

# EROS CONTRA NARCISO: EROTISMO E ALTERIDADE EM LUÍS DE CAMÕES

**Rafael Santana\***

**Resumo:** Camões promove na sua obra um profícuo diálogo com a tradição. Atravessada por uma herança cultural do código de amor cortês, pelo petrarquismo e pelo neoplatonismo cristão, a poesia camonianiana negocia com essas correntes filosófico-literárias, delas fazendo um espaço de referência muito mais do que de reverência. Se no tempo histórico do autor de *Os Lusíadas* tais correntes confluíam num amálgama que ao fim e ao cabo corroborava o entendimento do erotismo como um obstáculo à chegada a um estágio de espiritualidade, Camões, muito transgressoramente, fará da experiência erótica um veículo para o conhecimento, como que a proclamar uma gnose outra, que só se pode concretizar a partir do encontro com a alteridade, numa via oposta à de Dante e de Petrarca.

**Palavras-chave:** Camões. Erotismo. Conhecimento.

*Quando eu te encarei frente a frente e não vi o meu rosto  
Chamei de mau gosto o que vi, de mau gosto, mau gosto  
É que Narciso acha feio o que não é espelho  
E à mente apavora o que ainda não é mesmo velho  
Nada do que não era antes quando não somos mutantes  
("Sampa", Caetano Veloso)*

■ Sempre que escuto ou leio esse trecho dessa linda canção imortalizada por Caetano, penso imediatamente em Camões. Ou melhor: penso na tradição lírico-amorosa que o precedeu e que se apresenta na sua obra não como o lugar do incontestável e/ou do absoluto, mas antes como uma herança cultural passível de ser argumentada, questionada, posta em xeque.

\* Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), Rio de Janeiro, RJ, Brasil. E-mail: emailrafaelsantana@gmail.com

Falo de Dante e de Petrarca, próceres não só do humanismo-renascentista italiano, mas também da poesia universal. Ora, sabemos que, antes do Romantismo, as vozes consideradas canônicas eram aquelas que representavam precisamente um pilar de autoridade, um ícone a ser admirado e imitado, de modo a tornar a escrita do artista que se apropriava da palavra alheia o mais verossímil possível, para relembrarmos a definição aristotélica. E se foi de fato somente a partir dos meados do século XVIII que se instaurou no Ocidente uma paradoxal *tradição da ruptura*, como tão bem sinalizou Octavio Paz (2013), é importante não esquecer que aquilo que se torna um traço característico da produção cultural pós-Setecentos – diga-se, a insubordinação ao cânone – já se fazia sentir em tempos pretéritos em alguns artistas irreverentes, dos quais Camões é talvez um dos exemplos mais interessantes. Nesse sentido, não são aleatórios, no caso específico da literatura portuguesa, os esforços dos primeiros românticos em conferir ao autor de *Os Lusíadas* o estatuto de herói nacional, imprimindo-lhe a marca da originalidade. Mais do que como o poeta que monumentalizou a história de um povo ao cantar epicamente um empreendimento que excedia a força humana, mais do que como um vate que exaltou a aura messiânica dos “barões assinalados” (I, 1), a Garrett e a Herculano lhes interessava ler e escrever Camões por um veio heterodoxo, ressaltando na sua obra traços de uma contraideologia e de um contracanto que não se manifestam apenas no louvor e no deslouvor da mesmíssima empresa marítima a que se propunha cantar, senão também (e isto me interessa mais de perto) no modo nada convencional – e por isso nem sempre compreendido – como decidiu cantá-la.

Iconoclasta quer na enunciação quer no enunciado; quer na lírica quer na épica<sup>1</sup>, a poesia camoniana é alçada, nos meados do século XIX português, ao estatuto de romântica<sup>2</sup>, como que a apontar para a modernidade de uma escrita que, não raras vezes rebelde às tradições a que se filia, se inscreve num espantoso gesto de distinção. Garrett foi sensível o bastante para perceber que a desobediência ao modelo épico tradicional e a mescla do maravilhoso pagão com o cristão em *Os Lusíadas* não são erros nem defeitos estruturais do poema, mas sim elementos diferenciais de uma escrita em demanda de uma nova linguagem capaz de deglutir o paradigma assentado em Homero e em Virgílio e atualizá-lo a um imaginário histórico-cultural mais contemporâneo. Poucos artistas e críticos anteriores ao Oitocentos tiveram, contudo, a mesma lucidez de Garrett, a quem nós, países de língua portuguesa, muito devemos a leitura que hoje empreendemos de Camões. “O autor de *Os Lusíadas* viu-se entalado entre a crença do seu país e as brilhantes tradições da poesia clássica, que tinha por mestra e modelo. Não havia ainda, então, românticos nem romantismo; o século estava

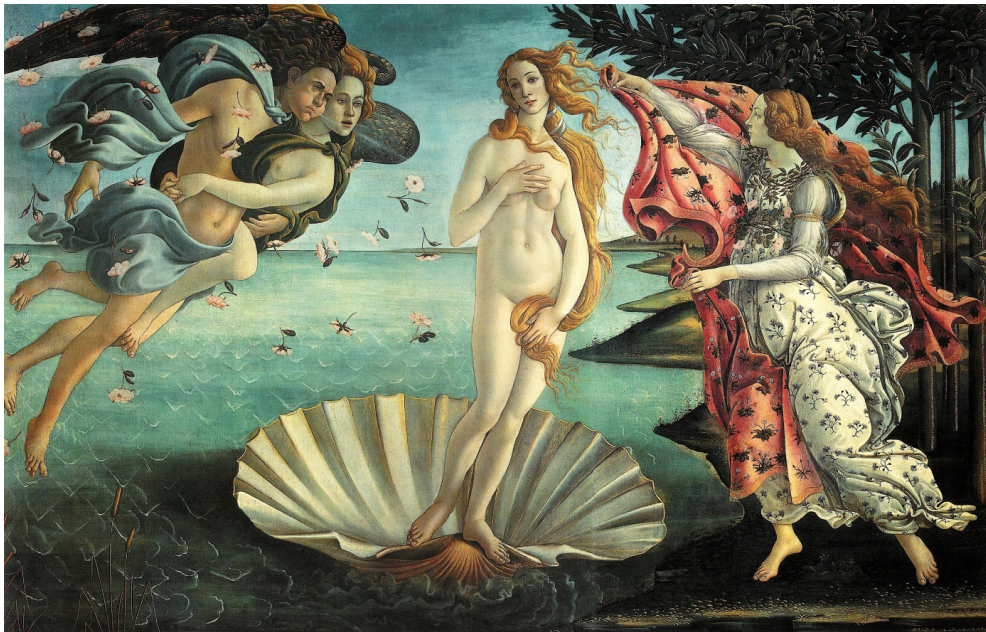
1 Vale lembrar que, se Camões ultrapassa o petrarquismo e o neoplatonismo cristão dominantes à sua época e promove na sua poesia lírica um intenso diálogo no qual essas correntes filosófico-literárias são muitas vezes postas em xeque, na sua poesia épica esse mesmo tipo de abordagem será feito no que tange à negociação com os grandes modelos da Antiguidade, a saber: *Iliada*, *Odisseia* e *Eneida*. Não à toa Helder Macedo (2013, p. 48) sinaliza que “*Os Lusíadas* são porventura o poema épico onde a presença pessoal do autor mais vivamente se faz sentir”, e Cleonice Berardinelli (2000, p. 33) assinala que, desobedecendo ao princípio aristotélico da mínima interferência autoral, o épico camoniano é estruturalmente composto por 8% de excursos: “reflexões, exortações, queixas [...]”.

2 A esse respeito, escreve Eduardo Lourenço (1999, p. 55): “Os que subirão aos altares ocupando o lugar vago pela ausência do Deus vivo são aqueles que podem ser religados como autores românticos, precursores de uma angústia existencial profunda, mas também os que tiveram um destino maldito por causa do seu gênio, incompatível com a ordem do mundo que os rodeia. [...] Na reestruturação que assim se opera da memória literária e do espaço simbólico, de que o Romantismo é simultaneamente efeito e causa, destinos como o de Camões, de Tasso ou de Cervantes adaptam-se perfeitamente aos critérios e às exigências do novo olhar literário”.

muito atrasado” (GARRET, 2005, p. 42); assim conclui o autor de *Viagens na minha terra* em tom jocoso, apontando, todavia, para uma questão bastante complexa, que é a da atualidade da obra camonianiana, sobretudo quando cotejada com o cânone com o qual dialoga.

Mas não apenas o Romantismo questiona a arte e a sua relação com o paradigma. É preciso não esquecer que a cultura renascentista coloca ela própria o dilema da imitação no centro da sua problemática. Em *Clássico anticlássico*, Giulio Argan (2011) busca despir o Renascimento de uma certa leitura ingênua que tende a associá-lo simploriamente a uma interpretação unívoca, nele enxergando um todo coerente, representação do equilíbrio e da harmonia. Para o teórico italiano, um elemento anticlássico participa ativamente da dialética formal do Renascimento desde os seus primórdios, revelando-se como parte integrante de uma cultura humanista que, longe de ser pacífica ou serena, é demasiado inquieta. Por outras palavras, imitar um modelo preexistente não pressupunha a retomada da Antiguidade por via unilateral. Pelo contrário, a releitura do antigo num tempo novo exigia uma relativização, isto é, uma atualização e, portanto, uma ressignificação do modelo de que se apropriava. Relido e recriado, o modelo passava a ganhar uma perspectiva revivificada, capaz de torná-lo mais adequado ao seu tempo referencialmente histórico. A título de exemplo, observemos o quadro *O nascimento de Vênus*, famosíssima tela de Botticelli.

**Figura 1** – *O nascimento de Vênus* (1483-1844), de Sandro Botticelli



Crédito: Galleria degli Uffizi, Florença, Itália.

O tema representado é conhecido de todos. Trata-se do momento do nascimento de Afrodite aquando da decepção do órgão genital de Urano por parte do seu filho Cronos, como relatado na *Teogonia* de Hesíodo. Diversas são as leituras

que apontam para uma perspectiva erótica, humanista e libertária dessa pintura executada por Botticelli, uma vez que nela há a exposição não acusatória da nudez, geralmente figurada de forma maniqueísta na arte medieval. Noutros termos, Botticelli teria inovado ao debuxar uma deusa mitológica nua, sem que para isso precisasse recorrer ao conceito de pecado. Todavia, inspirada por “uma leitura aprofundada e extremamente sensível de Dante”, cuja *Divina comédia*, nas palavras de Argan (2011, p. 245), “influi, não sobre a temática, mas sobre o estilo de Botticelli, sobre sua maneira de formular a imagem”; inspirada, repito, também por uma teoria neoplatônica do amor já ela filtrada pela poesia de Petrarca, a *Vênus de Botticelli* será, antes de tudo o mais, uma *madonna* cristã. Gombrich (1945) detivera-se detalhadamente na relação de *contaminatio* existente entre os quadros *O nascimento de Vênus* e *O batismo de Cristo*, apontando o quanto a ideia de uma concepção advinda das águas poderia ser facilmente reconduzida ao conceito de renascimento da alma por meio do rito do batismo. Repare-se que, apesar de nua, a *Vênus de Botticelli* não suscita desejos carnaís<sup>3</sup>; repare-se ainda que a sua face serena, pudica e algo assexuada seria a mais lídima expressão das variadas *madonnas* cristãs surgidas a partir do modelo filosófico consagrado por Marsilio Ficino (2001, p. 120):

*Vênus é dupla. Uma é aquela inteligência que situamos na mente angélica. A outra é aquela capacidade de engendrar que se atribui à alma do mundo. E uma e outra têm como companheiro um amor semelhante a elas. Aquela é arrasada pelo amor inato a compreender a beleza de Deus. Esta, por seu amor, a criar a mesma beleza nos corpos. Aquela compreende o fulgor da divindade primeiramente em si e depois o transmite à segunda Vênus. Esta irradia as faíscas desse fulgor na matéria do mundo. Desse modo, pela presença de tais faíscas, cada um dos corpos do mundo se mostra belo, na medida de sua natureza. A beleza desses corpos é percebida através dos olhos pelo espírito do homem que possui duas forças: a força de entender e a potência de engendrar. Essas duas forças são em nós duas Vênus, que são acompanhadas de dois amores. Tão logo a beleza do corpo humano se apresenta diante de nossos olhos, nossa mente, que é em nós a Vênus primeira, a venera e ama como uma imagem do ornamento divino e através desta é incitada frequentemente em direção àquele. Por sua vez, a força para gerar a Vênus segunda deseja engendrar uma forma semelhante a esta. Em ambas então há amor. Ali desejo de contemplar a beleza, aqui de gerá-la. E esses dois amores são honestos e merecedores de elogio, pois um e outro seguem a imagem divina.*

Se em *O banquete* de Platão o impulso erótico-amoroso é justificado, dentre os muitos argumentos apresentados ao longo do diálogo, pela existência de uma Afrodite Pândemia (terrena e popular) e de uma Afrodite Urânia (celestial), essa mesma duplicidade da deusa da beleza e do amor será reiterada séculos mais tarde, no seio do neoplatonismo cristão. No entanto, se para Platão o trânsito pela pluralidade dos corpos se manifesta como o estágio inicial e absolutamente

3 Giulio Argan (2011), Erwin Panofsky (2000) e Ernst H. Gombrich (1945) advogam a favor de uma espiritualidade que sobrepuja o possível sensualismo advindo da nudez da *Vênus de Botticelli*. Os três autores ressaltam que o quadro foi pintado no contexto do neoplatonismo cristão e que Botticelli teria sido o primeiro artista italiano a obedecer em pintura aos padrões da escola neoplatônica de Florença, apoiando-se sobretudo nos comentários de Marsilio Ficino ao *Banquete* de Platão. Aliás, Argan, Panofsky e Gombrich ressaltam que a *Vênus de Botticelli* muito se assemelha a uma *madonna* cristã trasposta para um tema mitológico. Por outras palavras, Botticelli inovou ao pintar a nudez, na recuperação de um tema da mitologia. Na arte medieval, por exemplo, a nudez era debuxada como um modo de reiterar o conceito de pecado. O grande diferencial de Botticelli teria sido, portanto, pintar uma deusa pagã completamente nua, mas com uma face pudica e algo assexuada de *madonna* cristã.

necessário de um percurso de conhecimento que, em gradação ascendente, visa, ao fim e ao cabo, à contemplação da própria ideia de amar, de uma abstração – como nos revela a escala de Diotima –, para alguns filósofos do neoplatonismo cristão, tais como Marsilio Ficino e Leão Hebreu, a experiência erótica deveria ser desde logo banida do universo do amante, por representar uma espécie de obstáculo rumo à espiritualidade, em outras palavras, ao amor divino. Platão sinalizava que quanto mais belo fosse o ser humano, mais próximo ele estaria daquela forma perfeita e imutável, daquela essência plena e verdadeira, existente apenas no plano suprassensível. Na interpretação cristianizada dos teóricos da Escola Neoplatônica de Florença, é também a visão da beleza dos corpos o momento do despertar do amor, isto é, da Vênus primeira, a mesma que viabilizará, por sua vez, o trânsito para a Vênus segunda. Em resumo: a imagem do corpo belo é capaz de fazer nascer o amor não pela matéria em si, mas sim pela centelha divina que dentro do corpo reside. Com efeito, amar o reflexo divino do outro é na verdade amar a parte divina de si próprio, é viver um amor pela passiva, espécie de processo expiatório que possibilitará ao erasta – no sentido etimológico daquele que ama – uma ascese em direção a Deus. Eis por que a santidade de Beatriz; eis por que a incorporeidade de Laura. Dante e Petrarca, Narcisos que achavam feio tudo aquilo que não fosse espelho, para recordarmos a canção de Caetano!

Imitar não é necessariamente o mesmo que copiar. A cultura renascentista baseia-se, como se sabe, numa poética da emulação, o que exige, nos âmbitos ético e estético, uma adaptação relativamente aos modelos da Antiguidade, vide a ressignificação cristã de mitos pagãos, de que a tela de Botticelli é paradigma. Camões, poeta maneirista, a um só tempo clássico e anticlássico, coloca também ele “o problema da imitação do antigo e de sua dificuldade” (ARGAN, 2011, p. 373), evidenciando o contrassenso entre os planos teórico e prático. Consoante as palavras de Argan (2011, p. 380), “O Maneirismo [...] é o triunfo da prática sobre a teoria”, de uma prática que se manifesta como “experiência vivida”, o que não será outro caso senão o do príncipe dos poetas porque – já o dizem seus versos – “posto que em cientes muito cabe,/Mais em particular o experto sabe” (X, 152)! Ao *emular* Dante, Petrarca, Homero ou Virgílio, Camões parecia pôr em engrenagem o próprio sentido desse vocábulo, que significa, sim, imitar, mas também *competir, rivalizar, disputar a preferência*, termos expressos com outras palavras, em outra linguagem, desde a proposição de *Os Lusíadas*. No que tange ao tema do amor, é preciso dizer que, se Dante e Petrarca tiveram de modificar os modelos da Antiguidade de forma a ressignificarem no seu tempo, Camões, diante da necessidade de dialogar com as obras desses novos-velhos artistas que já se haviam feito *clássicos*, terá de empreender também ele o seu gesto de diferença. Segundo Helder Macedo (2013, p. 15), Dante e Petrarca “viam na mulher amada o ideal divinamente amplificado de si próprios e, conseqüentemente, entendiam a materialidade do erotismo como um obstáculo à obtenção desse ideal”. E Macedo (2013, p. 15) prossegue: “Camões, pelo contrário, assumiu a diferenciação da mulher amada como a causa do seu impulso amoroso”. Na esteira dessas reflexões, quero pensar o erotismo camoniano como uma *potência de alterização!*

Permitir-se a aventura do erotismo dos corpos é lançar-se em terreno alheio e desconhecido. E se o Maneirismo foi de fato, como quer Argan (2011), um momento artístico-literário de triunfo da prática sobre a teoria ante uma maior consciência em relação à impossibilidade de repetir o paradigma; no que tange

ao Portugal de Quinhentos, nenhum outro poeta foi mais enfático do que Camões em expressar a ideia dessa impossibilidade. Aliás, o tema da experiência configura-se como um *topos* da sua poesia quer épica, quer lírica. Em *Os Lusíadas*, do Velho do Restelo – que se esforça para tirar roucas palavras do seu experto peito – aos rudes marinheiros “que têm por mestra a longa experiência” (V, 17), da voz que admoesta el-Rei d. Sebastião a tomar conselhos apenas de experimentados – “pois que sabem/O como, o quando, e onde as cousas cabem” (X, 149) – ao Poeta que se coloca ele próprio como um ser experiente – “Nem me falta na vida honesto estudo,/Com longa experiência misturado” (X, 154) –, Camões por diversas vezes faz questão de posicionar-se de forma firme diante dos olhos míopes de uma pátria insensível, que *não sabe arte nem na estima*, metida que está “no gosto da cobiça e na rudeza/Duma austera apagada e vil tristeza” (X, 145). No que se refere mais especificamente à lírica, nela Camões também ousa transgredir a dicção clássica e universal para erigir como matéria da poesia a sua própria experiência de vida. Ultrapassando o petrarquismo e o neoplatonismo cristão dominantes à sua época, a poesia camoniana desponta em erotismo, celebrando a experiência amorosa como veículo para o conhecimento, como demanda errante de uma alteridade e não de uma identidade intransitiva. Nas palavras do poeta: “não canse o cego Amor de me guiar/a parte donde não saiba tornar-me [...]” (CAMÕES, 2005, p. 161)!

Sempre aberto para a possibilidade do novo e nunca apavorado diante daquilo que não fosse “mesmo velho”, o belo corresponde, para Camões, não à sua própria imagem refletida no espelho, mas à múltipla experiência da diversidade do humano. Toda a trama desenrolada ao longo dos dez cantos de *Os Lusíadas*, esse poema orgiasticamente dionisíaco, é corolário da busca de uma identidade que só pode afirmar-se a partir do encontro com a sua alteridade. Por isso, no que concerne ao tema da experiência amorosa, a poesia camoniana não se limita, como acentua Helder Macedo (2013), a uma única Beatriz ou Laura, mas se abre ela própria para a sedução, isto é, para o desvio, para o caminho errante das diversas flamas em que o poeta variamente ardeu. E é também por isso que a Vênus camoniana, sensualíssima e erotizada, é já ela tão diferente da Vênus de Botticelli e das suas reverberações em *madonnas* cristãs, tais como as musas celebradas por Dante e por Petrarca. Luís Maffei (2014, p. 515) sinaliza que *Os Lusíadas* promovem “uma educação amorosa pela poesia” e que, nesse poema, todas as grandes façanhas da deusa da beleza e do amor são marcadas por uma intenção pedagógica. Assim o é. Afinal, os mitos são sempre pedagógicos, o que significa dizer que servem à educação humana em geral. Não à toa a Ilha dos Amores, espaço no qual o corpo de Vênus se metamorfoseia e, mais que isso, onde se materializam as suas próprias ideias, é um projeto conjunto entre mãe e filho, com o fito de fazer surgir uma futura raça de semideuses. Antes, porém, Vênus já se depara com um Cupido cioso de castigar (consertar?) um mundo rebelde e, portanto, desconcertado, amante de “cousas que nos foram dadas/Não para serem amadas, mas usadas” (IX, 25).

Claro está que a primeira questão que salta à mente a partir da leitura desses versos é a da vileza do ouro, ou seja, do dinheiro e do seu poder corruptor. Contudo, gosto de ler a Ilha dos Amores como uma grande empreitada de Eros contra Narciso, em outras palavras, do erotismo contra uma identidade ensimesmada, autotélica, de que o mito de Acteon seria um exemplo mais do que elucidativo. Recusando a “bela forma humana” para “seguir um feio animal fero”

(IX, 26), o caçador que ousou espiar o banho de Diana converter-se-á ele próprio na vítima sacrificial do seu erro. Para Camões, não há conhecimento possível para fora do âmbito da experiência e será também isso que aprenderemos com a tão revisitada cena dos amores entre Lionardo e Efire, a meu ver deliciosa e absolutamente antipetrarquista. É a partir da sua análise que começo a encaminhar-me para o encerramento deste texto. Ouçamo-la:

Lionardo, *soldado bem desposto,*  
*Manhoso, cavaleiro e namorado,*  
*A quem Amor não dera um só desgosto,*  
*Mas sempre fora dele mal tratado,*  
*E tinha já por firme prosuposto*  
*Ser com amores mal-afortunado,*  
*Porém não que perdesse a esperança*  
*De inda poder seu Fado ter mudança,*  
*Quis aqui sua ventura que corria*  
*Após Efire, exemplo de beleza,*  
*Que mais caro que as outras dar queria*  
*O que deu, pera dar-se, a Natureza.*  
*Já cansado, correndo, lhe dizia:*  
*“Ó fermosura indigna de aspereza,*  
*Pois desta vida te concedo a palma,*  
*Espera um corpo de quem levas a alma!”* (IX, 75-76).

Em Camões não há meias palavras e aqui o seu discurso é bastante claro: Efire quer dar com mais dificuldade (mais caro) do que as outras ninfas o que a natureza fez para ser dado. A Ilha dos Amores é desses espaços paradisíacos capazes de fazer inverter a força dos contrários, tornando os opostos complementares. Por isso mesmo é o *locus* onde o cisne canta para celebrar a vida e, ainda mais importante, onde Vênus, inimiga de Baco, entrega como recompensa aos navegantes precisamente os valores da deidade a quem ela própria se opõe. A Vênus camoniana é estonteantemente dionisíaca! Anulando todas as impossibilidades, essa grande deusa-filha-amante-mãe que muito arditosamente sabe incender os polos gelados e tornar fria a esfera do fogo também saberá reverter, em metáfora, os infortúnios de Apolo ao dar expressão concretizada aos amores não realizados de Lionardo. Com efeito, Efire nada mais é do que uma Dafne que, no reverso do mito original, agora se deixa alcançar. Petrarca utiliza-se reiteradas vezes do arquétipo mítico de Apolo e Dafne ao longo de todo o seu *Cancioneiro*, como que a apontar para a simbologia de um amor que lhe escapa porque marcado pela impossibilidade<sup>4</sup>. Colocando-se como uma espécie de novo deus do arco de prata a correr atrás de uma Dafne-Laura cujo corpo se faz troncos e galhos e cujos cabelos se fazem folhas, ao poeta toscano só resta, tal como ao filho da deusa Latona, celebrar o triunfo de si próprio ao evocar a memória

4 As referências são diversas e cito aqui apenas dois exemplos, a título de resumo: “*Per fare una leggiadra sua vendetta/e punire in un dí ben mille offese,/celatamente Amor l’arco riprese,/come uom ch’a nocer luogo e tempo aspetta*” [“Para de mim tomar vingança estreita/e punir num só dia muito pecado,/Amor tomou seu arco, disfarçado,/como quem por matar se põe à espreita” (PETRARCA, 2014, p. 38). Ou ainda: “*E i duo mi transformaro in quel ch’i sono,/facendomi d’uom vivo un lauro verde,/che per fredda stagion foglia non perde./ [...] e i capei vidi far di quella fronde/di che sperato avea già lor corona,/ [...] diventar due radici sovra l’onde/non di Peneo, ma d’un piú altero fiume,le n’duo rami mutarsi ambe le braccia!*” [“Os dois me transformaram a feição/fazendo de homem vivo um louro verde/que na fria estação folha não perde./ [...] o cabelo vi ficar daquela fronde/de que esperava já uma coroa,/ [...] feitos duas raízes por sobre a onda/não do Peneu, mais forte era a corrente, e em dois ramos mudaram-se meus braços!” (PETRARCA, 2014, p. 62).

da amada. Como se sabe, Apolo, ao ver Dafne convertida para todo o sempre num loureiro, chora copiosamente e promete a ela render tributo nos âmbitos das suas conquistas, e daí que todos aqueles que se destaquem pelos seus grandes feitos tenham o direito de ser contemplados com a coroa de louros, efigie da imortalidade. Laura, do latim *laurus* (loureiro), planta verdejante mesmo em meio ao rigor do outono e do inverno – e por isso representante da vida eterna –, é a Dafne de Petrarca, é a amada incorpórea que proporciona o seu crescimento espiritual, que amplia a parte divina de si próprio, garantindo-lhe a imortalidade por meio da poesia.

Ora, se o amor de Petrarca por Laura é no fundo uma expressão narcísica – amor só em si próprio satisfeito –, o amor de Lionardo por Efire será necessariamente pela parte alheia, pela alteridade, triunfo que só na carne se pode satisfazer e consagrar:

*Já não fugia a bela Ninfã, tanto  
 Por se dar cara ao triste que a seguia,  
 Como por ir ouvindo o doce canto,  
 As namoradas mágoas que dizia.  
 Volvendo o rosto, já sereno e santo,  
 Toda banhada em riso e alegria,  
 Cair se deixa aos pés do vencedor,  
 Que todo se desfaz em puro amor.  
 Oh! Que famintos beijos na floresta.  
 E que mimoso choro que soava!  
 Que afagos tão suaves, que ira honesta,  
 Que em risinhos alegres se tornava!  
 O que mais passam na menhã e na sesta,  
 Que Vênus com prazeres inflamava,  
 Melhor é espremitá-lo que julgá-lo;  
 Mas julgue-o quem não pode espremitá-lo (IX, 82-83).*

As referências a Petrarca são muitas ao longo de toda essa cena amorosa seja pelo verso “*Tra la spica e la man qual muro he messo*” (IX, 77), literalmente citado por Camões do soneto 56 do *Cancioneiro*, seja pelo fato de o episódio da Ilha dos Amores evocar o *Triumphus Cupidinis*. Mas essa ínsula namorada, comparada pelo próprio autor de *Os Lusíadas* a uma nova Delos, ilha flutuante que recebera Latona para que pudesse dar à luz os seus filhos Ártemis e Apolo, essa ínsula namorada, repito, é o espaço em “que o Amor com seus contrários s’acrescenta” (CAMÕES, 2005, p. 132), em que os conflitos se diluem e harmonizam. Se no mito original Cupido se vingara de Apolo ao lançar no peito de Dafne uma flecha de chumbo que propositadamente repelia o amor, a ninfa camoniana é atingida agora com a mesma flecha de ouro de que inicialmente o deus grego fora alvo. Seduzida pelos dons da poesia, dons de Apolo por excelência, Efire deixa-se alcançar por aquele que a perseguia. E já agora, de modo assaz dionisiaco, o vencedor “de todo se desfaz em puro amor”, momento do orgasmo, do gozo propriamente dito (se desfaz), entendível tão somente por aqueles que o experimentaram; enfim, momento pedagógica e marcadamente antipetrarquista.

Repare-se que a descrição física da ninfa criada pela pena de Camões obedece exatamente ao modelo da *Donna angelicata*, consagrado tanto por Dante quanto por Petrarca. Efire volve para Lionardo o seu rosto “já sereno e santo”, o



que, na transgressão camoniana, não implica a ausência da carnalidade ou, como diria Helder Macedo (2013), da *consagração do espírito na carne*<sup>5</sup>. Afinal, os beijos são famintos, o “choro” é mimoso, os afagos são suaves, a ira é *honestata*, o orgasmo é *puro*. E a conclusão do poeta diante do exposto é mais uma vez muitíssimo clara: “*Milhor é esperimentá-lo que julgá-lo*”. Tornando os opostos complementares, Camões faz da sua ninfa uma ousada *Donna angelicata* para quem o sexo não se configura como um obstáculo à chegada a um estágio de espiritualidade, mas antes como um veículo capaz de promover aos amantes o alcance da serenidade e da pureza. A iconoclastia do poeta ante a tradição, é ele próprio quem no-la sinaliza:

*Eu vo-lo direi. Porque todos vós outros que amais pela passiva dizeis que o amador, fino como melão, que não há de querer mais de sua dama que amá-la viva. E virá logo o vosso Petro Bembo, Petrarca e outros trinta Platões (mais safados destes hipócritas que umas luvas dum pajem d’arte), mostrando-nos razões verissimilhantes para homem não querer mais de sua dama que ver, até falar. E ainda houve outros inquisidores d’amor mais especulativos, que defenderam a vista por não emprenhar o desejo. E eu faço voto a Deus, se a qualquer destes lh’entregarem sua dama entre dois pratos, tosada e aparelhada, que não fique pedra sobre pedra, nem lugar sagrado em que se possa dizer missa daí a mil anos, nem lugar tão privilegiado em que a fúria da justiça não buscasse até os caminhos escaninos. De mim vos sei dizer que os meus amores hão de ser ativos e eu hei de ser a pessoa agente e ela a paciente, e esta é a verdade (CAMÕES, 2014, p. 68).*

As considerações de Duriano no *Auto de Filodemo* bem poderiam resumir a postura de Camões em relação ao petrarquismo, ao neoplatonismo e ao código de amor cortês, correntes que recebera por herança. Colocando-se como um inegável adepto da prática ante a teoria, o poeta é aquele para quem os seus amores hão de ser sempre ativos, em outras palavras, sempre experimentados. “E sabeis que segundo o amor tiverdes/tereis o entendimento de meus versos” (CAMÕES, 2005, p. 117), já nos alertava ele no pórtico das suas *Rimas*. A poesia camoniana é a demanda de um conhecimento que se formula no encontro com a alteridade, é a viagem rumo ao incógnito que permite ao sujeito amante a experiência de ser *no* outro, e *com* outro – como diria Caetano – “o avesso, do avesso, do avesso, do avesso”. Sedutora ação de Eros contra Narciso!

## EROS AGAINST NARCISSUS: EROTICISM AND OTHERNESS IN LUÍS DE CAMÕES

**Abstract:** In his work, Camões fosters a fruitful dialogue with the tradition. Influenced by the cultural legacy of courtly love, by Petrarchism and by Christian Neoplatonism, Camonian poetry deals with these literary-philosophical movements, while taking them as frames of reference rather than reverence. During the historical period of the author of *Os Lusíadas* these movements combined to give rise to an understanding of eroticism as an obstacle to reaching a state

5 Helder Macedo (2013, p. 61, grifo nosso) sinaliza a possibilidade de “fazer uma leitura coerente de *Os Lusíadas* da perspectiva da escala platônica do amor, que Camões no entanto modifica e adapta não só em função do Novo Ciceronismo inerente ao Humanismo Cívico como da sua própria, nada convencional, *valorização do erotismo como possível veículo para o amor sublime*”.

of spirituality. Nonetheless, in a very unconventional way, Camões will regard the erotic experience as a means to knowledge, thus announcing new gnosis carried out through the encounter with the otherness, on a contrary path to that of Dante and Petrarch.

**Keywords:** Camões. Eroticism. Knowledge.

## REFERÊNCIAS

- ALIGHIERI, D. *Divina comédia*. Tradução João Trentino Ziller. São Paulo: Ateliê Editorial, 2014.
- ARGAN, G. C. *Clássico anti-clássico: o Renascimento de Brunelleschi a Bruegel*. Tradução Lorenzo Mammì. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.
- BERARDINELLI, C. *Estudos camonianos*. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000.
- CAMÕES, L. de. *Rimas*. Texto estabelecido e prefaciado por J. da Costa Pimpão. Coimbra: Almedina, 2005.
- CAMÕES, L. de. *Os Lusíadas*. Porto: Porto, 2006.
- CAMÕES, L. de. *Teatro de Camões*. Apresentação, notas, glossário e fixação dos textos por Márcio Muniz. Rio de Janeiro: Oficina Raquel, 2014.
- FICINO, M. *De Amore: comentario a “El banquete” de Platón*. Traducción Rocío de la Villa Ardura. Madrid: Tecnos, 2001.
- GARRETT, A. *Viagens na minha Terra*. São Paulo: Martin Claret, 2005.
- GOMBRICH, E. H. Botticelli's mythologies: a study in the Neoplatonic Symbolism of His Circle. *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, v. 8, p. 7-60, 1945.
- LOURENÇO, E. *Mitologia da saudade*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- MACEDO, H. *Camões e a viagem iniciática*. Rio de Janeiro: Móbile, 2013.
- MAFFEI, L. Segundo Camões, a Pedagogia de Vênus e Cupido pelo Amor no mundo. *Remate de Males*, v. 34, n. 2, p. 513-530, 2014. Disponível em: <http://revistas.iel.unicamp.br/index.php/remate/article/view/4525/4898>. Acesso em: 17 fev. 2017.
- PANOFSKY, E. *Idea: a evolução do conceito de belo*. Tradução Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- PAZ, O. *Os filhos do barro*. Tradução Paulina Wacht. Rio de Janeiro: Cosac Naify, 2013.
- PETRARCA, F. *Cancioneiro*. Tradução José Clemente Pozenato. São Paulo: Ateliê Editorial, 2014.
- PLATÃO. *O banquete*. Tradução, introdução e notas de José Cavalcante de Souza. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1991.

Recebido em 2 de junho de 2018.

Aprovado em 18 de março de 2019.