

Nair de Nazaré Castro Soares
Santiago López Moreda
Coordenação



énese e
Consolidação da
Ideia de Europa

Vol. IV
Idade Média e Renascimento



• COIMBRA 2009

CAMÕES: MITO LUSÍADA NA CONSTRUÇÃO DE UMA IDEIA DE EUROPA

HENRIQUE DE ALMEIDA CHAVES
(ISPA- Universidade Nova de Lisboa)

«Ouvi: vereis o meu nome engrandecido»
Camões, *Os Lusíadas*, I, LXXVII.

«La repubblica delle lettere non è che una,
e i poeti ne sono concittadini tutti indistintamente».
Berchet, *Lettera semiseria di Grisostomo al suo figliuolo*.

Na teia político-geográfica da construção de uma Europa como hoje a reconhecemos muitos mitos de elaboração romântica e, por conseguinte, patriótica se encontram no embrião emaranhado dessa construção. O gosto romântico pelo biografismo histórico, o exagero sentimental e melodramático, tal como uma predileção especial por um sentimentalismo político contra o domínio estrangeiro recupera os mitos nacionais, reinterpretando-os e readaptando-os a uma realidade cultural, política e social específicas. As várias nações europeias elaboram e constroem os seus mitos individuais que darão consistência às suas independências e autodeterminação legitimando emancipações e transformações institucionais e sociais de cariz nacional.

A Europa com o vulto de «velho continente», que hoje, como considera o Filólogo George Steiner, é o «lugar da memória»¹ constituiu-se no substrato das várias literaturas nacionais através de uma individualização romântica da força ideal nas múltiplas vicissitudes das tradições nacionais dos vários países europeus. Esta noção de reencaminhamento da história através de uma força ideal que se encontra na valorização linguística e cultural, tão cara ao roman-

¹ Cf. Steiner, George, *The Idea of Europe*, Nexus Publishers, 2004, trad. portuguesa, *Uma Ideia de Europa*, Lisboa, Gradiva, 2007, pp. 26-30.

tismo europeu, leva à transferência e readaptação de mitos nacionais que depressa se tornam europeus e universais.

Em Itália temos Torquato Tasso, da mesma maneira que Ludovico Ariosto, Francesco Petrarca e Dante Alighieri, como mitos literários recuperados pelos românticos e que representam para o seu país aquilo que Camões representa para Portugal. Isto é, poetas cultos de vida atribulada, cujas obras exprimem uma universalidade essencial e, desde logo, são a representação mítica da língua e da literatura a que pertencem.

Por exemplo, Torquato Tasso, mito transfigurado na mundividência romântica, é o primeiro, além fronteiras, a elogiar no século XVI Camões e *Os Lusíadas*, sendo, por isso, o autor italiano, contemporâneo de Camões, com quem se estabelece um paralelo mítico e a quem se dará maior relevo pela crítica nacional e internacional. Compila por volta de 1579, na opinião de Giacinto Manuppella², um soneto dedicado a Vasco da Gama, publicado pela primeira vez nas *Gioie di Rime e Prose*³ em 1586 e divulgado, em Portugal, com variantes e incorrecções nas páginas preliminares da segunda edição das *Rimas de Camões*, em 1598⁴ pressupõe, senão um conhecimento activo da biografia de Camões e d' *Os Lusíadas* pelo menos um conhecimento passivo, tanto dos conteúdos do poema épico quanto da biografia do seu autor. Camões, que se depreende ser «Luigi», pois já houve críticos que puseram em causa esta referência ao poeta português⁵, é adjectivado como «dotto» e «buon». Estes

² Cf. Manuppella, Giacinto, *Camoniana Italica, Subsídios Bibliográficos*, Coimbra, Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, Instituto de Estudos Italianos, 1972, p.161 e também Picchio, Luciana Stegagno, ibidem, «Turricano, chi era costui? Note in margine al sonetto di Torquato Tasso per Vasco da Gama e Luís de Camões» in *Studi di filologia e letteratura italiana*. In onore di Maria Picchio Simonelli, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 1992, pp. 311-320.

³ *Gioie di Rime e Prose del Signor Torquato Tasso*, Nouamente poste in luce, per ordine dell'altre sue opere. Quinta e sesta parte. Con Privilegi. In Venetia, Ad istanza di Giulio Vasalini Libraro in Ferrara, MDLXXII.

⁴ O soneto, Cit. de Manuppella, p. 161 e 258, é o seguinte: Vasco, le cui felici ardite antenne/ Incontra il Sol, che ne riporta il giorno,/ Spiegâr le vele e fer colà ritorno/ Ov'egli par che di cadere accenne:/Non più di te per aspro mar sostenne/ Quel che fece al Ciclope oltraggio e scorno,/ Nè chi turbò l'Arpie nel lor soggiorno/ Ne diè più bel soggetto a colte penne./ Ed hor quella del dotto e buon Luigi/ Tanto oltre stende il glorioso volo,/ Che i tuoi spalmati legni andar men lunge;/ Onde a noi, cui sublime è questo polo,/ Ed a chi ne rivolge i suoi vestigi,/Per lui del corso tuo la Fama giunge.

⁵ Cf. a posição dos críticos Jong, Marcus de, «Luís de Camões e Torquato Tasso» in *Colóquio*, 51, Lisboa, 1968, pp. 54-58 e a resposta de Cidade, Hernâni, *Luís de Camões num soneto de Torquato Tasso*, Lisboa, Tipografia Atlântida, SARL, 1971 e ainda Miranda, José da Costa, «Ainda sobre o soneto de Tasso em louvor do Gama e memória de Camões»

epítetos, reflexo de valores de uma cultura renascentista, remetem para a nobreza ética e de sentimentos, tal como para a erudição e sabedoria do poeta português, tópicos de grande agrado do romantismo e sob os quais se vai intensificar o mito romântico de Camões na Europa do século XIX. Com a invocação de: «Vasco, le cui felici ardite antenne», Vasco da Gama vai ser o assunto central de todo o poema e sobre o qual assenta todo o trabalho poético. Muitas leituras se têm feito através dos séculos ao poema de Tasso, nomeadamente ao «colto e buon Luigi». No entanto a que nos parece propor uma nova interpretação, é aquela feita com a clareza crítica a que sempre nos habituou, Luciana Stegagno Picchio:

La formula del «colto e buon Luigi» è sembrata spesso concessiva e bonariamente limitativa. Ma essa propone i due poli attorno ai quali doveva poi addensarsi il mito romantico di Camões. «Colto e buon» [...] connotano a un tempo il personaggio e la sua opera. Uomo colto e opera buona, cioè eroica e pia, di esaltazione e dilatazione della fede cristiana; ma anche, a chiasmo, opera colta e uomo buono, cioè, pio, valoroso e infelice. Nell'idiotto del Tasso «buono» è infatti equivalente di 'pio', nel senso in cui erano pii, virgiliamente, Goffredo di Buglione e Vasco da Gama, il Tasso della Liberata e il Camões glorificatore della crociata portoghese in terra di infedeli.⁶

O binómio Tasso-Camões vai ser a grande recuperação do Romantismo em Itália. A coincidência biográfica dos dois poetas, tal como a correspondência temática entre as suas obras (em Tasso a temática das Cruzadas na *Gerusalemme Liberata*, onde a fé cristã vai impulsionar as consciências para a união e expulsão dos maometanos do Império de Constantino, e em Camões a temática heróica dos portugueses e dos seus feitos com as Descobertas, n' *Os Lusíadas*) vai transpor para a mundividência romântica europeia este «mito dual», que vai ter eco não só em Itália, mas também em alguns críticos românticos europeus. Relativamente ao soneto do Tasso, por exemplo, são conhecidas, quer em Portugal, quer em França, quer em Inglaterra, algumas versões livres do texto. Temos uma «versão livre» portuguesa de José Ramos-Coelho (1832-1914), funcionário da Biblioteca Nacional e depois da Torre do Tombo⁷.

in *Actas da Associação Internacional de Lusitanistas*, Poitiers, 1988; Martinengo, Alessandro, «Três sonetos italianos em louvor de Camões» in *Actas da IV Reunião Internacional de Camonistas*, Ponta Delgada, Univ. dos Açores, 1984, pp. 319-328.

⁶ Cf. Picchio, Luciana Stegagno, «Camões: significato di una mostra» in *Camões e il Rinascimento italiano*, a cura de José V. de Pina Martins, Roma, Accademia Nazionale dei Lincei, Fundação Calouste Gulbenkian, Instituto de Alta Cultura, 1975, pp. IX-XVI.

⁷ A versão portuguesa oitocentista é de Ramos Coelho: «Gama audaz e feliz que o mar sulcaste,/ Por ver o berço donde o sol nascia,/ E, affrontando outra vez a equorea via,/

As versões francesa e inglesa, igualmente livres, são de Millié e Duperron de Castera e de Fanshaw e Mickle, respectivamente. No caso da tradução francesa, feita em conjunto por Millié e Duperron de Castera, salientamos o facto de que Duperron de Castera é um literato e um diplomata francês que, em 1735, aos vinte e oito anos, publica uma tradução em prosa d' *Os Lusíadas*, em três volumes, tradução essa que vai ter uma importante recepção literária em Itália, nomeadamente na tradução italiana, anónima, d' *Os Lusíadas*, datada de Roma, 1804 e ainda em outras traduções no decorrer de todo o século XIX. Todavia Jean Baptiste Joseph Millié, Professor de Humanidades no Colégio de Juilly, onde estudou, entra para a administração das finanças do Império tendo sido, posteriormente, encarregue de organizar, em Portugal, as contribuições directas, publica em oitava rima uma tradução francesa d' *Os Lusíadas*, Paris, 1816 que não tem uma recepção em Itália tão importante como aquela de Duperron de Castera.

Estes exemplos, significativos e discutíveis, de tradução romântica, tanto do poema em português quanto do poema em francês, adequam o texto à sensibilidade contemporânea, anulando, de uma certa maneira, a distância histórica que separa o texto do universo espiritual do tradutor. Isto não obstante a capacidade de significação que este soneto no original ou nas versões traduzidas tem desde a sua produção no século XVI até aos nossos dias.

A recuperação romântica de Tasso/Camões vai ser feita por Madame de Staël, Friedrich Schlegel e Simonde de Sismondi. Madame de Staël sobrepõe a Tasso/Camões uma outra série de associações míticas, com Dante, Petrarca e Ariosto. Refere-os num universo de poetas dominados por uma originalidade de concepção e espiritualidade cavaleiresca. Schlegel, por sua vez, ao estabelecer o paralelismo, fá-lo aludindo à juventude de Tasso relativamente a Camões e à temática do seu poema épico: «un poco più giovane del Camoens è il Tasso, il quale si accosta già maggiormente a noi per la sua lingua ed in parte anche pel suo soggetto, scelto con insuperabile felicità»⁸. Ao tecer considerações sobre o poeta épico, diz que ele deve ser absolutamente rico e variado: «deve abbracciare un mondo di oggetti, lo spirito del presente e del passato, la propria

À praia onde elle morre emfim tornaste,/ Mais que Ulisses a furia exprimentaste/ Das ondas e do fado a tyrannia,/ Mais que Eneas assumpto á poesia/ Na desmedida empreza tu legaste./ Mas ora de Camões a tuba soa,/ Tanto com brado altivo e gloriosa,/ Que inda mais longe que os teus lenhos vóa;/ E, junto com seu canto sonoro,/ Do teu commettimento a voz echoa./ Em todo o mundo, o capitão famoso!».

⁸ Schlegel, Friedrich, *Geschichte der alten und neuen Literatur*, Wein, 1815 [cit. da trad. italiana de Francesco Ambrosoli, *Storia della letteratura antica e moderna*, 2ª. ed., Napoli, Gabriele Marotta, 1838, p. 256].

nazione, la Natura»⁹. Ao estabelecer o paralelismo Camões/Tasso, em matéria de temática e desenvolvimento épico, afirma:

In questa epica ricchezza il Camoens sta molto al di sopra del Tasso. Anche nel suo poema eroico vi sono moltissimi luoghi di tenero sentimento e di amore paragonabili ai più belli del Tasso [...] e quell'opera è da nominarsi un eroico poema romantico, anche perchè vi signoreggian per tutto il fuoco e l'ispirazione d'amore. Ma egli congiunge la pittoresca abbondanza dell'Ariosto colla magia musicale del Tasso, ed unisce con ciò anche la grandezza e la severità del vero poeta eroico, quale il Tasso avrebbe voluto essere, più assai che non fu realmente¹⁰.

Na perspectiva do romântico alemão, Camões é o expoente máximo de criação na poesia épica. A ele nenhum dos «modernos» se iguala e mantém o paralelo mítico já anteriormente estabelecido com Homero. Esta perspectiva schlegeliana é completamente contrária àquela do romântico italiano Leopardi, que considera a épica uma poesia de memórias nacionais, populares, não vendo em que *Os Lusíadas* possam interessar aos leitores de outras nações, duvidando que o poema produza ainda um interesse suficientemente vivo e durável:

[...]per li lettori dell'altre nazione non so quanto nella Lusiade possa essere l'interesse, nè se ne' medesimi portoghesi, mancata la recente memoria di quelle imprese, reffreddato, come per tutta l'Europa, l'amor nazionale e gli altri sentimenti magnanimi, la Lusiade produca per ancora un interesse abbastanza vivo, continuo e durabile¹¹.

Estas reflexões leopardianas, no âmbito do horizonte de expectativa d' *Os Lusíadas* e que aparecem associativamente ligadas a outras observações no contexto de outros textos épicos, como é o caso da *Iliada*, da *Odisseia* da *Gerusalemme liberata*, feitas em Agosto de 1823, não vão ter em conta os autores menores que publicavam dramas ficcionados com a biografia do vate português, nem a dinamização que essa biografia ficcionada iria ter no Risorgimento italiano. Apesar de negligenciar um horizonte de expectativa do poema épico português fora de Portugal, Leopardi vai, no entanto, estabelecer como paradigma a esse poema épico a *Gerusalemme liberata* de Tasso,

⁹ Op. cit. p. 259.

¹⁰ Ibidem.

¹¹ Leopardi, Giacomo, *Zibaldone II*, Firenze, Sansoni Editori, 1969, p. 788 [3146]. Cf. sobre a recepção de Camões na obra de Leopardi o trabalho de Roberto Barchiesi «Camões e *Os Lusíadas* na obra de Giacomo Leopardi» in *Estudos Italianos em Portugal*, nºs. 17-18, 1958-59.

tecendo o mesmo tipo de considerações que já tinha tecido para *Os Lusíadas*. Para Leopardi o espírito da Itália e da Europa cristã contra os infiéis, que se vivia na época de Tasso, desapareceu e perdeu-se completamente:

Dico che la Gerusalemme non ha più realmente veruno interesse finale e principale, cioè non ispira più quell'interesse ch'ella principalmente e per istituto si propone d'ispirare; perocché esso non ha più luogo negli animi dei lettori affatto cangiati come sono, né può più nascere in alcuno quell'interesse, essendo mutata e quasi volte in contrario le circostanze¹².

O paralelismo mítico Tasso/Camões sobressai neste texto de Leopardi, pois ele, ao analisar Homero e Virgílio, vai analisar também Camões e Tasso. Assim, verifica-se, através de uma análise diacrónica e paradigmática destes textos épicos, a presença de dois binómios míticos Homero/Virgílio, Tasso/Camões.

Para Simonde de Sismondi, um outro importante crítico literário de recepção, não só no romantismo italiano mas no romantismo de toda a Europa, cuja influência lhe vem da Alemanha, nomeadamente de Friedrich Bouterwek¹³, Tasso é entusiasta, Ariosto voluptuoso e Camões o conciliador da alma e do coração. Ao estabelecer um paralelismo entre a produção literária de Camões e de Tasso, verifica que no poema *Gerusalemme liberata* há um afastamento do núcleo temático por parte do autor, enquanto que n' *Os Lusíadas* o autor é actante nesse núcleo temático:

Le Tasse dans sa Jérusalem, empruntait du charme e du mouvement de son sujet même, et sa poésie était parée de l'intérêt et de la beauté de la guerre sainte, qu'il chantait. Le Camoens, au contraire, prêtait à son sujet un charme qui n'était pas en lui; il avait besoin de tout le prestige de sa poésie¹⁴.

A recuperação de Tasso pelo Romantismo italiano, e o seu sempre presente sucesso junto de leitor e do crítico, vai criar um horizonte de expectativa que irá permitir o aparecimento e a circulação de um texto, de grande voga na época, com primeira edição impressa em Paris, em inícios do século, e quarta edição em 1814, intitulado *Veglie* [Veglias]¹⁵, divulgado e conhecido como as *Veglie del Tasso*. É uma obra que

¹² Ibidem, p. 788 [3147].

¹³ Cf. Sismondi, Jean-Charles Léonard Simonde de, *De la littérature du Midi de l'Europe*, Paris, Imp. de Chapelet, 1813 e cf. a tradução inglesa de Friedrich de Bouterwek do original alemão: *Geschichte der Poesie und Beredsamkeit*, Göttingen, 1801-1819, feita por Thomasina Ross, *History of Spanish and Portuguese Literature, vol. II Portuguese Literature*, London, Boosey and Sons, Broad Street, 1823. Thomasina Ross, nesta tradução inglesa, não deixa de despertar o leitor para a influência de Bouterwek na obra de Sismondi.

¹⁴ Sismondi, op. cit., p.336.

¹⁵ Torquato Tasso, *Veglie*, Quarta edizione italiana, Parma, Zefirino Campanini, 1814.

não pertence a Tasso mas sim ao revolucionário e liberal Giuseppe Compagnoni (Lugo di Romagna, 1754 – Milão, 1833). No entanto, é um texto pertinente em termos de recepção de imagem. Apesar da temática central deste livro ser o amor de Tasso por Eleonora d'Este, expresso num tom pré-romântico de paixão, alucinação e delírio, existe uma vigília, a XXV, dedicada a Luís de Camões. Mais uma vez a recepção literária de Tasso no romantismo vai desencadear e posteriormente estabelecer um paralelo mítico com Camões. Ao escrever sobre Vasco da Gama e tecer louvores a Camões no século XVI, Tasso será subitamente recuperado por este grupo incipiente pré-romântico. Tasso, como Camões, assume paradigmaticamente, o aspecto do poeta mártir, e isto não só aos olhos de um leitor neoclássico, mas fundamentalmente aos olhos do leitor inserido na mundividência romântica. O horizonte de expectativa dos homens que constituem os vários cenáculos românticos, coincide com a imagem proveniente do binómio mítico Tasso/Camões. Esta imagem, recuperada implicitamente, vai ganhar, como muitas outras, a simpatia dos românticos.

Camões faz parte de um sistema cultural renascentista que é construído sobre o mito. O mito renascentista antropocêntrico, com uma inclinação para uma certa visão histórica e de pensamento crítico, em que se inseria a mitologia misturada com o cristianismo, o grotesco e a magia, leva o 'artista' a construir uma realidade mitológica do pensamento. O poema épico *Os Lusíadas* é, portanto, visto como fazendo parte de uma realidade mitológica do pensamento, integrando nela a figura do escritor. O sucesso hispânico d' *Os Lusíadas*, logo no século XVI, com o culminar na edição em 1639 de Faria e Sousa, faz com que Camões pertença ao mesmo *horizonte de expectativa* do seu poema, contribuindo para isso a sua biografia, constituída por elementos incertos e intemporais.

Camões entra no universo cultural italiano pela pena de Tasso, em 1579, com o famoso poema já por nós citado, e no universo cultural europeu pela sistematização crítica de Faria e Sousa em 1639, isto depois de quatro traduções castelhanas do século XVI. No século XVII, D. Francisco Manuel de Melo no seu *Hospital das Letras*, que integra os seus *Apólogos Dialogais* através das suas personagens que são o humanista flamengo Justo Lípsio (1545-1606), o escritor espanhol Quevedo (1580-1645) e o crítico italiano Boccacini (1556-1613), expõe ideias literárias e, sobretudo, põe em confronto Quevedo e Boccacini, duas visões culturais distintas, sobre a grandeza mítica de Camões, que para as personagens é um «caso clínico».

Com Paggi, em 1659, consolida-se um mito já preexistente associado ao épico italiano e propõe-se a difusão do poema em língua italiana ao nível das mais altas individualidades políticas e religiosas, o que, como já vimos, se volta a verificar com Foscolo, que leva para Londres, no seu «programa» de lições sobre a poesia épica, Camões, compondo o conjunto de épicos de dimensão mítica como Horácio, Virgílio e, evidentemente, Tasso. Gazano reeitera a associação mítica Tasso/Camões e verifica-se a consistência de uma

realidade mítica ligada ao poeta português no século XVIII italiano, isto, apesar do juízo crítico de Voltaire, que, aliás, contribui igualmente para a difusão e expansão do mito do vate português. Assim, Camões e *Os Lusíadas*, no século XVIII, fazem já parte de uma *linguagem universal*, que se integrará num meio específico da cultura italiana do século XIX.

A Itália recebe e transfigura o mito liberal de Camões reutilizando-o e reinterpretando-o num período histórico em que se verifica a unificação italiana veiculando uma mensagem política específica. A ressemantização do mito é feita através de uma multiplicidade de textos teatrais de grande interferência política em que as personagens ligadas ou decorrentes de Camões reúnem em si um elaborado jogo de implícitos com a finalidade de transmitir um modelo liberal a um público que tem que acreditar na união italiana e apoiar a sua hegemonia.

Durante o século XIX por toda a Itália sucedem-se dramas e melodramas sendo o primeiro, o drama *Camoens*¹⁶ de Antonio Simeone Sografi, publicado em Pádua em 1818. Este drama, abre um núcleo de poesia dramática italiana cujo tema é o poeta português mas com matizes bem diferentes das outras peças e libretos publicados ao longo do século XIX. Esta apresenta-nos uma personagem, Camões, humilde, suplicante, que desperta no público uma sensação de pena. Num tom pré-romântico de valorização sentimental, em comunhão com uma sensibilidade virtuosa e com uma vivacidade na descodificação dos segredos da interioridade reportada às personagens, esta peça põe em cena sentimentos como a humildade, a bondade, a reverência, etc. tão caros a uma incipiente geração romântica.

Camões, a personagem principal, é apresentado como um ilustre poeta guerreiro português do século XVI, a contracenar com Ana de Macedo, sua mãe, e Isabel Correia Camões, sua irmã. É única a ficcionalização da mãe do poeta, tal como a da sua suposta irmã, na poesia dramática italiana do século XIX.

Camões chega a Lisboa, de madrugada, com o seu escravo negro Zagor, comovido, pobre, sem forças e sentindo a ingratidão da pátria: «Ingratissima patria, mi stai sotto gli occhi»¹⁷. Dirige-se para o Palácio de D. Constanço de Bragança, onde sabe que Eleonora de Almeida, sua amada, está prometida a

¹⁶ Sografi, Antonio Simon, *Camoens*, Padova, Nicolò Zanon Beltoni, 1818. Cf. também a tradução portuguesa do texto de Maria Assunção Morais Monteiro, *Camões*, Vila Real, Universidade de Trás-os-Montes e Alto Douro, 1990.

¹⁷ Op. cit., p. 4.

Francisco Barreto¹⁸. Consegue falar com D. Constanço de Bragança. Este, ao saber que falava com Camões, concede-lhe todas as deferências. Informa-o da sua fama como escritor d' *Os Lusíadas*. Dirige-se a casa da mãe, onde Eleonora foi levar o privilégio real para a publicação das suas obras. Eleonora informa a família de Camões do seu casamento com Francisco Barreto. Chega Camões. Alegria em casa. Entretanto, D. Constanço de Bragança vai a casa de Francisco Barreto. Este promete-lhe, caso Camões esteja vivo, entregar-lhe todos os seus bens. Camões combina com Eleonora uma estratégia de fuga no dia do seu casamento. Chegado o dia, D. Constanço esclarece a situação. Camões casa com Eleonora, fica com todos os bens de D. Francisco Barreto, que, por sua vez, é enviado para Macau.

Esta acção, ao contrário do que se vai verificar mais tarde na produção dramática do mesmo tipo, desenvolve-se para um final feliz. Camões é uma personagem em que o heroísmo, o arrojo e a rebeldia social são fornecidos pelas outras personagens, através dos discursos valorativos que desenvolvem entre si. Não é o próprio Camões que em cena desempenha o poeta vítima da sociedade, tópicos que fazem parte de um passado contrastante com um presente de uma personagem pobre, humilde, suplicante, autocaracterizando-se de infeliz e miserável. Suplica a um criado ajoelhando-se: «Non negate [a audiência com D. Constanço] ad un misero, ad un infelice...che vel domanda supplice, desolato (inginocchiandosi)»¹⁹. Desesperado, depois de ter sabido do casamento da sua amada com o homem responsável pelas perseguições de que foi vítima na Índia, chora perante Afonso, um escudeiro, para obter uma audiência com o seu senhor:

Deh! lasciatevi commovere dalle mie lagrime. Io vi giuro, per quanto v'ha in ciel fra noi di più sacro, che gran mercè ne ritrarrete dall'atto umano richiest. Dirovvi ancor più. Forse, forse il signor vostro vi saprà buon grado di avermi a lui procurato cortesemente l'accesso. Inteneriteve: non negate sì poco per voi, per me tanto bene²⁰.

Afonso reconhece nele nobreza e desespero e leva-o para ser recebido por D. Constanço de Bragança. Toda esta valorização dos sentimentos desencadeia no público uma aproximação da personagem em tom lacrimoso, o que estabelece uma característica fundamental desta atmosfera de escrita pré-romântica. O espectador/receptor está envolto numa sensação de desgosto e

¹⁸ Pensamos que esta personagem seja a ficcionalização de Francisco Barreto, governador da Índia entre 1555-1558.

¹⁹ Op. cit., p. 6.

²⁰ Ibidem.

comiseração pela personagem, desejando que ela ultrapasse os obstáculos do seu percurso e atinja a serenidade e a estabilidade merecidas.

Camões vem a saber que a mãe vive pobre («La madre, ho sentito dirlo, langue misera in povertà»²¹) e que a sua irmã casou com Manuel Correia²², seu amigo e discípulo da Universidade de Coimbra.

A mãe é um elemento-chave nesta peça. Desempenha um papel simbólico construtivo, em que assume o valor do inconsciente do filho. É em casa da mãe que Camões revê o seu amigo (cunhado) Manuel Correia e a sua amada Eleonora de Almeida. É um espaço de revigoração. Camões, ao chegar, revê os amigos, a família, a amada, recebe a notícia do privilégio real. Nesse espaço maternal decide não abdicar de Eleonora: «È vero: ma non prudente, reso sagace dall'esperienza, non cimenta l'amore, non mette in pericolo la costanza, e non riconsegna in braccio alla fortuna quel bene, che la fortuna stessa gli ha confidato. Se l'onore, se il decoro, se il dover ti domanda, al dovere, al decoro, all'onore va, servi, obbedisci; ma io vengo su'passi tuoi»²³. É uma segunda etapa de construção individual, depois da chegada, sendo a primeira a casa de D. Constanço de Bragança e a última o local de casamento de Eleonora de Almeida com D. Francisco Barreto.

Em casa de D. Constanço de Bragança, quando este lhe pergunta quem é, Camões responde: «Un proscritto dalla sua patria»²⁴. Desde logo somos tentados a estabelecer um paralelismo com Garrett no Frei Luís de Sousa, vinte cinco anos depois, quando o Romeiro responde à pergunta sobre a sua identidade e diz: «Ninguém!». Quer o 'Romeiro' quer 'Camões' são desterrados da sua pátria, maltratados por ela, quase perderam a identidade. Ao negligenciar o nome, a personagem deixa de ter uma dimensão essencial, individual, perde um significado, um contexto, deixa de pertencer ao mundo do ficcional de inspiração humana.

Quando Camões se identifica com D. Constanço e este o reconhece como o grande escritor d' *Os Lusíadas*, chora, demonstrando pena por si próprio: «Ah povero Camoens! (prorompendo in lagrime)»²⁵. Não quer acreditar no seu sucesso: «Ah! il vostro linguaggio, la generosità vostra mi spezza il cuore per

²¹ Op. cit., p. 5.

²² Analogicamente verificamos que Manuel Correia é o comentador da edição d'*Os Lusíadas* de 1613 em que, eventualmente, Sografi se inspira para a elaboração desta peça. Esta personagem, no texto de Sografi, é aquela que vai escrever a biografia do poeta:

«Ana: [...] ma la vita di lui [Camões], scritta dal mio caro marito.

Em.: Non convien perder tempo. Al lavoro (si mette al tavolino a scrivere)», op. cit., p. 15.

²³ Op. cit., p. 22

²⁴ Op. cit., p. 9.

²⁵ Ibidem.

tenerezza. Io vivo nella memoria degli uomini! Mi ricorda la patria! Si stampano i miei poemi! Ho qualche fama nel mondo! È impossibile»²⁶. Constanço informa-o de que até o imortal Tasso falou da sua fama: «[...] Tasso l'immortale Tasso, onor d'Italia, di Pindo, dell'universo, parlando della tua fama all' illustre Vasco, dice, ch'ella porta il tuo nome colà dove le di lui navi non sono ancor giunte, e non giungeran forse»²⁷. Camões demonstrando o seu contentamento, exclama: «Tasso!... Dio tant'uomo! tanta lode!»²⁸.

Sografi estabelece aqui uma associação entre o sucesso de Camões e o de Tasso, com dados biográficos ficcionalizados, inserindo no drama elementos fundamentais para o desenrolar da acção. A estes dados, junta Sografi os *topoi* biográficos do poeta português, relatados pela própria personagem. No entanto, quando se refere à perda do olho em Africa, Camões diz: «[...] quasi perduto l'occhio sinistro»²⁹. A perda do olho tem aqui referência exclusivamente simbólica. Independentemente de ser o direito ou o esquerdo, o importante é que os olhos são o símbolo da percepção intelectual, do conhecimento. Assim, Camões não regressa uma figura imperfeita, incompleta, sem poder desenvolver uma actividade futura, mas sim uma figura completa, intacta, preparada e estimulada para a criação literária.

Um outro *topos* fundamental ficcionalizado por Sografi é o naufrágio e o salvamento d' *Os Lusíadas*. Estilizada e tornada tópica pelos biógrafos, esta cena, na opinião de Luciana Stegagno Picchio é «uma das mais significativas construções por auto-esquediasma que jamais tenha sido elaborada»³⁰. Pedro de Mariz é o primeiro dos biógrafos, na edição d' *Os Lusíadas*, 1613, a dar a indicação do naufrágio, estabelecendo uma analogia entre a biografia de Camões e a do pai. O pai naufraga também na Costa do Meckong e perde os seus haveres. Há em Camões a prefiguração do pai, havendo também no pai a prefiguração do filho. Sografi, ao ficcionar, esteve atento às indicações de Pedro de Mariz e quando o poeta português relata a Constanço de Bragança a sua vida, não deixa de mencionar o seu naufrágio, contrapondo-o ao do seu pai:

Giunte alle alture delle coste di Camboja, in quell'onde stesse, che avevano inghiotoco il povero padre mio, (oh voi dappoco ed ignari, che per racconti di romanzieri terrete

²⁶ Op. cit., p. 10.

²⁷ Ibidem.

²⁸ Ibidem.

²⁹ Op. cit., p. 11. De notar que o olho de que Camões cega, segundo as fontes documentais, é o direito.

³⁰ Picchio, Luciana Stegagno, «O Canto Molhado. Contributo para o Estudo das Biografias Camonianas» in *Arquivos do Centro Cultural Português*, Fundação Calouste Gulbenkian, 1981, pp. 243-265. Cit. p. 252.

un giorno le disavventura di Camoens) giunti dissi colà per fiera burrasca ebbimo a naufragare³¹.

Começa o terceiro e último acto da peça com os preparativos para a cerimónia do casamento de Eleonora de Almeida com D. Francisco Barreto. O luxo é uma constante, o que leva Pedro, o escudeiro de Barreto a tecer o seguinte comentário: «Mi verrebbe la volontà di fiaccare alcun poco l'orgoglio di questo insopportabile superbo»³². Todos os indícios caracterizantes levam o receptor a construir uma personagem detestável, horrenda, conjecturando um final à sua dimensão. Assim, na última cena, quando Francisco Barreto vê Camões («Camoens! che veggo»³³) não quer acreditar. Tenta desembainhar a espada para o matar, mas Constanço de Bragança mete-se entre os dois e, ironicamente, pergunta: «Così vi unite colla patria, col Portogallo, col mondo, con tutto il cor vostro ad esaltare Camoens?»³⁴. Ao tentar defender-se, Barreto balbucia: «Egli è...»³⁵, Constanço incide: «Una innocentissima vittima d'una fatale prudenza. L'avete voi detto e scritto or ora, poco prima, testè»³⁶. Francisco Barreto é posto em confronto consigo próprio e obrigado a cumprir as promessas. É degredado para a Índia e Camões, o 'Virgílio Português' que honra Portugal e o mundo, vai para a vida da corte: «Onori, Lisbona, il Portogallo, il mondo, Camoens, l'inclito Camoens, a cui corona, emolumenti e cospicui titoli dona il re. Parta tosto per l'Indie Barreto carico di catene, e nella grotta di Camoens pianga lungamente la pena, che ha cagionata al Virgilio del suo paese»³⁷.

Camões conquista o espaço a que tem direito ganhando, em última instância, a mulher e o amor. Um percurso ascensional de uma personagem retratada de um modo ingenuamente *kitsch* numa linguagem que deixa transparecer as matizes de um romantismo que começa a florescer em Itália, nos inícios do século.

Antonio Simon ou Simeone Sografi (Pádua 1759-1818), advogado de grande cultura clássica dedicou-se ao teatro de comédia, tendo produzido peças de enorme sucesso, na época, como é o caso de *Olivo e Pasquale* em que a comicidade se centra no contraste temperamental entre dois irmãos. As suas comédias mais importantes são *Le convenienze teatrali*, de 1794 e *Le*

³¹ Op. cit., n. 230, p.12.

³² Op. cit., p. 26.

³³ Op. cit., p. 35.

³⁴ Ibidem.

³⁵ Ibidem.

³⁶ Ibidem.

³⁷ Op. cit., p. 37.

inconvenienze teatrali, de 1800, as quais se mantiveram em cartaz quase cinquenta anos. Referem os críticos que o menos interessante da sua produção são os dramas históricos, em que se insere esta peça. No entanto, esta peça tem a sua importância e o seu interesse específico no âmbito da divulgação em Itália do mito liberal camoniano.

Grande conhecedor da cultura clássica, Sografi teve, certamente, acesso às edições italianas d' *Os Lusíadas* dos séculos XVII e XVIII, como podemos constatar através do seu texto. Aparecem-nos alusões explícitas a Tasso, no decorrer da acção, o que reafirma o conhecimento que o autor tinha do paralelismo mítico Camões/Tasso, tal como do conhecimento que tinha das biografias camonianas e das edições d' *Os Lusíadas*, onde sempre se estabeleceu esta associação mítica. É ainda muito interessante a maneira como as personagens estão construídas pois, todas elas, fazem parte do universo biográfico camoniano. A personagem principal, Camões, apesar de ser caracterizada de uma forma a que no público seja despertada a piedade, é detentora de um incorporado conceito de pátria muitíssimo importante nesta época de grandes transformações políticas e sociais na Europa e nomeadamente em Itália. Apesar desta peça pertencer à categoria dos dramas históricos, tem um final feliz, em que Camões casa com a mulher que ama, como já se viu. Todavia, a subtilidade está em construir esta personagem principal com uma grande ligação à pátria e que por ela lutou nas suas vicissitudes pelo mundo. Esta ideia de pátria, tão idealizada nos intelectuais italianos da época, encontramos-la neste texto de Sografi. Ora, isto era muito importante, uma vez que este autor era muito famoso na época e bastava um anúncio de estreia de uma peça sua para a lotação dos teatros esgotar e subir o preço dos bilhetes. Em 1797, uma peça sua, *Il matrimonio democratico*, foi representado para Napoleão, o que nos remete para a ideia incipiente de unidade política que o autor poderia partilhar. O teatro de Sografi insere-se na linha de influência de Goldoni, prosseguindo sempre um caminho de renovação e transformação daquele que era o teatro veneto na altura. Fez parte da Sociedade Filodramática Veneziana, quando foi estagiar para Veneza, num escritório de advogados, e quando optou definitivamente pelo teatro. Nesta Sociedade teve contactos com vários intelectuais ligados ao teatro veneto, nomeadamente com Giovanni Greppi, autor da tragédia *Don Pietro Re di Portogallo*, publicada em Veneza, em 1789 e que se baseia no episódio camoniano da morte de Inês de Castro. Pode ter sido Greppi a despertar, em Sografi, o interesse por Camões, uma vez que se conheceram e fizeram parte da mesma sociedade. Verifica-se, portanto, que o mito de Camões circula em grupos de intelectuais em Itália e começa constituir-se como mito patriótico-liberal que servirá a causa hegemónica italiana.

O mais importante texto dramático de temática camoniana é: *Camoens Poeta e Ministro de Leone Fortis*³⁸, é representado pela primeira vez em Pádua, como aliás a peça de Sografi, na Primavera de 1850.

Encontramo-nos num período de tensão política, em Itália e na Europa. As lutas entre liberais e absolutistas notam-se em países como a Hungria, os Estados Alemães, a Áustria, a Polónia e Portugal. Os vários estados italianos mostram-se descontentes com as suas situações político-económicas e o norte não suporta mais o domínio austríaco. Forma-se um movimento democrático unitário e uma corrente federalista liberal moderada. Em 1846, no Estado da Igreja, é eleito o Papa Pio IX, saindo derrotado o candidato conservador, cardeal Lambroschini. Este Papa vai ser um símbolo que servirá igualmente aos moderados e aos democratas para intensificarem por toda a parte as várias reformas. Note-se que, em doze de Março de 1847, Pio IX concede liberdade de imprensa, à qual se vai seguir com espontaneidade a organização de círculos políticos de diversas tendências. A agitação nota-se por toda a parte. Outros príncipes decidem fazer concessões às exigências liberais. No Grande Ducado da Toscana é também dada liberdade de imprensa. Fundam-se jornais dentro do quadro político da oposição, como *Patria*, da linha moderada/liberal, *Corriere livornese*, linha democrata, e *L'Alba*, linha socialista utópica, onde colaborou Leone Fortis. Também no Piemonte, Carlo Alberto cede às pressões liberais, demitindo o ministro reaccionário Solarò della Margerita, introduzindo inovações judiciais e dando liberdade de imprensa. Organizam-se manifestações anti-austríacas em Génova, na Toscana, na Lombardia, em Veneza, em Nápoles, suscitando a repressão dos governos. Em 12 de Janeiro de 1848 verifica-se a insurreição de Palermo, seguindo-se, de 18 a 22 de Março, 'Le Cinque Giornate di Milano', onde soldados e civis combatem ferozmente. Estes acontecimentos fazem Carlo Alberto declarar guerra à Áustria e conseqüentemente (48/49) temos a primeira guerra da independência italiana, participando a Toscana o Estado da Igreja e Nápoles.

Leone Fortis vive todos estes acontecimentos na sua juventude, tendo sempre uma atitude participativa e contestatária. Nasce em Trieste a 5 de Outubro de 1824 e morre em Roma a 7 de Janeiro de 1896. É conhecido como escritor e patriota italiano. Depois de ter frequentado a Licenciatura em Medicina da Universidade de Pádua, dedicou-se às letras, publicando, em 1847, *Luigia*. É também de 1847 o drama *La Duchessa di Praslin*, escrito em colaboração com Alfredo Romano, representado em Pádua e Ferrara com

³⁸ Fortis, Leone, *Camoens Poeta e Ministro*, Dramma in cinque atti e un epilogo, Recitato per la prima volta a Padova nella Primavera del 1850 in *Drammi di Leone Fortis*, v. I, Milano, Stabilimento G. Civelli, 1888, pp. 119-293.

grande êxito, devido às alusões políticas que continha. Com esta peça o autor esteve sujeito a algumas perseguições feitas pela polícia. Depois de ter rebentado a revolução de Viena, Fortis, seguindo o exemplo de muitos estudantes paduanos, vai para Veneza que, entretanto, tinha sido libertada do domínio austríaco, partindo, de seguida, para Milão em missão do governo provisório. Aí funda um periódico de título: *Il vero operaio*. Em Florença colaborou no jornal socialista *L'Alba*, como já vimos, e participa activamente na defesa de Roma. Depois de Agosto regressou a Pádua, onde escreveu e onde se representou o drama *Camoens Poeta e Ministro*. Com esta peça, aquando da sua representação em Milão (1854), Fortis é acusado injustamente de plágio, o que lhe vem trazer novamente aborrecimentos com a polícia. Decide transferir-se para Turim e depois para Génova, onde escreve crónicas dramáticas para o *Corriere Mercantile*. Em 1854 volta a Milão como poeta e director do Teatro Scala e, nesse mesmo ano, sai em Pádua *Le ultime ore di Camoens allo spedale di Lisbona*. Em 1866 funda *Il Corriere di Venezia* e em 1870 vai para Roma, onde colabora com o pseudónimo Doctor Veritas na *Illustrazione Italiana*.

De notar que a *Grande Enciclopédia Portuguesa e Brasileira* dá erradamente, na entrada Leone Fortis, a data de nascimento, 1828, quando na verdade é 1824 e a data da morte que diz ser Milão, 1898, é, de facto, em Roma, 1896.

Aparece, sem data, na série V, volume III do *Florilegio Drammatico*, com uma dedicatória ao Conde Renato Borromeo³⁹, esta peça de Leone Fortis.

³⁹ Fortis, Leone, *Poeta e Ministro*, Drama in cinque atti ed un epilogo in *Florilegio Drammatico*, serie V, v. III. Na página cinco temos a seguinte dedicatória:

«Al Sig. Conte Renato Borromeo
Signor Conte
La sera in cui si riproduceva al Re il
mio *Poeta e Ministro*, (?), che sa trovare sempre
una buona parola per animare i tentativi, se poveri
non ingenersi, mi strinse la mano e mi disse:
«Coraggio, e perseverate!»
A Lei quindi nel ripubblicarlo lo intitolo
in riconoscente memoria di quella stretta di mano e
di quelle animatrici parole.

Milano, Agosto 1854.»

Esta edição reproduz também na primeira página, não numerada, uma pequena partitura musical e a letra correspondente, que é ideologicamente muito curiosa e que aqui se transcreve:

Não insere o prefácio⁴⁰ a que aqui nos referimos pois, por sua vez, encontra-se nos *Drammi di Leone Fortis*, 1888.

Neste prefácio, o autor narra todos os acontecimentos ligados ao momento de escrita e ao momento de representação da sua peça. Não está datado mas, devido a algumas alusões que aí existem à época do momento da escrita («In quell'epoca un autore italiano era una di quelle novità peregrine»⁴¹; «Come si sapeva esser giovani allora! – e come non si sa più esserlo oggi!»⁴²), somos levados a crer que o prefácio foi feito para ser inserido nesta edição de 1888. Neste texto, o autor, situa a sua produção dramática na primeira metade do século XIX. Refere a distância que vai desde o seu primeiro trabalho a este, da seguinte forma irónica: «Dal mio primo attentato drammatico⁴³ a questo secondo sono passati tre anni. – Ma quali anni!»⁴⁴. Prossegue falando dos anos 48, 49 e 50:

Nientemeno che quelli entro i quali si svolse la prima fase – un po' enfaticamente epica, ma gloriosa e generosa – della nostra rivoluzione – il 48, il 49 e il 50.

Il 48 – verso le cui baldanze, i cui impeti, i cui entusiasmi, le cui illusioni è così ingrata la sconfortata e scettica serietà di questa prima generazione di posteri – i quali – poveri diavoli! – ebbero il torto di non nascere a tempo per riscaldare la loro fiacca giovinezza, anemica e nevrotica, alla giovinezza vigorosamente pletorica del popolo Italiano, insorgente, insorto risorto.

Il 49 – con le sue febbri di ardimenti, di speranze, di tentativi – il 50 – con le sue febbri di collere e di delusioni – febbri e questi e quelle – ma che furono ciò che le febbri di sviluppo sono pei ragazzi – la preparazione, la fecondazione della virilità⁴⁵.

Fortis analisa, segundo a sua perspectiva, e já com um distanciamento temporal, os acontecimentos de 48, 49 e 50. Considera-os a primeira fase da

«Se un giorno a stringerti vien la sventura
Suda e risuda – vince qui chi dura
Se un di sugli omeri, ti pesa il sajo
Spera e lavora – buon operajo
Fede e lavoro – val più che l' oro
Fede e lavoro!».

⁴⁰ Op. cit, pp. 119-140.

⁴¹ Op. cit., p. 136.

⁴² Op. cit., p. 119.

⁴³ Refere-se aqui o autor à peça escrita em conjunto com Alfredo Romano: *La Duchessa de Praslin*.

⁴⁴ Op. cit., p. 119.

⁴⁵ Ibidem.

revolução, que designa ter sido «enfaticamente epica»⁴⁶. O entusiasmo de 48, a esperança de 49 levam à cólera e à desilusão de 50.

Este prefácio circunscreve-se ao relato pessoal do empolamento heróico destes anos revolucionários. Menciona o autor que, um dia, no seu quarto de estudante, entra um comissário com dois polícias austríacos. Depois de uma busca que estava a ser inútil, encontram uma lista de assinantes duma novela de título *Luigia*, publicada em 1846. Ao analisarem esta lista, confiscam-na, pensando tratar-se de uma lista de conspiradores. Contada com um certo sentido de humor, esta e outras histórias, ao longo deste antelóquio, evidenciam o patriotismo deste autor, que reflecte, ao longo deste texto, sobre factos importantes da história de Itália.

A um dado momento, surge a contextualização do aparecimento da ideia de escrever uma peça sobre Camões. Notava-se uma grande tristeza em todo o norte de Itália: «Dappertutto soldati austriaci – polizia e poliziotti»⁴⁷. Os austríacos controlavam os cidadãos, perseguindo-os se reclamassem a sua independência. As pessoas calavam-se para não serem perseguidas e Fortis refere que: «[...] in quella apatia forzata a cui mi sentiva condannato, fui coltò da un accesso di febbre artistica che succedeva alla febbre patriottica»⁴⁸. A arte surge como sublimação da revolta. A impotência individual perante o dominador teve unicamente como escape a produção artística. Assim, neste acesso de 'febre artística' sucedida à 'febre patriótica', o mito que se afigura é Camões. É um mito pré-existente à obra, constituído por experiências estéticas anteriores, onde o seu papel é já homogeneizante. Reflecte Fortis a este propósito e tenta encontrar uma justificação: «Camoens? – oh perchè Camoens? Me lo domandai io stesso più volte prima di scrivere questo nome in testa al primo foglio [...]»⁴⁹. Depois, justifica, lembrando-se de um amigo, oficial no Estado Maior que a todas as horas cantarolava os versos da personagem D. Sebastião do libreto *Don Sebastiano* de Eugène Scribe, musicado por Gaetano Donizetti:

Mendico riedo pur io dalla guerra,
Tu chiedi un pane a chi pane non ha⁵⁰.

⁴⁶ Ibidem.

⁴⁷ Op. cit., p. 126.

⁴⁸ Ibidem.

⁴⁹ Op. cit., p. 126.

⁵⁰ Op. cit., p. 126. Estes versos pertencem ao libreto de Eugène Scribe *Don Sebastiano, Re di Portogallo*, com música de Gaetano Donizetti, representado e cantado em Paris a 13 de Novembro de 1843, sendo a publicação do texto italiano da responsabilidade do R. Stabilimento Musicale Ricordi, Milano, s/ data. A edição por nós utilizada tem a seguinte

Este amigo do autor teve um fim trágico quando levava uma mensagem a Garibaldi. Foi trespassado por uma bala francesa. Morreu pela pátria. Coincidentemente, este patriota anónimo é análogo ao mito do herói português, Camões, que morre quando a pátria mais dele necessita. Ficou, em Fortis, a lembrança de um amigo associado ao poeta português.

Por outro lado, Camões compunha uma personagem de grande actualidade. Ele era um patriota que defendia os valores nacionais; um herói tanto em lutas pessoais como ao serviço da pátria. Era a personagem ideal para, em cena, assumir uma posição política e veicular uma mensagem específica, porque materializava em si o modelo da liberdade:

Dunque Camoens. – D'altronde il personaggio si prestava non solo ad uno sfogo artistico, ma anche ad uno sfogo patriottico. Camoens che vuole salvare il suo paese dalla signoria straniera – e muore quando gli spagnuoli entrano in Lisbona. – Ecco la catastrofe d'attualità⁵¹.

Ao fazer esta afirmação, Fortis verbaliza e regista o sentimento de época que existia no norte de Itália a propósito de Camões. O modelo do poeta português é aproveitado e alterado, transformando-se na personalização do sentimento de independência nacional italiana: «Il protagonista vero era nel mio pensiero il sentimento della indipendenza nazionale. Camoens non era che la maschera con cui lo presentava, perchè lo si lasciasse passare»⁵².

O autor estabelece três categorias entre o texto (a representação do texto) e o público. A primeira, é o molde do sentimento de independência. A segunda, a modulação desse sentimento. A terceira, a máscara que assumirá a modulação e irradiará a mensagem. Estes três processos têm como última instância Camões. Primeiramente, o autor adapta a sua mensagem ao modelo

inscrição manuscrita: «Da rappresentarsi al Teatro Regio di Torino in quaresima 18[4]8». Os versos citados e que Leone Fortis afirma serem da personagem Camões, são de D. Sebastião, que diz o seguinte:

«SEB.: Mendico riedo pur io dalla guerra,
Tu chiedi un pane a chi pane non ha!
Nulla fortuna lasciavami in terra,
Tranne l'onor che nè toglie nè dà!

Soldato anch'io, degno anch'io di pietà.»

Encontra-se na p. 24 da edição atrás citada.

⁵¹ Op. cit., p. 126.

⁵² Ibidem.

do portador. Temos Camões como modelo irradiador de liberdade. Depois, encaixa a sua mensagem no modelo. Aí, Camões é possuidor simbólico da liberdade. Finalmente, o portador é instrumento de posseção através da máscara. E temos Camões como intérprete de um modelo de liberdade paradigma do seu.

A peça foi representada em Pádua pela Companhia Fortis e Zoppetti na Primavera de 1850 e depois em Setembro/Outubro⁵³, do mesmo ano, em Milão, no Teatro Re. Nesta cidade o sucesso foi enorme e o sentido implícito do texto foi rapidamente decodificado pelo público: «Il pubblico indovinò il pensiero anche là dove la frase lo lasciava appena intravedere[...]»⁵⁴. O teatro encontrava-se esgotadíssimo. O público queria ver a representação e vibrar com a mensagem patriótica: «La corda del patriottismo [...] aveva vibrato con grande potenza nel cuore del pubblico Milanese, affollato al Teatro Re»⁵⁵. Ernesto Rossi, actor de prestígio no norte de Itália, foi o protagonista. A sua interpretação foi precisa e altamente artística. De seguida, Fortis desculpa-se por ser ele a falar da sua própria peça, distanciando-se dela: «Posso registrare in tutta la sua importanza questo lieto successo, perché l'autore e il suo lavoro erano posti in seconda linea»⁵⁶. As representações foram muitas⁵⁷ e em vários sítios, querendo isto dizer que Camões era uma personagem, um modelo, um mito que pairava nos espíritos dos italianos como estigma de liberdade.

Em Alessandria, no Piemonte, quando a peça está para ser representada, o autor é acusado de plágio. Acusavam-no de ter plagiado um «vecchio dramma francese»⁵⁸ no qual o protagonista era também Camões. Esclarece-se a situação através de um júri nomeado para o efeito e é reafirmada a originalidade do

⁵³ Na edição incluída no *Forilegio Drammatico*, por nós citado, o autor inclui uma nota (p.107) onde menciona que a peça foi representada no Teatro Re no mês de Outubro de 1850. No entanto, no prefácio a que nos temos estado a referir ele diz que a sua representação foi em Setembro de 1850. Poder-se-à pensar que a peça se manteve em cena nos meses de Setembro e Outubro de 1850.

⁵⁴ Op. cit., p. 130.

⁵⁵ Op. ci., p. 132.

⁵⁶ Ibidem.

⁵⁷ A primeira representação foi em Pádua no Teatro Duse (Primavera de 1850), mais tarde Teatro Garibaldi, pela Companhia Fortis e Zoppetti, sendo protagonista um condiscípulo do autor dos entusiasmos políticos de 48, Ferrari. A segunda representação, com várias réplicas foi em Milão, Setembro de 1850, no Teatro Re sendo protagonista Ernesto Rossi. Depois a peça passa para Turim e é representada pela *Compagnia Reale*.

⁵⁸ Op. cit. p. 138. Aqui, o autor refere-se à peça de Victor Perrot e Armand du Melsvil, *Camoens*, *Dramme en cinq actes et en prose*, Paris, 1845. Esta peça foi representada pela primeira vez em Paris no Real Teatro do Odéon aos 29/5/1845. Não é, portanto, "un vecchio dramma francese" mas uma peça com somente cinco anos de existência.

trabalho. Esta situação embaraçosa sucedeu porque o título da peça francesa de Victor Perrot e Armand du Melsvil é o mesmo que o da peça de Fortis: *Camoens*, sendo, no entanto, a publicação, anterior. Assim, quando acabaram as várias representações pela Compagnia Reale, o autor altera o título do seu trabalho para: *Camoens Poeta e Ministro*.

A cena da peça passa-se em Lisboa e arredores, no século XVI. As personagens são: D. Sebastião, Luís de Camões, Duque de Soria, Catarina de Ataíde, D. Alonso de Leyda, D. Fernando de Noronha, Marquesa de Fuentes, D. Maria, Conde de Torello (embaixador de Espanha), Visconde de Belrode (embaixador de França), Thomar, Saldanha, Diego, Pedro Serraceno (escravo de Camões), um guarda do hospital e um criado.

Camoens Poeta e Ministro conta uma história: a de um poeta que chega ao seu país depois de três anos de exílio e o encontra numa situação politicamente instável, porque o seu Rei vai partir para uma campanha em África. O Primeiro-ministro do Reino, Duque de Sória, é o motor da partida do Rei. Corrupto e traidor da pátria, Sória consegue, chantageando, a mão da amada de Camões, Catarina de Ataíde. Camões consegue a amizade e intimidade do Rei. Tenta dissuadi-lo da ida para África. Duque de Sória conspira. Camões é apanhado numa armadilha e apunhalado por Alonso. O Rei partira para África com os fiéis do reino. O Poeta português morre nos braços de Catarina, monja, que impede a entrada dos espanhóis no quarto.

Não se verifica, nesta peça, apesar da força cénica das personagens, a criação de um carácter. Isto é, as personagens principais são composições feitas através de um mito já existente, que tem como objectivo o preenchimento de um arquétipo. Não foram as personagens que criaram o mito mas o mito que se materializou nas personagens. O interesse do texto reside na narração da acção, que é paradigmática da realidade. O texto detém processos sugestivos, que despertam no receptor um confronto consigo próprio e com o espaço político-social em que está inserido.

Vejamos: logo desde o início da peça, através da sucessão dos acontecimentos, há a sensação de conspiração e traição. A um dado momento, no primeiro acto Belrole (embaixador de França), faz o seguinte comentário: «Di più, il palazzo dell'ambasciatore di Spagna è divenuto il convegno di certa gente»⁵⁹. A traição está ligada à Espanha e à sua representação em Lisboa, uma vez que Filipe II tem interesses políticos e sucessórios em Portugal. Por outro lado, a conspiração está ligada ao Primeiro-Ministro português. Ele é um falsário. Conspira contra

⁵⁹ Op. cit., p. 144.

o Rei e contra a pátria. É um aliado de Espanha e quer a perda da independência de Portugal.

No primeiro acto, cena VII, Fernando de Noronha tenta alertar o rei quanto à sua partida para África, fazendo notar a ambição do Duque de Sória e a fraqueza do cardeal, futuro regente. O rei responde, seguro de si a Fernando de Noronha: «L'amore del mio buon popolo portoghese mi rende forte e sicuro. Lascio ai governi deboli e mal fermi la politica del timore»⁶⁰. Crê no amor do seu povo que é a sua própria armadura, no entanto, quando Fernando de Noronha alude à independência nacional, o soberano exclama: «L'indipendenza della nazione!... È una seria parola codesta e non si arrischia a caso»⁶¹.

No decorrer desta acção, a independência nacional é o tema central para onde remetem todos os assuntos. Se por um lado os opositores a Espanha querem manter Portugal independente, por outro os adjuvantes de Espanha querem a hegemonia ibérica. Camões é a personagem que, ao aparecer, é indício de esperança. O único capaz de combater a conspiração do Duque de Sória. Aquele que ama, depois de Deus, a pátria acima de tudo:

Fernando: Ami tu il tuo paese, Luigi?

Camoens: Se io amo? Dopo Dio non è prima la patria?⁶².

Ele é o intocável, um semi-deus, sobretudo aos olhos de Catarina: «Io domando a Camoens tutto perchè Camoens puó tutto»⁶³. É Catarina que o alerta para a conspiração do marido e, através dela, são fornecidos os dados para a composição da personagem poderosa, perspicaz, sensível, heróica que é Camões: «...ma lo direbbero tutti il salvatore del proprio paese; il Portogallo ripeterebbe benedicendo da un canto all'altro il suo nome;»⁶⁴. Ela instiga-o a matar o marido, oferecendo-se depois como prémio: «[...] io sono la duchessa di Soria... voi potete macchiare di sangue le gramaglie di una vedova, e fare di questa vedova la vostra amante... Fatelo dunque. [...] Voglio essere la complice vostra [...]»⁶⁵. Camões aceita, mas a cumplicidade dos dois é descoberta pelo Duque de Sória, que manda matar Camões. Catarina tenta salvá-lo: «Fuggi Luigi... se mi ami... se hai cara la mia vita... fuggi... te ne prego... – lo impongo [...] ma tu non devi morire, Luigi. Voglio que tu viva... per me... per la patria...

⁶⁰ Op. cit., p. 167.

⁶¹ Ibidem.

⁶² Op. cit., p. 230.

⁶³ Op. cit., p. 225.

⁶⁴ Op. cit., p. 224.

⁶⁵ Op. cit., p. 226.

pel mondo»⁶⁶. Ele recusa-se a fugir: «Camoens non fugge... mai! Meglio morti insieme che vivi e divisi»⁶⁷, mas, depois, é convencido e foge pela pátria. É apanhado na armadilha de Sória, é ferido e vai morrer no hospital.

No quinto acto e no epílogo são cada vez mais reiterados os ideários de pátria e independência nacional, uma vez que a acção se desenrola no sentido de Portugal cair no domínio espanhol. Camões, agonizante no seu leito de morte, não quer admitir que o rei morreu. Ao ouvir o rumor dos espanhóis a entrar em Lisboa, aflora-se-lhe a esperança do regresso do monarca: «Senti, Sebastiano è vivo. Vogliono vendere la mia patria... va Caterina... va, giura al popolo sulla tua croce...»⁶⁸. A sua emoção é intensa e expectante, até que Pedro, o seu fiel servo, diz que os espanhóis entraram em Lisboa. Camões ouvindo isto morre dizendo o seguinte: «Gli Spagnuoli! Gli Spagnuoli hai detto? ... Abominio. Caterina, addio. Dite al Duca di Soria ch'io muoio Portoghese... e maledicendolo»⁶⁹.

A confrontação consigo próprio e com o espaço político-social em que está inserido faz o espectador desta peça construir a história que ela narra implicitamente. Ou seja, aquela de um país que está dividido e que não quer ser ocupado por forças estrangeiras que nada têm a ver com ele, com os seus valores culturais. Aviva-se o sentimento nacional. Está-se em 1850, dois anos depois das revoluções de 48 e ainda muito longe da hegemonia italiana⁷⁰.

⁶⁶ Op. cit., pp. 275-276.

⁶⁷ Op. cit., p. 276.

⁶⁸ Op. cit., p. 291. A propósito da frase citada, Jean Lacroix no artigo: «Camoens héros romantique 'Italien' du Risorgimento, en 1850» in *Quadrant*, Centre de Recherche en Littérature de Langue Portugaise, Université Paul-Valéry, Montpellier III, 1988, pp. 5-23, faz o seguinte comentário, na p. 16: «[...] et qui arrache à Camoens, désormais réduit à l'impuissance, ce dernier cri pathétique: *ils veulent vendre ma patrie* (scène 5)». Queremos só registar que a cena não é a quinta, mas sim a «Cena última», apesar de suceder à «Cena IV».

⁶⁹ Op. cit., p. 292. A propósito da notícia da morte de D. Sebastião dada a Camões no leito de morte, houve um quadro do pintor Domingos Sequeira exposto em Paris, em 1824. Nunca mais se tiveram notícias do quadro. No entanto, existe um desenho que, na opinião do proprietário, é um estudo de Sequeira para o referido quadro.

⁷⁰ Sobre a situação política em Itália nesta época, através da visão de diplomatas portugueses, existe um interessantíssimo trabalho de Eduardo Brazão intitulado: *A Unificação de Itália Vista pelos Diplomatas Portugueses (1848-1870)*, Vol. I e II, Separata de «Biblos», Vol. XXXVII, Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, Coimbra, 1963. A tradução italiana intitula-se: *L'Unificazione italiana vista dai diplomatici portoghesi (1848-1870)*, Roma, Istituto per la Storia del Risorgimento Italiano, 1962.

Sobre o ano de 1850 (cf. a edição portuguesa, op. cit. Vol. I pp. 182-215 e a edição italiana, op. cit., pp.157-181), o embaixador Eduardo Brazão insere uma carta com a indicação de «Reservado» datada de 14/3/1850, em Turim, de Loubo de Moura ao Conde de Tojal que dá a dimensão da situação política da época através da visão do diplomata

Fortis tem isso bem presente e joga com o implícito. Por exemplo, coloca numa fala de D. Sebastião: «Lascio ai governi deboli e mal fermi la politica del timore», uma variante de uma frase conhecida, na época, do príncipe austríaco Schwarzenberg: 'Lasci ai governi deboli e mal fermi la politica del terrore'. Vê-se na cena da morte de Camões o ódio ao domínio externo que incita ao desejo de um país unido, democrático, com um só soberano amado pelo povo e sem imposições estrangeiras. A mensagem passa através de um poeta sublime, sofredor, que ama a sua pátria e que luta por ela, mesmo ainda que a sua arma seja unicamente a escrita: «L'arpa del poeta ha destini immensi e sublimi... il poeta può chinare la testa sotto il peso del dolore – ma quando la rialza, la sua

português e que passamos a citar na íntegra, como consta na edição portuguesa da obra atrás citada, devido ao seu valor histórico-documental e que ilustra o quadro histórico que temos vindo a focalizar. O documento encontra-se nas pp. 197-200 da edição portuguesa e nas pp. 164-168 da edição italiana.

«[...] Os excessos da imprensa são outra causa de grande desassossego e irritação. Nada lhe é vedado a começar da Religião tão acatada neste país eminentemente católico. A pessoa de El Rei ainda é por um resto de pudor respeitada, mas os Soberanos Estrangeiros inclusas as Pessoas da Família do mesmo Soberano, como a Vice-Rainha sua Tia são o objecto dos mais impudentes ataques e infames doestos nos jornais da capital e das Províncias. Acresce que na posição melindrosa em que este país se acha na presença da Áustria, os ataques da Imprensa contra esta potência, e as suas tentativas para perturbar a ordem pública na Lombardia, tornam a posição do governo qualquer que ele seja muito difícil. Presta-se aos Ministros o vivo desejo de pôr cobro a estes excessos, modificando a lei da imprensa, mas os seus precedentes pessoais os inibem na sua opinião de limitar uma instituição que outrora tanto preconizaram, como se o verdadeiro homem de Estado pudesse sacrificar o que conscienciosamente julga ser o interesse do seu país ao menos justificável interesse do seu amor próprio! O que sei é que as reclamações dos agentes diplomáticos fervem no Ministério dos Negócios Estrangeiros contra estas infâmias da Imprensa, e avultam as da Áustria como mais indigitada pela mesma imprensa à aversão do público, e já o governo tem pela Gazeta Oficial dado a satisfação possível a algumas destas reclamações.

[...] Infelizmente a repressão foi débil, porque a repressão ainda não está aqui na ordem do dia. Estas cenas indignaram muito a maioria sensata dos habitantes da capital e com outros factos de que tenho dado conta a V. Ex^a. criaram um começo de reacção na opinião pública que tende a crescer e desenvolver-se progressivamente.

O senador Luís Cibrario acaba de publicar um livro sobre Portugal, por ocasião da sua missão ao Porto durante a molestia de El-Rei Carlos Alberto. Esta publicação abrange vários objectos como a nossa História, Estatística, Instituições e Literatura, finalizando com a relação da residência, moléstia e morte do infeliz Monarca na cidade do Porto. Ao lado de alguns dados inexactos e que se ressentem da pressa com que o referido livro fôra escrito, há apreciações, testemunhas e votos sumamente lisonjeiros ao nosso carácter nacional. Eu sou tanto mais imparcial neste juízo favorável da obra, quanto o seu autor cometeu a grosseria de me não enviar um exemplar. Eu mandarei a V. Ex^a. pela primeira ocasião esta obra que é sem dúvida a mais autorizada das publicadas por esta ocasião».

[Cibrario publicou sobre Portugal: *Lettere scritte in un viaggio di Spagna e di Portogallo sull' anno 1849, Ricordi d'una missione in Portogallo al Re Carlo Alberto*, 1850].

fronte è più splendida, la sua voce più ispirata, più forte il suo canto»⁷¹, diz Catarina a Camões, o qual, posteriormente confirma: «la penna rompe la spada»⁷². Isto remete, evidentemente, para o corpo dos voluntários italianos que eram, sem dúvida, estudantes e jovens licenciados, entre os quais, era mais vivo o sentimento nacional. Professores, advogados, médicos e jornalistas estavam sintonizados com uma visão de uma Itália unida, em que as suas solicitações intelectuais e as suas energias construtivas encontrariam saída. O idealismo desta classe intelectual era um sustentáculo das aspirações muito mais interesseiras dos comerciantes, banqueiros e industriais, que consideravam a união aduaneira do país uma fonte de prosperidade.

De acentuadas características românticas, em que o nacionalismo e a ânsia de liberdade são o expoente máximo, esta peça de Fortis sabe veicular um determinado ideário contido na essência da nação. O próprio autor acentua isso quando, no prefácio, refere que o actor que desempenhou o papel de Camões em Turim, Ferretti, soube inculcar na sua personagem entusiasmo e o seu próprio patriotismo: «[...] e infondeva nell'animo di Camoens l'ardore del suo patriottismo»⁷³.

Camões é assim um mito português na construção de uma ideia de pátria para os italianos, um mito português adjuvante na construção de uma ideia de Europa.

⁷¹ Fortis, Leone, op. cit., p. 203.

⁷² Op. cit., p. 204.

⁷³ Op. cit., p. 129.