

humanitas

Vol. XIX Ž J

IMPrensa DA UNIVERSIDADE DE COIMBRA
COIMBRA UNIVERSITY PRESS

FACULDADE DE LETRAS DA UNIVERSIDADE DE COIMBRA
INSTITUTO DE ESTUDOS CLÁSSICOS

HVMANITAS

VOLS. XIX E XX



COIMBRA
MCMLXVII-LXVIII

O MITO DE ACTÉON EM CAMÕES

Há na poesia de Camões uma qualidade de visão pictórica da natureza, cuja semelhança com a pintura sua contemporânea já tem sido assinalada.

Joaquim Nabuco, em uma das conferências que fez, quando era Embaixador do Brasil nos Estados Unidos, dizia: «Nunca entrei na Farnesina que não tivesse a impressão de que Camões e Rafael eram pintores gémeos. Guardo nos meus *Lusiadas*, como a sua melhor ilustração, as pinturas da Farnesina» (1).

E na verdade, uma cena como a de Vénus a pedir o auxílio de Júpiter, pintada no tecto do famoso palácio renascentista, tem alguma coisa de comum, na inspiração, com o episódio do canto II dos *Lusiadas*, pois, embora as figuras ilustrem episódios do conto de *Amor e Psyche*, de Apuleio (2), o passo da *Eneida* que serviu de modelo a Camões, não deve ter estado ausente do espírito do artista.

Entretanto as pinturas de «nu», de Rafael (1483-1520), mostram mais a reserva virgiliana, do que o trecho de Camões. Este poderíamos compará-lo de perto com uma obra de outro artista, posterior a Rafael e contemporâneo de Camões, com quem o nosso poeta revela maior parentesco espiritual. Refiro-me a Paolo Caliari (1528-88), chamado o «Veronese», e a uma composição como «Vénus e Júpiter», na Colecção Holmes, do Museum of Fine Arts, de Boston. Este quadro foi pintado em 1560 (3).

O episódio do encontro da deusa do amor, protectora dos Romanos, e em Camões, dos Portugueses, com Júpiter, vinha amadurecendo de longe na poesia latina. Macróbio dá-o como originário de Névio,

(1) Cf. A. Costa Ramalho, *Joaquim Nabuco e Camões*. Coimbra, 1962.

(2) *As Metamorfoses* ou *O Burro de Ouro*, livro IV, cap. xxviii a livro VI, cap. xxiv.

(3) Luisa Vertova, *Veronese*. Electa Editrice, Milano-Firenze, 1952.

dizendo: «No primeiro canto da *Eneida*, descreve-se a tempestade, e Vénus lamenta-se, na presença de Júpiter, dos perigos de seu filho, e Júpiter consola-a com a prosperidade dos seus descendentes. Todo este lugar foi tomado do primeiro livro do *Bellum Punicum* de Névio» (4).

O mesmo se poderia dizer de Camões em relação a Virgílio. E de todos, Névio, Ênio e Virgílio, em relação aos poemas homéricos onde se encontram as sugestões longínquas (5) da famosa entrevista.

Em Virgílio, a conversa dos dois deuses surge sem preparação. Em Camões, a deusa perturba com a sua beleza desnuda o universo inteiro, antes de chegar ao Olimpo onde vai persuadir (ou seduzir?) o pai dos deuses.

Júpiter sorri

*co'o vultu alegre, qual, do Céu subido,
Torna sereno e claro o ar escuro.*

(*Lusiadas*, II, 42)

E também a luz desse sorriso vem de longe: da *Iliada*, inicialmente; a seguir, de Ênio:

*Iuppiter hic risit, tempestatesque serenae
Riserunt omnes risu Iouis omnipotentis.*

De quem Virgílio o tomou:

*Olli subridens hominum sator atque deorum
Vultu quo caelum tempestatesque serenat.*

De quem finalmente o recebeu Camões.

Em Virgílio, o encontro acaba com um beijo paternal: «oscula libauit natae». Em Camões, como escreve Leonard Bacon, «the embrace in *Lusiads* is much warmer than in Virgil» (6). Um pouco

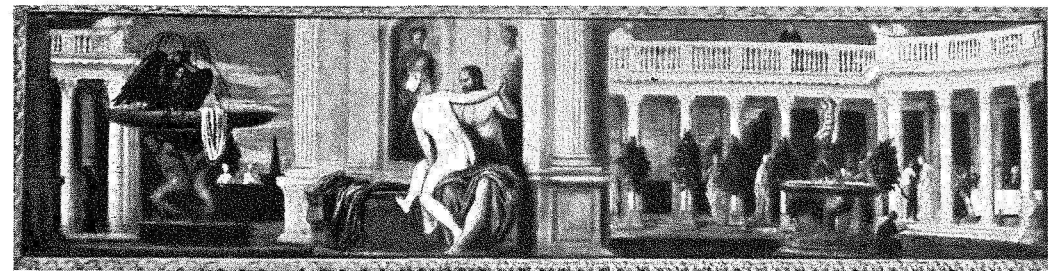
(4) Macrobius, *Saturnalia* edidit J. Willis. Lipsiae, in aedibus B. G. Teubneri, 1963. O passo é 6, 2, 31 (p. 365 da ed. citada).

(5) Cf. Georg Nikolaus Knauer, *Die Aeneis und Homer*. Göttingen, Vandenhoeck und Ruprecht, 1964.

(6) *The Lusiads of Luiz de Camões*. The Hispanic Society of America, New York, 1950, p. 72.



RAFAEL, "VÉNUS E JÚPITER", Farnesina, Roma.



VERONESE, "VÉNUS E JÚPITER", Museum of Fine Arts, Boston.

a distância que separa as pinturas de Rafael e de Veronese atrás mencionados.

E toda a emoção do Universo ante a beleza despida da deusa é a que palpita em tantos quadros de Giorgione, Ticiano e Veronese, para citar apenas artistas do século XVI. Note-se, a propósito, que Ticiano chamava *poesie* aos seus nus mitológicos.

A rápida análise das fontes da entrevista de Vénus com Júpiter, e de dois paralelos na pintura quinhentista italiana, permitiu-nos considerar brevemente o espírito de que brota este pequeno quadro mitológico do poema.

Um outro tema, porém, se revela mais interessante, pois, ao contrário deste, não aparece isolado na obra de Camões. Estou a pensar no encontro de Actéon com Diana, um dos assuntos mais tratados na pintura renascentista.

É difícil dizer qual é mais antigo, se o tema em arte, se o tema em literatura.

Tomando primeiro as fontes literárias até Ovídio, que transmitiu a lenda de Actéon à poesia e à arte do Renascimento, lembremos sumariamente as causas da punição do caçador.

Na versão mais antiga, a de Estesícoro, do séc. VI a.C., e a de Acusilau, do final do mesmo século, Actéon foi castigado, por ter sido rival de Zeus no amor de Sêmele; no século seguinte, para Eurípides, que repetidamente alude ao destino do herói, na tragédia *Bacantes*, como aviso a Penteu, também neto de Cadmo, foi a insolência do herói, ao pretender medir-se com Diana, em proezas venatórias, a causa da sua desgraça:

ἽΟρᾶς τὸν Ἀκτέωνος ἄθλιον μόρον,
ὃν ὁμόσῃτοι σκύλακες ἄς ἐθρέψατο
διεσπᾶσαντο, κρείσσον' ἐν κυναγίαις
340 Ἀρτέμιδος εἶναι κομπᾶσαντ', ἐν δογᾶσιw (7).

A versão corrente na poesia e na pintura do Renascimento surge primeiro, no 3.º século a.C., no epílio do *Banho de Palas*, do poeta Calímaco. Aí Palas ou Atena refere «a lei antiga, a lei de Cronos»,

(7) E. R. Dodds, *Euripides' Bacchae*. Oxford, at the Clarendon Press, 1960, pp. 113-114.

segundo a qual, «quem vir um dos Imortais, contra vontade deste, pagará por vê-lo um alto preço». E assim justificando a cegueira de Tirésias que dera com ela banhando-se, a deusa profetiza a futura desgraça de Actéon.

«E entretanto» — Pallas continua — «ele será o companheiro da poderosa Ártemis; mas nem as correrias com ela, nem o terem lançado juntos o dardo, na montanha, lhe valerá, quando ele vir, mesmo sem querer, o banho gracioso da divindade. Os próprios cães farão dessa vez um repasto daquele que era antes seu dono. E a mãe correrá por toda a floresta, para juntar os ossos do filho» (8).

Foi esta a versão que Ovídio aproveitou e desenvolveu nas *Metamorfoses*, inserindo-a num quadro das desgraças da família de Cadmo. Voltaremos à versão latina, depois de uma rápida inspecção de algumas obras de arte da Antiguidade sobre o mesmo tema. Interessando-nos aqui sobretudo a poesia camoniana e a pintura do Renascimento, tocaremos apenas os estádios fundamentais da evolução do tema na arte grega e romana.

As representações de Diana e Actéon, na Grécia, caracterizam-se pela sobriedade. Na conhecida mélope de Selinunte, dos meados do século V antes da nossa era, figuram apenas a deusa vestida que olha Actéon com um misterioso sorriso, enquanto o herói é atacado por um cão. Os dois vultos humanos estão de pé, face a face.

No cratêr ático de figuras vermelhas, datado da mesma época (c. 450 a.C.), que se encontra no Museum of Fine Arts, de Boston, e tive ocasião de voltar a ver em Abril de 1966, a deusa, vestida e de pé, aponta uma seta do seu arco a Actéon de joelhos, enquanto segura outra seta na mão esquerda. O caçador está a ser atacado por quatro cães, um dos quais, mordendo-o no pescoço, obriga Actéon a inclinar a cabeça para trás.

Estas representações, e outras semelhantes, excluem qualquer referência à tradição mais recente, a que atribuíra o castigo do herói a ter ele surpreendido a deusa, quando tomava banho com as suas companheiras.

Ainda na Grécia, mas já no século II d.C., há a descrição do grupo escultórico que no *Burro de Ouro* (9) o jovem Lúcio vê no pátio da

(8) Vs. 100-102; 110-116.

(9) *Met.* II, 4.

casa de Birrena, numa cidade não identificada da Tessália. Aí, Diana encontra-se igualmente vestida, pois, segundo a descrição de Apuleio, podia ver-se o refluir do trajo, soprado pelo vento, enquanto a deusa caminhava a passos decididos, com os cães na sua frente, seguros pela trela. Entretanto, Actéon que aguarda que a irmã de Apolo venha tomar banho, já mostra os primeiros sinais da metamorfose, «transformado na figura de um cervo», ao espreitar por entre a folhagem.

As representações do banho de Diana, só ou com as suas companheiras, encontram-se com frequência no mundo romano. O Professor Robert Étienne, num estudo sobre «La mosaïque du 'bain des Nymphes' à Volubilis» (10), no Marrocos actual, inventariou e reproduziu fotograficamente algumas dessas representações em escultura, pintura mural e mosaico. As pinturas *a fresco* de Pompeia e os mosaicos do norte de África lembram as ilustrações que acompanharão as *Metamorfoses* de Ovídio, nos livros dos séculos XV, XVI e XVII.

As relações entre Ovídio e arte sua contemporânea continuam matéria de discussão entre os especialistas (11). Em relação, porém, com o futuro, a influência de Ovídio na poesia e na arte, do Renascimento em diante, é um facto provado.

E agora vejamos algumas referências a Actéon nos poetas do século XVI, incluindo Camões.

No *Cancioneiro Geral*, Duarte de Resende encarece a formosura da amada, considerando-se perante ela como outro Actéon:

*Que por solo yo mirar
tu lindeza muy ufana
a la sazón
quyeres comigo usar
como la casta Diana
con Acteon* (12).

(10) *I Congreso Arqueológico del Marruecos Español*, Tetuan, 1954, pp. 345-357.

(11) Cf. Hans Herter, «Ovids Verhältnis zur bildenden Kunst am Beispiel der Sonnenburg illustriert» (e a bibliografia aí citada) in *Ovidiana. Recherches sur Ovide* ed. por N. I. Herescu, Paris, Les Belles Lettres, 1958, pp. 49-74.

(12) A. J. Gonçalves Guimarães, *Cancioneiro Geral de Garcia de Resende*, Coimbra, Imprensa da Universidade, V (1917), p. 158.

E na *Fábula do Mondego*, também Sá de Miranda exalta a beleza da Ninfa, pelo excesso do risco a que fica sujeito o homem que a contemplar:

*Un cuerpo mortal dino
nunca fué de tal ver;
si huvo de acontecer
nunca s'aconteció sin grave daño:
exemplo es de Acteón el caso extraño,
qu'en ciervo transformado, corre el campo
un cazador tamaño
fuyendo el su Pamfago y su Melampo (13).*

Os nomes dos cães denotam claramente a origem ovidiana da reminiscência de Sá de Miranda.

Em António Ferreira, imbuído de poesia greco-latina, Santa Comba é também surpreendida a tomar banho na floresta:

*E inda então a el-Rei não vira.
Chegara ali a moça na alta sesta
Banhar-se, como sóe, nãa fonte clara
Depois de vigiar a serra, e floresta,
Que pisada de gente não topara.
Ali mais que Diana, mais que Vesta
Seu castíssimo corpo refrescara,
A cuja vista o Sol, que antes ardia,
Tempera o fogo, e faz mais claro o dia.*

Posteriormente, descoberta pelo rei mouro, com o nome pitoresco e depreciativo de Ourelhão:

*Sai dentr'as matas contra o mouro irosa,
E assi mais divina, e mais fermosa.
Qual a casta Diana de sua fonte*

(13) *Francisco de Sá de Miranda, Obras Completas*. Texto fixado, notas e prefácio pelo Prof. M. Rodrigues Lapa, Lisboa, Sá da Costa, I, 1942, p. 84. Este passo foi-me comunicado pelo Rev. Dr. José Galdes Freire, assistente da Faculdade de Letras de Coimbra, a quem agradeço aqui a informação.

*Afrontada saiu contra Acteão,
Quando ele acaso a viu, andando a monte,
E cervo o fez, corrido do seu cão (14).*

Em Camões, o mito ocorre com uma frequência significativa. Vejamos o primeiro exemplo, nas redondilhas do «ABC em motos», na letra Q:

QQ

*Quanto mais desejo ver-vos,
menos vos vejo, Senhora:
não vos ver melhor me fora.
Querendo ver a Diana,
Acteon perdeu a vida,
Que eu por vós trago perdida (15).*

Em Ovídio, o neto de Cadmo viu a deusa, por acaso. Mas a pintura, a escultura e o mosaico da Antiguidade, e a pintura do Renascimento, representam muitas vezes como intencional o encontro de Actéon.

A atitude de Camões é a mesma dos poetas anteriores: a alusão ao mito serve-lhe para exaltar a beleza da mulher cortejada.

Na Ode IX (*Fogem as neves frias*), largamente inspirada nas três odes horácianas da Primavera (16), surge de repente, a completar o quadro primaveril, a figura grácil da deusa e logo, associada quase inevitavelmente, a recordação de Actéon:

*Dece do duro monte
Diana, já cansada da espessura,
buscando a clara fonte,
onde, por sorte dura,
perdeu Acteon a natural figura (17).*

(14) *António Ferreira, Poemas Lusitanos* com prefácio e notas do prof. Marques Braga, Lisboa, Sá da Costa, II, 1953, pp. 24-25.

(15) *Luis de Camões, Rimas*. Texto estabelecido e prefaciado por Álvaro J. da Costa Pimpão. Coimbra, por ordem da Universidade, 1953, p. 46.

(16) Cf. A. Costa Ramalho, *Três Odes de Horácio em Alguns Quinhentistas Portugueses*, sep. de *O Instituto*, vol. 126, Coimbra, 1965.

(17) *Luis de Camões, Rimas*, ed. cit., p. 298.

Aqui, Diana participa na renovação da natureza, em um dos poucos passos que não vêm directamente de Horácio, e Actéon surge por associação melancólica do seu destino com o da irmã de Apolo, e talvez porque a ode constitui um treno à caducidade e incerteza da vida humana.

A Écloga VII de Camões, «intitulada dos Faunos», apresenta mais de uma vez o encontro com as ninfas despidas, no seio da floresta, e acaba por mencionar expressamente Actéon.

A situação pertence à tradição clássica: o monte Parnaso, a fonte que nele brota, o regato, o banho das ninfas, dois Faunos que as seguem e observam, e a fuga das deusas «pela espessura»:

*dest'arte vão as Ninfas que, deixando
de seu despojo os ramos carregados,
nuas por entre as silvas vão voando.
Mas os amantes, já desesperados,
que, para as alcançar, enfim se viam
nada dos pés caprinos ajudados,
com amorosos brados as seguiam (18).*

O quadro é muito parecido com o do canto IX de *Os Lusíadas*. Os Faunos, chamados na Écloga também Sátiros, fazem as suas queixas. E é o Sátiro Segundo quem, a certa altura, exclama:

*O caso de Acteon, também, diria
em cervo transformado; e melhor fora
que dos olhos perdera a vista escura
que escolher nos seus galgos a sepultura.*

(Daqui se tiraram duas oitavas)

*Tudo isto Acteon viu na fonte clara,
onde a si de improviso em cervo viu;
que quem assi desta arte ali o topara,
que se mudasse em cervo permitiu.*

(18) *Ibidem*, p. 402.

*Mas, como o triste amante em si notara
a desusada forma, se partiu.*

*Os seus, que o não conhecem, o vão chamando;
e, estando ali presente, o vão buscando.*

*Cos olhos e co gesto lhes falava,
que a voz humana já mudada tinha.
Qualquer deles por ele então chamava,
e a multidão dos cães contra ele vinha.
Que viesse ver um cervo, lhe gritava;
Acteon, aonde estás? Acude asinha!
Que tardar tanto é este (lhe dizia)?
É este, é este, o eco respondia (19).*

Aqui temos a descrição das *Metamorfoses* (20) de Ovídio, com algumas omissões, o catálogo dos cães, por exemplo, e um ou outro acrescento, como aquele efeito do eco, tão caro ao poeta latino, mas omitido neste episódio.

Que estaria nas duas oitavas que a censura inquisitorial suprimiu?

O esboço apresentado anteriormente, do encontro dos Faunos com as Ninfas no banho, deixa-nos a impressão de que se trataria dum quadro semelhante, mas com maior variedade de situações, insistência mais pormenorizada no requinte das formas sedutoras dos nus femininos, enfim, uma das *poesie* de Ticiano, pintada com o colorido rico da paleta verbal de Camões.

Como quer que fosse, os censores, tão benevolentes com a Ilha dos Amores de *Os Lusíadas*, exerceram aqui a sua severidade. É certo que a *Lírica* foi publicada mais tarde.

Não tenho muitas dúvidas de que o passo suprimido fosse uma «Diana no banho», como tantas que a pintura europeia contemporânea nos oferece. Diana nua ou Vénus despida tanto faz. Os historiadores de Arte há muito observaram que as Dianas, Ledas, Dánaes e outras são representações daquela *Venus Naturalis* de que nos fala Sir Kenneth Clark (21), como criação veneziana, por oposição à *Venus Coelestialis*, criatura do neoplatonismo florentino.

(19) *Ibidem*, p. 412.

(20) III, 131 e segs.

(21) *The Nude. A Study in Ideal Form*. New York, Doubleday, 1959, p. 175.

Toda a canção do Sátiro, na Écloga VII, trata de metamorfoses trágicas, provocadas pelo Amor. A mais longa, apesar das estâncias suprimidas, e também a última, é a metamorfose de Actéon. O lugar de realce que lhe foi dado, a concluir a égloga, corresponde a todo o argumento da composição, desde o banho das Ninfas, à sua descoberta e subsequente fuga diante dos Sátiros.

Em Camões, na Égloga VII, Actéon torna-se vítima da sedução dos encantos femininos, é o «triste amante» que sofre em si o duplo efeito da beleza da mulher, ao mesmo tempo, enlevo e tortura. Aqui a natureza agridoce do amor, a contradição que lhe é própria, são a causa do sofrimento do apaixonado. Estes Faunos da bucólica camoniana não têm problemas de disciplina de costumes, a não ser a que lhes impõe a natureza esquiva das Ninfas. Não se sentem perplexos, como os pastores de Gil Vicente (22), ante a impossibilidade moral de gozar a beleza criada por Deus.

Vimos «Actéon e Diana» nas Redondilhas, nas Odes, nas Éclogas, e vamos finalmente encontrar o mito em *Os Lusíadas*.

Uma primeira alusão ao «caçador que o vulto humano perdeu» surge na entrevista de Vénus com Júpiter, no canto II, com que abrimos o presente estudo. Nesse episódio, vindo directamente da *Eneida* (23) de Virgílio, a Vénus camoniana é—como já referi—muito mais capitosa que a latina:

*E por mais namorar o soberano
Padre, de quem foi sempre amada e cara,
Se lhe apresenta assim como ao Troiano
Na selva Ideia, já se apresentara.
Se a vira o caçador que o vulto humano
Perdeu, vendo Diana na água clara,
Nunca os famintos galgos o mataram,
Que primeiro desejos o acabaram.* (II, 35)

(22) *Auto dos Reis Magos*. Ed. Costa Pimpão, p. 29:

Crió Dios por la ventura
hermosura
para nunca ser amada?
Crióla demasiada
pera nada?
Como dizis que es locura?

(23) I, 254 e segs.

Repare-se na equivalência erótica de Vénus e Diana, bem como na menção do julgamento das três deusas, um dos temas de nu feminino mais conhecidos, desde a Antiguidade.

Aqui os cães não são tão violentamente assassinos como os desejos que assaltariam Actéon à vista da deusa. Também em Shakespeare, o Duque diz em *Twelfth Night*, sobre os efeitos do primeiro encontro com Olívia:

*That instant was I turned into a hart:
And my desires like fell and cruel hounds
E'er since pursued me* (24).

«Nesse instante fui eu mudado em veado e os meus desejos como galgos cruéis e selvagens não mais deixaram de perseguir-me».

Voltando, porém, a Camões, é no canto IX do seu poema, que as alusões e referências expressas ao mito se acumulam. Vénus, protectora dos portugueses, para recompensar os heróis, prepara-lhes uma espécie de *μακάρων* *vñσος* da tradição grega (25), «ilha dos bem-aventurados», mas de uma bem-aventurança sobretudo física, dos sentidos. Não lhe falta o «banho das ninfas»:

*Ali quer que as aquáticas donzelas
Esperem os fortísimos barões
— Todas as que têm título de belas,
Glória dos olhos, dor dos corações —
Com danças e coreias...* (IX, 22)

Inopinadamente, e sem que as circunstâncias do ambiente sugiram a menção do caçador, no meio de reflexões morais, e não de Sátiros e Ninfas disseminados na paisagem idílica, de repente, surge o neto de Cadmo:

*Via Acteon na caça tão austero,
De cego na alegria bruta, insana,
Que, por seguir um feio animal fero,
Foge da gente e bela forma humana;*

(24) Citado por E. K. Waterhouse, *Titian, Diana and Actaeon*. Oxford University Press, 1952, p. 11.

(25) Cf. Maria Helena da Rocha Pereira, *Concepções Helénicas de Felicidade no Além*. Coimbra, 1955.

*E por castigo quer, doce e severo,
Mostrar-lhe a formosura de Diana;
E guarde-se não seja inda comido
Desses cães que agora ama, e consumido.* (IX, 26)

O significado da estância 26 do canto IX ficou esclarecido desde Faria e Sousa que da sua descoberta tirava não pequena satisfação. Alguma coisa terei a dizer mais adiante sobre a tradição alegórica em que se insere esta visão do herói caçador, cheia de intenções morais.

Da próxima vez que vamos encontrar Actéon, a metamorfose já se consumou e o caçador feito veado não passa de um elemento decorativo da paisagem, uma estátua que se reflectisse na água serena. O ambiente é de perfeita quietude primaveril. O lado cruel da transformação foi omitido, pois uma Ilha dos Bem-Aventurados, onde reina perenemente a Idade do Ouro, não comporta metamorfoses trágicas.

Os elementos que caracterizam a Primavera incluem, como na Ode IX (*Fogem as neves frias*), a presença de Filomela, a filha de Pandion, metamorfoseada em rouxinol, aqui também associada a Actéon.

E em três estâncias seguidas, passa-se do bucolismo contemplativo para as movimentadas cenas de desembarque e de perseguição às Ninfas despidas (canto IX, 63, 64, 65):

63

*A longo da água o niveo cisne canta,
Responde-lhe do ramo Filomela;
Da sombra de seus cornos não se espanta
Acteon na água cristalina e bela;
Aqui a fugace lebre se levanta
Da espessa mata, ou tímida gazela;
Ali no bico traz ao caro ninho
O mantimento o leve passarinho.*

64

*Nesta frescura tal desembarcavam
Já das naus os segundos Argonautas,
Onde pela floresta se deixavam
Andar as belas Deusas, como incautas.*

*Algumas, doces cítaras tocavam,
Algumas, harpas e sonoras frautas;
Outras, co'os arcos de ouro, se fingiam
Seguir os animais que não seguiam.*

65

*Assim lho aconselhara a mestra experta:
Que andassem pelos campos espalhadas;
Que, vista dos barões a presa incerta,
Se fizessem primeiro desejadas.
Algumas, que na forma descoberta
Do belo corpo estavam confiadas,
Posta a artificiosa formosura,
Nuas lavar se deixam na água pura.*

66

*Mas os fortes mancebos, que na praia
Punham os pés, de terra cobiçosos...*

A perseguição das Ninfas pela floresta começa. O banho de Diana é apropriadamente evocado na estância 72:

*Outros, por outra parte, vão topar
Com as deusas despidas, que se lavam;
Elas começam súbito a gritar,
Como que assalto tal não esperavam, etc.,*

com alusão a Diana, na estância 73:

*Outra, como acudindo mais depressa
À vergonha da Deusa caçadora,
Esconde o corpo n'água;*

E na estância seguinte, com o descritivo da perseguição, ameni-

zado por um «simile», encontramos pela última vez a divindade castigadora de Actéon:

*Qual cão de caçador, sagaz e ardido,
Usado a tomar na água a ave ferida,
.....
..... assim o mancebo
Remete à que não era irmã de Febo.*

Acabamos de ver a importância do papel que o banho de Diana e o encontro com Actéon desempenham na concepção da Ilha dos Amores. O trecho das *Metamorfoses* de Ovídio sugeriu em parte o cenário em que se desenrola o episódio camoniano.

Quem tenha folheado as edições quinhentistas de Ovídio, não pode deixar de notar a semelhança entre as cenas do encontro com as Ninfas e sua perseguição pelos navegantes desembarcados, no canto IX dos *Lusíadas*, e as gravuras que costumam ilustrar o livro III das *Metamorfoses*, no episódio de Actéon. Basta para isso comparar a vinheta da edição de Faria e Sousa, de 1639, com a edição das *Metamorfoses* de Rafael Régio, por exemplo, saída em Parma, em 1505.

O tema, porém, não aparece apenas nas ilustrações das *Metamorfoses* ovidianas. É dos mais correntes na pintura italiana e francesa do século XVI.

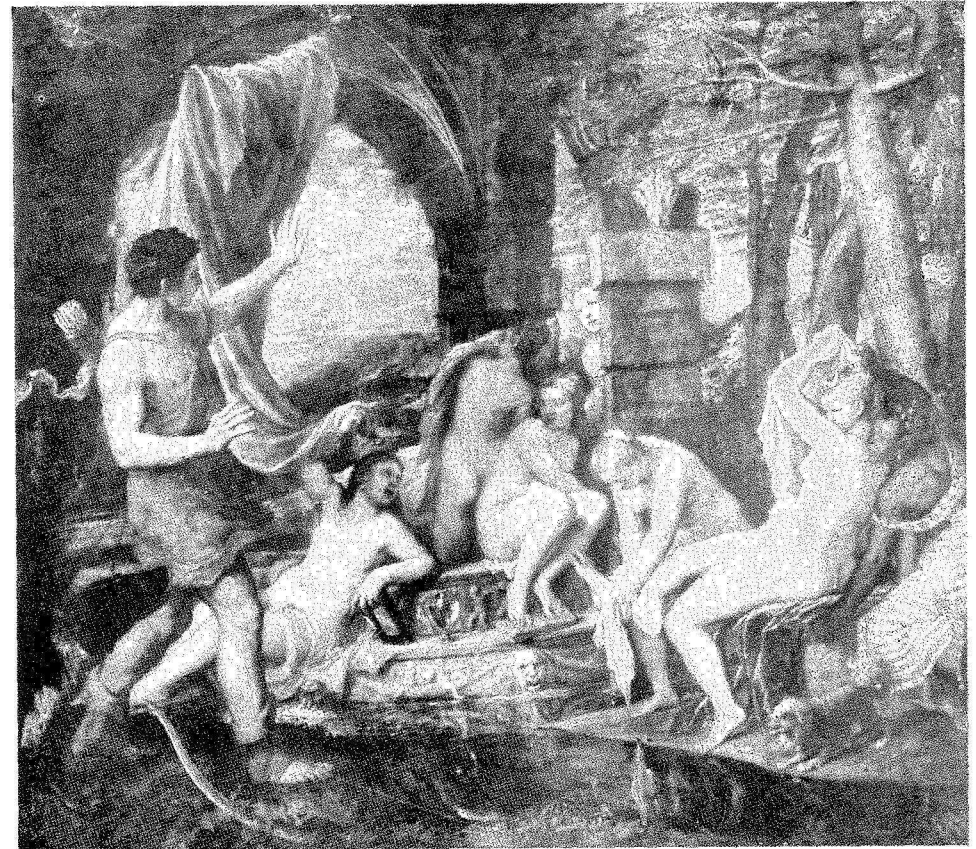
Já em 1880, Joaquim Nabuco achava que o canto IX de *Os Lusíadas* parecia «uma representação viva da *Caça de Diana* de Domenichino», e trinta anos depois, nos Estados Unidos, retomava a ideia, insistindo: «the whole tapestry might serve as model for many paintings. The *Chase of Diana* of the Domenichino seems copied from it» (26).

Joaquim Nabuco podia ter citado muitas mais (27), se atendermos à frequência com que o tema foi tratado no século XVI.

Ticiano, por exemplo, dedicou-lhe uma das suas famosas *poesie*, «Actéon surpreendendo Diana no banho» que, juntamente com outra

(26) Camoens. *Addresses before American Colleges* by Joaquim Nabuco, *Brazilian Ambassador*, p. 16.

(27) Cf. Salomon Reinach, *Essai sur la Mythologie Grecque et l'Histoire Profane dans la peinture italienne de la Renaissance* (Extrait de la *Revue Archéologique*, Janvier-Avril, 1915, p. 17). Ver ainda as ilustrações do livro de Françoise Bardou, adiante citado.



TICIANO, "DIANA E ACTÉON" (Coleção do Earl of Ellesmere).

Repr. do opúsculo de E. K. Waterhouse, citado em n. 24.

não menos célebre, «Diana e Calisto», igualmente rica em nus femininos, mandou a Filipe II de Espanha, um dos seus melhores clientes deste género, em 1559. Terá Camões visto uma gravura de «Diana e Actéon» de Ticiano? Não é natural, porque, segundo parece, apenas «Diana e Calisto» foi reproduzida em gravura, em vida do pintor.

A propósito das *poesie* escreve E. K. Waterhouse (28), no estudo que dedicou à «Diana e Actéon» de Ticiano: «A *poesia* era um género de pintura, natural de Veneza, que primeiro surgiu à roda do ano de 1500 e anda ligado ao nome de Giorgione. Talvez não seja por acaso que a primeira edição das *Metamorfoses* de Ovídio com ilustrações foi publicada em Veneza, em 1497. E não há dúvida de que as histórias de Ovídio formam a espinha dorsal dos motivos deste género, no seu primeiro aparecimento».

Quase compostos na mesma altura que os de Ticiano, foram os dois quadros de Veronese, de cerca de 1560, sobre «Diana e Actéon», hoje em Boston e Filadélfia, respectivamente.

Na Europa contemporânea de Camões, um país há em que «Diana e Actéon» gozam de uma popularidade e de um prestígio que transcendem o domínio das artes figurativas: é a França.

Aí o mito, que existia já na Literatura e na Arte, como por toda a Europa, adquire uma significação especial com a ascensão ao trono, de Henrique II, em 1547, e a importância que assume na vida da corte a favorita do soberano, Diana de Poitiers.

O castelo de Anet, que ela amplia e decora, enche-se de alusões à deusa e ao caçador, em pintura e escultura, e os poetas áulicos celebram as virtudes de Diana e a fascinação que ela exerce sobre o rei, tornado o complacente Actéon, como na poesia portuguesa do século XVI, da mulher amada.

Escreve Françoise Bardon no seu livro *Diane de Poitiers et le Mythe de Diane* (29), amplamente ilustrado: «os textos provam a relação estreita da literatura e da decoração, nesta época, e quanto a arte, feita de alusão, de lisonja, era uma arte intelectual — a essência mesma do processo alegórico». Entre os poetas de Diana contam-se Du Bellay, Baïf, Ronsard, Louise Labé e outros (30).

As datas são as dos anos em que Camões elabora o seu poema

(28) Cf. a nota 24.

(29) Paris, Presses Universitaires de France, 1963.

(30) Citados por Françoise Bardon, *op. laud.*

e não é impossível que, mesmo estando no Oriente, alguma coisa lhe chegasse aos ouvidos da voga do tema de Diana em França, dadas as relações frequentes, embora nem sempre cordiais, que havia então com esse país. Acresce ainda, que circulava literatura contemporânea sobre as obras de Anet.

A ligação de Diana de Poitiers (1499-1566) com Henrique II (1519-1559) deu origem a uma nova tradição alegórica que se prolonga nas relações entre os soberanos seguintes e as suas favoritas, e que Gabrielle Bardon documenta abundantemente. As Dianas têm os nomes de Marie Touchet, amante de Carlos IX (1550-1574) e Gabrielle d'Estrées que ocupa situação idêntica em relação a Henrique IV.

François Clouet, que fez retratos de reis e príncipes, pinta *Diana no banho* (31), enquanto Actéon passa ao lado a cavalo, em traje de corte. Há, pelo menos, dois quadros destes, um no Museu de Ruão e outro no Museu de São Paulo. Por um desenho seu de Carlos IX, é possível reconhecer o monarca sob os traços de Actéon, já em vias de transformação, num quadro francês de autor desconhecido, povoado de Ninfas no banho, em que a figura mais exposta na atraente nudez lembra muito os retratos conhecidos da sua favorita (32).

Voltando agora a Portugal. Camões podia ter visto representações figuradas do mito, em gravuras, quer de qualquer das pinturas célebres do tempo (e eram muitas), quer, mais provavelmente, das edições das *Metamorfoses* de Ovídio. A sua existência em tapeçarias está documentada em França e não é impossível que alguma chegasse a Portugal.

Vimos, há pouco, como «Diana e Actéon» tinham recebido em França uma interpretação alegórica particular. Ora a alegoria constituiu o destino final dos mitos do paganismo, na sua interpretação cristã.

No «Ovide moralisé» (33), poema francês do começo do século XIV, é atribuída à fábula uma dupla interpretação: a primeira, a mais fácil, vem expressa em sete versos, e refere-se àqueles que tanto gastaram em cães e falcões, que ficaram na miséria; a segunda, mais elaborada,

(31) Françoise Bardon, *op. laud.*, «planche XXV».

(32) *Ibidem*, «pl. XXIX».

(33) Publicado por Cornelis de Boer em *Verhandelingen der Koninklijke Akademie van Wetenschappen te Amsterdam. Afdeling Letterkunde. Nieuwe Reeks. Deel XV.* Amsterdam, Johannes Müller, 1915. Cf. fol. 17v.: *Dyanne, c'est la Deité | Qui regnoit en la Trinité, | Nue, sans humaine nature, | Qu'Acteon vit sans couverture, | C'est li filz Dieu, qui purement | Vit a nu decouvertment | La beneoite Trinité, | Qui regnoit en eternité, | Sans commencement et sans fin.*



FRANÇOIS CLOUET, "DIANA E ACTÉON", Museu de Ruão, França.

desenvolve-se ao longo de sessenta e cinco versos, e vê em Actéon um símbolo de Jesus Cristo, em Diana a Santíssima Trindade e, finalmente, nos cães de Actéon os judeus que mataram Jesus.

Ainda do século XIV, são as *Genealogie* (34) de Boccaccio que, aproveitando mitógrafos anteriores, como Fulgêncio, do século V, por seu turno sumariador de um Anaxímenes, que escreveu «de picturis antiquis», assim disserta: «Actéon gostava de caçar. Mas, chegando a idade madura e considerando os perigos das caçadas, isto é, vendo como a sua arte era nua, tornou-se tímido [...]; ora, se fugiu aos perigos das caçadas, não pôs de parte, todavia, o gosto dos cães. E alimentando-os, sem qualquer fim, gastou toda a sua fortuna. Por este motivo, foi devorado pelos cães».

No século XVI, Alciato, num dos seus *Emblemata* (35), usou o mesmo mito a respeito daqueles que são arruinados por maus companheiros:

«*In receptatores sicariorum*».

«*Contra os que acolhem sicários: turba cruel de salteadores e raptantes, qual coorte cingida de ameaçadoras espadas, acompanha-te pela cidade. Consideras-te nobre de espírito, ó pródigo, porque as tuas sopas atraem muitos maus. Eis o novo Actéon, que depois da metamorfose ficou presa de seus próprios cães*».

Até aqui, três interpretações alegóricas de autores estrangeiros, que abrem caminho para a compreensão da alegoria da estância 26 do canto IX de *Os Lusíadas*.

Vejamos agora a tradição nacional. Entre nós, e também no século XVI, Lourenço de Cáceres, falecido antes de 1531, na sua *Doutrina* ao Infante D. Luís, assim aproveitou o mito: «E porque finalmente se acabe de entender quanto os antigos sabedores condenaram nos Príncipes os gastos demasiados, e ocupações na caça, está muito claro por aquela notória fábula de Antéon, Príncipe Tebano, da geração de Cádimo, que, montando um dia, como sempre costumava fazer, a deusa Diana o converteu em cervo, o qual, como espantado da sua

(34) Venetiis, MCCCCXCIV, liber quintus, cap. XIII.

(35) O n.º LII, a p. 226, na ed. plantiniana, saída em Leida, em 1593. Alciato faleceu em Pavia, em Fevereiro de 1550.

figura começasse a fugir, saltaram os seus mesmos cães com ele e o mataram.

A qual fábula, como declara Eusébio, não quer outra cousa dizer senão que Antéon, sendo príncipe muito rico, podendo gastar o seu tempo e sua renda em cousas de honra e glória, quis antes despender tudo em cães e caçadores; por darem doutrina e aviso nele aos outros Príncipes, fingiram que os seus cães o mataram e comeram» (36).

Em 1536, no Prólogo da *Tragedia da vingança que foy feyta sobre a morte do Rey Agamenon*, Anrique Ayres Victoria escrevia gravemente a D. Violante de Távora, entre outras considerações de semelhante teor, as seguintes: «[...] acho nam auer ahy nenhũa fabula escrita por qualquer daquelles antigos poetas que eram grandes philosophos, da qual nam possamos tirar grande doutrina moral: exemplo... aquele Acteom grande caçador que nos mostra por sua desastrada e cruel morte, se nam que os que em caças e vícios deleitosos, nam se lembrando daquelle sumo Deos que os criou, gastam seu tempo, e por derradeiro vem a ser comidos dos cães Acteom que sam seus vícios, e padecem e acabam mal e com desventurado fim seus dias» (37).

Ninguém hoje põe em dúvida o acerto da interpretação de Faria e Sousa, ao referir a D. Sebastião o Actéon da estância 26 do canto IX, com aquele final dirigido aos cortesãos adutores do jovem rei:

*E guarde-se não seja ainda comido
Desses cães que agora ama, e consumido.*

Se, todavia, os textos que citámos ultimamente, a saber, *L'Ovide moralisé*, as *Genealogie* de Boccaccio, o *Emblema* de Alciato, Lourenço de Cáceres e Aires de Vitória ainda deixassem dúvidas sobre a existência desta versão alegórica, em data anterior a Camões, com o consequente reforço da interpretação de Faria e Sousa, guardo para o fim um texto que nunca foi, com meu conhecimento, até hoje utilizado.

Trata-se de um poeta menor, do século XVI, amigo e admirador de Camões. Na sua «Ode IV. A D. Anrique de Meneses», um dos validos de D. Sebastião, e como ele jovem, André Falcão de Resende

(36) Texto publicado por António Alberto de Andrade, *Antologia do Pensamento Político Português, Séc. XVI*, 1.º vol., Lisboa, 1965, p. 56.

(37) Segundo a edição de F. M. Esteves Pereira, Academia das Ciências de Lisboa, 1918, p. 30.

faz considerações que nos trazem inevitavelmente ao espírito a estância 26 do canto IX de *Os Lusíadas*. Eis os trechos que directamente nos interessam:

1

*Dos ilustres Meneses,
Daquele real tronco e tão antigo,
Honra dos Portugueses,
Espanto ao Mouro imigo,
De tão florido ramo fruto amigo;*

5

*E qual claro luzeiro
Do nosso novo Sol, tão sem segundo,
Sebastião Primeiro,
Resplandecente ao mundo,
Não só de Lusitânia olho jucundo;*

6

*Que os raios derramando
Da fresca Sintra ao mar, de poucos visto,
Mar e terra ilustrando
Do Antártico a Calisto,
Do Português leal ao Chim previsto.*

7

*E que seu braço armado
A idade inda mostrar lhe não permita,
Nem seu real estado,
As armas, com que incita
Aos seus, em monte, em caça as exercita.*

8

*Tu, que seus passos segues,
Com Febo as brandas Musas ora vendo,
Ora as feras persegues,
Qual Marte em monte horrendo,
Adónis belo, em força e armas vencendo;*

.....

12

*A aspereza do monte
Solitário, e o rigor da caça insana
Não te transforme e afronte,
Vendo nua a Diana,
Que o demasiado extremo é vicio e dana.*

13

*E em seu lugar e tempo
O exercício louvado é, e devido,
Lícito o passatempo;
Mas se é descomedido,
O tempo, e quem o mal gasta, dá em perdido (38).*

O destino de Actéon é sugerido na estrofe 12, nos versos «Não te transforme e afronte, / Vendo nua a Diana», como um aviso, um con-

(38) Texto, segundo a tentativa de edição, que ficou incompleta, da Imprensa da Universidade de Coimbra, pp. 175-177. Sobre esta edição, cf. A. Costa Ramalho, «Breves Notas sobre André Falcão de Resende. A Edição de Coimbra e os Manuscritos», *Biblos*, Coimbra, XXVII (1951), pp. 443-454. E sobre o poeta, cf. «O poeta quinhentista André Falcão de Resende», *Humanitas*, IX-X, Coimbra, 1957-58, pp. 100-148, do mesmo autor.

selho ao companheiro de caçadas de D. Sebastião. Também a menção de Adónis, na estrofe oito, Adónis, morto numa caçada, em plena juventude, é uma lembrança a bom entendedor...

O País vivia então preocupado (39) com os excessos venatórios de D. Sebastião que, para mais, não se apressava a consolidar o trono, criando descendência. Antes pelo contrário, era patente a sua misoginia. Para usar as palavras de Camões, «Actéon na caça tão austero.../ / Foge da gente e bela forma humana» (*Lus.* IX, 26).

É natural que Frei Bartolomeu Ferreira, da Ordem dos Pregadores, encarregado de censurar *Os Lusíadas*, participasse das preocupações gerais. E talvez o aviso a Actéon, engastado no cenário voluptuoso, tenha contribuído para desfazer algumas das reservas que poderia levantar no seu espírito a Ilha dos Amores.

A alusão era no final do século XVI muito mais transparente do que hoje e vinha apoiada, como acabámos de ver, por uma tradição constante de aplicação do mito a pessoas de alto estado. O próprio Actéon da fábula não era um qualquer, mas príncipe de Tebas, descendente dos deuses.

Perante a ambivalência do mito, Camões segue uma dupla via: na lírica, como outros poetas contemporâneos por toda a Europa, considera no fatal encontro de Actéon e da deusa, a figura de Diana, e compara com ela lisonjeiramente os encantos e os perigos da mulher amada. É esta ainda a versão que segue no canto II de *Os Lusíadas*,

(39) A outros testemunhos conhecidos junte-se o do *Desengano de Perdidos* de D. Gaspar de Leão, impresso em Goa, em 1573. Cf. a edição de Eugenio Asensio, Coimbra, Por ordem da Universidade, 1958, nas pp. 7/8 («Pera Elrey nosso Senhor / / Carta do Autor»); «A outra razão, porque offereço este liuro a .V.A. he, porque nelle vejo claramête a condição de Deos, que he de males tirar bês. Parece que estaua em razão diuina, & humana, que chegando .V.A. a idade de dar fructo de benção, se casasse pera remedio do reyno tão pendurado de casos, mórmente em França, como lhe offerecião, em têpos, & em parte, donde nascião não sómente filhos, mas mil bês a muytos reynos, & republica Christãa. E quando as Nãos dos annos passados certificarão, que .V.A. não queria casar, (descubro a minha fraqueza) fiquey escandalizado, como cõuinha a zelador do bem comũ, & tomado verdadeiramente, não do Principe impedido da idade ainda não perfecta, mas dos que aconselhauão a .V.A. a não casar, & muito mais das suas razões tão particulares, estragadoras do bem comũ. (...) Estiue pois nesta angustia de minha alma, até a vinda das Nãos deste anno, que trouxerão as nouas tão desejadas, casar .V.A. em França.»

ao imaginar os desejos do caçador mais destruidores que os seus próprios cães.

Mas no final do poema, decide-se pela interpretação mais grave, aquela que concentra a atenção do leitor no destino de Actéon, devorado pelos seus cães, imagem do soberano e dos criminosos adutores de seus erros. E, infelizmente para Portugal, a alegoria saiu certa.

AMÉRICO DA COSTA RAMALHO