



O gênero bucólico n' *Os Lusíadas*

The bucolic genre in *Os Lusíadas*

Miguel Ângelo Andriolo Mangini¹

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

e-mail: miguelangelo@usp.br

DOI: <https://doi.org/10.25187/codex.v9i2.45780>

RESUMO: O fenômeno da mistura genérica é antigo entre os poetas, ainda que os teóricos da poesia nem sempre o tenham reconhecido. O objetivo deste artigo é investigar a coexistência entre os gêneros épico e bucólico n' *Os Lusíadas*. Embora este poema seja uma epopeia e tenha a *Eneida*, de Virgílio, como modelo de composição, uma leitura atenta da obra, apoiada por autores como Macedo (1992), Mulinacci (2011) e Binet (2019), descobrirá que a Ilha dos Amores, cujo episódio toma lugar no Canto IX, é uma versão renascentista de *locus amoenus*, tópica da tradição de poesia pastoral que parte das *Bucólicas*, do mesmo Virgílio. Para demonstrá-lo, far-se-á uma análise textual de passagens d' *Os Lusíadas* como as primeiras estrofes do Canto I, que evidenciam o gênero predominante dessa obra, e outras do episódio mencionado, a partir das quais é possível demonstrar a função do gênero bucólico no poema. Concluiu-se, por meio dessa análise, que o gênero bucólico tem função alegórica dentro d' *Os Lusíadas* e que a sua presença local neste participa do argumento expansionista e cristão da epopeia.

PALAVRAS-CHAVE: *Os Lusíadas*; gênero bucólico; mistura genérica

ABSTRACT: The phenomenon of generic mixture is old among the poets, even though the poetry theorists have not always acknowledged it. This article's goal is to investigate the coexistence between the epic and bucolic genres in *Os Lusíadas*. Although this poem is an epic, and Virgil's *Aeneid* is its main model of composition, it is relevant to notice, with authors such as Macedo (1992), Mulinacci (2011), and Binet (2019), that the Island of Love from Canto IX is a Renaissance version of *locus amoenus*, which is a commonplace of the tradition of pastoral poetry that starts with Virgil's *Eclogues*. In order to demonstrate it, the textual analysis of the poem's first stanzas and of some passages from the Island of Love episode has shown, respectively, *Os Lusíadas*' predominant genre and the function of the bucolic genre in Camões' epic. It is possible to conclude from this analysis that the bucolic genre has allegorical function in *Os Lusíadas* and that its local presence participates in the poem's expansionist and Christian argument.

KEYWORDS: *Os Lusíadas*; bucolic genre; generic mixture

¹ Mestrando em Letras Clássicas pela Universidade de São Paulo, São Paulo, Brasil, sob a orientação da Profa. Dra. Elaine Cristine Sartorelli. A feitura deste trabalho contou com apoio financeiro de bolsa de mestrado: processo n° 2021/00295-7, Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP).



1. Introdução

Aquele que lê o primeiro verso d'*Os Lusíadas*, “As armas e os barões assinalados”² (I, I, 1), não precisa avançar na leitura para constatar uma informação central sobre esse poema, a de que ele mantém uma relação objetiva com a *Eneida*, de Virgílio, em cujo primeiro verso, no primeiro hemistíquio, lê-se: *Arma uirumque cano*³ (I, 1) [“As armas e o varão canto”].⁴ E, além do fato de que o verso de Camões é semelhante ao de Virgílio, não se deixe de notar que a *auctoritas* virgiliana é invocada nas primeiras palavras d'*Os Lusíadas*, ou seja, na posição de mais destaque do poema e que tem função programática. Bem por isso, o primeiro verso dessa epopeia é uma maneira de fazer presente a *Eneida* no poema inteiro e de inseri-lo na tradição épica virgiliana.

Mas uma questão deve ser aprofundada: de que natureza é a relação entre *Os Lusíadas* e a *Eneida*? Certamente não é uma de servilismo, em que o adulator, ocupado em louvar o mestre, abdica de toda a compreensão crítica sobre ele e simplesmente o copia para celebrar a sua memória. Também não é uma escolar, em que o aluno, sem dominar a *tékhnē* do modelo, não pode aplicar esse saber a casos novos, mas apenas reproduzir fielmente os particulares segundo a sua *empeiría*, conforme a distinção dos tipos de conhecimento em *Metafísica* (981a-b). Na verdade, é uma tal que Camões usa a produção poética alheia e a transforma ao integrá-la no universo poético da própria obra. Em outras palavras, o poeta cria formas e conteúdos que, sem a alusão ao Virgílio épico, não existiriam.

“Alusão”, ou “arte alusiva”, é uma expressão que certamente explicará a relação entre esses dois poemas. No último século, afamou-se pelo uso que dela fez Giorgio Pasquali (2019 [1942], p. 12): em qualquer obra de arte, a alusão a obras precedentes é um processo de variação do modelo que resulta em novas formas e conteúdos. Esse efeito, evidentemente, depende de que o leitor conheça e reconheça a passagem do texto de partida sendo referida, sob pena de passar-lhe despercebida a alusão e, por consequência, também a função dessa alusão no texto de chegada.

Nas últimas décadas, o conceito de alusão que Pasquali legou à teoria moderna foi desenvolvido por Gian Biagio Conte, para quem todo texto poético faz referência a outros, porque necessariamente

² Para todas as citações d'*Os Lusíadas*, foi usada a edição do Porto, por vezes se adaptando a ortografia: CAMÕES, L. V. de. *Os Lusíadas*. Edição: Emanuel Paulo Ramos. Porto: Porto Editora, 1980.

³ O texto latino de Virgílio, tanto das *Bucólicas* como da *Eneida*, foi citado a partir da edição da Loeb: VIRGÍLIO. *Eclogues. Georgics. Aeneid*: Books 1–6. Edição: Jeffrey Henderson. Tradução: H. R. Fairclough. Revisão: G. P. Goold. Cambridge (MA): Harvard University Press, 1999. Loeb Classical Library 63. Vol 1.

⁴ Todas as citações em língua estrangeira neste trabalho, em latim ou não, foram traduzidas por nós entre colchetes ou em nota de rodapé.

participa daquilo que chama de “sistema literário”. Isso equivale a dizer, como se verá, que a alusão é condição da poesia. Lembrando uma distinção de Lausberg, diz Conte (p. 17-19) que o valor da palavra poética consiste justamente na sua capacidade de ser rememorada e de aparecer em diversos textos ao longo da história, isto é, de ser *Wiedergebrauchsrede* [“discurso de reutilização”], diferente do *Verbrauchsrede* [“discurso de consumo”] do dia a dia, onde a palavra não serve a outro propósito senão a comunicação imediata. Para que tenha potencial de rememoração, o discurso poético dispõe de artifícios gramaticais, lexicais, semânticos, todos recursos que geram um “estranhamento” (p. 21) chklvskiano que chama a atenção para a própria palavra em vez do pensamento que comunica: o discurso poético “[...] non lascia vedere niente dietro di sé, mostra solo se stesso”⁵ (CONTE, 1974, p. 25). A metalinguagem é a própria substância da poesia e corresponde à sua memorabilidade.

Sendo assim, considerando que a palavra poética depende do seu caminho através da história, cada obra possui sentido e é poesia na medida em que pertence ao “sistema literário”, nos termos de Conte. Mas, ao mesmo tempo que cada obra se situa no sistema amplo da literatura, é um organismo movido por motivação própria, ele mesmo um sistema, de tal maneira que uma alusão – trazer a si o texto alheio – é tirar uma passagem de outro poema, que tem funcionamento próprio e onde cada parte serve para um efeito poético final e único, e fazê-lo funcionar dentro de um novo organismo. A integração do velho dá ao novo texto, por meio de diferenciação, formas e conteúdos de outro modo não alcançáveis (CONTE, 1974, p. 52-53).

Então, se a poesia é *Wiedergebrauchsrede*, é cabível dizer que a alusão é uma condição sua. Sem remissão à tradição,⁶ um texto seria um *monstrum*, objeto disperso na história ao qual nenhum outro objeto fornece, por comparação, inteligibilidade dentro do curso histórico. Hans

⁵ “não deixa ver nada atrás de si, mostra só a si mesmo.”

⁶ Lorna Hardwick (2003, p. 3-5), em livro importante para os estudos de recepção, aponta a tendência dessa área a abandonar a metodologia de análise de textos clássicos ligada à expressão “the classical tradition” [“a tradição clássica”]. Isto, porque essa metodologia, segundo diz, teve por muito tempo os textos canônicos do mundo clássico como monumentos de sentido acabado e não problemático, e isso significaria que os modernos, ao “receberem” os antigos, teriam como tarefa única a de interpretar corretamente aquele sentido e reproduzi-lo em outros contextos. Já os recentes desenvolvimentos da teoria da recepção, argumenta Hardwick, no lugar de uma monumentalização mais ou menos ingênua dos textos clássicos, têm ampliado o arcabouço metodológico para análise desses textos e procurado investigar os contextos (artísticos, sociais, mesmo financeiros) do texto-fonte e o do texto-receptor, a seletividade do receptor em relação à fonte (porque não se imita totalmente um autor) e também as interpretações que se vão fazendo da fonte nos diversos períodos da história. De toda maneira, Hardwick não parece estar relegando a palavra “tradição” a uma compreensão servil dos clássicos, antes fala de uma corrente teórica, ou talvez um modo de pensar, que está ligada a esse termo. A tradição por si mesma, afinal, nada tem a ver necessariamente com esse modo de pensar; é o próprio sistema literário de que fala Conte, articulado pela memória dos poetas: “E tale processo [a conservação na memória garantida pelo caráter de reutilização do discurso poético], per la poesia, ha come risultato diretto (per ora dirò genericamente così) il formarsi di quella che si chiama ‘tradizione’ letteraria.” (CONTE, 1974, p. 19). [“E tal processo, para a poesia, tem como resultado direto (por ora direi genericamente assim), o formar-se daquela que se chama ‘tradição’ literária.”] Já Charles Martindale (1993, p. 29) evidencia o problema mais gritante do conceito de tradição, a “grosseira reificação” das culturas, que pretende partir a história em segmentos acabados e periodizá-los claramente; mesmo assim, por mais polêmico que seja o termo, não rejeita o seu uso, contanto que “tradição” não queira descrever um objeto real, de fáceis contornos históricos e culturais, mas uma posição teórica a respeito de um conjunto de textos. No caso de Conte, pela passagem citada, a “tradição” é menos um objeto do que um fato acerca da poesia, a saber, a sua continuidade através dos tempos.

Jauss, em uma crítica à ideia de originalidade de Benedetto Croce, afirma que “auch ein Kunstwerk, das [...] als Einheit von Intuition und Ausdruck vollkommen wäre, könnte nur um den Preis der Unverständlichkeit absolut, d. h. von allem Erwartbaren isoliert sein”⁷ (1977, p. 329). Adiante, será possível demonstrar, com o exemplo prático de Camões, como a alusão confere à obra individual função poética dentro do sistema literário, ou, o que é mais próprio a este trabalho, como faz a obra individual pertencer a uma série específica de textos que compõem um determinado gênero, do qual dependem a sua inteligibilidade e a sua significação particulares. Para isto, servirá a análise da proposição d'Os Lusíadas:

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,
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)

Segundo Conte (1974, 47-53), dentre todas as passagens de uma obra em que há alusão aos modelos, é no seu *incipit*, pela posição especial e de função programática, que se assinala mais eloquentemente o pertencimento genérico de tal obra – o que não deve ser feito sem cuidado; basta lembrar-se do começo dos *Amores*, de Ovídio, que fala de *arma*, mas é poema elegíaco. Com uma análise do *arma uirumque* virgiliano, o filólogo mostra como essa “memória incipitária” atua na filiação poética da *Eneida* a ambas a *Ilíada* e a *Odisseia*, remontando-se à famosa divisão das partes “iliádica”

⁷ “mesmo uma obra de arte que fosse perfeita enquanto unidade de intuição e expressão só poderia ser absoluta – isto é, isolada de tudo o que é esperado – a custo da sua inteligibilidade.”

e “odissíaca” da epopeia romana que aquela primeira coordenação⁸ do poema indica. A memória incipitária, desse modo, é o potencial alusivo do *incipit* que situa o poema na série poética histórica. Quanto a’Os Lusíadas, o *incipit* poderia estender-se à proposição inteira, e a sua análise evidenciaria o quanto as palavras incipitárias dessa epopeia fazem dela uma epopeia por meio da alusão à *Eneida*.

“As armas e os barões assinalados” é um sintagma nominal que nada quer dizer, a não ser os referentes “as armas” e “os barões assinalados”, se o leitor não souber que constitui alusão à *Eneida*. Se conhecer de antemão a passagem de Virgílio, ele percebe: que isto diante de si, *Os Lusíadas*, é um poema, pois faz referência a outro poema e assim se insere numa série poética histórica; que as “armas e os barões” lusitanos serão cantados em referência a uma certa tradição de textos que tratam de armas e varões, a saber, o gênero épico, do qual a *Eneida* é o grande exemplo em latim; que, sendo poema épico, sua elocução deve ser grave, a partir do que se podem perceber procedimentos retóricos de aspecto grave, como em “armas”, que é sinédoque para “guerra”; e que os “barões” estão em maior número do que o singular *uirum* da *Eneida*, do que se deduz, por causa da ênfase gerada pela diferença, que o herói lusíada é coletivo, enquanto o troiano é individual. Mais, se o leitor souber que *arma uirumque* é alusão ao mesmo tempo à *Ilíada* e à *Odisseia*, terá trabalho adicional para refazer a linha alusiva que parte de Camões.

Porém, conforme aponta o próprio Conte (1974, p. 58), cumpre não esquecer que o pertencimento à tradição coincide com o seu rompimento ou expansão, graças à qual se geram novos sentidos, em um processo de “diferenciação emulativa”. Não poucas vezes o narrador d’Os Lusíadas declara cantar varões e feitos superiores àqueles narrados pelos modelos épicos antigos como Homero e Virgílio. A emulação fica explícita por primeiro em I, 3: “Cessem do sábio Grego [Odisseu] e do Troiano [Eneias]/ As navegações grandes que fizeram/ [...] Cesse tudo que a Musa antiga canta/ Que outro valor mais alto se alevanta.” Esta competição é uma estratégia retórica que está na base da significação d’Os Lusíadas, e uma análise mais detida poderá mostrar que ocorre desde a proposição.

Para mencionar alguns elementos de emulação nessa parte incipitária do poema, poder-se-iam apontar, na primeira estrofe, o uso acentuado de expressões de superação de limites: “nunca

⁸ Embora muitos sejam da posição de que haja hendíadis no primeiro verso da *Eneida*, isto não é consenso, pois é preciso levar em conta o comentário de John Conington (1863, p. 31): “The words [*arma uirumque*] are not a hendyadis, but give first the character of the subject and then the subject itself.” [“As palavras não são uma hendíadis, mas primeiro dão o caráter do assunto e depois o próprio assunto.”] A posição de Conington parece de fato mais adequada, se se considerar que é provavelmente inexato compreender que as armas e Eneias tenham ligação intrínseca como expressaria uma hendíadis (as armas de Eneias e Eneias das armas), porque a característica principal do herói é a *pietas*, muito à diferença de Aquiles, mesmo porque a sua atuação como guerreiro é inteiramente a contragosto. Ou, se se considerar possível que a guerra e Eneias estejam intrinsecamente ligados, impossível é, em todo caso, que essa ligação seja mais importante e relevante para a narrativa do poema e para a finalidade da ação de Eneias do que ligação entre Eneias e a *pietas*. Na economia da narrativa, a guerra é um obstáculo infeliz para aquilo que verdadeiramente importa: a fundação de Roma – nisto, aliás, a *Eneida* é mais odissíaca do que iliádica. Assim, seguindo Conington, *arma* não é o principal do assunto, mas designa o universo épico no qual estão inseridas as aventuras do *uirum*, este sim o nexa causal entre todas as partes o poema.

dantes”,⁹ “ainda além”, “mais do que prometia”, “entre gente remota” e “Novo Reino”; e ainda, na segunda estrofe, os adjetivos que servem para elogiar os varões e seus feitos e depreciar os subjugados, todos na mesma posição e rima, e com o adjetivo depreciativo entre os outros dois, marcando o contraste entre melhores e piores: “gloriosas”, “viciosas” e “valerosas”. A grandeza dos lusitanos não é cantada positivamente, mas reativamente, pois consiste em ser maior do que a de outros, sem perder de vista que o “endereço” da proposição de modo geral é a *Eneida*, ou o Virgílio que a escreveu. Note-se também como a emulação se dá através da estrutura da proposição: enquanto, na *Eneida*, o verbo da oração principal, *cano*, é a terceira palavra, aquele d’Os Lusíadas ocorre somente no décimo-quinto verso. Essa morosidade mostra que o poeta como que não vê espaço nos primeiros catorze versos para qualquer informação, nem mesmo para a informação verbal, que possa interromper a descrição dos varões e feitos portugueses que, quanto mais morosa, mais retumbante é. Segundo Hernâni Cidade (1953, p. 29), a proposição d’Os Lusíadas alonga-se com “apoteótico entusiasmo”, ao passo que Virgílio, nos sete primeiros versos da sua epopeia, é mais “contido e sóbrio” nesse sentido. Além disso, a locução verbal da epopeia portuguesa figura como um acúmulo de informação verbal em relação ao *cano* da *Eneida*. Assim, as expressões e adjetivos que expressam valorização e autoelogio, a morosidade estrutural e mesmo a quantidade de informação verbal, entre outros elementos, tudo constrói uma “retórica do aumento” que contribui para a significação da obra. Os portugueses foram “ainda além” do que Eneias e os troianos, e sua empresa cristã supera a própria fundação de Roma. A apoteose lusitana, que é o principal do significado d’Os Lusíadas, depende da alusão à *Eneida*, alusão esta que é especificamente competitiva.

2. Sobre o gênero d’Os Lusíadas

Procurou-se mostrar que a alusão à *Eneida* no *incipit* d’Os Lusíadas estabelece o gênero épico da obra e, com isso, a norma no interior da qual se pratica a variação emulativa do modelo. Em I, 5, 1-4, pode-se observar ainda insistência no estabelecimento do gênero do poema com uma espécie de *recusatio* do gênero bucólico. Esta e a próximas seções aprofundarão a questão do gênero d’Os Lusíadas e a presença do bucólico neste.

Dai-me uma fúria grande e sonora,
E não de agreste avena ou fruta ruda,
Mas de tuba canora e belicosa,
Que o peito acende e a cor ao gesto muda.¹⁰ (*Lus.*, I, 5, 1-4)

⁹ 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?”

¹⁰ Anota Epifânio Dias (1972, p. 6-7): “Em latim *auena*, ‘aveia’, emprega-se também por ‘cana de aveia’, e daí, na poesia, por ‘flauta pastoril’ (Verg. *Buc.* I, 2). A ‘avena’ simboliza a poesia bucólica (v. I, 4, 3-4), assim como a ‘tuba’, ou trombeta, a poesia épica (I, 4, 5-6). A mesma contraposição entre *auena* e *tuba* ocorre em Marcial: *Angusta cantare licet uidearis auena,/ dum tua multorum uincat auena tubas* (VIII, 3, 21-22).” Sobre estas fontes, ver as duas notas seguintes deste trabalho.

Palavras simbólicas como as opostas “avena” e “tuba” no exemplo citado podem ser consideradas, segundo Alastair Fowler (2003, p. 188-194), como “metáforas genéricas”, que contribuem para o estabelecimento e a consolidação dos gêneros poéticos no imaginário dos leitores e autores, seja na Antiguidade, seja no Renascimento. As metáforas genéricas invocam os universos imaginários relacionados aos gêneros a que correspondem: assim, “avena”¹¹, metáfora do gênero bucólico, traz à tona o *otium*, a canção humilde (cf. I, 4, 3: “verso humilde”), o pastoreio tranquilo, a recusa da guerra e dos assuntos da cidade etc.; já “tuba”¹², metáfora do gênero épico, remete a varões guerreiros e suas viagens, a canção grave, a guerra e assuntos da cidade etc.

Mas o que mais cabe destacar a respeito disso, com Stephen Harrison (2007, p. 31-33), é que essas metáforas, que ele chama de “metonímias simbólicas”, são marcas metagenéricas que põem em evidência e em assunto os próprios gêneros, frequentemente para estabelecer qual seja o gênero da obra e para o opor a outros. É lícito pensar que no Renascimento essas metáforas ou metonímias tenham cumprido papel importante na reabilitação dos gêneros poéticos da Antiguidade, já que a densidade do seu significado contribui para a sua condição de “palavra de reutilização”, exprimindo a totalidade dos traços distintivos de um determinado repertório genérico. É preciso, em todo caso, evitar fórmulas simples que façam uma equivalência rigidamente codificada e necessária entre determinada palavra e um gênero. Conte (1991, p. 148-149) considera o exemplo *arma*, que, naturalmente, tende a significar épica heroica, mas também é uma palavra apropriada pela elegia amorosa, onde as *arma* são aquelas do Cupido, e, acrescentando-se, a guerra é a *militia amoris*. Sendo assim, Conte chama atenção ao fato de que tais palavras devem ser consideradas na relação sistemática que possuem em uma determinada

¹¹ Como indica Epifânio Dias, um caso exemplar em latim do uso dessa palavra como carregada de significado ligado ao gênero bucólico, e que parece ter dado a Camões o exemplo, são os dois primeiros versos das *Bucólicas* (I, 1-2): *Tityre, tu patulae recubans sub tegmine fagi/ siluestrem tenui musam meditaris auena*. [“Títilo, tu, que te reclinas sob a sombra da extensa faixa, tocas uma música silvestre com a flauta tênue.”]

¹² Epifânio Dias aponta Marcial como possível fonte camoniana, no epigrama em que se reconhece *tuba* como palavra épica por excelência. Assim a Musa de Marcial faz por ele a *recusatio* do gênero épico, depois de o poeta queixar-se de já ter escrito demais: *Tune potes dulcis, ingratus, relinquere nugae?/ dic mihi, quid melius desidiosus ages?/ an iuvat ad tragicos soccum transferre coturnos/ aspera uel paribus bella tonare modis, / praelegat ut tumidus rauca te uoce magister/ oderit et grandis uirgo bonusque puer?/ scribant ista graues nimium nimiumque seueri, / quos media miseris nocte lucerna uidet. / at tu Romano lepidos sale tinge libellos: / adgnoscat mores uita legatque suos. / angusta cantare licet uidearis auena, / dum tua multorum uincat auena tubas.* (Epigr., VIII, 3, ed. Lindsay, 1929) [“Por acaso tu és capaz, ó ingrato, de abandonar as doces nugae? Diz-me, o que, ocioso, farás de melhor? Porventura agrada transformar o soco nos coturnos trágicos, ou retumbar as ásperas guerras com metros iguais, a fim de que um professor pomposo te ensine lendo com voz grave e que uma garota alta e um bom menino te odeiem? Escrevam estas coisas os demasiado graves e os demasiado sérios, os quais, miseráveis, a lamparina vê na meia-noite. Mas tu para o romano tempera com sal os lépidos livrinhos: reconheça e colha a vida os seus próprios costumes. É lícito que pareças cantar com estreita avena, desde que tua avena vença as tubas de muitos.”] O exemplo é particularmente relevante porque é o exato inverso da *recusatio* de Camões, onde há a mesma oposição *avena/tuba*. Notem-se ainda as outras numerosas metáforas genéricas presentes nessa passagem: *soccus* como comédia, *coturnus* como tragédia, *bellum* como épica, *sal* como epigrama e, se for considerada um gênero, sátira, e por fim *auena angusta* como poesia humilde (não especificamente poesia pastoril) para fazer oposição à metáfora de *tuba*. Conferir *Lus.*, X, 8, 1, “Matéria é de coturno, e não de soco”, em que o narrador prepara o discurso laudatório de uma Ninfa aos heróis lusitanos durante o banquete da Ilha dos Amores. Aqui, como se vê, “coturno” e “soco” não designam gêneros, mas os estilos elevado e baixo de seus respectivos gêneros.

obra. *Arma* é metáfora ou metonímia épica, mas cada texto individual, com motivação e significação próprias, dirá se essa palavra contribui para estabelecer na obra o gênero épico ou não. No caso d'Os *Lusíadas*, essas palavras causam um contraste de gêneros muito diferentes entre si e por essa razão despertam o interesse na investigação sobre a interação entre tais gêneros na obra.

Cada gênero, ainda segundo Conte (1991, p. 152-153, 167-169), é uma maneira entre outras possíveis de fazer uma leitura do mundo, ou, melhor dizendo, de produzir um mundo imaginário, criado com meios expressivos próprios, a partir da realidade tal como é interpretada e convencionalizada pela sociedade de certo tempo. Diferenciam-se uns dos outros por aquilo que selecionam da realidade e da cultura como parte de seu universo e pela maneira com que os elementos selecionados interagem naquilo que poderia ser chamado um sistema. Se a obra particular é um sistema – cujo gênero deve ser identificado pela relação sistemática dos elementos genéricos que seleciona –, o gênero, considerado abstratamente, é um sistema maior, formado por aqueles elementos. O épico, nessa compreensão, seria um conjunto abstrato de elementos como armas, varões, viagens, tubas, elocução elevada, dentro do qual se situa toda obra que reúne traços suficientes para ser subsumida a ele.

Retomando o que Conte diz sobre a poesia como *Wiedergebrauchsrede*, também cumpre afirmar que o gênero é construído historicamente no que diz respeito à sua relação com os outros gêneros de um tempo e à sua progressão mútua e histórica, que é determinada pelos desenvolvimentos que os textos individuais realizam, expandindo as possibilidades do gênero a que pertencem.¹³ Assim como os elementos de um gênero devem estar em relação sistemática para convergirem a uma estrutura comum, a saber, o próprio gênero individual, cada um dos gêneros precisa estar em relação com outros sistemas genéricos para que tenha inteligibilidade e sentido. Sistemas de gênero individuais (o épico, o elegíaco...), em interação, constituem um sistema de gêneros geral. Este, que corresponde à própria poesia, está necessariamente ligado a outros amplos sistemas que correspondem a outros domínios da existência¹⁴, mas notadamente o sistema da sociedade, considerando que tudo que é poesia é histórico e, sendo histórico, depende diretamente dos eventos e situações históricas que o afetam. Assim, será possível falar da estreita dependência entre sistema de gêneros e sistema de sociedade, sobretudo com

¹³ A famosa concepção de Jauss a respeito do “horizonte de expectativas” é instrutiva nesse sentido. Segundo argumenta o autor, cada novo texto se coloca em um meio-termo entre aquilo que os leitores já esperam e aquilo que não esperam: “der neue Text evoziert für den Leser (Hörer) den aus früheren Texten vertrauten Horizont von Erwartungen und Spielregeln, die alsdann variiert, erweitert, korrigiert, aber auch umgebildet, durchkreuzt oder nur reproduziert werden können” (JAUSS, 1977, p. 119). [“O texto novo evoca para o leitor (ouvinte) o horizonte de expectativas e regras do jogo que é familiar por conta de textos precedentes, e elas, então, podem ser variadas, expandidas, corrigidas, mas também reorganizadas, eliminadas ou apenas reproduzidas.”]

¹⁴ “Wie privilegiert das literarische System auch sein mag, weil es als ein künstlerisches und eines der sprachlichen Kommunikation dem konkreten Lebensprozeß zugleich ganz fern und ganz nah ist, zunächst ist es nur *ein* System im System der Systeme.” (KÖHLER, 1985, p. 122, itálico do autor). [“Por mais que o sistema literário também goste de ser privilegiado, dado que é como que um sistema artístico e um sistema da comunicação falada ao mesmo tempo totalmente distante e totalmente próximo do concreto andamento da vida, ele é, em primeiro lugar, somente *um* sistema no sistema dos sistemas.”]

o artigo “Gattungssystem und Gesellschaftssystem” de Erich Köhler (1985).

Este autor (1985, p. 116-117) defende que a hierarquia entre os gêneros e a hierarquia social em um determinado momento da história são correlacionadas, de modo que o lugar que um gênero ocupa no *Gattungssystem* [“sistema de gêneros”, melhor do que a tradução literal “sistema de gênero”] é correlativo ao lugar que um grupo social ocupa no *Gesellschaftssystem* [“sistema da sociedade”]. Cada gênero, explica Köhler, possui o seu próprio *Sitz im Leben* [“lugar na vida”], portanto, se a vida muda historicamente, o gênero como que vai no seu encaixe adquirindo novas possibilidades e alternativas para dar conta do lugar social e cultural que ocupa. É natural, portanto, que ora o gênero seja capaz de explicar abrangentemente a realidade, ora, em momentos de transição histórica, deva expandir-se e adaptar-se. Há momentos em que está em um estado “negativo”, correspondente à estabilidade na relação do sistema com a realidade, quando este produz uma interpretação abrangente dela, e outros em que está em um estado “positivo”, desestabilizador, quando recebe elementos estrangeiros para aumentar a capacidade de interpretação do mundo (p. 119). Por isso, no que diz respeito ao sistema de gêneros, interessam “scarto e norma” [“desvio e norma”] (CONTE, 1974, p. 59) ou “Verschließen und Öffnen” [“fechamento e abertura”] (KÖHLER, 1985, p. 119). Nesse processo de adequação contínua, os gêneros já existentes, continua Köhler, adaptam-se e muitas vezes ramificam-se em subgêneros aptos a dar conta da crescente complexidade social; outras vezes, gêneros desaparecem, como a épica após o século XVIII.¹⁵ Esta reflexão histórica convirá para considerar como o gênero bucólico de Virgílio é presente n'Os Lusíadas, mas com função e significado diferentes dos antigos e que dependem diretamente do momento histórico dos descobrimentos, como se verá.

Mas antes que se termine esta digressão teórica, resta apontar as quatro possíveis “respostas” do sistema de gêneros ao andamento da sociedade e, por consequência, à complexificação da compreensão do mundo, conforme Köhler (1985, p. 126): 1. gêneros singulares assumem as funções, temas e motivos de outros gêneros; 2. criam-se novos gêneros apropriados às necessidades de novos grupos sociais ou à consciência recém-emancipada destes; 3. criam-se *Mischgattungen* [“gêneros mistos”], em fases de transição ou para a reparação de sistemas ameaçados; 4. recusa-se o sistema tradicional radicalmente, ainda que deva ser lenta a transformação do sistema convencional vigente, o qual “nur in seltenen Fällen, wie in der Renaissance, durch ein ganz und gar anderes, importiertes System verdrängt und ersetzt werden kann”¹⁶ (KÖHLER, 1985, p. 126).

¹⁵ João Adolfo Hansen (2008, p. 17-18) aponta a ascensão da burguesia como a causa do desaparecimento da épica a partir da segunda metade do século XVIII: o herói e as guerras se tornaram inverossímeis, porque não ocupavam mais o lugar cultural de grandeza e poder que tiveram até, no máximo, o neoclassicismo, depois disso cedido invariavelmente ao capital. No mundo e na sociedade do dinheiro, em suma, não há lugar para heróis, e as narrativas épicas não passariam de saudosismo.

¹⁶ “só em casos raros, como no Renascimento, pode ser suprimido e substituído por um sistema completamente diferente e importado.”

Para perceber que o sistema de gêneros renascentista é aquele importado da Antiguidade clássica, não é necessário mais do que atentar à própria palavra “Renascimento”, obviamente. Segundo Thomas Greene (1982, p. 30-32), os renascentistas foram os primeiros a perceberem que entre o mundo antigo e si não havia mais uma continuidade, tão creditada na Idade Média com seus reinados longevos, mas uma grave disjunção que só poderia ser compensada com uma efetiva reanimação das formas gregas e romanas, com o fim de estabelecê-las como o padrão cultural da Europa. Esse espírito revivalista, continua Greene, não moveu apenas as artes, mas também os programas educacionais, como aquele de Erasmo¹⁷ e, poder-se-ia acrescentar, a *Ratio Studiorum*¹⁸, que pretendiam uma educação clássica global como necessidade civilizacional.

Assim, quando Camões usa as metáforas ou metonímias genéricas “avena” e “tuba”, invoca objetivamente os gêneros da tradição temporalmente longínqua, mas culturalmente restaurada dos poemas pastoris e épicos. Camões herda de Virgílio a lente épica para a compreensão da realidade do seu tempo e do mesmo Virgílio se afasta, ou diz se afastar, no que diz respeito à compreensão da realidade enquanto mundo pastoril que rejeita os afazeres da cidade. As expressões metagenéricas devem ser observadas como referências à realidade e às diferentes formas de vida, como ensina Köhler. É o que sugere também Conte (1986, p. 147-148), ao analisar o confronto entre os gêneros pastoril e elegíaco na décima *Bucólica*. Além de abstração sobre poesia, esse confronto é uma reflexão sobre as diferentes maneiras de viver e compreender o mundo: uma tranquila e idílica do poeta Virgílio, e a outra dependente do incurável amor do elegíaco Galo. Quando este, no poema, vislumbra a tentativa falha de libertar-se da *seruitium amoris*, a solução para a sua vida é deixar de escrever em

¹⁷ É claro que a tarefa de fazer de um passado distante o presente cultural não deveria confundir-se com extremo anacronismo e cópia dos antigos. Erasmo, em seu diálogo ciceroniano, aponta o grande vício dos admiradores de Cícero da sua época, que praticavam a imitação cega do modelo e nada pretendiam dizer que o orador romano não tivesse dito exatamente da mesma maneira. A isto, Erasmo responde que, embora Cícero seja, de fato, o melhor orador, não caberia copiá-lo servilmente, porque que o mundo do século XVI já tinha pouco a ver com aquele de Cícero: *Quid igitur frontis habeat ille, qui a nobis exigit, ut per omnia Ciceronis more dicamus? [...] Porro cum undiquaque tota rerum humanarum scaena inuersa sit, quis hodie potest apte dicere, nisi multum Ciceroni dissimilis? Adeo mihi uidetur hoc quod agebamus in diuersum exisse. Tu negas quemquam bene dicere, nisi Ciceronem exprimat: at res ipsa clamitat, neminem posse bene dicere, nisi prudens recedat ab exemplo Ciceronis. Quocumque me uerto, uideo mutata omnia, in alio sto proscaenio, aliud conspicio theatrum, immo mundum alium. Quid faciam? Christiano mihi dicendum est apud Christianos, de religione Christiana (Ciceronianus, 993, ed. Mesnard, 1971, p. 636-637). [“Que expressão faria, portanto, aquele que exigisse de nós que em absolutamente tudo falássemos ao modo de Cícero? [...] Assim, já que de todos os lados toda a cena das coisas humanas foi invertida, quem hoje é capaz de falar apropriadamente, a não ser que seja muito diferente de Cícero? De fato, parece-me que isto [este argumento] que construíamos foi para um lugar diverso. Tu dizes que ninguém fala bem, a não ser que reproduza Cícero: mas é gritante o fato de que ninguém é capaz de falar bem, a não ser que se afaste sabiamente do exemplo de Cícero. Para qualquer lugar que me viro, vejo tudo mudado, estou em outro palco, assisto a outro teatro, com efeito a outro mundo. Que devo fazer? É necessário que eu, cristão, fale junto com os cristãos e sobre a religião cristã.”] Conferir também o argumento de Greene (1982, p. 40) sobre a imitação “heurística”, cujo objetivo é reescrever os clássicos à luz do mundo moderno, respeitando a tradição ao mesmo tempo que provocando desvios significativos adequados ao tempo atual.*

¹⁸ A *Ratio Studiorum* é um documento publicado definitivamente em 1599 que continha os métodos e práticas didáticas a serem os paradigmas pedagógicos do ensino nos colégios jesuíticos. Esse projeto consistia em um ciclo de estudos assentado no aprendizado da cultura clássica, e “onde os seus pressupostos pedagógicos encontram paralelo mais evidente é na obra de Erasmo [...]” (MIRANDA, 2001, p. 84-85).

versos elegíacos e passar a cantar em *pastoris Siculi auena* [“avena de pastor siciliano”] (*Ecl.*, X, 51). Na *recusatio* de Camões, alega-se a oposição de duas maneiras de entender o mundo: de um lado, o mundo como palco das descobertas portuguesas e da expansão da Fé; de outro, um mundo não detalhado na passagem, mas que, pela tradição bucólica, é aquele do afastamento do *negotium*.

Por fim, cabe uma observação a respeito da *recusatio* camoniana: a rejeição expressa do pastoril e, entende-se, de todo gênero diferente da épica panegírica, acaba por significar o seu contrário, isto é, a inclusão desses gêneros na obra. A *recusatio* é um procedimento que, tendo começado com Calímaco, tomou forma específica e tornou-se comum entre os bucólicos e elegíacos amorosos em Roma. Consistia em um pedido de desculpas por parte do poeta de gênero humilde por não poder compor em estilo elevado o elogio do patrão ou uma épica panegírica sobre os feitos de Augusto (CAMERON, 1995, p. 455; HARRISON, 2007, p. 21). Como se sabe, os poetas do período augustano mostram notável consciência sobre os gêneros das obras, e a *recusatio* é uma relevante marcação metapoética do jogo genérico, como explica Conte (1991, p. 165), sem se distanciar de Köhler: “il genere si ‘inscena’, si fa spettacolo: le *recusationes* si spiegano meglio come spettacolo dei generi letterari e dei relativi generi di vita.”¹⁹ Em Camões, a *recusatio* também é espetáculo metagenérico, mas trata-se de emulação do argumento elegíaco augustano: é o humilde a ser negado, não o contrário. Camões estabelece no início da sua epopeia um diálogo, conquanto ainda difuso, com os gêneros baixos e especificamente o pastoril.

Para que, afinal, negar esses gêneros? Não é claro que *Os Lusíadas* é um poema épico? Joseph Farrell (2003, p. 388) faz a mesma pergunta acerca do caso de Píndaro e Arquíloco em que o poeta lírico, em uma de suas odes laudatórias, faz questão de diferenciá-lo diametralmente do iâmbico, cuja poesia, em vez de louvar, atribui culpa a seus alvos. Pergunta-se Farrell: por que Píndaro vê necessidade em afirmá-lo? E responde que, pela expressão mais superficial das palavras, o lírico reafirma o gênero em que atua, todavia, ao mesmo tempo, faz uma aproximação entre ambos os gêneros. De fato, indica Farrell, pesquisas das últimas décadas mostram que há elementos da atribuição de culpa nas odes de Píndaro. Já em Camões também não será demais observar elementos do gênero explicitamente rejeitado. A pura recusa prescindiria da sua explicitação, tanto em Píndaro quanto em Camões. A *recusatio* do gênero pastoril, portanto, acaba sendo uma dica para procurar elementos seus no poema. Segundo Helder Macedo (1992, p. 117), uma das principais bases teóricas deste trabalho, o contraste exprimido nessa recusa camoniana é um que “incorpora e qualitativamente transforma o que está sendo contrastado.” A seguir as considerações serão dedicadas a evidenciar a presença do gênero pastoril n'Os Lusíadas, como ocorre a apropriação do bucolismo no poema épico e como esse fenômeno está diretamente ligado ao contexto histórico do tempo de Camões. O que se pretende,

¹⁹ “o gênero ‘encena-se’, faz-se espetáculo: as *recusationes* se entendem melhor como espetáculo dos gêneros literários e dos relativos gêneros de vida.”

enfim, é desenvolver uma discussão a respeito de um fenômeno que permanece parcialmente rejeitado pela crítica, que conta com poucos e curtos estudos sobre o tema, os quais serão referidos.

3. O gênero bucólico n'Os Lusíadas

A existência de relações intergenéricas não foi desde sempre uma questão de interesse para os teóricos da poesia. Para Platão e Aristóteles, o enquadramento de um poema em um gênero era objetivo e não deveria suscitar dúvidas, segundo Farrell (2003, p. 386), porque então a discussão girava em torno da metodologia a ser aplicada às obras para definir o seu gênero, não para a possível complexidade que haveria em atribuir um só gênero a uma obra. Em contrapartida, os poetas mostram ter feito uso de misturas genéricas desde o drama grego arcaico. Farrell (p. 389-391) dá o exemplo da comédia antiga, especialmente das peças de Aristófanes, nas quais se pode verificar a presença de elementos da tragédia que ali são parodiados, desde a estrutura até temas, como mostra o fato de que Agatão, Eurípides e Ésquilo figuram como personagens nas peças do comediógrafo. Em seus primórdios, a comédia antiga se define à diferença da tragédia, integrando-a, e dessa maneira deixa evidente a consciência genérica ou intergenérica que havia naquele tempo.

Para compreender a presença do bucolismo n'Os Lusíadas, as considerações deste trabalho partirão de recentes desenvolvimentos nos estudos sobre a mistura de gêneros, quais sejam a obra de Alastair Fowler (1982), com o conceito de *mode* [“modo”], e a obra de Stephen Harrison (2007), com o conceito de *generic enrichment* [“enriquecimento genérico”], tal como Matheus Trevizam faz ao analisar as “modulações genéricas” nas obras de Virgílio (2020), apoiando-se naquele autor mais do que neste. Da proposta de Fowler (1982, p. 106-108), deve-se tomar, entre outras, a concepção fundamental de que, em uma obra, os gêneros não estão presentes de modo igualitário, senão hierárquico: enquanto um deles é o predominante, os outros lhe estão subordinados. Assim, não se dirá das comédias de Aristófanes que sejam também tragédias, mas que sejam comédias com traços da tragédia. O gênero de fato de uma obra é *grosso modo* aquilo que Fowler chama de *kind* [“tipo”], e aquele ou aqueles outros que contaminam o gênero predominante são o que chama de *mode*. A *Eneida* é uma epopeia, mas, em certas partes, é escrita com um “modo” trágico. Uma epopeia em parte trágica, portanto²⁰. No caso d'Os Lusíadas, restará adiante afirmar que o poema é uma epopeia em parte bucólica.

²⁰ Fowler (1982, p. 106): “the terms for kinds, perhaps in keeping with their obvious external embodiment, can always be put in noun form (“epigram”; “epic”), whereas modal terms tend to be adjectival.” [“os termos para tipos, talvez em conformidade com a sua óbvia incorporação externa, sempre podem ser colocados em forma de substantivo (“epigrama”; “épica”), ao passo que termos modais tendem a ser adjetivais.”] Sem entrar na discussão da existência autônoma e externa de um gênero, decorre dessa afirmação de Fowler que um modo não existe por conta própria e que sempre tem uma substância genérica que caracterizar. Uma obra pertencerá àquele *kind* de cujo repertório genérico evocar mais traços; já os *modes*, na mesma obra, são tais porque feitos de um número limitado dos traços do seu respectivo *kind*, de maneira que apenas caracterizem ou tinjam o gênero predominante, amplamente ou em partes específicas.

Considere-se ainda a proposta de Fowler junto com a de Harrison (2007, p. 16): “generic enrichment is the intergeneric form of intertextuality”²¹. Este autor, que em grande medida se embasa em Fowler, analisa em seu livro casos de mistura genérica em Horácio e Virgílio a partir da concepção de que a presença do gênero “visitante” aumenta as possibilidades e o alcance do gênero “hóspede”. Dito de outra maneira, uma obra com um determinado gênero predominante pode ampliar suas possibilidades de significação ao trazer para si parte de outro repertório genérico, que, por sua vez, tem um outro conjunto de expectativas que vêm a ser integradas na obra. Harrison aponta que esse enriquecimento, verificado em cada obra individual, também é aquilo que garante o desenvolvimento histórico dos gêneros (p. 14-15), os quais, em vez de serem estanques, vão se modificando à medida que vão se relacionando uns com os outros e por meio de obras que agregam às possibilidades do seu gênero predominante as de outro gênero não predominante nela. Este trabalho não discutirá se e como os desenvolvimentos do gênero épico foram afetados pelo exemplo camoniano, que inclui o gênero bucólico na sua epopeia, mas apenas a mistura genérica dentro dessa obra e como ela é funcional e significativa para o projeto épico de Camões.

O tema está longe de ser o mais abordado nos estudos camonianos, mas há autores que já se dedicaram a essa mistura genérica n'Os Lusíadas para além das estrofes 4 e 5 do poema. Macedo (1992, p. 117) demonstra como o Velho do Restelo encarna a perspectiva tipicamente pastoril do lamento pela busca cobiçosa de mais conquistas e da retrospectiva ao tempo da Idade de Ouro, ao praguejar os navegantes antes da partida da armada do Gama. Diz o Velho: “Oh! Maldito o primeiro que, no mundo,/ Nas ondas vela pôs em seco lenho!” (IV, 102, 1-2). Mas, segundo Macedo (1992, p. 118-119), é complexa a presença dessa aversão pastoril à aventura vaidosa dos portugueses, entre outras razões porque o argumento do Velho não é em favor de uma utopia arcádica que estivesse no passado grandioso, senão da própria guerra, desde que feita nas próprias fronteiras, segundo uma concepção feudalista que a monarquia capitalista já ia preterindo: “Deixas criar às portas o inimigo/ Por ires buscar outro tão de longe” (IV, 101, 1-2). O que o Velho faz é, como assinala Macedo, articular os “pacíficos valores pastoris da Idade de Ouro com o conceito cristão de ‘guerra justa’ como veículo para a paz universal” (1992, p. 119). O discurso do Velho, portanto, em vez de desejar um certo passado perfeito, está inserido no tempo da história e, em vez de saudosismo, é mais bem compreendido como aspiração prospectiva a um tempo áureo que só poderia ser atingido a partir da conduta correta e não vil dos homens. Por meio de um processo que Macedo designa como “transferência semântica” (1992, p. 119), a crítica do Velho converte-se na crítica aos contemporâneos de Camões, movida igualmente pela voz não narrativa do poeta repetidas vezes ao longo da obra. O projeto das navegações não é propriamente negado n'Os Lusíadas, contanto que seja articulado com base nos valores cristãos e não

²¹ “enriquecimento genérico é a forma intergenérica de intertextualidade.”

naqueles já desvirtuados por empreendimentos vãos e gananciosos por parte do Império.²²

Para Macedo (1992, p. 119-120), a reflexão pastoril, notadamente historicizada, proposta pelo Velho do Restelo encontra o seu ápice na Ilha dos Amores. A partir dessa constatação, o intento deste trabalho será evidenciar que o referido episódio possui função alegórica nesse poema e demonstrar com mais detalhes que os seus elementos bucólicos contribuem para a criação do argumento épico da obra. Pode-se começar dizendo que a Ilha é um *locus amoenus*, tópica da poesia pastoril de tradição virgiliana, já que é construída como um lugar idílico, em que a paisagem de animais, árvores, flores e frutas configura a imagem de um paraíso na terra, e onde divindades míticas convivem harmoniosamente com o homem e lhe dão repouso e prazer jamais experimentado. A seguinte estância permite observar o aspecto idílico, ameno e belo desse ambiente.

Num vale ameno, que os outeiros fende,
 Vinham as claras águas ajuntar-se,
 Onde uma mesa fazem, que se estende
 Tão bela quanto pode imaginar-se.
 Arvoredo gentil sobre ela pende,
 Como que pronto está para afeitar-se,
 Vendo-se no cristal resplandecente,
 Que em si o está pintando propriamente. (*Lus.*, IX, 55)

A antítese entre o movimento das “claras águas” que vinham se ajuntando e a estaticidade da “mesa” (lago) em que desaguam e do “arvoredo” que tem sua imagem refletida exprime o equilíbrio e o funcionamento harmonioso da natureza e com isso produz uma leveza de sensação que perpassa o episódio. Perceba-se a antítese ainda no uso do pretérito em “vinham” para expressar o movimento e no presente em “fende”, “fazem” etc. para representar a imagem estática que poderia ser transformada em quadro – não se deixe de notar a menção à arte de pintar no último verso citado. De fato, a criadora da Ilha “firme a fez e imóvel” (IX, 53, 1), aspectos daquilo que é um mundo em si mesmo, a princípio alheio ao seu exterior, e, enfim, de uma utopia. Outras expressões desse empreendimento naturalista de Camões ainda poderiam ser destacadas por pertencerem ao mundo bucólico: “árvores agrestes” (IX, 57, 1) e “frondente coma” (IX, 57, 2), que lembram, respectivamente, a “agreste avena” do próprio Camões e a *patulae fagi* de Virgílio; “Dafne” (IX, 56, 4), ninfa amada pelo “filho de Latona” (IX, 62, 4), Apolo, deus da poesia que auxilia o canto dos pastores; entre outras.

²² Afirma Hansen (2005, p. 191), esclarecendo um oxímoro na obra do poeta: “o canto presente faz a apologia do projeto imperial de conquista do mundo pela fé e pelas armas, e, simultaneamente, o poeta afirma que vem cantar ‘a gente surda e endurecida’, na estrofe 145 do Canto X.” O problema não é a empresa marítima por ela mesma, afinal a conquista é exaltada no poema, mas tudo aquilo que, com pensamento pastoril, Camões denuncia: “Porque essas honras vãs, esse ouro puro,/ Verdadeiro valor não dão à gente./ Melhor é merecê-los sem os ter./ Que possuí-los sem os merecer” (IX, 93, 1-4). Aqui, o “ouro” como símbolo da motivação perversa de projetos imperiais.

A “Ilha angélica pintada” (IX, 89, 2) é o prêmio erótico dado aos lusitanos, que apenas retomavam o caminho para Lisboa após terem logrado vitória em sua missão. Como tal, a Ilha é um espaço mítico em que os homens são misturados às deusas e podem “subir ao Céu sereno” (IX, 20, 8) para adquirirem a condição de deuses por sua glória e para serem recompensados. Nesse espaço terreno e ao mesmo tempo etéreo, há todas as razões para gozar da vida, e todos os pesares ficam do lado de fora. Mesmo o soldado Leonardo, que jamais obtivera sucesso nas aventuras de Eros, foi nesta Ilha recebido por uma ninfa e enfim “todo se desfaz em puro amor.” (IX, 82, 8). Conforme aponta Cidade (1953, p. 189), “o que passa neste cenário de écloga virgiliana [...] é a festa da livre expansão de mocidades sadias, no alvoroço de sentidos como regressados à liberdade da primeira manhã do Mundo.” O mito pagão, que era motivo de prazer intelectual para os renascentistas, aqui contribui para amplificar o prêmio dos lusitanos, porque nesse idílio só estão as deusas, cuja imagem exala o frescor e o sabor pagãos, e homens elevados por seus feitos, que são assim consagrados na apoteose que se anunciara na proposição.

Em suma, pode-se dizer que o presente da deusa dos amores é uma versão renascentista e portuguesa de *locus amoenus*. Isto quer dizer que o episódio deve significativamente à Arcádia da tradição pastoril virgiliana, e não menos às próprias *Bucólicas* de Virgílio²³.

É claro que o *auctor* da poesia pastoril é Teócrito, mas a Arcádia enquanto local distante da realidade insuportável e povoado por pastores dedicados ao amor e à poesia é criação do mantuano. Para ilustrar brevemente alguns elementos de comparação entre esses poetas, com Bruno Snell (1963, p. 388-393), os pastores representados por Teócrito eram aqueles existentes em seu lugar de origem, Siracusa, em vez de indivíduos míticos detentores de um espírito elevado. Além disso, o retrato deles era marcado por uma jocosidade causada pelo fato de homens rústicos, agricultores em latifúndios romanos, cantarem com expressão tão sofisticada. Já Virgílio, continua Snell, leva a sério a correlação entre pastores e música e lhe dá um significado superior e não irônico em sua obra. Nomes como Títilo, Melibeu e Córidon e deuses como Apolo e Pã eram comuns no mundo grego de Teócrito, mas em obra romana como as *Bucólicas* adquirem um aspecto estrangeiro, mítico e sofisticado. Na décima écloga, por exemplo, quando Galo, poeta e amigo de Virgílio, participa como personagem desse mundo distante, as barreiras entre realidade e mito são quebradas em favor da criação dessa plaga para além da vida real em que tudo é serenidade e alento para o espírito. A fim de delinear a amenidade desse ambiente, é didático também o contraste entre a tranquilidade do pastor Títilo,

²³ Carlos Ascenso André (2011, p. 339) afirma que os Campos Elísios, dos ínferos virgilianos, serviram parcialmente como fonte para o episódio, mas “o erotismo e a divinização através do amor, esses não os colheu Camões no seu modelo latino.” Embora a *Eneida* seja fonte desse episódio – e a integração do bucolismo seja algo imitado da *Eneida* –, não será possível investigá-la neste trabalho, dedicado ao gênero bucólico. Quanto à ressalva de Ascenso André, talvez com “modelo latino” se refira ao Virgílio escritor da *Eneida*, dado que o artigo é sobre “*Eneida* e *Os Lusíadas*”. A presença das *Bucólicas* como fonte direta desse poema é aceita por Macedo (1992) e Filizola (1992), como se verá adiante.

habitante da Arcádia e agraciado por um deus com *otia* [“ócios”] (I, 6), e Melibeu, que se queixa da situação conturbada que vive por causa das guerras civis: *undique totis usque adeo turbatur agris!* [“de todos os lados, em toda parte, perturba-se todos os campos!”] (I, 11-12).

As *Bucólicas* não são isentas da atualidade e da política, porém esses assuntos não aparecem nelas de modo doutrinário, aponta Snell (1963, p. 398-400). O único traço de política presente na obra é justamente aquele que justifica a criação de um mundo paralelo e o gozo de viver nele: a nostalgia da paz junto com o desejo de que as guerras civis cessem. Nessa obra, a política é tratada em termos de sentimento, sem que se desenvolvam assuntos ligados à *res publica* e às discussões do fórum. A arcádia virgiliana é uma utopia que, embora fale da realidade por meio da sua omissão, configura-se como um refúgio movido pelo ideal da tranquilidade cotidiana (p. 397).

Dessa maneira, se a Ilha dos Amores é baseada no *locus amoenus* virgiliano, também aí Camões pratica diferenciação emulativa:

o locus amoenus da Ilha angélica pintada [...] despe-se das marcas convencionais de um edênico nusquam, perdido na lonjura intransponível de um tempo mítico, para se encaixar com o seu potencial utópico no tempo da História, visando assim resolver num aparente compromisso ideológico (renúncia vs. aspiração, crítica vs. apologia) a contaminatio genológica entre bucolismo e epopeia. (MULINACCI, 2011, p. 480)

No Renascimento, o espaço arcádico é historicizado e encarna as aspirações dos novos alcances da ação humana graças ao sucesso das aventuras expansionistas, e Camões o demonstra exemplarmente. Como argumenta Roberto Mulinacci (2011, p. 477), os recentes descobrimentos significam para o homem renascentista que um tal lugar edênico é possível e não apenas idealizado e que constitui um mundo alternativo e não paralelo. A invenção camoniana de uma arcádia portuguesa, dentro de uma epopeia cristã, representa o potencial do Império português de alcançar, na realidade, aquelas graças que n'Os Lusíadas são criadas por meio dos artifícios do gênero pastoril assimilado da tradição virgiliana. Segundo Ana Maria Binet (2019, p. 38), para quem a Ilha também pode ser descrita como *locus amoenus*, “as Índias concentravam os sonhos de exotismo, de riqueza, de mistério dos Portugueses”, para os quais o oriente correspondia a “uma forma de mito do paraíso perdido”. A autora (p. 36-38, 42) argumenta ainda que essa Ilha figura como um ponto de encontro entre oriente e ocidente, de tal modo que os lusitanos, ao conquistá-lo, ao receberem o máximo prazer pela união com divindades e ao receberem ali a “Sapiência Suprema” (X, 76, 1-2), consagram-se em apoteose como reis do mundo, porque conhecem mais sobre ele do que qualquer outro povo. O imaginário dos descobrimentos evocado nesse episódio naturalmente contribui para o significado expansionista da epopeia, e, conforme Binet, os heróis ali premiados servem como “exemplo e incentivo” (p. 40) para a nação.

À diferença da arcádia de Virgílio, pouco há de nostalgia no episódio da Ilha dos Amores; ao contrário, é possível constatar a existência de um discurso moralista e corretivo – portanto, orientado para o futuro e não para o passado – que exorta os portugueses a despertarem do “ócio ignavo” (IX, 92, 7) e a perseguirem a excelência dos seus feitos em nome do seu Rei e da Fé, a fim de que eles mesmos venham a ser “nesta Ilha de Vênus recebidos” (IX, 95, 8). Segundo Macedo (1992, p. 119-120), a Ilha é o lugar idílico em que os heróis valorosos – o Gama e seus compatriotas, não aqueles do presente do poeta com os quais tanto se aborrece – servem como exemplo heroico aos leitores. O bucolismo, isto é, o desprezo pela Idade de Ferro e a saudade da de Ouro, transforma-se aqui na representação do mundo ideal para os portugueses que está no futuro e que poderia ser alcançado por meio da guerra valorosa e justa, aquela em nome da Fé e do Império e não de qualquer outra coisa. Essa prospecção pastoril, que, porém, prevê a necessidade de atividades tipicamente épicas até que se chegue ao mundo prometido, encontra lastro nas *Bucólicas* de Virgílio, como aponta Macedo (1992, p. 120). A quarta égloga profetiza o nascimento de um menino que, em sua idade adulta, guiará a pátria na Idade de Ouro – isto é, uma visão prospectiva do mundo ideal –, mas inevitavelmente *erunt altera bella* (IV, 35) [“haverá outras guerras”].

Nisto, as *Bucólicas* de Virgílio oferecem uma ligeira exceção ao seu projeto utópico, que é textualmente sinalizada no início dessa égloga: *paulo maiora canamus* (IV, 1) [“cantemos coisas um pouco mais elevadas”]. Essa transformação da perspectiva bucólica, concentrada na quarta égloga, é homóloga do bucolismo n'Os *Lusíadas*, que reúne a Idade de Ouro futura com a necessidade da guerra para alcançá-la. Além disso, outro ponto de contato entre essa égloga e a epopeia de Camões é, como nota Ana Maria Filizola (1992, p. 37-38), a figura de uma criança pródiga na qual o destino áureo da pátria está depositado. Em todo caso, a prospecção da quarta égloga parece mais difusa e menos inserida na história do que a de Camões, porque o *puer* possui identidade incerta, e não ficam claros quais devam ser os seus feitos em específico – e por isso essa égloga não se desprende demasiado do resto da obra. Já n'Os *Lusíadas*, incorporando aquele imaginário expansionista, o adolescente é Dom Sebastião, ao qual o poeta oferece inúmeros exemplos de outros reis gloriosos em diversas partes do poema e ao qual também cumpre a função de um preceptor ou conselheiro²⁴, como fica marcado nas últimas estrofes da obra. A partir disso, conclui Filizola (1992, p. 37), “esses três elementos – o Rei adolescente, o poeta que ‘aconselha’ [...] e a extrapolação do factual da História – fazem com que a épica camoniana se aproxime da Égloga IV contrastivamente.” Mas caberia acrescentar que essa “extrapolação”, n'Os *Lusíadas*, corresponde ao imaginário concreto dos descobrimentos e não é mera idealização, como se procurou mostrar.

²⁴ Conferir quanto a isso o artigo de John de Oliveira e Silva (2000), em que considera *Os Lusíadas* como uma obra de persuasão endereçada ao Rei e investiga as estratégias retóricas usadas por Camões nesse empreendimento de convencimento e orientação.

O tema do amor também recebe diferentes significados em Virgílio e em Camões. Na arcádia virgiliana, está associado à delicadeza sentimental dos pastores: o amor é um valor superior, pois nesse lugar releva mais o que pertence ao espírito do que as ações. Como observa Snell (1963, p. 395-398), o amor tranquilo pode ser entendido como um estado de espírito representante da nostalgia da paz. Mas o tema ganha destaque na décima écloga, onde o amor bucólico da arcádia é contraposto ao amor elegíaco encarnado pelo poeta Galo. Segundo a leitura de Conte (1986, p. 108-113), Galo comparece a esse país chamado pelo poeta das *Bucólicas*, que lhe oferece um remédio para o seu sofrimento amoroso: a própria estadia nesse idílio e ser, como os outros, um poeta-pastor. Ao ser-lhe apresentada essa solução, Galo passa a sonhar com a vida tranquila, em que seria possível a união com a amada Licóris – impossibilidade no universo elegíaco –, em que a convivência com as belezas naturais e harmoniosas é leve e em que, afinal, ser um pastor arcádico é estar isento de todo o tormento da vida real, como o próprio Galo exclama: *atque utinam ex uobis unus uestrique fuisset* [“E quem me dera eu fosse um de vós e vossol!”] (X, 35). Galo, no entanto, não demora para ver seu sonho solapado pela velha *seruitium amoris*. O amor elegíaco permanece irremediável, como deve ser, e a arcádia permanece harmonizada pelo amor leve e tranquilo que não cede ao tormento de Eros. Evidentemente, a caracterização desses tipos de amor mereceria um estudo mais cuidadoso; essa redução servirá apenas para o contraste com o amor na Ilha camoniana.

Nesse episódio, o tema do amor segue o mesmo sentido da reabilitação renascentista do *locus amoenus*: uma leitura atenta do episódio perceberá na invasão da Ilha e na conquista das ninfas pelos portugueses uma metáfora para a expansão imperial portuguesa. Note-se, em primeiro lugar, que a paisagem física da Ilha é diversas vezes marcada por sugestões eróticas e traços femininos, que fazem a sua figura assemelhar-se à de uma mulher, de modo que a representação da Ilha feminilizada indica que esta se oferece de bom grado à dominação masculina dos heróis que a invadem: “Os fermosos limões ali, cheirando,/ Estão virgíneas tetas imitando.” (IX, 56, 7-8). Além disso, as ninfas mesmas que premiam os portugueses não o fazem de maneira direta e óbvia, antes se fingem de caça e dissimulam uma resistência que agrava o interesse carnal dos heróis, que as devem conquistar. Como a Ilha-mulher a ser conquistada, as ninfas também de bom grado “Se deixam ir dos galgos alcançando.” (IX, 70, 8). Mulinacci (2011, p. 479-480), citando David Quint e Sergio Zatti, afirma que esse *locus amoenus*, que evoca todo o imaginário europeu dos descobrimentos, é concedido aos portugueses por direito natural, tal como é direito do homem conquistar a mulher. Nesse episódio que pertence a uma obra épica, portanto, o amor é a metáfora sexual da conquista do paraíso na terra, que é devido aos varões elevados por causa de seus feitos dignos. O erotismo está na base da imagem camoniana do expansionismo português, significando, de um lado, o caráter cristão e religiosamente sancionado da sua conquista, porque é de direito natural, e formulando, de outro, o exemplo heroico para os compatriotas de Camões, que têm à sua espera a máxima glória e prazer, desde que despertem daquele “ócio ignavo”.

Dir-se-ia que em todo esse episódio Camões emula a tradição pastoril virgiliana. O *locus amoenus* camoniano é destituído daquele aspecto nostálgico e nada tem de uma terra de refugiados. De fato, a *amoenitas* é uma tópica que, n'Os Lusíadas, participa da expressão da emoção patriótica dos descobrimentos e, por isso, tem sentido político e religioso. O episódio camoniano “soa também como uma implícita contestação dos aspetos intrinsecamente regressivos da utopia pastoril, contrapondo à natureza reduzida a refúgio de um presente degradado, a sua reversão épica em ideal de regeneração.” (MULINACCI, 2011, p. 480). A palavra “contestação” parece apropriada, contudo talvez não seja o caso de afirmar que esta apenas “soe” como tal, e muito menos que seja “implícita”. Se *Os Lusíadas* é um poema emulativo do início ao fim, fato que anuncia o próprio narrador (I, 3) e que se indicou em análise acima, era natural que nesse episódio fosse marcada a “contestação” da arcádia virgiliana. Não haverá passagem de emulação mais eloquente nessa epopeia do que o desfecho do macroepisódio,²⁵ em que a arcádia e o mito que lhe dá cor e significado são dissolvidos pelo discurso de Tétis. Ao apresentar o círculo mais externo do cosmos ptolomaico, o Empíreo,²⁶ que é identificado com o Paraíso, a deusa admite que ela mesma e os deuses mitológicos não são senão “Fingidos de mortal e cego engano./ Só para fazer versos deleitosos/ Servimos” (X, 82, 4-6).

As palavras de Tétis afirmam aquilo que o censor Frei Bartolomeu Dias deverá ter esperado ansiosamente²⁷: a negação do mito enquanto transcendente verdadeiro. Disto se orgulha o Gama, quando, ao terminar de narrar ao Rei de Melinde os feitos da sua gente e as aventuras pelas quais passara até chegar ali, diz, comparando a matéria da sua fala àquela narrada pelos modelos antigos e pagãos: “A verdade que eu conto, nua e pura./ Vence toda grandíloca escritura.” (V, 89, 7-8) Também essa negação do mito sugerira o narrador pela fala de Veloso, quando este percebe pela primeira vez as ninfas fugidias: “Se inda dura o Gentio antigo rito,/ A Deusas é sagrada esta floresta.” (IX, 69, 3-4) e “Sigamos estas Deusas, e vejamos/ Se fantásticas são, se verdadeiras.” (IX, 70, 1). Ao cabo do poema, separam-se claramente o plano mitológico e o plano transcendental, restrito ao Deus cristão, muito

²⁵ Enquanto o episódio da Ilha dos Amores é limitado ao Canto IX, poder-se-ia dizer que o “macroepisódio” vai até X, 143 (SILVA, 2011, p. 442), porque ainda no último canto é narrado o banquete oferecido aos portugueses nessa Ilha, quando uma ninfa exalta o passado já glorioso desses homens e profetiza o futuro dos outros que continuarão sua obra, e, por fim, Tétis revela os mistérios do mundo e concede ao Gama a “Sapiência Suprema” (X, 76, 1-2) através da “grande máquina do Mundo” (X, 80, 1).

²⁶ João Franco Barreto (1982 [1672], p. 283), no verbete “Empíreo”: “Assi chamam ao assento da glória, e Corte do céu, aonde principalmente reside Deus, nosso Senhor, com os bem-aventurados, e adonde irão pelos merecimentos da paixão de Jesus Cristo, filho seu, os que morrem em sua graça; e estes são os verdadeiros Campos Elísios, que os Étnicos antigos não conheceram.” Consultar Jorge de Sena (1982, p. 251, 282-284) para uma explicação técnica e breve do céu e da cosmologia d'Os Lusíadas.

²⁷ Autoriza assim Frei Bartolomeu Dias a impressão do poema, como consta do fac-símile da edição *princeps* de 1572 d'Os Lusíadas (2016, p. 9): “[...] não achei neles [nos dez cantos d'Os Lusíadas] cousa 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. [...] Todavia 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 [...]”

embora sua presença seja silenciosa na obra. De toda forma, a negação do mito não implica a sua redução ao nada. Seguindo Yara Vieira (1980, p. 199–200), tal dissolução cristãmente estarrecedora não faz com que as ninfas percam “a força de verdade” que tiveram antes que fossem negadas, isto é, o fato de que são “fantásticas”, respondendo à dúvida de Veloso, não anula a função que possuem na narrativa. Não se pode afirmar que o mito sirva apenas para ornamento, portanto; já se observou que o “Gentio antigo rito” possui função clara e necessária dentro do sentido épico da obra, para falar em específico do episódio em questão.

Cumprir saber que a ficção dos deuses dos gentios e dessa Ilha mitológica e amena funciona nesse episódio como uma alegoria. Sendo assim, quando o mito é dissolvido – e com ele tudo que dele depende, a exemplo da própria Ilha –, o narrador esclarece aquilo que o leitor já especulava: a ficção pagã, não significando somente ela mesma, aponta para o expansionismo e para a emoção patriótica e cristã dos descobrimentos. Logo, por mais que pareça causar uma contradição, o mito é necessário na obra tanto quanto o Deus cristão, e as palavras de Tétis resolvem essa contradição aparente ao separarem claramente o plano “erótico-mitológico-alegórico”, como o nomeia Vieira (1980), e o plano transcendental. Camões dá à arcádia um sentido que, dentro de sua obra épica, é mais nobre do que em Virgílio, porque expansionista e cristão, e reserva a ele um papel alegórico e historicizado, de tal maneira que o episódio adquire todo o seu sentido por meio da diferenciação emulativa em relação à arcádia de tradição virgiliana, eficazmente aproveitada.

4. Conclusão

A análise do episódio camoniano permite constatar a relação entre gênero e sociedade e ainda a presença de um gênero em uma obra que não pertence a ele. Em Camões, o *Sitz im Leben* do gênero bucólico já é completamente diferente em relação ao que possuía no tempo de Virgílio. Nas *Bucólicas*, esse gênero indica o comportamento do homem romano, que lamentava e criticava a condição conturbada em que vivia, em retrospecto a uma Idade de Ouro perdida. Mas o sistema da sociedade dos Quinhentos já não é aquele da Roma anterior à *pax augusta* em que as *Bucólicas* foram escritas. A leitura de mundo – ou a produção do mundo imaginário a partir da realidade – que esse gênero produz na nova época está ligada a outras aspirações e propósitos, a saber, o intento renascentista de atualizar a utopia do idílio, como se quis mostrar. O exemplo de Camões é um só, mas Mulinacci (2011, p. 477) aponta que o Renascimento em geral possuía a tendência de reformular esse gênero específico segundo as novas categorias sociais e imaginárias dos descobrimentos, com a representação do paraíso cristão em terra a partir do *tópos* da *amoenitas*. Assim, a fusão entre os gêneros pastoril e épico é algo autorizado pelo momento histórico de Camões, que nota a adequação funcional que os elementos pastoris poderiam ter no seu poema épico, dado o contexto dos descobrimentos.

Por fim, não se deve esquecer que a Ilha dos Amores pertence a um poema épico. Nessa obra, a lente do gênero bucólico, o qual aparece ali como um conjunto reduzido de elementos do repertório do gênero bucólico, tem seus contornos delineados pelo gênero predominante, e só isto explica o fato de que os traços de um gênero diametralmente oposto ao épico possa contaminá-lo significativamente nesse poema, isto é, contribuir com ele na invenção de armas e varões portugueses a na sua glorificação. O episódio da Ilha dos Amores, ápice bucólico d'*Os Lusíadas*, também concentra a significação épica do poema, que é a apoteose dos lusitanos, permitida pela inserção do *locus amoenus* e pela sua reformulação. Mais uma vez com Macedo (1992, p. 120), “a demanda épica da visão pastoril da Idade de Ouro” é “um elemento indissociável da significação totalizante d'*Os Lusíadas*.” Essa utopia camoniana, talvez como mais um dos oximoros da obra do poeta, é historicizada, diz respeito à vida e cumpre a função de servir de exemplo aos homens, características de uma epopeia. E é patente que o oximoro é significativo dentro do contexto renascentista português de Camões, simultaneamente tão próximo do paraíso achado na terra e tão metido “No gosto da cobiça e na rudeza/ Duma austera, apagada e vil tristeza.” (X, 145, 7-8).

Referências bibliográficas

- ANDRÉ, C. A. *Eneida e Os Lusíadas*. In: AGUIAR E SILVA, V. M. (Org.). **Dicionário de Luís de Camões**. São Paulo: Leya, 2011, p. 337-341.
- BARRETO, J. F. **Micrologia Camoniana**. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1982.
- BINET, A. M. de A. O episódio da Ilha dos Amores, uma *imago mundi* entre oriente e ocidente. In: NATÁRIO, M. C.; EPIFÂNIO, R.; MALATO, M. L. (org.). **Portugal – Goa: os orientes e os ocidentes**. Porto: Universidade do Porto, 2019, p. 35-43.
- CAMERON, A. Vergil and the Augustan *Recusatio*. In: CAMERON, A. **Callimachus and his critics**. New Jersey: Princeton University Press, 1995, p. 454-483.
- 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. **Vergili Maronis Opera**. Londres: Oxford University Press, 1863. Vol. 2.
- CONTE, G. B. **Generi e lettori: Lucrezio, l'elegia d'amore, l'enciclopedia di Plinio**. Milano: Mondadori, 1991.
- CONTE, G. B. **Memoria dei poeti e sistema letterario**. Torino: Giulio Einaudi, 1974.
- CONTE, G. B. **The rhetoric of imitation**. Ithaca; London: Cornell University Press, 1986.
- DIAS, E. **Os Lusíadas**. 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.
- ERASMO DE ROTERDÃ. *Dialogus Ciceronianus*. Edição: Pierre Mesnard. In: ERASMO DE ROTERDÃ. **Opera Omnia Desiderii Erasmi Roterodami**. Amsterdam: North-Holland Publishing Company, 1971. Vol 2, p. 581-710.
- FARRELL, J. Classical Genre in Theory and Practice. In: **New Literary History**, Pennsylvania, v. 34, n. 3, 2003, p. 383-408.
- FILIZOLA, A. A épica e o pastoril: a Écloga IV de Virgílio e Os Lusíadas de Camões. In: **Letras**, Curitiba, n. 40, p. 31-43, 1992. Disponível em: <https://revistas.ufpr.br/letras/article/view/19133/12432>. Acesso em: 8 nov. 2021.

- FOWLER, A. **Kinds of Literature: An Introduction to the Theory of Genres and Modes**. Oxford: Oxford University Press, 1982.
- FOWLER, A. The formation of genres in the Renaissance and after. *In: New Literary History*, v. 34, n. 2, p. 185-200, 2003.
- GREENE, T. M. **The light in Troy: imitation and discovery in Renaissance Poetry**. New Haven; London: Yale University Press, 1982.
- HANSEN, J. A. A máquina do mundo. *In: NOVAES, A. (Org.). Poetas que pensaram o mundo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005, p. 157-197.
- HANSEN, J. A. Notas sobre o gênero épico. *In: TEIXEIRA, I. (Org.) Multiclássicos épicos*. São Paulo: EDUSP, 2008. p. 17-91.
- HARDWICK, L. **Reception studies**. Greece & Rome: New surveys in the Classics No. 33. Oxford: Oxford University Press, 2003.
- HARRISON, S. J. **Generic enrichment in Vergil and Horace**. Oxford: Oxford University Press, 2007.
- JAUSS, H. R. Theorie der Gattungen und Literatur des Mittelalters. *In: JAUSS, H. R. Alterität und Modernität*. München: Wilhelm Fink Verlag, 1977, p. 327-358.
- KÖHLER, E. Gattungssystem und Gesellschaftssystem. *In: HAUPT, B. (org.). Zum mittelalterlichen Literaturbegriff*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1985, p. 111-129.
- MACEDO, H. Os Lusíadas: celebração épica como crítica pastoril. *In: REUNIÃO INTERNACIONAL DE CAMONISTAS*, 5., 1987, São Paulo. *Atas [...]*. São Paulo: FFLCH/USP, 1992, p. 117-122.
- MARCIAL, M. V. **Epigrammata**. Edição: W. M. Lindsay. 2. ed. Great Britain: Oxonii E Typographeo Clarendoniano, 1929.
- MARTINDALE, C. **Redeeming the text: latin poetry and the hermeneutics of reception**. Cambridge: Cambridge University Press, 1993.
- MIRANDA, M. O Humanismo jesuítico e a identidade da Europa: uma 'Comunidade Pedagógica Europeia'. *In: Humanitas*, Coimbra, n. 53, 2001, p. 83-112.
- MULINACCI, R. *Locus amoenus*. *In: SILVA, V. M. E. (Org.). Dicionário de Luís de Camões*. São Paulo: Leya, 2011, p. 477-482.
- 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.
- SENA, J. de. **Estudos sobre o vocabulário de Os Lusíadas**. Lisboa: Edições 70, 1982.
- SILVA, J. de O. E. Moving the Monarch: The Rhetoric of Persuasion in Camões's *Lusíadas*. *In: Renaissance Quarterly*, n. 53, 2000, p. 735-768.
- SILVA, V. M. A. E. Ilha dos Amores (Episódio da). *In: SILVA, V. M. E. (Org.). Dicionário de Luís de Camões*. São Paulo: Leya, 2011, p. 437-444.
- SNELL, B. L'arcadia: scoperta di un paesaggio spirituale. *In: SNELL, B. La cultura greca e le origini del pensiero europeo*. Trad. Vera Degli Alberti e Anna Solmi Marietti. 2. ed. Torino: Piccola Biblioteca Einaudi, 1963, p. 387-418.
- TREVIZAM, M. Modulações genéricas em Virgílio. *In: Rónai*, Juiz de Fora, v. 8, n. 2, 2020, p. 46-61.
- VIEIRA, Y. F. Mitologia, alegoria e discurso: observações sobre o "discurso alusivo" de Camões. *In: Revista Camoniana*, São Paulo, v. 3, n. 2, 1980, p. 189-206.
- VIRGÍLIO. **Eclogues. Georgics. Aeneid: Books 1-6**. Edição: Jeffrey Henderson. Trad. H. R. Fairclough. Rev. G. P. Goold. Cambridge (MA): Harvard University Press, 1999. Loeb Classical Library 63. Vol 1.

