



**CENAS DA (RE)ESCRITURA EM *VINTE POEMAS PARA CAMÕES*, DE MANUEL ALEGRE**

**SCENES FROM THE (RE)WRITING IN *VINTE POEMAS PARA CAMÕES*. FROM MANUEL ALEGRE**

*Maria Eduarda Miranda Paniago<sup>1</sup>*

*Caio Gagliardi<sup>2</sup>*

*“Tu és aquele que escreve  
E a tua própria mão aponta para ti”  
Manuel Alegre*

**RESUMO**

O presente artigo busca analisar um conjunto de poemas da obra *Vinte poemas para Camões* (1992), de Manuel Alegre, enfocando as representações da escrita poética em cada um deles. Por se tratar de uma obra propositivamente intertextual, a base teórica utilizada se baseia sobretudo nos estudos da intertextualidade desenvolvidos por Antoine Compagnon (1996), Affonso Romano de Sant’anna (1998) e Tiphaine Samoyault (2008), além de importantes obras da fortuna crítica camoniana e da fortuna crítica sobre Manuel Alegre. Conforme argumentaremos, o livro se constrói por meio da metáfora da navegação, buscando realizar uma viagem pela obra de Luís de Camões, a qual é conduzida, do ponto de vista de Alegre, através de seus enigmas e lacunas. Essa leitura, por sua vez, também deixa entrever o processo de reescritura de partes da obra do poeta homenageado, deslocando e transformando seus significados. Constatamos que a jornada alegriana pela poesia camoniana representa, para além do simples tributo, um modo de refletir a fundo sobre o grande poeta nacional do século XVI, sua poesia e sua pátria, enquanto elementos históricos e míticos.

**PALAVRAS-CHAVE:** Manuel Alegre; Camões; Intertextualidade; Metalinguagem; Fazer Poético

**ABSTRACT**

This article seeks to analyze a set of poems from the work *Vinte poemas para Camões* (1992), by Manuel Alegre, focusing on the representations of poetic writing in each of them. As it is a purposefully intertextual work, the theoretical basis used is mainly based on studies of intertextuality developed by Antoine Compagnon (1996), Affonso Romano de Sant’anna (1998) and Tiphaine Samoyault (2008), as well as important critical works on the Camonian literature and the critical fortune about Manuel Alegre. As we will argue, the book is built through the metaphor of navigation, seeking to carry out a journey through the work of Luís de Camões, which is conducted, from the point of view of Alegre, through its enigmas and gaps. This reading, in turn, also reveals the process of rewriting parts of the work of the honored poet, shifting and transforming their meanings. We note that Alegre’s journey through Camonian poetry represents, beyond the simple tribute, a way of reflecting in depth on the great national poet of the 16th century, his poetry and his homeland, as historical and mythical elements.

**KEYWORDS:** Manuel Alegre; Camões; Intertextuality; Metalanguage; Poetic Process

---

<sup>1</sup> Mestranda no Programa de Pós-Graduação em Literatura Portuguesa da USP. E-mail: [m.e.paniago@usp.br](mailto:m.e.paniago@usp.br)  
<sup>2</sup> Professor do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da USP. E-mail: [caiogagliardi@gmail.com](mailto:caiogagliardi@gmail.com)

Embora ainda pouco lido no Brasil, Manuel Alegre é uma voz ativa da poesia portuguesa desde os anos sessenta. Suas primeiras publicações — o ciclo épico do autor, conforme Lugarinho (2005) — voltam-se sobretudo à temática histórica, por meio de uma revisitação de célebres episódios do passado histórico e mítico português. Esses elementos são trabalhados poeticamente de modo a sugerir a reflexão a respeito da condição da pátria, sobretudo nos anos atrozos da ditadura salazarista, e da condição de exilado do escritor, que lhe foi imputada durante o regime. Percebe-se, no entanto, um movimento diferente em sua obra mais recente. Nela, Alegre parece, sem abrir mão do referencial histórico e mítico, propor uma reflexão num espectro mais largo, ultrapassando as fronteiras geográficas em direção ao território não menos intrigante do fazer poético. Sua obra tardia reflete uma poesia interessada em refletir sobre si mesma e todos os movimentos que a atravessam até que encarne, por fim, a forma “poema”. Nesse sentido, levando em consideração o livro *Vinte poemas para Camões* (2016)<sup>3</sup> em que o poeta tece um diálogo direto com um dos autores de maior simbologia para a cultura portuguesa, o presente artigo busca analisar um significativo conjunto de poemas em que o ato da escritura se torna o próprio mote dos versos.

No livro em questão, Alegre convida o leitor a embarcar numa espécie de jornada pela sua própria leitura da obra de Camões, a qual se torna, por sua vez, *reescritura*. Sob o signo da viagem, os poemas contam com uma recorrente alusão ao imaginário marítimo d’*Os Lusíadas*, mas diferentemente do poema épico, os sentidos passam a ser deslocados para o campo semântico da linguagem. Neste discurso metapoético, Camões é representado como uma figura fundante da língua e da literatura portuguesas. Dessa forma, o *trabalho da citação*, usando a expressão de Antoine Compagnon (1996), se torna, sobretudo por meio do processo de *estilização*<sup>4</sup>, elemento compositivo fundamental nos poemas, que retomam o texto camoniano de acordo com os ângulos de interesse do poeta.

No presente artigo, veremos como se desdobram, na homenagem de Alegre, as cenas e representações do ato da escrita poética. Os principais pontos a serem destacados nas análises são (1) a íntima conexão entre leitura e escrita que se desdobra na reescrita, (2) a busca incessante pela apreensão dos sentidos da poesia camoniana sob a metáfora da navegação (3) a figuração mítica que se atribui à obra do autor e a própria jornada de leitura construída ao longo dos poemas, e por último (4) a constatação da busca como um fim em si mesma, mais valiosa do que a chegada a uma conclusão fixa de desvendamento da escrita do autor referenciado. Poder-se-ia

---

3 A primeira publicação, em 1992, leva um título diferente: *Com que pena: Vinte poemas para Camões*. No presente trabalho, trabalharemos com a reedição, que conta com um poema inédito em relação à primeira edição.

4 A estilização, conforme define Affonso Romano de Sant’anna, seria, assim como a paráfrase e a paródia, uma das modalidades possíveis da intertextualidade, consistindo no “jogo de diferenciação em relação ao texto original sem que, contudo, haja traição ao seu significado primeiro” (SANT’ANNA, 1998, p. 24). Em outras palavras, se a paráfrase confirma o sentido original e a paródia o subverte, a estilização se encontra num estágio intermediário, onde o que existe é um deslocamento do significado, e não necessariamente a sua transgressão.

acrescentar, ainda, que, apesar de tomar Camões como seu norte principal, muitas das reflexões propostas no livro transpassam os limites da obra camoniana: trata-se também de um exercício de pensar a escrita poética em geral, o que torna o livro uma proposta à portuguesa de enxergar o fazer poético.

Para Compagnon, que entende a citação não como algo estático e rígido, mas sim um processo dinâmico, “a citação repete, faz com que a leitura ressoe na escrita: é que, na verdade, leitura e escrita são a mesma coisa, a prática do texto que é prática do papel” (COMPAGNON, 1996, p. 29). Essa ideia é relevante para compreender a proposta do livro de Alegre, no qual momentos de leitura e escrita frequentemente se envolvem a tal ponto que se torna difícil separá-los completamente. Assim, a leitura parece já indicar um caminho ativo e atento que se desdobrará na criação artística. No poema “Azimute”, por exemplo, observamos um eu-poético que assume a figura do leitor e seus caminhos por dentro da obra admirada:

Por dentro da metáfora há outro Atlântico  
 Discurso como evento: outra Índia outro azimute  
 O momento semântico e o não semântico  
 Em cada estrofe um cheiro a Calicute  
 Procurar o sentido e a referência. O quê.  
 O acerca de quê. Embarcar no poema e navegar.  
 Sobe-se a um verso teu e vê  
 -se o mar.  
 (ALEGRE, 2016, p. 41).

Por meio da metáfora da embarcação, o poema camoniano ganha uma dimensão oceânica e misteriosa, provocando e instigando o eu-poético ao seu desbravamento. Chama atenção a sugestão da alteridade a partir dos termos empregados “outro” e “outra”. Fazendo referência ao imaginário da viagem marítima d’*Os Lusíadas*, a exploração aqui não é a das terras desconhecidas pelos portugueses, e sim a do reino poético de Luís de Camões. Tal como o poeta em sua epopeia empreende a sua jornada heroica através do labor poético, tão importante quanto a ação dos viajantes<sup>5</sup>, o poema de Alegre propõe, por sua vez, a jornada da leitura.

Azimute, palavra que intitula o poema, assume o sentido de norte, rumo. Num plano mais específico da linguagem náutica, significa ainda o ângulo formado entre o ponto de vista de um observador e o ponto observado. Ambos os sentidos parecem espelhar e compor a proposta do livro que analisamos, uma vez que a poesia de Camões, perspectivada na poesia de Alegre, confere o rumo de sua jornada. Destaca-se, assim, não apenas o norte da navegação poética,

---

5 Conforme já assinalaram importantes nomes da fortuna crítica camoniana, como Cleonice Berardinelli e Helder Macedo, em *Os Lusíadas*, haveria uma dupla missão a ser empreendida e celebrada: a dos navegantes, na tarefa de ir em busca das terras do Novo Mundo, e a do próprio Camões, enquanto criador em seu labor poético, a cantar os grandes feitos portugueses. Alegre parece bastante consciente disso, apresentando Camões, em muitos poemas, como uma figura iniciática, fundadora da língua e da literatura de seu país.

mas também uma condição a quem embarca nela: a de enxergá-la de um ângulo específico, uma vez que se deixa conduzir pela leitura de um outro. Dessa forma, os versos parecem convidar implicitamente o leitor a ser guiado pelo olhar de Alegre, a se permitir observar o objeto – a poesia camoniana – por diferentes ângulos, isto é, por um novo azimute. Nesse sentido, *Vinte poemas para Camões* indica caminhos de reescrita e releitura.

Os versos, mais claramente a segunda estrofe, propõem inclusive os caminhos possíveis para a apreciação do objeto. Envolvem um observador não apenas atento, mas ativo, um verdadeiro explorador. Apesar de referirem-se aos próprios percursos tomados por este leitor-explorador diante da poesia de Camões — com quem se dialoga diretamente, dessa vez por meio do emprego do pronome na segunda pessoa do singular — não se pode deixar de inferir que se trata também de uma coordenada para o leitor de Alegre, que se torna, por sua vez, também agente dessa leitura. Percebe-se, desse modo, que a metamorfose entre leitura e escrita, entre autor e leitor, não é apenas um assunto ou conteúdo temático do livro, assumindo uma forma verdadeiramente internalizada da obra. “Azimute” representa, nesse sentido, a própria alegoria do livro do qual faz parte, na medida em que constrói, através da linguagem poética, a encenação da leitura da obra de Luís de Camões.

A expressão que talvez melhor sintetize as ideias do poema, — e que pode ser tomada como chave de leitura para todo o livro — se encontra no segundo verso: o “discurso como evento” — sendo ele, o discurso poético. A exploração da poesia como um acontecimento, por assim dizer, é uma ideia frequente na obra em dois sentidos. Em primeiro lugar, porque considera a viagem da língua, empreendida pelo próprio Camões em sua escrita d’*Os Lusíadas*, como tema de relevância ainda maior que a viagem de Vasco da Gama narrada na epopeia. Em segundo lugar, e num sentido menos restrito, porque apresenta o discurso poético como um processo dinâmico, que envolve, além de um texto planejado na obra, a percepção de fatores externos a ela, como sua recepção e interpretações ao longo da história, seu contexto de produção, os traços biográficos do autor e outros fatores que movimentam a sua leitura e entendimento, exigindo uma postura ativa do próprio leitor. Apresenta-se, dessa maneira, a figura de Camões como um enigma a ser desvendado, como um elemento que se funde a muitos outros e que, tendo os limites tão pouco definidos, parece por isso mesmo de tão difícil decifração. Parafraseando os versos de outro poema do livro, quanto mais disperso, mais intactos se tornam o poeta e sua obra.

A inquietação diante da poesia verificada em “Azimute” se desdobra no poema “IX” em jogo de sedução, demonstrando a dimensão do prazer inerente ao fazer poético:

Cada texto é uma ilha onde o autor  
 Persegue como ninfas as palavras

Com requebros me fogem com gritinhos  
 Ora uma se dá outra se esconde.

Palavras ora escravas ora esquivas  
 Por vezes tão furtivas quase bárbaras.

Eis as cativas de que sou cativo  
 E pois que nelas vivo fora é que

Palavras como deusas como putas  
 No jogo da paixão e do poema

Dai-me os risos a festa o canto nono  
 Onde descansa enfim a minha pena.  
 (ALEGRE, 2016, p. 21).

Tendo por base o episódio da “Ilha dos Amores”, presente no Canto IX do poema épico, os versos incorporam o movimento do jogo da conquista erótico-amorosa, mas novamente seguindo o processo de estilização, isto é, do deslocamento de sentido em direção a um elemento inédito, representado aqui pelas palavras. Estas são a matéria-prima do poema, o qual, uma vez escrito, levará o eu-poético ao êxtase. Alegre também se vale, aqui, de outra estilização, em referência a “Endechas a Bárbara Escrava”, composição que faz parte da lírica amorosa de Camões, de modo a evidenciar a relação de poder e sedução envolvida no processo, como se observa pelos vocábulos empregados nas estrofes três, quatro e seis. A famosa redondilha de Camões (2012, p. 100-101) conta com um eu-lírico apaixonado por sua escrava, que se torna por sua vez sua senhora no jogo de desejo que se trava:

[...]  
 Rosto singular,  
 Olhos sossegados,  
 Pretos e cansados,  
 Mas não de matar.

Uma graça viva,  
 Que neles lhe mora,  
 Pera ser senhora  
 De quem é cativa.

[...]  
 Presença serena  
 Que a tormenta amansa;  
 Nela, enfim, descansa  
 Toda a minha pena.  
 Esta é a cativa  
 Que me tem cativo;  
 E pois nela vivo,  
 É força que viva.

Transpondo a ideia para seus versos, Alegre revela uma experiência de paixão junto ao próprio processo do fazer poético. Na intercambiável relação entre senhor(a) e cativo(a), o poema traduz a experiência da escrita como carregada por uma tensão frenética numa ascendência oscilante entre as posições dos sujeitos — autor e texto. Em busca de sua matéria-prima, o poeta se vê decidido a conquistá-la, a submetê-la a seu desejo e sua ação. No entanto, a sua procura incessante revela outro ângulo de percepção: um que inverte as posições e o revela, na verdade, enquanto cativo, uma vez dominado pelo mistério em que o envolve sua musa — a própria poesia. Nesta perseguição estimulante, o eu-poético é simultaneamente senhor e cativo, perseguidor e perseguido; deixando entrever, assim, o desenvolvimento da “tensão contraditória” que, segundo Octavio Paz (1982, p. 57), é o que define a poesia.

Vale ressaltar que o momento da escrita tem como palco o espaço paradisíaco da aludida ilha, onde, n’*Os Lusíadas*, os viajantes se encontram com as ninfas para seu deleite sexual. Esta é uma ambientação, portanto, quase sagrada, mas que, ao mesmo tempo, comporta também o profano. Esta ambivalência evidencia-se ao longo de todo o poema de Alegre, através das constantes qualificações atribuídas às palavras, que são elaboradas como formas misteriosas de difícil apreensão, “quase bárbaras”, ao mesmo tempo que como figuras elevadas como ninfas e deusas. Aquilo que mais estimula o escritor parece ser precisamente a aparência indômita e enigmática de suas musas — as palavras. Esta estranheza une a amada do poema de Camões à experiência poética do eu-lírico alegriano, dois apaixonados e cativos da sensação de mistério e incompreensão em que são envolvidos por elementos que os desestabilizam em certo grau. Perturbados pela aparente estranheza de suas respectivas musas, o que buscam é apreendê-las, torná-las conhecidas e, por que não dizer, domináveis. A afetação em relação à diferença e ao mistério se manifesta nos poemas não como medo, mas como desejo, se é que em um já não está contido o outro. De todo modo, cria-se uma movimentação entre os sujeitos envolvidos, na qual se mesclam o carnal e o transcendental, o divino e o humano.

O desfecho dessa perseguição é, curiosamente, uma súplica: o eu-poético pede pelo descanso. Descanso este que tem como sujeito a palavra “pena”, em sua ambiguidade engenhosa, já implícita neste e em outros poemas de Camões: em primeiro lugar, tem-se o sentido de penúria, portanto da interrupção do sofrimento por meio da conquista amorosa, e, em segundo (e este é particularmente interessante, pensando na metalinguagem característica do poema de Alegre), o da pena como o instrumento material do escritor. Em ambos, o descansar da pena parece representar o momento seguinte da catarse resultante de todo este jogo; e especificamente neste último, a concretização mesma do poema. O instante em que ele ganha forma é o mesmo instante da resolução das tensões: da comunhão precisa entre poeta e poesia, numa rendição recíproca que permite materializar a forma poema — não à toa é neste par de versos que é feita a menção explícita ao “canto nono”. No entanto, esta materialização permanece como um *vir-*

*a-ser*, como projeção futura do desejo presente. Na sua condição de súplica, estruturada pelo modo subjuntivo, o último verso revela, não a realização do desejo, mas a sua permanência e expectativa. A vontade incessante pela satisfação não termina quando terminam os versos, implicando a renovação do ciclo de sedução de que o poeta não consegue escapar, como se cristalizasse o desenrolar eterno de sua experiência voluptuosa e contraditória com a poesia. Cria-se, nesse sentido, o *instante poético* de que fala Bachelard:

O instante poético é, pois, necessariamente complexo: emociona, prova — convida, consola —, é espantoso e familiar. O instante poético é essencialmente uma relação harmônica entre dois contrários. [...] As antíteses sucessivas já agradam ao poeta. Mas, para o arroubo, para o êxtase, é preciso que as antíteses se contraiam em ambivalência. Surge então o instante poético... No mínimo, o instante poético é a consciência de uma ambivalência. Porém é mais: é uma ambivalência excitada, ativa, dinâmica. [...] No instante poético o ser sobe ou desce, sem aceitar o tempo do mundo, que reduziria a ambivalência à antítese, o simultâneo ao sucessivo. (BACHELARD, 1985, p. 184).

Em seu frenesi, a poesia é, assim, um espaço frutífero para ambivalências de sentidos, o que é explorado significativamente em ambos os poemas. As operações alquímicas da linguagem poética permitem relações de sentido inéditas, porque simultâneas, e misteriosas, porque alheias ao senso comum da racionalidade humana. Em *Camões*, isto está implícito como operação discursiva; em *Alegre*, parece ser também o próprio eixo temático em torno do qual orbitam os versos. Simultaneamente senhor e cativo, o eu-poético dos versos de *Alegre* é envolvido num complexo jogo com a poesia, em que não existe um vencido ou um vencedor, pois ambos assumem esses papéis de uma só vez, desfazendo, ou ao menos perturbando, a lógica da conquista e da dominação pura e simples. Nas palavras de Bachelard, “a ambivalência bem atada revela-se por seu caráter temporal: em lugar do tempo másculo e valente que se arroja e despedaça, em lugar do tempo doce e submisso que lamenta e chora, eis o instante andrógino. O mistério poético é uma androginia” (*Ibidem*, p. 185).

Na sua reescritura de *Camões*, aquilo que *Alegre* busca incansavelmente, a fonte de seu maior interesse e comoção, parece consistir exatamente neste mistério poético. Sua busca, curiosamente, desemboca em outro paradoxo, já que acaba por construir ela mesma o mistério que procura apreender. Começa a germinar discretamente neste poema uma ideia valiosa para a construção do livro: a impossibilidade da revelação, como será aprofundado em breve.

Constantemente presentes na lírica camoniana, as dualidades semânticas e formais fazem parte de um entre-lugar particular em que sua poesia se insere, de instabilidade entre a medida velha, de raiz medieval, e a medida nova, renascentista e sobretudo ligada à influência de Petrarca. O caráter maneirista, já observado por Cleonice Berardinelli (1973), na lírica camoniana revela um movimento de ascendência em espiral que resulta no efeito da agudeza, o que pode ser percebido em certo grau também no poema de *Alegre*, através dos jogos de palavras e da entrega às imagens contraditórias. Segundo Cunha e Piva, em *Camões*,

o dualismo nas formas, que traduz posições de espírito também contrastantes, significa o mútuo enriquecimento das modalidades poéticas e a peculiaridade camoniana das conciliações que se rejeitam. Porque Camões é, antes de mais nada, o conflito, o dual, a antítese. (CUNHA; PIVA, 1980, p. 6).

Alguns dos mais conhecidos versos de sua lírica amorosa têm como ponto marcante as construções dúbias e paradoxais, como o célebre “Amor é fogo que arde sem se ver”. Em *Vinte poemas para Camões*, Alegre também atenta para este aspecto, como já se pôde vislumbrar no poema anterior e se torna ainda mais visível em “Amor Somente”:

Em cada amor presente o amor ausente  
(amor como tu querias não havia)  
Que para ti bastava amor somente  
E sempre em dor amor se consumia.

Talvez em ti amor fosse um repente  
Um ver amor no amor que te não via  
Ou talvez um buscar o verso ardente  
Em que sempre o amor se convertia

Tinhas que arder arder de puro ardor  
Arder de fogo frio amor do amor  
Amor já só ideia ou só palavra

Cativo mas tu só libertador  
Fosse princesa ou puta ou fosse escrava  
Que para ti somente amor bastava.  
(ALEGRE, 2016, p. 35).

Outra vez, os versos mostram um eu-poético que se dirige diretamente a Camões com múltiplas interrogações a seu respeito, na tentativa de decifrar o mistério que o espanta e atrai, mas agora deixando por um momento o percurso épico e passando a mergulhar de fato em sua lírica, particularmente a primeira estrofe de um de seus sonetos:

Erros meus, má Fortuna, Amor ardente  
Em minha perdição se conjuraram;  
Os erros e a Fortuna sobejaram,  
Que para mim bastava Amor somente.  
(CAMÕES, 2005, p. 170)

Porém, ainda que esta seja a referência mais evidente nos versos de Alegre, a compreensão da lírica amorosa camoniana parece enraizada no poema do início ao fim. Dialogando com seu característico neoplatonismo, o poema retorna à ideia do amor como o desejo insatisfeito<sup>6</sup>.

---

6 Essa retomada se deixa ver não apenas pelas ideias construídas, por exemplo nos versos “(amor como tu querias não havia)” ou “um ver amor no amor que te não via”. Mostra-se também através do estilo de Alegre, que compõe seus versos à maneira de Camões. Segundo Pedro Fonseca, Alegre constitui seu ritmo melódico “a partir da apropriação combinada da cadência vocabular do léxico camoniano, tanto lírico (sonetos da “medida nova” renascentista) quanto épico”. No poema em questão, vemos isso tanto com o emprego dos decassílabos quanto com a repetição na forma de *polypton*, recurso melódico também expressivo do estilo camoniano, conforme apontado por Fonseca, que consiste no “o emprego lexical ou sintático de termos de variações cognatas” (FONSECA, 1994, p. 379-380).

Para o poeta, por ser uma ideia pura e elevada, o amor não é tangível no mundo sensível; ao contrário, reflete uma beleza divina e mística (CUNHA; PIVA, 1980, p. 21). No entanto, como lembra Hansen (2005, p. 172), “Camões é um platônico, mas sem nenhum ódio da empiria [...] reconhecendo no sensível do mundo e da linguagem os vestígios, os rastros e as sombras do Amor [...]”. Nesse sentido, observa-se no poema, mais uma vez, a construção de dicotomias semânticas várias, que não se restringem a uma justaposição de termos antagônicos, mas que consistem em expressões paradoxais por lidarem com a simultaneidade de contrários, como o “fogo frio” mencionado. A concepção de amor aqui presente, na verdade, se aproxima do *Eros* camoniano, uma noção de cunho intelectual antes de sentimental. O poeta, segundo Hansen (2005, p. 173),

[...] pensa a beleza intelectual do *Eros* como *virtus unitiva*, virtude unitiva universal superior às contingências. A poesia é inspiração erótica e evidencia que todos os seres são ligados pelos laços da concórdia do *Eros*. [...] A proporção e a graça da forma do verso alegorizam justamente a contemplação extática da Forma do Amor universal que tudo une.

Dito de outra forma, este Amor “só ideia ou só palavra” presente nas suposições do eu-poético, fruto divino e ideal e, por isso, intelectual, se manifesta através da poesia. Nesse sentido, as suposições feitas pelo eu-poético alegriano acerca do Amor de Camões, refletem a inspiração erótica que na verdade consiste no próprio fazer poético, o que fica sublimado com sua força máxima em: “Ou talvez um buscar o verso ardente/ Em que sempre o amor se convertia”. Ao fim e ao cabo, o poema revela a consciência de que, para Camões, amor e poesia estão intimamente conectados. Basta lembrar do início de um de seus mais conhecidos sonetos: “Eu cantarei do amor tão docemente/ Por uns termos em si tão concertados/ Que dois mil acidentes namorados/ Faça sentir ao peito que não sente” (CAMÕES, 2012, p. 23). Dessa forma, cantar o amor é mais importante que o realizar em sua concretude. Ou melhor dizendo, é na verdade a única maneira de fazê-lo, já que permite habitar este lugar particular entre o sensível e o ideal<sup>7</sup>. A poesia, desse modo, é apresentada outra vez como o ponto de união de dois mundos inconciliáveis. Na tentativa de decifrar o enigma por trás desta comunhão, Alegre acaba compondo a sua própria poesia, cujos versos também revelam essa conjunção paradoxal.

A ideia da busca permanece, portanto, nuclear nos versos, tensionando ainda mais o “jogo da paixão e do poema” que existe entre Alegre e o poeta admirado. As suposições do eu-lírico o comprovam: num exercício de alteridade, tenta habitar a mente do poeta para compreendê-lo. A maneira como sua busca se concretiza, no entanto, é também pela escrita, pelo discurso poético. O que parece central no livro é que não existem respostas totalizantes: assim como para Camões a realização do amor importa menos do que cantá-lo, a poesia de Alegre, que busca desvendar o mistério poético de sua obra, oferece, ela mesma, a resposta definitiva e paradoxal: não há resposta; como num “claro enigma” drummondiano — que, vale lembrar, acena também para

<sup>7</sup> “A poesia não é apenas uma operação do mundo sensível, como sensação envolvida e perdida nas aparências, porque é, antes de tudo, ação da ordem do inteligível” (HANSEN, 2005, p. 172).

Camões, entre outros textos, no poema em referência à máquina do mundo. Assim, além de impossível, é até preferível não o desvendar, porque é o que há ali oculto, sempre desviante às beiras das generalizações várias, que o mantém vivo e aceso. Cantar, por si só, já é um destino, como dizem os versos de outro poema do livro, “Lusíada”:

Desterro desconcerto desatino  
Vai-se a vida em palavras transmutada  
Vai-se a vida e cantar é um destino  
Página a página de pena e espada  
  
Conjura desengano má fortuna  
Oxalá só vocábulos mas não  
A escrita não se cinde a vida é uma  
Cantar é sem perdão é sem perdão  
  
Quebrar a regra nenhum verso é livre  
Outra é a norma e a frase nunca dita  
Lá onde de dizer-se é que se vive.  
  
Cortando vão as naus a curta vida  
Transforma-se o que escreve em sua escrita  
Lusíada é a palavra prometida.  
(ALEGRE, 2016, p. 34).

Ainda próximo da análise anterior, pode-se praticamente ouvir seus ecos no poema em questão, já que ambos tomam como referência mais explícita o mesmo soneto: “Erros meus, má fortuna, amor ardente”. O primeiro verso já revela um discreto aceno uma vez estruturado a partir da enumeração de elementos, para não mencionar a quantidade de palavras cognatas utilizadas ao longo do poema, recurso poético amplamente explorado por Camões. O que mais chama atenção, no entanto, é o léxico bastante familiar à lírica camoniana, e aqui se faz necessário falar especificamente do *desconcerto*.

Termo recorrente em sua obra, o *desconcerto* do mundo é um elemento que parece primordial para pensar a poesia de Camões, seja ela épica ou lírica, e até mesmo a vida do autor. É fortuito retomar, neste momento da análise, que o livro de Alegre, como uma homenagem ao poeta, é um trabalho estético que revisita, para além de uma obra, uma figura que se consagrou de maneira definitiva e quase mitológica na cultura portuguesa. Nesse sentido, interessa à Alegre também o mito Camões, quer dizer, a figuração do homem das armas e das letras alçado à lenda nacional por cantar a história de seu país e então morrer miserável após anos lhe servindo e honrando, seja pela carreira militar, seja pela produção poética. Se nem mesmo parte da crítica literária foi capaz de resistir a esta mitificação do poeta, construindo e alimentando a sua imagem de gênio incompreendido e à frente de seu tempo, é de se esperar que ao longo dos séculos o seu cariz lendário se mantenha vivo. Sua biografia e sua obra, como já notado por Eduardo Lourenço (2016), são ao longo dos séculos fortemente entrelaçadas entre si, para não

dizer à história de Portugal<sup>8</sup>. Se a própria epopeia tem como objetivo cantar as glórias do reino português, mostrando o pano de fundo histórico sempre presente em seus cantos, o escritor passa por sua vez a representar um símbolo português, sendo tomado, assim, por essa sedutora imagem do mártir. Isso está evidentemente presente em Manuel Alegre, já que, como lembra Tiphaine Samoyault,

A reescritura do mito não é pois simplesmente repetição de sua história: ela conta também a história de sua história, o que é também uma função da intertextualidade: levar, para além da atualização de uma referência, o movimento de sua continuação na memória humana. Operações de transformação asseguram a sobrevivência do mito e sua contínua passagem. (SAMOYAUULT, 2008, p. 117).

Dessa forma, é bastante presente no fazer poético de Alegre a figuração mítica de Camões, de modo a mesclar sua produção poética à sua trajetória biográfica e até mesmo à trajetória histórica de Portugal. É o que se vê em “Lusíada”: “a escrita não se cinde, a vida é uma”. Em palavras transmudada, a vida de Camões se cristaliza, na movimentação de sua leitura através dos séculos, em sua própria obra. Todas as desventuras passadas em vida, os desterros, as batalhas, a censura e a prisão vão ao encontro deste intenso sofrimento refletido pelo desconcerto em sua poesia. *Os Lusíadas* já manifestam em sua forma a confusão entre o real e o imaginado, em especial, na medida em que existe uma “[...] implícita equivalência entre os feitos e o seu canto celebratório” (MACEDO, 1980, p. 35); a pena e a espada se encontrando em pé de igualdade. Os cantos finais do poema figuram perfeitamente esta penúria, compondo uma grave lamentação a sua pátria, metida “no gosto da cobiça e na rudeza”.

A respeito do poema épico, escreve Eduardo Lourenço:

Da nossa intrínseca e gloriosa ficção *Os Lusíadas* são a ficção. Da nossa sonâmbula e trágica grandeza de um dia de cinquenta anos, ferida e corroída pela morte próxima, o poema é o eco sumptuoso e triste. Já se viu um poema “épico” assim tão triste, tão heroicamente triste ou tristemente heroico, simultaneamente sinfonia e “requiem”? (LOURENÇO, 2016, p. 29).

O tom de tristeza da épica camoniana transparece, assim, mediante o desconcerto que é invariavelmente parte do legado do poeta. Escrever a seu respeito, ou ainda reescrevê-lo, por consequência, envolve esse movimento simultâneo verificado na epopeia, fazendo da obra de Alegre um “movimento pendular, hesitante entre o desalento e a exaltação, a elegia e o hino, que paradoxalmente a sustém” (CARVALHO, 2008, p. 26).

Dessa forma, percebe-se, no poema, e no livro como um todo, uma espécie de consubstanciação entre três instâncias: a pátria, o poeta e a poesia, que constroem o mito Camões. Mito em que Alegre parece se apoiar, por sua vez, como modo de lidar com o seu próprio ressentimento em relação a seu país. Assim como Camões, o poeta conheceu também o exílio,

<sup>8</sup> “Camões conferiu-nos, colectivamente, uma existência epopeica e desta insolação sublime nunca mais nos curámos” (LOURENÇO, 2016, p. 188).

a prisão e a censura, em razão do seu engajamento contra a ditadura salazarista<sup>9</sup>, questões que representaram, aliás, parte fundamental das primeiras fases de sua produção literária. Embora menos centrais na obra tardia, as marcas dessas desventuras ainda se revelam em maior ou menor grau, refletindo o sentimento de solidão. Segundo Ana Maria Tarrío: “De gerador de sentido colectivo, o mito torna-se em certos poemas estratégia contra a solidão específica do indivíduo, contra a falta de sentido da sua experiência individual” (TARRIO, 2003, p. 69). É o que se vê em “Lusíada”, poema no qual a mágica fusão de vida e escrita semeia a “palavra prometida”. Esta gera, contra o desengano e a má fortuna do presente, uma expectativa de futuro, como se vê pelos dois últimos versos, que carregam uma espécie de presságio: “Transforma-se o que escreve em sua escrita / Lusíada é a palavra prometida” (ALEGRE, 2016, p. 34).

A exploração do canto poético como razão da própria vida – e, portanto, como parte da mesma instância – é recorrente ao longo das estrofes: vida e palavra, canto e destino, dizer e viver fazem parte de uma mesma coisa. Tal concepção possui, como assinala Lourenço sobre outro livro do autor (*O canto e as armas*, 1967), “aquela evidência pleonástica de um verbo que não vive da distância clássica que o separa da ação, mas é simultaneamente verbo e acto negadores dessa distância” (LOURENÇO, 1995, p. IV). Essa comunhão ganha ainda mais força em outros poemas, nos quais a navegação poética de Alegre pelo vasto universo camoniano passa a ganhar ares mais sombrios e místicos.

As próximas duas análises se concentrarão no rito poético que a escritura passa a assumir dentro do livro. Consideremos o poema “Com que pena”:

Era ainda um léxico sibilante  
um gutural murmúrio dis-  
sonante. Diante da folha branca  
Luís Vaz de Camões.  
Ninguém sabe com  
que pena com que  
tinta em  
que papel.  
Ninguém saberá nunca com que  
letra.  
E isso é como ter perdido  
uma parte do nosso próprio rosto.  
[...]  
(ALEGRE, 2016, p. 25)

---

<sup>9</sup> Conforme a biografia disponível no site pessoal do autor (<http://www.manuelalegre.com/101000/1,000021/index.htm>; acesso em 8/04/2021; 19h54), em razão de seu engajamento contra o regime ditatorial de Salazar, é convocado pelo serviço militar, em 1961, tendo servido nos Açores e em Angola. É preso em Luanda, devido a uma tentativa de revolta militar, em 1963, durante seis meses. A partir de 1964, vive na clandestinidade, passando dez anos exilado em Argel, onde os seus primeiros livros são apreendidos pela censura. Retorna a Portugal somente em 1974, após a queda do regime.

Nas primeiras estrofes, o leitor se vê diante de uma cena com ares iniciatórios: ainda sem materialidade, apenas “sibilante” e “dissonante”, as palavras não tomam sua forma verdadeira, apresentando-se em estado germinal. Camões, transformado em *persona* do poema, é o sujeito da ação, ou quase-ação, que está oculta, isto é, o ato de escrever. Mais do que simples ação, a escritura aqui assume um poder particular, como se, possuída pela magia poética do escritor, a língua pudesse finalmente ganhar vida. Estamos próximos dos primeiros momentos da jornada iniciática que será empreendida pelo herói Camões através de seu canto, tal como é feito em seu poema épico, no qual o poeta assume “a função regeneradora do herói”, assim como a “responsabilidade bárdica ou chamânica inerente à função social da poesia” (MACEDO, 1980, p. 38)

O poema de Alegre, mergulhado neste tom lendário e místico, confere a Camões um ar de mistério que parece tanto atrair quanto perturbar o eu-poético. Este, por sua vez, assume o papel de leitor implícito ao longo do texto. Como mostram os versos, restam a respeito da vida e da obra do poeta múltiplas lacunas e pontos de interrogação, que dizem respeito também a uma identidade coletiva. Ora, se existe um propósito de imortalização da história e do poeta em *Os Lusíadas*, ele se concretiza na medida em que mitifica a figura do próprio autor, o que, por transformá-lo em um símbolo consagrado, colabora para a sua imagem aurática. Apesar de amplamente referido, Camões parece estar ao mesmo tempo sempre envolto por incógnitas e oferecendo surpresas. Não possuir todas as respostas a respeito de seu enigma, por assim dizer, escancara um vazio na própria identidade portuguesa, conforme conclui a voz poética: “E isso é como ter perdido / uma parte do nosso próprio rosto” (ALEGRE, 2016, p. 25).

As dúvidas dessa voz, no entanto, são especificamente referentes ao sujeito em seu processo de escrita, aludindo a elementos concretos — a folha branca, a tinta, a letra —, anteriores ao texto enquanto entidade-abstrata, isto é, o texto enquanto prática, fenômeno, mobilização de objetos e forças concretas. Trata-se, em outras palavras, de uma relação com a “zona intermediária entre o fora do texto e o texto”, descrita por Compagnon como “uma cenografia que coloca o texto em perspectiva, cujo centro é o autor”. (COMPAGNON, 1996, p. 105). Com as indagações feitas pelo eu-lírico, que implica o poeta homenageado no ato de escrever, o poema revela a sua profunda preocupação com um certo contexto ou situação de produção pressuposta à escrita.

No entanto, os versos não permanecem somente no microcosmo da escritura de Camões. O poema evoca diversas referências do universo literário, as quais servem de comparação para singularizar, ao mesmo tempo que põem em diálogo, a figura do poeta:

Era muito antes de Mallarmé escrever  
que a forma chamada verso  
é pura e simplesmente a literatura.  
Muito antes das teses de Pound sobre a melopeia  
e de Shelley ter dito que os poetas  
são os ignorados legisladores da humanidade.

Talvez Camões soubesse que Dante di-  
vi-  
dia

as palavras consoante sua música.  
Sabia por certo que o poeta é um *fabbro*

(mais tarde Pound diria um *versemaker*  
e João Cabral de Melo Neto – contra  
a poesia bissexta e a teoria da inspiração –  
poria o acento tônico no fazer

e no sentido profissional da literatura).

[...]

(ALEGRE, 2016, p. 25-26)

Criando suposições sobre os seus possíveis saberes, percebemos novamente a movimentação da voz poética ao procurar respostas para além da obra camoniana. Interessante, tanto quanto sua poesia, as suas leituras, os conhecimentos prévios, em suma, todo um caminho a ser retracado para desvendar a mágica figura. Ora, se o poema opera justamente, conforme se vem constatando, no sentido de implicar o sujeito-escritor Camões no ato da escrita, é igualmente verdade que Alegre também está nela implicado. Daí que, relacionando conceitos dos autores citados e especulando sobre a biblioteca interna do autor, acaba por revelar seu próprio repertório, colocando em cena vários de seus nomes. Isso desvela outro ponto interessante sobre a intertextualidade: as suas eventuais reviravoltas na cronologia<sup>10</sup>, apontando para a anacronia da memória do leitor, já que sua bagagem literária não é armazenada na mente de acordo com datas fixas ou linhas temporais. O intertexto, compreendido desse modo, seria: “a percepção, pelo leitor, de relações entre uma obra e outras que a precederam ou a seguiram”. (SAMOYAUULT, 2008, p. 28).

Em sua costura literária, Alegre invoca diferentes pensamentos sobre o trabalho do poeta, reconhecendo na escrita camoniana alguns deles: a ideia do poeta como *fabbro*, por exemplo. Esse termo, traduzido diretamente do italiano, significa “ferreiro”, um profissional ligado à área das construções, algo que parece se verificar também no pensamento de Pound<sup>11</sup> — *il miglior*

10 A teoria de Riffaterre supõe que “já que o intertexto é antes de tudo um efeito de leitura, nada deve impedir um leitor de hoje de interpretar uma figura presente no monólogo de Molière, a partir de uma figura semelhante, presente no teatro de Brecht” (SAMOYAUULT, 2008, p. 25.)

11 Ezra Pound, um dos grandes nomes da literatura e crítica literária estadunidense do século XX, se

*fabbro*, nas palavras de T. S. Eliot<sup>12</sup> —, mas aqui na expressão “fazedor de versos”. A mesma metáfora se encontra em João Cabral de Melo Neto, conhecido como o poeta-engenheiro. Em “O Ferrageiro de Carmona”, o poeta pernambucano se vale exemplarmente a imagem do ferreiro para pensar o fazer poético: se o ferreiro deve “domar o ferro à força” e estar “corpo a corpo com ele” (NETO, 1997, p. 289), o mesmo vale para o poeta em relação a sua obra.

Essas ideias evocam a concepção de *estilo engenhoso* — que aparece em Portugal, segundo Cleonice Berardinelli (1973, p. 76), na transição da Idade Média para o Renascimento. A noção de engenho artístico pressupõe o poeta como artífice e a poesia como expressão da *agudeza*<sup>13</sup>. Diverge, assim, evidentemente, da posterior concepção romântica de poesia, tida como um “transbordamento espontâneo de sentimentos intensos”, conforme definiria o poeta inglês William Wordsworth (apud. ABRAMS, 2010, p. 71) e que por muito tempo predominou no universo literário. No poema, essa oposição é verificada sobretudo no momento que o eulírico menciona João Cabral de Melo Neto, em oposição à “poesia bissexta”, expressão do próprio escritor pernambucano que designa a poesia que se faz “de vez em quando”, a depender de momentos de iluminações súbitas. Por isso, é ele também contra a “teoria da inspiração”, colocando o “acento tônico no fazer”, ou na transpiração – ressaltando a importância da prática, da técnica e do artifício.

Para Hansen (2005, p. 163), “[...] quando pensamos a poesia de Camões como resultado de um ato de fingir construído como artifício, deve ser evidente que também a leitura dela não é natural, pois é uma formalidade prática”. Em outras palavras, se a poesia é ação, prática, labor, conforme prevê o estilo engenhoso camoniano, a sua leitura demandará o mesmo. O poema em questão parece ser prova disso, revelando as interrogações e caminhos traçados para dar conta, ao menos em parte, de uma leitura o mais proveitosa possível da obra camoniana, conforme percebemos pelos questionamentos trazidos no início e as relações intertextuais, em seguida. Dessa forma, tem-se uma visão privilegiada da leitura de Camões por Manuel Alegre. Adentra-se um momento quase íntimo onde se deixa ver também parte da própria biblioteca do autor. Em plena atividade e furor, ela revela o que detém de mais chamativo, ou de mais “excitante” e “solicitante”, emprestando os termos de Compagnon (1996)<sup>14</sup> aos olhos de seu leitor Manuel

---

dedicou em várias obras à formulação de conceitos a respeito da escrita poética e do exercício do poeta. As teses da melopeia, fanopeia e logopeia se tornaram amplamente conhecidas no meio literário, sobretudo com seu livro ABC da literatura (1934), assim como sua concepção do poeta como “*versemaker*”.

12 Na dedicatória de *The Waste Land* (1922), Eliot homenageia Pound com tal nomeação, título já atribuído outrora a Arnaut Daniel por Dante Alighieri.

13 João Adolfo Hansen define o termo como “[...] a metáfora resultante da faculdade intelectual do engenho, que a produz como ‘belo eficaz’ ou efeito inesperado de maravilha que espanta, agrada e persuade” (HANSEN, 2000, p. 317).

14 Segundo Compagnon, dois momentos essenciais do processo intertextual, ainda durante a leitura, seriam a solicitação e a excitação. O autor as descreve como uma espécie de tropeço, um acidente na leitura, que encanta, movimenta, chama uma atenção especial, e acrescenta: “A excitação faz o texto sair de si mesmo, diferencia-o, destaca-o, trabalha para expulsar dele um elemento que poderá, provavelmente, ser considerado como causa, acidental, da solicitação” (COMPAGNON, 1986, p. 25).

Alegre. À semelhança de Pound, o autor parece também formular uma espécie de *paideuma*<sup>15</sup> em seu poema.

Desse modo, ao sugerir uma proximidade entre o pensamento de escritores de épocas variadas à escrita camoniana, os versos destacam, com algum encanto, a presença dessas conceitualizações na prática poética do autor, prova retrospectiva das teorias futuras, mas que não estava ainda carregada do rigor acadêmico posterior. Os versos seguintes o confirmam:

Era muito antes de a poesia ter entrado  
Em Portugal para a universidade  
  
Talvez soubesse o que mais tarde  
Eliot haveria de formular: a música  
Da poesia é a música latente do falar  
Corrente. A música latente do falar corrente  
Do país do poeta. E também  
Cacofonia dissonância prosaísmo  
Como parte da estrutura do poema.

[...]  
(ALEGRE, 2016, p. 26)

Persiste a concepção do poema como um objeto a ser construído, quase lapidado, como uma pedra preciosa, porém não sem as “perturbações” da língua necessárias a esse elemento mágico, nem sem a espontaneidade inerente à linguagem, principalmente nas suas modalidades orais — das quais a poesia medieval estava bastante próxima<sup>16</sup> —, como indica a formulação de T. S. Eliot. É inclusive, segundo Hansen, o próprio Eliot quem, ao discorrer sobre a poesia seiscentista, identifica em seus expoentes uma prática de construção de poema como “harmonia de dissonâncias”, onde “mesmo as incongruências resultam de um cálculo” (HANSEN, 2000, p. 324). Portanto, “cacofonia dissonância prosaísmo”, como tantos outros “vícios de linguagem”, por assim dizer, não são fatores que desequilibram o texto, pelo contrário, eles fazem parte da homeostase do poema ideal.

Em sequência, os versos parecem retornar ao momento inicial, no qual reencontramos as palavras de Camões ganhando vida:

---

15 “paideuma: a ordenação do conhecimento de modo que o próximo homem (ou geração) possa achar, o mais rapidamente possível, a parte viva dele e gastar um mínimo de tempo com itens obsoletos. (POUND, 2006, p. 161).

16 Em *A Épica Medieval Portuguesa*, António José Saraiva indica o forte caráter oral da literatura da Idade Média, associando-o à necessidade do povo não alfabetizado de conhecer e transmitir os acontecimentos do mundo. Em suas palavras, “O povo foi sempre muito curioso de história, e nem sempre teve possibilidade de lê-la nos livros. A maneira natural de a comunicar era pela fala. Mas como a fala entregue a si mesma rapidamente adultera a história, havia uma maneira de a fixar, que era o verso cantado, cujas virtudes mnemónicas não é preciso lembrar” (SARAIVA, 1991, p. 10).

Diante da folha branca  
sentado na margem do Mandovi  
em Goa. Ou talvez  
junto de um seco estéril adverso verbo.

Então o com e o que  
As sílabas mais ásperas  
E as rudes  
Consoantes puseram-se a cantar.  
Alquimia – poderia dizer Rimbaud  
Muito mais tarde. Mas era  
(segundo Pedro Nunes)  
Outro mar outro céu outras estrelas

[...]  
(ALEGRE, 2016, p. 27).

A encenação imaginada pelo eu poético tem local preciso: as margens do rio Mandovi, em Goa, cidade da Índia em que o poeta teria passado o exílio. É este o palco onde o rito da escritura se consagra. Como num encanto, Camões dá voz e transforma em canção o outrora “estéril verbo”, verso que alude à canção IX do poeta, em que o eu-lírico, “junto de um seco, fero e estéril monte”, rememora as desventuras do passado buscando encontrar algum indício de alegria ou esperança que dê sentido aos seus dias de penúria. Deslocado o significado mais uma vez para o universo da linguagem, o verso de Alegre produz o sentido da criação poética: os elementos antes estáticos e ordinários da língua, se pareciam anteriormente infrutíferos, agora sob o efeito da destreza do poeta, elevam-se ao estado de poesia. Trata-se de operação alquímica, explica o eu-poético apontando para o poeta francês e retornando à sua rede intertextual e intertemporal. Porém, a menção a Pedro Nunes — um dos mais importantes matemáticos das grandes navegações, cosmógrafo-mor do Reino de Portugal — freia o avanço temporal e localiza Camões perfeitamente em sua época. Nas palavras de Nunes, “Os portugueses ousaram cometer o grande mar oceano. Descobriram novas ilhas, novas terras, novos mares, novos povos: e o que mais é: novo céu, novas estrelas” (NUNES apud. MARTINS, 1998). *Os Lusíadas* confirmam, afinal, estes eventos através da linguagem poética. Aludindo ao pensador em seus versos, Alegre re-centraliza Camões e seu canto em seu tempo e espaço, mas sem desfazer o laço que pode existir e existe entre o seu tempo e o dos outros poetas mencionados no poema. Por mais distantes que estejam, o leitor de Camões parece enxergá-lo em muitos outros, de diferentes épocas e lugares do mundo. Revela-se, nesse sentido, não somente o papel central do escritor canônico que deixa um legado poético que perdurará por séculos a fio, mas também o do leitor, o qual, entusiasmado pela obra, torna-se por sua vez também responsável por este legado, na medida em que sua leitura reverbera na sua própria produção literária, tornando-a, desse modo, uma espécie de reescritura. Os versos de Camões ressoam nos de Alegre, que é parte do que mantém em circulação este patrimônio. Novamente, leitura e escrita se relacionam intimamente, como momentos conectados e imprescindíveis da experiência literária.

Por fim, após as várias elucubrações sobre os bastidores deste rito de escritura, chega-se então ao seu fruto maior:

Da obscura substância de uma antiga prosódia  
Uma língua nascia

E se alguém perguntasse como  
Não morria  
Tu dirias canção que  
Porque  
poesia.

(ALEGRE, 2016, p. 27).

Do rito iniciado, ou da experiência alquímica, nasceram língua e poesia. Poderá haver mais poderoso *elixir* para a imortalidade? A resposta do eu-poético, na última estrofe, se constrói pela estilização de outro verso camoniano, novamente retirado da canção IX: “Assi vivo; e se alguém te perguntasse,/ Canção, como não mouro,/ podes-lhe responder que porque mouro” (CAMÕES, 1981, p. 45).

Dentre tantas possibilidades classificatórias e em meio às múltiplas referências que compõem a biblioteca dissimulada de seus leitores, Camões continua escorregando pelas frestas, esquivando-se sempre da captura efetiva, que parece ser, no final das contas, exatamente aquilo em que consiste a imortalidade de seu legado. Não menos misteriosa é a resposta final à pergunta da última estrofe: parte-se da unidade mínima, a canção — que parece funcionar aqui como metonímia da figura de Camões — para a máxima, a poesia, como se fosse esta um espaço avesso à mortalidade, reservado à perenidade das grandes obras humanas. Nesse sentido, a poesia não estaria restrita a uma época, muito menos a um único autor. Estaria mais próxima de um conjunto orgânico que prescinde de uma autoria fixa, que não pertence a uma só pessoa, mas que é partilhada pela humanidade como um todo.

“Com que pena” representa o espanto e deslumbramento diante da riqueza da canção camoniana, que atinge o estado geral de “poesia”, não apenas pela agudeza de seu estilo, mas principalmente pela sua continuidade neste amplo e vivo organismo em que consiste a literatura. Nas entrelinhas se encontra a constatação de Jorge Fernandes da Silveira (1995, p. 8) de que não é possível contornar *Os Lusíadas* e seu herói máximo, Camões, no fértil terreno da literatura portuguesa. São uma espécie de pedra no meio do caminho, um acidente que é, ao mesmo tempo, cabo de Adamastor, ilha dos amores, e a máquina do mundo para a história aventurosa da literatura portuguesa.

E já que é também a reescritura que mantém vivo o legado do poeta, ela faz parte desta espécie de jornada iniciática proposta por Alegre. Se “Com que pena” nos coloca diante do momento, íntimo e mágico, da escrita de nosso herói, em “Criptografia” assistimos à outra fase

do ritual: a incorporação de Camões no momento de escrita de Alegre. A atmosfera mítica em torno do poeta segue deixando lacunas e transcendendo fronteiras: ele não é apenas o herói da jornada ritualística da poesia, é também o rito em si mesmo:

Da rosácea de enxofre nasce o pacto  
 Da magia da fórmula do rito  
 Vai-se a ver e Camões é o próprio acto  
 De passar a poema o nunca dito

Tem cornos que não vêm no retrato  
 Tem pés-de-cabra e o fogo do maldito  
 E quanto mais disperso mais intacto  
 Vai-se a ver ele dita e eu passo a escrito.

[...]

(ALEGRE, 2016, p. 37).

Nas primeiras estrofes, Camões e sua poesia são elementos indissociáveis, compondo o mesmo “acto”, espécie de “consustanciação verbal” (FONSECA, 1994, p. 376), instaurando a mágica nos versos. Haveria algo de inexplicável pela lógica, que, dentro desse emaranhado poeta-poema, se aproxima do mito. Como um ser sobrenatural, o poeta assume formas diversas e quase demoníacas, que parecem atrair e mesmo tomar conta do eu-poético, como quem firma um pacto ou incorpora uma entidade.

De certa forma, Alegre escreve a partir do *mito* Camões, incorporando uma figura lendária da cultura portuguesa em sua poesia numa figuração assombrosa, à semelhança do que ocorre, por exemplo, no conto *A dama pé-de-cabra*, de Alexandre Herculano. Como se sabe, essa célebre narrativa foi inspirada e deu prosseguimento a uma lenda medieval portuguesa, consultada, por sua vez, no *Livro de Linhagens* (circa 1344), compilado pelo Conde D. Pedro, filho bastardo do Rei D. Dinis. Incorporar símbolos e lendas nacionais à literatura desemboca, em Alegre, numa profunda reflexão sobre a nação enquanto um coletivo, fazendo surgir perguntas complexas a esse respeito: Como superar os próprios fantasmas? Ou então: Qual a importância do mito e como lidar com ele? São questões de caráter formador para a cultura portuguesa, mergulhada no “irrealismo prodigioso” de que fala Eduardo Lourenço em *O Labirinto da Saudade* (2016, p. 25). Dessa forma, em Alegre, o trabalho literário com o símbolo nacional parece estar profundamente ligado ao exercício de entender-se como português. Muitas vezes, no entanto, essas figuras não oferecem as respostas esperadas. Ao invés disso, surgem mais interrogações.

A descrição grotesca de figura de Camões nos versos dá o tom misterioso do feitiço que absorve o eu-poético, tomado pela experiência transcendental de deixar-se habitar por outrem. Desse modo, inicia-se, outra vez, o rito da escritura, que agora envolve um outro, por meio de quem a voz camoniana pode ressoar:

Intertexto intervida intersemântica  
Alquimia alquimia escrita quântica  
Vai-se a ver e Camões é a voz que dita.

E já não sei se escrevo ou se sou escrito  
É a magia o fogo o signo: cripto-  
Grafia de uma escrita em outra escrita.  
(ALEGRE, 2016, p. 37).

Possuído pela presença de Camões, o eu-poético ecoa as palavras do poeta na sua própria escrita, como num palimpsesto ou uma psicografia, tornando difícil enxergar as fronteiras entre uma voz e outra. Dessa maneira, a intertextualidade, compreendida no poema pela mescla de vozes de que fala o eu-poético, parece ser construída sob uma perspectiva mais espontânea do que realmente consciente, como seriam os casos de transposição de trechos reconhecíveis de alguma obra. Este é outro exemplo de mecanismo intertextual que se apoia numa noção mais elástica do processo, ou pelo menos que trata de uma fase mais prematura da citação: a que ainda parece ser gerada por associações inconscientes, antes de escolhas pensadas e bem lapidadas. A esse propósito, questionando-se se não seria a citação inerente ao trabalho da escrita, Compagnon indaga:

Quando me ponho a escrever, disponho de um certo número de unidades dispersas, materializadas (em fichas, por exemplo) ou não. [...] Aliás, estaria eu em condições de me recordar, de enunciar a origem das unidades que não são citações? Não seria possível que elas também o fossem? (COMPAGNON, 1996, p. 38).

A impossibilidade de reconhecer e distinguir completamente a origem de cada unidade torna a intertextualidade um processo mais profundo, que transcende os limites da escolha consciente. Aproveitando-se disso, Alegre mobiliza as metáforas do universo mítico para tratar do processo de escrita que é, na verdade, reescrita. Ademais, a presença fantasmagórica de Camões não propõe apenas um diálogo entre textos, mas entre as próprias vidas dos sujeitos em cena, gerando uma inversão nas posições dos agentes envolvidos nesse processo intertextual, com um eu-poético que, de agente, passa a ponderar ser, na verdade, o objeto dessa experiência alquímica.

Como se pôde notar até aqui, o eu-poético alegriano se revela como uma espécie de discípulo de Camões, assumindo o seu papel na continuidade de seu legado poético, o qual vê fundido à própria poesia e à história de seu país. Se, para Alegre (2016b, n.p.), *Os Lusíadas* são “um grande poema cívico em que Camões, por um lado, exalta a extraordinária aventura das navegações e, por outro, critica a política de conquista e a ‘glória de mandar e a vã cobiça’ [...]”, o seu livro de tributo não deixa de assumir, ele mesmo, também uma espécie de missão cívica:

cantar Camões é honrar o seu legado não reconhecido em vida, e em sentido mais amplo, honrar o próprio valor do canto poético.

Homens das letras e das armas, Alegre e Camões compartilham uma trajetória de vida semelhante, de peregrinações, desterramentos e um sentimento de profundo desconcerto perante as contradições de um país pelo qual vivem, mas que os “mata lentamente”, para emprestar a expressão de Sophia de Mello Breyner Andresen em “Camões e a tença” (1972). Alegre vê refletidas em Camões sua pátria, sua história, ele mesmo. Mas há em sua figura muito mais, do que não se pode descobrir nem revelar, e é esta parte perdida que continua a se mover e cruzar as fronteiras e ruínas do tempo, encantando as palavras, os versos e, como num feitiço ou num pacto, como sugerem as imagens construídas nos poemas analisados, incorporando-se também às vozes de outros que ecoam a sua própria.

Em seu discurso metapoético, o escritor põe em cena as múltiplas questões que a obra camoniana lhe suscita. Questões que não se constituem apenas como abstrações mentais de um leitor passivo, mas o tocam a tal ponto que lhe concedem um forte grau de agência sobre a experiência literária, a qual deixa de ser compreendida apenas como leitura ou escrita, porque são, na verdade, ambas implicadas uma na outra. A jornada traçada por este leitor-escritor ultrapassa os limites do simples tributo que repete o passado, mas transforma, investiga e relativiza o objeto de sua homenagem, relacionando-o a muitos outros elementos caros ao poeta, seja à história de seu país ou a sua própria. Ao fim e ao cabo, *Vinte poemas para Camões* não deixa de figurar a experiência voluptuosa de um leitor apaixonado. Movido pelo texto, ele se move para o texto. Se é verdade que o poema, para Manuel Alegre, consiste na sua inacabada revelação (LOURENÇO, 1995, p. XV), o livro tampouco tem a pretensão de chegar a um ponto final único e estável nessa navegação poética. Prefere, antes, conduzir o leitor por uma viagem aventureira pelo vasto mundo da poesia camoniana, cuja errância é mais garantida que o destino, e mais importante também.

## REFERÊNCIAS

ABRAMS, M. H. *O espelho e a lâmpada: teoria romântica e tradição crítica*. São Paulo: Editora UNESP, 2010.

ALEGRE, M. *Vinte poemas para Camões*. Lisboa: Dom Quixote, 2016.

ALEGRE, M. *Uma outra memória*. Lisboa: Dom Quixote, 2016.

ANDRESEN, S. de M. B. *Dual*. Lisboa: Moraes Editores, 1972.

BACHELARD, G. Instante poético e instante metafísico In: BACHELARD, G. *O direito de sonhar*. São Paulo: Difel, 1985, p. 183-189.

BERARDINELLI, C. *Estudos camonianos*. Rio de Janeiro: MEC/ Fundação Casa de Rui Barbosa, 1973.

CAMÕES, L. V. de. *Lírica Completa*. Prefácio e notas de Maria de Lurdes Saraiva, vol. 3, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1981.

CAMÕES, L. V. de. *Melhores poemas*. Seleção de Leodegário A. de Azevedo Filho (1ª Edição Digital). São Paulo: Global, 2012.

CAMÕES, L. V. de. *Os Lusíadas*. Porto: Porto Editora, 2020.

CAMÕES, L. V. de. *Rimas*. Coimbra: Almedina, 2005.

CARVALHO, T. *Epopéia e Antiepopéia: de Virgílio a Alegre*. Coimbra: Imprensa da Universidade, 2008.

COMPAGNON, A. *O trabalho da citação*. Trad. Cleonice P. B. Mourão. Belo Horizonte: UFMG, 1996.

CUNHA; M. H. R. da C.; PIVA, L. *Lirismo e Epopeia em Luís de Camões*. São Paulo: Editora Cultrix/Editora da Universidade de São Paulo, 1980.

FONSECA, P. Camões revisitado: O hipotexto mitopoético de Manuel Alegre. *Hispania*, v. 77, n. 3, p. 375-383, set. 1994.

HANSEN, J. A. A Máquina do Mundo. In: NOVAES, A. (org.). *Poetas que Pensaram o Mundo*. São Paulo: Companhias das Letras, 2005, 157-197.

HANSEN, J. A. Retórica da Agudeza. *LETRAS CLÁSSICAS*, n. 4, p. 317-342, 2000.

LOURENÇO, E. *O Labirinto da Saudade: psicanálise Mítica do Destino Português*. 1 Ed. Rio de Janeiro: Tinta-da-china, 2016.

*Diadorim*, Rio de Janeiro, vol. 24, número 2, p. 75 - 97, 2022.

- LOURENÇO, E. Manuel Alegre ou A Nostalgia da Epopeia. In: ALEGRE, M. *30 anos de poesia*. Lisboa: Dom Quixote, 1995, p. III-XVI.
- LUGARINHO, M. C. *Manuel Alegre: mito, memória e utopia*. Lisboa: Edições Colibri/ Instituto de Estudos de Literatura Tradicional, 2005.
- MACEDO, H. *Camões e a viagem iniciática*. Lisboa: Moraes Editores, 1980.
- MARTINS, J. C. O Mar, as Descobertas e a Literatura Portuguesa. *Revista Mensageiro*. Ed. A. O, 1998.
- NETO, J. C. de M. O Ferrageiro de Carmona. In: NETO, J. C. de M. *A Educação pela pedra e depois*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997, p. 289.
- PAZ, O. *O arco e a lira*. Trad. Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.
- POUND, E. *Abc da literatura*. Trad. Augusto de Campos e José Paulo Paes. São Paulo: Editora Cultrix, 2006.
- SAMOYAUULT, T. *A intertextualidade*. São Paulo: Editora Hucitec, 2008.
- SANT'ANNA, A. R. de. *Paródia, Paráfrase e cia*. Belo Horizonte: Ática, 1998.
- SARAIVA, A. J. *A Épica Medieval Portuguesa*. Lisboa: Biblioteca Breve, 1991.
- SILVEIRA, J. F. da. Discurso/Desconcerto Alguns Nós na Literatura Portuguesa. *Revista Palavra*, no 3, p. 7-19, 1995.
- TARRIO, A. M. Mito, História e Identidade: uma leitura de Manuel Alegre. In: VENTURA, A. (org.). *Presença de Victor Jabouille*. Lisboa: Faculdade de Letras de Lisboa, 2003, p. 55-82.