

*A AEMULATIO DA ENEIDA N' OS LUSÍADAS**

Miguel Ângelo Andriolo Mangini

Universidade de São Paulo

Orcid: <https://orcid.org/0000-0003-3888-940X>

miguelangelo@usp.br

RESUMO

O objetivo deste artigo é apontar evidências textuais de como a *aemulatio* da *Eneida*, de Virgílio, n' *Os Lusíadas*, de Camões, é construída, bem como sugerir uma indicação de qual seja a importância desse procedimento para o significado da epopeia portuguesa. Por meio da análise de algumas passagens em que há alusão à *Eneida*, constatou-se que Camões faz uso de determinados artifícios lexicais, morfológicos, sintáticos, estruturais, figurativos, entre outros, para produzir uma “retórica do aumento” que engrandece a aventura que narra em oposição àquela narrada por Virgílio. Chegou-se à conclusão, também, de que o efeito de sentido dessa emulação, ao menos como indicado pelas passagens analisadas, é a construção da imagem apoteótica dos lusitanos e da sua missão orientada pela Providência, superiores mesmo ao herói mítico Eneias e à própria fundação de Roma contados na *Eneida*. O engrandecimento dos “barões assinalados”, assim, depende da alusão competitiva à *Eneida*, porque dessa maneira eles resultam sem par na história.

Palavras-chave: *Os Lusíadas. Eneida. Aemulatio.*

ABSTRACT

This article's goal is to point out textual evidence of the *aemulatio* of Virgil's *Aeneid* in Camões' *Os Lusíadas*, as well as to suggest an indication of the importance of this procedure to the Portuguese epic's meaning. The analysis of some passages that allude to the *Aeneid* has allowed to identify certain lexical, morphological, syntactic, structural, and figurative tools used by Camões in order to build an “amplification rhetoric” which enhances the adventure narrated by him in opposition to that narrated by Virgil. It has also allowed to conclude that the meaning achieved through the emulation, at least as indicated by the analyzed passages, is the framing of an apotheosizing image of the Lusitanian and their divinely guided mission, which are superior even to the mythical hero Aeneas and the foundation of Rome itself told in the *Aeneid*. Therefore, the exaltation of the “barões assinalados” depends on the competitive allusion to the *Aeneid*, because in this way they end up unmatched in History.

Keywords: *Os Lusíadas. Aeneid. Aemulatio.*

* "A feita deste trabalho contou com apoio financeiro de bolsa de mestrado: processo nº 2021/00295-7, Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP)."

1 INTRODUÇÃO

É comum que se comece a falar de emulação a partir daquela famosa passagem de Pseudo-Longino (13.4).¹ Paulo Sérgio de Vasconcellos (2001, p. 39) é um dos que a visitam e aponta, na linha de Giorgio Pasquali e Gian Biagio Conte, que não há interesse crítico em saber qual dos autores em competição é, afinal, o melhor, mas sim nos “efeitos de sentido” gerados pela integração do texto-fonte ao texto-receptor nos termos dessa contenda fictícia. Outro que vê importância teórica naquela passagem é Thomas Greene (1982, p. 46), para quem se pode derivar dela algo do conceito de *aemulatio*, já que a disputa é tematizada no trecho: toda obra que faz imitação criativa dos modelos – porque há imitação servil, adulação ou mesmo simples homenagem² – “mingles filial rejection with respect”,³ e disso depende a grandeza de Platão. Em outras palavras, a novidade poética não se dá sem a percepção crítica sobre o modelo e, enfim, sem disputa.

Entretanto, Pseudo-Longino naquela passagem não oferece uma definição tecnicamente suficiente de *aemulatio*. Usa a palavra *ἀγών* [“batalha, disputa”],

¹ και οὐδ' ἂν ἐπακμάσαι μοι δοκεῖ τηλικαῦτά τινα τοῖς τῆς φιλοσοφίας δόγμασι, καὶ εἰς ποιητικὰς ὕλας πολλαχοῦ συνεμβῆναι καὶ φράσεις εἰ μὴ περὶ πρωτείων νῆ Δία παντὶ θυμῷ πρὸς Ὅμηρον, ὡς ἀνταγωνιστῆς νέος πρὸς ἤδη τεθναμασμένον, ἴσως μὲν φιλονεικότερον καὶ οἶονεἰ διαδορατιζόμενος, οὐκ ἀνωφελῶς δ' ὁμως διηριστεύετο: ἄγαθὴ γὰρ κατὰ τὸν Ἡσίοδον ἔρις ἦδε βροτοῖσι. καὶ τῶ ὄντι καλὸς οὗτος καὶ ἀξιοτικώτατος εὐκλείας ἀγών τε καὶ στέφανος, ἐν ᾧ καὶ τὸ ἠτᾶσθαι τῶν προγενεστέρων οὐκ ἄδοξον (*Subl.*, XIII, 4, ed. Roberts). Na tradução de Marta Isabel Várzeas (2015, p. 61-62): “E parece-me que ele [Platão] não teria chegado a um nível tão alto nas doutrinas filosóficas nem teria entrado tantas vezes em matérias e expressões poéticas se não disputasse com Homero o primeiro lugar com todas as suas forças, tal como um jovem perante um adversário já consagrado disputa a primazia com demasiado amor à vitória, porventura, e quase como se estivesse a terçar armas, mas ainda assim não inutilmente. Pois, como diz Hesíodo, ‘é boa esta contenda para os mortais’. E, na verdade, é belo e muito digno vencer esta competição e esta coroa de glória na qual mesmo o ser vencido pelos mais antigos não é uma desonra.”

² Conte (1974, p. 12-13) chama atenção para o fato de que a tradição poética não é feita unicamente de imitações criativas, ou de emulações. Emulação, explica, depende de alusão, mas pode haver, por exemplo, alusão que contribui para alguns efeitos poéticos sem que haja competitividade; é o caso da alusão do primeiro verso do poema 101 de Catulo aos primeiros versos da *Odisséia*, como expõe Conte no primeiro capítulo do livro citado. Em ensaio introdutório a um conjunto de epopeias brasileiras, Hansen (2008, p. 22, nota 7) aponta para o outro lado da imitação, o servilismo escolar, em que o aluno repete as fórmulas dos grandes modelos que conhece serem respeitáveis, mas sabe apenas copiá-los, sem possuir o conhecimento das causas pelas quais assim o são. Não sabendo a causa da perfeição do modelo, não pode ser um poeta de verdade, apenas um copiador. O comentário de Hansen parte, como ele mesmo indica, da distinção aristotélica entre experiência e arte. A definição de *τέχνη* [“técnica”], cujo equivalente latino é *ars* [“arte”], está presente em *Metafísica* (981a-b).

³ “mistura rejeição filial com respeito”. As traduções dos trechos em língua estrangeira, quando não acompanhadas da indicação do tradutor, são de nossa autoria.

empregada também para designar a competição de poemas corais em festivais, mas não usa palavras que corresponderiam mais de perto ao conceito em questão, como *ἀμιλλὰ* [“disputa por superioridade”], *ἀμιλλάομαι* [“competir”] ou *ζήλος* [“inveja”, equivalente grego de *aemulatio*]. Para apresentar as bases de uma definição de *aemulatio*, Russell (1979) parte, como os outros, daquele rétor grego, mas também de um outro rétor grego, Dionísio de Halicarnasso:

μίμειςίς ἐστιν ἐνέργεια διὰ τῶν θεωρημάτων ἐκματτομένη τό παράδειγμα.
ζήλος δὲ ἐστιν πρὸς θαῦμα τοῦ δοκοῦντος εἶναι καλοῦ κινουμένη. (*De imit.*, A, III, ed. Usener)

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

A emulação, por sua vez, é uma actividade do espírito que o move no sentido da admiração daquilo que lhe parece ser belo. (1986, p. 49)

A primeira constatação a ser feita sobre estas duas sentenças é a de que o problema óbvio da definição do conceito de *aemulatio* é diferenciá-lo do seu irmão *imitatio*. A segunda é a de que não está aí presente o tema da competição, pelo menos aparentemente. Quanto à primeira, é evidente que Dionísio descreve e separa duas atividades diferentes, mas é válido o esforço argumentativo de Russell (1979, p. 9-10) em demonstrar que essas são duas partes de um mesmo processo. Para ele, apesar de a distinção de Dionísio entre *μίμησις* [*imitatio*] e *ζήλος* [*aemulatio*] ser “sharp”, é perigoso aceitar que oponha duas atividades independentes, como se fosse possível haver, no caso da imitação, o puro tecnicismo, que é cópia perfeita, plágio, ou mesmo teoria sem aplicação, e, no caso da emulação, a pura admiração “espiritual”, isenta de preceitos teóricos. O que a Russell parece mais justo compreender dessa passagem é que de um mesmo empreendimento poético participem o caráter artístico e o engenhoso, para lembrar a convivência entre *ars* e *ingenium* da poética horaciana. Refundição de modelos e criatividade, portanto, são complementares (1979, p. 10). Isto não quer dizer que toda obra pressuponha inovação em relação ao modelo: cabe à competência do poeta, observando atentamente os preceitos e não menos se valendo do próprio engenho, tomar para si o texto alheio (ver a segunda nota explicativa deste trabalho). Russell defende que exista uma convivência desses fatores equivalente à dialética entre o velho e o novo, a norma e o desvio, em uma mesma obra, ponto provavelmente pacífico na teoria moderna: segundo Conte (1974, p. 59), estilo não pode confundir-se com desvio absoluto. Se assim fosse, gerar-se-iam apenas *monstra*, objetos ininteligíveis, pois não comparáveis a nada. “Desvio absoluto” é, aliás, uma expressão paradoxal; todo fato estilístico depende de uma norma, ou de uma tradição, ou, como Conte prefere chamar, de um “sistema literário”, em relação à qual promover desvios.

Sendo assim, mesmo que não se possa desirmanar os dois conceitos e mesmo que ambos participem da definição de poesia, é justo usar o termo *aemulatio* para descrevê-la em uma instância específica: a poesia, *na medida em que* é criativa ou inovadora, é emulação. Não de maneira diferente argumenta Greene (1982, p. 46), já mencionado. Mas ainda resta investigar aquela segunda constatação. Onde está o elemento da competição? O autor da tradução citada chama atenção, em nota, para o caráter fragmentário dessa definição de Dionísio, advertindo que carece do contexto que talvez lhe pudesse dar significado completo.⁴ Além disso, em certo sentido, é possível identificar a criatividade com a disputa, sem que o texto de Dionísio o deixe explícito, se se admitir que produzir a novidade em relação ao modelo não é produzir algo apenas diferente dele, mas algo a mais em relação a ele e, por consequência, dar conta de representar o mundo com mais abrangência. O próprio texto de Dionísio, algumas linhas à frente, poderá contribuir para a compreensão da sua definição de emulação como disputa:

“Ὅτι δεῖ τοῖς τῶν ἀρχαίων ἐντυγχάνειν συγγραμμάτων, ἵν’ ἐντεῦθεν μὴ μόνον τῆς μόνον τῆς ὑποθέσεως τὴν ὕλην ἀλλὰ καὶ τὸν τῶν ἰδιωμάτων ζῆλον χορηγηθῶμεν. (*De imit.*, B, V, 1)

Por isso, importa que compulsemos as obras dos antigos para que daí sejamos orientados não apenas para a matéria do argumento, mas também para o desejo de superar as particularidades dessas obras. (1986, p. 51)

Aqui se observa novamente a diferença complementar entre o trabalho técnico e a novidade a partir do modelo. A ideia de compulsar as obras dos antigos encontra paralelo no preceito de Horácio sobre os gregos na sua *Ars Poetica* (268-269),⁵ sobre a aquisição das técnicas dos modelos, e a partir dessa atividade se obtém o conhecimento sobre o que e como falar, mas também “o desejo de superar” (*ζῆλος*) tais modelos. Enquanto preceito técnico, a compulsação dos modelos parece estar ligada àquela *μίμησις* de que fala Dionísio, fator artístico da poesia, ao passo que a superação é atividade sobretudo criativa ou inovadora, porque superar é fazer diferente e fazer mais, e logo é também “atividade do espírito” (*ἐνέργεια ψυχῆς*), se nisto está compreendido o fator engenhoso e “desviante” da poesia. Assim, não será necessário fazer interpretações extensas para admitir a relação próxima entre

⁴ Comenta Raul Miguel Fernandes a definição de emulação de Dionísio: “A julgar por esta definição, Dion. Halic. faz da emulação uma predisposição de espírito. Atente-se, porém, que uma definição como esta, truncada do contexto, pode não ser representativa do pensamento do seu autor. Por emulação deve-se entender o esforço que leva o imitador a igualar, se não a ultrapassar, o próprio modelo” (1986, p. 49-50, nota 7).

⁵ [...] *Vos exemplaria Graecal nocturna uersate manu, uersate diurna.* [“Vós os exemplares gregos versai com mão noturna, versai com diurna.”]

emulação, disputa e superação, porque o corrobora a evidência textual: o uso do mesmo vocábulo *ζῆλος* tanto naquela definição sobre a emulação como estado psíquico (*De imit.*, A, III) quanto nesta, na qual o fato da competição e da superação é mais acentuado e na qual Fernandes prefere traduzir a palavra por “desejo de superar” (*De imit.*, B, V, 1).

Não é demais reiterar que falar em competitividade poética tem valor teórico apenas naquilo que essa disputa fictícia oferece de geração de formas e conteúdos que de outro modo não existiriam. Como renascentista, Camões nada escreveu sem ter observado rigorosamente os preceitos da Antiguidade; na sua epopeia, colhe largamente de Homero, Apolônio de Rodes, Virgílio, Lucano e Estácio, para citar alguns antigos. “Ma il rinvio alla norma, ovviamente, non significa sottomissione ad essa: delimita piuttosto [...] lo spazio comune entro cui può agire la differenziazione emulativa di una nuova poetica”⁶ (CONTE, 1974, p. 58). Também como renascentista, era natural que o português competisse com os modelos. Cabe supor, então, que o conceito mais adequado para descrever a relação entre *Os Lusíadas* e a *Eneida* seja o de *aemulatio*, pois a alusão camoniana se dá nos termos de uma contenda fictícia em defesa da superioridade da sua obra. Nesse sentido, com base na argumentação de Conte, os elementos virgilianos, pertencentes a um organismo próprio que é a *Eneida*, são de lá “tratti” (p. 52) e integrados a *Os Lusíadas* em tom de competitividade, de tal maneira que aqueles elementos assumem novas funções e produzem novas formas e conteúdos no novo organismo, que tem motivações próprias.

A emulação camoniana aparece explicitamente em I, 3 – mas uma análise detida demonstrará, na seção seguinte, que ocorre desde o primeiro verso. Exclama o narrador épico, exprimindo entusiasmo patriótico:

Cessem do sábio Grego e do Troiano
As navegações grandes que fizeram;
[...]
Cesse tudo o que a Musa antiga canta,
Que outro valor mais alto se alevanta.⁷ (*Lus.*, I, 3)

Logo após as duas estrofes da *propositio* que anunciam de modo programático as armas e os barões a serem narrados, o narrador atribui ao que se propõe a cantar um “valor mais alto” do que o “sábio Grego” (Odisseu) e o “Troiano” (Eneias) e, por consequência, do que os poemas a que pertencem

⁶ “Mas a remissão à norma, obviamente, não significa submissão a ela: em vez disso, delimita o espaço comum dentro do qual pode agir a diferenciação emulativa de uma nova poética.”

⁷ O texto d’*Os Lusíadas* seguirá a edição do Porto (CAMÕES, 1980), com algumas adaptações ortográficas.

esses personagens, a *Odisseia* e a *Eneida*. Ao mesmo tempo, estes poemas são os dois principais *exempla* d'*Os Lusíadas*, este mais do que aquele.⁸ No entanto, muito maior do que apenas estes dois alvos, o escopo da competição movida pelo poeta é “tudo”, isto é, indeterminadamente grande, contanto que dentro dos limites da Antiguidade cantada pela Musa. Os últimos dois versos desta estrofe são eles mesmos uma emulação de Propércio:

Cedite Romani scriptores, cedite Grai!
Nescio quid maius nascitur Iliade.⁹ (2.34, 65-66)

Anota Epifânio Dias que “Cam., que tinha na mente o lugar em que Propércio exalta a epopeia de Virgílio, emprega o verbo ‘cessar’ (representante do verbo ‘cessare’, intensivo de ‘cedere’) na acepção de ‘fazer retirada, deixar o campo’” (1972, p. 5). Naqueles versos d'*Os Lusíadas*, o léxico do verbo, o modo subjuntivo exortativo (em Propércio, imperativo), a sua posição de destaque e a sua repetição próxima (uma vez em I, 3, 1 e outra em I, 3, 7), o adjetivo “maior” (em Propércio, *maius*), a referência a ambos gregos e troianos (em Propércio, *Grai* e *Romani*), tudo deixa evidente a alusão à passagem do elegíaco latino. Este lançava sobre a *Eneida*, antes de estar pronta, a expectativa de que seria maior mesmo do que a própria *Iliada*, padrão épico de então ao lado da *Odisseia*; já Camões pretendeu ir mais longe: o que está prestes a cantar não só é maior do que todos os poemas a que Propércio se refere, mas também do que todos os escritos em grego e latim (“Musa antiga”). Em comparação com a hipérbole camoniana, a exaltação properciana da *Eneida* resulta menos abrangente e poderosa. Portanto – o que é um procedimento complexo –, Camões emula Propércio a fim de estabelecer o ambiente poético

⁸ No verbete “*Eneida e Os Lusíadas*” do *Dicionário de Luís de Camões*, Carlos Ascenso André (2011, p. 337-338) mostra por que a épica de Virgílio é mais modelar para Camões do que a de Homero. Primeiro, não lhe podia ser a *Iliada* a obra modelar, porque esta narra a cólera de Aquiles, e o herói renascentista é comedido e cristão, além de que deposita na retórica o poder da sua dominação; depois, a *Odisseia* é, claro, um poema de viagem, donde o português extrai muitos motivos. Não se deixe de notar, porém, que essa viagem é baseada no *vόστος* do herói, e a dos heróis lusíadas é a expansão dos seus domínios materiais e religiosos. Já a *Eneida* tem a viagem em busca de novo território e o herói comedido (exceto no evento de *ῥβρις* ou *furor* quando Eneas assassina Turno) e movido pela *pietas*. Quanto à estrutura narrativa, o poema de Virgílio começa *in medias res* com a frota troiana sobrevivente no pleno curso dos eventos que resultariam na chegada ao Lácio, enquanto que os portugueses começam passando pela ilha de Moçambique, muito depois de terem deixado a pátria. Ainda, para citar um só motivo, a deusa protetora dos protagonistas é, em ambos os poemas, Vênus, que intercede para salvá-los quando é necessário. Mas a predileção de Camões prescinde de larga demonstração: basta ler o primeiro verso da sua epopeia. Consulte-se o referido verbete para verificar algumas semelhanças e também algumas diferenças fundamentais entre *Os Lusíadas* e *Eneida*.

⁹ “Cedei, escritores romanos, cedei, gregos! Nasce não sei o quê maior que a *Iliada*.”

de competitividade d' *Os Lusíadas*, dentro do qual se manifesta a emulação da *Eneida* em particular.

2 A AEMULATIO DA ENEIDA N' OS LUSÍADAS

A sequência de emulações acima mencionada e a magnitude dessa disputa, que é com *tudo*, ainda que com enfoque sobre a *Eneida*, apontam para o principal efeito de sentido da emulação neste poema, a apoteose, articulada por esse discurso hiperbólico, dos portugueses e do Deus que os orienta em sua missão cristã, sem par na história humana. Uma análise textual da *propositio* d' *Os Lusíadas* a seguir, em comparação com a da *Eneida*, poderá demonstrá-lo. A escolha de começar esta breve análise com a proposição se deve ao fato de que essa parte do poema é plena de emulação virgiliana e, dentre as passagens emulativas n' *Os Lusíadas*, essa, por seu caráter programático, permite ao menos fazer indicações sobre a emulação no conjunto da obra. Evidentemente, um trabalho de mais fôlego deveria ser dedicado a estudar todas as passagens de alusão n' *Os Lusíadas* para obter uma conclusão circunstanciada.

*Arma uirumque cano, Troiae qui primus ab oris
Italiæ, Fato profugus, Lauiniaeque uenit
litora, multum ille et terris iactatus et alto
ui superum saeuae memorem Iunonis ob iram,
multa quoque et bello passus, dum conderet urbem,
inferretque deos Latio, genus unde Latinum
Albanique patres, atque altae moenia Romæ.*¹⁰ (*Aen.*, I, 1-7)

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

E também as memórias gloriosas
Daqueles Reis que foram dilatando
A Fé, o Império, e as terras viciosas
De África e Ásia andaram devastando,

¹⁰ “As armas canto e o varão que, fugindo das plagas de Troia/ por injunções do Destino, instalou-se na Itália primeiro/ e de Lavínio nas praias. A impulso dos deuses por muito/ tempo nos mares e em terras vagou sob as iras de Juno,/ guerras sem fim sustentou para as bases lançar da cidade/ e ao Lácio os deuses trazer – o começo da gente latina/ dos pais albanos primevos e os muros de Roma altanados.” Tradução de Carlos Alberto Nunes (2016, p. 73).

E aqueles que por obras valerosas
 Se vão da lei da Morte libertando:
 Cantando espalharei por toda parte,
 Se a tanto me ajudar o engenho e arte. (*Lus.*, I, 1-2)

Note-se que, exatamente como na *Eneida*, *Os Lusíadas* começa com a palavra que se refere à atividade bélica, mas não é este o assunto principal do poema, e sim a viagem marítima e a aventura expressas pelo segundo substantivo. Antes de identificar os elementos propriamente competitivos no texto de Camões, cumpre fazer um comentário a respeito da hendíadis inicial, tanto em um poema como no outro, que servirá como ponto de partida para a análise da passagem camonianiana.

Quanto à *Eneida*, John Conington (1863, p. 31), é da posição de que a palavra *arma* tem o papel retórico de designar a ambiência épica do poema, e *uirum* o seu assunto principal: “The words [*arma uirumque*] are not a hendyadis, but give first the character of the subject and then the subject itself.”¹¹ Já Márcio Thamos (2011, p. 29-31), opondo-se a Conington, é da posição de que existe hendíadis em *arma uirumque*, o que equivale a dizer que as armas são tanto do varão quanto o varão é das armas; ou, em formulação menos sintética, Eneias é o varão apropriado às armas (por sinédoque, a guerra) e a levá-las ao seu melhor propósito, a fundação de Roma, enquanto que as armas são do varão porque só por meio desse varão adequado podem atingir a sua utilidade. Outro argumento de Thamos (p. 33) em favor da sua posição é o de que essa figura de linguagem, decerto poética, anuncia o estilo grave do poema épico, à diferença dos proêmios dos outros poemas de Virgílio.

Em se tratando dos aspectos estilísticos de *arma uirumque*, é mais adequado o pensamento de Thamos: a coordenação, que chama a atenção pela estrutura “lado a lado” das palavras, e a função de anunciar ao leitor a elevação do elocução da obra não deixam dúvidas sobre a existência da figura de linguagem no trecho. Contudo, admitida a hendíadis, as implicações que isso teria para o anúncio *temático* da obra devem ser avaliadas com cuidado, e nesse sentido Conington parece ser mais preciso. É certo que não se pode negar a natureza guerreira de Eneias e da sua aventura, mas no poema a guerra não é mais do que um obstáculo infeliz para o estabelecimento das bases da fundação de Roma. Por mais que a guerra esteja presente no poema todo, o principal do assunto e aquilo que distingue o tema da *Eneida* do tema da *Iliada*, por exemplo, é a aventura de Eneias para a posterior fundação de Roma. Deve-se observar toda a crítica sobre a figura de Eneias enquanto um herói a contragosto, eminentemente *pius*, ou enquanto “herói ético”, como o

¹¹ “As palavras não são uma hendíadis, mas primeiro dão o caráter do assunto e depois o próprio assunto.”

designa João Angelo Oliva Neto (2016, p. 28-30), a partir do que o herói se distingue, por exemplo, de Aquiles. Atente-se ainda ao caráter antes religioso do que bélico dos trabalhos de Eneias: *dum conderet urbem, inferretque deos Latio*. Portanto, se a hendíadis pressupõe uma mutualidade na caracterização dos elementos da coordenação, isto não significa que haja um equilíbrio entre *arma e uirum* no assunto da obra, que afinal pende para o *uirum*.

Semelhantes considerações podem ser dedicadas ao sintagma “As armas e os barões”. Conforme José Maria Rodrigues (1979, p. 511-512), a estrofe inicial do poema nada diz das armas, mas sim dos varões – e acresça-se que é também assim com a segunda estrofe. De fato, a oração relativa que se inicia em I, 1, 2 e termina em I, 1, 8 tem como antecedente “barões”, não “armas”, e a segunda estrofe descreve os “Reis” e os que “se vão da lei da Morte libertando”, todos personagens que contribuem para a empresa marítima portuguesa. Segundo Rodrigues, não haveria hendíadis nessa leitura – para o autor, como para Conington, a interpretação do sentido do sintagma é o fator determinante para aceitar ou rejeitar a existência de hendíadis. Mas o mesmo Rodrigues, cotejando as duas leituras possíveis, mostra que a não hendíadis também é problemática, porque, não a havendo, o termo “armas” ficaria carente de significado e como que solto: “para o sentido, *as armas* é como que uma excrescência inútil. A sua eliminação em nada prejudicaria o pensamento expresso na estância” (1979, p. 512). Considerando ambas as posições, caberia dizer o mesmo que se disse a respeito de *arma uirumque*. Estilisticamente, a presença da figura de linguagem é inegável, logo a hendíadis existe no primeiro verso de Camões – o aspecto estilístico e retórico deve se impor no dizer se uma figura de linguagem existe ou não –; entretanto, a interpretação da hendíadis camonianiana também precisa de precaução.

“Armas” serve ao mesmo propósito que Conington atribui a *arma*, a saber, delinear o caráter do assunto, ao passo que o segundo termo, “os varões”, designa o assunto de fato. A guerra novamente está na periferia temática; a primeira ação dos heróis foi navegar (I, 1, 3), vindo só depois os “perigos e guerras” (I, 1, 5), os quais, em todo caso, não são o fim último da ação. Com Hansen (2008, p. 73-75), é preciso lembrar-se do fato de que os heróis católicos têm como primeira arma o discurso e o convencimento, justamente para espalhar a palavra de Deus por todo o orbe, e Vasco da Gama demonstra exemplarmente a virtude cristã da prudência, que consiste em pensar antes de agir, em só combater se necessário e em manter subordinação inabalável à Fé e ao Império: “[...] a ação de Vasco é mais oratória e eloquente que épica e heroica” (HANSEN, 2008, p. 75). Perceba-se, por fim, o caráter religioso da missão do Gama com base na posição de “Fé” antes de “Império” em I, 2, 3.

As duas estrofes iniciais da epopeia portuguesa são a descrição da matéria poética de Camões, que recebe aquele “valor mais alto”. Tendo em conta a discussão sobre a centralidade dos “barões” no assunto d’*Os Lusíadas* e nas

duas estrofes iniciais, pode-se dizer que essa matéria seja o empreendimento marítimo dos varões em nome da Fé guiados pela providencialidade de Deus, além dos feitos da monarquia portuguesa que ensejaram tal missão. Na primeira estrofe, verificam-se diversas expressões que denotam a superação de limites atribuída à ação dos varões: “nunca dantes”,¹² “ainda além”, “mais do que prometia”, “entre gente remota” e “Novo Reino”. Na segunda estrofe, o poeta emprega os adjetivos qualificativos “gloriosas”, “viciosas” e “valerosas”, que ou elogiam esses varões ou vituperam quem foi subjugado por eles, estando todos na mesma posição do verso, na mesma rima e em uma ordem tal que o adjetivo depreciativo fica entre os outros dois laudatórios, de modo que o contraste entre melhores e piores é acentuado. A descrição desses varões, nota-se, é marcada por uma espécie de retórica do aumento, que os exalta por meio de expressões de comparação e de elogio. Dessa maneira, a magnanimidade da aventura lusitana é anunciada em comparação à de Eneias, a qual, embora não seja o referente direto das expressões e dos adjetivos mencionados, é aquilo que encabeça alusivamente a proposição. A grandeza da ação d’*Os Lusíadas*, como se vê, é cantada reativamente.

Mas mesmo desde o primeiro verso há um elemento de comparação de grandezas com a *Eneida*: enquanto neste poema é cantado o *uirum*, a aventura centralizada em um único homem, n’*Os Lusíadas* são cantados os “barões”, no plural, primeira diferença textual em relação ao modelo, depois do título. Hernâni Cidade (1953, p. 18-19) remonta à noção já há tempo estabelecida nos estudos camonianos de que o herói da obra é o Luso em geral, a pátria portuguesa inteira, da qual Vasco da Gama é um porta-voz eloquente. Daí compreender-se no plural de “barões” a história dos portugueses que levaram seu Império ao apogeu por meio da expansão cristã; trata-se, assim, de um poema que articula a emoção expansionista de uma pátria já consolidada, diferente da tarefa fundadora do líder dos troianos. Novamente, os portugueses fazem e são “mais”, tanto em número quanto na natureza e abrangência da sua ação.¹³

Essa maneira de argumentar que sempre aumenta os varões portugueses em oposição a outros, que poderia ser qualificada como hiperbólica ou

¹² Conferir *Lus.*, V, 86, 3-4, onde o Gama faz uma pergunta retórica ao Rei de Melinde: “Crês tu que tanto Eneias e o facundo/ Ulisses pelo mundo se estendessem?”

¹³ No poema de Camões, a ação narrada é um evento do expansionismo português, maior e, do ponto de vista do próprio poema, melhor do que as ações de proporções épicas contidas em outros poemas. Júpiter conforta a sua filha, explicando a razão pela qual ela não precisa temer pelo futuro dos portugueses: “Que, se o facundo Ulisses escapou/ De ser na Ogígia Ilha eterno escravo,/ E, se Antenor os seios penetrou/ Ilíricos e a fonte de Timavo,/ E, se o piadoso Eneias navegou/ De Cila e de Caríbdis o mar bravo,/ Os vossos, mores cousas atentando,/ Novos mundos ao mundo irão mostrando.” (II, 45).

umentativa, também está presente na estrutura da proposição como um todo. Outra vez, não se pode deixar de considerar a força alusiva dessa passagem. Na *Eneida*, o verbo da oração principal *cano* é a terceira palavra do poema; n' *Os Lusíadas*, a loução verbal “cantando espalharei” ocorre somente no décimo-quinto verso. Os objetos de “espalharei” se estendem pelos catorze primeiros versos, como se fosse mais importante criar a imagem elevada daqueles varões do que explicitar o que será feito dela. Com efeito, não é desperdiçada uma única sílaba nos catorze primeiros versos para qualquer outra informação que não seja a grandeza e a cristandade dos feitos portugueses, nem mesmo para a informação verbal. Segundo Cidade (1953, p. 29), e a expressão é extremamente ajustada, a proposição camoniana alonga-se “com apoteótico entusiasmo”. A morosidade, concretizada com o “e também” ligando as estâncias, é uma estratégia para engrandecer, pela continuidade dos objetos do verbo, a imagem que produzem, tanto mais retumbante quanto mais longa. É clara a alusão competitiva aos primeiros versos da *Eneida*, em que Virgílio, continua Cidade, é “contido e sóbrio” (p. 29).

Também a escolha verbal do português participa da retórica do aumento: diferentemente da *Eneida*, onde há um único verbo, *cano*, n' *Os Lusíadas* há um acúmulo de informações verbais com os dois verbos “cantando espalharei”. O verbo que Camões acrescenta em relação à *Eneida*, “espalhar”, dentro de uma epopeia cristã, assume um significado especificamente cristão e está de acordo com o projeto expansionista dos lusitanos baseado na Fé, no sentido de que uma das principais atividades do heroísmo cristão é justamente disseminar a palavra de Deus e a cristandade dos feitos portugueses por todo o orbe. É certo que a ação de “cantar” contempla o colocar os feitos ilustres em palavras memoráveis – como o faz o *cano* –, todavia, quando esse verbo é justaposto a “espalhar”, e subordinado a este, percebe-se a ênfase que o poeta dá à ação especificamente cristã de espalhar a palavra de Deus e a história dos feitos cristãos, do que decorre a diferenciação emulativa com a tarefa do poeta da *Eneida*; a do poeta d' *Os Lusíadas* é mais digna precisamente por conta da sua especificidade cristã.

Portanto, na proposição, em todos os aspectos o narrador projeta o seu canto mais longe do que aquele mais “sóbrio” do poema romano, seja por meio das expressões de superação, dos recursos morfológicos e sintáticos, da estratégia da morosidade, do acúmulo de informações verbais ou da própria escolha do verbo. Mas qual o proveito funcional da emulação para *Os Lusíadas*? E qual o critério que anima essa disputa? As respostas a estas perguntas podem ser escrutadas a partir de uma fala do Vasco da Gama, que, depois da longa explanação dos feitos da sua gente ao Rei de Melinde, julga o que acabou de contar:

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

Os feitos dos varões lusitanos que Gama narra, e não menos os que são narrados na obra toda, são superiores porque são verdadeiros, em oposição aos feitos de Eneias e Ulisses, que são falsos, muito embora narrados com grandiloquência. O Gama faz questão de explicitar os aspectos elocutórios da sua verdade, que é “nua e pura”, livre de adornos e sem possibilidade de distração com grandiloquência mentirosa. Neste excerto curto de tom sentencioso, o poeta aproveita eficazmente as posições de destaque: a primeira palavra se opõe à última, e entre elas fica a palavra “vence”, verbo por excelência da emulação.¹⁴

Óbvio será dizer que a verdade d’*Os Lusíadas* é especificamente a verdade cristã; logo, não há sentido em apurar quem entre Camões e seus modelos possui a verdade absoluta. O dizer, por parte do narrador, ora na voz do Gama, que umas coisas são verdadeiras e outras falsas só interessa na medida em que faz parte da retórica emulativa do poema. Segundo Hansen (2008, p. 43), “o poeta católico do século XVI assemelha-se ao pregador que tem ‘o seu fundamento no verdadeiro’, as matérias de uma história sacra iluminada pela Graça.” Hansen deixa clara a necessidade católica de sempre reafirmar a própria religião em oposição ao paganismo e como isso se transpõe para a poesia; entretanto, ao mesmo tempo que a aproximação entre o poeta e o pregador faz compreender o funcionamento da emulação e da crítica ao passado n’*Os Lusíadas*, é necessário dar destaque ao fato de que isso é somente uma semelhança, como diz Hansen. Se Camões fosse pregador, discursaria contra os povos pagãos e o paganismo da Antiguidade, contudo, sendo poeta, Camões transforma parte do discurso católico em poesia e canta, com base no critério da verdade cristã, contra a falsidade dos feitos de outros povos e impérios e o paganismo tal como aparecem em Homero e Virgílio. Isto serve ao efeito de engrandecer, por meio de contraste com outros textos, os feitos dos portugueses orientados por motivação cristã.

No entanto, reconhecendo o argumento épico-católico d’*Os Lusíadas*, é preciso ainda assim dar inteligibilidade à convivência dos dois maravilhosos presentes no poema, o pagão e o cristão, considerando que este tem presença silenciosa e somente pressuposta, enquanto que aquele parece estar presente a

¹⁴ Os léxicos “vencedor” (adj.), “vencedor” (subst.), “vencer”, “vencido” (p. p. e adj.), “vencido” (subst.) e “vencimento” registram notáveis 89 ocorrências ao longo do poema (IAVOL, 1966a, p. 400-403), algumas delas ligadas à emulação, como no excerto citado. Já “verdade” e “verdadeiro”, 56 ocorrências (IAVOL, 1966a, p. 416-418), e “falsamente”, “falsidade” e “falso”, 36 ocorrências (IAVOL, 1966b, p. 317-318); quanto a estes dois últimos grupos de léxicos, também por vezes são ligados à emulação. A recorrência dos termos demonstra a presença marcada dos temas de vitória/derrota, verdade/falsidade no poema.

todo passo da ação. Antes dos muitos camonistas que já se dedicaram a fazê-lo, na tentativa de livrar o poema dessa aparente e grave contradição, é provável que o primeiro leitor a perceber tal aparente incongruência e a dar-lhe justificativa tenha sido, naturalmente, um dos censores da Inquisição.¹⁵ Do contrário, provavelmente não teria prosperado a obra. O mito pagão nesse poema, como aponta Cidade (1953, p. 112-113), não está no mesmo plano de representação que o Deus cristão, este sim ligado à realidade transcendental. Divindades como Vênus, Júpiter e Tétis são representadas com ironia e por vezes com o propósito de produzir uma lição de moral cristã, argumenta Cidade. De fato, aquilo a que o mito mais serve no poema parece ser a emulação, calcada na oposição entre verdade e falsidade. Isto fica particularmente claro nos trechos a seguir, em que Camões reformula com fidelidade o episódio do diálogo entre Vênus e Júpiter sobre o futuro dos troianos na *Eneida*, e as poucas variações identificam-se praticamente todas com diferenciações emulativas. Primeiro, Vênus:

*“quid meus Aeneas in te committere tantum,
quid Troes potuere, quibus, tot funera passis,
cunctus ob Italiam terrarum clauditur orbis?”*¹⁶ (*Aen.*, I, 231-233)

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

À luz dessa comparação, Cidade (1953, p. 30) constata a respeito da representação da Vênus camoniana que “o Poeta fala dela com risonha liberdade de cristão perante o formoso mito do Paganismo.” O camonista, porém, não discute os efeitos emulativos dessa alusão. Para investigá-los,

¹⁵ Autoriza assim Frei Bartolomeu Dias a impressão do poema, como consta de edição fac-similar d’*Os Lusíadas* (2016, p. 9, ortografia adaptada): “[...] não achei neles [nos dez cantos d’*Os Lusíadas*] coisa alguma escandalosa, nem contrária à fé e bons costumes, somente me pareceu que era necessário advertir os Leitores que o Autor para encarecer a dificuldade da navegação e entrada dos Portugueses na Índia, usa de uma ficção dos Deuses dos Gentios. [...] Toda via como isto é Poesia e fingimento, e o Autor como poeta, não pretenda mais que ornar o estilo Poético não tivemos por inconveniente ir esta fábula dos Deuses na obra, conhecendo-a por tal [...]”

¹⁶ “em quê te pôde ofender meu Eneias, em quê meus troianos,/ para, depois de vencerem trabalhos sem conta, os caminhos/ de acesso à Itália por mares e terras lhe sejam vedados?” Tradução de Nunes (2016, p. 91).

primeiro conviria justificar a razão pela qual se escolheu citar de Virgílio a fala de Vênus, ao passo que, de Camões, a descrição dos aspectos físicos e emocionais da deusa. Na *Eneida* há apenas dois hexâmetros e meio (I, 227-229) entre o aparecimento da personagem e o início da sua fala (I, 229-253), que, muito maior, acaba ganhando destaque; já n'Os *Lusiadas* o foco recai sobre a descrição de seis estâncias (II, 33-38) do “sembrante” da deusa e das suas qualidades eróticas, maior do que a própria fala (II, 39 até II, 41, 1). Esta deusa, segundo o apontamento de Ascenso André (2011, p. 340), é caracterizada, nesse episódio, sobretudo por sua lascívia e por seu poder de sedução, enquanto que “a Vênus virgiliana, no mesmo episódio, não passa de uma filha recatada, a quem Júpiter dá, levemente, um beijo paternal.” N'Os *Lusiadas*, a deusa simboliza afetos eróticos que impedem qualquer relação possível com a verdadeira transcendência do Deus cristão e sua correlativa moral humana.

A ambiguidade da emoção lida na fisionomia da Vênus camoniana, que apresenta “co riso uma tristeza misturada”, é altamente sugestiva e sem dúvidas erótica, como esclarece o poeta por meio de um símile (II, 38, 3-6). A estrofe como um todo, considerando o símile e os dois últimos versos, descreve a deusa se apresentando ao pai com o aspecto de quem esteve envolvida em outros “brincos amorosos” com um amante que a maltrata e que gera nela, simultaneamente, o prazer do amor, dado que ela “se ri”, e o sentimento de ter sido injustiçada, pois também “se aqueixa”. Existe uma comparação tácita entre a injustiça do amante do símile com a injustiça de Júpiter, que ainda não teria garantido o sucesso dos portugueses, de modo que o pai de Vênus é assemelhado àquele amante em injustiça. Tudo indica, portanto, que Vênus quer persuadir o pai por meio da sensualidade. O andamento da estância, em que o símile dos “brincos amorosos” de Vênus é posto logo antes de ela mostrar-se ao pai, insinua a possibilidade de uma relação erótica entre a deusa e o seu pai.

De um lado, então, a Vênus virgiliana apela à comiserção, exprimindo eloquentemente a ignorância sobre o que teria feito Júpiter tão furioso e injusto (*quid in te committere tantum potueret?*) para que não pudesse atender aos pedidos da sua filha; do outro, o artifício da Vênus camoniana é mais a sua graça e suavidade feminina do que a pura comiserção (“mais mimosa que triste”). E, se ela se “aqueixa”, trata-se da lamentação que, na circunstância sexual, agrava o interesse carnal.¹⁷ A deusa deposita na ambiguidade sedutora

¹⁷ A estratégia de Vênus é análoga àquela das Ninfas da Ilha dos Amores, que, para causarem mais cobiça nos heróis, fingem resistir e fugir, mas ao cabo “Se deixam ir dos galgos alcançando.” (IX, 70, 8). Nesse episódio, predomina a mesma ambiguidade erótica entre queixume e riso: “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!” (IX, 83, 1-4).

toda a sua retórica e não fala abertamente do sexo, apenas o sugere. As antíteses que descrevem, por meio do símile, o aspecto sugestivo da deusa ao iniciar o diálogo com seu pai permitem afirmá-lo: “riso/tristeza”, “brincos amorosos/mal tratada”, “aqueixar-se/rir-se”, “alegre/magoada”.

Semelhantes reflexões podem ser deduzidas da resposta de Júpiter em um e outro poemas:

*“Parce metu, Cytherea: manent immota tuorum
Fata tibi”¹⁸ (Aen., I, 257-258)*

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

O Júpiter virgiliano recebe apenas três hexâmetros de descrição (I, 254-256), antes que comece a falar (I, 257-296), já o Júpiter camoniano tem duas estâncias de descrição (II, 42-43), das quais a primeira, citada, descreve a paixão do deus. Agora, porém, a descrição prévia à fala do deus é menor do que o seu discurso de fato (II, 44-55), como na *Eneida*. De todo modo, o Júpiter de Virgílio se mostra sábio e severo por sua fala, efetivamente o *pater deorum*, além de que assume a posição do pai que alenta a tensão da filha pela força da sua autoridade e do seu argumento, baseado nos *Fata immota*, e o de Camões é descrito na condição de dominado pela sedução de Vênus. Aquele que era para ter os aspectos duros e ferozes de um “tigre” é, na verdade, “comovido” pelo espetáculo sensual da filha. Este Júpiter não é paterno como aquele outro: se “alimpa as lágrimas” da filha, não é sem um desejo implícito, descrito pelos últimos três versos da estrofe. Não fosse a opressão causada pela presença de outros, efetuar-se-ia relação sexual, não se esqueça, incestuosa. É nesses termos que se pode falar de ironia no tratamento do mito pagão n’*Os Lusíadas*; são ficções pagãs eivadas dos piores pecados que um cristão poderia imaginar.

No episódio do pedido de Vênus e da resposta de Júpiter n’*Os Lusíadas*, a alusão ao mesmo episódio na *Eneida* e os procedimentos diferenciais em relação a este causam o efeito depreciativo-valorativo característico da emulação

¹⁸ “Acalma-te, Citereia; imutáveis encontram-se os Fados.” Tradução de Nunes (2016, p. 93).

camoniana. Surge do tratamento irônico¹⁹ dos deuses antigos uma espécie de “lição de moral” (CIDADE, 1953, p. 112) que ensina a verdade cristã em oposição à falsidade pagã. O acontecimento talvez mais surpreendente do poema é quando, ao final, Tétis revela ao Gama que ela mesma e todos os outros deuses não são reais como o Deus cristão e que só servem para um único propósito:

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

Ainda que não haja referência direta a Virgílio aqui, Camões chega nesta estrofe ao ápice do argumento emulativo da obra, calcado, outra vez, na oposição entre verdade e falsidade, e declara com transparência o que deve ter esperado ler Frei Bartolomeu Dias para permitir imprimir-se a obra: a separação clara do plano mitológico e do plano transcendental. Isso, entretanto, não significa a redução do mito ao nada, tampouco à função de mero ornamento, porque a negação do mito enquanto realidade transcendente faz parte da sua função no poema. Como analisa Yara Vieira (1980, p. 199-200), a dissolução do mito pela própria deusa não faz com que as Ninfas da Ilha dos Amores, que se unem sexualmente com os portugueses, percam a “força de verdade” de quando ainda não haviam sido anuladas e com a qual o poeta narrou com riqueza visual a apoteose dos varões. Dito de outra maneira, o mito, não sendo representado como verdadeiro, possui função alegórica e aponta para aquela “lição de moral” de que fala Cidade, razão pela qual não será demais afirmar que a sua função n’*Os Lusíadas*, talvez a principal entre várias outras, é a de participar da sua emulação.

¹⁹ Certamente, o rebaixamento dos deuses é um procedimento padrão da comédia. Na épica, não é automaticamente justificado ou esperado, de maneira que a sua função serve ao argumento específico da obra épica. No caso d’*Os Lusíadas*, já se indicou qual seja. Veja-se um caso de rebaixamento de Júpiter que em nada produz elevação contrastiva do Deus cristão no *Auto dos Enfatições* (217-226) de Camões, porque é comédia e imitação escolar de Plauto, onde tal rebaixamento se acha formalmente idêntico: “[Júpiter fala] Oh! grande e alto destino!/ Oh! potência tão profana!/ Que a seta de um minino/ Faça que meu ser divino/ Se perca por cousa humana!/ Que me aproveitam Céus/ Onde minha essência mora/ Com tanto poder, se agora/ A quem me adora por Deus,/ Sirvo eu como senhora?”

CONCLUSÃO

“Ma *aemulatio* e allusività non sono direttamente e necessariamente complementari l’una dell’altra: la prima (almeno nella sua forma più viva) non può darsi in assenza della seconda, mentre la seconda non è affatto legata alla prima”²⁰ (CONTE, 1974, p. 11). Se nem todo caso de alusão é emulativo, pelo menos a alusão do Camões épico ao Virgílio épico sem dúvidas o é, como se tentou mostrar. Por meio de artifícios lexicais, morfológicos, sintáticos, estruturais, figurativos, entre outros, os casos de alusão a passagens da *Eneida* evocam uma comparação que exalta os portugueses e seu Deus representados na epopeia de Camões ao passo que rebaixam os da epopeia de Virgílio, valorações que não simplesmente concorrem, mas são tais que uma causa a outra: a exaltação de uns significa o rebaixamento dos outros, e o rebaixamento de uns significa a exaltação dos outros. A emulação da *Eneida* n’*Os Lusíadas*, que não deve ser considerada sob a ótica da contenda psicológica contra um autor famoso ou enquanto angústia que a opressão da grandiosidade alheia causa sobre Camões, tem *função poética*. A análise de algumas passagens alusivas e de uma última que arremata o argumento emulativo permitiu ao menos indicar aquilo que um esforço mais prolongado e um *corpus* mais extenso possivelmente demonstrariam: a emulação n’*Os Lusíadas* produz a exaltação apoteótica dos portugueses em sua missão religiosa e verdadeira, porque, sendo representados os varões como superiores a Eneias em sua tarefa de estabelecer as bases para a fundação de Roma tal como narrada na *Eneida*, um dos eventos máximos da humanidade, não há outro povo que possa igualar-se ao seu, nem outros feitos que possam ser maiores do que os seus.

REFERÊNCIAS

- ANDRÉ, C. A. *Eneida e Os Lusíadas*. In: SILVA, V. M. A. e. (org.). *Dicionário de Luís de Camões*. São Paulo: Leya, 2011, p. 337-341.
- CAMÕES, L. V. de. *Os Lusíadas*. Edição: Emanuel Paulo Ramos. Porto: Porto Editora, 1980.
- CIDADE, H. *Luís de Camões: o épico*. 2. ed. Lisboa: Livraria Bertrand, 1953.
- CONINGTON, J. *Virgili Maronis Opera* [comentários]. London: Oxford University Press, 1863, Vol. 2.
- CONTE, G. B. *Memoria dei poeti e sistema letterario*. Torino: Giulio Einaudi, 1974.
- DIAS, E. *Os Lusíadas* [comentários]. 3. ed. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e da Cultura, 1972.
- DIAS, F. B. [Sem título]. In: CAMÕES, L. de. *Os Lusíadas*. Edição fac-similar. Coimbra: Almedina; Colégio das Artes da Universidade de Coimbra, 2016, p. 7-9.

²⁰ “Mas emulação e alusividade não são direta e necessariamente complementares uma da outra: a primeira (ao menos na sua forma mais viva) não pode se dar na ausência da segunda, enquanto que a segunda não é nem um pouco ligada à primeira.”

- DIONÍSIO DE HALICARNASSO. *Tratado da imitação*. Tradução e comentários: Raul Miguel Rosado Fernandes. Lisboa: INIC, 1986.
- DIONYSIVS HALICARNASSVS. *Dionysii Halicarnassensis Librorum de Imitatione*. Texto grego: Hermann Usener. Bonn: 1899.
- GREENE, T. M. *The Light in Troy: imitation and discovery in Renaissance Poetry*. Yale University Press, 1982.
- HANSEN, J. A. Notas sobre o gênero épico. In: TEIXEIRA, I. (org.) *Multiclássicos Épicos*. São Paulo: EDUSP, 2008, p. 17-91.
- IAVOL (Índice Analítico do Vocabulário de Os Lusíadas). Volume B: A-I. Organização: A. G. Cunha. Guanabara: Instituto Nacional do Livro, 1966b.
- IAVOL (Índice Analítico do Vocabulário de Os Lusíadas). Volume C: J-Z. Organização: A. G. Cunha. Guanabara: Instituto Nacional do Livro, 1966a.
- LONGINO. *Do sublime*. Tradução e comentários: Maria Isabel de Oliveira Várzeas. Coimbra; São Paulo: Imprensa da Universidade de Coimbra; Annablume, 2015.
- LONGINUS. *On the sublime*. Texto grego e tradução: W. Rhys Roberts. 2. ed. Cambridge: Cambridge University Press, 1907.
- OLIVA NETO, J. A. Breve anatomia de um clássico. In: VIRGÍLIO. *Eneida*. Tradução: Carlos Alberto Nunes. 2. ed. São Paulo: 34, 2016, p. 9-65.
- PASQUALI, G. Arte Alusiva. Tradução: Alexandre Piccolo e Lucy Ana de Bem. In: PRATA, P.; VASCONCELLOS, P. S. de. (org.). *Sobre intertextualidade na literatura latina: textos fundamentais*. São Paulo: Editora Unifesp, 2019, p. 11-21.
- RODRIGUES, J. M. *Fontes dos Lusíadas*. 2. ed. Lisboa: Atlântida Editora, 1979.
- RUSSELL, D. A. De imitatione. In: WEST, D.; WOODMAN, T. (org.). *Creative imitation and Latin literature*. Londres: Cambridge University Press, 1979, p. 1-16.
- THAMOS, M. *As armas e o varão: leitura e tradução do Canto I da Eneida*. São Paulo: Edusp, 2011.
- VASCONCELLOS, P. S. *Efeitos intertextuais na Eneida de Virgílio*. São Paulo: Humanitas; FAPESP, 2001.
- VIEIRA, Y. F. Mitologia, alegoria e discurso: observações sobre o “discurso alusivo” de Camões. *Revista Camoniana*, São Paulo, v. 3, n. 2, 1980, p. 189-206.
- VIRGÍLIO. *Eneida*. Comentários: João Angelo Oliva Neto. Tradução: Carlos Alberto Nunes [edição bilíngue]. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2016.

Recebido: 14/7/2021

Aceito: 16/12/2021

Publicado: 22/12/2021