

## UM PROCESSO DE REFERENCIAÇÃO: BREVES DIÁLOGOS ENTRE CAMÕES E BOCAGE

---

FLÁVIA PAIS DE AGUIAR\*

### RESUMO

A partir do pressuposto de que a referenciação é uma premissa considerável no que se refere às formas de construção artística, este artigo tem como objetivo refletir sobre como a poesia de Manuel Maria do Bocage referencia e cita a de Luís de Camões, uma vez que este lhe serve de modelo não apenas estético, mas também social e, portanto, ético. O desdobramento da discussão caminha junto às breves reflexões filosóficas, especialmente à luz dos entendimentos aristotélico e horaciano, que norteiam a noção do processo de mimesis, e, portanto, de referenciação, notável nas poesias do Classicismo e do Neoclassicismo.

**PALAVRAS-CHAVE:** Luís de Camões. Manuel do Bocage. Classicismo. Neoclassicismo. Mimesis.

---

Quando o período literário neoclássico se torna pauta de discussão literária, seja no âmbito do ensino básico ou do universitário, é comum que digressões relativas ao Renascimento Clássico aconteçam, haja vista o reconhecido resgate feito pelo Neoclassicismo. Com a premissa básica aristotélica de que imitar é da natureza do homem e considerando os dois momentos citados, é possível refletir sobre como a poesia de Manuel Maria do Bocage volta-se, à sua maneira, para a de Luís de Camões, em um movimento de retorno ao estilo – tanto discursivo quanto de vida – camoniano, flagrante em sua própria construção poética.

Sabe-se que Bocage, poeta de vivências intensas, espelhou-se no grande vate anterior, não a fim de superá-lo, tampouco de fazer-lhe cópia,

---

\* Doutoranda em Literatura Comparada no Programa de Pós-Graduação em Estudos de Literatura da Universidade Federal Fluminense/UFF, Niterói, Rio de Janeiro, Brasil, sob a orientação da Prof. Dra. Ida Maria Alves.

E-mail: [flaviapais@gmail.com](mailto:flaviapais@gmail.com) Orcid iD: <https://orcid.org/0000-0003-3079-6700>

mas para, talvez, reconhecer-se no mundo, que lhe fora tão desconcertante quanto repressivo. Ao cantar paixões dilacerantes que transtornam a lucidez: “Enquanto o sábio arreiga o pensamento / nos fenômenos teus, ó Natureza [...] / Eu louco, eu cego, eu mísero, eu perdido / De ti só trago cheia, ó Jônia, a mente” (BOCAGE, 2015, p. 32), ou mesmo ao rejeitar a arbitrária polidez da Razão: *Importuna Razão, não me persigas;/ Cesse a ríspida voz que em vão murmura;*”<sup>1</sup>, o poeta também louva as ideias circulantes no Século das Luzes, em que a Razão, agora, relaciona-se não com o domínio das emoções, rejeitado pelo poeta, mas com o ideal libertário que denuncia o Despotismo Esclarecido vigente no paradoxal e conturbado contexto lusitano do século XVIII: “Liberdade querida, e suspirada,/ que o Despotismo acérrimo condena;/ Liberdade, a meus olhos mais serena” (BOCAGE, 2015, p. 82).

O poeta dedicou parte de sua vida à carreira militar, instalando-se em Lisboa para cursar estudos científicos e naturais na Academia Real da Marinha, contudo, rendeu-se à boemia e à má conduta social, precisando ora ser enviado para viagens, pelo Conselho Ultramarino, ora expatriado, ou, até mesmo, internado no Hospício das Necessidades, sob a acusação de subversão social, sarcasmo e indisciplina. Toda a conduta transgressora, visível em tantos de seus poemas, justifica o título que estudiosos lhe conferem, por vezes, de poeta pré-romântico. Esse trânsito entre as paixões, as rebeldias e o idealismo político, contudo, não apartou Bocage das formas de produção poéticas vigentes em sua época; antes, denunciava a atmosfera turbulenta que cerceava o Portugal do Setecentos. O pleno domínio dos padrões estéticos o levou, não à toa, ao prestígio ainda em vida e lhe conferiu lugar de destaque na Poesia Portuguesa. Nas palavras de Pires (2005a, *on-line*),

Bocage viveu num período de transição, conturbado, em convulsão. A sua obra espelha essa instabilidade. Por um lado, reflecte as influências da cultura clássica, cultivando os seus géneros, fazendo apelo à mitolo-

<sup>1</sup> Disponível em: <https://www.escritas.org/pt/t/11032/importuna-razao-nao-me-persigas>. Acesso em: 12 jul. 2020.

gia, utilizando vocabulário genuíno; por outro lado, é um pré-romântico, pois liberta-se das teias da razão, extravasa com intensidade tudo o que lhe vai na alma, torrencialmente expressa os seus sentimentos, faz a apologia da solidão.

Por sua vez, o imaginário português de glórias foi largamente perpetuado pela elaboração artística de Luís de Camões, em *Os Lusíadas*, cujos versos carregam uma força motriz, modelo de tantos poetas, pintores, compositores e artistas que retornam sempre ao clássico, seja para inspiração, seja para subversão. Em sua poesia lírica, o paradoxo da (in)definição do amor é tema recorrente:

Tanto de meu estado me acho incerto  
Que em vivo ardor tremendo estou de frio;  
Sem causa, juntamente choro e rio;  
O mundo todo abarco e nada aperto  
[...]  
Se me pergunta alguém porque assim ando,  
Respondo que não sei; porém suspeito  
Que só porque vos vi, minha Senhora. (CAMÕES, 1977, p. 55),

E, ao mesmo tempo, a superação do neoplatonismo e do petrarquismo, tendências filosóficas adotadas por seus contemporâneos. As filosofias de Platão, filósofo e matemático do período clássico da Grécia Antiga, e de Petrarca, intelectual e poeta do Humanismo Italiano (1304-1374), acentuaram a concepção de que o êxito da vida poderia ser alcançado à medida que modelos ideais fossem alcançados pelos humanos; entretanto, esses modelos pareciam inatingíveis: Platão concebeu um mundo inteligível, onde tudo seria pleno e imutável, mas cuja habilidade humana seria incapaz de mimetizar; e Petrarca demarcou seu pensamento com a religiosidade cristã medieval, que estabelece o parâmetro de santidade, e cuja idealização divina é o norte fundamental. Vê-se ambos os pensamentos pautados no campo das ideias, da idealização.

É possível perceber nos versos de Camões a reflexão acerca dessas ideias, conforme em: “Transforma-se o amador na cousa amada,/Por

virtude do muito imaginar;/ Não tenho logo mais que desejar,/ Pois em mim tenho a parte desejada.” (CAMÕES, 1977, p. 37). O encontro dos corpos acontece na instância do pensamento, onde tudo é “vivo e puro”, por meio da imaginação que transforma o real, ainda que na esfera da fantasia, e ali há satisfação e contentamento, afinal “Se nela está minha alma transformada, / Que mais deseja o corpo de alcançar?” (CAMÕES, 1977, p. 37). Todavia, Santana (2019, p. 74) observa que:

[...] a incorporeidade amorosa, requerida quer pelo petrarquismo, quer pelo neoplatonismo cristão, dá lugar a uma contestação que é no fundo a afirmação de uma carnalidade que aristotelicamente, “como matéria simples, busca a forma”: desejo ardente, que insiste em se materializar.

Assim, a necessidade da carnalidade sobressai não apenas no canto IX de *Os Lusíadas*: “O que mais passam na manhã e na sesta,/ Que Vênus com prazeres inflamava,/ Melhor é experimentá-lo que julgá-lo/ Mas julgue-o que não pode experimentá-lo.” (CAMÕES, 1977, p. 138), mas também em seus versos de poemas líricos, cuja experiência/experimentação do real transcende a idealização, ainda que por lamúria: “Ditoso seja aquele que somente/ Se queixa de amorosas esquivanças;/ Pois por elas não perde as esperanças/ De poder nalgum tempo ser contente.” (CAMÕES, 1977, p. 34). Nas palavras de Rafael Santana, “em Camões não há conhecimento possível para fora do âmbito da experiência, o que significa dizer que, para ele, conhecer é muitas vezes experimentar” (SANTANA, 2019, p. 72).

Diante disso, cabe observar que Camões também foi um subversor de ideias, menos por contradizer filosofias vigentes em sua época, do que por seu comportamento social que o levava a uma vida irregular e incerta, chegando a contrair dívidas que os conduziram à prisão pela segunda vez. Na primeira, envolvera-se em uma briga de rua. Fidalgo, pobre, soldado dedicado a servir a pátria, chega a ser exilado, enfrenta batalhas que lhe custam perdas irreparáveis, e observa, com decepção e desilusão, irregularidades de ordens políticas em suas viagens. Assim como Bocage,

Camões vive em um século de transição, que marca a passagem da Idade Medieval para o desenvolvimento científico e tecnológico do Renascimento, e isso é importante ser frisado, pois aquele também estaria imerso em um século que disputava o poder com o obscurantismo<sup>2</sup>. Mediante isto, cabe destacar que

Não só no que se concerne à confluência entre os destinos se pode ler Bocage a partir de Camões. Se Camões, por exemplo, foi um atento observador da realidade do seu tempo histórico, cantando em mágoas o desconcerto do mundo, Bocage também parece exprimir na sua poesia a sensação de habitar um mundo caótico e desconcertado. (SANTANA, 2013, p. 40).

É, portanto, profícuo aproximar a lírica de Bocage à de Camões, tendo em vista que ambos inscreveram na poética portuguesa versos de grande subjetividade, que refletem suas dinâmicas de vida – por sua vez, semelhantes, e que também ultrapassaram e transgrediram suas tendências estéticas e/ou filosóficas contemporâneas. Antes, contudo, cabe um breve retorno aos pensadores que permeiam a Arte Clássica e Neoclássica, uma vez que suas contribuições, como a reflexão acerca da mimesis, refletiam diretamente no processo da produção artística dos poetas clássicos.

Partindo desse entendimento, retoma-se Aristóteles, filósofo da Antiguidade Clássica, que, nascido em Macedônia, teria sido atraído para Atenas aos 18 anos, quando se muda motivado a integrar a Academia de Platão, onde se forma e, mais tarde, leciona retórica. Seria justificável que as teorias platônicas acerca do funcionamento das coisas do mundo estivessem arraigadas em seu pensamento, visto que era o que circulava com vigor na comunidade ateniense, tanto a nível político, perpassando o científico, quanto a estético/artístico. Entretanto, ao passo que Platão teorizava sobre como o mundo dos sentidos é uma imitação imperfeita do mundo inteligível, simulacro efêmero e mutável, incapaz de mimetizar com

---

<sup>2</sup> Cabe notar que a visão pioneira sobre o aspecto transitório de Luís de Camões é de Sena (1980).

exatidão o mundo ideal, seu discípulo argumentava sobre a possibilidade de as coisas não serem mera reprodução, mas estarem contidas dentro de si mesmo, compondo um conhecimento que pode ser adquirido a partir do mundo tangível aplicado no cotidiano.

Cabe destacar que, para Platão, pensador que acende a chama primeira de tantos outros pensamentos, é a partir do mundo inteligível que todas as coisas que há no mundo sensível, do concreto ao abstrato, se projetam. A partir de *O Mito da Caverna*, Platão (2015) atesta que o conhecimento mais profundo é proporcionado pelo raciocínio. Somente ao se libertar das sombras da ilusão e caminhar em direção à luz da verdade o homem pode compreender a complexidade do real. Contudo, nem todos estariam aptos a receberem o entendimento verdadeiro, e, assim, viveriam sob o controle de quem os manipulava através da “fogueira”. Com esse viés de pensamento, Platão acreditava que o saber passava pelo domínio da abstração, como, por exemplo, o estudo das ciências matemáticas, e que não precisamente estaria próximo do verossímil.

Aristóteles, por sua vez, funda sua própria escola, o Liceu, ou Escola Peripatética, onde se destacava menos a abstração do aprendizado do que a utilidade, por isso, o foco maior nas ciências naturais como objeto de estudo, chegando o professor a oferecer um acervo com conhecimento amplo sobre fauna e flora. Não obstante, o apreço pela didática da categorização, da classificação e da sistematização do saber também se destacava. Dentro dessa dinâmica, a observação precisa se fazia fundamental para que fosse possível reproduzir o apreendido no mundo inteligível, no mundo dos sentidos. Seguindo esse entendimento, destaca-se consideração feita por Brandão (2014, p. 1) acerca dos processos de elaboração artística, de acordo com o fundamento aristotélico:

Aquilo que em Aristóteles correspondia certamente a um trabalho de reflexão a partir de uma realidade histórico-artístico-cultural pode dar lugar, e isso de fato aconteceu, ou a um melhor critério estratificado que se aplicava às formas artísticas, ou, no melhor caso, a um estímulo para reproduzir os atos de observação e de reflexão capazes de encontrar no novo a dinâmica interna que permanece.

Dessa maneira, a arte, campo também categorizável, seria melhor elaborada quando atravessada pela observação do mundo real, avançando para uma nova forma de projeção das coisas sem, contudo, perder a referência das dinâmicas já preestabelecidas. E, por essa motivação, a aposta de Aristóteles vislumbrou categorizar e organizar as formas artísticas.

Assim, há três tendências a serem observadas sobre os problemas da arte em geral dentro do conceito categorizador aristotélico: a primeira diz respeito aos dilemas da apreensão da arte, a serem resolvidos e esclarecidos a partir de um incansável trabalho exegético. A segunda tendência abrange postulações teóricas preocupadas em explicar o funcionamento da literatura, levando-se em conta o conceito da verossimilhança, que pertencia tanto ao arsenal poético quanto ao retórico: “imitar é natural ao homem”<sup>3</sup>; tal formulação remonta não apenas ao problema da relação entre literatura realidade, como também ao problema da convencionalidade do real artístico. Por fim, a terceira aponta soluções práticas que devem orientar tanto a criação quanto a crítica/avaliação de obras concretas (BRANDÃO, 2014), isto é, sugere fórmulas e padrões a serem perseguidos.

O processo mimético é, dentro desse preceito, notavelmente fundamental para a elaboração da boa poesia (BRANDÃO, 2014). Para Aristóteles, categorizador não apenas dos conhecimentos da biologia, mas também da política, dos astros, da beleza, da estética, da oratória, imitar os dons da Natureza é a via de alcance do domínio sobre a existência, é a via da possibilidade. Contudo, conforme Compagnon (1996, p. 100) sublinhou, a estratégia aristotélica poderia ser lida, se não bem absorvida, como forma de regulação, ou gerenciamento, da livre expressão:

Entre a censura e a técnica (gerenciamento) há a mesma oposição observada entre Platão, que queria interditar a mimésis, e Aristóteles, que a subjugava, fazendo dela uma ferramenta ou um instrumento, de virtudes positivas, das artes retórica e poética, com a diferença essencial de que a regulação aristotélica do discurso e da repetição (do dis-

<sup>3</sup> Capítulo VI da Poética, de Aristóteles.

curso porque da repetição) consistia em exigir um fundamento simbólico formal, lógico (imane ao texto e sem referência ao sujeito) da repetição no enunciado, ao passo que a regulação clássica atuará na relação de enunciação.

Dessa maneira, os problemas da arte passariam por outros dilemas, podendo a solução vir de uma estratificação de fórmulas enrijecidas, repressoras da autenticidade da criação<sup>4</sup>, no lugar da sofisticação pretendida por Aristóteles.

Leitor cuidadoso desse conceito, Horácio, em sua *Arte Poética*, retifica o pensamento acerca do fazer artístico, não de modo citatório, mas na sutileza do aprimoramento das ideias primeiras. Tributário não só da filosofia aristotélica, como também de outros teóricos antigos, o poeta lírico e satírico, e também filósofo, reformulou as lições maiores deixadas por seus precedentes, de modo a organizar algumas direções básicas de seu pensamento, sejam elas:

[...] a procura de perfeição, a busca do equilíbrio expressivo, a valorização da poesia contemporânea, a limitação da audiência como critério do gosto [...] a procura permanente da expressão exata [...] a busca de perfeição pelo trabalho constante combinada com a recusa às formas já cristalizadas. (BRANDÃO, 2014, p. 6)

Como se pode notar, as diretrizes norteiam tanto o modo do fazer estético quanto o parâmetro crítico para análise de obras. Aos que escrevem, sugere-se que explorem temas adequados ao seu campo de conhecimento, porque “a quem domina o assunto escolhido não faltará eloquência e nem lúcida ordenação” e, ainda, “empregando-se delicada cautela no encadeamento das palavras, um termo surrado, graças a uma ligação inteligente, lograr aspecto novo, o estilo ganhará em requinte.”

<sup>4</sup> Conforme ocorrido, por exemplo, quando se deu a criação de manuais que orientavam a criação de uma boa obra de arte. De acordo com Brandão (2014, p. 4), essa “tendência para ver na Poética (e na Retórica) um preceituário de soluções práticas que deviam orientar a criação e a avaliação das obras concretas foi representada pelos manuais de Retórica e Poética publicados durante o século XIX.”

(HORÁCIO, 2014, p. 56). Nesse sentido, o classicismo horaciano, ao acentuar o fator trabalho, opõe-se a certas tendências de ver no classicismo aristotélico, ou mesmo platônico, resguardadas as suas diferenças, não a busca de perfeição, mas a reprodução das formas de perfeição já atingidas. (BRANDÃO, 2014, p. 6).

A ideia de Horácio parece instigar nos artesãos da escrita o sentimento de poder construir a própria genialidade, conferindo um lugar de prestígio para o que já fora criado, mas que pode ser alcançado e, até mesmo, superado, excedendo, assim, sua capacidade inerente de imitar; é interessante, aqui, para efeito de corroboração da ideia, resgatar a exegese do termo *gênio original*, tão bem detalhada por Marjorie Perloff, em *O gênio não original* (2013, p. 54):

[...] original vem do verbo latino *oriri*, surgir, nascer; o latim *genius*, como *genesis*, deriva de *gen*, de raiz de *gignere*, gerar, que vem do grego *gignesthai*, nascer. Na crença pagã clássica, um *genius* era “o deus tutelar ou espírito patrono dado a cada pessoa ao nascer, para governar suas fortunas, determinar seu caráter e, enfim, conduzi-lo para fora do mundo; também, de modo semelhante, o espírito tutelar e controlador se conecta a um lugar (*genius loci*), uma instituição etc.

Assim sendo, o gênio molda/governa seu talento/suas fortunas a partir do controle de suas ações, do trabalho esmerado na diluição de suas imperfeições, via observação e conexão com o estar no mundo, pois a si foi dado muito além do que a habilidade mimética.

A busca pelo aprimoramento e equilíbrio da retórica proposta por Horácio conservar-se-á ao longo dos séculos, e vigorará cada vez que os processos de retomada da razão e da eloquência forem necessários. De acordo com o Ruedas de La Serna (1995, p. 97),

A essa ideia de “restauração” do esforçado gênio lusitano avinha-se muito bem o modelo de restauração que, de igual maneira, quiseram os tributos da têmpera dos poetas Virgílio e Horácio. Seus valores, redescobertos no Renascimento e consagrados, a partir de então, em tópicos clássicos, eram [...] a modéstia, a frugalidade, e desprezo pela

riqueza e pelo luxo, o trabalho (especialmente o agrícola), a independência de caráter e a docilidade ante o poder do príncipe. No entanto, eram concebidos como atributos da moral do indivíduo. Só no século XVIII foram pensados como valores aos quais devia aspirar, não só o indivíduo, mas também o corpo social em seu conjunto, começando pelo príncipe e pela corte.  
(RUEDAS DE LA SERNA, 1995, p. 97)

Ruedas de la Serna (1995) destaca esse percurso do pensamento horaciano, apontando para o contexto lusitano, no momento da discussão em que ele precisa resgatar a importância conferida à obra de Pedro Antônio Correia Garção, considerado um “reformador da poesia portuguesa do século XVIII” (p. 11), a fim de obter melhor compreensão acerca da prática do discurso elogioso, muito usual na poesia daquela época. Segundo o crítico, as odes sacras de Garção remontam ao modelo tradicional do panegírico, gênero literário fortemente presente na tradição clássica medieval, e cuja produção consistia na recomendação dos santos e de suas virtudes para serem invocados na batalha cristã contra o mal. Se, por um lado, os textos medievais espelhavam imagens sacras como parâmetros de exemplaridade, por outro, escritos setecentistas, em especial no contexto lusitano, poderiam adotar a prática de reverenciar a figura do Rei como a encarnação do plano da divindade.

Garção aspirava a restaurar a poesia clássica, reformando-a não só por meio do exercício da crítica e da purificação da língua e da arte da oratória, como o resgate à evocação da mitologia grega como elemento de construção poética, mas principalmente a partir dos esforços à celebração das grandes ações dos soberanos, visto que, para reinar a paz e brilhar a justiça, bem como a prosperidade social, era preciso louvar as virtudes e repreender os vícios. Dessa maneira, propunha aos poetas árcades que, além de reelaborarem os elementos do discurso, praticassem o panegírico para a glória da pátria. Ou, ainda, nas palavras de Ruedas de La Serna (1995, p. 18):

A frase “O Estado sou eu”, com que Luís XIV reivindicava o poder de ditar e interpretar as leis em sua luta contra o parlamento, hoje nos parece de extrema arrogância. O rei simbolizava, efetivamente, a nação. Em seu tempo, entretanto, esse monarca estava certo. Dele, exclusivamente, dependia a felicidade do povo. Era o “ungido do Senhor”. Por isso, cantar as glórias do rei era engrandecer, ao mesmo tempo, a pátria e o século, que se denominava com o nome do monarca, para sua eterna memória.

O exemplo da virtude a ser seguido, assim, não atravessava somente o discurso religioso. Estaria arraigado, também, na poesia, seja de encômio, seja lírica. Mas não cabe aqui aprofundar o caráter didático da poesia que se pretende o ensino das virtudes, e sim destacar a presença da questão dialógica entre diferentes contextos de produção, como chave de reaproveitamento de materiais tanto filosóficos quanto estéticos. Afinal, nas palavras de Samoyault (2008, p. 42): “Assim como uma pessoa se constitui numa relação muito ampla com o outro, um texto não existe sozinho. É carregado de palavras e pensamentos roubados, sentem-se as influências que o subtendem, parece sempre possível nele descobrir-se em um texto.”

A par disso, é interessante perceber que as lições de Garção ressoam na construção da poesia de Bocage, ainda que de maneira peculiar. Em seus versos, o poeta declara admiração estética: “Encantador Garção, tu me arrebatas/Audaz vibrando o plectro venusino/Suave Albano, delicado Alcino,/Musas do terno Amor, vós me sois gratas” (BOCAGE, 2015, p. 98); no entanto, subversivo que é, por vezes, não incorpora as lições éticas do admirado, e satiriza tanto a valorização do discurso religioso: “Eis o Deus da razão, o Deus do Elmano:/ Um déspota de enorme fortaleza [...]/Um criador funesta à criatura: Eis o Deus, que horroriza a Natureza,/ O Deus do fanatismo, ou da impostura.” (BOCAGE, 2015, p. 95), quanto as virtudes dos grandes governantes, no lugar de louvá-las, conforme é possível verificar na epístola direcionada “Ao Il.<sup>m</sup> e Ex.<sup>m</sup> Sr. Henrique José de Carvalho e Melo [Marquês de Pombal]”: “Só conheço de ti a grandeza, e o nome,/ Magnânimo Pombal; jamais teus olhos / Com doce,

amável, usual brandura / De meus destinos, a humildade honraram.” (BOCAGE, 2015, p. 263).

Dessa maneira, assegura-se que, “a sua poesia lírica, satírica, erótica e de intervenção social é, por um lado, parafraseando Fernando Pessoa, ‘fonte contínua de exaltação estética’ e, por outro, considerando o seu universalismo, está em sintonia com as eternas questões que inquietam o ser humano”, conforme observou Pires (2005b); e à luz dessa compreensão, complementa-se, nas palavras de Santana (2013, p. 35), que

A poesia bocagiana certamente não está de todo alheia ao cânone do neoclassicismo. A par de toda um conflito que estabelece com o culto à Razão em prol da livre expressão dos sentimentos [...] a poesia de Bocage não deixa de trazer, para junto desta reflexão intimista, o diálogo – quase sempre presente – com a mitologia e a utilização das formas clássicas fixas e padronizadas, tais como as Odes Pindáricas e as Odes Anacreônticas.

É comum, portanto, verificar o retorno ao modelo, ainda que seja para subvertê-lo. Exemplo claro disto é o elo entre a Antiguidade Clássica, o Renascimento, e o Neoclassicismo; os dois últimos tributários do período da História em que se depreendeu o primado da Razão, ofertado pela produção intelectual do mundo greco-romano. Assim, os princípios, seja da arte poética, seja da contribuição do bom funcionamento social, transpassados pelas três épocas, reúnem contribuições de Aristóteles e Horácio de um lado e de Camões e dos quinhentistas de outro, até fundir-se no complexo ideário da Ilustração Portuguesa em plena efervescência do século XVIII. Ou seja,

As práticas intertextuais informam sobre o funcionamento da memória que uma época, um grupo, um indivíduo têm das obras que os precederam ou que lhe são contemporâneas. Elas exprimem ao mesmo tempo o peso desta memória, a dificuldade de um gesto que se sabe suceder a outro e vir sempre depois. (SAMOYULT, 2008, p. 68)

Seguindo esse pensamento, é possível trilhar um caminho de leitura, dentre tantos outros, norteados por Moises ([1986] 2000), a fim

de retomar a memória histórico-literária da Antiguidade em Portugal acerca do Classicismo, principiado, em 1527, quando o poeta Sá de Miranda divulga os novos ideais estéticos, herdados da sua estadia na Itália, e termina quando Luís de Camões falece e Portugal passa a ser de domínio da Espanha, nos altos de 1580. Constitui-se na pátria lusitana, nesse período, a estética da Renascença, ou movimento clássico, “[...] assim chamado porque objetivava a imitação dos antigos gregos e latinos.” (MOISÉS, [1986] 2000, p. 81). E, mais à frente, já no século XVIII, o retorno a esses mesmos procedimentos clássicos será realizado. Camões depreendeu em seus versos, de gosto filosófico, que tematizam a passagem do tempo, que até mesmo a mudança é retorno: “tomando sempre”, por um lado, e constância, por outro – “Continuamente” “não se muda”.

Mudam-se os tempos, mudam-se as vontades,  
Muda-se o ser, muda-se a confiança;  
Todo o mundo é composto por mudança,  
Tomando sempre novas qualidades.

Continuamente vemos novidades.  
Diferentes em tudo da esperança;  
[...]

E, afora este mudar-se cada dia,  
Outra mudança faz de mor espanto:  
Que não se muda já como soía.  
(CAMÕES, 1977, p. 45)

Conforme citado inicialmente, Camões insere-se em um contexto cuja vibração dos pensamentos neoplatônico e petrarquista alcança os contemporâneos da sociedade de sua época. Não é de se estranhar que haja um encontro discursivo entre a filosofia e a poesia, uma vez que a literatura pode se articular como objeto que materializa as discussões filosóficas. Para Santana (2019, p. 74), a poesia camoniana vai ao encontro dessa perspectiva, e ainda além: “[...] poucos são os poetas portugueses do seu tempo cuja obra artística expressa um veio filosófico-crítico tão forte, e

no seio da própria poesia”, tanto nos poemas que refletem o paradoxo dos sentimentos humanos: “Mas como causar pode seu favor/Nos corações humanos amizade,/Se tão contrário é a si mesmo o Amor?” (CAMÕES, 1977, p. 35), quanto naqueles que questionam o maniqueísmo platônico-aristotélico entre o pensamento: “É a força que se faz ao pensamento” e a experimentação – “Faz-mo de um certo modo ser presente”, e aplicam a integração entre as duas doutrinas:

Quando a suprema dor muito me aperta,  
Se digo que desejo esquecimento,  
É a força que se faz ao pensamento  
De que a vontade livre desconcerta.

Assim, de erro tão grave me desperta  
A luz do bem regido entendimento,  
Que mostra ser engano ou fingimento  
Dizer que em tal descanso mais se acerta.

Porque essa própria imagem, que na mente  
Me representa o bem de que careço,  
Faz-mo de um certo modo ser presente. [...]  
(CAMÕES, 1977, p. 38)

É possível notar o atravessamento e a força da interdiscursividade que ganham importante lugar na construção poética clássica. Revelava-se, assim:

[...] a perspectiva sintomatológica a partir da qual era compreendida na Antiguidade Clássica a indagação filosófica do seu paradoxo essencial e/ou existencial, o amor – na mitologia, na filosofia e na arte – é não raro a irrupção discursiva do seu próprio desconcerto, ou melhor, da sua natureza desconcertante e desconcertada. (SANTANA, 2019, p. 72).

Não obstante, a poesia de tom confessional, que revela o desconcerto de viver em desajuste com o mundo, experimentado pelo poeta e cantado

pelo eu lírico, figura o drama do sentimento universal, de amar, atormentar-se e desiludir-se com esperanças falsas:

Erros meus, má fortuna, amor ardente  
Em minha perdição se conjuraram;  
Os erros e a fortuna sobejaram,  
Que para mim bastava amor somente.

Tudo passei; mas tenho tão presente  
A grande dor das cousas que passaram,  
Que as magoadas iras me ensinaram  
A não querer já nunca ser contente.

Errei todo o discurso de meus anos;  
Dei causa [a] que a Fortuna castigasse  
As minhas mal fundadas esperanças.

De amor não vi senão breves enganos.  
Oh, quem tanto pudesse que fartasse  
Este meu duro Gênio de vinganças!  
(CAMÕES, 1977, p. 33)

Assim, o tormento de viver “amor ardente”, as errâncias e, sobretudo, o acaso, rouba-lhe o contentamento, restando-lhe apenas como companheira “a grande dor das coisas que passaram” e o convívio com seu “duro Gênio de vinganças” a determinar suas infelicidades, quando, para ele, seria necessário apenas e simplesmente a felicidade de experimentar o amor. Camões parece prever, nesses versos inscritos pela presença categórica da negação: “a não querer já nunca ser contente”, “do amor não vi senão breves enganos”, o destino do poeta que com quem dialogaria séculos mais tarde, Bocage (2015, p. 49), que, desiludido com a vida, canta:

Camões, grande Camões, quão semelhante  
Acho teu fado ao meu, quando os cotejo!  
Igual causa nos fez perder o Tejo  
Arrostar co sacrilégio gigante:

Como tu, junto ao Ganges sussurrante  
Da penúria cruel no horror me vejo;  
Como tu, gostos vãos, que em vão desejo,  
Também carpindo estou, saudoso amante:

Ludíbrico, como tu, da sorte dura  
Meu fim demando ao Céu, pela certeza  
De que só terei paz na sepultura.

Modelo meu tu és... Mas, oh, tristeza!...  
Se te imito nos transe da ventura,  
Não te imito nos dons da Natureza.

O uso repetitivo da conjunção comparativa “como” e a escolha de palavras cujo campo semântico é o da aproximação – “semelhante”, “igual”, “também”, “imito”, constroem a imagem de um sujeito, frente ao seu “Modelo”, disposto, senão a aprender com seus talentos, ao menos reconhecer-se espiritualmente nele: “Se te imito nos transe da ventura/ Não te imito nos dons da Natureza”. Como se sabe, Bocage experienciou vivências semelhantes às de Camões, tanto por também ter o destino determinado pelo “duro Gênio”, que o conduziu a uma vida de intempéries e de infortúnio amoroso, quanto pela relação social conturbada, marcada pelos “erros” da indisciplina e pela condição do encarceramento e do exílio. O poema é, assim, uma comparação biográfica, que está além, mas não aquém, dos recursos estilísticos – haja vista que, em se tratando de mimetizar o modelo, Bocage aprendera bem a lição horaciana e tornara-se exímio metrificador, recorrendo aos mesmos parâmetros estilísticos camonianos: versos decassílabos, com rimas A/B/B/A; não deixando de recorrer, até mesmo, ao uso do ponto de exclamação, como fez o primeiro, mas este agora somado às reticências, para acentuar ainda mais, a expressão sentimental.

Dessa maneira, o movimento que Bocage faz aponta para a importância de encontrar, no mundo sensível, o seu lugar, afinal, pensa-se,

Citando, fazendo com que um extratexto interfira na escrita, introduzindo um parceiro simbólico, tento escapar, na medida do possível, ao fantasma e ao imaginário. O sujeito da citação é uma personagem equívoca que tem ao mesmo tempo algo de Narciso e de Pilatos. É um delator, um vendido – aponta o dedo publicamente para outros discursos e para outros sujeitos –, mas sua denúncia, sua convocação são também um chamado e uma solicitação: um pedido de reconhecimento. (COMPAGNON, 1996, p. 22).

Nesse sentido, ao citar Camões, Bocage não busca o transcender, pois já reconhece e aceita tal impossibilidade, ainda que, talvez, seja fingida a sua modéstia, mas procura colar seu discurso e percurso de vida ao do grande poeta da lírica portuguesa. Outro exemplo de referenciação pode ser notado a partir da comparação do efeito linguístico entre os dois poemas:

Tanto de meu estado me acho incerto, Que em vivo ardor tremendo estou de frio; Sem causa, justamente choro e rio; O mundo todo abarco e nada aperto	Inda em meu frágil coração fumeça A cinza desse fogo em que ele ardia; A memória da tua aleivosia Meu sossego inda aqui desassossega:
É tudo quanto sinto, um desconcerto; Da alma um fogo me sai, da vista um rio. Agora espero, agora desconfio, Agora desvario, agora acerto.	A vil traição, que as almas nos despega, Não tem cabal poder na simpatia; Gasta o mar importuno a rocha fria, Melhor que o desengano a paixão cega:
Estando em terra, chego ao céu voando; Numa hora acho mil anos, e é de jeito Que em mil anos não posso achar uma hora.	Bem como o flavo sol, que a terra abraça, Por mais que o veja densamente oposto, Atraídos vapor fere, e repassa:
Se me pergunta alguém porque assim ando, Respondo que não sei; porém suspeito Que só porque vos vi, minha Senhora. (CAMÕES, 1977, p. 55)	Tal para misturar gostos e desgosto, Na sombra de teus crimes brilha a graça, Com que o pródigo céu criou teu rosto. (BOCAGE, 2015, p. 35).

Nos poemas acima, nota-se que ambos se utilizam, como recurso linguístico, da estratégia da antítese, na direção do paradoxo amoroso que /des/concerta e /des/assossega. Nesse primeiro destaque, já é possível verificar o retorno que Bocage faz ao poema camoniano, por meio da observação do processo de composição da palavra que sintetiza a ideia dos contrários; a escolha pelo mesmo prefixo, cuja equivalência morfológica destina-se, não por acaso, a contradizer o sentido da palavra original, sinaliza reconhecimento e ressignificação: o desconcerto camoniano equivalente ao desassossego bocagiano. Prosseguindo nesse teor, em Camões, são claras as figuras de oposição – ardor/frio, choro/rio, todo/nada, terra/céu – justapostas nos mesmos versos, conferindo organização à dinâmica das estrofes; também são claros os opostos em Bocage – fogardia/mar-fria, sol/sombra, gosto/desgosto, terra/céu – embora ali alguns deles estejam presentes ora no mesmo verso, ora em estrofes diferentes. Mas interessa observar como a escolha lexical para estabelecimento do contrário aproxima os dois.

Por sua vez, a temática dos poemas volta-se para a relação com o ser amado, dadas as diferenças: em Camões, a razão de seu desassossego é simplesmente o avistamento da mulher que ama: “Se me pergunta alguém porque assim ando,/ Respondo que não sei; porém suspeito/ Que só porque vos vi, minha Senhora.” (CAMÕES, 1977, p. 28), ao passo que, em Bocage, o sentimento de traição e ingratidão alarga sua tristeza, causando-lhe terrível desconcerto: “Inda em meu coração fumega [...] / A memória da tua aleivosia”. (BOCAGE, 2015, p. 35) O deslocamento das palavras “desconcerto” e “desassossego” para a aplicação da interpretação sugere a perfeita sincronicidade intertextual presente entre os poemas analisados, haja vista que

[...] a literatura é transmissão, [...] ela acarreta a retomada, a adaptação de um mesmo assunto a um público diferente. E do mesmo modo que um novo amor faz nascer a lembrança do antigo, a literatura nova faz nascer a lembrança da literatura. [...] Escrever é, pois, re-escrever... Repousar nos fundamentos existentes e contribuir para uma criação continuada (SAMOYVAULT, 2008, p. 75-77).

Dessa maneira, postos interdiscursos e intertextos, entende-se que o retorno à imanência das coisas, os atravessamentos, a referenciação, amparam a importância de se reconhecer seja no mundo, seja no texto. No âmbito da intertextualidade, Bocage cita Camões, não por meio da colagem escancarada de seus versos, mas pela via do reconhecimento. Aqui, corrobora-se a percepção de que “Bocage, mesmo que tenha querido, não conseguiu imitar Camões, e só assim conseguiu produzir uma obra tão própria e inovadora, ainda que com Camões ao fundo” (MAFFEI, 2007, p. 85).

O poeta quinhentista, por sua vez, não se limitando a copiar seus modelos Homero e Virgílio, sobejou, em seus versos, uma atitude filosófica, conferindo lugar à interdiscursividade que, decerto, exerceu papel primordial na enleação de sua obra. Como visto, o laço que une Camões e Bocage se estreita a partir do retorno deste ao seu vaticinador; logo, procura nele sua referencialidade no mundo concreto. A confluência das vivências experienciadas pelos dois poetas, bem como o encontro de suas artes clássica e neoclássica, já correspondem, em si, a um notório pensamento: tudo se recria.

#### A REFERENCE PROCESS: BRIEF DIALOGUES BETWEEN CAMÕES AND BOCAGE

##### ABSTRACT

Based on the assumption that referencing is an important premise with regard to forms of artistic construction, this article aims to reflect on how the poetry of Manuel Maria du Bocage references and quotes that of Luís de Camões, once this serves as a model not only aesthetic, but also social and, therefore, ethical. The unfolding of the discussion walks along with brief philosophical reflections, especially in the light of Aristotelian and Horacian understandings, that guide the notion of the process of mimesis, and therefore of referencing, notable in the poems of Classicism and Neoclassicism.

**KEYWORDS:** Luís de Camões. Manuel do Bocage. Classicism. Neoclassicism. Mimesis.

---

## UN PROCESO DE REFERENCIACIÓN: BREVES DIÁLOGOS ENTRE CAMÕES Y BOCAGE

### RESUMÉN

Partiendo de la hipótesis de que la referenciación es una premisa considerable en términos de formas de construcción artística, este artículo pretende reflexionar sobre cómo la poesía de Manuel Maria du Bocage hace referencia y menciona a Luís de Camões, ya que sirve de modelo no solo estético, sino también social y, por lo tanto, ético. El desarrollo de la discusión va acompañado de breves reflexiones filosóficas, especialmente a la luz de los entendimientos aristotélicos y horacianos, que orientan la noción de proceso de mimesis, y por lo tanto de referencial, que se destaca en los poemas del Clasicismo y Neoclasicismo.

**PALABRAS CLAVE:** Luís de Camões. Manuel do Bocage. Clasicismo. Neoclasicismo. Mimesis.

---

### REFERÊNCIAS

BOCAGE, Manuel Maria Barbosa du, 1765 – 1805. *Poemas*. Organização José Lino Grünewald. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015. (Edição Especial 50 anos).

BRANDÃO, Roberto de Oliveira. Introdução. In: ARISTÓTELES, HORÁCIO, LONGINO. *A poética clássica*. 1. ed. 17. reimpr. Introdução Roberto de Oliveira Brandão. Tradução Jaime Bruna. São Paulo: Cultrix, 2014.

CAMÕES, Luís de. *Versos e alguma prosa de Luís de Camões*. Prefácio e seleção de textos de Eugênio de Andrade. Lisboa: Moraes Editores, 1977.

COMPAGNON, Antoine. *O trabalho da citação* | Antoine Compagnon; tradução de Cleonice P. B. Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1996. 176 p.

HORÁCIO. In: *Aristóteles, Horácio, Longino*. poética clássica. Introdução Roberto de Oliveira Brandão. 1. ed. 17 reimpr. Tradução Jaime Bruna. São Paulo: Cultrix, 2014.

MAFFEI, Luís. “Canto a Beleza. Canto a Putaria”: de Bocage a Camões, de Bocage e Camões a Adília. *Via Atlântica*, v. 11, p. 75-86, 2007. <https://doi.org/10.11606/va.v0i11.50664>

MOISÉS, Massaud. *A Literatura Portuguesa através dos textos*. 26. ed. São Paulo: Cultrix, [1986] 2000.

PERLOFF, Marjorie. *O gênio não original: poesia por outros meios no novo século*. Tradução Adriano Scandolaro. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2013. 314 p.

PLATÃO. *O Mito da Caverna*. São Paulo: Edipro. 2015.

PIRES, Daniel. *Bocage lírico*. 2005a. Disponível em: <https://purl.pt/1276/1/lirico.html>. Acesso em: 12 jul. 2020.

PIRES, Daniel. *Eis Bocage...duzentos anos depois*. 2005b. Disponível em: <https://purl.pt/1276/1/bocage.html>. Acesso em: 12 jul. 2020.

RUEDAS DE LA SERNA, Jorge Antônio. *Arcádia: tradição e mudança*. São Paulo: EDUSP, 1995.

SAMOYVAULT, Tiphaine. *A intertextualidade*. Tradução Sandra Nitrini. São Paulo: Aderaldo & Rothschild, 2008. 160 p. (Linguagem e Cultura; 40).

SANTANA, Rafael. “Não te imito nos dons da Natureza”: Bocage, leitor de Camões. *Scripta*, v. 17, n. 33, p. 33-52, 2013. <https://doi.org/10.5752/P.2358-3428.2013v17n33p33>

SANTANA, Rafael. A farmácia de Camões. *Abril – NEPA / UFF*, v.11, n.23, p. 71-82, jul./dez. 2019. <https://doi.org/10.22409/abriluff.v11i23.30274>

SENA, Jorge de. *Trinta anos de Camões*. Lisboa: Edições 70, 1980.

---

Submetido em 30 de setembro de 2020

Aceito em 20 de dezembro de 2020

Publicado em 14 de fevereiro de 2021

---