

Éfire. Uma ninfa rara n' *Os Lusíadas*

Ephyre. A rare nymph in *Os Lusíadas*

Maria Mafalda Viana

maria.viana@campus.ul.pt

Palavras-chave: Éfire, Leonardo, épica, amor, Homero, Ovídio.
Keywords: Ephyre, Leonard, epic, love, Homer, Ovid.

Na camoniana Ilha Namorada, Éfire é uma ninfa rara e peculiar. Ao contrário das companheiras, que “Se deixam ir dos galgos alcançando” (IX, 70, 8)¹ na sua forma estereotipada de serem “mais industriosas que ligeiras” (IX, 70, 6), ela distingue-se por um procedimento que, sendo diverso neste contexto, a meu ver a assemelha à figura ovidiana de Dafne, nas *Metamorfoses*, I, 452-565. Tendo sido perseguida por Apolo, para desespero deste deus a pedir-lhe insistentemente que parasse, ela corria não “industrialosa”, mas sempre “ligeira” à frente do deus, mesmo por terreno pedregoso, acabando por inviabilizar o sucesso daquele poderoso perseguidor. Quando ele, tendo mudado de estratégia, estava prestes a alcançar a menina, ela chama pelo pai, suplicando-lhe que venha em seu auxílio (I, 545). Deste modo, Dafne seria para sempre metamorfoseada na árvore do loureiro. E é já o lenho que o deus abraça, ouvindo nele o coração da menina ainda a latejar (I, 566).

Sobre a presença desta ninfa no episódio, julgo que duas perguntas podem ocorrer ao leitor. Por um lado, porquê a ninfa Éfire e não outra qualquer? Por outro lado, porque é que nesta Ilha há uma ninfa tão diferente das outras e que vai calhar a Leonardo? As duas perguntas, que formulo separadamente, apontam, todavia, para questões interligadas entre si.

Que significado pode, pois, ter a presença de Éfire entre as outras ninfas que, anónimas e estereotipadas, se assemelham entre si e cujos perseguidores, os nautas lusos, companheiros de Vasco da Gama, poderiam ser sintetizados no nome Fernão Veloso? A pergunta parecerá talvez ociosa. Tal como, não raro, já se pensou em tempos a respeito da mitologia no poema, porventura com alguma razão sobre este ponto se entenderia esta figura como um ornamento. Não seria talvez acertado dizer que a ninfa Éfire dá corpo à narrativa (com os sentidos que se

¹ Todas as citações de *Os Lusíadas* são feitas a partir da edição de Costa Pimpão (Camões, 1972).

vão formando ao longo da viagem) como o fazem as figuras mitológicas de Vénus, Júpiter, Baco e todo esse “resto” que, para usar as palavras de Eduardo Lourenço (Lourenço, 2002, p. 100) em resposta a este tipo de apreciação, é aquilo que “permite ao relato de João de Barros (ou Castanheda) existir poeticamente e com ele o poema”. E um poema está longe de ser uma ociosidade. Mesmo a ociosidade, se entendida nas proximidades da sua etimologia latina em *otium*, pode ser vista como disponibilidade do homem para se desdobrar em linguagem, escrita, poesia e pensamento, em suma tudo o que importa à epopeia, portanto a uma equação harmoniosa de um sentido para o humano e sua *Weltanschauung*, neste caso, uma que é nova e, entretecida entre as antigas greco-latinas, vem interpelá-las. Que sentido teria, pois, uma ninfa como Éfire no poema se, aparentemente, a sua função não seria comparável à daqueles deuses?

De facto, mesmo pensando-se na tradição greco-latina, o que nos chega desta figura é escasso e aponta para a sua quase irrelevância. Se o seu nome não tivesse chegado aos nossos dias, em pouco ou quase nada o desenho da trama mitológica greco-latina se alteraria. E, todavia, nesta Ilha camoniana, a ninfa Éfire diferencia-se notoriamente das outras ninfas. Ora, não sendo o sentido do episódio independente do conjunto da obra, ou melhor será dizer, no caso de *Os Lusíadas*, da lata abertura do seu “leque” semântico, força é que aquela figura não possa passar despercebida de qualquer leitura, porquanto integra a “arquitectura” (Sena, 1980, p. 67)² do poema, que, com a falta daquela ninfa, talvez não se desmoronasse, mas certamente perderia o equilíbrio.

Nenhuma das duas questões aponta, pois, para aspectos supérfluos que porventura transbordassem para fora do largo enfoque do poema, o que faria desta ninfa não mais do que um elemento decorativo na composição deste *locus amoenus*. Aliás, mesmo o facto de o seu nome ser menos conhecido, ao invés de apontar para a sua irrelevância, justamente faz-me pensar que por alguma razão o poeta o escolheu e que, portanto, se trata de uma figura com significado de relevo no poema. Por outro lado, a descrição e narrativa da perseguição e fuga desta ninfa, diferentemente do que acontece para todas as outras – que nem sequer são nomeadas e relativamente a cujo equivalente movimento não há ali uma descrição individualizada, pois ela refere-se a um conjunto de ninfas (IX, 68-74) –, ocupa 7 estâncias (IX, 76-82). Seria, pois, difícil ignorá-la, silenciar na leitura do poema a sua presença.

Nada disto, de resto, passara despercebido a um comentador como Faria e Sousa, que na sua abundantíssima leitura a faz corresponder a uma das Musas – Érato (Sousa, 1639, col. 215). Pode-se dizer, portanto, que, seja com que contorno for, ele a aproxima do campo semântico da poesia. Outras ninfas no poema, aliás, assumem funções compatíveis com as das Musas sem que isso seja porventura

² Uso o termo de Jorge de Sena por me parecer que, independentemente do modo como ele a entende e justifica, a imagem sugerida – a de um edifício como uma catedral ou outro edifício público – sugere bem o tipo de objecto que é o poema camoniano, na sua complexa estrutura poliédrica de uma “arquitectura” verdadeiramente “significativa” (Sena, 1980, p. 67) “em que os paralelismos e as recorrências temáticas se organizam equilibradamente, para construírem uma construção harmoniosa e significativa” (Sena, 1980, p. 83).

calculado e sem nos causar estranhamento, porquanto o aceitamos sem pestanejar, como um dado impensado e óbvio. Com efeito, na quarta estância do poema, não ocorre a palavra 'ninfa', mas as 'Tágides', enquanto filhas do Tejo, são ninfas. E, todavia, recebemo-las com naturalidade no nosso entendimento como figuras com funções de Musas. Esta é, aliás, uma invocação peculiar, onde o seu sentido específico fica firmemente entretecido com o do movimento fluido das águas³.

A primeira razão que poderá ser apontada para a notória diferença da ninfa Éfire, mesmo antes de uma análise, é que esta ninfa melhor estaria reservada ao poeta – que apenas ele saberia alcançá-la –, sentido a partir do qual ela seria imediatamente perceptível como elemento a integrar no campo semântico da poesia. Ainda muito rapidamente e a dar início à reflexão, começo por anotar dois aspectos que podem formar um enquadramento para esta linha de pensamento e com os quais ele se harmoniza. Por um lado, há outros lugares do poema onde o poeta parece irmanar-se a estes nautas, pelo que, em certo sentido, metafórico, será fácil aceitarmos que também ele chega à Ilha Namorada. Veja-se, por exemplo, como as estâncias finais sugerem um cansaço do poeta, como se também ele tivesse feito uma viagem. Quando, na estância X, 145, o poeta se apresenta com a lira “destemperada” e a voz “enrouquecida”, além do sentido específico que esta estância tem de um lamento do sujeito por ver que o seu discurso não é ouvido (situação que inviabiliza a possibilidade de haver um sentido de identidade lusa), a impressão que deixa no leitor é também a de que o poeta, nalgum outro plano, faz juntamente com os nautas lusos aquela viagem e, conquanto metaforicamente, chega agora também ele, extenuado, ao Reino. Assim, Leonardo poderá apontar, em sentido figurado, para o poeta. Por outro lado, o canto deste enamorado enquanto persegue Éfire parece ter uma ressonância conhecida que lembra a do sujeito da lírica camoniana, e mesmo na sua mágoa, que em IX, 77, 7-8, fica bem sintetizada. O mesmo acontece noutros pontos do poema, como o da narrativa do Gigante Adamastor sobre o seu infortúnio amoroso, com uma voz semelhante à do lírico Camões.

O exemplo do Adamastor é pertinente, pois há uma conexão – porventura quase imperceptível, mas significativa – entre os dois episódios, no sentido em que cada um deles pode ser percebido como o pólo oposto do outro. Leonardo, ao contrário do Adamastor relativamente à nereide Tétis, alcança a linda ninfa. Mais do que isto, até se poderá dizer que Leonardo inviabiliza uma potencial metamorfose da sua ninfa, se pensarmos em dois dados simultaneamente e em conexão entre si: que a Nereide Tétis, exímia na arte da metamorfose, em face da possibilidade do abraço do Adamastor, de quem troçara, se transformou em penedo, tendo-se assim também o Gigante mudado em “outro penedo”, o que o

³ Com efeito, em *Os Lusíadas*, I, 4, há uma predominância de termos associados à água, e não apenas em nomes próprios de fontes ou rios. Além de 'águas' e 'rio', não seria descabido interpretar nesta acepção o adjetivo 'corrente', a classificar o estilo do poeta, que não tem sido de fácil leitura. Na verdade, a associação da fluidez das águas, não sendo de leitura imediata na poesia de Horácio, está presente nos seus versos, em alusões a Píndaro, o lírico grego onde este sentido é mais claro, ainda que implícito, e aponta para o sentido fluido e esquivo do discurso. Cf. Horácio, *Carmina*, IV, 2, 5-8, e Píndaro, *Nemeia* 5 (Viana, 2009, pp. 131-137).

levaria ao seu afastamento para onde não se rissem do seu infortúnio e onde é, no presente narrativo, alegoria do intransponível; e que a gentil Dafne ovidiana⁴ parece surgir à tona do discurso camoniano, sobretudo na primeira parte da sua perseguição por Apolo, que também vai desenrolando a sua arte do canto à medida que vai correndo atrás dela e com um tipo de delicadezas de que se aproximam as do canto de Leonardo. Em IX, 79, 1-4, Leonardo vai dirigindo o seu canto a Éfire, suplicando-lhe que não lhe fuja e nunca o tempo fuja da sua fermosura:

Oh! Não me fujas! Assi nunca o breve
Tempo fuja de tua fermosura;
Que, só com refrear o passo leve,
Vencerás da fortuna a força dura. (IX, 79, 1-4)

Na sua leitura desta estrofe, Faria e Sousa concentra-se sobretudo na tónica do tempo breve que Leonardo deseja não fuja da fermosura da menina, convocando mesmo os últimos versos de um conhecido Epitalâmio de Estácio (I, 2, 275-277) (Sousa, 1639, cols. 226-229)⁵, o que lhe permite, posteriormente, no comentário à estância IX, 82, referir-se à glória (representada na Musa Érato à qual assemelha esta ninfa), onde não tem jurisdição o tempo (Sousa, 1639, cols. 231-249). A convocação de Estácio é decerto pertinente, mas o facto de concentrarmos a nossa atenção sobre este aspecto acaba por deixar ocultado um dado que não me parece menos importante para a leitura do episódio e que passa pela interpelação que, julgo, também é feita nesta estância a uma parte da súplica de Apolo a Dafne nas *Metamorfoses* de Ovídio (I, 504-511), onde o deus pede insistentemente à ninfa que pare:

*Nympha, precor, Penei, mane; non insequor hostes;
Nympha, mane! Sic agna lupum, sic cervia leonem,
Sic aquilam penna fugiunt trepidante columbae
Hostes quaeque suos; amor est mihi causa sequendi.
Me miserum! Ne prona cadas indignave laedi
Crura notent sentes et sim tibi causa doloris!
Aspera, qua properas, loca sunt; moderatius, oro,
Curre fugamque inhibe; moderatius insequar ipse.* (I, 504-511)⁶

⁴ A ninfa que se transformou em loureiro e, assim mesmo, ainda se viu envolta no abraço do deus.

⁵ *Silvas*, I, 2, 275-277: *sic damna decoris / nulla tibi; longe virides, sic flore iuventae / perdurent vultus, tardeque haec forma senescat*. A citação do texto latino de Estácio é feita a partir da edição de J. H. Mozley (Stattius, 1928). “Assim não conheças da aparência / o dano; por longo tempo na flor da juventude frescas as faces / te perdurem e tarde esta beleza te envelheça” (tradução minha).

⁶ Ovídio, *Metamorfoses*, I, 504-511: a citação do texto latino é feita a partir da edição de Danièle Robert (Ovide, 2001). “Ninfa do Peneu, peço-te, espera, não sou um inimigo a seguir-te; / ninfa, espera! É assim que os cordeiros fogem do lobo, os cervos do leão, / as aves e mesmo a trémula pomba da águia, os seus inimigos; / mas eu é por amor que te persigo; infeliz de mim! / Não vás cair com a cabeça no chão, ou feridas as tuas pernas ficarem marcadas pelas silvas, não seja eu a causa da tua dor! / São acidentados os lugares por onde te apressas, corre mais devagar, / peço-te, não fujas, que eu mesmo te perseguirei mais devagar” (tradução minha).

O que pretendo apontar vai além da circunstância de o perseguidor de Dafne ir entoando um canto, o que também se verifica noutros casos narrados nas *Metamorfoses*. A interpelação camoniana é ao próprio enunciado ovidiano, onde o perseguidor também suplica à sua ninfa que corra mais devagar. Além disto, parece-me significativo também que o perseguidor no texto ovidiano se encha de cuidados com a ninfa desejada, de modo a que não vá esfolar as suas pernas, o que pode corresponder em Éfire ao facto de ela ser, logo no princípio do discurso de Leonardo, “indina de aspereza” (IX, 76, 6), uma expressão com reflexo no conjunto do poema, onde em vários casos ocorre a propósito da guerra e se pode ver, por exemplo, no discurso de Fernão Veloso, no canto VI (41, 2), que justamente tem importante conexão com o IX⁷. Ora, o que torna esta interpelação tão importante é o facto de no texto ovidiano ser a figura de Apolo que contracena com a ninfa. Se aceitarmos ler esta ninfa dentro do campo semântico da poesia e, portanto, a sua figura como elemento de um discurso meta-poético, faz todo o sentido a sugestão da figura de Apolo, na medida em que ele é um deus poeta. Não será, aliás, uma novidade pensar-se que o poeta se encontra admiravelmente entrelaçado neste poema que é, todavia, de carácter universal.

Menos evidente parece ser a razão pela qual esta ninfa distinta das suas companheiras é Éfire e não outra. Talvez se possa pensar que se trata de uma questão irrelevante, que a ninfa escolhida foi esta como poderia ter sido outra qualquer. Julgo, porém, que as figuras mitológicas em Camões não ocorrem, por norma, casualmente, como se figurassem enquanto ornamento destituído de significado. Além disso, a função desta figura no poema está longe de ser irrelevante, o que torna ainda mais difícil a aceitação de que a escolha do seu nome teria sido causal.

A referência a esta ninfa especificamente como Éfire, por ela ser realmente menos conhecida, quase se assemelha à que é feita a outras figuras mitológicas, como é o caso de Actéon, todavia bem mais conhecido, mas por este não chegar a ser uma personagem, uma vez que não contracena nem com os nautas nem com outras figuras mitológicas. Isto poderia também fazer-nos pensar que são casuais as três ocorrências do seu nome. E, no entanto, não só há uma conexão entre as três ocorrências, como elas estão longe de ser isentas de significado no conjunto do poema, pois significam naquele plano em que o poeta faz também ele a sua viagem, paralela à dos nautas. É bem conhecida, aliás, uma bibliografia considerável a respeito desta figura camoniana, que não passou despercebida a vários leitores, logo desde Faria e Sousa⁸. Outro tanto justamente me parece pertinente a propósito desta ninfa. Sendo o seu nome tão rarefeito entre o que nos chega da tradição greco-latina, todavia a nomeação da ninfa camoniana como Éfire é bem mais do que uma nota de cor nesta Ilha aliás luminosa. Diferentemente de Actéon, que, conquanto não estando isento de significado, não chega a ser personagem,

⁷ Mais adiante cito esta estância e refiro-me a esta conexão entre os episódios.

⁸ Veja-se Ramalho (1980, pp. 45-72), Lourenço (2002, pp. 17-35), Silva (1999, pp. 155-160); eu mesma tenho algumas páginas sobre Actéon n'Os *Lusíadas* (Viana, 2015, pp. 268-272; Viana, 2016, pp. 288-289; 202-205).

Éfire até pode ser considerada como tal, uma vez que contracena com Leonardo, que é uma das personagens da narrativa.

Na verdade, o que desprevenidamente faz que se possa pensá-la como casual é o facto de o seu nome não ser muito conhecido. Do que chega aos nossos dias vindo da Antiguidade, a ninfa não tem associado a si grande relevo, ao contrário do que até acontece relativamente a outras figuras como Eurídice ou Dafne, com presença importante na Literatura e outras artes europeias subsequentes. Mas não será também isto o que justifica uma ponderação? Não será estranho que o poeta escolha esta ninfa quando até dispunha de outra mais adequada a este ponto do texto, como é o caso de Dafne? Realmente esta ninfa não é, mesmo dentro da mitologia greco-latina, das mais conhecidas. São escassos os testemunhos de ocorrências do seu nome que chegam aos dias de hoje. Os mais antigos testemunhos sobreviventes são porventura os de Virgílio (*Geórgicas*, IV, 343) e de Ovídio (*Metamorfoses*, II, 240), este algo ambíguo⁹. Mesmo o testemunho grego que nos chega é de Pausânias (II, 1, 1), portanto posterior ao daqueles poetas latinos. Além disso, não há em nenhum dos testemunhos uma narrativa para esta ninfa, pois em todos os casos se trata de alusões rápidas. É Camões que aqui, como em outros lugares, *finje* uma história para esta figura, modelando-a *novamente* a partir de diversos elementos mitológicos de forma a construir um sentido. O mesmo faz, por exemplo, num episódio como o do Adamastor, onde remodela as figuras dos seus protagonistas Adamastor e Tétis. E os testemunhos prévios que permitem ao poeta *finjir* o Adamastor também não são os de uma *figura* tão conhecida como é, pelo contrário, a própria Tétis que com ele “contracena” num episódio completamente novo para ela.

Será, pois, pertinente pensar que alguma peculiaridade associada a esta ninfa poderá também justificar a sua presença na Ilha Namorada em detrimento de uma outra qualquer. Com efeito, uma vez que se pode interpretar esta ninfa dentro do campo semântico da poesia, integrando um discurso meta-poético, seria legítimo ali ocorrer uma ninfa como é Dafne, cuja construção ovidiana Camões até parece interpelar. Não seria ela a ninfa que ali ocorreria com mais propriedade como alvo da perseguição desse galgo peculiar, o poeta, se atendermos ao modo como ela aparece em Ovídio, onde é perseguida por Apolo, poderoso deus-poeta? Não é ela esse loureiro que, já um lenho, ainda se esquiva aos beijos do deus, e que o poeta terá sempre como seu? Na verdade, Dafne é uma ninfa muito conhecida e, simultaneamente, ela pode ser imediatamente associada à poesia e a Apolo, deus poeta. Além disso, este episódio ovidiano não seria menos conhecido e até ressoaria no horizonte de expectativa de quem ouvisse os versos camonianos¹⁰. E há ainda outro dado importante a pesar aqui. É que os versos camonianos têm

⁹ Esta ocorrência do nome confunde-se com o seu sentido mais corrente, que é o do antigo nome de Corinto, Éfira (aqui, Éfire; gr. *Ephýra*, -as). As outras ocorrências do nome, em Homero, por exemplo, são relativas ao antigo nome de Corinto.

¹⁰ E a questão da métrica (não coincidente entre *Dafne* e *Efire*) não seria decerto um problema para Camões, que o resolveria com agilidade.

um ritmo que não raramente lembra não só os de Virgílio, mas muito também os de Ovídio¹¹.

Voltando à outra face da questão, retomo o sentido mais imediatamente perceptível da ninfa e que tem a sua primeira formulação em Faria e Sousa. Vejamos o que diz a sua leitura, mesmo se é rápido aquilo que diz o comentador especificamente a propósito do nome Éfire e, na verdade, o mesmo pudesse ser dito mesmo se o nome da ninfa camoniana fosse outro. Não obstante a minha divergência em relação ao modo como a enquadra com este sentido genérico, importa ter presente que o comentário de Faria e Sousa a estas estâncias constitui o início de um caminho de leitura que liga a ninfa Éfire à poesia. A interpretação desta ninfa dentro deste campo semântico parece-me clara, logo à partida, nas primeiras linhas de exegese à estância IX, 76, porque o comentador, mediante um confronto com a *Écloga dos Faunos*, faz corresponder Éfire à Musa Érato, adequada para este contexto, pois é aquela “a quien toca a cantar los amores, i el desear el canto” (Sousa, 1639, col. 215).

Na verdade, a convocação da *Écloga dos Faunos* permite trazer à tona do seu discurso interpretativo o campo semântico da poesia, na medida em que Érato é uma Musa e qualquer uma destas nove deusas a traz imediatamente ao pensamento. No entanto, esta leitura obrigar-nos-ia a supor que um determinado nome da mitologia teria de ser sempre obrigatoriamente lido numa relação de nexos e dependência, como em *código*. Realmente, há figuras mitológicas que em Camões (e noutros poetas seus contemporâneos) ocorrem mais do que uma vez e em diferentes composições, mas daí não decorre necessariamente que elas tenham sempre o mesmo significado. Por outro lado, mesmo se este tempo até seria propício à existência de alguns tipos de códigos¹², isso não poderia vincular o sentido desta ninfa a um significado estático que seria o mesmo, fosse na *Écloga dos Faunos*, fosse na estância IX, 76. O mesmo é válido para outras figuras. Actéon, por exemplo, também ocorre na lírica, mas daí não se segue que o seu significado n'Os *Lusíadas* se esgote numa associação que possamos fazer a alguma das ocorrências na lírica. O herói parece realmente transportar consigo qualquer coisa que nos permite entendê-lo genericamente como uma «*figura do Desejo*», para usar uma expressão de Eduardo Lourenço (Lourenço, 2002, p. 34) ao referir-se a Actéon, mas o funcionamento que tem na *Écloga dos Faunos* e na epopeia camoniana não me parece ser o mesmo. Em cada caso ele ganha um novo sentido. Aliás, o significado de Actéon n'Os *Lusíadas* é muito peculiar, o que é apontado

¹¹ O modo como Actéon – “Que da sombra dos seus cornos não se espanta” – ocorre na estância IX, 63 é um bom exemplo do que digo, porquanto me parece ser ali muito evidente uma interpelação ao texto ovidiano, onde o pobre Actéon, pelo contrário, se espanta de se ver tão veloz: *Metamorfoses*, III, 199: *Et se tam celerem cursu miratur in ipso* (Ovide, 2001). Mais do que interpelar, Camões vira o texto ovidiano do avesso.

¹² Por exemplo, alguns nomes próprios, mesmo não mitológicos, podiam funcionar em código e assim ser interpretados de forma pré-determinada e restrita, um pouco como o nome *Natércia* poderia apontar para uma *Caterina* particular, por formarem anagrama. Mas tal não obriga a que o sentido em que ocorrem certos nomes da mitologia em cada composição esteja preso a fronteiras fechadas e a elas restrito.

bem cedo pela crítica camoniana com Faria e Sousa, sendo este nome significativamente retomado no século XX por vários camonistas, conforme indiquei atrás.

Embora Faria e Sousa não se debruce especificamente sobre a escolha daquele nome intrigante, a sua leitura introduz um dado importante para a sua interpretação. Logo à partida, parece-me muito significativa a necessidade de deslocação desta ninfa, de modo a irmaná-la às Musas, assim fazendo desaparecer o seu nome (substituindo-o pelo de Érato), pois esta operação sugere a necessidade de justificação para um nome que realmente parece opaco e de que assim o comentador se desembaraça, fazendo-o significar mediante um outro nome que ali lhe parece ser mais adequado. A verdade, porém, é que o poeta ali colocou Éfire e não outra figura. Nada obsta a que nela encontremos alguma coisa daquela Musa, mas, se o poeta escolheu o nome Éfire, isso não terá sido casual, até porque também a sua ocorrência no poema está longe de ser avulsa. Substituindo-a por Érato, o comentador resolve provisoriamente um problema interpretativo, lançando para fora de cena um nome porventura algo enigmático neste contexto. A oportunidade desta Musa neste ponto do texto é notória, na medida em que a figura de Érato, cujo nome é aparentado do substantivo comum grego *eros*, permite juntar os dois campos semânticos, o da poesia e o do amor.

Todos estes aspectos da leitura de Faria e Sousa, porém, são também, a meu ver, reveladores de uma certa estranheza causada pela presença no episódio desta figura de ocorrência tão rarefeita na Antiguidade e que até parece ser ali um pormenor realmente significante. O nome será estranho e tanto mais incómodo quanto é evidente que precisamente esta ninfa se diferencia das restantes companheiras. Tudo isto, a meu ver, só revela precisamente a importância desta figura camoniana.

Para avançar na explanação do problema, situando-o no campo semântico da poesia, mesmo antes de propor uma solução que de algum modo justifique a escolha do nome Éfire e não outro qualquer, importa ainda pensar sobre o que significa exactamente alcançar esta ninfa. Que sentido de poesia especificamente é que ela transportaria? De outro modo, estaríamos ainda assim perante um efeito de sofisticação isento de real significado. Julgo que só se justificaria o poeta falar de poesia na sua própria poesia, no caso, épica, porque o poeta tem dela um sentido novo que quer propor e este não se fixa imobilizado num plano técnico estreito e restrito, mas a poesia é ela mesma uma visão do mundo (uma *Weltanschauung*) ou, de algum modo, funde-se nela.

Pensando em termos cronológicos e por associação desta figura às ninfas presentes no início do poema (as Tágides: I, 4) com função de Musas, a primeira pergunta a fazer é se Éfire seria uma entidade inspiradora em moldes semelhantes à que é descrita por Platão no *Fedro*. Não obstante, além das Tágides, o poeta até simule uma invocação às Musas ou a uma Musa específica mais do que uma vez, esta parece-me ser uma hipótese a pôr de parte logo de início, confiando que aquele lado da sensualidade das ninfas é muito forte, mas atendendo a que o conjunto do poema mostra como não há outro mediador do sentido que não seja o próprio poeta. Essa *Musa* peculiar, se assim quisermos olhar para Éfire, é muito mais um elemento de uma linguagem que situa o discurso dentro do campo semântico da poesia.

Alcançar essa ninfa seria então alcançar a poesia? A aceitarmos que ela seria realmente equivalente a uma *Musa*, seria ela por um processo de metonímia, a própria poesia? Mas que sentido de poesia seria o do poeta? E teria enquadramento no poema um tal caminho de interpretação para esta figura? Julgo que realmente o sentido de um discurso meta-poético parece ser uma nervura importante no poema, onde o poeta, paralelamente a constantes interpelações aos textos de (pelo menos) Virgílio e Ovídio, muito claramente se afirma como alternativa aos grandes modelos que o antecedem, Homero e Virgílio. É bem sabido como a terceira estância do poema pode exemplificar o que digo. Mas, ao lermos a última estância, ficamos definitivamente convencidos quanto à força do seu “atrevimento” e de que, na verdade, é Homero que o poeta visa, de tal modo que, se isso fosse possível, os seus versos apresentariam *avant la lettre* um espírito muito semelhante ao que se encontra na obra de Bloom, *The Anxiety of Influence*. Muito subtilmente, mas com não menos “atrevimento”, na última estância do poema o poeta coloca-se ao lado de Homero:

A minha já estimada e leda Musa
Fico que em todo o mundo de vós cante,
De sorte que Alexandre em vós se veja,
Sem à dita de Aquiles ter enveja. (X, 156-5-8)¹³

Eu diria que só não se coloca abertamente acima do poeta grego pelo peso que ele tem de ser o primeiro, pois relativamente a Virgílio e a Ovídio, por entre cujos fraseamentos constantemente intercala os seus versos, o sujeito d'*Os Lusíadas* vira-os ostensivamente do avesso. E, em todo o caso, sendo a acção do poeta correlata da dos nautas lusos que, descendentes de Luso, filho de Baco, passaram além da Taprobana, portanto dos domínios deste deus e que eram também os de Alexandre, mediante uma relação necessária entre os extremos do poema, não seria destituído de senso inferir que, *mutatis mutandis*, também o poeta iria além de, no caso, Homero.

Outros pontos do poema análogos àquele poderão ser convocados com pertinência, mas esta nervura do texto camoniano que em vários pontos se vai fazendo meta-poético pode ocorrer de outras formas no poema. Há sobretudo um episódio central que a meu ver poderá ser lido enquanto discurso complementar daquele com o qual o do episódio da Ilha Namorada até forma um nexos necessário, uma vez que também ali aparecem as duas personagens Fernão Veloso e Leonardo.

¹³ Era do domínio da cultura e erudição entre humanistas a tradição proveniente de Plutarco segundo a qual Alexandre teria sido um grande admirador de Aquiles, sobre cujas façanhas lera na *Ilíada*, o poema épico que o acompanhou sempre de muito perto, mesmo sob o travesseiro (*Vida de Alexandre*, 8, 2), por influência de Aristóteles, seu mestre grego. Alexandre, porém, como corria (a partir de Cícero, *Pro Archia*, 24, e de Plutarco, *Vida de Alexandre*, 15) não teria tido um Homero para cantá-lo, o que poderia minorar caso se revisse em D. Sebastião que, pelo contrário, é tão afortunado quanto Aquiles, pois tem-no a ele, Camões, para cantá-lo. Uma carta do humanista florentino Francesco Albertini a D. Sebastião, aliás com outros lugares comuns da época, inclui aquele mesmo *topos*. Veja-se Almeida (1957), onde se encontra leitura diplomática da carta, e Ramalho (1980, pp. 1-26).

Refiro-me ao episódio do descanso dos marinheiros, que decorre enquanto se reúne o Consílio no palácio de Neptuno, onde se dirigira Baco, inquieto com a chegada próxima dos Lusos aos seus domínios. As duas personagens são representativas do conjunto dos marinheiros, enquanto dois pólos de forças contrárias no que diz respeito, neste caso, à arte do conto:

Responde Leonardo, que trazia
 Pensamentos de firme namorado:
 – «Que contos poderemos ter milhores,
 Pera passar o tempo, que de amores?»
 – «Não é (disse Veloso) cousa justa
 Tratar branduras em tanta aspereza,
 Que o trabalho do mar, que tanto custa,
 Não sofre amores nem delicadeza». (VI, 40, 5-8 – 41, 1-4)

Parece-me plausível interpretar a discussão entre Fernão Veloso e Leonardo como uma reflexão sobre qual seria o tema mais adequado à poesia. Na verdade, o diálogo destes dois marinheiros, do ponto de vista da sua relação de um hipotético tempo do verosímil, seria talvez inverosímil. As tripulações de marinheiros que seguiam nestas viagens e são projectadas em Fernão Veloso e Leonardo, por “oposição” a Vasco da Gama, não teriam talvez uma cultura que lhes permitisse falar nestes moldes. Seria verosímil que se entretivessem contando histórias (“contos”), mas não que equacionassem uma oposição de temas nestes termos. Sobretudo neste excerto da resposta de Fernão Veloso, dois termos parecem ser programados, pois ocorrem em outros pontos do poema – “branduras” e “aspereza”¹⁴. Perguntar sobre que haviam de ser os contos – a guerra ou o amor –, uma vez que a guerra é, juntamente com o tema da viagem, um dos grandes temas da epopeia formados na Antiguidade greco-latina, equivaleria assim a perguntar qual seria o melhor tema do canto épico. Isto parece-me plausível por duas razões em simultâneo: porque em alguns pontos chave do poema o poeta se apresenta como contrapartida de Homero e Virgílio¹⁵ e porque o amor é o tema que preenche cada nervura do seu texto¹⁶. Assim, o amor seria agora o novo tema do discurso épico a intercalar com os antigos. Aquele episódio sintetizaria a junção dos três

¹⁴ O termo “branduras” ocorre em contexto em que se fala do amor; veja-se, por exemplo, como Vénus se dirigia a Júpiter em “branduras” tais “Que moveram de um tigre o peito duro” (II, 42, 1-2); na referência a D. Fernando, que justamente é desculpado por causa da experiência do amor, é o adjectivo “brando” que ocorre a par de “amor” (III, 143). Veja-se como, pelo contrário, Éfire, no canto de Leonardo, é “indina de aspereza” (IX, 76, 6).

¹⁵ Veja-se, por exemplo, a terceira estância do poema (I, 3), onde justamente o poeta afirma a superioridade da acção da gente lusa face aos antigos gregos e latinos e, simultaneamente, de forma até simétrica, explana os dois temas épicos – a guerra e a viagem. Note-se como em “Cessem do sábio grego e do troiano” (I, 3, 1), por metonímia, os poetas Homero e Virgílio, criadores de Ulisses e Eneias, heróis que regressam a casa, apontam para o modelo da viagem. Alexandro e Trajano (I, 3, 3) são figuras representativas do modelo da guerra. Logo abaixo, em I, 3, 5, os dois temas ficam sintetizados em “A quem Neptuno e Marte obedeceram”.

¹⁶ A isto mesmo me referi num artigo sobre a Ilha Namorada (Viana, 2016).

temas – a guerra, tema proposto por Fernão Veloso, o amor, na proposta de Leonardo, e a viagem, presente não na discussão, mas nas figuras que a encarnam e são marinheiros. E afinal o conto dos Doze de Inglaterra, na narrativa de Fernão Veloso, reúne os dois temas. Já Leonardo, na Ilha Namorada, no “canto” que vai entoando a Éfire, inclui também uma nota relativa à guerra, mas de tal modo que mostra como os amores com que Éfire se lhe entregaria serão muito superiores à força de qualquer exército:

Que Emperador, que exército se atreve
 A quebrantar a fúria da ventura
 Que, em quanto desejei, me vai seguindo,
 O que tu só farás não me fugindo? (IX, 79, 5-8)

Tudo isto, que poderia parecer estranho – o amor enquanto tema da epopeia, agora a considerar em conexão com os dois temas oriundos da narrativa homérica, posteriormente consolidados com a épica virgiliana –, pode ter tido um antecedente em Ovídio, pois nas *Metamorfoses* o poeta situa o seu poema, do princípio ao fim, na mesma linha e caminho da tradição narrativa (cujos grandes temas eram a guerra e a viagem), mas acrescentando-lhe uma nova laçada, de que o amor é um elemento fundamental. Nesta peculiar epopeia, a vida é apresentada como uma metamorfose permanente movida pelo amor (e desamores). Dir-se-ia que o *ser* é entendido como mutação contínua e permanente movida pelo amor. Também por isto, porventura, o seu canto é um *carmen perpetuum*, como se lê logo no início do poema (I, 4). O sentido da inserção do novo tema será outro, mas tinha este antecedente porventura menos óbvio.

O poeta parece, pois, seguir por um caminho antigo da epopeia, onde pretende assegurar para os seus versos um lugar, nele inscrevendo um novo sentido do épico. A leitura da ninfa Éfire dentro do campo da poesia encontra, pois, enquadramento no conjunto do poema. Alcançar a ninfa equivaleria assim a um domínio sobre a própria arte. Nada disto será estranho se pensarmos que o poeta é o mesmo da estrofe final, onde se afirma como poeta à altura de Homero.

Porventura mais inusual e inesperada no tempo de Camões seria uma certa *con-fusão* da amada e da poesia, que parecem formar um mesmo objecto na mira do sujeito. A inferência parece-me plausível. Se aceitarmos aquela discussão do canto VI entre Leonardo e Fernão Veloso enquanto discurso meta-poético que especificamente propõe um novo tema para a epopeia – o amor –, então será fácil aceitar que alcançar e abraçar aquela rara rapariga significa alcançar um objecto dúplice, um “amor-poesia” ou uma “amada-poesia”, o que, aliás, se encontraria, e num espírito algo semelhante ao camoniano, bem mais tarde, num autor como Vasco Graça Moura¹⁷.

¹⁷ O conto “Polímnia” de Vasco Graça Moura exemplifica bem aquela fluidez, pois o seu enunciado é de tal ordem que, na mira do sujeito, ora parece estar uma mulher ora a poesia. Logo à partida, o título é muito significativo, quer na sua decomposição, apontando os seus elementos para os sentidos de ‘muito’ e de ‘hino’ (na poesia grega arcaica, uma das formas da poesia lírica e, posteriormente, também na poesia helenística grega e na poesia lírica latina), quer enquanto

O nexa que parece haver entre os dois pontos do poema contribui também para a introdução deste novo sentido do épico que o poeta parece entrelaçar no seu texto como quem dá uma nova laçada numa trama prévia de que o seu enunciado necessariamente também é feito. Mesmo no excerto de um e outro canto onde são protagonistas Fernão Veloso e Leonardo isto é sugerido mediante o que pode ser um pormenor não isento de significado. Esse aspecto, porém, além de corroborar a pertinência de se ler este nexa entre os dois lugares do poema, delimita ainda o campo de sentido em que ele é feito. No canto VI, os dois nautas discutem sobre que tema hão-de desenvolver o *conto* (VI, 40, 3) que os ajudará a passar o tempo; em contrapartida, no canto IX, o discurso de persuasão proferido por Leonardo com vista a alcançar a ninfa rara é classificado pelo narrador como *canto* (IX, 82, 3). E este novo *canto* é tão importante que só ele permite alcançar esta ninfa esquiva e fluida. Na nova modalidade do *conto* e *canto* que se fundem ou na nova modalidade do *conto* metamorfoseado em *canto*, que é saber só de alguns, parece surgir uma linha de sentido meta-poético a considerar.

O nexa entre estes dois pontos do poema mostra-se também porque, dentro da mesma ideia de um discurso meta-poético, a perseguição e o alcançar daquela ninfa, paralelamente aos de outras ninfas, constitui ainda uma etapa do desenrolar daquela tensão entre os temas do amor e da guerra enquanto temas épicos, que dá corpo à discussão entre Fernão Veloso e Leonardo em alto mar. Na verdade, se estes lugares do poema formam um nexa, posto que, em ambos os casos, parece haver uma tensão entre as duas personagens que dão voz a dois extremos opostos, a discussão poderá ter agora o seu desenlace. E não necessariamente no sentido em que um deles vença sobre o outro. O sentido do *conto* proposto por Fernão Veloso não é propriamente apagado pela proposta de Leonardo que sugeria inicialmente, no canto VI, a possibilidade de se entreterem com *contos* de amor. Ele mantém-se, porque todos aqueles galgos lútosos sintetizados no seu nome alcançam a mimosa ninfa que lhes cabe. A diferença é que desta vez Leonardo também leva a sua avante. Dir-se-ia, pois, que o novo *canto* inscreve sobre o *conto* tradicional, estereotipado e conhecido, um novo tema e modalidade da epopeia. Note-se, aliás, como no discurso de Leonardo isso é sugerido e de tal modo que o tema do amor se inscreve sobre o da guerra, nos versos IX, 79, 5-8, atrás citados.

Alcançar a ninfa Éfíre aparece assim como um desenlace que legitima este novo elemento da discussão – o amor enquanto tema adequado para o canto épico. A guerra mantém-se, pois, enquanto *tópos* que integra e estrutura este tipo de canto, a epopeia, que sustenta uma visão do mundo e nele o lugar do humano, porquanto na vida humana não deixou de haver a realidade da guerra, mas Camões

substantivo próprio, pois corresponde ao nome de uma das Musas. Veja-se esse movimento fluido do texto num excerto exemplificativo: “E o que dizer da minha aturada aprendizagem nas fontes e nos lugares mais idóneos e disponíveis? O que terá sido à minha custa e à custa alheia? Ainda hoje confesso que não sei responder. Fiz a Polímnia um assédio permanente, consegui que, não obstante a distância que ela caprichava em manter, me concedesse alguns favores, não a contra-gosto, isso não, mas comedidamente, tanto na garridice como nas evasivas das suas reticências imperceptíveis, e agora ninguém percebe que eu a tenha posto de lado, como uma folha amarrada que se atira para o cesto dos papéis” (Moura, 2008, pp. 97-98).

tem o “atrevimento” de lhe acrescentar este tema, de modo a pô-lo em paralelo com os da guerra e da viagem, onde se entretence enquanto novo modelo épico.

Ambos os temas são, pois, legitimados. Ambos os tipos de perseguição têm o seu lugar na Ilha Namorada e nenhum deles é depreciado. Aliás, a estrofe IX, 83, após aquela em que Éfire se deixa alcançar, é relativa a todos os pares na Ilha. Não são situáveis esses “famintos beijos na floresta” nem esse “mimoso choro que soava” em nenhum par específico, mas juntos eles formam uma “*sin-fonia*” e assim descrevem o ambiente geral.

Com isto, voltando ainda ao canto VI, poder-se-á entender que também ali não há uma decisão definitiva quanto à maior adequabilidade da guerra como tema dos *contos* naquela situação cheia de “asperezas”, a da viagem (portanto, a da epopeia), pois, em bom rigor, não se pode dizer que aquele *conto* (Os Doze de Inglaterra) é apenas de guerra. Na sua modelação, é dado um espaço muito considerável a questões que facilmente integramos na temática do amor, porquanto aquilo que nele é passível de ser classificado numa categoria temática da guerra não é propriamente o de uma guerra como a de Tróia ou como foram, a esse tempo e em passado recente relativamente ao poeta, outras guerras que ali poderiam ser *contadas*. Não faltavam mesmo exemplos ao poeta, como se vê pelo discurso de Vasco da Gama diante do Rei de Melinde. E, nestes casos, trata-se de guerras contadas com todo um conjunto de expressões típicas da descrição de uma batalha ou de um duelo oriundas de uma longa tradição épica com origem em Homero.

Veja-se, por exemplo, a descrição da Batalha de Ourique no canto III. Nas estâncias 47-48, não falta mesmo um símile de ressonância bem homérica. Além disto, predomina ali um estilo cheio de *asperezas* que decerto ao entendimento do “teorizador” Fernão Veloso pareceriam bem neste tipo de conto. A verdade, porém, é que a batalha dos Doze de Inglaterra acaba por revelar-se bem diferente. Os protagonistas deste conto vão combater cada um por sua dama. É certo que uma guerra como a de Tróia teve na sua origem uma mulher, mas não há lugar a comparação com a narrativa da batalha dos Doze de Inglaterra. Os guerreiros em Tróia não combatiam cada um por sua dama, como neste caso. Eu diria mesmo que, no estilo narrativo deste novo *conto*, predominam as “branduras” sobre as “asperezas”. O texto detém-se preferencialmente ora sobre “mil cores, sedas e jóias”, ora na expectativa da chegada do Magriço e a reacção dessa dama que, movida pela sua ausência, anteriormente, “com tristeza / se veste”. Além disso, as estâncias VI, 64-65, que se referem propriamente ao combate destes valentes não é comparável, por exemplo, à estância III, 47 e toda a narrativa subsequente da Batalha de Ourique.

O novo *conto*, apresentado como sendo aparentemente de guerra, é, na verdade, um canto que habilmente junta os dois temas, guerra e amor. Assim, nenhum deles “vence”, mas, já aqui, antes do canto IX, o discurso entretencia os dois temas que juntava estreitamente¹⁸. Não obstante serem ambos os aspectos importantes, e não se tratar de uma simples vitória de um sobre o outro, posto que, por um lado, todos

¹⁸ E exposição desta tensão de que o canto de Leonardo é o culminar começara mesmo mais atrás, no canto I. Não se trata, pois, de um aspecto menor no poema. No Consílio dos deuses (e ao

alcançam a sua ninfa, por outro, a narrativa de Fernão Veloso é ambivalente, em todo o caso, a ninfa Éfire apresenta-se diferente entre ninfas estereotipadas. Ela é muito mais difícil de alcançar. Isto é iniludível e não pode ser justificado como um colorido do texto. É certo que o texto camoniano é luminoso, mas o colorido forçosamente decorrente dessa luz não é isento de significado.

Depois de o poeta a comparar a outras ninfas, relativamente às quais Éfire é apontada como “exemplo e beleza” ou como uma ninfa “Que mais caro que as outras dar queria / O que deu, pera dar-se, a natureza (IX, 76, 3-4) – e tanto que Leonardo começa o seu *canto* “Já cansado” (IX, 76, 5) –, na estrofe IX, 77, 7-8, ressoa mesmo uma toada algo familiar ao leitor de Camões, por lembrar de algum modo o seu sujeito lírico¹⁹.

Numa articulação deste episódio com o do canto VI, o desenlace parece confirmar a adequabilidade de o *canto* amoroso integrar com propriedade a nova epopeia. A ninfa Éfire, mais difícil de alcançar, traz afinal a pedra de toque do novo canto épico, que não se fixa empedernido, fazendo-se mais do que muda repetição de antigos modelos. O poeta entrelaça no seu discurso mais qualquer coisa de tal modo que, mantendo-se dentro do género épico, que repetidamente convoca, simultaneamente resgata os seus modelos clássicos para a modernidade do século XVI fazendo-os significar.

Na dificuldade da nova ninfa em ser alcançada o que também se pode ler é a afirmação do novo sujeito como poeta capaz de entoar o novo canto. Este é, aliás, aquele mesmo que, no fim do poema, se põe ao lado de Homero. É que o novo modo épico, que não estava ao alcance de qualquer poeta, é agora a verdadeira contrapartida aos antigos cantos de Homero e de Virgílio, com uma nova *Weltanschauung*, mediante a qual o poeta situa o povo luso e o seu poema entre a melhor literatura europeia, que fez a Modernidade da Europa. Compreende-se por isso que o herói Vasco da Gama seja uma contrapartida, nos tempos modernos, ao antigo herói “Ulisses-Eneias”, como tive ocasião de propor (Viana, 2015). Se o “facundo Ulisses” que escapara de “ser na Ogígia Ilha eterno escravo” era um herói náufrago em confronto permanente com o outro, o diferente, o estrangeiro, se Eneias, que navegara “de Cila e de Caribdis o mar bravo”, portanto navegando também ele ao seu tempo o velho mar helénico, e edificando por fim a sua cidade, onde se afirma enquanto herói de paz, Vasco da Gama, munido destas qualidades de valorização do outro e estrangeiro, dá-o a conhecer ao mundo europeu, de tal modo que projecta um novo sentido do humano e uma nova dignidade²⁰ a par do que era então o melhor pensamento europeu. A este tempo, com efeito, alargara-se muito o conhecimento do mundo e, portanto, também necessariamente a visão do homem sobre si mesmo (confrontado com outros humanos iguais a si) e do seu

longo da viagem), Marte não é um opositor comum a Vénus, pois ele aparece ao lado de Vénus defendendo a causa dela.

¹⁹ Estes versos parecem sintetizar todo um andamento das redondilhas *Sóbolos Rios*.

²⁰ Veja-se o desenvolvimento da questão em Viana, 2015.

lugar no mundo que via remodelar-se. Neste aspecto, Portugal marcava presença importante na guarda avançada da Europa²¹.

Neste ponto, o modelo épico do amor a par dos da guerra e da viagem faz todo o sentido na edificação da nova cidade. A visão da Ilha Namorada, de que faz parte também a da máquina do Mundo facultada pela deusa Tétis²² apenas a Vasco da Gama e é de toda a importância para o bom governante, se implica firmeza e precisamente um caminho de asperezas, “porquanto “Árduo, difícil, duro a humano trato” (X, 76, 8), não dispensa o sentido da “brandura”. Não por acaso, justamente o Actéon que é colocado à entrada da Ilha Namorada e que “Foge da gente e bela forma humana” (IX, 26, 4) não consegue *ver* esta Ilha que todavia seria da máxima importância que visse, já que ele parece corresponder a D. Sebastião e a Ilha é desenhada de modo a interpelar lugares literários da Antiguidade como é o Sonho de Cipião, que justamente surge também a culminar a obra a que pertence, no caso, a *Republica* de Cícero, onde se pensa o que deve ser o bom governo do Estado. Mesmo sendo mostrada ao herói “a fermosura de Diana” (IX, 76, 6), já em plena Ilha, em IX, 63, 3-4, diz o narrador que “Da sombra dos seus cornos não se espanta / Acteon n’água cristalina e bela”. Ao contrário do herói ovidiano, ele nem se apercebe de que foi transformado em veado, a sua cegueira é total²³.

Nestas circunstâncias, será talvez mais perceptível que o nome da ninfa não é casual. Mesmo sendo rara a sua ocorrência na Antiguidade, sabemos a partir de um testemunho de Pausânias (II, 1, 1) que Éfire é filha de Tétis e de Oceano. Não podia ser um parentesco mais conveniente, pois ele confirma a formação de um paralelismo da acção do poeta (representado em Leonardo) com a de Vasco da Gama a quem justamente a deusa Tétis mostra a máquina do Mundo. Sendo a ninfa filha também do Oceano, este paralelismo mostra-se particularmente feliz, porquanto permite inferir que cabe agora ao poeta / Leonardo o acto de “cometer o mar”. Se Gama e os portugueses, “No largo mar fazendo novas vias” (V, 66, 3), vão “cometendo o mar”, é também o poeta que as largas vias insuperáveis da antiga epopeia greco-latina vai fendendo com o seu novo discurso épico de tal modo que também ele acaba por “cometer” este “mar” que, intrinsecamente novo, parecia invencível e impermeável a alguma novidade²⁴.

²¹ Havia, em todo o caso, qualquer coisa de contraditório em tudo isto, pois, simultaneamente, em Portugal, já se haviam fechado as portas ao movimento europeu da Reforma, o que nos afastaria dos bons ventos do Humanismo e a cultura e educação que lhe eram conexas.

²² Uma vez que atrás me refiro à figura de Tétis que ocorre no episódio do Adamastor, convém distinguir as duas deusas gregas cujo nome, na passagem para português, acaba por ficar igual. A deusa que mostra ao Gama a máquina do Mundo é esposa do Oceano; a nereide Tétis da qual se enamorou o Adamastor é esposa de Peleu e mãe de Aquiles.

²³ Veja-se o desenvolvimento da questão em Viana, 2016.

²⁴ O paralelismo com a acção do Gama é só aparente, pois o poeta situa-se bem acima dele, porquanto é o seu discurso épico que dá sentido à navegação. Bem pode, com efeito, o Gama agradecer às Musas, isto é, à poesia e ao “muito amor da pátria” que as obriga “A dar aos seus, na lira, nome e fama” (V, 99, 3). Esta questão, que não é nova nos Estudos Camonianos, não caberia já neste artigo.

Alcançar a ninfa Éfire significa assim alcançar o novo canto épico. Eu diria, pois, que tal como Leonardo corteja com o seu canto a ninfa difícil de obter, o poeta, com o seu canto experiente, *namora*, por assim dizer, os antigos textos épicos greco-latinos desejando submetê-los à nova medida do seu canto épico, onde os antigos versos se *desfazem* e o poeta os faz significar de novo.

Referências bibliográficas

- Almeida, J. M. de (1957). Carta do Humanista Francesco Albertini ao Rei Venturoso. *Humanitas*, 1, 227-232.
- Bloom, H. (1997). *The Anxiety of Influence. A Theory of Poetry*. Oxford: Oxford University Press.
- Camões, L. (1972). *Os Lusíadas* (Leitura, Prefácio e Notas de Álvaro Júlio da Costa Pimpão). Lisboa: Instituto de Alta Cultura.
- Lourenço, E. (2002). *Poesia e Metafísica*. Lisboa: Gradiva.
- Moura, V. G. (2008). Polímnia. In *A Morte no Retrovisor. Ficções e Quase Ficções* (pp. 97-102). Lisboa: Quetzal.
- Ovide (2001) *Les Métamorphoses-Metamorphoseon* (Ed. de Danièle Robert). Arles : Actes du Sud.
- Ramalho, A. C. (1980). *Estudos Camonianos*. Coimbra: INIC.
- Sena, J. (1980). *A Estrutura de «Os Lusíadas» e Outros Estudos Camonianos e de Poesia Peninsular do Século XVI*. Lisboa: Edições 70.
- Silva, V. M. A. (1999). *Labirintos e Fascínios*. Lisboa: Cotovia.
- Statius, p. P. (1928). John Henry Mozley (Vol. I). London: William Heinemann; New York: G. p. Putnam's Sons.
- Sousa, M. F. (1639). *Lusiadas de Luis de Camoens comentadas por Manuel de Faria e Sousa*. Tomo Quarto. Madrid: Juan Sanchez. [uso a cópia disponibilizada online pela BNP]
- Viana, M. M. (2015). Ulisses, Eneias e Vasco da Gama. Cidade Humanista a Ocidente. *Revista Portuguesa de História do Livro*, 35-36, 235-273.
- Viana, M. M. (2016). A Ilha Namorada de Camões. Novíssimo lugar quasi utópico entre as paragens da Antiguidade greco-latina. *Revista de História do Livro*, 37-38, 171-210.
- Viana, M. M. (2009). "Píndaro e Horácio face a face", *Espaços e Paisagens. Antiguidade Clássica e Heranças Contemporâneas* (Vol. 1, pp. 131-137). Coimbra: APEC-CECH.

Resumo

Entre as outras ninfas, todas estereotipadas no seu modo de serem «mais industriosas que ligeiras», há uma que é diferente e à qual Camões chamou Éfire, o nome de uma ninfa da Antiguidade que é praticamente desconhecida. No entanto, esta ninfa tem um papel importante no episódio da Ilha Namorada e o significado que esta figura tem nele afecta o conjunto do poema *Os Lusíadas*. Julgo que esta ninfa pode ser interpretada como elemento importante de um discurso meta-poético que o poeta constrói no poema, onde propõe um novo épico, através dos antigos caminhos da épica grega e latina.

Abstract

Between the other nymphs, all stereotyped, with more «industry» than «lightness» on the run, there is a single one that is different and Camões named Ephyre, a name of a nymph of the Antiquity that is almost unknown. Nevertheless, this nymph has an important part in the episode of the «Ilha Namorada» and the meaning of this figure here affects the poem *Os Lusíadas* as a whole. This nymph may be interpreted as an important element of a meta-poetic discourse the poet creates in his poem, where he purposes a new way of epics through the old ways of the Greek and Latin epics.