

ANTÓNIO JOSÉ SARAIVA

PARA A HISTÓRIA
DA CULTURA
EM PORTUGAL

VOL. I



3332

2/245

gradiva

1596

imagem, estudarmos o casulo do bicho-da-seda desfibrando os fios que o prendem à sua teia. O que, noutros termos, é partir do facto para tentar classificá-lo, único método científico admissível numa investigação histórico-literária. Até hoje tem-se partido da espécie para o indivíduo, num silogismo vicioso.

NOTAS SOBRE A COMPOSIÇÃO
D'OS LUSÍADAS

5 — A primeira coisa que salta à vista quando se considera no seu conjunto a factura d'*Os Lusíadas* é a heterogeneidade dos elementos que os compõem. É uma obra formada por adição, entalhe, incrustação de materiais muito diferentes, que naturalmente se distinguem.

Encontramos lá uma comédia dos deuses, que poderíamos isolar formando um poema à parte, que tem a sua acção própria com enlace e desfecho, desenrolando-se paralelamente à acção humana. Encontramos uma narrativa da viagem de Vasco da Gama à Índia, com a descrição de certos fenómenos marítimos e de certos casos típicos de bordo, lembrando de certa maneira os roteiros e a *Peregrinação*, de Mendes Pinto, e sem entrecho próprio. Encontramos depois uma história dos reis de Portugal, outra história dos heróis portugueses e uma outra história, em forma de profecia, dos feitos da Índia, tudo isto sem ligação orgânica com a acção do poema. Em quarto lugar, encontramos uma pequena enciclopédia geográfica: a descrição do mundo conhecido (Europa, Ásia, África), pormenores da flora e da fauna da Índia, e, abrangendo tudo, a visão de conjunto da «grande máquina do mundo», coisas que lembram a abundantís-

sima literatura geográfica de que fazem parte o *Esmeraldo de Situ Orbis*, os *Colóquios*, de Garcia de Orta, os *Itinerários*, a *Geografia*, perdida, de Barros, etc. Encontramos ainda episódios soltos de romance de cavalaria (Doze de Inglaterra) e de hagiografia (história de S. Tomé). E, finalmente, há uma margem de comentários pessoais, exortações de moralista e queixas que fazem lembrar as oitavas *Aos Desconcertos do Mundo*.

Como se vai ver, estes materiais não estão organicamente fundidos. Cada um tem a sua zona distinta e delimitada, como uma pedra ao lado de outra pedra.

6 — A observação do material histórico inserto n' *Os Lusíadas* leva-nos a decompô-los em duas partes: a narrativa da viagem do Gama e a história de Portugal.

A viagem do Gama é-nos comunicada em duas partes do poema: a narrativa directa do autor, a partir do concílio dos deuses, e o relato feito ao rei de Melinde pelo próprio Gama, a começar na partida do Restelo. Entre estes dois troços da narração há diferenças.

O Gama relata, a partir do começo da sua viagem, as regiões e os mares que percorreu, as novidades das constelações, certos casos típicos da navegação marítima, anedotas de bordo, com tal preocupação de ser exacto e completo que não se esquece de explicar o uso do astrolábio. Intercala no meio disto o surgimento do Adamastor. Este relato, que ocupa quase todo o canto v, nada oferece — à excepção da rota — daquilo que os cronistas apresentam como específico da viagem do Gama. Tem, inclusivamente, sob esse aspecto, omissões importantes, como a da tempestade que as naus sofreram antes de chegar a Melinde. Não se trata aqui propriamente da viagem do Gama, mas de uma viagem marítima. Para que ficasse uma viagem bem típica ou bem clássica, Camões acumulou aqui incidentes hauridos na sua experiência pessoal, que não vêm referidos nos cronistas (a tromba de água), ou amplificou outros historicamente exactos (o escorbuto, a anedota de Veloso). Este relato é como a súpula

poética de um diário de bordo e tem a vivacidade fresca das coisas experimentadas. Camões recorre, em geral, neste texto, à expressão directa, realista.

É, portanto, um panorama ou uma descrição, mais que a narrativa de um determinado acontecimento, sem determinação de tempo e de acção. Esta parte d' *Os Lusíadas* não tem uma ligação necessária com a acção de conjunto. Nela o Gama está inactivo, nem mesmo a sua acção interessa. A não ser o Veloso, não há personagens; e o Veloso não é mais que um caso típico — é o nome de um navegante. Não há também dificuldades ou problemas a dominar — a tempestade foi omitida, o caminho é para a Índia e ninguém duvida do seu capitão; as traições do gentio estão por vir. É verdade que há um escorbuto, mas também não constitui problema, o autor apresenta-no-lo descriptivamente, sem drama. Em resumo, esta parte da narrativa da viagem do Gama por ele mesmo vale pelo interesse descriptivo, não tem personagens nem acção de conjunto e não se articula necessariamente com a outra parte da viagem que o próprio poeta nos apresenta.

É nesta segunda parte que se acumulam os episódios movimentados e realmente característicos da viagem: um combate com o gentio, uma cilada, uma tempestade e as intrigas dos mouros de Calecute. Para esta parte da viagem — como observou o Dr. Salgado Júnior num trabalho a que nos referiremos adiante mais desenvolvidamente⁷ — foi transferida a tempestade que os cronistas referem a uma fase anterior — diríamos que para sobrecarregar esta de acção, aligeirando a outra fase e tornando-a mais puramente descriptiva. Ao mesmo tempo, encontramos aqui uma coisa de que não há o menor vestígio na outra parte da viagem, e que vem a ser a mitologia. Os deuses tomam uma parte importante nesta movimentação: são protagonistas. Outro protagonista é o Gama, mas só numa pequena parte da narrativa, depois da chegada a Calecute, quando procura escapar ao Catual, que obedece indirectamente a sugestões

⁷ *Os Lusíadas e a Viagem do Gama*, 1939.

de Baco. Até ali a sorte das naus é disputada entre os deuses Baco e Vénus. Esta salva as naus da cilada de Mombaça e da tempestade levantada pelos deuses marinhos. Nestas emergências, o Gama só reaparece depois de passado o perigo, com o objectivo de dar graças.

É fácil de verificar que, suprimidas as intervenções mitológicas — a competição de Baco e Vénus —, esta parte da viagem do Gama ficaria, no seu conjunto, sem personagens e sem nexos. Se Vénus e Baco não agissem não haveria agentes, e as naus ficariam encalhadas à espera de que algum deus compadecido reparasse nelas. Isto é rigorosamente verdadeiro para o troço da viagem em questão, excepto para a parte, já referida, das intrigas de Calecute. Aqui Baco limita-se a intervir por meio de sonhos e é o Gama em pessoa quem tem de desmanchar os enredos do Catual. Neste ponto Camões segue fielmente a narrativa dos cronistas.

Ora, precisamente neste último troço da viagem, em que pela primeira vez o Gama se torna uma personagem activa, é que *Os Lusíadas* mais se parecem com uma crónica rimada:

*Tiveram longamente na cidade,
Sem vender-se, a fazenda os dois feitores,
Que os Infiéis, por manha e falsidade,
Fazem que não lha comprem mercadores;
Que todo seu propósito e vontade
Era deter ali os descobridores
Da Índia tanto tempo que viessem
De Meca as naus, que as suas desfizessem³.*

Quando se trata do plano histórico, quando, em vez de deuses, há homens, em vez de ficção, factos atestados pelos cronistas, é então que o poema se torna uma narrativa sem interesse. Camões segue com fidelidade, sem a recriar ou refundir, a ordem narrativa das suas fontes históricas, metrificando-as ape-

³ ix, 1.

nas. Não as reviveu como artista, apenas as copiou com a possível elegância. Neste aspecto considerou que o seu papel era unicamente de metrificador. Isto está em contraste com o tratamento dado a personagens míticas, como Baco, no episódio da descida ao palácio de Neptuno, que precede a tempestade no oceano Índico. Estas dispõem de vida autónoma, movem-se com vivacidade humana, e as suas paixões, actuando, dão origem a um conflito dramático.

7 — A história de Portugal, o outro material histórico que entra na composição d'*Os Lusíadas*, é-nos narrada em três ocasiões e por três maneiras — se deixarmos de lado algumas profecias de Júpiter, no canto II, e as ameaças do Adamastor.

No canto III, expõe Vasco da Gama ao rei de Melinde a história dos reis de Portugal; no canto VII, Paulo da Gama explica ao Catual o que significam as figuras pintadas nas bandeiras das naus: heróis e feitos de armas; no canto X, Tétis profetiza os feitos da Índia. Destes três processos, o mais engenhoso é o das bandeiras. Em cada uma está pintado um episódio solto, e o poeta vê-se dispensado da tarefa ingrata de narrar uma sequência longa, de sucessos encadeados uns nos outros. Com dois ou três traços descreve sinteticamente uma pintura, em seguida outras, sucessivamente, servindo-se de um jogo de perguntas e respostas entre o Catual e Paulo da Gama. É uma invenção destinada precisamente a evitar a sequência narrativa. Mas, se observarmos de perto a profecia de Tétis, por intermédio da qual nos são apresentados os feitos da Índia, verificamos que o processo seguido é, embora muito atenuadamente, o mesmo.

Tétis apresenta-nos um a um sucessivos varões, marcando alguns feitos mais notáveis, como quem os tem presentes, e evitando também a sequência cronística. Camões marca frequentemente esta separação de quadros por meio de cortes na fluência da fala de Tétis e introduz de vez em quando os quadros novos por meio de um «cantava a bela deusa» ou frase de sentido idêntico. Vejam-se as estâncias 10, 11, 12, 22, 39, 45 e

50 do canto x. A própria fala da deusa marca, por vezes, como que um recomeço depois de uma pausa:

*Mas eis outro — cantava — intitulado
Vem com nome Real e traz consigo
O filho [...]*⁹

*Mas oh! que luz tamanha abrir sinto
(Dizia a Ninfa e a voz alevantava)
Lá no mar de Melinde, em sangue tinto*

.....
*Esta luz é do fogo e das luzentes
Armas com que Albuquerque irá amansando
De Ormuz os Párseos, por seu mal valentes*¹⁰

Diferentemente das bandeiras pintadas, estes quadros são dinâmicos, cinemáticos, mas são também sucessivos:

*Mas prosseguindo a Ninfa o longo canto,
De Soares cantava, que as bandeiras
Faria tremular e pôr espanto*¹¹

E, por vezes, esta profecia é-nos sugerida como uma visão que a Ninfa teria diante dos olhos. Para esse efeito, é empregado o indicativo *eis*, seguido do presente:

*Eis já sobre ela torna e vai rompendo*¹²

e há referências da Ninfa à sua própria visão:

*Que gloriosas palmas tecer vejo,
Com que Vitória a fronte lhe coroa*¹³

⁹ x, 26.

¹⁰ x, 39 e 40.

¹¹ x, 50.

¹² x, 43.

¹³ x, 42.

Episódios soltos, desligados, sem uma personagem central, sem uma trama comum, artificiosa, e sabiamente expostos de maneira a evitar uma sequência narrativa — eis no que me parece consistir o processo de relatar a história de Portugal tal como a ouvimos da boca de Paulo da Gama e da deusa Tétis.

Falta-nos considerar a narrativa de Vasco da Gama ao rei de Melinde. Formalmente, ela aparece-nos como uma sequência. É a história dos reis de Portugal, desde D. Henrique conde a D. Manuel I. Encontramos aqui, de um lado, uma série de retratos de reis, por vezes rapidamente caracterizados (*o brando, renisso e sem cuidado algum Fernando*, estância 138), de outro lado, uma série de episódios expostos com grande desenvolvimento — a morte de Inês de Castro, a batalha de Aljubarrota, a batalha do Salado. Com D. João II, abre-se o prólogo da viagem à Índia, e D. Afonso Henriques é objecto de uma narrativa especialmente longa. A sequência narrativa é meramente formal: os episódios, como o de Inês de Castro, tomam um desenvolvimento perfeitamente autónomo, os retratos dos reis são sucessivos, como legendas de pinturas.

Mas o maior ou menor desenvolvimento atribuído a este ou àquele reinado, a tal ou tal episódio, obedece a uma construção de conjunto que vou tentar observar de mais perto. Notarei desde já que este equilíbrio depende, em parte, de uma das ideias directrizes d'*Os Lusíadas*, a que me referirei noutra capítulo — a interpretação da história de Portugal como uma cruzada contra os Mouros — (é essa também a ideia de João de Barros no resumo da história de Portugal apresentado no livro IV da *Crónica do Imperador Clarimundo* e no capítulo 1.º do livro 1.º da 1.ª *Década*). Este critério interpretativo explica possivelmente a importância atribuída ao reinado de D. Afonso Henriques, o rei a quem Cristo teria aparecido e cujas armas simbolizariam as quinças, à batalha do Salado e a D. Afonso V. Deve notar-se ainda o carácter biográfico e francamente narrativo com que o poeta trata o reinado de D. Afonso Henriques. Dir-se-ia que é uma pequena crónica de um herói, mais que de

um reinado. O seu fecho emparelha-o com heróis menos ilustres, mas a que Camões ligou uma especial importância:

*Os altos promontórios o choraram,
...
Que sempre no seu Reino chamarão:
Afonso! Afonso!, os ecos; mas em vão!*¹⁴

tal como as ninfas do Mondego chorarão Inês.

8 — O episódio mais desenvolvido nesta narrativa da história de Portugal é a batalha de Aljubarrota. Procurando as fontes de Camões neste episódio, o Dr. José Maria Rodrigues mostrou¹⁵ que, a não ser em aspectos pouco significativos, a narrativa de Camões não coincide muito com a de Fernão Lopes, sua fonte histórica. Precisamente aquilo que a batalha tem de mais particular é o que falta n'Os Lusíadas: por exemplo, a tática seguida pelos Portugueses e a falta de ordenação com que os Castelhanos atacaram a nossa primeira linha, ou a circunstância de o ataque ser iniciado pelos Castelhanos e esperado a pé firme pelos Portugueses, etc., etc. A estas características bem especificantes, Camões substitui lugares-comuns que se aplicam a qualquer batalha sem circunstanciação de tempo ou de lugar, ou, melhor, a uma certa batalha-tipo de que os modelos se encontram em qualquer epopeia. De modo que Camões é aqui muito mais fiel às fontes literárias que às fontes históricas; seguiu muito mais Virgílio ou Homero que Fernão Lopes. Logo de começo, como é do estilo, enumeram-se as regiões e gentes representadas na multidão de inimigos do que se vai congregando para vir atacar o exército português: é muito típica esta enumeração d'A *Ilíada* (e da *Chanson de Roland*). Depois é o discurso de Nun'Álvares, a preparação das gentes do reino. Aqui não há localização: não se sabe onde é pronunciado o

¹⁴ III, 84.

¹⁵ *Fontes dos Lusíadas*, pp. 313 a 347.

discurso de Nun'Álvares, nem onde é que se alimpam as armas e se provam os peitos que a ferrugem da paz tinha gastado. O teatro de uma e outra coisa é todo o reino. O pequeno exército português, neste estilo amplificador, deixa de ser uma tropa improvisada e sem brilho, como Fernão Lopes nos faz crer, e é apresentado com o «toda esta lustrosa companhia»:

*Estavam pelos muros, temerosas
E de um alegre medo quase frias,
Rezando, as mães, irmãs, damas e esposas!*¹⁶

Pelos muros de Abrantes, dizem-nos os comentadores. Mas não se percebe porque é que pelos muros de Abrantes haviam de estar as mães, irmãs, damas e esposas de todo o reino armado. A fonte deste passo é Virgílio, literária e não histórica, e não me parece verosímil interpretá-lo historicamente. As mães que estão pelos muros são as mesmas que «ao peito os filhinhos apertaram» quando ouviram o som da trombeta castelhana, que soa da Galiza ao Guadiana e faz duvidar o Tejo. Estremece o reino inteiro e todas as suas mulheres, que rezam pelos muros das cidades. Também a estrofe em que é descrito o sinal da trombeta castelhana tem fontes literárias indicadas pelo Dr. José Maria Rodrigues: certos textos de Virgílio e de Ariosto. Camões aproveita-as num certo sentido: a amplificação dos limites da batalha e da sua repercussão. Depois, ainda, são os Portugueses que vão procurar os Castelhanos — ao contrário do que refere o cronista, talvez porque isso estivesse mais dentro do estilo épico. Quanto à própria narrativa da batalha, seria fácil encontrar lá clichés homéricos e virgilianos. Não há nela estratégia ou tática, mas combates individuais como os travavam Aquiles ou Heitor. E há golpes soberbos, como

*Isto disse o magnânimo guerreiro
E, sopesando a lança quatro vezes,*

¹⁶ IV, 26.

*Com força tira; e deste único tiro
Muitos lançaram o último suspiro*¹⁷.

que é nítida reminiscência literária (há muitos tiros destes n'A *Ilíada* e n'A *Eneida*).

No conjunto da história de Portugal, tal como a narram *Os Lusíadas*, Aljubarrota é a batalha, elemento estrutural das epopeias. Há outros episódios de guerra, mas narrados em traços sintéticos e panorâmicos, sem a especificação de feitos individuais, discursos de chefes, ataques e contra-ataques que encontramos neste. São como prelúdios desta batalha em que os feitos de guerra atingem o máximo de intensidade. E esta é também a batalha nacional por excelência, cujos limites não são meramente locais, mas vão do monte Artabro ao Guadiana.

9 — No reinado de D. Afonso IV salientam-se dois episódios que interessava a Camões desenvolver: a batalha do Salado, pelo seu significado histórico (na linha Ourique-conquistas africanas), e a morte de Inês de Castro. Já veremos porquê.

A narrativa da batalha do Salado é tecnicamente diferente da de Aljubarrota e idêntica à de Ourique. Há uma insistência no relato dos preparativos e antecedentes — para sublinhar a importância do acontecimento, ao que me parece —, a apresentação sintética, como que de alto, do fragor e do sangue da batalha: membros soltos, cavalos sem dono, etc., e desfecho rápido. Mas este episódio é ampliado pela intervenção da «formosíssima Maria», que vem pedir ao pai ajuda na guerra. É uma intervenção feminina que vem suavizar a monótona aspereza dos feitos de guerra e dos heróis másculos. Camões não perde ocasião de inserir, agarrando-a pelos cabelos, esta personagem preciosa, e ele próprio confessa, indirectamente, que a sua

¹⁷ iv, 38.

heroína vem fazer o papel de outras em epopeias que lhe servem de modelo:

*Não de outra sorte a tímida Maria
Falando está que a triste Vénus, quando
A Júpiter, seu pai, favor pedia
Para Eneias, seu filho, navegando*¹⁸.

Mas era sobretudo na história dos amores de Pedro e Inês, tão encarecidos pelos escritores, que Camões podia encontrar o motivo para um grande episódio lírico-dramático. Se na entrevista da «tímida Maria» com o poderoso e velho pai viu uma réplica à entrevista de Júpiter e Vénus, aqui podia encontrar a réplica a certos temas d'A *Ilíada* e d'A *Odisseia* — a despedida de Heitor e Andrómaca ou os amores de Dido, para indicar exemplos. Camões exagerou as proporções do acontecimento e deu-lhe no equilíbrio d'*Os Lusíadas* um lugar equivalente ao da batalha de Aljubarrota, da tempestade no Índico, do Adamastor.

10 — Verificamos desta maneira que, por um lado, Camões se serve do processo dos quadros sucessivos e sem sequência — bandeiras ou visões — para nos relatar alguns feitos da história de Portugal, e que, por outro lado, ele nos apresenta a sequência dos reis como uma série de legendas de retratos e de episódios autónomos, pondo em relevo duas ou três imagens: Afonso Henriques, Inês de Castro, Aljubarrota.

Ora, desta história nacional relatada por Vasco da Gama aproveitou Camões dois episódios, a que deu um tratamento especial e que transformou de acontecimentos localizáveis ou acidentais em casos nacionais ou simplesmente humanos: o encontro em Aljubarrota, que ele localiza entre o Artabro e o Guadiana, e os amores desgraçados de Pedro e Inês, isto é, a batalha e a paixão. De modo tal que o equilíbrio d'*Os Lusíadas*, deixando agora de parte a mitologia e considerando unicamente

¹⁸ iii, 106.

o seu plano histórico, assenta nestes três pilares: morte de Inês de Castro, no reinado de D. Afonso IV, batalha de Aljubarrota, no reinado de D. João I, tempestade no Índico, no reinado de D. Manuel I.

A tempestade salta imediatamente antes de os Portugueses chegarem à vista da Índia. É a última das provações e precede a bonança definitiva. Ulisses já conhecia esta experiência das tormentas quase à vista de porto amigo de quando Neptuno o perseguiu diante da hospitaleira ilha dos Feácios. Ora, sem a tempestade, um poema sobre uma viagem marítima é incompreensível. A viagem do Gama, se isto lhe faltasse, seria uma viagem sem história. E por isso mesmo Camões realçou a importância desta tempestade na economia da viagem: deslocou-a para o momento culminante que precede a chegada à Índia e, para isso, teve de alterar conscientemente o relato dos cronistas, que dão a travessia do golfo Índico como excepcionalmente favorável e tranquila. Quanto à batalha, vimos como ela é amplificada e alterada: o campo de Tróia é Portugal inteiro, os guerreiros lutam fantásticamente, as mulheres como que assistem por detrás dos muros das cidades e os exércitos são imponentes e luzidos. Sem esta batalha, haveria no poema combates a menos e poucas oportunidades para feitos guerreiros, já que as escaramuças de Quíloa e Mombaça são proezas insignificantes. E Camões dificilmente conceberia uma epopeia sem guerra. Inês de Castro, por sua vez, é a única mulher que representa um papel relativamente importante no conjunto desta história. O Gama, como compete à sua compostura, não tem outros amores senão os de Tétis, que o faz sentar a seu lado à cabeceira da mesa do banquete. Camões não pôde, ou não soube, atribuir aos protagonistas da viagem uma história sentimental que humanizasse o seu poema, e foi buscá-la fora. Aproveitou Inês de Castro, elevando-a às proporções de personagem nacional.

Ora, estes três episódios, colocados em épocas diferentes, referentes a personagens diferentes, inseridos em acções diferentes, não convergem, evidentemente, para uma unidade de acção ou para um desenlace único. Só a tempestade se refere à

viagem do Gama, porque tanto Inês de Castro como Aljubarrota são estampas cada uma em sua moldura, fazendo simetria. Não é a sorte dos navegantes que se decide em Aljubarrota, nem os protagonistas da viagem têm a sua vida comprometida pelas despedidas de Inês. São histórias que o facundo Gama conta ao rei de Melinde.

Falta uma unidade orgânica a ligar estas cenas, como a que liga, por exemplo, as despedidas de Andrómaca às batalhas que se jogam diante de Tróia. As despedidas ou as batalhas são episódios do vasto drama em que Heitor, Aquiles, Agamémnon, etc., são protagonistas e de que *A Ilíada* é a história; têm forçosamente de se referir às mesmas personagens e fazer uma unidade de acção. O que Heitor compromete na luta e arrisca na batalha, o que representava para ele a vida e o que lhe vem interromper a morte fica bem expresso no episódio da sua despedida da mulher e do filho. A luta tornou-se mais apaixonada e o drama mais intenso. Quanto à batalha, é a própria crise decorrendo, da qual depende a sorte de Heitor e tudo o que havia na sua vida.

Mas n' *Os Lusíadas* a remota Inês de Castro fica imobilizada na história com o seu gesto para servir de tema a um Gama que está por nascer. E a guerra é a antiga batalha de Aljubarrota, de que o Gama só ouviu falar. É evidente que com estes materiais Camões só pôde construir um equilíbrio arquitectónico. Foi buscar os materiais onde era possível encontrá-los, porque na viagem do Gama não os achou; mas a ligação deles é puramente exterior, e não saída da própria necessidade do tema. A viagem do Gama não pede Inês de Castro nem a batalha de Aljubarrota pela necessidade do seu próprio desenvolvimento. Camões construiu um conjunto harmonioso de linhas, um equilíbrio de volumes, obedecendo a uma lei de simetria e de economia de massas. Desta maneira, a articulação orgânica das várias peças do conjunto torna-se o problema sem interesse e, em vez de uma acção convergente, obtém-se uma série de quadros dispostos em certa ordem.

A construção artística d' *Os Lusíadas* não é, portanto, completamente satisfeita pela acção da viagem que lhe serve de

objecto. Nem os protagonistas dessa acção, nem o desenvolvimento dela foram suficientes a Camões. Teve de ir buscar outros materiais, outras personagens, outras acções perfeitamente extrínsecas à acção principal, e colocá-los a par destes, equilibrando-os com esta. *Os Lusíadas* são uma obra construída com materiais heterogéneos. São uma reunião de episódios sabiamente sobrepostos, com uma unidade meramente geométrica.

Mas como é que Camões juntou estas coisas sem relação entre si, estes membros disjuntos? De que artifício se serviu ele para os organizar num conjunto? Que figura inventou para os dispor? Porque é evidente que não bastava pô-los lado a lado para obter a acção de conjunto para o seu poema. Era preciso que houvesse, pelo menos formalmente, uma acção una. Julgo que é este o momento para observar um outro material que entra na confecção d'*Os Lusíadas*: a comédia dos deuses.

II — Na comédia dos deuses interessa-nos determinar agora duas características. A primeira é que ela tem uma acção com princípio, meio e fim e se desenvolve segundo os seus próprios recursos, independentemente de qualquer interferência ou intervenção de um meio estranho, como um mundo fechado.

Os deuses estão divididos quanto à sorte dos navegantes. Em concílio, decide-se ajudá-los e levá-los a bom porto, mas Baco pretende, recorrendo a ardis batoteiros, levar a sua por diante; serve-se de vários disfarces para intervir na acção humana, ou tenta convencer, chorando, os deuses marítimos a desobedecer às decisões de Júpiter. Mas Vénus está vigilante e mobiliza as suas habilidades e influências para desmanchar os ardis de Baco — de tal maneira que estes não chegam a dar resultado. Afinal Baco é vencido porque Vénus sabe mexer melhor os cordelinhos e conduzir a intriga quer junto do Padre Omnipotente, quer junto dos deuses menores. E, como desfecho, Vénus prepara uma festa aos seus protegidos.

Neste enredo só os deuses interessam: os seus caprichos ou interesses são os motores únicos da acção e só encontram limitações nos caprichos ou interesses dos outros deuses. Não há,

por exemplo, a mais pequena limitação imposta pelos próprios homens que os deuses protegem. A intriga do Olimpo explica-se por si própria. Não é o Gama quem balda os enredos de Baco, mas sim Vénus.

Ora, esta acção com princípio, meio e fim, encerrada nos seus próprios limites, é a única acção do poema. Fora dela, há n'*Os Lusíadas* episódios soltos: anedotas, como a de Veloso, histórias, como a dos Doze de Inglaterra, narrativas, como a tentativa de prisão do Gama em Calecute, quadros históricos, mas não há uma acção de conjunto. Se não fosse a comédia dos deuses, o poema não seria mais que uma miscelânea de assuntos variados: geográficos, históricos, cavalleirescos, líricos, etc.

Parece-me coisa evidente que uma das funções desta comédia dos deuses é dar uma unidade dramática, ou de acção, a *Os Lusíadas*, salvando-os de serem uma mera sequência rimada de sucessos sem sentido de conjunto. Consideremos alguns exemplos.

O Gama passou em Mombaça, julgou haver lá cristãos e, fiando-se nos Mouros, deixa-os entrar na nau e levanta âncora, levando-os a bordo; mas um vento desfavorável obriga-o a lançar ferro, e os Mouros, julgando descoberta a cilada que preparavam, fogem, salvando-se como podem. Este episódio é integrado numa unidade de intriga. Como? Baco, que pretende salvar os seus poderios e honras no Oriente, inimigo dos Portugueses, desce à Terra disfarçando-se de sacerdote cristão, para os descautelar. Mas Vénus, que os protege desde o concílio, intervém com as Nereidas, encostando o peito à quilha das naus e detendo-as milagrosamente. Assim, integrado na intriga dos deuses, fica este episódio inserido numa acção de conjunto. Outro exemplo é a tempestade no golfo Índico: não é um mero percalço da sequência da viagem, é mais um caso das intrigas e da perseguição teimosa de Baco, que não desarma. Ele desceu ao palácio de Neptuno, chorou, rogou, e o deus, convencido, mandou soltar os ventos. Mas Vénus lá está vigilante: concita as ninfas do mar. Elas conseguem acalmar as divindades dos ventos, que as namoram, servindo-se da sedução que têm sobre

eles. E a tempestade tomou-se assim um objecto de intriga, ódio e namoro, integrou-se numa unidade dramática.

12 — Assim tentou resolver Camões o problema da unidade de acção. A comédia do Olimpo constitui um quadro dentro do qual vêm cristalizar os materiais de variada natureza. Este problema da unidade de acção é solidário com o do sentido do conjunto. É por meio da mitologia que Camões exprime também o que ele julga ser o significado histórico das Navegações.

O Velho do Restelo lembra, a propósito da temeridade que, segundo ele, são as navegações marítimas, e particularmente a do Gama, o filho de Jápeto, Prometeu, que trouxe do céu o

*Fogo que o mundo em armas acendeu*¹⁹

e Ícaro, que quis caminhar no céu, Faetonte, etc. Qualquer destes quis ultrapassar os limites que os deuses puseram ao poderio e à acção dos homens. Ora, é isto mesmo que Baco pretende mostrar aos deuses marinhos, para os pôr do seu lado: depois daqueles humanos fracos e atrevidos, que já tentaram cometer o céu supremo e o mar, esta fraca geração do Luso vai devassando o reino de Neptuno e quebrando os seus estatutos, domando, além de Neptuno, Baco e todo o mundo. Temo — diz Baco

*Que do Mar e do Céu, em poucos anos,
Venham deuses a ser, e nós, humanos*²⁰.

Esta fala de Baco esclarece a intenção da história dos deuses. Os Portugueses, amadores de Vénus, conseguem domar o próprio Neptuno e os deuses do mar, e Baco, deus do Oriente. São aqueles «a quem Neptuno e Marte obedeceram». Já Jupiter tinha

¹⁹ IV, 103.

²⁰ VI, 29. O Prof. Hernâni Cidade chamou a atenção para o significado deste símbolo. V. *A Literatura Portuguesa e a Expansão Ultramarina*, pp. 269 a 271.

reconhecido, no concílio, que eles são protegidos dos «Fados Grandes», superiores aos homens e aos deuses (que Prometeu invoca contra Júpiter, já depois de vencido). E Baco lembra esta predestinação do «gram senhor e fados»

*Aqui vereis, ó deuses, como ensinam
O mal também a deuses [...]*²¹

O Adarnastor é uma das manifestações desta oposição divina aos humanos que ultrapassam os limites marcados pelas divindades,

*Pois os vedados términos quebrantas
E navegar meus longos mares ousas,
Que eu tanto tempo há já que guardo e tenho,
Nunca arados de estranho ou próprio lenho;
Pois vens ver os segredos escondidos
Da natureza e do húmido elemento,
A nenhum grande humano concedidos
De nobre ou de imortal merecimento,
Ouve os danos de mim que apercebidos
Estão a teu sobejo atrevimento*²²

13 — Camões não encontrou, como se vê, maneira de exprimir pelos próprios factores humanos e históricos da viagem do Gama aquilo que em sua opinião significava essa viagem. Recorreu, para o explicar, a uma forma de transcendentalismo, à intervenção de entidades super-humanas, de valor puramente artístico, que mexem os cordelinhos da composição da obra. Explicou os homens, vivos e conhecidos, pelos deuses, inteiramente fictícios. Não encontrou naqueles homens e na sua acção autonomia e unidade dramáticas. Esta forma de transcendentalismo, pedida não já pela explicação dos fenómenos, mas pela

²¹ VI, 33.

²² V, 41 e 42.

composição de uma obra de arte, é uma coisa singular que não tem merecido a devida atenção.

Porque é que Camões não vê nos próprios acontecimentos e personagens humanas um enredo dramático e um sentido de conjunto, e os vai procurar nos acontecimentos e personagens do Olimpo?

Se compararmos n' *Os Lusíadas* a acção dos deuses com a dos homens, encontraremos uma coisa interessante: os deuses são dotados das paixões, ódios, simpatias, enternecimentos e cóleras que nós geralmente atribuímos aos homens de carne e osso, o que torna possível entre eles um enredo dramático e um desenlace, ao passo que os homens são, ao contrário disso, hirtos vultos, agarados ao leme da sua missão histórica, sem respiração humana, impassíveis, inaproveitáveis para uma intriga. Há raros parênteses: há, por exemplo, um Veloso, que precisamente se pode tomar simpático por não lhe faltar uma coisa desconhecida daqueles peitos de bronze dos varões assinalados, ilustres, fortes, terríveis, etc. — um pouco de medo. Mas este parêntese torna-se precisamente notado pelo contraste com o conjunto. O importante é que entre o Gama e os seus soldados — que os cronistas nos pintam fatigados, doentes, e um deles, Gaspar Correia, até mesmo revoltado — não há um drama. Também não há o drama dos navegantes em luta com o mar e as ciladas. A viagem faz-se sem hesitações, sem paixões, de acordo com o programa. Nunca o ânimo dos marinheiros ou do almirante é abalado. Júlio Verne teria encontrado nesta viagem um assunto digno dos seus heróis de ânimo atrevido que dominam as dificuldades. Camões, ao contrário, não pôs os homens à prova.

Ele não se esquece, como narrador consciencioso, de falar no escorbuto, na tromba de água, etc. Mas não tira destes casos mais que simples descrições: não lhe interessa o seu valor dramático e pessoal.

O Gama cumpre a tarefa de que foi incumbido, conduz as naus à Índia e é coroado na ilha dos Amores; o poeta apelida-o de ilustre, facundo, forte, e outros nomes. Mas nós gostaríamos de saber como é que ele se aguentou na viagem, dominou os

seus homens e a si, suportou as calmarias e se escapou das ciladas de Mombaça e Quíloa: ele — e não Vénus ou as Nereidas. Em lugar disso, vemo-lo, com a solenidade de um sacerdote ou de um embaixador, fazer invocações ao Céu e longos discursos aos reis. É ele quem se move com a impassibilidade ritual que nós atribuímos aos deuses, e, ao lado dele, os deuses é que são os seres volúveis, impressionáveis, levianos e incertos.

É evidente que com esta espécie de seres Camões não poderia ter tecido uma intriga. Estes homens não sentem e não agem: os seus gestos estão imobilizados para a história. Mas os deuses, criaturas apaixonadas, intrigantes e ciumentas, que não se importam muito com o ridículo das situações e são capazes de descer a acções pouco heróicas, podiam suprir a impavidez dos homens da história. Camões serviu-se deles para o enredo do seu poema.

14 — Interessa-nos, por outro lado, investigar como é feita a articulação, n' *Os Lusíadas*, da comédia divina com a realidade histórica. Este problema foi estudado, a meu ver, muito certamente, no já citado ensaio *Os Lusíadas e a Viagem do Gama*, do Dr. António Salgado Júnior. Segundo a conclusão deste livro, Camões distinguiu em dois planos, que correm paralelos, o mundo dos homens e o mundo dos deuses, e só no episódio da ilha dos Amores, quando os heróis são coroados deuses pelas ninfas, estes dois planos interferem — mais exactamente no momento em que se declara que a intervenção do Olimpo tem um valor meramente alegórico.

Ora, para que evitou Camões a confusão dos dois planos? Para consertar na íntegra a realidade histórica. Ela mantém-se intacta no seu plano: não é uma fábula sonhada. Mas que é que os deuses têm então que ver com a acção d' *Os Lusíadas*? Para que são eles chamados? Que emprego se lhes dá? Camões articula, relaciona o plano dos deuses e o dos homens, recorrendo, segundo o citado autor, a três processos: umas vezes, faz os deuses disfarçarem-se de homens, de modo que são os homens da história quem intervêm de maneira aparente na acção. De outras vezes, sucede uma coisa muito curiosa: os deuses inter-

vêm, como quando, por exemplo, Vénus e as Nereidas, em Mombaça, encostam o peito às quilhas das naus — e os homens atribuem essa intervenção ao Deus cristão, salvando assim a verosimilhança histórica. Vénus, suponhamos, acalmou a tempestade, e o Gama agradeceu ao Redentor. Este *quiproquo* permite a existência paralela da mitologia e da história. Um terceiro processo consiste em dar uma preparação realista ao surgimento do mito. Exemplificando: o Adamastor vem numa nuvem carregada e desfaz-se em choro quando ela se desprende em chuva — confunde-se assim com um fenómeno meteorológico. Outro exemplo: o Indo e o Ganges aproveitam-se do sono de D. Manuel para lhe aparecerem em forma de sonho. Pelo mesmo processo (mas recorrendo também ao *quiproquo*), Vénus inter-vém para acalmar a tempestade sob a forma de estrela Vénus, que os marinheiros julgam portadora de bonança.

Ora, qualquer destes processos me parece, no fundo, redutível a um único. Trata-se, em última análise, de um processo estilístico que consiste em exprimir por imagens convencionais uma realidade a que essas imagens não correspondem já. Suponhamos que Camões quer dizer isto: *Fez-se noite e há Lua*. A esta maneira de dizer parece-lhe preferível, por qualquer razão, uma outra. Esta, por exemplo:

*Nisto Febo nas águas encerrou,
Co carro de cristal, o claro dia,
Dando cargo à Irmã que alumiasse
O largo mundo, enquanto repousasse*²³

Outro caso: os Portugueses passaram o equador e observaram o poente das Ursas, movimento astronómico novo para eles. Camões diz isto recorrendo à seguinte frase:

*Vimos as Ursas, a pesar de Juno,
Banharem-se nas águas de Neptuno*²⁴.

²³ I, 56.

²⁴ I, 15.

Estes versos referem-se a certo caso conhecido da vida dos deuses.

Nos exemplos citados exprime-se um facto qualquer, o anoitecer, suponhamos, que pode perfeitamente ser indiferente, por meio de uma linguagem mitológica. Em vez de chamar Sol ao Sol, Camões chama-lhe Febo, de quem a Lua é irmã. Nós também dizemos «pôs-se o Sol», ou, mais poeticamente, «morreu o Sol», o que, afinal, é também mitologia, porque tratamos o Sol como um ser animado que morre, ou que se põe. Nós dizemos isto sem que realmente estejamos convencidos de que de facto o Sol «morre». Não modificamos a nossa ideia do facto por causa da linguagem que utilizamos para o exprimir. Ora, no fundo, acontece a Camões o mesmo que a nós: exprime-se mitologicamente, sem que a mitologia interfira de qualquer maneira nos factos expressos. A mitologia, repito, é uma maneira de dizer, é um estilo. É Tétis quem o diz:

*[...] porque eu, Saturno e Jano,
Júpiter, Juno [...]
... ..
Só para fazer versos deleitosos
Servimos [...]*²⁵

Simplemente, acontece que Camões valoriza este estilo, aproveita o que ele tem de imaginoso e de personificante, desenvolve-o e cultiva-o. Ao passo que nós não atentamos no conteúdo mitológico de frases como «nasceu a Lua». Camões tira desse conteúdo as consequências estilísticas de que ele é susceptível e constrói um quadro com figuras e movimento: Febo, conduzindo o carro de cristal, encerra-o nas águas e encarrega a irmã de vir ela alumiar o mundo enquanto ele repousa. Cria-se desta maneira um mundo próprio do estilo, uma ficção independente, que, note-se bem, em nada interfere com o mundo dos factos que esse estilo simboliza. O mar converte-se num

²⁵ X, 82.

deus irritável, chama-se Neptuno; os ventos, indivíduos chamados Euro, Noto, Bóreas, Austro, têm namoradas; a guerra chama-se Marte e é amada de Vénus, e os Portugueses tornam-se, neste estilo, aqueles «a quem Neptuno e Marte obedeceram», o que é uma maneira de dizer que venceram as dificuldades da navegação marítima e são invencíveis na guerra.

Suponhamos este estilo aplicado não já em frases simples como as citadas, mas em conjuntos mais amplos, em descrições ou narrativas: seja a descrição da tempestade no canto vi, estâncias 76 a 79. As ondas levantam-se com violência: são «as ondas de Neptuno furibundo»; os ventos sopram: «Noto, Euro, Bóreas, Àquilo, queriam derribar a máquina do mundo»; as aves marinhas estão inquietas e piam: são «as alciónes aves» que «triste canto levantaram» lembrando-se de certo desastre passado da sua vida; falcam raios: é o «grão ferreiro sórdido» quem os fabrica; há relâmpagos: «o grão tonante» os arremessava. A linguagem mitológica desenvolve-se segundo o seu próprio plano, desenrolando os seus mitos e personificações e permitindo a construção de um quadro movimentado que nada tem que ver com os próprios factos que essa linguagem exprime. Vai-se mais longe ainda: desde que o mar se chama Neptuno e desde que a tempestade marítima é Neptuno encolerizado, é preciso encontrar uma explicação anímica e psicológica para esta cólera: a ficção estilística, uma vez criada, segue a sua lógica. A causa da cólera de Neptuno é a intervenção de Baco. A descida de Baco aos mares é, afinal, o desenvolvimento da ficção implícita na linguagem mitológica de que se serve Camões.

Ampliado, este estilo inclui a construção inteira da ficção mitológica d'*Os Lusíadas*: os Portugueses são amorosos e audazes, ou, no estilo em questão, protegidos de Vénus e de Marte; dominam as dificuldades da navegação marítima, isto é, a oposição de Neptuno e das divindades menores, e vão dominar a resistência que se opõe à sua influência no Oriente, ou seja Baco, que os persegue. Assim está tecida a ficção. No final, Vasco da Gama — futuro conde-almirante — casa com Tétis, deusa do mar, e os seus homens com as ninfas do mesmo mar, ou (para

exprimir a mesma coisa noutra estilo) entram na imortalidade da glória (correspondente à imortalidade do Olimpo). Tudo uma maneira indirecta de dizer as coisas, uma ficção de estilo, explica, pela boca de Tétis, o próprio autor:

*Só para fazer versos deleitosos
Servimos [...]*

Isto explica o paralelismo metuculoso, a não interferência dos dois planos, o mitológico e o histórico. Eles não podem interferir precisamente porque um é a expressão indirecta do outro. A mitologia é, em Camões, a transposição estilística da realidade histórica.

Porque Camões fugiu quanto pôde à expressão directa desta realidade histórica. Quando a experimentou, arrastou-se na crónica rimada, como se vê, ao que me parece, na narrativa, no canto ix, das ciladas armadas ao Gama pelo Catual; aí o estilo é directo, prosaico, e a narrativa segue o seu curso sem jogo ou sem drama. Caímos no chamado «prosaísmo», que, no fundo, é, aqui, a ausência da ficção estilística, noutros termos, a ausência do jogo e desenvolvimento dos mitos de que é feita a linguagem. Fugindo para este jogo, substituindo-o ao movimento e acção das personagens históricas, Camões parece desinteressar-se da realidade histórica e do próprio objecto do seu poema. Esquece-se, na comédia dos deuses, do próprio Gama e dos seus companheiros. A acção histórica d'*Os Lusíadas* parece em si mesma desprovida de interesse poético para Camões.

Desta transposição do plano histórico para o plano mitológico, é um exemplo curioso a maneira como se exprime o próprio heroísmo do Gama. Ele é a personagem central da viagem à Índia. Deveria ser o herói por excelência, o tema querido da pena do Poeta, o agente das proezas, o ânimo cuja astúcia ou cuja força fossem, como o de Ulisses ou o de Carlos Magno, objecto de longas narrativas. Ora, verifica-se que, de facto, Camões faz dele o herói do seu poema, mas exprime esse heroísmo de maneira inesperada. Não nos põe um Gama de pé,

em acção, de ânimo invencível ou arduoso. Faz o contrário do autor d'A *Odisseia*, da *Chanson* ou do *Cid* — não são as próprias acções do Gama que só por si o tornam digno de memória, mas uma circunstância muito especial: é que Vénus conduziu-o à ilha dos Amores e fê-lo casar com Tétis. O Gama tornou-se assim o marido de uma deusa, uma espécie de deus consorte. Subiu ao Olimpo, é um dos imortais, entrou na glória eterna, porque — Camões o diz para nos não deixar dúvida alguma — é de saber que os heróis e os deuses não são mais que homens como os outros que os antigos quiseram premiar fantasiando-os no Olimpo²⁶. De modo que o heroísmo do Gama é expresso de uma maneira muito diferente do de Roland, por exemplo — este por causa dos golpes que a gente lhe vê dar, no ânimo indomável com que a gente o vê bater-se, aquele porque Tétis casa com ele. Encontramos aqui em flagrante um caso de transposição mitológica de uma realidade histórica: não é esta que o Poeta valoriza, mas aquela. Não se exprime directamente o heroísmo do Gama, mas indirectamente, por meio de uma ficção olímpica. O Gama não vive pelas suas acções, mas pelo estilo em que Camões pretendeu immortalizá-lo.

15 — Parece-me que desta maneira fica determinada com suficiente nitidez a função da ficção mitológica na estrutura d'*Os Lusíadas*. Por um lado, é essa ficção que constitui a unidade de acção da obra, que faz dela um todo artístico. Por outro lado, essa ficção não é subsidiária do plano histórico, da narrativa dos feitos dos Portugueses ou da viagem do Gama, mas independente dela, e desenvolve-se segundo os seus próprios recursos, explica-se pela sua própria lógica. Criam-se desta maneira duas ordens de acontecimentos — a dos acontecimentos históricos e a dos acontecimentos mitológicos —, e destas só uma se pode considerar independente em relação à outra, isto é, só uma não precisa da outra para se pôr em movimento: a mitologia. Porque o plano dos acontecimentos históricos, sem

²⁶ ix, 90 e 93.

unidade e autonomia, só se organiza vertebrando-se dentro do esquema da comédia dos deuses. A viagem do Gama é o pomo de discórdia no Olimpo. Serve para Vénus exercitar os seus caprichos e a sua habilidade e para os deuses em geral intrigarem dentro daquela divina liberdade de movimentos que só eles conhecem. O mundo olímpico é o mundo da fantasia e do capricho sem limites, da graça solta dos movimentos, da força e da harmonia com que as paixões se libertam. Para o artista é o campo do livre jogo da arte e da pureza das formas. Ora, Camões tomou o plano histórico que servia de tema a *Os Lusíadas* como mero pretexto para construir uma ficção em que desse saída a esse mundo de formas puras e livres. Se me foi dado compreender o móbil secreto inconsciente d'*Os Lusíadas*, o plano histórico é o subsidiário, o plano olímpico o realmente importante. O plano histórico é o pretexto do plano olímpico. Camões tinha, como Gôngora (de quem é um dos precursores), a obsessão de um mundo em que a forma explica a forma — o mundo, digamos, puramente formal da arte.

16 — A breve análise que acabámos de fazer mostra-nos a posição de Camões diante do problema da factura do seu poema e diante da matéria épica que tomou para assunto dele.

O Gama e a sua viagem não parecem a Camões suficientemente cheios de interesse dramático e humano para encherem por si sós toda a obra. É preciso recorrer a todo o seu talento de encenador e architecto para construir um poema a pretexto dessa viagem e dessa personagem. Aliás, a referida personagem é admitida com certo favor às honras de herói de epopeia, e Camões entende mesmo que ela tem muito que agradecer:

*As Musas agradeça o nosso Gama
O muito amor da pátria, que as obriga
A dar aos seus, na lira, nome e fama
De toda a illustre e bélica fadiga;
Que ele, nem quem na estirpe seu se chama,*

*Caliope não tem por tão amiga
Nem as filhas do Tejo [...]*²⁷

Apesar disso, Camões escolheu-o, à falta de melhor. Com efeito, outros candidatos à epopeia apontados nesta época tinham menos títulos para isso. São vários esses candidatos por quem os poetas que falam da epopeia dividem a sua atenção. D. Duarte, filho de D. Manuel, foi um deles, patrocinado por António Ferreira e Caminha. Outros: D. Sebastião, antes da expedição à África; os esposos Farnésio; os heróis de Diu, assunto do poema de Jerónimo Corte Real; D. Henrique, cardeal-rei; D. João de Áustria, herói da batalha de Lepanto — assunto também de dois poemas, um do citado Corte Real, o outro de Pedro da Costa Perestrelo. Enfim, o próprio Manuel de Sousa Sepúlveda, naufragado em terra de Cafres, mereceu as honras de um poema épico, também de Corte Real²⁸. Ora, estas personagens deviam a candidatura à poesia épica ou ao facto de serem personagens socialmente consideráveis, mecenas em perspectiva — é o caso de D. Duarte, de D. Sebastião, dos Farnésio —, ou ao de desempenharem um papel histórico considerado especialmente importante — é o caso de D. João de Áustria. Excepções a esta regra são os heróis da defesa de Diu, feito que teve grande retumbância, e o naufrágio de Sepúlveda. Ora, àquelas personagens, importantes pela jerarquia ou pelo papel histórico, atribuía-se um valor principalmente representativo. Valiam mais pela função que pela pessoa. Faltava-lhes o interesse biográfico, anedótico, pitoresco, lendário — humano, numa palavra — que pudesse fazer delas protagonistas de uma acção humana. Quanto ao longínquo cerco de Diu, sucedido numa remota ilha, era um episódio periférico, accidental, em relação ao núcleo do que se pensava dever ser o assunto de uma epopeia — ou o descobrimento da Índia ou a luta contra o Turco. O mesmo acontece com o naufrágio de Sepúlveda, que precisamente ofe-

²⁷ v. 99.

²⁸ V., sobre este assunto, Fidelino de Figueiredo, *op. cit.*

recia o que faltava a outros temas: um drama em que a desgraça torna humanas as criaturas, em que os protagonistas são tocados naquilo que é íntimo nos homens — a vida familiar, o amor da mulher e dos filhos posto à prova. Era possível fazer disto uma *Odisseia* de desfecho trágico. Mas, além de se tratar de um acidente sem grande significação, dá-se ainda o caso de ser um acidente triste, que não servia para exaltar os triunfos daqueles a quem Neptuno e Marte obedeceram. Camões tirou dele o partido que era possível: considerou-o uma vingança das velhas divindades, impotentes para impedir a marcha dos Portugueses.

Não havia, portanto, um tema imposto ao Poeta por um mundo lendário preexistente. Cada poeta falou de sua coisa e teve os seus candidatos a herói, dos quais não ficou na tradição qualquer vestígio. Camões decidiu-se por um tema que não tinha especial popularidade entre os poetas, mas no qual concorriam algumas circunstâncias. A viagem do Gama é o feito mais espectacular da nossa política de expansão: é o termo de uma longa série de esforços e de viagens e é a obtenção do contacto com o desejado comércio das Índias. É o momento solene do encontro do Ocidente com o Oriente. É, portanto, para o espectador, o episódio central da expansão, em relação ao qual os outros episódios são antecedentes ou consequentes. Em torno deste episódio, com relativa facilidade se podem evocar os variados feitos e acontecimentos que o precedem e se lhe seguem. E, por outro lado, a viagem marítima era um tema de que Camões encontrava exemplo e modelo nas epopeias da Antiguidade.

Eis porque o Gama é, afinal, o escolhido das Musas, a quem deve a celebridade. O Gama é uma personagem grave, sem relevo anedótico. Nada se conta da sua vida familiar ou dos seus amores, dos seus fracassos e dos seus ditos. Não nos ficou dele uma frase célebre (ao contrário do que, por exemplo, sucedeu com Albuquerque). O certo é, todavia, que esta viagem à Índia que ele comandou não tem comparação com os fabulosos trabalhos de Ulisses e Eneias, que, mesmo assim, não foram mais que

fabulosos — di-lo João de Barros²⁹. O que há de mais espantoso nesta viagem, segundo este parece pensar, é ter-se realmente efectuado. O próprio Gama o diz ao rei de Melinde:

[...] por muito e por muito que se afinem
Nestas fábulas vãs, tão bem sonhadas,
A verdade que eu conto, nua e pura,
Vence toda a grandiloqua escritura!³⁰

E é uma das banalidades de Camões n'*Os Lusíadas* a oposição constante das façanhas verdadeiras do seu poema às fantásticas, fingidas e mentirosas dos poemas dos outros.

Camões encontrava uma matéria histórica perfeitamente determinada e fixada nas crónicas. Conhecia as proporções verosímeis dos acontecimentos de que se ia ocupar. Estava naturalmente limitado por essa matéria histórica, que ele conhecia através de fontes escritas — Barros e Castanheda, como está provado³¹. Precisamente na verdade registada e autenticada da acção que tomou por tema e no seu carácter croniqueiro é que estava o grande escolho da composição da epopeia. Vimos como Camões procurou resolver o problema que se lhe punha.

Em primeiro lugar, conservou quase íntegra a realidade histórica, alterando apenas, na viagem do Gama, a ordem, mas não a substância, dos acontecimentos. Conservou-lhe o carácter croniqueiro e não tentou sequer dramatizá-la. E à margem deste mundo histórico, de proporções verosímeis, criou um outro mundo, completamente fictício, sem interferência no mundo histórico, mas paralelo a ele, como observou o Dr. Salgado Júnior. Quer dizer: é a própria veracidade do mundo histórico que leva à criação do mundo olímpico. Há um mundo, bem determinado, da realidade, e outro, igualmente determinado, da fantasia. E isto acontece precisamente porque a viagem do Gama, que serve de tema a *Os Lusíadas*, não é um tema lendário

²⁹ *Décadas*, vol. 1, liv. IV, cap. IX.

³⁰ v, 89.

³¹ *Fontes dos Lusíadas*, J. M. Rodrigues.

trabalhado pelo sentimento dramático colectivo, mas um acontecimento que Camões vai buscar aos textos dos historiadores para versificar com o escrúpulo com que se trata uma verdade histórica autenticada. O mundo lendário é função do mundo histórico: um explica, delimita e determina o outro.

E por este processo foi possível a Camões referir-nos o heroísmo do Gama sem alterar as proporções do mesmo Gama e dos seus homens. Os heróis, seres míticos, são, nos poemas homéricos, parentes ou familiares dos deuses. Virgílio, que recolhe os restos do «festim de Homero», supõe Eneias filho de Vénus. Era impossível tratar desta maneira o Gama, natural de Sines, súbdito, como o Poeta, do rei de Portugal. Que faz Camões? Prolonga a ficção estilística dos deuses e fá-la encontrar-se com o plano da acção histórica: a ilha dos Amores aparece no caminho do regresso e os nautas possuem as ninfas, cuja rainha, Tétis, é reservada ao Gama. Mas neste momento o mundo mitológico dissipa-se e verifica-se que os deuses foram uma ilusão. O poema parou aqui, no momento em que acabou este jogo de ficção e realidade.

Por outro lado, Camões serviu-se do Gama como de um instrumento, um recurso, para a composição d'*Os Lusíadas*. Dir-se-ia que é o Gama que está ao serviço da composição do poema, e não o poema ao serviço da glória do Gama. Camões serviu-se do Gama para expor a parte mais importante da história de Portugal: fê-lo uma espécie de dobradiça a articular dois membros da mesma composição. O Gama tem muito que agradecer às musas, mas é certo que também teve bom trabalho a servir essas musas, que, sem ele, se teriam visto em dificuldades para resolver um problema bem difícil. O Gama que elas pretendem tomar como assunto não passa de um pretexto. Outras personagens servem ao mesmo intento: Paulo, irmão do Gama, e Tétis.

Chamo a atenção para este ponto — que o Gama é um dos recursos da composição d'*Os Lusíadas* e está subordinado a essa composição, que lhe é transcendente. As cidades que Roland tomou e as batalhas em que entrou a sua espada, evocadas por ele à hora da morte, servem para definir o herói e estão dentro dele.

Convergem para a intensificação da sua personalidade. Mas a história de Portugal que o Gama narra reduz o narrador a um papel secundário, de mero intérprete, aniquilando-o. O herói está aqui reduzido a uma mera dobradiça entre dois painéis — se assim é permitido falar. A composição da obra é, pois, superior ao herói que se diz ser o assunto dessa obra. Por sobre os protagonistas há um equilíbrio arquitectónico, de que eles são os agentes. O herói tem uma função auxiliar no estilo do edifício. E o equilíbrio em questão, como igualmente vimos, é um equilíbrio compósito, de que a viagem do Gama é apenas um dos elementos. Não se deve esquecer que o próprio Camões nunca declarou que a viagem à Índia fosse o seu assunto ou o Gama o seu herói. O seu assunto é o «peito ilustre lusitano», ou seja, não só as armas e os barões que edificaram o novo reino ainda além da Taprobana, mas também aqueles reis que foram dilatando a fé e o império e os que se libertam da lei da morte por obras valorosas. A viagem do Gama é, assim, apenas, um dos temas. Por isso, considerada no plano histórico, a obra não é uma acção, mas uma galeria de feitos notáveis. Daí vem a necessidade de equilibrar esses feitos, em vista de um resultado final de conjunto. O que não há é o desenvolvimento e a ramificação de um tema nuclear.

Ora, é fácil descobrir por detrás de uma construção destas a ausência de um ciclo lendário com a sua estrutura orgânica e os seus heróis agentes de acções e fontes de um mundo heróico. Dir-se-ia que Camões não escolheu bem o seu herói. Mas teria ele acertado se tivesse escolhido algum outro dos que eram propostos? Se tivesse escolhido uma personagem ilustre como D. Duarte ou como os Farnésio, candidatos de Pedro de Andrade Caminha? Ou como D. Sebastião, cuja história ainda estava por vir? Ou o longínquo cerco de Diu, numa remota ilha fora do caminho da Índia? Ou o lamentável acidente de Sepúlveda?

Parece claro que a escolha do tema foi, tanto quanto possível, acertada e criteriosa. Mas, à falta daquilo que se supõe ser o tratamento colectivo da matéria épica, Camões teve de seleccionar, organizar, uma matéria épica para o seu poema, segundo o seu critério sapiente e ponderado.

ALGUNS LUGARES-COMUNS
D'OS LUSÍADAS E SEUS ANTECEDENTES

17 — Toda a complicada tessitura d'Os Lusíadas tem um nó ou um ponto culminante: as núpcias do Gama e dos barões com Tétis e as suas ninfas. Neste único ponto, em que o plano histórico e o plano mitológico se encontram, se desmascara toda a alegoria ou ficção estilística que o autor vinha tecendo desde o concílio dos deuses. Por estas núpcias, entrando na imortalidade, os navegantes passam a ser da mesma carne que os heróis da mitologia, Homero e Virgílio:

*Que as imortalidades que fingia
A antiguidade, que os Ilustres ama,
Lá no estelante Olimpo, a quem subia
Sobre as asas ínclitas da Fama,
Por obras valerosas que fazia,*

.....
*Não eram senão prémios que reparte,
Por feitos imortais e soberanos,
O mundo cos varões que esforço e arte
Divinos os fizeram, sendo humanos.
Que Júpiter, Mercúrio, Febo e Marte,*