que emula uma variedade de autores contemporâneos e antigos, incluindo principalmente Virgílio, que por sua vez faz o mesmo com Homero, e assim por diante (p. 22).<sup>11</sup>

Por fim, para compreender em termos práticos o conceito de “emulação” a ser usado, Hansen (2008, p. 21) explica que o primeiro passo para emular sem roubar ou imitar servilmente é identificar aquilo que na obra-modelo causa o agrado e, por conseguinte, a sua fama, ao que ele chama “predicado”. O predicado do poema emulado é, por assim dizer, a categoria ou o *topos* em que sua matéria e elocução se encontram: para pôr numa frase só, o predicado da *Eneida*, por exemplo, poderia ser enunciado da seguinte maneira: as grandes empresas e batalhas pelas quais um varão de caráter elevado passa até concluir seu objetivo fatídico e nobre expressas com variedade sublime e grave. O émulo desse poema deverá servir-se desse mesmo predicado fundamental e, nele, fazer melhor ou pelo menos estabelecer competição, alterando o que for necessário, reparando as faltas e inventando somente dentro

---

11 Com Hansen (2013, p. 15), não cabe a noção de “progresso” e “evolução” da poesia ou da retórica. O resultado do aproveitamento competitivo de fontes não é uma maneira de fazer esquecer os modelos antigos, como se tivessem sido ultrapassados; cada ato de enunciação é próprio do seu tempo, do que se infere imediatamente que não há épocas melhores ou piores em poesia e retórica, há poesia e retórica de um tempo ou de outro. A ideia positivista de evolução é inconcebível do ponto de vista da Antiguidade e do Renascimento, quando a idade de um modelo e o acúmulo de emulações que sofreu não interferiam depreciativamente na sua exemplaridade. Suficia dizer, quanto a isso, que superar ou igualar a fama de um modelo não equivale ao esforço de roubá-la, anulá-la e substituí-la, ou seja, pôr algo no lugar daquilo que deve ser esquecido; trata-se mais de adição, ou de acumulação de obras numa tradição contínua em que autores trabalham em superar predecessores, do que de subtração ou depreciação; é uma tradição poética que, apesar de todo o léxico bélico envolvido com ela (disputa, contenda, batalha etc.), não é guerra, onde, nela sim, anula-se e subtrai-se.

do limite temático e elocutório desse predicado, sem que seja infringido e substituído por outro (caso o êmulo, por exemplo, cantasse em variedade coloquial os amores de um homem apaixonado). Terá cabido ao público, antigo ou renascentista – com as poéticas, retóricas e modelos disponíveis e frescos na mente –, julgar se a discrepância entre o poema-êmulo e o poema-emulado, dentro do mesmo predicado, confere mais agrado ao que se arrisca nessa competição ou se dá razão ao modelo. Logo, o mais certo é tentar identificar o predicado da *Eneida*, aquilo que nela produz agrado, se se pretende entender como *Os Lusíadas* participa emulativamente dele.



### 3 A *ÆMULATIO* D’OS *LUSÍADAS* EM RELAÇÃO À *ENEIDA*

No verbete “*Eneida e Os Lusíadas*” do *Dicionário de Luís de Camões*, Carlos Ascenso André (2011, p. 337-338) expõe razões para o argumento de que a *Eneida* é o modelo com o qual *Os Lusíadas* mais apresenta afinidade e em vários aspectos. Virgílio é para Camões mais modelo do que o próprio Homero, não obstante os poemas homéricos receberem o título de matriz da literatura épica e mesmo da literatura ocidental. A leitura das poéticas de Aristóteles e Horácio revela que Homero, cujo nome é repetidamente invocado nelas, é um dos exemplos basilares para a elaboração dos principais conceitos sobre poesia e de diversos preceitos e ideais de composição, mas os motivos camonianos destoam da cólera e do furor de Aquiles da *Iliada*, porque o Gama é herói comedido e cristão; bem como destoam da viagem que faz Ulisses, na *Odisseia*, que não tem objetivo exploratório e de expansão territorial, mas o de retornar à pátria. Muitos motivos e procedimentos poéticos camonianos têm origem na *Eneida*, em que se acham quase idênticos, como o concílio dos deuses que decide sobre uma estirpe que almeja conquistas inumanas (o concílio divino se encontra mesmo nos poemas homéricos, que Virgílio imita), a Vênus que protege tal estirpe, a viagem longínqua com intento de fundar ou fomentar uma civilização ultramar, a tempestade obrada por um deus adversário que ameaça as conquistas dos navegantes, a narrativa *in medias res*, entre outros. Além disso, o primeiro verso d’*Os Lusíadas* é reprodução quase exata do primeiro hemistíquio do primeiro verso da *Eneida*. Contudo, essa afinidade sofre limitações, ou seja, é marcada pelas quebras de reprodução que a criatividade na referência ao modelo impõe: o concílio divino se dá em tempos diferentes da ação, a Vênus se comporta com mais erotismo em Camões, a tempestade vai no início da *Eneida* e no final d’*Os Lusíadas*. Como é para Camões, Virgílio é o modelo mais profícuo para a épica do Renascimento, pelo menos no gênero épico.

Camões move uma disputa que se sucede principalmente no âmbito desses dois poemas, *Os Lusíadas* e a *Eneida*. Surge talvez uma questão, a de qual é o prêmio a ser disputado, pois inicialmente não é tão claro, dado que os dois competidores não estão em pé de igualdade. A epopeia portuguesa foi escrita quase dezesseis séculos depois de a latina ter sido publicada, isto é, quando a *Eneida* já estava há muito consolidada como cânone ocidental e já era portadora de uma fama que não poderia ser maior. No entanto, fugiria da abrangência deste trabalho tratar de um prêmio extrapoético, se seria ele uma fama ainda maior ao longo da história ou se maior reconhecimento entre contemporâneos; sobre isso não há meio nem razão de desvendar os anseios do contendor. Caso exista um prêmio, seria, no âmbito poético, simplesmente o melhor resultado poético. Mas, outra vez, ao que parece não há um prêmio,

ou pelo menos não há interesse literário nele, pois importam mais a própria disputa, os meios poético-retóricos de que Camões dispõe para articular e fundamentar a competição que fabrica e quais os sentidos poéticos da superação provocados pelo discurso emulador.

Para a análise da referência emulativa à *Eneida*, esta quarta seção contém quatro partes: na primeira, pretendem-se uma apresentação da proposição da *Eneida* e uma consequente formulação do seu predicado, no intuito de compreender posteriormente como *Os Lusíadas* participa desse predicado; quanto às três outras, dedica-se em cada uma a analisar cada um dos itens da emulação tais como anunciados na Introdução, o objeto, a maneira e os efeitos significativos, nessa ordem.

### 3.1 A PROPOSIÇÃO E O PREDICADO DA *ENEIDA*

Os sete primeiros hexâmetros da *Eneida* correspondem à *propositio* [“proposição”], a parte inicial de um poema épico na qual o assunto a ser desenvolvido nele é anunciado de modo programático, precisando dar conta do principal da ação em alguns poucos versos.<sup>12</sup> Também é nesse momento da epopeia que é estabelecida a *elocutio* [“elocução”] do poema, ou seja, tipo de linguagem em que o restante dele será escrito. A linguagem da epopeia é sublime e grave, de aspecto idêntico àquilo que se representa por meio dela, armas e varões elevados pela ação heroica. Lembra Hansen que (2008, p. 77) a elocução eloquente e magnífica convém ainda mais ao gênero épico do que ao trágico, e uma razão para isso, explica, é a epopeia ser em primeiro lugar narrada em vez de dramatizada, do que decorre que as palavras têm uma responsabilidade maior em evidenciar (*evidentia* = “evidência”) a elevação dos fatos narrados, a qual no gênero dramático seria objetivamente identificada pelos olhos do espectador. Os instrumentos para engrandecimento são o uso de figuras de linguagem como a metáfora, a hipérbole, a sinédoque, entre outros. Além deles, o metro heroico, que no caso romano, por influência do grego, é o hexâmetro datílico (*Ep.*, 73-74). Tudo deve ser feito com moderação e segundo o decoro de cada caso específico. A linguagem não pode ser mais sublime do que os feitos imitados, donde surgiria uma inconsistência perceptível e a eloquência se tornaria vazia ou empolada (*Poét.*, 1460b).

---

12 “*Propositio*” é um termo da retórica originalmente ligado ao discurso público, na Ágora ou no foro, do orador que desejava convencer de um argumento os juízes ou a plateia: “A *propositio*, que está anteposta, tem como função a comunicação [...] daquilo que se quer provar pelo discurso partidário.” (LAUSBERG, 2004, p. 92). Na poesia, diz-se “proposição” daquela parte inicial em que se comunica o que se vai detalhar e explicar ao longo da narração (HANSEN, 2008, p. 45; VASCONCELLOS, 2014, p. 17).

As informações temáticas e elocutivas dadas no início do poema permitirão, portanto, distinguir o gênero a que pertence a *Eneida*: se ele trata de guerras ou de aventuras heroicas e está em linguagem sublime e elevada, pertence o gênero épico. A leitura da proposição poderá iluminar isto que se chama de “predicado” do poema, porque ela contém, a bem dizer, tudo, menos os detalhes do poema. Leiam-se os versos iniciais da epopeia de Virgílio:

*Arma uirumque cano, Troiæ qui primus ab oris  
Italiam, Fato profugus, Lauiniaque uenit  
litora, multum ille et terris iactatus et alto  
uî superum sæuæ memorem Iunonis ob iram,  
multa quoque et bello passus, dum conderet urbem,  
inferretque deos Latio, genus unde Latinum  
Albanique patres, atque altæ moenia Romæ.*<sup>13</sup> (*En.*, I, 1-7)

As observações iniciais a se fazer giram em torno do sintagma *arma uirumque*, já que as primeiras palavras ocupam a posição mais privilegiada do poema e, a fim de introduzir de modo programático o assunto e elocução, abundam em expressividade. Para alguns comentadores, segundo Vasconcellos (2014, p. 84), o sentido programático do sintagma também anuncia algo sobre a estrutura do poema, que se divide em duas partes. *Virum* designa a primeira parte, correspondente aos seis primeiros livros (I-VI), dos quais a fonte principal é a *Odisseia* – a parte “odissíaca” –, porque dela se recupera uma série de motivos e procedimentos formais. Um exemplo significativo é a narração *in medias res*: Ulisses naufraga na costa da ilha dos feácios depois de uma tempestade e, acolhido, relata ao rei do local a viagem atribulada e longa pela qual passara até então; Eneias sofre um acidente marítimo causado por uma tempestade e naufraga na costa de Cartago, cuja rainha o acolhe e ouve tudo o que se passara até aquele ponto; além de tudo, *ἄνδρα* (“homem”) é a primeira palavra da *Odisseia*. *Arma* designa a segunda parte, os seis últimos livros do poema (VII-XII), pela semelhança que tem com a *Iliada* – esta é a parte “iliádica”, portanto –, poema eminentemente bélico em que Aquiles figura como um herói de força descomunal e tomado pela *ὑβρις* [“desmedida”], uma emoção descontrolada que o leva a agir sem pensar e impiedosamente, mas não sem muito engenho guerreiro; na guerra contra os rútuos e Turno, decisiva para o cumprimento da sua atribuição fatídica, Eneias também figura como um herói de qualidades físicas sobre-humanas e, embora seja quase sempre muito comedido e preserve a ética do grupo, dá fim à guerra com a execução impiedosa do adversário depois de ter notado que este matara o seu amigo Palante. Na *Iliada*, Aquiles executa Heitor depois de

13 “As armas e o varão eu canto que, primeiro, das margens de Troia até a Itália, exilado pelo Destino, veio e até as praias lavínias, ele que muito foi por terras e pelo mar jogado pela força dos deuses, por causa da ira memorável da furiosa Juno, e sofreu muitas coisas e também a guerra, até que fundou a urbe e introduziu os deuses no Lácio, donde a origem dos latinos e dos pais albanos, e as muralhas da alta Roma.” (Tradução nossa.)

perceber que este matara Pátroclo, caro seu. Essa bipartição, é necessário dizer, não é absoluta, dado que elementos “odissíacos” se manifestam na parte “iliádica”, e vice-versa.

W. A. Camps (1969, p. 51) vai de encontro ao argumento acima ao afirmar que a *Eneida* é feita de dois núcleos de ação principais: as errâncias e as guerras, cada núcleo recuperando o material dos respectivos poemas homéricos. Para o teórico inglês, é muito clara a existência dessas duas ações, na medida em que elas têm local e sub-herói próprios: a fase das andanças toma lugar principalmente em Cartago, e o personagem de destaque ali é Dido, a rainha; já a fase da guerra se dá nas terras do rei Latino, o *Latium* [“Lácio”], e é marcada pelo inimigo de Eneias, o rei dos rútuos Turno (p. 53). A diferença de lugar, pessoa e tema entre o início e o fim do poema é consenso entre esses comentadores, contudo, para Camps, a dualidade da ação não corresponde exatamente a uma dualidade estrutural em que o poema estaria dividido ao meio dos dois núcleos de ação. A estrutura seria, então, composta de três partes, com os livros V-VI servindo como transição da primeira ação para a segunda. Argumenta que os jogos fúnebres em homenagem ao pai do herói, Anquises (livro V), e a descida de Eneias ao mundo dos mortos (livro VI) não pertencem perfeitamente às errâncias nem às guerras, mas desempenham a função de preparar a narrativa para a conquista do objetivo final dos troianos. Dá-se esse preparo quando Anquises oferece profeticamente ao conhecimento do seu filho a estirpe que lhe sucederá uma vez que cumpra seu destino. Participa dos seus descendentes o próprio Otaviano Augusto, imperador de Roma contemporâneo de Virgílio. De toda maneira, a dualidade da ação, ressalva Camps, produz uma unidade na narrativa, afinal tudo é causa do estabelecimento da gente troiana no Lácio.

A introdução da parte medial na estrutura da *Eneida* implica uma desigualdade de tamanho entre a primeira e a terceira partes, que ficam, respectivamente, com quatro livros (I-IV) e seis (VII-XII). Camps (1969, p. 53-54) argumenta que o desequilíbrio das ações gera um efeito de valorizar a maior parte, o que parece ser exprimido nestes versos situados no início da parte iliádica da *Eneida*, uma renovação da proposição:

[...] *Maior rerum mihi nascitur ordo,/ maius opus moueo* [...] (*En.*, VII, 44-45)  
 [“Nasce para mim uma ordem maior de coisas, maior obra movo”] (Tradução nossa.)

Nesse momento da narração, é satisfeita a expectativa que se tem do poema épico, o dar-se maior valor a esse assunto do que a outros. Porém, não passa despercebido o fato de que é só no sétimo livro do poema de Virgílio que a expectativa do leitor do poema épico se satisfaria. O fato talvez se explique por que há mais no poema de Virgílio do que a guerra, e, embora o poeta renove a proposição naqueles termos citados acima, certos fatores parecem indicar que o tema bélico não é o fator dominante do poema, muito embora ocupe a maior

parte dele; como se verá adiante, a principal qualidade de Eneias é a *pietas*, palavra de sentido complexo que pode significar “observância dos deveres cidadãos e éticos”. Caberia, com isso, relativizar a caracterização do poema como “épico” naquilo que esse gênero possui de mais estereotípico, as armas e as guerras.<sup>14</sup>

As posições dos comentadores da *Eneida* divergem no afirmar se há hendíadis<sup>15</sup> em *arma uirumque* ou não. John Conington (1863, p. 31), em vez de dizer que há uma correlação estrita de significado entre *arma* e *uirum*, parece mais justo ao comentador defender que, nesse primeiro verso, as armas não caracterizam o varão, e o varão não caracteriza as armas; não porque essa interpretação seja implausível, mas porque uma mais provável seria a de que a primeira palavra tem a função de subsumir o assunto da obra a uma categoria ampla, nesse caso ao *topos* dos empreendimentos bélicos, o que por si não traduz a fundo o texto, mas pelo menos deixa claro que possui atributos do gênero épico como a guerra e a linguagem elevada e sublime e comunica ao leitor que não se trata de obra pastoril ou didática. Segundo Conington, *arma*, além de determinar o teor épico do poema, sugere que ele tem caráter distinto das outras obras de Virgílio, as *Bucólicas* e as *Geórgicas*.<sup>16</sup> Já a segunda palavra,

---

14 Não é raro que poetas façam uso de elementos da tradição, efetivamente produzindo diversas expectativas acerca do conteúdo do seu poema, mas no sentido de jogar com essas expectativas, relativizando-as, como parece fazer Virgílio, e, noutros casos mais extremos ou, por que não dizer, jocosos, romper completamente com as expectativas criadas no início do poema. É o que faz Ovídio com seu poema *Amores*, cuja primeira palavra é, surpreendentemente, a mesma da *Eneida*: *Arma gravi numero uiolentaque bella parabam/ edere, materia conveniente modis.* (*Am.*, I, 1-2) [“As armas e as guerras violentas em grave metro preparava para publicar, com matéria conveniente às medidas”] (Tradução nossa.) Mas, no segundo dístico: *par erat inferior uersus – risisse Cupido/ dicitur atque unum surripuisse pedem.* (*Am.*, I, 3-4) [“O verso era igual ao de baixo – diz-se que o Cupido se riu e surrupiou um pé”] (Tradução nossa.) Os versos das epopeias de Homero e Virgílio eram hexâmetros, feitos de seis pés datílicos cada; o poema lírico de Ovídio é composto por dísticos elegíacos, conjuntos de dois versos formados por um hexâmetro datílico e um pentâmetro datílico, este de cinco pés apenas, o que explica o ato simbólico do Cupido, que representa a elegia amorosa, de “surrupiar” um pé. Com isso se quer dizer que a classificação genérica é flutuante e pode ser precipitada. A relativização do enquadramento da *Eneida* no gênero épico, ou do gênero épico na *Eneida*, não é radical como a de Ovídio, e na sua maior parte o poema está em incontestável consonância com a tradição épica. Seria seguro dizer que *arma*, na *Eneida*, atualiza o pertencimento do poema ao gênero que se esperaria ser o seu. A discussão sobre relativização genérica terá sido explorada em outros trabalhos.

15 No dicionário Houaiss (HOUAISS; VILLAR, 2009, p. 1012), consta que hendíadis é “figura que consiste em exprimir por dois substantivos, ligados por conjunção aditiva, uma ideia que usualmente se designa por um substantivo e um adjetivo ou complemento nominal (p. ex.: *enterrou suas mágoas no silêncio e no claustro* em lugar de *no silêncio do claustro* ou *no claustro silencioso*).” Na coordenação do exemplo de Houaiss cada palavra é predicada da outra.

16 Aquele que ler o início das *Bucólicas*, mesmo que não saiba bem a que gênero possa pertencer esse poema, saberá que não é um poema épico, em comparação com a *Eneida*, porque ali é anunciado um tema pastoril em um cenário caracterizado pela *fagus* [“faia”], árvore do pasto e simbólica do retiro. O ócio e o canto suave são dois grandes tópicos desse poema, tudo o que se opõe ao negócio (*nec otium* = “não ócio”) da guerra. Dirigindo-se Melibeu a Tíro, diz: *Tityre, tu patulae recubans sub tegmine fagi/ siluestrem tenui musam meditaris auena.* (*Buc.*, I, 1-2) [Tíro, tu, que te reclinas sob a sombra da extensa faia, tocas uma música silvestre com a flauta tênue.] (Tradução nossa.) Já as *Geórgicas* é um poema didático cuja temática central é a agricultura e é ambientado no *ager* [“campo”] próprio para o cultivo da terra e do gado; terá a mesma impressão o leitor desse poema depois de ter lido a *Eneida*, a de que não parece ser sobre armas nem sobre um varão guerreiro: *Quid faciat laetas segetes; quo sidere terram/ Vertere, Mæcenas, ulmisque adjungere vites/ Conveniat; quæ cura boum, qui cultus habendo sit pecori,/ atque apibus quanta experientia parcis;/ Hinc canere incipiam.* [...] (*Geór.*, I, 1-5) [“O que faça ledas as searas; com qual estrela seja

*uirum*, revela qual será, de fato, o assunto do poema dentro do universo bélico e expresso em estilo elevado: Eneias – e, é claro, tudo que vem junto com ele, principalmente o estabelecimento da estirpe troiana em solo itálico para a fundação de Roma, muitos anos depois da vitória sobre a aliança entre Turno e os latinos.

Márcio Thamos (2011, p. 29-31) julga mais apropriado enxergar na coordenação *arma uirumque* um caso de hendíadis, que nesse caso significaria, de um lado, “as armas do varão”, isto é, algo como “a guerra é tal que tem o seu melhor propósito cumprido por um varão insigne como Eneias”; de outro lado e simultaneamente, significaria algo próximo de “o varão das armas”, ou “é do feitio e caráter desse varão a empresa guerreira, e ele está à altura dela, pois é o varão apropriado para levar as armas ao seu melhor propósito”. No contexto do poema, o melhor propósito da guerra é o estabelecimento dos troianos na região do Lácio, e ele é cumprido por Eneias e seus companheiros; por consequência, o pior propósito da guerra é opor-se ao objetivo fundacional de Eneias e, mais do que isso, opor-se às injunções do Destino, em que já estava delineada a fundação de Roma. A colocação da hendíadis no extremo início do poema, segundo Thamos (p. 33), contribui para anunciar o estilo elevado que será seguido no restante do poema, porque a figura retórica é de uso não vulgar e apresenta alguma complexidade expressiva, em virtude do seu sentido duplo e condensado – dessa maneira, desde o primeiro sintagma nominal, a proposição cumpre todos os seus propósitos programáticos e expressivos. Concordar com a posição de Thamos seria aceitar a ligação intrínseca entre a existência do herói Eneias e a guerra; já Conington se previne de fazer essa correlação, entendendo que Eneias não tem como primeiro atributo o de guerreiro, afinal há outro atributo importante que o poema adiante apresentaria, a *pietas*. De uma posição ou de outra, admite-se que as duas primeiras palavras da *Eneida* definem o caráter grandioso do assunto dela e o próprio assunto.

O verbo principal da oração é *cano*, que salta aos olhos por estar na primeira pessoa do singular, indicando um “eu”, e por estabelecer divergência com os poemas homéricos, em que o verbo está no imperativo. A atenção para o sujeito é típica de outros gêneros de poesia, como o lírico, em que, por exemplo, o poeta dos *Amores* (com verbo na primeira pessoa do singular *parabam*) trata de sentimentos particulares e do amor. Mas isso não significa que a epopeia de Virgílio mantenha relação próxima com a tradição elegíaca; a primeira pessoa do singular merece alguma atenção sobretudo porque introduz uma posição individualista sobre a ação de cantar em divergência dos poemas homéricos, nos quais o aedo ordena que a Musa lhe conte os fatos. Na *Iliada*, o verbo principal, a segunda palavra do poema, está na forma do

---

conveniente arar a terra, Mecenas, e juntar videiras com olmos; qual cuidado dos bois, qual cultivo se deva ter com o gado, e quanta experiência no que diz respeito às parcas abelhas; então, começarei a cantar.”] (Tradução nossa.)

imperativo singular *ᾄειδε* [“canta”], endereçado ao vocativo *θεῶ* [“ó deusa”]; na *Odisseia*, o verbo principal, terceira palavra, está no mesmo imperativo singular *ἔννεπε*, a que se liga o pronome pessoal na primeira pessoa do singular no dativo *μοι* [“canta-me, relata-me”], com o vocativo *μοῦσα* [“ó musa”]. Já Virgílio começa dizendo que canta e só no oitavo verso solicita o auxílio da Musa: *Musa, mihi causas memora* [“Ó Musa, lembra-me as causas”] (*En.*, I, 8).

O verbo *cano*, portanto, explicita a existência daquele que canta e o coloca como o maior responsável pelo seu canto, dada a posição tão privilegiada que ocupam o verbo naquela pessoa e número e o sujeito oculto, antes mesmo da Musa. Não é preciso ir tão longe e dizer que Virgílio se mostra na sua subjetividade como homem real, uma vez que o sujeito do verbo, aquele que canta, é parte de uma obra de ficção e não outra coisa. Quem fala *cano* não é o homem-Virgílio, quem o diz é o narrador da *Eneida*, que é uma parte da ficção. De toda maneira, fica que, enquanto os narradores dos cantos homéricos se entregavam ao jugo das Musas antes de mais nada, na *Eneida* há uma mudança de paradigma, possivelmente uma importância maior dada ao homem (entenda-se que a entidade “narrador” pode ser descrita como a ficção de um homem – e, aliás, nesse caso, a de um homem que viveu na Roma augustana do século I a. C. e escreveu para esse público). E não só ao homem, mas ao indivíduo; enquanto o cantor da *Eneida* é um homem só, os poemas homéricos possuem natureza social e ritualística, eram cantados pelos aedos (Homero, por causa dessa dimensão cantada e social mesma dos poemas, pode ter sido várias pessoas) e não eram escritos.

As armas cantadas pelo narrador não são injustificadas. Em vez de representarem um amor irracional à guerra, são apresentadas ao longo do poema como necessárias, malgrado sejam de uma necessidade infeliz porque apenas para superar os obstáculos do objetivo tão grandioso que é o estabelecimento da estirpe augustana. A guerra, compõe a ambiência épica da *Eneida*, e os feitos bélicos são conduzidos com habilidade e exuberância varonil por Eneias, contudo isso não é feito sem a consciência de que a luta é sangrenta, e os Fados são injustos para os que são subjugados pela guerra. Segundo Camps (1969, p. 1), a *pax romana* ou *pax augusta* [“paz romana” ou “paz augusta”] da Roma de Virgílio dava aos cidadãos a tranquilidade que era apenas sonhada antes de Otávio Augusto fazer cessarem as guerras civis ao derrotar Marco Antônio em 31 a. C., na batalha de Ácio, e o poema de Virgílio é repleto de referências prospectivas e proféticas a esse momento de ordem da cidade, que encontra em Augusto o seu ápice, o resultado supremo da missão fatídica dos troianos. A paz, portanto, é melhor do que a guerra. Eneias tem-no claro, pois nunca se entrega ao furor dela, exceto quando assassina Turno e, se é excelente em armas, é-o a contragosto.

Os Fados justificam toda a destruição causada pelo empreendimento troiano: os inimigos de Eneias são inimigos do Destino e, não merecendo sofrer as consequências quando

o enfrentam, sofrem-nas porque é necessário que seja assim. Dessa maneira, com Conington, parece mais razoável evitar a ligação intrínseca de Eneias com a atividade guerreira, pois seu heroísmo guerreiro é só secundário quando comparado ao seu atributo principal, dado pelo epíteto *pius*, aquele que exerce a *pietas*; não é herói no mesmo sentido em que Aquiles é herói. Segundo Maria Helena da Rocha Pereira (1984, p. 326-327), a *pietas* era um sentimento ético comum aos romanos e correspondia à observância dos rituais garantidores da saúde e boa existência da comunidade, seja ela a família ou a população, seja exercida por um sujeito, pela população ou institucionalmente pelo Estado. Entre esses rituais, encontram-se o culto aos deuses Manes, Lares e Penates, que guardam o lar familiar, a proteção dos próximos e a crença na proteção divina, mas não menos na submissão às forças superiores. Uma tradução sintética para *pietas* talvez fosse “devoção”, porque aquele que a exerce se coloca numa situação de real obrigação para com o seu grupo, e não é de outra maneira que Eneias, predecessor máximo dos romanos, age, quando carrega seu pai Anquises de Troia em costas, que por sua vez traz consigo a estatueta do deus Lar da sua casa; quando abandona Dido apaixonada para cumprir sua missão fatídica, chamado pelo deus Mercúrio, pois o sucesso do todo é superior ao desejo particular, e o respeito à força divina é mandatário; quando reiteradas vezes celebra os deuses com sacrifícios para agradecer-lhes ou solicitá-los; entre outros casos de *pietas*.

Antes de ser intrépido como Aquiles e engenhoso como Ulisses, Eneias é *pius*. João Angelo Oliva Neto (2014, p. 28-30) o considera um “herói ético”, haja vista que não almeja a glória individual como faz Aquiles e não deixa de trazer os companheiros até o cumprimento da sua missão, à diferença do Ulisses individualista: Eneias é guiado somente pela devoção à força divina e pela proteção do seu grupo, que vê nele um herói modelar e uma fonte de segurança. Observe-se como a fundação de Roma, a consequência final da ação de Eneias, é fundamentalmente religiosa: *dum conderet urbem, inferretque deos Latio* [“até que fundou a urbe e introduziu os deuses no Lácio”]. No mundo de Eneias, não haveria comunidade sem *pietas*, e não haveria *urbs* [“urbe” ou, por antonomásia, “Roma”] sem os deuses Lares, pois tudo isso são valores essenciais da comunidade. A proposição deixa anunciada com clareza a enorme dificuldade pela qual o herói foi obrigado a passar em função de cumprir sua tarefa, e a enormidade desses obstáculos faz crescer proporcionalmente a força da *pietas* de Eneias, que não cede apesar de tudo: *Multum ille et terris iactatus et alto ui superum* [“ele que muito foi por terras e pelo mar jogado pela força dos deuses”]. É compreensível o particípio passado *iactatus* [“jogado, atirado, lançado”, do verbo *iaceo*, não depoente, razão pela qual o particípio passado tem sentido passivo], porque o herói é verdadeiramente um instrumento de forças que ele não pode renegar, controlar ou mesmo entender, a *ui superum* [“força dos



deuses”]. Eneias é submetido a provações terrenas e marítimas que o qualificam como um sobrevivente (p. 30) mais do que como um sujeito dirigido pela ânsia de conquistar. O Destino se incumbem de fazer Eneias exceder os próprios limites morais e físicos, tanto mais quanto maiores são as adversidades por que passa.

A causa dos seus problemas não poderia ser mais terrível: um deus enfurecido – e, o que é pior, esse deus é a esposa e filha de Júpiter: *sæuæ memorem Iunonis ob iram* [“por causa da ira memorável da furiosa Juno”]. A deusa assume dessa maneira uma oposição ao Destino, e de fato parece um contrassenso que uma divindade se oponha a uma ordem (no caso, a da fundação de Roma) que é também sobre-humana, pois fatídica. Camps (1969, p. 42-43) explica que existe uma hierarquia entre os poderes divinos na qual o Destino se situa no extremo topo, suas leis e ordens são inelutáveis, e suas injunções deverão ver concretude independentemente das circunstâncias; já os deuses – exceto Júpiter, que costuma decidir em consonância com os Fados – não podem alterar o Destino, ainda que sejam dotados de poder indeterminado. Mesmo assim, agem segundo interesses próprios que nem sempre respeitam aquelas injunções, casos em que confrontam seu enorme poder contra outro maior ainda, do que só podem resultar consequências trágicas: as casualidades da tempestade, o suicídio de Dido, as casualidades na guerra, inclusive a morte de Turno, entre outras. Todas elas foram causadas inicialmente por Juno, movida por interesses particulares, como a vontade de vingarse dos troianos por não ter sido eleita a deusa mais bela por Páris e por seus projetos para a ascensão de Cartago (p. 46). Quer-se dizer que muita vez os deuses agem mais como humanos do que como entidades que deveriam zelar responsabilmente pela harmonia cósmica.

Eneias, porém, sobrevive a tudo, porque sua sina é ser o primeiríssimo varão a suportar tantas adversidades. Sua qualidade de primeiro, de acordo com Thamos (2011, p. 35), é expressa pelo adjetivo *primus* [“primeiro”],<sup>17</sup> que dá um aspecto lendário e heroico a Eneias, já que foi, de certa maneira, o primeiro e o pai de todos os romanos. O comentador brasileiro (p. 37) aprofunda sua leitura e diz que o herói pode ser tido como um pai fundador dos romanos, mesmo que a ideia de Roma não existisse no tempo heroico de Eneias, porque o *uirum* se encontra, num espaço de sete versos, com as *altæ moenia Romæ* [“as muralhas da alta Roma”]. O tempo heroico de Eneias possui uma ligação direta com o tempo histórico de Roma em que Virgílio e Augusto vivem. O varão é causa explicativa da existência da *urbs*, e

---

17 Thamos adverte que a leitura de *primus* indicando sentido temporal é infirmada, por exemplo, pelo fato de que, antes de Eneias, o troiano Antenor já havia se estabelecido ao norte da Itália (*En.*, I, 242-249). Contudo, talvez fosse mais justo considerar uma possível ambiguidade para esse adjetivo: esse sentido de varão lendário e aquele temporal, afinal, o exemplo de Thamos, Antenor, firmara-se ao norte da Itália, e Eneias teria sido, então, o primeiro a chegar às regiões das praias lavíneas, situadas no centro da Itália.

os integrantes da *urbs* teriam alegria de lembrar-se do varão que é o ponto inicial da sua existência.

Essas observações iniciais sobre a proposição da *Eneida* permitem uma tentativa de subsumir o poema a um *topos* genérico, um predicado, dentro do qual outros poetas poderão ter se arriscado e tentado igualar ou superar o clássico. Seja, então, reformulado com mais precisão numa sentença: a empresa civilizatória de um povo liderada por um varão insigne por meio da guerra e da conquista narrada com elocução grave e sublime. Os êmulos poderão variar onde, quando e como a civilização é feita, qual é o povo que a empreende, o líder ou líderes dela, que ideologias a norteiam, entre outras variações não excessivas.

### 3.2 O OBJETO DA EMULAÇÃO

O primeiro aprofundamento da análise da emulação d’*Os Lusíadas* deverá ser sobre a proposição do poema, como foi a apresentação da *Eneida*. Havendo uma referência tão explícita ao poema de Virgílio no primeiro verso, talvez ela possa indicar de modo programático o funcionamento da recepção dessa fonte, que no poema em questão se dá sob a forma da *æmulatio*, com enfoque para o objeto dela nesta subseção. Se os excertos expostos têm de igual pelo menos a parte do poema em que se encontram, notem-se ainda outras semelhanças e mais as diferenças:

As armas e os *barões* assinalados  
 Que, da Ocidental praia Lusitana,  
 Por mares nunca dantes navegados  
 Passaram ainda além da *Taprobana*,  
 Em perigos e guerras esforçados  
 Mais do que prometia a força humana,  
 E entre gente remota edificaram  
 Novo Reino, que tanto sublimaram;

E também as memórias gloriosas  
 Daqueles Reis que foram dilatando  
 A Fé, o Império, e as terras viciosas  
 De África e Ásia andaram devastando,  
 E aqueles que por obras *valerosas*  
 Se vão da lei da Morte libertando:  
 Cantando espalharei por toda parte,  
 Se a tanto me ajudar o engenho e arte. (*Lus.*, I, 1-2)

Com a primeira coordenação, o poeta delinea assunto e elocução semelhantes àqueles expressos no *arma uirumque* e insere o seu canto na tradição épica virgiliana, o que, nesse caso, corresponde a participar do seu predicado emulativamente. *Os Lusíadas* não pode ser

uma emulação da *Odisseia* ou da *Iliada*, ao menos não sistematicamente como é em relação à *Eneida*, porque elas possuem um predicado diverso; não há necessariamente o aspecto civilizacional nelas, além de que há uma semelhança maior entre o heroísmo lusíada com o heroísmo de Eneias do que com o homérico, como se verá. Então, seja perdoado o salto, parece lícito pular para a conclusão de que o predicado d’*Os Lusíadas* é o mesmo que o do poema mantuano. Isso é aceito pelo leitor que já teve contato com os dois poemas; para aquele que não teve, a análise comparativa a seguir sugerirá argumentos para tal conclusão.

O que o narrador da epopeia portuguesa apresenta como igual ou superior quando faz referência ao poema de Virgílio? A resposta, embora ainda incipiente, pode ser a de que o valor mais alto que se alevanta são as armas e os barões referidos por Camões; ou, dir-se-ia, é a expansão ultramarina em nome da Fé e tudo que é feito cristãmente pelos membros do corpo político da monarquia portuguesa. Pode ser essa a resposta porque tais feitos são narrados e declarados como verdadeiros, não ficcionais e, por isso, como tendo obtido verdadeiro sucesso, superior aos de outros povos, cujos empreendimentos ou são referidos menores ou apenas lendários, a exemplo dos de Eneias, reduzidos a “*grandilocca* escritura”. No argumento de Camões, a verdade e o sucesso dos empreendimentos marítimos são ensinados pela Fé, na medida em que, para o homem renascentista do século XVI, Deus é a verdade, e outra crença ou maneira de apresentar os fatos históricos é falsa – talvez tenha valor poético, mas sem valor religioso.

Convém o apontamento de Hansen sobre o trinômio autor-obra-público no Renascimento (2005, p. 165): o público é um corpo social subordinado ao Estado, especificamente monárquico, orientado pela crença na providencialidade de Deus e onde a individualidade do sujeito é suprimida, sendo posta a serviço do bem comum do próprio povo, de maneira que os valores são mais ou menos homogêneos entre todos os homens; nesse contexto, o autor não é um sujeito, seria impensável que Camões reivindicasse “direitos autorais” da sua obra, dado que ela pertence ao Estado e à sociedade, e o autor é quem representa a voz do corpo estatal. Mas Camões representa valores homogêneos, em perfeito acordo com o projeto imperial do seu tempo? Que dizer das palavras dedicadas à corrupção, à vaidade e à ignorância dos líderes constantes nos finais de alguns cantos as quais deixam evidente uma melancólica dissonância entre a realidade pátria que o poeta descreve e os valores que ela deveria possuir, então corrompidos por aqueles comandantes e mesmo pela sua gente subordinada? Camões narra grandes feitos portugueses e formula um exemplo heroico no seu poema, que é uma apoteose da história sacra portuguesa – ou daquilo que ela deveria ser –, mas nem por isso deixa de transparecer seu espírito crítico.

Nesse trinômio, a obra é a representação hiperbólica daquilo que o reino já é, devendo continuar a sê-lo, espécie de exemplo heroico aos subordinados do império, o que explica aquilo que a emulação tem de *captatio benevolentiae* [“captação da benevolência”] do leitor, pois apresentar a religião e os feitos portugueses como verdadeiros e superiores é uma maneira de formular esse exemplo heroico. Ou, no caso específico d’*Os Lusíadas*, a obra pode ser entendida como a representação e exemplificação daquilo que o reino deveria voltar a ser, de um tempo ideal, visto que os triunfos representados parecem dever ser entendidos como uma memória de um passado que se converteu numa liderança gananciosa por parte de reis e líderes contemporâneos de Camões. As intervenções críticas de Camões não permitem uma leitura linear da apoteose dos portugueses, que, por causa dessas intervenções, está eivada de saudosismo. A graça da navegação e da expansão religiosa acaba desvariando para um capitalismo monárquico governado pela *uanitas* [“ vaidade ”], como advertiu o Velho do Restelo, especialmente entre os reinados de D. João II e D. Manuel I, de 1482 a 1521 (HANSEN, 2005, p. 192). Certamente, portanto, há algum saudosismo n’*Os Lusíadas* e discrepância com o presente de Camões. De todo modo, a discrepância entre poema e realidade não apresenta problema conceitual: a realidade do Portugal imperial de Camões no século XVI é uma coisa, o universo poético d’*Os Lusíadas* é outra. Dentro desse universo poético, o Deus que orienta os feitos portugueses e a história sacra deles são termos da competição poética empreendida no poema, declarados pelo narrador como verdadeiros em oposição ao paganismo presente em outros textos poéticos, como o virgiliano.

Segundo Hansen (2008, p. 43), “o poeta católico do século XVI assemelha-se ao pregador que tem ‘o seu fundamento no verdadeiro’, as matérias de uma história sacra iluminada pela Graça.” O exemplo heroico formulado n’*Os Lusíadas* só é possível se profundamente assentado na verdade, porque a preocupação do cristão é sempre a de reafirmar a verdade da sua religião. É claro, essa atitude se dá em oposição àquela história que não é iluminada pela Graça, nos termos de Hansen, a qual, no poema de Camões, vem a ser reiteradamente a narrada por Virgílio, com suas aventuras e deuses fictícios. Mas seria Camões um padre, um pregador dedicado a criar uma peça historiográfica, crônica, sobre os feitos do seu povo em defesa da história sacra contra os pagãos? Evidentemente que não, por duas razões: a primeira, porque *Os Lusíadas* é um poema, e Camões é um poeta; a segunda, porque, se o projeto argumentativo de Camões fosse o de um pregador, não haveria propósito inteligível em referir textos como os de Homero e Virgílio, textos poéticos, não textos sagrados que teriam embasado doutrinas religiosas, muito menos ameaçado a dominância doutrinária do cristianismo nos Quinhentos. É verdade que a poesia de inspiração cristã no século XVI demonstrou ter apego à representação da história segundo o cristianismo, mas a

poesia é só semelhante à história, pois é verossimilhante e não verdadeira (*Poét.*, 1451b). Então, embora o narrador camoniano declare verdadeiras e mentirosas certas coisas, tudo é verossimilhança e artifício poético-retórico, é emulação com o texto virgiliano.

É preciso distinguir dois planos: o poético, que é o universo poético d’*Os Lusíadas* em que um narrador formula um ambiente de disputa com os feitos e deuses narrados por Virgílio e, por conseguinte, com o próprio poema de Virgílio, dizendo que os seus feitos e o seu Deus é que são verdadeiros; e o plano da realidade histórica, em torno do qual se poderia refletir acerca da relação entre o poema de Camões e a realidade dos fatos, do que resultaria necessária a conclusão de que essa relação é de verossimilhança, pois os fatos não são narrados fielmente ao real, mas, sem deixar de ter lastro claro na história, transpõem a história com verossimilhança, porque Camões não é pregador, mas poeta. Camões transforma em poema o discurso católico de defender a verdade da história sacra e chega até o conteúdo da *Eneida*, estabelecendo competição com ela por meio desse discurso ficcionalizado que julga verdades e falsidades. Depreciando feitos e deuses virgilianos, o narrador camoniano exalta por comparação o conteúdo e elocução do seu próprio poema. E, quando o próprio narrador intervém criticamente, não desfaz a distinção entre os dois planos, senão, pelo contrário, chama a atenção para ela, que apontar a distância entre uma possível história gloriosa e a realidade é uma forma de denúncia. A emulação ajuda a construir o discurso sobre a glória da história sacra, pois a exalta e a põe acima de toda outra história. Uma comparação das proposições iluminará a disputa animada pelo critério de verdade.

Lembre-se de que, na proposição do poema latino, Conington (1869, p. 31) afirma que não há hendíadis em *arma uirumque*, um argumento que parece mesmo estar mais de acordo com o fato de que Eneias é primeiramente movido pela *pietas*. Já no sintagma “As armas e os barões”, José Maria Rodrigues (1979, p. 512) indica problemas em dizer que não há hendíadis, bem como em dizer que há: se não houvesse, a palavra “armas” (por sinédoque, guerras) seria, no limite, vaga, pois as duas estâncias iniciais d’*Os Lusíadas* oferecem atributos aos “barões” e não às “armas”; mas, se houvesse hendíadis, seria preciso afirmar que as armas são o primeiro atributo dos varões, assim como os varões a substância da atividade guerreira, e não é exatamente a guerra o foco do poema, que nele figura apenas como um passo para o processo civilizacional português no ultramar. Veja-se que a primeira ação desses barões não foi o esforçarem-se em “perigos e guerras”, que demora até o quarto verso, foi o passarem “Por mares nunca dantes navegados”. Por esta última razão, Rodrigues tende a aceitar a não existência da hendíadis, em que “armas” e “barões” são termos semanticamente separados. Mas ainda não se explica com isso a primeira palavra ser uma referência direta às guerras. Para o filólogo, a função, talvez a única, do primeiro verso é evidenciar a filiação a

Virgílio; não fosse assim, poderiam muito bem ser outras as palavras. E, enquanto isso pode ser uma justificativa para o poema de Camões, diz Rodrigues que, no do próprio Virgílio, *arma* não se justifica, possivelmente pelo mesmo motivo que Conington sugere ao encontrar problemas para a hendíadis – as guerras não são o teor fundamental do poema. Pelo menos na circunstância deste trabalho, não se vê prejuízo em admitir que, tanto na *Eneida* quanto n’*Os Lusíadas*, as “armas” extremamente iniciais são termos responsáveis por incluir cada poema na tradição épica. A propósito do assunto que anunciam, não é tão óbvio que aqueles poemas tratem de um dos temas mais simbólicos da épica, a violência guerreira, na medida em que, se a guerra faz parte substancial deles (vide a maior parte da *Eneida*, livros VII-XII, e os relatos de Gama e a pequena batalha empreendida com os inimigos em Mombaça, n’*Os Lusíadas*, entre outros casos), ela não é senão um passo necessário para a civilização e a viagem, temas estes que parecem compor o sentido mais profundo de ambos poemas: o primeiro, marcado pela *pietas* de *Eneias* e pela fundação de Roma, à qual o assunto da guerra está subordinado; o segundo, marcado pelo ideal do herói cristão materializado no Gama, que trabalha em expandir a Fé, para o que a violência é só um instrumento.

Verifica-se emulação na descrição desses barões, aqueles que navegaram por mares pelos quais nem mesmo Ulisses e *Eneias* puderam navegar (“nunca dantes navegados”; conferir ainda (*Lus.*, V, 86, 3-4), em que o Gama faz uma pergunta ao Rei de Melinde da qual já sabe a resposta: “Crês tu que tanto *Eneias* e o facundo/ Ulisses pelo mundo se estendessem?”). Releiam-se os versos (*Lus.*, I, 3, 1-2), em que o narrador julga estar em posse de uma matéria poética superior aos empreendimentos marítimos do “sábio Grego e do Troiano”, segundo ele pretende demonstrar. A primeira estrofe é repleta de referências superlativas à ação desses barões que expressam a superação de limites: “nunca dantes”, “ainda além”, “mais do que prometia”, “entre gente remota” (a ultrapassagem das fronteiras a que a civilização portuguesa e cristã até então estava limitada, seja por inabilidade técnica ou por falta de conhecimento geográfico) e “Novo Reino” (a expansão imperial de magnitude ainda não vista). A partir dessas expressões, cria-se uma descrição hiperbólica – mais do que enfática – dos sucessos dos barões portugueses, pelos quais eles são “assinalados”. As navegações, por conseguinte, não são cantadas positivamente, senão reativamente, porque seu valor está em ir mais além do que outros. O que está dito é que o empreendimento marítimo e civilizatório desses barões é grandiosíssimo porque outros empreendimentos do mesmo tipo foram menos grandiosos. Desse modo, o sentimento reativo é percebido sem que o leitor sequer precise avançar para a segunda estrofe. A emulação é uma reação, muito embora não causada prospectivamente por aquilo que suscita a reação; isso não significa que, sendo reação, o poema dependa em absoluto daquilo a que reage, há nele também ação, no sentido

de que não é uma consequência passiva da *Eneida*. Vasco da Gama diz sobre a matéria histórica a que se refere:

“A verdade que eu conto, nua e pura,  
Vence toda *grandiloca* escritura.” (*Lus.*, V, 89, 7-8)

São de se notar no verso 7 as posições de destaque que ocupam as palavras “verdade” e “pura”, início e fim, respectivamente. Como herói defensor e emissário da Fé, o Gama não dá margem para discutir a verdade que expõe, pois é “pura”. É também “nua”, isto é, livre de adornos que pudessem distrair quem escuta seu discurso do fato de que é verdadeiro, ao modo de um pregador. Não podendo provar empiricamente que as suas narrações são verdadeiras e as de outros não, resta ao Gama convencer o rei de Melinde por meio da eloquência vibrante que caracteriza o herói cristão desejante de transmitir a Fé.<sup>18</sup> Porque verdadeiros, os feitos são superiores: logo depois de ser afirmada tal correspondência entre discurso e mundo, surge na posição de destaque uma das palavras-síntese da emulação, o verbo vencer. Esses dois versos são um exemplo que fortalece o argumento em favor da ligação entre emulação e critério de verdade n’*Os Lusíadas*. O objeto do verbo, “*grandiloca* escritura”, poderia ter como referente o poema de Virgílio.

Hernâni Cidade (1953, p. 18) sugere uma divisão em três grupos desses “barões” na proposição, cada um assinalado por feitos diferentes. O primeiro é o dos navegantes mesmos que o poema narra, aqueles que por primeiro foram muito além do Cabo das Tormentas e na distância fizeram descobertas que lhes permitiram estabelecer as bases para um “Novo Reino”, não sem guerras, mas as armas aí são secundárias, pois a ênfase recai sobre a expansão naquilo que tem de superação de limites e de abranger muito mais do que as próprias fronteiras ou mais do que se pode conquistar por terra. Ao cruzarem o Cabo das Tormentas, o Adamastor se materializa diante dos nautas e os ameaça pela grande infâmia que

---

18 Enquanto Aquiles era furioso e exemplar guerreiro, Ulisses “poliastuto” e Eneias acima de tudo pio, Vasco da Gama encarna as virtudes que são próprias do guerreiro cristão. De acordo com Hansen (2008, p. 73-75), o herói católico mantém a conduta inabalável em todos os momentos, que consiste na prudência, em pensar antes de agir e batalhar e no temor desmedido à suma divindade e à suma majestade. A diferença de outros heróis, aqueles das epopeias cristãs respeitam o preceito renascentista de que o guerreiro não é dedicado somente às armas e estratégias bélicas, mas é igualmente perito em letras e é dotado de habilidades retóricas. Segurando a espada, sua arma maior é a palavra, com a qual é capaz de dispersar a Fé por todo o orbe. É preciso atualizar o conceito de herói épico com o Gama (bem como com Eneias em relação aos heróis homéricos), que não age segundo os conceitos de “épico” e “heroico” mais tradicionais: “[...] a ação de Vasco é mais oratória e eloquente que épica e heróica” (HANSEN, 2008, p. 75). No entanto, não se pode admitir que *Os Lusíadas* possua um só herói, sujeito lendário e exemplar que arrogue para si a glória das conquistas a que está ligado. Vasco da Gama não deixa de ser um exemplar subordinado do império, mas nem por isso é ele a “estrela” da obra; a lógica de funcionamento da sociedade cortesã portuguesa pede que o herói seja, enfim, os lusíadas, o corpo estatal e social inteiro (CIDADE, 1953, p. 18-19). O título desse poema não carrega o nome do Gama como o da *Eneida* (= as gestas de Eneias). Ainda, no primeiro verso desse poema não se refere um único varão (como o *uirum* virgiliano), mas a “barões”, no plural. A discussão sobre heroísmo será continuada adiante.

era ultrapassar os “vedados términos”, os quais ninguém mais houvera ousado ultrapassar (*Lus.*, V, 41). O segundo grupo é o “Daqueles Reis” medievais que ampliaram o poder monárquico em missões sagradas em terra e mais os que fomentaram a atividade ultramarina, tudo com a prerrogativa de dilatar os domínios da “Fé”. A ordem das palavras “Fé” e “Império” é consistente com o conceito de “política” que se tinha. Não é a Fé em Deus apenas um alicerce sobre o qual se ergue um império; é o império que é uma instituição apropriada para o bom exercício da Fé, que o justifica e organiza, sendo essa a ordem correta de eventos do cristianismo, em que Deus é o princípio. Hansen explica que “No caso, ‘política’ era a arte de obter, manter e ampliar o poder monárquico” (2005, p. 164). Como se vê, tudo é feito em função de expandir. Essa atitude, no entanto, não é característica marcante do terceiro grupo, pelo menos não no que toca à atividade marítima. A ele pertencem os que “Se vão da lei da morte libertando”, assinalados pelos feitos guerreiros em terra, na defesa da nação e conquista de terras. As “obras *valerosas*” que executaram constam só depois daquelas que o narrador toma como objeto mais importante: a edificação de novo império por barões esforçados como Gama e sua dilatação por reis ilustrados (CIDADE, 1953, p. 22).

Já foi dito que a primeira palavra designa feitos militares que, na lógica do poema camoniano, situam-se na periferia do assunto, que é antes de tudo a expansão ultramarina por meio da Fé, feitos recentes em relação à escritura do poema, dos quais a viagem do Gama é o exemplo cantado. O papel expressivo da palavra “armas” talvez se reduza a anunciar um assunto periférico, ou, melhor dizendo, menos um tema do que um “cenário” para o assunto de fato. Mas a palavra possui um papel estrutural claro que é muito semelhante àquele encontrado no poema emulado, subsumir o poema ao gênero épico. A primeira diferença em relação à *Eneida* é observada no plural em “barões”, que no poema latino é singular, *uirum*.<sup>19</sup> É assim porque o herói d’*Os Lusíadas* não é singular como é o indivíduo Eneias. A responsabilidade de fundar uma nova Troia é quase inteiramente de um único homem, que carrega todo o peso do Destino, um herói mítico: é Eneias quem salva sua família da destruição da cidade, quem está sempre em devota governança dos seus companheiros e em observância dos rituais, mas, sobretudo, é de quem descende a estirpe juliana que vem a dar Otávio Augusto. Eneias é o varão *primus*, a figura mitológica à qual a fundação de Roma é toda remontada gloriosamente. No caso da epopeia de Portugal, o herói não pertence a uma lenda como a de Eneias, quanto mais é um homem só; o plural em “barões” revela um herói comunitário, dir-se-ia um herói-povo. Segundo Hernâni Cidade (1953, p. 18-19), o herói d’*Os Lusíadas* é a nação portuguesa inteira, é o próprio Luso genericamente, ou seja, são os

---

19 “Barão” é um correspondente possível para *uir*, “varão”. Há alguma discussão filológica sobre por que não consta a forma “varões” nessa parte, mas não afeta a análise. Conferir (RODRIGUES, 1979, p. 513).



lusíadas em sua história como povo grandioso que atinge seu apogeu conquistador na expansão do império. A semelhança entre o heroísmo compartilhado e Eneias é a sua inspiração antes devota do que furiosa, na medida em que os barões como Vasco da Gama encarnam exemplarmente as virtudes éticas do cristianismo, pois delas depende a soberania do seu povo e do seu rei, conforme Hansen (2008, p. 75).

Para o significado do poema de Camões, é importante que o herói exista como o conjunto daqueles que enfrentaram mares ignotos e dos que contribuíram para a grandeza da nação por meio de “obras *valerosas*”, porque se trata de um conjunto detalhado acima de tudo como histórico, verdadeiro, em oposição às navegações contadas por Virgílio e por outros. A história dos fatos mais ou menos recentes em relação à escritura d’*Os Lusíadas* referida e transposta pelo narrador é por si material épico; esses feitos admiráveis infundiam sobre o seu povo uma emoção patriótica comum (CIDADE, 1953, p. 12), tanto mais se representados melhores do que foram. Pode-se ler no poema a ufanía de portugueses que se orgulham do seu império (não sem as intervenções críticas que põem em questão a grandeza do império) e que, como é próprio da ufanía no universo poético cristão d’*Os Lusíadas*, orgulham-se em contraste com aqueles que são vencidos na grandeza estabelecida pelo critério de verdade.

Faltariam à análise da proposição da epopeia portuguesa as considerações sobre a locução verbal. Serão deixadas para a próxima subseção, já que poderão esclarecer a maneira da emulação.

### 3.3 A MANEIRA DA EMULAÇÃO

Há pelo menos duas maneiras pelas quais o narrador de Camões refere o conteúdo da epopeia de Virgílio competitivamente. A proposta segue a sugestão de Cidade (1953) no capítulo “Estrutura clássica d’*Os Lusíadas*”, em que analisa a influência virgiliana na ornamentação da linguagem e na estrutura do poema. O que se pretende mostrar é que a emulação é feita metapoeticamente, quando o uso da linguagem remete formalmente à *Eneida* e a elementos e escolhas do seu fazer poético, e estruturalmente, quando são aludidos componentes organizadores da estrutura de significado épica do poema, como a presença do maravilhoso pagão. Caberá um exemplo para cada uma dessas duas maneiras, começando por um artifício de linguagem que contribui para produzir o efeito emulativo:

Cantando espalharei por toda parte,  
Se a tanto me ajudar o engenho e arte. (*Lus.*, I, 2, 7-8)

Uma primeira constatação a ser feita é a de que o verbo principal da oração vem treze versos após ela ter começado. Os doze versos precedentes ao verbo descrevem o seu objeto direto, que se estende muito mais até encontrar o verbo, quando comparado à *Eneida*, na qual o verbo é a terceira palavra de todas, logo depois do núcleo composto do acusativo *arma uirumque*. O narrador deixa claro que não há espaço para uma palavra de conteúdo alheio às façanhas cantadas, no sentido de que é necessário que os três grupos de barões sejam descritos e venham a informar o leitor da sua grandeza continuamente e antes de qualquer outra informação, mesmo antes da informação verbal. A relevância maior é dada aos “barões” de que se orgulham os portugueses, que não pode ser intercalada pelo verbo inicial. Na *Eneida*, o complemento do verbo sofre uma intercalação do verbo *cano* e depois é continuado com a oração subordinada relativa introduzida pelo pronome relativo *qui* a concordar com *uirum*. Já n’*Os Lusíadas*, faltaria algo ao sentido da proposição se o verbo “atrapalhasse” a descrição do assunto, a qual, diria Cidade (1953, p. 29), é alongada “com apoteótico entusiasmo”, ou seja, em perfeita correspondência formal com a emoção patriótica do Luso representado na obra. Além de tudo, o verbo ao final da proposição evidencia que a proposição foi amplificada, porque que o seu fim demorou a chegar; se o verbo ficasse no início, o alongamento não teria o mesmo efeito apoteótico, pois não seria tão patético e hiperbólico.

Na subseção anterior, foram destacados na proposição alguns sintagmas que expressam a superação de limites. Atente-se agora para o número de adjetivos ou participios que descrevem a glória e a grandeza das façanhas logradas e daqueles que as empreenderam, no lugar de precisarem com outras características as partes do assunto: “assinalados”, “esforçados”, “gloriosas” e “*valerosas*” – é claro, a glória também é dita por outras maneiras que não os adjetivos. O que mais se dá a saber sobre os “barões” são qualidades expressas com hipérbole, o que não é sem razão, pois correspondem elas àquele orgulho português que põe cristãmente os acontecimentos sublimes da sua história sacra em primeiro lugar sobre os outros de outros povos cantados alhures. Há, ainda, espaço na proposição para a depreciação das “terras viciosas”, isto é, para justificar moral e religiosamente a dilatação do império e constatar a boa causa que move os portugueses, simultaneamente contrapondo a grandeza dos portugueses aos outros povos dessas terras viciosas.

Portanto, a demora a alcançar o verbo é uma apoteose dos “barões” que gera um efeito emulativo em relação aos outros homens pertencentes à “*grandiloca*” ficção alheia. Nesse espaço de referência direta ao poema latino que é a proposição, o narrador dá mais valor aos seus “barões” do que ao *uirum* anunciado na *Eneida*, segundo Cidade (1953, p. 29), sem apoteose alguma, senão com linguagem mais sóbria, sem adjetivos glorificadores (existe a exceção do adjetivo *primus*, mas a glória expressa por ele é apenas consequência de descrever

o herói como o escolhido pelo Destino para passar por tantos desafios e figurar na história como verdadeiro pai fundador). Como já se sabe, a emulação d’*Os Lusíadas* está ligada ao sentimento ufano português de monumentalizar a própria história, que se dá em confronto com o empreendimento de Virgílio de monumentalizar a história dos seus romanos.

Um outro elemento chama a atenção para os dois versos finais da segunda oitava. O verbo, que no emulado era único, no êmulo está acompanhado de um gerúndio. Produz-se um acúmulo de informação que contribui para aquele efeito de abundância e apoteose. O poeta se propõe a duas ações ao mesmo tempo, espalhar e cantar “As armas e os barões”: o verbo “cantar”, é evidente, não poderia faltar a um poema épico de inspiração virgiliana, mas Camões o introduz na forma de uma oração adverbial reduzida de gerúndio cujo sentido é apenas adjacente; a ação principal do narrador é mais do que pôr em canto a glória da nação portuguesa, é dá-las à memória de quantos forem alcançados por elas e, em suma, espalhá-las por todo o orbe, de modo que permaneçam vivas na boca dos homens em virtude da fama que merecem. “Espalhar” é verbo especialmente apropriado para uma epopeia cristã, em que a propagação do canto épico é análoga à expansão da Fé e do império pelo mundo. É verdade que a ação de fazer memorar por meio do canto estaria incluída em *cano*, e isso seria razão para que só se usasse o verbo “cantar” n’*Os Lusíadas*, dispensando-se “espalhar”, mas a vantagem expressiva de não o dispensar é que a ação de cantar é referida naquilo que tem de realizar a fama especificamente, como se não bastasse pôr a história dos feitos lusitanos em palavras que, embora fossem cantadas, não tivessem o poder eloquente e retumbante de convencer da sua própria grandeza quem as ouve. Também o gerúndio, no português, denota ação continuada, como se pretendeu o espraiamento da Fé. Com o verbo “espalhar”, o narrador garante que não poupará recursos para convencer da grandeza das armas e dos barões cantados.

Efetuada uma análise da proposição d’*Os Lusíadas*, chegou-se à conclusão de que a extensão do objeto direto antes do verbo e as particularidades deste são artificios poético-retóricos que constituem emulação metapoética, dado que essas técnicas de linguagem referem e aumentam o modo de expressar virgiliano na proposição da *Eneida* que, sendo mais contido, a perspectiva do poema de Camões é a de que é contido como a glória dos feitos lá narrados. Também é possível, porém, que a emulação se dê por meio de alguns elementos que contribuem para a estrutura do significado da épica camoniana que a colocam em contato direto com a virgiliana e a inserem na tradição épica, delineada em boa medida pelo poema latino. De acordo com Cidade (1953, p. 42-43), o poema de Camões se encontra em conformidade com a tenção da arte no Renascimento de reavivar a cultura greco-latina em tudo o que se escreve e compõe. O fato explica a presença da mitologia pagã na poesia

mesmo durante os momentos-auge da Santa Inquisição, que a perdoou aqui e ali por ser alegórica e poética, embora falsa do ponto de vista da Igreja. A mitologia dava ao ambiente intelectual do Renascimento um sabor de renovação de grandes belezas, pois Júpiter, Juno, Apolo e outros eram admitidos na sua riqueza imagética e alegórica, além do que são parte imprescindível de uma epopeia, tradicionalmente falando. Perdia em beleza e caráter épico o poema estritamente católico que não contivesse a graça dos latinismos e da erudição clássica dos epítetos usados em substituição aos nomes de deuses, como “filho de Latona” no lugar de “Apolo” (p. 46). Um dos aspectos centrais da estrutura d’*Os Lusíadas* é a transcendentalização da ação dos lusitanos por meio da mitologia antiga, porque é assim também com o seu modelo. A passagem a seguir, emulada por Camões, é um trecho do Livro I da *Eneida* em que Vênus questiona seu pai sobre o futuro dos troianos e o motivo de estarem sofrendo tantas provações, já que são varões admiráveis e têm uma missão grandiosa a cumprir que não deveria ser obstruída assim tão perigosa e repetidamente:

*“quid meus Aeneas in te committere tantum,  
quid Troes potuere, quibus, tot funera passis,  
cunctus ob Italiam terrarum clauditur orbis?”* (*En.*, I, 231-233)

[“O que meu Eneias e os troianos tanto puderam acometer contra ti, para que, tendo passado por tantas destruições de terras por causa da Itália, o mundo inteiro se feche para eles?”] (Tradução nossa.)

Para Márcio Thamos (2011, p. 175), Vênus recorre a Júpiter como uma mãe que suplica apreensiva pelo bem-estar dos seus filhos. Sua forma de apelo é a comiseração; não só pela a sua própria divindade, cujo aspecto lamentoso e choroso é por si persuasivo para o seu pai, mas também com a gente troiana. As palavras da estrela da tarde são sintomáticas da preocupação extrema que sente por sua estirpe amada quando clama, pateticamente, que *quibus cunctus clauditur orbis* [“o mundo inteiro se fecha para eles”]. A deusa não deixa de enfatizar que a prosperidade dos troianos já era de muito prometida e que já haviam eles passado por adversidades frequentemente mortais, por tantas *funera terrarum* [“destruições de terras”]. Vênus tenta mostrar com isso que não há razão em prolongar o sofrimento da sua gente, tardando-se a conquista do seu objetivo com mais provações de motivos que são ocultos, como são os Fados. A motivação dela para suplicar pelo filho é, em primeiro lugar, um interesse próprio: Eneias ser, de fato, seu filho.

Segundo Camps (1969, p. 46), os deuses da *Eneida* costumam agir segundo interesses muito particulares, razão pela qual repetidamente entram em conflito com os Fados, a exemplo da ira memorável da furiosa Juno contra o destino vitorioso dos troianos. Nota o crítico inglês que em tudo os deuses são figurados à semelhança do homem: a forma física, a complexidade psicológica e prática e a emoção (p. 41). Na leitura de Thamos (2011, p. 177), o

fato de que Vênus vai a Júpiter *lacrimis oculos suffusa nitentis* [“enchidos de lágrimas os olhos nitentes”] (*En.*, I, 228) chama a atenção pelo fato de que não conviria a uma deusa ter afetos humaníssimos, quanto mais conviria a uma deusa bela como a esposa de Vulcano sofrer dessa maneira, muito embora a tradição, desde Homero, tivesse representado deuses assim. Enquanto o choro da deusa parece em si mesmo algo disparatado, religiosamente falando, é algo autorizado pela *consuetudo*. Thamos continua e diz que o choro vem de alguém que pergunta afetadamente razões que não conhece e de quem não é capaz de entender por que as coisas acontecem como acontecem, um padecimento comum a todo ser humano (p. 178). O gesto de recorrer a um poder maior é idêntico ao gesto humano de buscar compreender o mundo a ir atrás de respostas fora do eu, no interior do qual não se acha nenhuma explicação satisfatória. É na medida desses interesses individuais que os deuses influem sobre a ação heroica de Eneias, alterando-a efetivamente. Considerando o Destino imutável, deformam a ação de modo, no limite, inútil.

A deusa do amor pergunta ao pai: *quid tantum in te committere potuere?* [“o que tanto puderam acometer contra ti?”], já sendo consabido que a resposta é rigorosamente “nada”, pois seu filho é o varão conhecido pela *pietas*, virtude ética do herói segundo a qual ele nunca deixa de honrar e temer aos deuses, sobretudo ao rei dos deuses. Vênus obtém a resposta positiva do seu pai, que aproveita para lhe relatar o sucesso da estirpe deles, a família juliana (derivada do nome de Iulo, filho de Eneias). A persuasão da deusa é embasada na comisseração e no argumento do Destino. Júpiter respondeu, afinal, com uma confirmação do que já era previsto, se esse é o deus que menos age por interesse individual e sempre respeita e endossa as injunções dos Fados (CAMPS, 1969, p. 42). Aceitando as palavras da filha, tranquiliza paternalmente o seu ânimo, dizendo:

*“Parce metu, Cytherea: manent immota tuorum*

*Fata tibi;”* (*En.*, I, 257-258)

[“Cessa o medo, Citereia: permanecem para ti imutáveis os Fados dos teus”]  
(Tradução nossa.)

Se a Citereia assume o papel e sentimento de mãe para com os troianos, Júpiter assume o de pai para com sua filha. Sua decisão, no fundo, não foi modificada por Vênus, pois já estava tudo delineado pelos *immota Fata* [“Fados imutáveis”]; o que seu pai fez foi amenizar a sua apreensão. Vindo da *Eneida*, é essa a relação parental que suscita a atenção do leitor d’*Os Lusíadas*, porque há uma diferença significativa nesse episódio quando aparece remodelado no poema português; essa discussão pode ser feita em termos de cristianismo e, como chamariam os cristãos, paganismo. Na época da Roma augustana, aponta Camps (1969, p. 49), os deuses eram objetos de crença religiosa, mas não havia um sistema religioso de

preceitos claros ou uma teologia estabelecida institucionalmente. Acreditava-se que os poderes superiores estivessem em observância do bem do Estado romano, sendo as especificidades dessa crença limitadas a cada indivíduo ou grupo pequeno de indivíduos, numa época em que algum ceticismo já começava a despontar, principalmente na descrença da antropomorfia. Entretanto, qualquer que seja a crença dos romanos, Virgílio inventa uma ficção de credo que, dentro do universo do poema, tem valor religioso, pois Eneias reza e clama aos deuses, em cujo poder sobrenatural crê devotamente, e estes de fato ouvem suas preces e às vezes interferem no curso dos eventos do mundo, além do que o herói desce ao mundo dos mortos e lá experimenta a existência de criaturas míticas e espíritos. No poema de Virgílio, Eneias procura numa região extracorpórea, nos deuses, as respostas à sua ignorância dos motivos pelos quais deve empreender tamanhas obras e busca a força necessária para fundar Roma. Há mais forças atuantes sobre a existência humana do que a própria humanidade; a prosperidade depende da atuação de forças superiores, segundo Thamos (2011, p. 178). Na *Eneida*, os deuses mitológicos participam do sentido como entidades que alteram, facilitando ou dificultando, a ação do herói. A existência religiosa deles é positivada nesse poema, portanto.

Já n' *Os Lusíadas*, participam das aventuras os mesmos deuses, e o primeiro impulso do leitor é atribuir ao poema uma incongruência entre os dois mundos do maravilhoso, o pagão e o cristão. A presença da mitologia pagã durante o Renascimento se explica pelo ímpeto de ornar as obras com aquilo que se cria mais belo e acabado em termos de riqueza imagética e ornamental. Por meio dos deuses pagãos, estabelece-se uma conexão com a Antiguidade que redescobre belezas excepcionalmente profícuas em termos de arte, do ponto de vista do artista do século XVI e de outros séculos (CIDADE, 1953, p. 103). Por isso, diz-se que o paganismo n' *Os Lusíadas* confere à epopeia antes de mais nada uma particularidade sublime que a situa na tradição épica delineada pelo antigos. No entanto, não é de se dizer que a sua única função seja deleitar o leitor com referências eruditas. Pelo menos no poema de Camões, a mitologia é significativa e alegórica, em vez de ser apenas ornamental, mas é isenta de qualquer atribuição que lhe conferisse um poder religioso como tem o Deus dos cristãos. Esses personagens são declarados falsos, pois os portugueses não acreditam neles como entidades capazes de interferir no mundo por meio da prece; não se reza nem se sacrifica em nome de Júpiter ou Vênus. De fato, é só na Ilha dos Amores que os deuses pagãos se mostram objetivamente aos portugueses, justamente quando Tétis afirma que ela mesma e os outros só servem para fazer “versos deleitosos” (*Lus.*, X, 82, 5). Por mais contra-intuitivo que isto pareça depois de ler *Os Lusíadas*, a ação do maravilhoso pagão transcorre no poema sem ingerência alguma sobre a ação humana dos portugueses, argumenta Cidade (p.

113). Derivem-se essas considerações desta oitava, em que o mito é tratado de um jeito diferente em relação ao modo como aparece na *Eneida*:

E, mostrando no angélico *semblante*  
*Co riso hũa tristeza misturada,*  
 Como dama que foi do incauto amante  
 Em brincos amorosos mal tratada,  
 Que se *aqueixa* e se ri num mesmo instante,  
 E se torna entre alegre magoada,  
 Destarte a Deusa, a quem *nenhũa* iguala,  
 Mais mimosa que triste, ao Padre fala: (*Lus.*, II, 38)

O leitor percebe que aqui foi transcrito um trecho do poema em que o narrador descreve o aspecto de Vênus antes de refazer o pedido que aparece na *Eneida*, em vez de terem sido transcritas as próprias palavras da deusa do amor. A diferença na abordagem de cada poema se justifica por que, no poema de Virgílio, o “*semblante*” da deusa não recebe detalhamento excepcional. É pouca a informação dada entre o surgimento da presença de Vênus anunciada pelo narrador e a sua fala, cerca de dois hexâmetros e meio (*En.*, II, 227-229); dessa maneira, a sua fala é o principal material para uma análise da sua figura nesse episódio. Já n’*Os Lusíadas*, é sobretudo a descrição de Vênus que causa um sentido diferencial, por ser consideravelmente maior e por conter erotismo. A Vênus camoniana começa seu discurso direto nesse episódio somente após ter sido feita uma descrição do seu vulto emocional e físico que dura seis estrofes (*Lus.*, II, 33-38). De acordo com Ascenso André (2011, p. 340), essa Vênus é acentuada em sua lascívia e poder de sedução do próprio pai, do qual se torna também amante, enquanto a Vênus de Virgílio, na relação com Júpiter, nem sequer é referida ao seu papel de deusa do amor. A caracterização diferente da Vênus camoniana fica evidente pela ambiguidade sugestiva do rosto da deusa, “*Co riso hũa tristeza misturada*”. O narrador especifica com um breve símile (versos 3-6), humano, que a natureza dessa ambiguidade é erótica: Vênus vem ao pai como se tivesse vindo de uma situação de “brincos amorosos” em que o “riso” é o prazer, mas a “tristeza” é alguma injustiça que sofreu. Em se tratando de um símile, é inevitável comparar esse maltrato do amante com a desfeita de Júpiter para com sua filha, por negligenciar o bem-estar dos lusitanos. Ao que esses apontamentos indicam, existe erotismo entre Vênus e Júpiter.

É esta uma distinção significativa entre as Vênus de um e de outro poema, o que naturalmente implica distinção de significados gerados pela presença do mito. A persuasão da deusa guardadora dos portugueses é menos assentada no fato puro do perigo em que seu povo se encontra do que na aproximação sensual para com seu amante. A prevalência da sedução está expressa em “Mais mimosa que triste”, considerando que o “mimo” é a suavidade feminil

de Vênus, que a usa sugerindo ao seu pai mais o sexo do que a comiseração (CIDADE, 1953, p. 30, 116-117). Talvez o fato puro não fosse mesmo suficiente, dado que esses navegantes não têm a hereditariedade divina que tinham Eneias e, por extensão, os romanos de que Eneias é o pai fundador. A filha e amante do rei dos deuses recorre, pois, à persuasão por meio da sedução. Ela “se ri” como uma mulher (humaníssima que é) que não fala abertamente do sexo, apenas o sugerindo através de uma emoção ambígua e, se é lícito alongar essa leitura, ri-se da possível confusão e paixão que o seu aspecto físico e psicológico causaria nalgum amante. O queixar-se é outra maneira de persuadir sensualmente, porque gera a comiseração, que, numa circunstância erótica, pode agravar o interesse carnal – a comiseração, neste caso, está subordinada à sedução empregada pela deusa. As antíteses “riso/tristeza”, “brincos amorosos/mal tratada”, “aqueixar-se/rir-se”, “alegre/magoada” fomentam uma ocasião de potente ambiguidade e, por isso mesmo, de sugestividade e erotismo. Quanto à reação de Júpiter à sugestão sensual da filha, aceita ele a aproximação e consente com as vontades dela, tendo sido dominado:

E destas brandas mostras comovido,  
 Que moveram de um tigre o peito duro,  
 Co vulto alegre, qual, do Céu subido,  
 Torna sereno e claro o ar escuro,  
 As lágrimas lhe *alimpa*, e, acendido,  
 Na face a beija, e abraça o colo puro;  
 De modo que dali, se só se achara,  
 Outro novo Cupido se *gèrara*. (*Lus.*, II, 42)

Como é praxe deste episódio n’*Os Lusíadas*, importará mais observar a descrição do pai dos deuses e o detalhamento de como ele foi afetado pelo discurso da filha do que a sua resposta propriamente dita. Finda a lamúria da deusa do amor, dedicam-se duas estrofes à descrição da recepção de Júpiter (*Lus.*, II, 42-43) em que o *páthos* é praticamente declarado; já na *Eneida*, Júpiter acolhe sua filha sem qualquer outro impulso além de querer amenizar, como um pai, o pesar dela – um gesto nobre e pio, postura adequada para o rei dos deuses. Virgílio reserva três hexâmetros para essa caracterização (*En.*, I, 254-256). Mas o Júpiter camoniano, que, supunha-se, deveria ter os aspectos imponentes, fortes e “duros” de um “tigre”, é na verdade vulnerável às fantasias de amor com as quais se depara. O pai dos deuses é caracterizado como se fosse um homem, passível de ser “comovido” pela sugestão da carne. Supor-se-ia, ao modo do Júpiter virgiliano, que o camoniano não decidiria segundo as vontades próprias ou da filha, mas segundo o que é melhor para o cosmos; pelo contrário, o narrador lusíada descreve o *pater deorum* [“pai dos deuses”] como tendo sido prostrado pela sedução da filha, perdendo a compostura, sem que pudesse decidir com sobriedade sobre



qualquer coisa. Age, é certo, abrandando a sua preocupação e “As lágrimas lhe *alimpa*”, porém não sem um propósito sexual mais fundo, de modo que, na oportunidade de consolar a filha, “abraça o colo puro”, com toda tensão que a castidade e pureza dela possam gerar, e aí encontraria ocasião de efetuar a relação sexual, não fosse impedido pela presença de outros (versos 7-8) e por quaisquer complicações que se sucederiam do fato.

Sobre o Júpiter e a Vênus de Camões, constatam-se duas coisas: de um lado, o erotismo venéreo é intenso o bastante para afetar mesmo o deus sob cuja responsabilidade tudo acontece no céu; de outro, a figura do deus é tal que ressalta a sua vulnerabilidade, e a paixão humana se sobrepõe às tarefas de divindade superior. Evidentemente, as constatações são complementares, e delas se deriva uma terceira, a de que é acentuada a presença do erotismo no plano mitológico do poema, caracterizando nesses termos o significado estrutural deste e como se inclui na tradição épica.

*Os Lusíadas* ser um poema cuja ação principal é a expansão do catolicismo e do império leva o leitor, avesso a contradições lógicas, a buscar uma conciliação os dois mundos maravilhosos existentes ali, o pagão e o cristão, que poderiam mesmo estar numa espécie de conflito. Uma leitura possível para desfazer essa aparente contradição lógica é a de que é possível atribuir a um e outro mundo papéis não excludentes entre si. Seria essa leitura provavelmente a de que o maravilhoso cristão é figurado como uma verdade histórica segundo a qual tudo é orientado pela força providencial de Deus, e o pagão como um artifício poético que serve para fazer alegorias e para outros papéis, sem força providencial e sem valor religioso e que, quando parece agir sobre os homens, na verdade não o faz efetivamente. Cidade sintetiza essa distinção com a seguinte frase sobre o tratamento de Vênus no poema, que inicialmente pode parecer mais fática do que significativa: “O Poeta fala dela com risonha liberdade de cristão perante o formoso mito do Paganismo” (1953, p. 30). Só inicialmente, porque essa “risonha liberdade” é de fato a posição de um cristão que expressa a certeza de que o mito é falso, mas, sendo belo, não o suprime ou desvaloriza, e também porque a mitologia é elemento típico da épica, de maneira que deverá ser recuperada no Renascimento.

Cidade (1953, p. 102-103) prossegue e afirma a respeito da cultura renascentista que a redescoberta da mitologia era a expressão de uma visão renovada do mundo e da sociedade, pela graça da ressurreição das belezas antigas e mais ainda porque tais figuras divinas podem funcionar como alegorias da ação e pensamento do homem. Como essa visão humanista é também cristã, resulta que, em poesia, o mito seja tratado sem religião ou real influência sobre o mundo, mas reavivado no seu esplendor e funcionalidade típica dos modelos em que se faziam presentes antigamente. Daí Cidade dizer que Vênus é descrita com ironia (p. 112); quando a estrela da tarde seduz seu próprio pai, age de forma excepcionalmente pagã,

destituída de poder sobrenatural (limitado ao Deus dos cristãos) e é referida à sua qualidade de mito pagão, com atributos inteiramente censuráveis do ponto de vista da moral cristã, na qual a relação sexual é, exceto para procriação, uma tentação a ser evitada, de maneira que nunca poderia estar ligada ao plano divino. E o incesto... O comedimento, a castidade e a pureza, que são dos valores mais elevados na escala cristã, são todos objetivamente corrompidos numa única estrofe por Júpiter, que fica “comovido” com a carne e “abraça o colo puro” da própria filha. Cumprindo um papel proveitoso em termos de poesia, é descreditado na escala de valores religiosos d’*Os Lusíadas*, porque falso para o cristianismo.

O leitor deste trabalho, se já está acostumado a associar as palavras “verdade” e “falsidade” à emulação praticada n’*Os Lusíadas*, faz essa associação corretamente sobre o caso de emulação comentado. Sendo o episódio referência evidente ao mesmo episódio no poema de Virgílio, identifica-se imediatamente uma disputa contra a “*grandilocca* escritura” e o modo pecaminoso de referir-se à força sobre-humana, um modo falso do ponto de vista cristão. Qualquer que seja o sentido estrutural específico do mito e do papel da religião, a ser explorado na próxima subseção, o certo é que o paganismo é tratado como se não fosse pertencente ao verdadeiro âmbito sagrado, e só isso já é razão para o olhar cristão julgá-lo e colocar a sua gente cristã acima da gente pagã. A emulação, a partir das análises comparativas, dão-se por meio de referências metapoéticas, que recuperam e hiperbolizam o modo de expressar-se virgiliano, e por meio de referências a um item estrutural do sentido do poema, a coexistência de dois maravilhosos. A seguir, pretende-se ensaiar uma síntese do que pode haver de vantagem significativa ao poema de Camões na emulação de Virgílio.

### 3.4 SÍNTESE DO SIGNIFICADO DA EMULAÇÃO

Observou-se que, n’*Os Lusíadas*, aparecem os mesmos deuses que na *Eneida*, mas nenhum navegante acredita neles como entidades capazes de provocar efeitos no mundo físico; do ponto de vista dos deuses, também eles não chegam a estabelecer contato com os humanos, mas é patente que essa afirmação merece um aprofundamento, afinal são as Nereidas que, por ordem de Vênus, empurram a nau do Gama da costa de Mombaça, onde encontraria sua perdição, e é Mercúrio que alerta esse mesmo herói dos perigos que os mouros de Moçambique preparavam para os portugueses. Pelo argumento de Cidade (1953, p. 113), os deuses não têm ação efetiva sobre o mundo físico ao longo do poema, simplesmente porque a existência (efetiva e não apenas ornamental dentro do universo do poema) dos deuses é inteiramente dissolvida por quem governava aquelas Nereidas, Tétis, que revela, no

episódio da Ilha dos Amores, que sua existência até então narrada só serve para que se fizessem “versos deleitosos” e que a verdadeira missão dos portugueses é cristã e nada tem a ver religiosamente com o mito pagão. Aqueles eventos que pareciam ter sido diretamente causados pelo mito não eram senão alegorias que têm o sabor das belezas da Antiguidade. Leiam-se as palavras da própria deusa:

“Aqui, só verdadeiros, gloriosos  
 Divos estão, porque eu, Saturno e Jano,  
 Júpiter, Juno, fomos fabulosos,  
 Fingidos de mortal e cego engano.  
 Só *pera* fazer versos deleitosos  
 Servimos; e, se mais o trato humano  
 Nos pode dar, é só que o nome nosso  
 Nestas estrelas pôs o engenho vosso.” (*Lus.*, X, 82)

Essa oitava é recorrente nos estudos camonianos pelas implicações que permite fazer a respeito da convivência dos dois maravilhosos no poema. É situada na fala de Tétis dirigida ao Gama enquanto lhe apresenta a máquina do mundo, o arquétipo ptolomaico do universo em que o capitão tem a graça de ver as onze esferas ou céus, e, como se não bastasse o conhecimento privilegiado sobre a integridade do cosmos, conta-lhe profeticamente a deusa sobre a prosperidade da gente lusa na Índia. A estrofe acima ocorre mais precisamente quando Tétis descreve diante do Gama o último céu, dito Empíreo ou Céu Imóvel, que se acreditava na Antiguidade ser o mais alto dos céus no modelo astronômico de Ptolomeu. Assimilado pelo cristianismo, o “Empíreo” significa o próprio Paraíso em que somente as divindades cristãs residem, somente os “verdadeiros divos”. Se Tétis, no entanto, fala de divindades que são verdadeiras do ponto de vista cristão, opõe-lhes sem demora as entidades falsas, e eis o rol de deuses dos mais importantes nessa tradição mitológica, da própria Tétis, que diz “eu”, até “Juno”. São seres “fabulosos”, ou seja, criados como ficção e não são, a rigor, divindades detentoras de um poder como o de Deus. Seu propósito é entreter o “mortal”, que o inventou como ficção. Finalmente, Tétis revela o único propósito de haver esses deuses, sabidamente inventados: “Só *pera* fazer versos deleitosos”.

A deusa pagã revela que, dentro do universo cristão d’*Os Lusíadas*, a mitologia não é entendida como força superior em que se creia e que aja providencialmente sobre os homens. O mito é dissolvido contra si mesmo, com o que se dissolve igualmente todo contato e ação efetiva que os deuses pudessem antes ter tido com os nautas (por exemplo, Vênus empurrar a nau, Mercúrio advertir o Gama). Na verdade, nada disso aconteceu como intervenção divina; é necessário que tenha sido outra coisa que empurrou a nau, e que outro tenha sido o sonho do Gama. É esse o argumento de Cidade (1953, p. 105, 109), para quem os portugueses só

tomam conhecimento das divindades pagãs e são afetados por elas no episódio da Ilha dos Amores, justamente quando são anuladas, e aparecem a eles por uma razão de necessidade argumentativa, pois até ali eram para o leitor do poema elas as responsáveis sobre-humanas pela ação, e não conviria que desaparecessem sem uma explicação. Além de tudo, prossegue Cidade (p. 113), a independência dos nautas em relação ao mito condiz com a valorização da ação humana, foco importante do Renascimento, e sobretudo com a ação do homem português, acertadamente a expansão ultramarina, o assunto principal do poema.

O fato último é que a verdade admitida n’*Os Lusíadas* é Deus e a história sacra. Ela prevalece sobre o mito, que lhe é subordinado e que se dissolve assumindo uma funcionalidade inteiramente estrutural e ornamental sem valor religioso. A mitologia, tal como é representada, compõe a estrutura épica do significado d’*Os Lusíadas* de modo a engrandecer comparativamente aquilo que é declarado verdadeiro nesse poema, o Deus cristão e todos os varões que trabalharam em seu nome. O mito cumpre ainda outras funções estruturais que, sendo subjacentes para o argumento deste trabalho, fica mencionada uma delas, observada por Sairava e Lopes. Segundo eles ([19--], p. 346), a presença dos deuses pagãos resolve o problema da unidade da ação no poema; sem uma intriga superior a justificar, ao menos aparentemente, os eventos por que passam os nautas, a narração resulta como que uma sequência de fatos e momentos de uma viagem. Ainda que todos os eventos particulares girem em torno da fundação de um Novo Reino, a briga entre Vênus e Baco, aquela favorável e este contrário à ação, produz justificativas de poder imagético concreto (não obstante falsas) para cada evento. Afinal, no plano paralelo da mitologia, a intriga dos deuses ora enseja, ora tenta suprimir a expansão ultramarina da Fé – que, no fundo, é um objetivo inteiramente cristão. Acresça-se que os deuses acrescentam complexidade psicológica ao poema não encontrada nos próprios heróis, que nunca podem ser distraídos da sua missão.

Deriva-se disto uma possível síntese do significado da emulação d’*Os Lusíadas*. Diga-se, enfim, que o critério de verdade camoniano dá privilégio à verdade dos feitos dos “barões assinalados” declarada pelo narrador e à verdade daquilo em que os navegantes acreditam como divindade. Esse critério é pelo menos um dos fundamentos da emulação d’*Os Lusíadas*, na medida em que se trata de um procedimento poético-retórico em que as “puras verdades” (*Lus.*, V, 23, 8) superam a falsidade dos fatos narrados por Virgílio e das forças superiores em que Eneias acredita, tudo somente “*grandiloca* escritura” (*Lus.*, V, 89, 8), em reação à qual o narrador camoniano elege os seus como melhores. A emulação significa a superação emotiva e ufana dos portugueses dos limites próprios e alheios; noutras palavras, a emulação é um procedimento poético-retórico que gera a apoteose da história sacra e de Deus. Possivelmente não haveria outro jeito mais eficaz poeticamente de caracterizar com épica e com valor

sublime os heróis lusíadas senão os buscando demonstrar superiores ao herói virgiliano, à sua gente e à própria fundação de Roma, evento notabilíssimo.

#### 4 CONCLUSÃO

A poesia no Renascimento foi marcada pelo ressurgimento dos clássicos da Antiguidade naquilo que pudessem oferecer de artifício poético-retórico, modelos de poesia e retórica e preceitos para a composição da obra e para o comportamento do poeta. Para invocar outra vez o camonista Hernâni Cidade (1953, p. 26), não havia autor que não consagrasse os seus modelos. Todos os teóricos nos quais este trabalho se apoiou estão de acordo em que os autores desse período artístico põem seu esforço em respeitar a lição dos antigos para a criação de nova obra, sendo eles as *auctoritates* de cada gênero (Virgílio ou Homero para a épica, Sêneca e Eurípidés para a tragédia, e assim por diante) ou os preceptores que formalizaram as regras ideias de composição com base no que havia de mais elevado em poesia e retórica, conformando-as em tratados ou mesmo em diálogos filosóficos, no caso de Platão. A epopeia de Camões é um exemplo da maneira renascentista de fazer arte. Sentencia Cidade: “Se não se elaborava uma écloga sem obediência aos cânones virgilianos, se não se escrevia uma ode sem pedir o modelo a Horácio, é natural que não tentasse Camões o seu poema sem observar os processos exemplificados nas obras que tinha presentes [...]” (p. 23). Destas obras, o primeiro verso d’*Os Lusíadas* não esconde qual seja a de mais relevo.

No caso em pauta, não se trata de imitação servil ou adulação. O conceito que melhor descreve a maneira como a fonte virgiliana é aproveitada no poema de Camões é “emulação”, um processo poético-retórico em que o êmulo trabalha em criar uma obra que iguale ou supere o modelo em primazia poética. Lembre-se da lição de Longino (2005, p. 85-86), segundo a qual mais vale a competição do que a vencer. Do ponto de vista renascentista, a competitividade é profícua no meio poético se o objetivo é alcançar as belezas antigas consagradas pela *consuetudo*, havendo enfim sempre poetas que as buscam mais plenamente, sem que nunca se dê por terminada a atividade poética. A referência à *Eneida* é feita em claro tom de competitividade, como foi visto. Estabelece-se, por conseguinte, um ambiente poético de disputa capaz de gerar significados diversos na obra em que ele é proposto.

O intento deste trabalho foi, primeiro, propor um objeto dessa disputa, ou seja, o que exatamente do poema de Virgílio é o alvo da competição. Chegou-se à conclusão de que o narrador d’*Os Lusíadas* compara valorativamente os feitos portugueses relativos à expansão do império orientados providencialmente por Deus com aquilo que o poeta da *Eneida* apresenta como os feitos troianos injungidos pelos Fados. Só faz sentido o objeto com o qual se compete serem os feitos de Eneias e seus deuses quando se sabe que o critério que norteia essa disputa é a verdade cristã. O narrador lusíada elege os seus feitos e o seu deus como superiores àqueles do tempo lendário de Eneias, que acusa de serem falsos. Porque a ação

portuguesa é verdadeira, segundo se declara, ela recebe diversos adjetivos hiperbólicos n’*Os Lusíadas* que expressam a superação da qualidade poética da *Eneida*. E seriam necessárias expressões hiperbólicas, a mostrar o poeta segurança na superioridade daquilo que narra? Sim, pois o discurso competitivo é procedimento poético-retórico. E terá tomado Camões a Virgílio como seu modelo, mesmo articulando largo discurso contra o que narrou o poeta romano? Sim, pois, no fundo, tudo é ficção, e declarar certas coisas como verdadeiras e outras falsas é artifício poético-retórico; neste caso, o artifício é especificamente a emulação. Em segundo lugar, o intento foi mostrar por quais recursos poético-retóricos a emulação é realizada, dos quais se puderam ressaltar duas categorias: uma delas é o uso da linguagem na proposição, que contém, por exemplo, a demora até se chegar no verbo principal da oração, entendendo-se que o objeto do verbo não pode ser intercalado, a fim de que seja contínuo e retumbante, com o que é fomentada a apoteose daqueles “barões”; a outra é estrutura épica de significado, especialmente a ação transcendental dos deuses – aqui, Vênus é descrita com erotismo, sendo com isso referida ao próprio paganismo, de maneira que o ponto de vista do homem renascente do século XVI reage ao paganismo limitando-o à falsidade. O último esforço do trabalho foi sintetizar o significado da emulação. Tétis declara, contra a própria mitologia a que pertence, que não possui efetividade real sobre a vida, mas só para “versos deleitosos” (*Lus.*, X, 82), e que a missão dos portugueses é essencialmente cristã. Conseqüentemente à declaração de Tétis, o narrador estende o seu argumento de que os deuses pagãos não têm efeito sobre o mundo e indica que a mitologia expressa na *Eneida* não pertence à realidade, afinal, sendo falsos uma vez no tempo dos portugueses, terão sido sempre falsos, do ponto de vista cristão, e apenas fruto da “*grandiloca* escritura”. O sentido causado pela emulação animada pelo critério de verdade é a apoteose da história sacra portuguesa, que, nos termos em que é expressa, depende da reatividade à história narrada por Virgílio. Repare-se que não é necessário julgar quem seja o vencedor dessa contenda, se é que há um, para inferir o sentido da emulação camoniana. Trata-se de um processo cujo sentido gerado é adequado para uma epopeia que representa justamente a glória dos lusíadas, que no ideal quinhentista duraria ainda muito tempo, e que para ser digna de Deus não bastaria ser notável, senão superior a todas as civilizações notáveis da história, das quais se destacavam obviamente a grega e a romana. Júpiter conforta sua filha Vênus:

“*Fermosa* filha minha, não temais  
Perigo algum nos vossos Lusitanos,  
Nem que ninguém comigo possa mais  
Que esses chorosos olhos soberanos;  
Que eu vos prometo, filha, que vejais  
Esquecerem-se Gregos e Romanos,  
Pelos ilustres feitos que esta gente  
Há-de fazer nas partes do Oriente. (*Lus.*, II, 44)

## REFERÊNCIAS

- ANDRÉ, C. A. *Eneida e Os Lusíadas*. In: AGUIAR E SILVA, V. (org.). *Dicionário de Luís de Camões*. São Paulo: Leya, 2011. p. 337-341.
- ARISTÓTELES. *Metafísica*. Tradução: Giovanni Reale. 5. ed. São Paulo: Edições Loyola, 2015.
- CAMÕES, L. V. de. *Os Lusíadas*. Edição: Emanuel Paulo Ramos. Porto: Porto Editora, 1980.
- CAMPS, W. A. *An introduction to Virgil's Aeneid*. Londres: Oxford University Press, 1969.
- CIDADE, H. *Luís de Camões: o épico*. 2. ed. Lisboa: Livraria Bertrand, 1953.
- CONINGTON, J. P. *Vergili Maronis Opera*. Londres: Oxford University Press, 1863. Vol. 2.
- DIONÍSIO DE HALICARNASSO. Tratado da imitação. Tradução: Raul Fernandes e Arnaldo Espírito Santo. In: SOUZA, R. A. de. (org.). *Do mito das Musas à razão das Letras*. Chapecó: Argos, 2014. p. 464-471.
- HANSEN, J. A. A máquina do mundo. In: NOVAES, A. (org.). *Poetas que pensaram o mundo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005. p. 157-197.
- HANSEN, J. A. Instituição retórica, técnica retórica, discurso. *Matraga*, Rio de Janeiro, v. 20, n. 33, p. 11-46, 2013. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/matraga/article/view/19759/14255>. Acesso em: 28 fev. 2019.
- HANSEN, J. A. Notas sobre o gênero épico. In: TEIXEIRA, I. (org.) *Multiclássicos Épicos*. São Paulo: EDUSP, 2008. p. 17-91.
- HOUAISS, A.; VILLAR, M. de S. *Dicionário Houaiss da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.
- LAUSBERG, H. *Elementos de retórica literária*. Tradução: R. M. Rosado Fernandes. 5. ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2004.
- LONGINO. Do sublime. In: ARISTÓTELES; HORÁCIO; LONGINO. *A poética clássica*. Tradução: Jaime Bruna. 12. ed. São Paulo: Cultrix, 2005. p. 71-114.
- OLIVA NETO, J. A. Breve anatomia de um clássico. In: VIRGÍLIO. *Eneida*. Tradução: Carlos Alberto Nunes. 2. ed. São Paulo: 34, 2016. p. 9-65.
- OXFORD Latin Dictionary. Oxford: Oxford University Press, 1968.
- PASQUALI, G. Arte allusiva. *L'Italia che scrive*, Verona, n. 25, p. 11-20, 1942. Disponível em: <https://www.mpopus.it/public/miscellanea/citazione-pasquali-arte-allusiva.html>. Acesso em: 25 mar. 2020.
- PEREIRA, M. H. da R. *Estudos de história da cultura clássica*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1984.
- PLATÃO. *A República*. Tradução: Maria Helena da Rocha Pereira. 9. ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1949.



- RODRIGUES, J. M. *Fontes dos Lusíadas*. 2. ed. Lisboa: Atlântida Editora, 1979.
- RUSSELL, D. A. De imitatione. In: WEST, D.; WOODMAN, T. (org.). *Creative imitation and Latin literature*. Londres: Cambridge University Press, 1979. p. 1-16. Disponível em: <http://catdir.loc.gov/catdir/samples/cam031/79001181.pdf>. Acesso em: 17 dez. 2018.
- SARAIVA, A. J.; LOPES, Ó. Luís de Camões. In: SARAIVA, A. J.; LOPES, Ó. *História da literatura portuguesa*. 5. ed. Porto: Porto Editora, [19--]. p. 323-368.
- SPINA, S. A Crítica de Fontes. In: SPINA, S. *Ensaaios de Crítica Literária*. São Paulo: EDUSP, 2010. p. 13-31.
- SPINA, S. *Introdução à poética clássica*. São Paulo: Editora Franciscana, 1967.
- THAMOS, M. *As armas e o varão: leitura e tradução do Canto I da Eneida*. São Paulo: Edusp, 2011.
- VASCONCELLOS, P. S. de. *Épica I: Ênio e Virgílio*. Campinas: Editora da Unicamp, 2014.
- VASCONCELLOS, P. S. de. Imitatio e intertextualidade. In: VASCONCELLOS, P. S. *Efeitos intertextuais na Eneida de Virgílio*. São Paulo: Humanitas; FAPESP, 2001. p. 13-44.
- VIRGÍLIO. *Eneida*. Tradução: Carlos Alberto Nunes. 2. ed. São Paulo: 34, 2016.