



# **A** CTAS DA VI REUNIÃO INTERNACIONAL DE CAMONISTAS

Seabra Pereira  
Manuel Ferro  
Coordenação

Hélio J. S. Alves

Universidade de Évora

A CASCA DE TRITÃO  
TEORIA POÉTICA NA CRÍTICA QUINHENTISTA A OS LUSÍADAS  
— A LEITURA “BRASILEIRA” DE BENTO TEIXEIRA

Entra-se sempre num mundo obscuro e misterioso quando se procura conhecer o impacto que *Os Lusíadas* teriam tido aquando da sua publicação. Meio século após aquele ano de 1572 em que António Gonçalves, não se sabe com que apoios, o trouxe à luz pública, já se celebravam sessões camonianas nas academias e se preparavam comentários exaustivos ao magno poema (Castro 1982: iii-vii; Dias 1982 xlv-li; Pires 1982). Tantas vezes censurado em alguns dos seus aspectos, frequentemente incompreendido pela distância a que cada paradigma mental se encontrava dele, o poema de Camões nunca cessou, afinal, de ser admirado e exaltado. Por isso, parece-nos hoje estranho que, entre as gerações mais próximas do Épico, uma obra como esta tenha sido deliberadamente ignorada (como sugere a tese da «conspiração do silêncio» ideada pelo Visconde de Juromenha) ou antagonizada por um sentimento generalizado de inveja (como se respira a todo o passo na historiografia literária de Teófilo Braga), um sentimento tão abrangente que não legou ao futuro quaisquer manifestações de opinião crítico-literária substantiva.

Uma boa síntese do estado da questão por alturas da I Reunião Internacional de Camonistas foi dada pela pena do ensaísta brasileiro Álvaro Lins (1972: 57-60); disse ele que o poema de Camões «*não alcançou repercussão entre os letrados ou no seio do povo; não se sabe que tenha arrebatado ou comovido os seus contemporâneos, o que sucederá tantas vezes mais tarde. Da maneira como o recebeu a opinião literária, não temos notícias consistentes ou bem chanceladas*»; e, mais adiante, acrescentava: «*...fazendo balanço e conta a respeito do tratamento literário dado a Os Lusíadas pelos contemporâneos do Poeta, o melhor deixado e encontrado é aquele louvor da burocracia eclesiástica – e não obstante espontâneo, digamos sincero, a despeito do tom convencional – da autoria do padre censor, Frei Bertolameu Ferreira, no parecer da Inquisição que permitisse ao Rei expedir o alvará de licença para a impressão*».

Com efeito, a licença do frade constitui o primeiro comentário relevante ao poema épico de Camões. Uma vez que, aplaudindo o «*muito engenho e muita erudição*» do autor, se abordam também questões de ordem poética, com referência às eventuais reservas que os leitores do poema lhe poderiam colocar, o *imprimatur* inquisitorial situa-se na confluência do problema da recepção da epopeia com o da crítica de fundo

literário. Todavia, o lugar aparentemente isolado que o texto de Bartolomeu Ferreira ocupa tem impedido uma visão cientificamente adequada do espectro das interpretações contemporâneas d'*Os Lusíadas*.

Para o conhecimento da posição epistemológica de textos que partilham elementos de teoria poética e de recepção crítica, é ainda imprescindível a obra de Fidelino de Figueiredo (1910; 1917; 1922: 15; 1935: 146-180). Nela se estabelece, creio que pela primeira vez, uma periodização da crítica literária produzida em Portugal do Renascimento em diante com fundamento em critérios de teoria e história literárias. Em relação à época que nos interessa, podemos resumir o pensamento de Fidelino, em evolução nos seus vários livros, da seguinte forma:

1. O ponto de partida de uma crítica literária do Renascimento português, accionada por critérios teórico-poéticos explícitos, seria a obra de António Ferreira (1528-1569).

2. A «doutrina estética» de Ferreira dominaria o primeiro período da crítica literária em Portugal desde os anos 50 do século XVI até bem depois da morte do poeta.

3. O ano de 1613 marcaria o início dum novo período na história da crítica literária, caracterizado pela «exegese camoniana» e simbolizado pela publicação do primeiro comentário a *Os Lusíadas* (por Manoel Correia e Pedro de Mariz).

4. A manifestação da prática crítica anterior a 1613 encontrava-se principalmente nas epístolas de Ferreira e também nas de Diogo Bernardes.

5. Abria-se a possibilidade de um tipo de discurso designado pela expressão “*crítica poética*” (com as aspas), cuja manifestação conhecida mais antiga na Península era de 1614 (a *Viaje del Parnaso* de Cervantes), mas de que poderia haver casos ainda anteriores, já que a fusão do verso com o juízo crítico seria «*típica da inteligência renascentista*».

6. As epístolas de Ferreira e Bernardes, embora em verso, não seriam formas de “*crítica poética*” pois não constituem o «*enredo duma ficção*», isto é, o seu conteúdo crítico não se alia a uma estrutura ficcional poética e não se determina a partir desta estrutura.

Fidelino de Figueiredo esboça assim um período literário que tem vindo a obter geral confirmação, com maior desenvolvimento e rigor, nos estudos sobre poesia e poética até agora realizados com incidência no caso português (cf. Aguiar e Silva 1971; Castro 1984; Saraiva e Lopes 1992). Do parecer admirativo de Fr. Bartolomeu Ferreira (não datado, mas provavelmente dos primeiros meses de 1571) até *circa* 1613 teríamos então uma era de leituras camonianas próximas da base teórico-poética das orientações de António Ferreira, cujo veio principal seria constituído por formas mistas de poesia e crítica. O maior conhecimento entretanto adquirido acerca dos comentadores seiscentistas de Camões (Pires 1982) e a descoberta de momentos de “*crítica poética*” a *Os Lusíadas* pelos contemporâneos Pero de Andrade Caminha e Diogo Bernardes (Rodrigues 1979: 201; Ramalho 1992)<sup>1</sup> permitem algum optimismo quanto à futura documentação de

---

<sup>1</sup> Esses textos não foram, contudo, estudados de acordo com o valor crítico-teórico que possuem. No caso de Andrade Caminha, trata-se do epigrama sobre a «*fúria de poeta*», provavelmente alusivo a *Os Lusíadas*, I: 5, v.1, que seria importante estudar no contexto do debate em torno do binómio *ars/furor* no maneirismo renascentista. O professor Costa Ramalho descobriu em partes duma narrativa de Diogo Bernardes alusões à Ilha dos Amores e a outras partes do texto camoniano que não deixam dúvidas sobre a sua intenção crítica. No entanto, também aqui há implicações teórico-poéticas que importa analisar para além da questão, que julgo inoperante, das eventuais rivalidades pessoais entre os críticos e o criticado.

um período da crítica caracterizado por conteúdos e pressupostos significativamente diversos dos que se observam mais tarde e, pela proximidade epistemológica, mais pertinentes para a compreensão da poética camoniana.

Bento Teixeira, um cristão-novo nascido em 1561 que viveu a maior parte da vida adulta em terras de Santa Cruz, é um dos leitores de Camões a incluir na lista dos poetas-críticos do período em que se inserem os dois Ferreira. Ao morrer em 1600, quando ironicamente estava já livre do complicadíssimo processo inquisitorial que até pouco antes o avizinhou continuamente da fogueira, legou à posteridade a *Prosopopeia* (1601), poema em 94 estrofes de oitava-rima publicado póstumo, de forma quase envergonhada, numa tipografia de Lisboa.

O poema está nos começos fundadores de quase todas as histórias da literatura brasileira. No entanto, como António Soares Amora advertiu já há quase quarenta anos, «*mais do que um documento para a história da literatura colonial brasileira, [a Prosopopeia é] um importante documento para a camonologia*» (Amora 1957: 402). E isto porquê? Porque o poema de Bento Teixeira, composto ainda no século XVI, «reflete franco acatamento da autoridade de Camões, mas também francas e até explícitas discordâncias de concepção poética» (*ibid.*: 407). Neste aspecto, a *Prosopopeia* constitui talvez o mais antigo documento de crítica literária da história do Brasil-colónia.

O estudioso brasileiro não nos diz quais são as discordâncias, mas o momento mais explícito destas é fácil de encontrar. Está na descrição teixeiriana de Tritão (estrofe 10):

“Do Mar cortando a prateada vea,  
Vinha Tritão em colla duplicada,  
Não lhe vi na cabeça casca posta  
(Como Camões descreve) de Lagosta.”

Que fazer de tal asserção? Não há dúvida que Teixeira discorda da descrição que Camões faz do tritão, mas qual o alcance do desacordo? Mero divertimento?

Em aviso aos vindouros, Soares Amora estabeleceu uma sinopse dum programa de estudos da *Prosopopeia*, em particular quanto ao seu valor «camonológico», que deveria examinar o «*coeficiente poético*» do texto, «*indo às suas raízes afectivas e morais, indo aos ingredientes que se manipularam, aos modelos que se tiveram em mente, e aos objectivos que se buscaram*» (Amora 1957: 406). A leitura da passagem descritiva de Tritão que farei a seguir pretende ir ao encontro dos objectivos delineados pelo ilustre pioneiro da *Teoria da Literatura* no mundo que fala o português.

Como documento da recepção crítica de Camões que os versos de Bento Teixeira indubitavelmente são, versos esses compostos «*com alguma probabilidade (...) entre 1584 e 1587*» (Sousa 1972: 28), o primeiro efeito que produzem é o de concentrar a nossa atenção num trecho específico de *Os Lusíadas* (1572: VI, 17, vv.7-8), aquele em que um tritão «*na cabeça por gorra tinha postalhua mui grande casca de Lagosta*». A *recusatio* da *Prosopopeia* foca a perspectiva do leitor num ponto minúsculo da vasta mole que constitui o poema épico camoniano. Assim, a discordância explícita de Teixeira, isolada e única no seu texto, apresenta-se como desperdício do princípio da economia interpretativa.

Ora se a expectativa dum leitor ocasional normalmente denotaria a insignificância da abordagem deste escritor, quer pelo espaço relativo ocupado, quer pelo “fabuloso” do tema, também é verdade que, desde Santo Agostinho e os exegetas da Bíblia e de

Virgílio, a amorosa dedicação a pormenores na aparência irrelevantes ou inúteis denotava, para o comentador, um sentido simbólico profundo. A superfluidade constituía-se como signo duma leitura necessariamente alegórica<sup>2</sup>. E queremos crer que, antes da obsessão normativa pelas unidades, pelo «bom senso» racionalista de índole neoclássica ou pela lógica aristotélica aplicada ao texto poético, a interpretação de semelhantes pormenores inclinava-se no sentido da tradição alegórica. Perdia assim o mencionado carácter explícito a referência do poemeto ao texto camoniano.

Todavia, não é apenas a discordância de Teixeira que aparenta uma futilidade de pormenores; também a descrição correspondente d'*Os Lusíadas* (VI, 16-19) incorre na mesma característica, já que aqui o tritão está muito longe de ser personagem de primeiro plano:

“Tritão, que de ser filho se gloria  
Do Rey e de Salacia veneranda,  
Era mancebo grande, negro e feyo,  
Trombeta de seu pay e seu correyo.

Os cabellos da barba e os que decem  
Da cabeça nos ombros, todos erão  
Hus limos prenhes de agoa, e bem parecem  
Que nunca brando pentem conhecerão;  
Nas pontas pendurados não falecem  
Os negros misilhões que ali se gerão;  
Na cabeça por gorra tinha posta  
Hua mui grande casca de Lagosta.

O corpo nú e os membros genitais,  
Por não ter ao nadar impedimento,  
Mas porem de pequenos animais  
Do mar todos cubertos, cento e cento:  
Camarões e cangrejos e outros mais  
Que recebem de Phebe crescimento,  
Ostras e camarões do musco çujos,  
As costas co a casca os caramujos.

Na mão a grande Concha retorcida  
Que trazia, com força já tocava;  
A voz grande, canora foy ouvida  
Por todo o mar, que longe retumbava.”

Manuel de Faria e Sousa, o maior defensor seiscentista da poesia de Camões, considera esta passagem insuperável sob o ponto de vista da beleza poética, «*aunque*

---

<sup>2</sup> Sobre as estratégias de interpretação alegórica na exegese medieval, ver Tzvetan Todorov, *Simbolismo e Interpretação*, Edições 70, s.d., pp. 87-119, e a bibliografia indicada na p. 89 desse volume.

*parezca larga*» (Camões 1972: VI, 18, col. 38). Mas como assegura Francisco Leitão Ferreira, outro teórico da época barroca, a extensa «*particularização*» do retrato justifica-se porque faz o tritão parecer «*verdadeiro e vivo*» (*apud* Pires 1982: 70-71). Tal não é obviamente a opinião de Bento Teixeira. Embora ele critique Camões, o retrato do tritão na *Prosopopeia* (estrofes 10 a 13) tem praticamente a mesma extensão do d’*Os Lusíadas*. Temos de concluir que, para o autor “brasileiro”, o trecho é censurável não pela quantidade mas pela qualidade do seu conteúdo. Nada de mais longínquo das mentes de Faria e Sousa e Leitão Ferreira!

A incidência crítico-poética do poemeto faz-se, a seguir à negação de Camões, através duma “correção” introduzida pela adversativa *mas*. Assim, depois de nos dizer que não via nenhuma casca de lagosta na cabeça do tritão, o nosso crítico continua:

“Mas hua Concha lisa, & bem laurada,  
De rica Madre Perola trazia,  
De fino Coral crespo marchetada,  
Cujo lauor o natural vencia.  
Estaua nella ao viuo debuxada,  
A cruel, & espantosa bataria,  
Que deu a temeraria, & cega gente,  
Aos Deoses do Ceo, puro, & reluzente.

Hum Buzio desigual, & retrocido,  
Trazia por Trombeta sonora,  
De Perolas, & Aljofar guarnecido,  
Com obra muy subtil, & curiosa,  
Depois do Mar azul ter diuidido,  
Se sentou nua pedra Cauernosa,  
E com as mãos limpamdo a cabelleyra,  
Da turtuosa colla fez cadeyra.

Toca a Trombeta com crecido alento,  
Engrossa as veas, moue os elementos,  
E rebramando os ares com o accento,  
Penetra o vão dos infimos assentos.  
Os Polos que sustem o firmamento,  
Abalados dos proprios fundamentos,  
Fazem tremer a terra, & Ceo jucundo,  
E Neptuno gemer no Mar profundo.”

Não era com certeza através da versificação rebarbativa que acabámos de ler que Teixeira queria entrar em contencioso com o poeta maior. Ele fazia-o porque os *conteúdos* expressos n’*Os Lusíadas* deviam ser contraditos, porque há uma casca de lagosta que não devia lá estar. De facto, se reflectirmos sobre a semântica dos dois trechos em modo comparativo (uma reflexão exigida vantajosamente por uma crítica intertextual), rapidamente constatamos um elemento diferenciador principal: o tritão

da *Prosopopeia* é tão “luminoso” quanto o tritão camoniano é “escuro”. E a casca de lagosta d’*Os Lusíadas*, que Teixeira elege como símbolo primordial desta obscuridade, é contraposta por uma “Concha” que, além de «*lisa*» e feita de «*madre pérola*» e «*coral*» (como se sabe, substâncias de grande brancura), funciona como estrutura modelizante numa *ekphrasis* (a guerra mitológica entre os deuses e os gigantes), com a componente de vividez que esta tradicionalmente comporta.

Entretanto, a recepção produtiva de Bento Teixeira permite destacar, por contraste, características da descrição camoniana que não foram ainda evidenciadas, que eu saiba. Na *Teogonia* de Hesíodo (vv. 930-3), Tritão é de facto uma criatura grande e possante, mas em lado nenhum se vê o deus marinho descrito como «*negro e feio*». Ovídio, um dos modelos de Camões nesta passagem (*Metamorfoses*, I: 324-347) atribui a Tritão a cor azul-marinha (*caeruleus*). A descrição d’*Os Lusíadas*, tópica nos outros elementos essenciais que aparecem no exórdio (a filiação, o tamanho e o facto de ser o «*trombeta*» de Neptuno), é neste aspecto profundamente original. Com efeito, *não sabemos* na realidade descrita de que cor é o corpo do deus, pelo simples facto de que ele se encontra completamente revestido de limos, mexilhões, ostras, camarões e outras criaturas marinhas que o cobrem por completo. A própria informação de que estes animaizinhos «*recebem de Phebe crescimento*», aludindo à Lua e, metonimicamente, à noite que nos permite vê-la, parece incluída para reforçar a impressão de escuridão (e leva seguramente à recusa da redacção «*Phebo*» que aparece nalguns exemplares da primeira edição e que nos remeteria naturalmente para a ideia oposta...).

Compreende-se assim, a um nível de superfície, para onde aponta a crítica da *Prosopopeia*. Ela terá a ver com o modo camoniano de chegar à vividez representativa que suscita a admiração dos críticos do barroco. Camões parecia propor aqui um visualismo às avessas, em que o nervo da descrição, como espécie de *tour de force*, reside numa ausência de luminosidade. O crítico “brasileiro” assumiria então uma pose conservadora, reticente em relação à negrura do retrato.

Contudo, esta explicação não é completamente satisfatória. Porque elege Teixeira a casca de lagosta como símbolo do que lhe parece mal em Camões?

A lagosta, como os camarões e os outros crustáceos que cobrem o tritão, não é geralmente de cor negra. Faria e Sousa atribui-lhe o carmesim (Camões 1972: VI, cols. 37-38) e Frei Agostinho da Cruz (nascido em 1540) descreve em verso os mexilhões como «*negros*», as lapas «*pardas*», mas a santola como «*vermelha*» (Cruz, 1994: 184). Teixeira não lida com estas cores porque silencia todo o aparato de criaturas marinhas incluído por Camões. A sua preocupação central é o próprio marisco. E o exórdio da descrição dá ao leitor a chave para se saber qual será exactamente o problema aí: *a casca* complexa que se forma sobre o corpo representado. A casca da lagosta funciona no texto da *Prosopopeia* como sinédoque do simbolismo achado por Bento Teixeira nos versos do poeta maior. É esta casca geral que se recusa, é ela que se omite.

Razão tem Graça Moura (1980, 111) em afirmar que o tritão camoniano «*é quase só uma voz amplificada em sucessivas concavidades, um discurso revestido de conchas*». No entanto, é através dos precedentes detectáveis que a alegoria adquire um sentido que, a meu ver, não é redutível apenas a uma interrogação lúdica sobre a monstruosidade (cf. Moura 1980: 112-114). Por um lado, porque esta «*voz*» revestida de cascas, negra e suja, é tão «*canora*» (VI: 19,3) como a palavra épica de Camões e dos seus delegados narrativos pretende sê-lo (I:5,3 e X: 22,1). Por outro, porque a posição de

Bento Teixeira se torna assim suficientemente precisa quanto aos índices culturais a que se reporta.

“Casca” é o termo utilizado na *Genealogia dos Deuses* de Boccaccio e nos *Diálogos de Amor* de Leão Hebreu, para mencionar apenas duas obras fundamentais que Camões terá lido<sup>3</sup>, para designar o âmbito das palavras (*verba*) que encobrem mensagens esconas. Imaginava-se o leitor verdadeiramente culto (“douto” ou “discreto”) a descodificar um discurso como se estivesse a descascá-lo de forma a ter acesso ao sentido interior.

Inicialmente identificada apenas com a alegorese bíblica, desde o pré-humanismo de Petrarca que se alargou o uso teórico dessa imagem à produção e interpretação poéticas. A prática de revestir e ocultar era justificada através do princípio de que as mensagens filosófica e moralmente profundas eram assim protegidas do vulgo ignaro e acessíveis apenas àqueles que fossem suficientemente estudiosos e nobres de intento. O conceito de “casca” implantava-se na legitimação pública da poesia como ofício elevado à dignidade teológica.

O cantor de Laura podia ilustrar este princípio produtivo com uma frase proverbial: não se dão pérolas a porcos<sup>4</sup>. Se a pérola representava o sentido profundo, por contaminação semântica os valores atribuídos à casca passavam também para a concha da ostra. Naquele que é talvez o maior sucesso editorial português do século XVI, o frade Jerónimo Heitor Pinto explica<sup>5</sup>:

“S. João Crisóstomo compara isto [*i.e.* buscar e aplicar os mistérios que jazem metidos no profundo mar das divinas letras] à pescaria das pérolas. Porque assim, diz ele, como as pérolas estão debaixo do mar metidas em conchas, e para as tirar é necessário mergulhar muito ao fundo, assim muitos mistérios divinos estão encerrados em palavras na altura do sentido da escritura sagrada, que para os tirar há mister pescar ao fundo. E assim como nem todos podem mergulhar a tirar as pérolas senão os mestres e oficiais, assim pela mor parte não entendem bem os profundos mistérios da divina escritura senão os espirituais, e que nela são versados.”

No tempo em que Heitor Pinto publica estas palavras, somente os mais ortodoxos homens do clero não aplicavam imagens como esta no campo profano da poesia. Até

---

<sup>3</sup> Em relação à primeira destas obras, é de notar que não somente é quase certo que Camões a tenha lido (Rodrigues 1979: 53-63), como se pode afirmar que tinha uma importância só comparável a Horácio na teoria poética peninsular do século XVI, adquirindo até um impacto mais profundo do que a preceptiva do poeta latino na *Arte Poética* do português hispanizado Miguel Sanches de Lima publicada em 1580 (García Berrio 1980: 85-90).

<sup>4</sup> Francesco Petrarca, *Invective contra medicum*, III: «*Hec est quidem vera rei ratio, non quia latere expedit (...) sed quia nullum fallere, paucis placere propositum est. (...) Nam et sanctum canibus dare et ante porcos proicere margaritas divino etiam eloquio prohibemur.*» [Eis aqui a verdadeira razão (da obscuridade poética), não é que os poetas queiram fugir à compreensão (...) não enganar ninguém mas apenas agradar a poucos é o seu propósito. (...) Na verdade, a palavra divina proíbe-nos de dar o que é sagrado aos cães e de atirar pérolas a porcos]. Citado por F. Zambon in F. Brioschi e C. Di Girolamo, *Manuale di Letteratura Italiana*, ed. Bollati Boringhieri, Turim, 1993, vol.1, p. 563. A tradução é minha.

<sup>5</sup> *Imagem da Vida Cristã*, “Diálogo da Lembrança da Morte”, capítulo IV. Na primeira edição do diálogo (1563) não vem o excuro que inclui esta comparação. Cito da edição da Livraria Sá da Costa, volume II, p. 111.



os temas sacros viam na «casca» poética o meio adequado para serem exaltados. Escreve Frei Pedro de Padilla em 1587<sup>6</sup>:

“... y como el principal intento mio sea, despertar en los animos de los fieles la devocion de la Virgen [...] quise valerme de la Poesia, como del medio mas importante que puede aver para esto; y para hazer que los gustos que en cosas espirituales estan tan estragados (que si las mas provechosas verdades no se les dan disfraçadas con alguna cubierta que deleyte y entretenga no las veen jamas) huelguen (con esta ocasion) de ver estas, referidas indignamente de mis incultos versos.”

Por conseguinte, o problema principal não era tanto o da respeitabilidade social e cultural da poesia mas antes o duma poética reguladora da espessura das conchas e da acessibilidade das pérolas. Já envolvido na polémica criada em torno da suposta obscuridade da sua poesia, Gôngora defendia-se dizendo: «*Honra me ha causado hacerme oscuro a los ignorantes, que esa es la distinción de los hombres doctos, hablar de manera que a ellos les parezca griego*»; e acrescentava, com rigor petrarquiano: «*pues no se han de dar las piedras preciosas a animales de cerda*»<sup>7</sup>. Houve leitores do poeta espanhol que sentiram afinidades com esta teoria: «*un varon de nuestra nacion dijo que trabajava con mucho gusto en entender Las Soledades, porque gustava de sacar oro y perlas aun a costa de mucha fatiga*» (apud García Berrio 1980: 471). Mas o que é certo é que Gôngora se defrontava também com detractores que observavam os perigos duma semântica demasiado opaca em termos que não nos deixam dúvidas sobre uma preocupação ético-poética que nasce antes do gongorismo. Escrevendo por volta de 1585, Jacopo Mazzoni avisava que os críticos não devem defender a poesia com base em interpretações alegóricas (apud Weinberg 1961, I: 327-328n)

“essendoche troppo gran pericolo è dell’honesta, ch’ella venga dichiarata con brutte, e dishoneste parole. E senza dubbio l’appetito inclinato per sua natura al male se fermarebbe nella scorza di fuori, come in cosa appropriata al suo diletto, e in questo modo più tosto riceverebbe nocumento dal senso manifesto, che giovamento dall’occulto.”

[...uma vez que há um perigo demasiado grande de que a honestidade seja expressa com palavras feias e desonestas. E não há dúvida de que o apetite inclinado naturalmente para o mal deter-se-ia na casca exterior, como em coisa

---

<sup>6</sup> “Prólogo a los Lectores” in Pedro de Padilla, *Grandezas y Excelencias de la Virgen señora nuestra*, Pedro Madrigal, Madrid, 1587. No meu ensaio-recensão “Um Poeta Quinhentista Ressurgido”, *Anais da Universidade de Évora*, vol.3, Évora, 1993, afirmei (p. 100) que este autor era português. Fui induzido em erro por António Cirurgião, na sua edição de Duarte Dias já mencionada (p. 22), o qual, por sua vez, foi levado a errar por Diogo Barbosa Machado, *Biblioteca Lusitana* (1741-1759). Embora demonstre proximidade de Portugal (dedicou um soneto encomiástico ao poema épico de Duarte Dias e traduziu o *Sucesso do Segundo Cerco de Diu* de Jerónimo Corte-Real), Padilla deve ser poeta espanhol: os elementos advogados por Barbosa em abono da cidadania portuguesa estão errados, como indicou Bartolomé Gallardo no seu célebre *Ensayo de una Biblioteca Española de Libros Raros y Curiosos*, Madrid, 1863-1889, t. III, col. 1073.

<sup>7</sup> Luis de Gôngora, *Soledades*, ed. John Beverley, Cátedra, Madrid, 1982, p. 172.

conveniente ao seu deleite, e desta maneira receberia antes dano do sentido manifesto do que prazer do oculto. (*tradução minha*)]

A “casca” perdia então o valor sacralizado que possuía para Petrarca, Boccaccio e o alto Renascimento para ganhar uma conotação impeditiva da moralização do discurso literário. Convertia-se o conceito em equivalente da obscuridade enigmática cujo valor único se resumia às delícias da elocução verbal, como se a concha, aberta após duro labor, não mostrasse senão o vazio.

Em Portugal, a situação não era diferente. D. Próspero dos Mártires, por alturas da Restauração, ataca a poesia gongórica por intermédio das oposições paralelas clareza/obscuridade e fundo/forma (cf. Aguiar e Silva 1971: 123-128). Mas esta era uma corrente crítica já com tradições. Numa epístola composta na fase final da sua vida, Diogo Bernardes revela sinais muito concretos e vinculados de reacção contra o barroquismo nascente em termos semelhantes aos que em Espanha, uns vinte anos depois, envolveram a polémica sobre a poesia de Gôngora<sup>8</sup>. Eis alguns tercetos sintomáticos (1596: fl. 146v):

“Nunca d’escuros versos fiz estima,  
Sempre (porque m’entendão) fallo claro,  
Prezese quem quizer de ser Enima.”  
ou (*ibid.*):

“Aquella hê mais fermosa e rica Musa  
Que sempre nas figuras, e palavras  
Conforme ao sogeyto, e uso, usa.”

ou ainda, em tom mais jocoso (fl.147r):

“Eu lij já versos que pera entendelos  
Compria ser Merlim, o Nigromante  
Ou andar com Apollo aos cabellos.”

A mesma dialéctica da adequação das palavras à *res*, a mesma recusa da obscuridade formal, encontram-se também numa epístola de Duarte Dias certamente anterior a 1590 (Dias 1991, 146-152). Para nós, esta referência é ainda mais importante porque é aplicada concretamente à composição dum poema épico:

“Ali estensamente considero  
A brandura do verso, claro estilo

---

<sup>8</sup> Carta XXVII d’O *Lima* a D. Gonçalo Coutinho. As datas das licenças do volume (de 1594) e os versos «*Eu, senhor, ja podera ter bisnetos/Depois que comecei a fazer trovas*» (1596: fl.147r), se aceitarmos o nascimento de Bernardes *circa* 1530, apontam para uma datação desta epístola entre os últimos anos da década de 80 e os primeiros da de 90.

Que dom João desama, e eu tanto quero.  
 Ali todo me apuro em não segui-lo  
 Na sua escuridade, mais secreta  
 Que a rica fonte onde nasce o Nilo.  
 Ali pretendo ser fácil poeta,  
 Amostrando, senhora, vivamente  
 O que no meu conceito se decreta.  
 Ao fermoso Sol chamo luzente,  
 E não excelso e rutilante Apolo,  
 Termo que maravilha a nécia gente.”

Como se vê, já nas últimas décadas do século XVI se manifesta em Portugal um ataque vigoroso às primícias do movimento que culminará, na Península, com o *Polifemo* e as *Soledades* de Gôngora, poemas compostos, de forma significativa para a periodização que estabelecemos, respectivamente em 1612 e 1613.

A crítica de Bento Teixeira insere-se ideologicamente na mesma corrente de reacção ao novo estilo. Com exactidão a que podemos simplesmente chamar poética, o autor “brasileiro” receia que Camões esteja a fazer uma apologia da opacidade enigmática. Assim, em modo de antítese radical, as pérolas invisíveis no retrato do tritão camoniano desbordam para a superfície e multiplicam-se até se tornarem no próprio desenho que alumia a forma. A escola de António Ferreira recomendava ao poeta: «*Ao escuro dá luz, e o que poderalFazer duvida aclara*» (Bernardes 1596: fl. 101r). A *Prosopopeia* está situada num período em que a obscuridade associada aos *aenigmata* não é ainda dignificada pela crítica. Porém, a sua posição teórica face a *Os Lusíadas* ilustra os efeitos das novas condicionantes literárias sobre a linha de orientação ferreiriana. No dealbar do século XVII, já se escreve na preceptística portuguesa que é lícito à poesia usar de metáforas enigmáticas «*para escurecer*»<sup>9</sup>. O poema de Teixeira procura combater a tendência nascente e, ao fazê-lo, constitui-se em mais um documento da crise de representação poética existente antes da consolidação do barroco português.

A escolha do tritão como fulcro de crítica literária não podia ser mais apropriada. Ao imitar estruturalmente *Os Lusíadas*, como se fora «*trombeta de seu pai*» poético, Bento Teixeira mostrou reconhecer uma função metaficcional no retrato do tritão, abrindo-nos o acesso às intencionalidades textuais do trecho de Camões. Ao imitá-lo criticamente, a *Prosopopeia* teve de criar outro tritão, *representâmen* por igual dum canto que se contrapusesse às conchas infinitas que Teixeira via no mar camoniano. Um canto que com ele competisse, na esperança de que a voz luminosa de todo um tempo não se viesse a apagar.

<sup>9</sup> São palavras de D. António de Ataíde num manuscrito sobre arte poética guardado na Biblioteca da Ajuda em Lisboa (*apud* Castro 1984: 530). Devia ser uma autoridade conhecida e respeitada em assuntos de poesia, a julgar pela referência que lhe faz Miguel de Cervantes na *Viaje del Parnaso* (1614), capítulo VII (ed. Castalia, Madrid, 1984, p. 150):

“De la alta cumbre del famoso Pindo  
 [...] porque Febo su razón no pierda,  
 el grande Don Antonio de Ataíde  
 llegó con furia alborotada y cuerda.”