Pintar Macau e a Ilha dos Amores: José Rodrigues e Luís de Camões (intermedialidades)

*Isabel Pires de LIMA*¹

*Outros muitos [feitos] verias, que os pintores
Aqui também por certo pintariam,
Mas falta-lhe pincel, faltam-lhe cores;
Honra, prémio, favor, que as artes criam
(CAMÕES, *Os Lusíadas*, VIII, 39)²*

A epopeia camonianiana escrita à luz dos preceitos da retórica e da arte poética humanistas dará expressão ao secular debate

1 Professora Catedrática da Universidade do Porto. Investigadora do Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa (Unidade I&D da FCT). Áreas de especialidade: Literatura Portuguesa Moderna e Contemporânea e Estudos Queirosianos com dezenas de títulos publicados. Trabalha ainda em Estudos Interartísticos e em Literaturas Comparadas em Língua Portuguesa; *piresdelimaaisabel@gmail.com*

2 Todas as citações da obra de Luís de Camões, *Os Lusíadas*, serão feitas a partir da edição organizada por Manuel dos Santos Alves (1971).

em torno da relação entre pintura e poesia e da presumível superioridade de uma em relação a outra. Desde Simónides, nos séculos IV-V a.C., que a questão se coloca. Terá sido ele o primeiro a definir a pintura como “poesia muda” e a poesia como “pintura que fala”, dando início a uma contenda que atravessou os séculos e que explorou as semelhanças e diferenças entre elas e a maior ou menor expressividade de cada uma levando tendencialmente a poesia a melhor. Aristóteles atentarà no assunto na *Poética*, mas terá sido Horácio, na *Arte Poética*, no século I a.C., que definitivamente lançará as bases da polémica e fixará uma fórmula que se celebrizará até aos dias de hoje como referência no debate desse tipo de questões: “ut pictura poesis” (“como a pintura, assim é a poesia”). Teremos que aguardar pelo romantismo para ver Lessing, em *LaoKoon* (1766), pôr em causa a possibilidade de uma comparação entre artes de natureza distinta, adoptando critérios de análise similar para objetos bem distintos. Aliás, Lessing usa ironicamente para título do seu livro o nome de uma célebre escultura de Miguel Ângelo inspirada no episódio mítico narrado com imensa expressividade por Virgílio.

Camões, numa reflexão sobre a arte, desenvolvida no Canto VIII (39-42), na qual discorre sobre as condições que a favorecem e sobre as que lhe não são facultadas, refere-se à poesia como a “pintura que fala” (VIII.41), como antes se referira à pintura como “muda poesia” (VII.76). Aliás, pintura aparece aqui também para designar, como era comum na época, toda a forma de arte. Esta reflexão, é curioso lembrá-lo, surge no âmbito da meditação que atravessa *Os Lusíadas* sobre o herói, ou melhor, sobre o heroísmo, visto que, como nota Maria Vitalina Leal de Matos, Camões desenvolve a esse respeito “uma teoria impessoal, que ninguém personifica; um modelo, o que, aliás, está de acordo com a opção manifestada no título: um herói co-

lectivo” (SILVA, 2011, p. 499) E essa teoria defende a ideia de que não basta pertencer a uma estirpe nobre para se ser herói; implica uma conquista individual e o amor pela cultura – trata-se portanto de um modelo do herói culto.

Vem isto a propósito do facto de Camões não se ter alheado da disputa muito especialmente desenvolvida no seu tempo entre a “pintura que fala” e a “muda poesia”, para usar de novo as suas expressões, e de ter dado corpo a uma poesia altamente plástica, a qual, dado o seu pendor descritivo, sobretudo n’*Os Lusíadas*, dialoga constantemente com o campo da pintura, quer a pintura erudita dos mestres do classicismo, quer com a linguagem da pintura.

Aliás a crítica camoniana, desde o século XIX, tem sido sensível a essa proximidade³. Já no presente século, Sara Paleri nota, a propósito de *Os Lusíadas*, que “Il poema si impone come epopea visiva che narra per far vedere” (PALERI, 2009, p. 14) e cita abundantemente o ponto de vista de Roncaglia, que tem desenvolvido múltiplos estudos reveladores de que *Os Lusíadas* se constituem como epopeia de excepção através de séries de imagens e cenas justapostas que se articulam com os retratos breves que Camões pinta com palavras, à imagem da mais cuidada pintura renascentista. Concluindo Sara Paleri, no seguimento daquele, que

Camões si tova a ‘duettare com gli artisti del Cinquecento, con l’exemplum dei classici, con i colori ed i suoni di un’ epopea colta e volutamente “difficile”, con l’allegoria decorativa tanto cara ai pittori suoi

3 Cf. Carlos Ascenso André, “Poesia e Pintura na Poesia de Camões”, in *Dicionário de Luís de Camões* (2011, p. 703-707).

contemporanei, con l'emblema e la visione simbolica
(PALERI, 2009, p. 13),

numa rede intertextual intensa com a arte do seu tempo.

Em síntese, a dimensão plástica da poesia de Camões é fortíssima e muitos são os passos d'*Os Lusíadas* que disso dão testemunho, desde pequenos episódios descritivos, a largos frescos narrativos. A título meramente exemplificativo, lembremos a descrição do escorbuto, terrível doença mortal que atacava os navegantes, no canto V. 81-2, ou a acção das Nereides barrando a entrada da armada em porto perigoso, no canto II.20-2. E toda a gente lembrará os grandes e célebres painéis do retrato de Vénus, no canto II, ou do Adamastor, na canto V, assim como os verdadeiros polípticos constituídos pelos episódios dos Doze de Inglaterra, no canto VI ou da batalha de Ourique, no canto III. Em todos eles, Camões revela uma atenção de artista aos matizes da cor e do brilho, aos contrastes do claro/escuro, ao rigor do pormenor, à expressão do movimento, tudo à maneira da pintura sua contemporânea, cujas temáticas visita. Carlos Ascenso André (2011, p. 705) faz notar a insistente presença, dez vezes acima do que era habitual na época, das ocorrências do verbo *ver* na epopeia camoniana: 444 ocorrências, só ultrapassado pelo verbo *ser*, que regista 697. Complementarmente, grande é a frequência de verbos que se reportam ao campo do olhar e de termos do campo das artes plásticas como pincel, pintor, tela, tinta.

Pode-se portanto afirmar com Roncaglia e Sara Paleri que

È possibile intravedere nei colori della pittura e nei colori
della retorica camoniana un principio di ‘addizione’
grazie a cui l’intensità visuale e l’ intensità intellettuale

si legano in un vincolo intenso e inestricabile. (PALERI, 2009, p. 15)

Não admira portanto que a obra de Camões tenha suscitado a atenção de artistas plásticos de todas as épocas, que fizeram de múltiplos frescos da epopeia fonte de inspiração, produzindo obras plásticas nos mais diversos suportes.

E não admira também que o episódio mitológico da Ilha dos Amores com o seu excepcional colorido e a sua extraordinária beleza plástica tenha sido um dos mais desafiantes a esse nível.

José Rodrigues, um dos artistas plásticos portugueses que se tem deixado seduzir pelo canto da sereia camoniana, é um dos nomes maiores da cena plástica portuguesa contemporânea, nomeadamente do Porto, em cuja Escola Superior de Belas Artes se formou e onde desde logo se notabilizou a par de Ângelo de Sousa, Armando Alves e Jorge Pinheiro, como um dos “Quatro Vintes”, designação que decorreu da classificação de vinte valores obtida pelos quatro nesses avaros anos sessenta. Com diminuta internacionalização para além do espaço lusófono, José Rodrigues é autor de uma vastíssima obra no campo da escultura e da pintura, muito difundida sobretudo a Norte de Portugal, e ajudou a criar um dos espaços artísticos mais significantes dos últimos 50 anos, no Porto, a Cooperativa Árvore, para além da Bienal de Cerveira, que tem lugar numa pequena vila do extremo Norte de Portugal, um dos primeiros exercícios de descentralização das artes plásticas contemporâneas em Portugal.

Desde os anos de 1960 até aos dias de hoje, José Rodrigues vem desenvolvendo um diálogo estreito com a literatura, em

grande parte motivada pela intermediação de Eugénio de Andrade, poeta marcante das letras portuguesas da segunda metade do século XX, vizinho portuense e amigo do pintor. Para além do intenso contacto com a literatura contemporânea, José Rodrigues tem também dado corpo plástico ao seu encontro com textos da tradição clássica, de que se destaca, o diálogo com Camões e a epopeia. Para além de ter ilustrado, nos anos 1980, os 10 cantos d'*Os Lusíadas*, José Rodrigues tem duas séries de desenhos produzidos em décadas diferentes (1980 e 1990), com o título *Variações para a Ilha dos Amores* (1992), inspiradas nos cantos IX e X da epopeia camonianiana. Esses trabalhos estiveram expostos, em 1992, juntamente com os quadros *Macau e Camões*, na Galeria do Leal Senado de Macau e, no ano seguinte, no Convento da Orada em Monsaraz (Alentejo). Daqueles trabalhos, os produzidos na década de 90, e apenas esses, foram também expostos em 1993 no Porto, no Espaço d'Arte TLP, com o título *Fragmentos para uma Ilha dos Amores* (1993).

A minha atenção irá deter-se nos referidos trabalhos inspirados pelo episódio camoniano da Ilha dos Amores, remetendo para outra oportunidade aqueles outros que ilustram os X cantos d'*Os Lusíadas*. A série de trabalhos dos anos 1980 (doravante identificados pela numeração de 1 a 14) é substancialmente diferente da da década de 1990 (doravante identificada pela numeração de 15 a 31); os primeiros são depuradas grafites sobre papel; os segundos são trabalhos em carvão e pastel sobre papel sobre tela, nos quais a componente figurativa é mais impositiva, a par de uma certa tonalidade expressionista, como a visualização exemplificativa de dois ou três trabalhos facilmente evidencia. Ora aquela primeira série é acompanhada por brevíssimos poemas de Eugénio de Andrade num diálogo inter-semiótico que envolve afinal um artista plástico e dois poetas (Camões e Eugénio de

Andrade); o mesmo acontece de resto com a segunda série, cuja edição do catálogo abre com o poema, “a sua dinamene”, do poeta nosso contemporâneo, Vasco Graça Moura, o qual entra ainda num jogo intertextual com a lírica camonianiana. Dinamane terá sido uma escrava chinesa pela qual Camões se terá apaixonado e que imortalizou na sua poesia.

Acresce que essa série de trabalhos da década de 1990 inclui também alguns quadros que, pese embora o título do catálogo, *Fragmentos para uma Ilha dos Amores*, verdadeiramente extravasam o referido episódio, com evidentes alusões à saga da viagem marítima que a epopeia relata e à figura de Camões na sua relação com o Oriente, o Índico e a epopeia propriamente dita. Dos três quadros (16-17-26) que aludem a Camões, dois remetem para episódios biográficos atribuídos ao poeta: a sua relação amorosa com Dinamene com quem se terá refugiado na famosa gruta macaense (16) e o naufrágio que terá sofrido na viagem de regresso da Índia onde terá perdido a amada, um olho e terá estado prestes a perder o seu livro (26), *Os Lusíadas*; o terceiro quadro é um retrato de glorificação (17) mas, digamos assim, de glorificação trágica.

Trata-se de um Camões envelhecido e bastante despojado, monocromático, com um certo ar de ermita no deserto, magro e triste, embora altivo, empunhando a sua glória em primeiro plano, bem no centro, o livro do seu canto vitorioso. Aliás, nos outros dois quadros, também o livro lhe ocupa as mãos. Emoldura o retrato o ícone por excelência do estilo manuelino e que está presente de resto em diversos quadros dessa série, a corda e os nós da arte de marear. É portanto um estratagema de glorificação pelo qual o pintor optou. Por trás da moldura, uma espécie de linha de um horizonte costeiro, entre mar e terra, espaço de entre dois que camões sempre ocupou, como Graça Moura

lembra na parte 5 do referido poema, que citaremos adiante. Em fundo e do lado esquerdo do rosto, uma estrela de cinco pontas alude ao signo venusiano sob o qual Camões viveu. Ora o pentagrama é um símbolo associado desde a Antiguidade à deusa Vénus e por extensão à própria representação no firmamento do planeta Vénus, isto para além de outras simbologias como por exemplo a de infinito. Aliás, noutros quadros da série, a estrela de cinco pontas aparece de modo mais camuflado ou mais explícito (15-21-24), indiciando a protecção de Vénus que acompanha a aventura marítima do Gama desde o início e muito especialmente marca presença de favorecimento e intermediação no episódio da Ilha dos Amores.

A representação de Dinamene e Camões naquilo que parece ser uma gruta (16) é atravessada por uma espécie de lirismo trágico, digamos assim. Se, por um lado, Camões contempla amorosamente a sua Dinamene desvelada e de sensuais mamilos proeminentes, em atitude próxima da evocada pelo poema de Vasco Graça Moura:

ao princípio era a ninfa dormindo-se, e a ninfa era uma moça china
chamada dinameme, com quem vinha embarcado.

ali ficava, reclinada e nua, a deixar-se lentamente contemplar;

(RODRIGUES, 1993, p. 15)

por outro lado, quer o seu rosto, quer o da amada, transmitem uma apreensão trágica, que os seguintes versos do mesmo poema dizem:

ao princípio era a ninfa adormecida e sem cendal

ao princípio era a ninfa que depois naufragou,

a que depois foi lastro de todos os navios.

(RODRIGUES, 1993, p. 15)

A própria gruta sugere uma certa ameaça de sucção, como ameaçador e premonitório de amputação é aquele braço fantasmático de Camões.

O terceiro desses três quadros (26) confirma a amputação. Trata-se de uma clara alusão ao naufrágio de Camões no Índico no qual perdeu a sua Dinamene, episódio por ele recordado nos doloridos sonetos “Ah! minha Dinamene! Assim deixaste” e “Quando de minhas mágoas a comprida”⁴ e que a parte 5 do poema de Graça Moura evoca:

a sua dinamene, a pobre moça china,
ei-la cativa entre nenúfares brancos e tufos de junquilhos.
o seu corpo é uma inquieta deslembração,
e de plácidas águas se faz agora o seu regaço.

4 Trata-se dos seguintes poemas:

“Ah! minha Dinamene! Assim deixaste/Quem não deixara nunca de querer-te!/Ah! Ninfa minha, já não posso ver-te,/Tão asinha esta vida desprezaste!//Como já pera sempre te apartaste/De quem tão longe estava de perder-te?/Puderam estas ondas defender-te/Que não visses quem tanto magoaste?//Nem falar-te somente a dura Morte/Me deixou, que tão cedo o negro manto/Em teus olhos deitado consentiste!//Oh mar! oh céu! oh minha escura sorte!/Que pena sentirei que valha tanto,/Que inda tenha por pouco viver triste?” (CAMÕES, 1971, p. 230)

“Quando de minhas mágoas a comprida/Maginação os olhos me adormece,/Em sonhos aquela alma me aparece/Que pera mim foi sonho nesta vida./Lá nua saudade, onde estendida/A vista pelo campo desfalece,/Corro pera ela; e ela então parece/Que mais de mim se alonga, compelida./Brado: - Não me fujais, sombra benina! -/Ela, os olhos em mim c’um brando pejo,/Como quem diz que já não pode ser,/Torna a fugir-me; e eu gritando: - Dina.../Antes que diga: -- mene, acordo, e vejo/Que nem um breve engano posso ter.” (CAMÕES, 1971, p. 192)

vi, claramente vista, aquela ninfa.

e vi grutas e nuvens, revoltas sonoridades, águas transparentes, calcários,
conchas, pedrinhas, pedacinhos de ossos, estrelas do mar, ânforas do esquecimento,
fragmentos do canto a escapar sob a linfa clara.

e também a linha da costa, o recorte das fortalezas, os procelosos baixos,
os sinais da terra e os sinais do firmamento,

e outros sinais do mar, e os náufragos por socorrer,

tanto corpo por enterrar, tanta mágoa por reparar, tanto cabo por dobrar,

tanto nó, tanto dó, tanta paixão,

tanto infortúnio, tanta cobiça, tanta ventura, tanto dano.

(RODRIGUES, 1993, p. 17)

O clima de catástrofe é dado pelos símbolos convocados no lado esquerdo do quadro, a corda quebrada e subitamente espiralada que a figura de Camões percepçiona como ameaça a evitar do mesmo modo que essa força em forma de foice que parece querer engolir o poeta. Um outro quadro que alude à tragédia do naufrágio (22) também declina a experiência do desencontro.

Mas atentemos então no longo episódio celebrizado pela designação de Ilha dos Amores, que se estende da estância 18 do canto IX até a 143 do canto X (cerca de 20% do poema) e que decorre numa ilha imaginada e imaginária, nunca assim denominada pelo poeta, que a designa primeiro “ínsula divina” (IX.21) e por fim “Ilha alegre e namorada” (X.143), classificando-a ainda de fresca, bela, formosa, alegre, angélica, e de “Ilha

de Vénus” (IX.95). A denominação estabelecida pela tradição decorre do facto de nela ser facultada pelos deuses,” (I.2), através da experiência do amor. O episódio em causa origina um hino ao amor como valor humano conquistado por merecimento e cuja mais exactamente por Vénus, aos nautas, a recompensa pelas suas “obras valerosas consecução abre as portas de um novo mundo, de uma nova era.

Ao ser iniciada a viagem de regresso, Vénus, a “Deusa Cípria” (de Chipre) quer premiar os nautas pelos longos trabalhos que lhes permitiram a glória de chegar à Índia, circum-navegando África (IX.18) e ordena ao seu filho Cupido que entre em acção; ele que “Os deuses faz descer ao vil terreno / E os humanos subir ao Céu sereno.”(IX.20), isto é, que aproxima homens e deuses, no caso nautas e ninfas. A ilha que os nautas avistam e para onde serão conduzidos por “aquáticas donzelas [...] – Todas as que têm o título de belas, / Glória dos olhos, dor dos corações – “ (IX.22) será uma ilha imaginária cuja tentativa de identificação tem feito correr rios de tinta dos exegetas camonianos.

Trata-se de uma ilha que o texto camoniano permite localizar no Índico, visto que a frota do Gama está a iniciar a viagem de regresso, mas que na verdade corresponde ao *topos* clássico do *locus amoenus* aproximável de uma ilha mediterrânica. Com Vítor Aguiar e Silva, podemos sintetizá-la desse modo:

É uma ilha *fresca e bela*, recoberta de *gramíneo verde*, onde *limpidas fontes* correm por entre *verdura e pedras alvas*. Verde do arvoredado e da relva e brilho cristalino das águas correntes ou represadas – eis os dois tons cromáticos que invadem a paisagem. Depois, numa profusão de perfumes e cores, o poeta pormenoriza e

faz avultar os outros elementos que perfazem o quadro do *locus amoenus*: frutos variegados, árvores e flores, muitas delas dotadas de significado simbólico e mítico, cânticos de aves, velozes e elegantes animais de caça... E a coroar a beleza deste paraíso terreal, o bando das ninfas nuas ou semidesnudadas, tangendo cítaras, harpas, flautas, perseguindo, em fingida corrida venatória, veados, lebres ou frágeis gazelas, ou banhando os esplêndidos corpos nas águas argêntas. (SILVA, 1994, p. 135)

Esse *locus amoenus* transforma-se em verdadeira Ilha dos Amores pelo encontro nupcial das ninfas e dos nautas, configurando também um *locus eroticus*. Ouçamos essas duas esclarecedoras e belas estâncias camonianas:

Oh! Que famintos beijos na floresta,
E que mimoso choro que soava!
Que afagos tão suaves! Que ira honesta,
Que em risinhos alegres se tornava!
O que mais passam na manhã e na sesta,
Que Vénus com prazeres inflamava,
Melhor é experimentá-lo que julgá-lo,
Mas julgue-o quem não pode experimentá-lo.

Desta arte, enfim, conformes já as formosas
Ninfas co'os seus amados navegantes,
Os ornam de capelas deleitosas,
De louro e de ouro e flores abundantes.
As mãos alvas lhe davam como esposas;
Com palavras formais e estipulantes,

Se prometem eterna companhia,
Em vida e morte, de honra e alegria. (IX.83-4)

Tal rito nupcial, que se estenderá ao próprio Gama com a deusa Tétis, esposa do Oceano, a qual o fará subir a altaneiros paços de “cristal” e “ouro puro e fino”, passando com ele grande parte do dia “Em doces jogos e em prazer contino.” (IX.87), corporiza o princípio neoplatónico do amor enquanto fonte de regeneração. O quadro (31), da série dos anos 1990, um dos mais figurativos da série, sobretudo no que à figura do Gama diz respeito, dá o clima de fruição erótica continuada e múltipla oferecida por Tétis, mulher carnal e humana, de rosto identificável e princípio arquetípico do feminino, anja sem rosto que acompanhará eternamente Vasco da Gama como as Ninfas seguirão para sempre os nautas lusos. A cor que domina esse quadro mais que todos os outros indicará essa plenitude alcançada: terra, mar, ilha, espaço sideral confluem rodeando o Gama e com ele o futuro dos portugueses.

Com efeito, esse rito nupcial regenerador propiciará o cumprimento do desejo manifestado por Vénus a Cupido, quando lhe ordena que faça as Nereides apaixonarem-se pelos Lusitanos: “Quero que haja no Reino neptuniano, / Onde eu nasci, progénie forte e bela” (IX.42). No seio lustral das águas que simbolizam o poder genesíaco primordial, nascerá um mundo novo, oposto ao “mundo vil, malino” que desconhece o amor. Uma geração de homens novos, há-de instaurar uma ordem nova, confirmando-se e anunciando-se assim a missão ecuménica do povo português. E veja-se desde já como um dos trabalhos de José Rodrigues, da série da década de 90 - (23) - dá expressão simbólica a essa dimensão ecuménica atribuída aos nautas pela deusa: um cordame da arte de marear engloba todo o universo, como a

inclusão da rosa-dos-ventos encimando o desenho sugere, terra e mar unidos sob um símbolo cristão de paz e renovação, a pomba e ramo de oliveira⁵.

A corroborar o anúncio desse mundo novo está o desvelamento da máquina do mundo que no seu palácio cristalino Tétis fará ao Gama, após ter ascendido a um “monte espesso” por “um mato / Árduo, difícil, duro a humano trato”(IX.76), ascensão que obviamente simboliza o esforço do conhecimento e da prossecução da virtude:

Dando-lhe a entender que ali viera
Por alta influência do imóvel Fado
Para lhe descobrir, da unida Esfera
Da terra imensa e mar não navegado,
Os segredos, por alta profécia.
O que esta sua nação só merecia,

Tomando-o pela mão, o leva e guia
Para o cume dum monte alto e divino,
No qual uma rica fábrica se erguia
De cristal toda e de ouro puro e fino. (IX.86-7)

Essa célebre cena talvez seja a que origina o desenho - (21) -, aquele que dessas duas séries de José Rodrigues segue mais de perto o texto camoniano, o qual, aliás, acresce a seguinte precisão:

Não andam muito que no erguido monte
Se acharam, onde um campo se esmaltava

5 Noé, para se certificar do fim do Dilúvio, solta uma pomba que regressa com um ramo de oliveira no bico, anunciando o início de outra era de paz.

De esmeraldas, rubis, tais que presume
A vista que divino chão pisava.
Aqui, um globo vêm no ar, que o lume
Claríssimo por ele penetrava,
De modo que o seu centro está evidente,
Como a sua superfície, claramente.
(X.77)

Trata-se com efeito de uma cena com uma força alegórica evidente e com uma acentuada propensão visual. O pintor coloca frente a frente a deusa e o Gama, num patamar que os iguala e no seio de uma espécie de divina esfera cristalina e sideral, insinuando uma atmosfera de profecias desenhada por uma linha costeira com a forma do universo. Dentro dela, dois outros mundos se concentram: o mundo que a deusa oferece e revela ao Gama na sua perfeição e totalidade absolutas e um outro mundo imperfeito na sua incompletude, dada pela corda de marear que não se fecha em círculo e por essa linha territorial em aberto, e também mundo imperfeito, nos desastres que pressupõe, sugeridos pela caravela invertida. A tudo preside em lugar central e de destaque o mesmo pentagrama na sua simbologia venusiana já aludida. Pentagrama que se destaca também na imagem (15) que parece mostrar o nauta anónimo (o Zé ninguém português) posto em descanso e em espanto perante o que lhe foi dado desfrutar junto das Ninfas e vislumbrar perante a revelação de Tétis, que a todos incitara – “tu [Gama] c’os mais” - a verem “co’os olhos corporais” (X.76).

O episódio da Ilha dos Amores tem pois no canto camoniano uma função alegórica, que aliás o próprio Camões um pouco surpreendentemente revela⁶, e uma função utópica, ao

6 Diz ele: “Que as Ninfas do Oceano tão fermosas, / Tétis e a Ilha angélica pintada,

corporizar nos referidos esponsais a energia transformadora do ser e do mundo⁷.

Retomemos agora de modo mais detalhado a intermediação do episódio camoniano com a pintura de José Rodrigues, não sem citarmos mais uma vez Sara Paleri que lembra com muita propriedade que:

Camões afferma explicitamente che quest'isola è stata creata da Venere, l'isola è un dipinto della dea. E all'atto del dipingere e dell'ornare si rimanda continuamente: la “branca arcia / **pintou** de ruivas conchas Citereia”, l’ “arvoredo gentil” che pende sul lago si specchia nel “cristal resplandecente / que em si o está **pintando** propriamente”; le ciliegie sono “purpúreas na **pintura**”.

Ache Zéfiro e Flora dipingono, e dipingono coi colori delle poesia:

Pintando estava ali Zéfiro e Flora

As violas da cor dos amadores,

/ Outra cousa não é que as deleitosas / Honras que a vida fazem sublimada. / Aquelas preminências gloriosas, / Os triunfos, a fronte coroada / De palma e louro, a glória e maravilha, / Estes são os deleites desta ilha.” (IX.89)

7 Cf. a este respeito a excelente leitura de Vítor Aguiar e Silva, intitulada “Imaginação e pensamento utópicos no episódio da «Ilha dos Amores»”, no qual defende a sua dimensão utópica em função do conceito blochiano de utopia: “Na paisagem esplendorosamente erótica da ilha [...], os nautas descobrem, para usar as palavras de Bloch, «a paisagem do desejo *ante rem*, a própria mulher como paisagem que espera». O desejo e o amor abrem o horizonte da esperança e semeiam o futuro. A *progénie forte e bela* anunciada por Vénus será a encarnação da utopia como energia transformadora do ser.” (SILVA, 1994, p. 152)

O lírio roxo, a fresca rosa bela,
Qual reluze nas faces da donzela (IX.61)

Così, proprio mentre dipinge, la poesia si limita ad alludere al cromatismo della pittura – che contrae ad alcuni elementi selezionati –, perché quei colori splendano per colorare l'idea più che la realtà.” (PALERI, 2009, p. 113)

Poderíamos dizer, recorrendo às palavras da ensaísta, que os trabalhos de José Rodrigues da década de 80 e as palavras de Eugénio de Andrade que os acompanham tomaram a “pintura” camoniana da Ilha dos Amores como uma pintura que pretende mais dar cor à ideia do que à realidade, tendo nós lembrado, como lembrámos, que essa é uma ilha imaginária e alegórica.

Esses desenhos de José Rodrigues são extremamente conceptuais e, não desdenhando alguns elementos figurativos, tendem para a abstracção, como se dialogassem com o texto camoniano naquilo em que ele persegue a construção alegórica. Dito de outro modo, a “pintura que fala” a que Camões recorre para pintar a Ilha dos Amores, modela poeticamente um extraordinário aparato cénico mas que acaba por criar propositadamente a atmosfera rarefeita de uma ilha inexistente, ou seja, que acaba por criar uma alegoria que se torna visível.

Desenhos de José Rodrigues e poemas de Eugénio de Andrade dão essa rarefacção, a depuração mítica que o texto camoniano exige. O trabalho (8) di-lo de modo exemplar, com essa ilha cristalizada fora da moldura da ilha real mas evanescente que vemos ao fundo, assim como o diz as palavras do poeta ao elencar nomes de várias ilhas da Antiguidade, reais e imaginadas, ilhas habitadas pelo mito e que sendo uma são múltiplas.

Não será essa a ilha da utopia, das utopias humanas e até divinas?

Aliás, para a mesma ideia de ilha plural remete o texto que acompanha o primeiro desenho da série (2), o qual por seu turno também diz a aludida rarefacção cheia de sentido, atravessada pelo elemento humano do bastão, ceptro, falo (?) que assinala a intervenção, a presença, a coabitação do humano nessa ilha divina. De resto, nesse como em quase todos os quadros da série, temos a exibição desses dois planos que lembram a confluência entre dois mundos que o episódio da Ilha dos Amores descreve, com os deuses a “descer ao vil terreno” e os humanos a “subir ao Céu sereno” (IX.20). O desenho evoca o texto camoniano: “De longe a Ilha viram, fresca e bela, / Que Vénus pelas ondas lha levava” (IX.52), o qual mais adiante acrescenta: “Para lá logo a proa o mar abriu, / Onde a costa fazia uma enseada / Curva e quieta, cuja branca areia / Pintou de ruivas conchas Citereia. // Três fermosos outeiros se mostravam, / Erguidos com soberba graciosa” (IX.53-4). Como o evocam de modo menos explícito os trabalhos (3-5-10) e repectivos textos de Eugénio de Andrade, na medida em que reportam esse momento inaugural do deslumbramento que a descoberta e aproximação da ilha sempre convoca e a esperança de refrigério que comporta.

Talvez importe cruzar estes desenhos com dois da série dos anos 1990, (20-18): o primeiro parecendo evocar a erupção ou a aparição de uma ilha a partir do seio oceânico entre o trajecto da maréação dada pela corda e a linha de costa e convocando as palavras de Vénus quando refere a “Ilha que nas entranhas do profundo / Oceano terei aparelhada” (IX.40); o segundo explicitando a metáfora feminina e erótica, que os versos acima citados: “Três fermosos outeiros se mostravam, / Erguidos com soberba graciosa” (IX.54). Aliás, este trabalho é aproximável na confusão

que estabelece entre ilha, terra e corpo erótico feminino quer de três outros desta mesma época – (24), (27) e (28)⁸ – quer de um dos desenhos da série dos anos 80 – (6). Este último é acompanhado de dois versos de Eugénio de Andrade – “Corpo ou ilha, colina verde, / prenúncio de aves ou de sede.” – que afinal se entretecem com todos estes desenhos e com o próprio episódio camoniano da Ilha dos Amores onde a erotização da natureza atinge tal intensidade que a ilha e corpo das ninfas se confundem ou, na formulação de Vítor Aguiar e Silva: “Na paisagem esplendorosamente erótica da ilha [...], os nautas descobrem [...] a paisagem do desejo *ante rem*, a própria mulher como paisagem que espera” (SILVA, 1994, p. 152).

Diversos desenhos da década de 80 metaforizam de modo sempre depurado, num rigor plástico muito impressionante, a intensidade do encontro amoroso dos nautas e das ninfas que exemplarmente a estrofe 71 (IX) diz:

De uma os cabelos de ouro o vento leva,
Correndo, e da outra as fraldas delicadas;
Acende-se o desejo, que se ceva
Nas alvas carnes, súbito mostradas.
Uma de indústria cai, e já releva,
Com mostras mais macias que indinadas,
Que sobre ela empecendo também caia
Quem a seguiu pela arenosa praia.

8 Os trabalhos (27) e (28) evocam de modo próximo a estrofe 41 (IX): “Ali, com mil refrescos e manjares, / Com vinhos odoríferos e rosas, / Em cristalinos paços singulares, / Ferosos leitos, e elas mais ferosas, / Enfim com mil deleites não vulgares, / Os esperam as Ninfas amorosas, / De amor feridas, para lhe entregarem / Quantas delas os olhos cobiçarem.”

Os desenhos (2-4-7-9) cantam essa fusão regeneradora pronta a fecundar uma “progénie forte e bela” (IX.42) representando a penetração fálica da ilha, a total consubstanciação entre homem e ilha, que o desenho (9) e as palavras de Eugénio de Andrade dizem em plenitude: “Não há ilha / que não seja de amor”. O amor, esse “fogo imortal” (IX.42), que Vénus quer ver arder nas águas que domina, é garante das ilhas, espaços da construção de utopias, de um mundo renascido. Na série da década de 90, talvez só o desenho (19) sugira uma metáfora de idêntico sentido com a mútua e consentida entrega desse corpo feminino “oferecido”, para usar um adjetivo camonianiano posto na boca de Vénus⁹ e esse punho masculino engrinaldado. Há, porém, um trabalho desta última série – (29) – que de um modo mais hermético e simbólico diz aquela íntima fusão: um triângulo dentro do qual ocupa lugar central um nó inextricável e onde os elementos brancos que noutros quadros da série representam o mar, confundem-se com a terra, com a ilha verde. Ora o triângulo é uma forma com alta densidade simbólica muitas vezes aproximada do púbis feminino, mas que por outro lado, quando exhibe uma ponta no ar, como é o caso, indica uma polaridade masculina. O desenho remeterá assim também para o rito nupcial que a ilha alberga com a energia e o sentido renovadores a que dará origem e que a forma em flecha do triângulo também aponta.

Serão porém os dois desenhos (12-13), acompanhados das dessoradas palavras de Eugénio de Andrade, que lapidarmente dão a ver a plenitude: manhã inaugural, matéria elementar, luz silente – isto diz o pintor, isto dizem os poetas. É o recomeço do mundo, o começo de um outro mundo. Aliás, a poesia de Eu-

9 Cf. IX.50: “Ali, a fermosa Deusa lhe aconselha / O que ela fez mil vezes, quando amava; / Elas, que vão do doce amor vencidas, / Estão a seu conselho oferecidas.”

génio de Andrade mais uma vez aqui prova como sabe imprimir uma força energética a certas palavras que se tornam capazes de dimanar um excesso, pese embora a limpidez conquistada pela utilização de recursos mínimos, quase à beira da transparência, tal como estes desenhos de José Rodrigues. É o caso, nestes poemas, da palavra luz: “luz inicial”, “luz verde”, “luz salgada”, “luz violeta”, “luz dos cardos”, “luz calada” ou da própria palavra ilha nas diversas declinações que o poeta dela faz, imprimindo-lhe novos sentidos que permitem o salto do domínio da evidência que os sentidos percebem para o domínio da essência, operando um alargamento e uma desocultação do mundo.

O desenho (11), a que ainda não aludimos, através da atmosfera difusa que cria e que parece registar fotograficamente uma realidade fantasmática, uma realidade por vir, não apontará visualmente para a desocultação do mundo a que Tétis procede perante o Gama? E repare-se na distância estética que separa este trabalho altamente abstracto daqueloutro que analisámos acima - (21) – ilustrativo da mesma cena.

Um último quadro reterá a nossa atenção – (25). Deixámo-lo para o fim porque lêmo-lo como uma metáfora do sentido último do episódio da Ilha dos Amores: o domínio do universo, no presente e sobretudo no futuro - terra e mar a norte, a sul, a leste e a oeste, como indicia a rosa-do-ventos no primeiro plano central do quadro - pelos portugueses, “barões de fortes peitos” (X.142), cujos feitos “Divinos os fizeram, sendo humanos”(IX.91). Símbolo desse domínio, confirmado pelo conúbio de humanos e divinos e pela progénie anunciada por Vénus, é o poderoso e inextricável nó de mareação que engloba o universo e abre à esquerda e à direita do quadro para o infinito.

Iniciámos este trabalho com uma epígrafe proveniente do Canto VII, em que Camões exprime o seguinte lamento perante a falta de cantores, de pintores dos feitos “valerosos” dos portugueses:

Outros muitos [feitos] verias, que os pintores
Aqui também por certo pintariam,
Mas falta-lhe pincel, faltam-lhe cores;
Honra, prémio, favor, que as artes criam (VIII.39)

O trabalho plástico de José Rodrigues recorre a uma acentuada diversidade de processos, patente nas soluções estéticas radicalmente diferentes encontradas para as duas séries de desenhos que aqui trouxemos, uma, muito mais abstractizante e outra muito mais figurativa e simbólica, às vezes com um leve tom expressionista, o que se por um lado abona em favor de José Rodrigues a quem não faltou nem pincel nem cor, para usar a metáfora camoniana, por outro abona em favor da capacidade interpelativa da poesia camoniana mais de quatro séculos volvidos sobre a sua publicação. Com efeito, a polissemia da epopeia de Camões e capacidade por ele manifestada de fazer dela uma “pintura que fala” (VIII.41) têm desafiado artistas visuais ao longo dos séculos, suscitando um intenso diálogo inter-semiótico e numerosíssimas formas de intermediação artística. Tudo isso confirma, a nosso ver, que *Os Lusíadas* se construíram com sucesso como uma epopeia visual que narra para fazer ver. Trouxeram “Honra, prémio, favor, que as artes criam” a Camões e a todos os que, como José Rodrigues, pela sua intermediação têm sido induzidos à criação artística.

Bibliografia

ANDRÉ, Carlos Ascenso. Poesia e Pintura na Poesia de Camões. In: SILVA, Vitor Aguiar e Coord.). *Dicionário de Luís de Camões*.

Alfragide: Caminho, 2011. p. 703-707.

CAMÕES, Luís de. *Os Lusíadas*. 4. ed. Lisboa: Instituto Camões, 2000. [Leitura, prefácio e notas de Álvaro Júlio da Costa Pimpão / Apresentação de Aníbal Pinto de Casto]

CAMÕES, Luís de. *Os Lusíadas*. Porto: Livraria Figueirinhas, 1982. [Ilustrações de José Rodrigues em papel IOR]

CAMÕES, Luís de. *Lírica*. Círculo de Leitores, 1973. [Prefácio e notas de Hernâni Cidade]

CAMÕES, Luís de. *Os Lusíadas*. Mafra: Parceria A. M. Pereira, 1971. [Edição com dicionário organizado por Manuel dos Santos Alves]

PALERI, Sara. *Os Lusíadas di Camões: ut pictura poësis*. Modena: Mucchi Editore, 2009.

RODRIGUES, José. *Fragmentos para uma Ilha dos Amores*. Porto: Espaço d'Arte TLP/Árvore – CCA, 1993.

RODRIGUES, José. *Variações para a Ilha dos Amores*. Macau: Leal Senado de Macau / Serviços Recreativos Culturais, 1992.

SILVA, Vítor Aguiar. *Camões: Labirintos e Fascínios*. Lisboa: Cotovia, 1994.

SILVA, Vítor Aguiar (coord.). *Dicionário de Luís de Camões*. Alfragide: Caminho, 2011.

SOARES, Maria Leonor Barbosa. *José Rodrigues – Traduções do ser apaziguando o tempo: Vertentes e modos de um percurso*. 4 v. Tese (Doutoramento) – Faculdade de Letras da Universidade do Porto, Porto, 2010.

Imagens

Misteriosa,
a primeira ilha,
a última, voluptuosa.

Luz inicial:
rouxinol de espuma.

Ilha, de vaga em vaga,
branca e bárbara.

Luz verde das ilhas
jamais anoitecida.

Aproximação da ilha:
luz salgada matutina

Corpo ou ilha, colina verde,
prenúncio de aves ou de sede.

Todo homem é ilha.

Ítaca, Skiros, Hidra;
Lesbos, Egina, Creta;
Naxos, Santorin, Kerkira.

Não há ilha
que não seja de amor.

Há amigos que são um bosque
no verão - assim as ilhas.

Melancolia -
luz violeta.

Mínima luz dos cardos.

Manhã nua,
luz calada.

Rompe de noite a ilha
como o luto da alegria.

LIMA, Isabel Pires de. Pintar Macau e a Ilha dos Amores: José Rodrigues e Luís de Camões (intermedialidades). In: SIMAS, Monica (Org.). *Estudos sobre Macau e outros orientes*. São Paulo: Paulistana, 2017. p. 280-318.