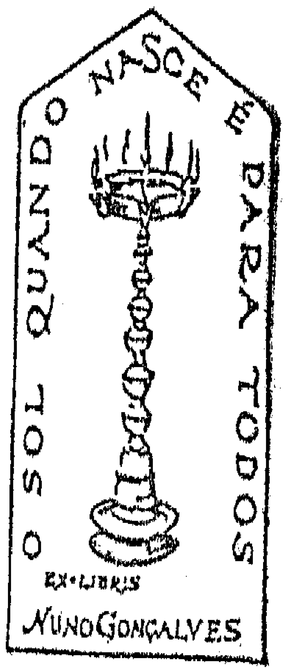
ANTÓNIO JOSÉ SARAIVA

ESTUDOS SOBRE A ARTE D'*OS LUSÍADAS*



gradiva

© *Herdeiros de António José Saraiva — Gradiva, Publicações, L.da*
Revisão de texto: *Manuel Joaquim Vieira*
Capa: *Armando Lopes*
Fotocomposição: *Joerma, L.da*
Impressão e acabamento: *Printer Portuguesa, L.da*
Direitos reservados a:
Gradiva — Publicações, L.da
Rua Almeida e Sousa, 21, r/c, esq.
1350 Lisboa
Telefs.: 397 40 67/8
Depósito legal n.º 100 888/96
ISBN 972-662-476-2

I. ENSAIOS

*OS TEMPOS VERBAIS E A ESTRUTURA D'*OS LUSÍADAS*

1

Os Lusíadas estão concebidos como uma mensagem do Poeta ao rei. Segundo o velho modelo da epopeia, o Autor começa por enunciar o seu tema e por invocar as ninfas inspiradoras: despende com isto 5 estrofes. Seguidamente, subindo o tom, dirige-se ao rei, pedindo-lhe atenção para o que lhe vai contar e para ele próprio, Poeta: «Inclinai por um pouco a majestade /... vereis um novo exemplo/ De amor dos pátrios feitos valerosos/...» (I, 9). E, após algumas considerações, das quais parte diz respeito a ele mesmo («Vereis amor da pátria, não movido/ De prémio vil, mas alto e quasi eterno»), parte às façanhas que vai narrar («As verdadeiras, vossas, são tamanhas/Que excedem as sonhadas, fabulosas») e parte à situação particular de D. Sebastião e do Reino, convida o seu ouvinte a estar atento. O convite é feito da maneira seguinte:

> Mas enquanto este tempo passa lento
> De regerdes os povos, que o desejam,
> Dai vós favor ao novo atrevimento,

---

* In *Colóquio-Letras,* n.º 8, 1972.

Pera que estes meus versos vossos sejam;
E vereis ir cortando o salso argento
Os vossos Argonautas, por que vejam
Que são vistos de vós no mar irado,
E costumai-vos já a ser invocado.

(I, 18)

O Poeta convida, portanto, o jovem rei a «ver» a narração. Em três versos seguidos aparecem ao todo três formas do verbo *ver:* «vereis», «vejam», «são vistos». Os argonautas portugueses estão já sulcando o mar, algures no Índico, e Camões aponta-os como se ele e o rei estivessem diante de um grande mapa-múndi ou de uma esfera terrestre. Este *address*, que é mais do que uma simples dedicatória, como se vê, ocupa 13 estrofes.

Na conclusão do Poema, o Autor volta a dirigir-se ao seu real ouvinte, tirando a moral da história e incitando-o a novos feitos. É quase um pequeno regimento de príncipes, em 10 estrofes. No início desta conclusão novamente se ouve o apelo a *ver* o que fazem os vassalos:

Olhai que ledos vão, por várias vias,
Quais rompentes leões e bravos touros
[...]
De vós tão longe, sempre obedientes,
A quaisquer vossos ásperos mandados,
Sem dar reposta, prontos e contentes,
Só com saber que são de vós olhados.

(x, 147-148)

Olhar está aqui usado no sentido de *ver*. O Autor acaba de mostrar como Vasco da Gama e seus companheiros, para obedecerem ao mandado do rei, enfrentaram os trabalhos e perigos por meio dos quais chegaram à Índia e como, posteriormente, outros se bateram em memoráveis combates. Assim se

desempenhou da promessa feita ao destinatário da mensagem no início do Poema:

E julgareis qual é mais excelente,
Se ser do mundo Rei, se de tal gente.

(I, 10)

Está agora autorizado a concluir:

Olhai que sois (e vede as outras gentes)
Senhor só de vassalos excelentes.

(x, 146)

A repetição das mesmas palavras *(gente, excelente)* por ordem invertida mostra que a mensagem inicial ao rei envolve todo o Poema e conclui com ele. Mas não é só isso. Camões continua diante do mapa-múndi apontando ao rei os lugares por onde navega e se bate a gente:

Olhai que ledos vão, por várias vias

Quem é que vai «por várias vias»? Os mesmos que são «olhados» ou «vistos», tanto no começo como no fim da mensagem:

E vereis ir cortando o salso argento
Os vossos Argonautas, por que vejam
Que são vistos de vós [...]

(I, 18)

no início, e

A quaisquer vossos ásperos mandados,
Sem dar reposta, prontos e contentes,
Só com saber que são de vós olhados

(x, 148)

na conclusão.

Assim, os vassalos, tanto os que foram heróis da narrativa, como os que agora se batem «por várias vias», estão presentes ao olhar das duas personagens entre as quais decorre a mensagem. Dir-se-ia que, como o mago e o estudante, ambos estiveram observando os acontecimentos no globo mágico e, chegados ao fim da visão, se encontram no mesmo sítio onde começaram, como se para eles o tempo não tivesse passado.

2

Normalmente, Camões não usa n'*Os Lusíadas* o tempo verbal narrativo. Quase todos os episódios do Poema são referidos no presente, como se se estivessem desenrolando à vista do leitor. Releia-se o texto:

> E vereis ir cortando o salso argento
> Os vossos Argonautas, por que vejam
> Que são vistos de vós [...]

O Gama e os seus companheiros cortando o mar em 1497 estão a ser vistos em 1572. E o primeiro episódio do Poema é mostrado ao rei nos seguintes termos:

> Já no largo Oceano navegavam,
> [...]
> Quando os Deuses no Olimpo luminoso,
> Onde o governo está da humana gente,
> Se ajuntam em concílio glorioso,
>
> (I, 19-20)

Este «se ajuntam» e este «navegavam» marcam, desde o início da narração, o tempo, ou, antes, o não-tempo em que ela é relatada. Quanto ao uso do presente, não são necessários muitos comentários. Mas é interessante notar que ele é usado não apenas para referir acções que são passado em relação ao Autor e ao destinatário da mensagem (mas que podem supor-se estarem a ser «vistas» por eles actualmente), mas que também o são relativamente aos protagonistas da história.

No canto VI, como se sabe, assistimos à grande tempestade e à intervenção das Nereidas que a apazigua; após isto, os nautas avistam, na manhã clara, terra da Índia. Camões faz aqui uma longa pausa na narrativa, com considerações e uma famosa exortação aos povos da cristandade, após o que retoma no canto VII o fio da história. Nestes termos:

> E vejamos, entanto, que acontece
> Àqueles tão famosos navegantes,
> Despois que a branda Vénus enfraquece
> O furor vão dos ventos repugnantes,
> Despois que a larga terra lhe aparece,
> Fim de suas perfias tão constantes,
> Onde vem semear de Cristo a lei
> E dar novo costume e novo Rei.
>
> (VII, 15)

O primeiro verso desta estrofe denota a atitude já nossa conhecida de chamar a atenção para a acção em curso: «vejamos o que acontece». Está dentro do tempo (ou não-tempo) iniciado com a primeira estrofe da narração. Do mesmo modo «vêm» no verso 7. Mas «enfraquece» e «aparece» referem-se a uma acção já narrada e cuja conclusão é necessária para a acção que vai seguir-se. Neste momento, a costa da Índia já *apareceu* e Vénus já amainou ou *enfraqueceu* a tempestade. Este uso do presente para denotar um acontecimento já referido na narrativa — depois «que acontece», «despois que enfraquece» — repugna violentamente à gramática da língua, e por isso mesmo é muito significativo de uma tendência constante em todo o Poema.

Quanto ao uso do «imperfeito» (que não é um tempo narrativo, mas denota um presente inactual), o que há de mais interessante a assinalar é que em vários passos d'*Os Lusíadas* aparece como forma alternativa do presente, como se não houvesse qualquer diferença temporal entre um presente referido a hoje

e um presente referido a ontem. Exemplo disso são as duas estrofes seguintes do justamente célebre episódio em que Vénus atravessa, correndo, o Olimpo:

Os crespos fios d'ouro se esparziam
Pelo colo que a neve escurecia;
Andando, as lácteas tetas lhe tremiam,
Com quem Amor brincava e não se via.
Da alva petrina flamas lhe saíam,
Onde o Minino as almas acendia.
Polas lisas colunas lhe trepavam
Desejos, que como hera se enrolavam.

Cum delgado cendal as partes cobre
De quem vergonha é natural reparo;
Porém nem tudo esconde nem descobre
O véu, dos roxos lírios pouco avaro;
Mas, pera que o desejo acenda e dobre,
Lhe põe diante aquele objecto raro.
Já se sentem no Céu, por toda a parte,
Ciúmes em Vulcano, amor em Marte.

(II, 36-37)

Quanto ao valor temporal, os «imperfeitos» *esparziam, tremiam, trepavam, enrolavam* são rigorosamente equivalentes a *cobre, esconde, descobre, põe.*

A equivalência gramatical entre o presente e o imperfeito no texto d'*Os Lusíadas* vai por vezes ao ponto de chocar, também, a sensibilidade linguística de um leitor português. Quando Camões escreve

Recebe o Capitão alegremente
O Mouro e toda sua companhia;
Dá-lhe de ricas peças um presente,
Que só pera este efeito já trazia

(I, 61)

usa o imperfeito de acordo com a norma gramatical. Mas, quando, um pouco adiante, Vasco da Gama diz ao mesmo mouro:

«Dar-te-ei, Senhor ilustre, relação
De mi, da Lei, das armas que trazia

(I, 64)

afasta-se da norma, porque se refere às armas que actualmente traz no barco e que imediatamente depois do seu discurso manda mostrar ao seu interlocutor.

O mesmo desvio em relação à regra se encontra numa outra estrofe do mesmo episódio, quando Vasco da Gama se escusa de mostrar ao Mouro os livros da sua Lei:

Deste Deus-Homem, alto e infinito,
Os livros que tu pedes não trazia,
Que bem posso escusar trazer escrito
Em papel o que na alma andar devia.
Se as armas queres ver, como tens dito,
Comprido esse desejo te seria;
Como amigo as verás, porque eu me obrigo
Que nunca as queiras ver como inimigo.»

(I, 66)

Trazia vale aqui, evidentemente, por *trago*, como na estrofe 64; e, do mesmo modo, *devia* vale por *deve*. O segundo caso ilustra particularmente bem a infracção à regra, porque, quando se lê que a Lei *devia* andar escrita na alma, entende-se que devia andar, mas não anda. No entanto, é o contrário disto que o Gama diz: ele não traz os livros da Lei, porque ela está escrita na alma, *como deve*. Notemos ainda que a equivalência presente-imperfeito acarreta a equivalência entre presente e condicional. «Cumprido esse desejo te *seria*» significa «esse teu desejo *será* cumprido», como o mostra o contexto.

A regra de que Camões se desvia neste e noutros passos d'*Os Lusíadas* rege a língua do século XX, como já regia a do tempo

de Camões. Não se trata de arcaísmo. É interessante notar que este desvio é muito frequente nos rimances populares, quando a rima única impõe longas sucessões de terminações em *-ia* e *-ava*. No entanto, *Os Lusíadas* estão o mais longe possível da tradição popular e medieval quanto à sua forma erudita e latinizante.

Interessam-nos estes desvios da norma porque são casos significativos de tendências. Também acontece, evidentemente, que Camões usa o imperfeito combinado com o perfeito, conformando-se com o uso estabelecido. E igualmente se encontra, uma ou outra vez, mas sempre como excepção, o uso do perfeito narrativo (salvo num canto em que ele é de regra), em certos casos talvez por razões rítmicas. A tendência é, a meu ver, evitar o modo narrativo, e, de maneira geral, a diversidade de planos temporais, ou, antes, a sequência diacrónica. Mas conviria atentar também em certos efeitos resultantes do uso combinado do presente e do perfeito. Tenho de me limitar aqui a um exemplo que nos dá talvez ideia de um processo camoniano.

Tétis está mostrando ao Gama, diante do globo terrestre, os vários lugares notáveis do mundo português, e, a propósito, fala de acontecimentos que nele se hão-de dar depois da viagem do Gama. Chegando ao reino de Narsinga, põe-se a contar uma história que, ao contrário das anteriores, está, não no futuro relativo aos nautas, mas num passado longínquo, visto que se passou com um dos apóstolos, S. Tomé. Começa por apontar o lugar:

> Olha que de Narsinga o senhorio
> Tem as relíquias santas e benditas
> Do corpo de Tomé, barão sagrado
>
> (x, 108)

Seguidamente assinala que naquela região existiu outrora uma cidade chamada Meliapor onde o santo veio pregar:

> Aqui a cidade foi, que se chamava
> Meliapor, fermosa, grande e rica;

> Os ídolos antigos adorava,
> Como inda agora faz a gente inica.
> Longe do mar naquele tempo estava,
> Quando a Fé, que no mundo se pubrica,
> Tomé vinha pregando, e já passara
> Províncias mil do mundo, que ensinara.
>
> (x, 109)

«Aqui a cidade foi»: estamos no passado concluso. E é com este «foi» que concordam o «se chamava», o «adorava» e o «naquele tempo estava». Tétis está falando «naquele tempo» passado e usa o imperfeito segundo a regra normal. Mas já então a Fé «se pubrica» no mundo: entramos no presente. E é com este presente que concorda agora o imperfeito na forma durativa, com que começa a história de Tomé: «Tomé vinha pregando.» É verdade que o «já passara» e o «ensinara» supõem novamente o passado como forma determinante. Mas o presente denotado pelo «pubrica» e anunciado pelo «vinha pregando» emerge, afinal, como tempo definitivo do episódio:

> Chegado aqui, pregando e junto dando
> A doentes saúde, a mortos vida,
> Acaso traz um dia o mar, vagando,
> Um lenho de grandeza desmedida.
>
> (x, 110)

Tudo o que se segue a este «traz» é contado no presente, incluindo o desfecho, que é o assassinato do apóstolo:

> Um dos maus, por fartar-se mais depressa,
> Com crua lança o peito lhe atravessa.
>
> (x, 117)

O que este exemplo mostra talvez possa descrever-se como a *emergência do presente*. Por outras palavras, o passado serve

só, neste caso, para sobrelevar o presente (= não-tempo); é um *background*. O que nos leva a um curioso resultado: o tempo, neste poema heróico, tem uma categoria inferior, acessória em relação ao não-tempo; é como a pedra não trabalhada sobre a qual avultam certas esculturas.

O advento de Afonso Henriques, a personagem que ocupa maior espaço na história de Portugal contada por Vasco da Gama (55 estrofes), é introduzido por uma breve narrativa dos seus antecedentes imediatos, em 7 estrofes (III, 22-29). Estas têm os verbos todos, sem excepção, no perfeito; aquelas, todos, com poucas excepções, no presente.

Segundo esta hipótese, há n'*Os Lusíadas*, salva uma excepção notável de que adiante falaremos, uma hierarquia dos tempos verbais que é independente da categoria temporal. O tempo a que chamamos presente é reservado aos acontecimentos importantes; o tempo narrativo, aos que o Poeta considera acessórios, episódicos, de ligação, ou preparatórios do acontecimento em que se demora a vista.

Mas, além das acções visíveis aos homens, há, dentro do Poema, aquelas que são só visíveis aos deuses. Uma parte da história contida n'*Os Lusíadas* é posterior à viagem do Gama e só pode ser contada por personagens que têm o privilégio de ver o futuro.

Assim Tétis, na Ilha dos Amores,

> Com doce voz está subindo ao Céu
> Altos varões que estão por vir ao mundo,
> Cujas claras ideas viu Proteu
> Num globo vão, diáfano, rotundo.
>
> (x, 7)

Nesses casos usa Camões o futuro, mas um futuro que é apenas um presente inactual, invisível aos homens, mas visível aos deuses. O futuro é também, portanto, um tempo verbal que denota, como o presente, a intemporalidade; por isso acontece que na voz dos deuses presente e futuro são interpermutáveis, como

se vê nas estrofes consagradas por Tétis a Afonso de Albuquerque:

> Mas oh! que luz tamanha que abrir sinto
> (Dizia a ninfa e a voz alevantava)
> [...]
> Esta luz é do fogo e das luzentes
> Armas com que Albuquerque irá amansando
> De Ormuz os Pérseos, por seu mal valentes,
> [...]
> Que gloriosas palmas tecer vejo
> Com que Vitória a fronte lhe coroa,
> Quando, sem sombra vã de medo ou pejo,
> Toma a ilha ilustríssima de Goa!
> [...]
> Eis já sobr'ela torna e vai rompendo
> Por muros, fogo, lanças e pelouros,
> [...]
> Irão soldados ínclitos fazendo
> Mais que leões famélicos e touros.
>
> (x, 39-43)

3

Segundo a nossa hipótese, a abolição do tempo, que Camões procurou exprimir por um jogo especial dos tempos verbais, está relacionada com o facto de, desde o começo do Poema, o Autor se colocar na atitude de quem mostra sobre uma superfície visível acontecimentos que o olhar abrange. No interior do Poema essa atitude converte-se em processo literário. É assim que, ao longo de quase metade do canto VIII, Paulo da Gama explica ao catual as tapeçarias da nau capitaina, que representam heróis em acção, desde Luso, primeiro povoador de Portugal, até D. Duarte de Meneses, capitão em Marrocos. É uma boa parte da história de Portugal que por este processo é referida. Paulo da Gama descreve um por um os quadros que es-

tão diante dos seus olhos e dos do catual, começando cada explicação por expressões como: «Este que vês»; «Vês outro que»; «Olha aquele» e outras semelhantes. Notemos que cada pintura representa uma acção, de modo que cada explicação é uma breve narrativa, se esta palavra se pode aplicar a uma representação estendida no espaço e que é precedida de uma introdução no tipo de «Vê-lo, cá vai». É claro que, referindo-se a quadros presentes (se bem que movimentados), o relator só pode usar os verbos no presente. Falando do célebre feito de Giraldo Sem Pavor:

> Olha aquele que dece pela lança
> Com as duas cabeças dos vigias.
>
> (VIII, 21)

Há outros exemplos do mesmo processo. No palácio marinho de Neptuno, Baco vê, esculpidos no ouro das portas, os quatro elementos e a guerra dos Gigantes contra os Deuses (VI, 10-13); nos portais do palácio do Samorim admira Vasco da Gama a história da Índia, de Baco a Alexandre (VII, 51-54), e já vimos que, ao descrever o mapa do mundo português, Tétis rememora, a propósito de vários lugares, acontecimentos históricos.

Falando das figuras que Paulo da Gama vai mostrar ao Catual, diz o Autor do Poema que a pintura é «poesia muda»:

> Feitos dos homens que, em retrato breve,
> A muda poesia ali descreve.
>
> (VII, 76)

E, assim como a pintura é «poesia muda», assim a poesia é pintura falante. Esta última expressão aparece na boca de Paulo da Gama quando, na peroração da sua fala ao Catual, se queixa dos heróis que desdenham os poetas:

> E, como a seu contrairo natural,
> À pintura que fala querem mal.
>
> (VIII, 41)

No seu conjunto, *Os Lusíadas* são uma ilustração desta ideia da poesia. Camões põe ou procura pôr em verso uma visão espacial, e o processo usado por Paulo da Gama, o dos quadros explicados cada um por sua vez, é no fundo o de toda a história contada pelo Gama ao rei de Melinde e pelos deuses a diversas personagens, como já notei em estudos anteriores sobre a estrutura d'*Os Lusíadas*. Não existe entre eles relação temporal, ou unidade narrativa, mas apenas contiguidade espacial. É uma relação sincrónica, e não diacrónica. Não é excepção a exposição da história de Portugal feita por Vasco da Gama ao rei de Melinde, visto que se trata de uma sucessão de «pinturas-que-falam», ou seja, retratos em verso de reis e descrições de batalhas, sem unidade narrativa, cada um presente por sua vez, embora expostos por sucessão cronológica, como numa galeria de antepassados. Exactamente como as tapeçarias descritas por Paulo da Gama, que também se ordenam cronologicamente, embora tanto possam ser vistas a começar pela primeira como pela última.

Mesmo quando, na Ilha dos Amores, os episódios futuros são evocados pela «doce voz da bela Ninfa», a ligação entre eles só aparentemente é musical, porque Tétis pretende fazer-nos presentes as «claras ideias [que] viu Proteu/Num globo vão, diáfano, rotundo».

As «claras ideias» não são acontecimentos. Estão na mente divina como arquétipos, e, segundo um ideal do Renascimento cabe ao pintor tornar sensível a sua natureza intemporal. O «globo» é uma forma mais perfeita de organizar espacialmente as «pinturas» do que as tapeçarias ou o baixo-relevo, porque é imediatamente acessível à percepção global. É o modelo por excelência da exposição sincrónica, a única forma de abolir totalmente o tempo. Por isso os homens conceberam o Deus despersonalizado como uma esfera infinita.

4

Ao nível da efabulação, contada por Camões-narrador, há n'*Os Lusíadas* um episódio em que convergem e se desatam os

fios da intriga divina-e-humana que constitui a sua unidade: a Ilha dos Amores. É aí que se encontram e se conhecem os deuses e os homens, até então desencontrados, embora muitas vezes se cruzassem sem os homens terem consciência disso; e aí também se desvenda o sentido alegórico da fábula. E, dentro deste episódio, o momento culminante é a contemplação da esfera do mundo que Tétis proporciona ao Gama, seu esposo:

> «Faz-te mercê, barão, a Sapiência
> Suprema de, c'os olhos corporais,
> Veres o que não pode a vã ciência
> Dos errados e míseros mortais.
>
> (x, 76)

Os Portugueses, divinizados pelo conúbio com as ninfas, gozam então do privilégio supremo: conhecer directamente aquilo que os outros homens, os «mortais», só podem alcançar por especulação intelectual.

> Aqui um globo vem no ar, que o lume
> Claríssimo por ele penetrava,
> De modo que o seu centro está evidente,
> Como a sua superfície, claramente.
>
> [...]
> Volvendo, ora se abaxe, agora se erga,
> Nunca se ergue ou se abaxa, e um mesmo rosto
> Por toda a parte tem e em toda a parte
> Começa e acaba, enfim, por divina arte,
>
> Uniforme, perfeito, em si sustido,
> Qual, em fim, o Arquetipo que o criou.
>
> (x, 77-79)

O globo reproduz «o Arquetipo que o criou», ou seja, é uma imagem de Deus, não do Deus judaico, antropomórfico, mas

do Deus helénico, o Logos. E não é arriscado supor que este mesmo globo, que reaparece no globo mágico, «diáfano», onde Proteu viu as «claras ideias» que são os feitos dos Portugueses, é, por sua vez, o próprio arquétipo d'*Os Lusíadas*. Camões está mostrando a D. Sebastião o que se vê numa esfera em que tudo está igualmente visível, o passado, como o presente e o futuro. Desde o princípio, a história está livre da contingência do tempo, porque, como anuncia Júpiter no concílio, tudo está já determinado pelo «Fado eterno/Cuja alta lei não pode ser quebrada» (I, 28). Todo o movimento do Poema gira em volta de um centro imóvel, e as intrigas dos deuses, com as suas altercações, não são mais do que o movimento do globo que na Terra traz a sucessão dos dias e das noites, da tempestade e da bonança.

Podemos supor neste globo várias esferas ptolemaicas. A primeira, imóvel como o empíreo, é o discurso do Poeta a D. Sebastião; a segunda é a narração do Poeta, cujas personagens são os deuses e os heróis; a terceira são as narrações feitas por estas personagens; a quarta, enfim, são as narrações de personagens destas segundas narrações. Não seria difícil construir uma figura geométrica a partir desta hipótese. E

> Quem cerca em derredor este rotundo
> Globo e sua superfície tão limada,
> É Deus: mas o que é Deus ninguém o entende.
>
> (x, 80)

O Deus do poema é o próprio Camões; é ele, dirigindo-se às Ninfas, queixando-se dos heróis ingratos e do público rude, fazendo desabafos autobiográficos, quem envolve a esfera luminosa, por ele criada, parece, às vezes, «como quem desdenha». E esta identificação não é gratuita, porque Camões devia pensar, com Miguel Ângelo (cujas ideias estéticas conheceu certamente através de *Da Pintura Antiga* de Francisco de Olanda), que o artista participa da mente divina.

5

Há, no entanto, uma excepção importante à regra segundo a qual as acções são apresentadas na terceira pessoa do indicativo presente, ou seus equivalentes, como convém à «pintura que fala»: nada menos que todo o canto V.

O Gama, que, na terceira esfera, estava descrevendo ao rei de Melinde os episódios da história de Portugal (como, noutra esfera, Camões mostrava ao rei D. Sebastião as peripécias dos heróis e dos deuses), muda de pessoa e de tempo verbal para narrar a experiência marítima sua e dos seus companheiros. Usa agora a primeira pessoa (singular ou plural) do perfeito narrativo. Esta mudança é preludiada já no canto IV, quando o Gama prepara o embarque, mas só se torna sistemática no V. O tempo é marcado logo de início:

> Estas sentenças tais o velho honrado
> Vociferando estava, quando abrimos
> As asas ao sereno e sossegado
> Vento, e do porto amado nos partimos
> [...]
> Dizendo: «Boa viagem!»; logo o vento
> Nos troncos fez o usado movimento.

Todos os mais verbos concordam com estes: «Assi fomos abrindo aqueles mares» V, 4; «Passámos a grande ilha da Madeira» V, 5; «Deixámos de Massília a estéril costa» V, 6; «Passámos o limite aonde chega/O sol...» V, 7; «Ali tomámos porto com bom vento» V, 8; «As Dórcadas passámos, povoadas...» V, 11, etc., até à estrofe final da narrativa, em que se rememora a chegada ao porto onde o Gama se encontra agora falando:

> Até que aqui, no teu seguro porto,
> [...]
> Nos trouxe a piedade do alto Assento.
> Aqui repouso, aqui doce conforto,

> Nova quietação do pensamento
> Nos deste. E vês aqui, se atento ouviste,
> Te contei tudo quanto me pediste.
>
> (V, 85)

Dentro desta narrativa, comandada pelo verbo «passámos», há dois episódios épicos, segundo o processo da «pintura que fala»: a história de Veloso e a primeira parte da do Adamastor. Nesses dois casos, o narrador deixa de falar na primeira pessoa e no verbo narrativo e passa à terceira pessoa do presente (ou do futuro), isto é, à objectividade intemporal:

> É Veloso no braço confiado
> E, de arrogante, crê que vai seguro.
>
> (V, 31)

> Não acabava, quando ũa figura
> Se nos mostra no ar, robusta e válida.
>
> (V, 39)

Mas logo que a visão se dissipa e o Gama se encontra só com os seus, entre mar, céu e temores, o Poeta volta ao tempo normal deste canto:

> A Deus pedi que removesse os duros
> Casos, que Adamastor contou futuros.
>
> (V, 60)

Neste canto V, o Gama é não já só o narrador, como nos dois anteriores, mas também o sujeito da acção, com os seus companheiros. Está contando a sua experiência: foi por ele (ou eles) que as coisas «passaram», ou ele que «passou» as coisas — é o mesmo. As formas verbais traduzem nesta parte do Poema a «subjectividade» do narrador, como é flagrante, logo na ter-

ceira estrofe, quando o Gama descreve o sentimento do apartar-se da terra num estilo que hoje diríamos «romântico»:

> Já a vista, pouco e pouco, se desterra
> Daqueles pátrios montes, que ficavam;
> Ficava o caro Tejo e a fresca serra
> De Sintra, e nela os olhos se alongavam.
> Ficava-nos também na amada terra
> O coração, que as mágoas lá deixavam.
> E, já despois que toda se escondeu,
> Não vimos mais, enfim, que mar e céu.
>
> (V, 3)

Apesar deste ponto de vista subjectivo — ou, antes, por força dele —, este canto V é o que oferece os passos mais «realistas» de todo o Poema, entre os quais as descrições da natureza que entusiasmaram, pela sua precisão, o grande naturalista Guilherme de Humboldt. Este ponto prestava-se a uma boa explicação didáctica sobre o que deve entender-se pelos termos «objectivo» e «subjectivo». As descrições das batalhas «pintadas», bem como a do globo terrestre, são «objectivas» na medida em que não exprimem a experiência vivida pelo Poeta, mas são artefactos construídos a partir de uma matéria intelectual ou imaginária por ele aprendida. O globo terrestre está em Ptolomeu, as batalhas e a própria tempestade são tópicos cujos modelos se encontram na literatura épica, do mesmo modo que os deuses, inspirados por Homero, Virgílio e Ovídio. São «claras ideias», que o Poeta viu num mundo imaginário e científico. Pelo contrário, a objectividade das descrições da natureza no canto V é garantida pela experiência do sujeito narrador; a experiência é aquilo que alguém experimentou, e, por isso mesmo, necessariamente subjectivo. É a esta última que se refere Vasco da Gama:

> Os casos vi que os rudos marinheiros,
> Que têm por mestra a longa experiência,

> Contam por certos sempre e verdadeiros
> Julgando as cousas só pola aparência.
>
> (V, 17)

Só vendo com os olhos mortais (não com os olhos divinos de Tétis e do Gama promovido a Deus) se acreditam coisas como o «fogo santo»:

> Vi, claramente visto, o lume vivo
> Que a marítima gente tem por santo.
>
> (V, 18)

Ou como a tromba marítima:

> Eu o vi certamente (e não presumo
> Que a vista me enganava) [...]
>
> (V, 19)

Ou como os efeitos do escorbuto:

> Quem haverá que, sem o ver, o creia?
>
> (V, 81)

Há que estabelecer uma diferença entre esta «vista» e a «visão» das tapeçarias de Paulo da Gama ou a da esfera do mundo. Ao objecto da primeira cabe propriamente a palavra «visto»; ao da segunda caberia antes a de «visionado». É a diferença entre o que sentiram os marinheiros «experimentados» e o que alcançam, com o entendimento, aqueles

> Que só por puro engenho e por ciência
> Vem do mundo os segredos escondidos.
>
> (V, 17)

Mas é de notar que só neste canto V Camões fala no que viu ou «passou». Porque ele, normalmente, se situa no mundo

intelectual, como letrado e humanista que é, o mundo das «claras ideias», onde não há contingência, nem, por consequência, tempo, mundo bem diferente do dos «marinheiros rudos», que julgam «as cousas só *pela aparência*», ou, por outras palavras mais modernas, não são capazes de se erguer acima do mundo fenomenológico.

> Se os antigos Filósofos, que andaram
> Tantas terras, por ver segredos delas,
> As maravilhas que eu passei, passaram,
> A tão diversos ventos dando as velas,
> Que grandes escrituras que deixaram!
>
> (V, 23)

Este canto V é, n'*Os Lusíadas*, a única «escritura» que nos fala destas maravilhas «passadas», «vistas», «experimentadas»; o único em que há tempo, subjectividade e experiência. Por isso, talvez, é também a parte mais original d'*Os Lusíadas* em comparação com o cânone estabelecido dos poemas épicos.

Dentro dele há ainda um outro «passado», que não é o do Gama, contado na primeira pessoa do perfeito: a história amorosa do Adamastor, que aliás nada tem que ver com a função épica que ele desempenha na economia estrutural do Poema. Exceptuando talvez algumas frases das queixas de Baco no canto VI, é a única vez n'*Os Lusíadas* em que uma personagem mitológica adopta uma atitude subjectiva. É um amoroso que desabafa liricamente, e dentro da história que ele conta há uma personagem com uma realidade dramática única na obra de Camões, a deusa Tétis, que se defende da investida do seu apaixonado, não com um discurso epicamente eloquente, à maneira de Inês de Castro, mas com astuciosas palavras adequadas a uma situação. Neste episódio há drama e lirismo mais do que eloquência épica, e, comparado com ele, o de Inês de Castro parece-nos estático e «visionado».

A experiência passou pelo Adamastor como passou pelo Gama, neste canto. Ambos se referem ao mundo sensível, afiançando pelo ser passado; ambos poderiam alegar o célebre final da canção mais autobiográfica de Camões, de quem são pseudónimos:

> Puras verdades já por mim passadas
> Oxalá foram fábulas sonhadas!

Mas este canto V, tão moderno precisamente porque tão dentro do mundo fenomenológico, põe um problema quanto à «fábrica» (uso a palavra no sentido que tinha na época de Camões) d'*Os Lusíadas*. Ele não pertence a esse universo apolíneo, radiante, objectal, limitado como o universo grego, acima do tempo e da morte, que o Poeta fabricou; mas sim a um outro que corre como um rio sem regresso, onde há sofrimento e morte, que «passa» e onde há uma desmesura irreprimível. O fim não é aqui o retorno ao princípio, mas um perder-se; o ritmo marca um movimento horizontal, o tempo que nos afasta constantemente da origem.

Os dois mundos não são contrastados no conjunto da obra. Não se complementam. O mundo do tempo é um mero parêntese do mundo espacial; um canto num total de dez. E o episódio lírico do Adamastor parece uma excrescência incongruente, abusiva, dentro da «fábrica». O tempo corre quase clandestinamente no interior do Poema, mas não deixa de ser perigoso para o universo apolíneo na medida em que aderimos a este canto por vias diferentes das que nos relacionam com o conjunto da obra; é aí, parece-nos, que a nossa subjectividade se identifica por momentos com a do Poeta, fora do universo épico que ele fabricou para nós e para si mesmo — essa subjectividade sem limites que ninguém sabe o que é, que «cerca em derredor este rotundo/Globo e sua superfície tão limada». É nela que reencontramos, fora da «fábrica», o tempo:

> Vão os anos decendo, e já do Estio
> Há pouco que passar até o Otono;
> A fortuna me faz o engenho frio,
> Do qual já não me jacto nem me abono;

Os desgostos me vão levando ao rio
Do negro esquecimento e eterno sono.

(x, 9)

O mundo fenomenológico, o do Tempo, da Fortuna, das Estações, dos Desgostos — temas constantes da lírica camoniana —, envolve a grande «fábrica» das «claras ideias», tão bem simbolizada no globo etéreo, só acessível a olhos imortais, situados fora do rio do tempo. A esfera intemporal da mensagem do Poeta ao rei, com tudo o que ela encerra, está afinal dentro do tempo lírico do Autor.

E, no próprio interior da «fábrica», neste único canto V, o tempo, exterior a ela, penetra e corre, como se um fino dardo, vindo de fora, a trespassasse. O perigo para a arquitectura d'*Os Lusíadas* é que o universo ptolomaico das sete esferas, arquétipo de toda a obra, é hoje um destroço que o rio do tempo levou para longe; e o que permanece é o rio fluindo, para nós, como para Camões. Por isso me parece que o canto V (o mais interessante, para mim, d'*Os Lusíadas*) desafia e ameaça todo o prodigioso artefacto dentro do qual ocupa tão pequeno lugar.

*SOBRE A LINGUAGEM D'*OS LUSÍADAS*

A linguagem d'*Os Lusíadas* não é a normalmente usada pelos escritores da sua época e não pode ser considerada como um modelo de linguagem clássica. A sua função não é, apenas, apresentar com clareza e precisão as acções, personagens e objectos que constituem o assunto do Poema.

São inúmeros os desvios em relação à gramática e ao vocabulário portugueses da época de Camões. Há numerosas palavras que eram raras ou nem sequer existiam. As palavras novas são directamente decalcadas do latim, como *altíssono*, *grandíloquo, ingente, nequícia, estelífero, belígero, lúcido* (com o significado de brilhante), *exício*. É notório o cuidado de substituir o vocabulário corrente por um vocabulário culto; e o latim, língua dos poetas, filósofos e até geógrafos, que formava a base dos estudos, era considerado mais nobre que o «romanço», isto é, a língua vulgar.

Outro processo de evitar as palavras vulgares é substituí-las por metonímias ou por metáforas. Assim, encontramos «flores» em lugar de *faces do rosto;* «ouro» em lugar de *cabelo;* «lenho» em lugar de *nau;* «Vulcano» em vez de *artilharia;* «argento», «líquido estanho», «Tétis» ou «Dione» em lugar de *mar*. Esta é também uma maneira de criar um vocabulário novo. Por

* Extraído da introdução à edição d'*Os Lusíadas*, Figueirinhas, Porto, 1978.

vezes, as metonímias e metáforas são decalcadas dos poetas latinos, como «argento», expressão que se encontra em Virgílio; outras vezes contêm referências à mitologia greco-latina; outras vezes substituem denotações vulgares de partes do corpo humano por qualidades que evocam matérias preciosas (caso de «ouro» no sentido de cabelo). Note-se que a diferença entre metáfora e metonímia não tem aqui grande importância: não se trata de exprimir significados novos (que é geralmente a função da metáfora), mas de usar palavras novas.

O terceiro processo no que respeita ao vocabulário é o da substituição das palavras por perífrases. Assim, em lugar de *Sol*, «o lúcido planeta que as horas vai do dia distinguindo»; em lugar de *ouro*, «o gentil metal da rica pele de Colcos»; em lugar de *negros*, «os que queima Apolo»; em lugar de Oriente, «os berços onde nasce o dia». A denotação directa das datas e das horas é substituída por descrições: 6 versos são usados para referir o anoitecer (II, 1); o dia 15 de Abril de 1498, domingo de Páscoa, é referido por uma oitava completa, em que se conjugam a fase astrológica e a doutrina cristã da Ressurreição (II, 72).

Mas há outro aspecto do vocabulário camoniano que não se explica por esta tendência a fugir à vulgaridade: é o uso de variantes da mesma palavra (formas alotrópicas). Para designar o pai dos deuses, Camões usa umas vezes *Júpiter*, outras vezes *Jove;* o deus da guerra ora é *Marte*, ora *Mavorte;* o filho de Febo, ora *Faeton*, ora *Faetonte*. O rei de Portugal D. Manuel é referido por essa palavra, mas também por *Emanuel;* identicamente, encontramos *João* e *Joane* para designar D. João I. São usadas indiferentemente formas em *-eu* e *-eio* (*Pompeu, Pompeio, Hebreu, Hebreio,* etc.). Encontramos nada menos do que três formas alotrópicas para designar o mesmo deus marinho: *Próteo* (acento na 1.ª sílaba), *Proteu* e *Proteio*. É de notar ainda a alternância de formas como «imigo» (que é a palavra vulgar do romanço português) e «inimigo» (reconstituição erudita, que se tornou corrente); «experimentar» e «esprimentar». Especialmente curioso é o caso de «espírito» (pronunciado com 4 sílabas), «spírito» (pronunciado com 3 sílabas), «esprito»

(3 sílabas) e «sprito» (2 sílabas). Este tratamento da palavra como uma matéria maleável ou como um harmónio que o músico alonga ou aperta não se explica por quaisquer razões semânticas e revela o descaso que Camões faz da lógica, ou suposta lógica, da linguagem, que exige para cada significado um só significante. Devemos certamente ter em conta razões de ordem rítmica, mas não só isso; e convém também aproximar esta maleabilidade do corpo da palavra da liberdade que já notámos no uso ou não uso das sinalefas.

O léxico

No que respeita à ordem gramatical das palavras, Camões, como outros poetas da sua época e escola, procura evitar a sequência rígida das línguas românicas, imitando a liberdade de colocação que os diferentes casos (nominativo, genitivo, acusativo, dativo, ablativo) permitiam em latim. Desta forma, alterou a ordem habitual das partes do discurso. O caso mais frequente é o da inversão da sequência substantivo-adjectivo determinativo, como em «marítimas águas», «cerúleo senhorio», «húmido elemento». Esta inversão dá-se também quando a expressão determinativa é um substantivo regido de *de:*

> Conciliam da terra os principais
>
> (VIII, 53)

> Os muros abaxaram de diamante
>
> (IV, 56)

No segundo exemplo não há apenas uma inversão do determinativo, mas também uma separação entre duas expressões que normalmente estão juntas: «Os muros [...] de diamante.»

Este desmembramento de um conjunto habitual é um processo muito frequente em Camões. Assim:

> Deu sinal a trombeta castelhana
> Horrendo, fero, ingente e temeroso
>
> (IV, 28)

Horrendo, etc., são adjectivos de *sinal*. O efeito conseguido é colocar o substantivo em segundo plano e evidenciar a adjectivação.

Outro exemplo é

> [Os] casos que Adamastor contou futuros
>
> (v, 60)

A ordem normal seria «Os casos futuros que Adamastor contou». Mas esta ordem não exprimiria exactamente o significado que Camões pretende dar a «futuros». Colocando este adjectivo em evidência, Camões restitui o valor semântico que *futuros* tinha em latim como forma verbal. A tradução mais correcta em português corrente seria: «Os casos que Adamastor disse que haviam de acontecer.»

Nos exemplos citados não há uma violência excessiva contra o espírito da língua portuguesa, onde era e continua a ser possível uma margem de liberdade na ordem das palavras (nomeadamente quanto à ordem substantivo-adjectivo e sujeito-verbo). Mas há outros exemplos que não são apenas desvios, mas deliberadas agressões à sintaxe do português. Assim:

Quando dois substantivos ou adjectivos estão associados por uma copulativa, formam um conjunto inseparável. Camões não hesita em quebrar este conjunto:

> Ramos não conhecidos e ervas tinha
>
> (IV, 72)

(ordem normal: «Tinha ramos e ervas não conhecidos»)

> Os cristalinos membros e perclaros
>
> (v, 47)

(ordem normal: «Os membros cristalinos e perclaros»)

São igualmente inseparáveis em português o *que* introduzindo orações relativas e a respectiva palavra antecedente. Camões transgride com frequência esta regra:

> Já lhe obedece a terra, num momento,
> que primeiro contra ele pelejava
>
> (III, 33)

Que refere-se a *terra*, e, segundo a regra, deveria dizer-se: «Já, num momento, lhe obedece a terra que primeiro (= antes) pelejava contra ele»). Note-se, no entanto, que, com esta alteração da sintaxe normal, Camões consegue vários efeitos semânticos interessantes; coloca a expressão «num momento» como que entre parênteses, de maneira, ao mesmo tempo, a pô-la em evidência e a encurtar a sua leitura (porque tendemos a saltar sobre ela para procurar o seu consequente; «que, etc.»); esta leitura rápida intensifica e materializa o próprio significado de «um momento». Por outro lado, dá uma certa independência à expressão «que primeiro contra ele pelejava», fazendo-a contrastar com «já lhe obedece a terra», como se disséssemos «Essa mesma terra que contra ele, etc.».

É igualmente notável a finura estilística que altera violentamente a ordem gramatical na frase:

> C'o pequeno poder oferecido
> Ao duro golpe está da maura espada
>
> (III, 104)

Neste tipo de construção perifrástica, o verbo auxiliar *(está)* nunca pode ser separado do principal *(oferecido)*. Mas a ordem escolhida por Camões intensifica a expressão do sentimento de expectativa indefesa.

Notámos que a sintaxe latina inspirou ou autorizou estas alterações, que são estilisticamente funcionais. Mas não se tem falado bastante da presença n'*Os Lusíadas* da linguagem popular.

Compulsando o vocabulário d'*Os Lusíadas* (cito pela presente edição), verificar-se-á frequentemente que Camões prefere as formas populares às formas cultas das mesmas palavras (é o caso de *imigo*, em vez de *inimigo*, de *esprito* em vez de *espírito*). Há, inclusivamente, certas formas que os escritores mais cultos da época desdenhavam, e por isso acabaram por ser banidas da Língua: em vez de *genealogia* encontramos *geanalosia*, em lugar de *cirurgião*, *sururgião* (devendo ler-se, provavelmente, *janalosia*, *sururjão*). Alguns editores corrigiram no sentido culto estas palavras, que lhes pareceram demasiado rústicas, por não se terem dado conta desta tendência da Musa camoniana.

Ela explica também o uso dos diminutivos em *inho*, que, embora muito correntes na língua falada de Portugal e Galiza, não eram então admitidos na língua escrita: *criancinhas* (III, 127), *filhinhos* (IV, 28), *vaporzinho* (V, 19), *risinhos* (IX, 83).

E contribui também para a liberdade gramatical, já notada, a qual não resulta unicamente da influência da sintaxe latina. É própria da língua escrita a concordância gramatical entre a palavra variável dependente e a palavra principal; mas, na língua falada, a palavra dependente concorda por vezes com a ideia, e não com a forma da palavra. Assim, tratando-se de nomes que designam colectividades ou grupos, o português oral usa frequentemente o verbo no plural. Assim faz Camões:

> Mas dos onze a ilustríssima companha
> Cortam do Mar do Norte as ondas frias
>
> (VI, 57)

Mais flagrante ainda desta tendência é o seguinte exemplo:

> Mas já o Planeta que no céu primeiro
> habita, cinco vezes apressada
>
> (V, 24)

O planeta que habita no céu primeiro é uma perífrase de Lua, e «apressada» concorda com esta última palavra, que está

no pensamento do Autor, não com «o Planeta», que está no papel.

Deste «descuido» da correcção da escrita há exemplos extraordinários n'*Os Lusíadas*, como

> Olha Henrique, famoso cavaleiro,
> A palma que lhe nasce junto à cova
>
> (VIII, 18)

frase construída segundo um modelo ainda hoje muito popular.

A coerência gramatical é abalada até ao rompimento completo. Há proposições que começam com um sujeito e acabam com outro:

> O Rei, que da notícia falsa e indina
> Não era de espantar se s'espantasse,
> Que tão crédulo era em seus agouros,
> E mais sendo afirmados pelos Mouros,
>
> Este temor lhe esfria o baixo peito.
>
> (VIII, 58-59)

E há uma frase começada por uma comparação que não tem o segundo termo, sendo assim impossível classificar a sua estrutura gramatical:

> [...] Menos é querer matar o irmão,
> Quem contra o Rei e a Pátria se alevanta
>
> (IV, 32)

Hoje escreveríamos: «É menos querer matar o irmão que levantar-se alguém contra o Rei e a Pátria», ou «quem contra o Rei e a Pátria se levanta, faz menos que quem quer matar o irmão.» São duas estruturas diferentes e gramaticalmente incompatíveis; Camões misturou uma com outra. Mas o sentido da frase não perde com isso a clareza.

Podemos concluir desta breve análise que a linguagem d'*Os Lusíadas* é uma combinação original da língua culta latinizante com a língua tradicional, oral. A língua culta, as palavras e construções decalcadas do latim, tem uma função nobilitante. Ajudava a manter o paralelo entre os feitos dos Portugueses e os dos Romanos. Um dos eruditos que nesta época se ocuparam da língua, João de Barros, tirava um motivo de orgulho de, segundo ele, a língua portuguesa ser, entre as românicas, a mais próxima do latim, de tal forma que era possível escrever textos simultaneamente portugueses e latinos, sem necessidade de tradução. As metonímias, metáforas e perífrases vão também no sentido de criar uma matéria invulgar — preciosa e rara. Nisto, Camões aproxima-se do «cultismo» que dominará as literaturas ibéricas no século seguinte, afastando-se do classicismo racional de António Ferreira, que foi o grande teórico das letras portuguesas no século XVI.

Mas há também, na introdução de neologismos, na substituição das palavras gastas por metonímias e perífrases, no uso de várias formas para a mesma palavra, o propósito de revitalizar a linguagem, de mostrar as palavras como se aparecessem pela primeira vez, de as libertar da sua função lógica e codificada. É outro aspecto do barroco que aqui desponta.

Aparentemente, há contradição entre esta tendência e o populismo antigramatical que também encontrámos. Mas só aparentemente. A linguagem genuinamente popular tende também a dar às palavras uma função que não é propriamente lógica; é uma criação que se opõe à esclerose da gramaticalização.

Nisto, Camões é fiel ao conjunto da sua obra, que abrange o «estilo novo» italiano e latinizante e os géneros tradicionais da medida velha, em que se glosavam motes extraídos de canções populares. Camões nunca se desprendeu completamente da raiz ibérica e tradicional, que vinha quase do tempo das origens da Língua. Um velho preconceito tornou *Os Lusíadas* apanágio dos eruditos e das escolas; mas há no Poema uma oralidade viva, um sabor da palavra gostosa que é própria dos bardos, dos aedos, dos jograis, dos Antónios Aleixos que nos restam. É um livro para ser entoado por recitadores, e não analisado

por gramáticos. Por vezes interessa pouco o que ele diz, e vale só a língua sonora que percorre os vários graus da escala, uma palavra que esplende, um som rouco de queixa ou um gesto teatral que se entrevê. Por vezes, também, é um brinco meio irónico com palavras que se repetem ou opõem, como os poetas sempre gostaram de fazer diante dos seus auditores, que só são perfeitos e cabais quando se embebem como crianças no fluir das palavras e nos seus inesperados efeitos.

A seca flor de Banda não ficou

(IX, 14)

É preciso estar atento às palavras para sentir o jogo: que não ficou de banda (=de lado) a flor da ilha de Banda. Todo o Poema está cheio destes finos jogos que têm passado despercebidos àqueles que só vêem nele a Bíblia da Pátria e o tesouro dos gramáticos. Escapa-lhes o que há ali de fundamentalmente lúdico e gozoso.

Sem dúvida, os grandes temas da Pátria, da Cruzada, da Justiça, do Amor, lá estão. Mas tudo isso são temas para a sua lira:

Às Musas agardeça o nosso Gama
O muito amor da Pátria, que as obriga
A dar aos seus, na lira, Nome e Fama.

(V, 99)

O próprio Poeta, com o seu livro salvo a nado, com os seus ares importantes de preceptor ensinando o rei a governar, com a severidade dos sermões dirigidos aos príncipes mais ilustres da cristandade, com o gesto soberano e displicente com que distribui prémios e reprimendas aos grandes heróis nacionais, é um espectáculo que ele se oferece a si mesmo quase como uma comédia heróica e um tema para os seus dedos de poeta que brincam com as cordas da lira. O que lhe interessa realmente são

as Musas, essas deusas eternamente serenas e divertidas, em cuja companhia se sente, como Apolo, enquanto canta:

> Nô mais, Musa, nô mais, que a Lira tenho
> Destemperada, e a voz enrouquecida,
> E não do Canto, mas de ver que venho
> Cantar a gente surda e endurecida.
>
> (x, 145)

*DEUS E OS DEUSES D'*OS LUSÍADAS*

Os Lusíadas estão cheios de ciladas para o leitor ingénuo. Como exemplo, consideremos o famoso verso da estrofe 12 do canto II:

> O falso Deus adora o verdadeiro.

É um verso claríssimo que não precisa de explicação: Baco, deus da fábula e, portanto, falso, adora Cristo, verdadeiro Deus. Todos os comentadores o lêem assim, a começar por Faria e Sousa, leitor também ingénuo, apesar de vastamente erudito. E assim também o leu o autor destas linhas, na sua edição d'*Os Lusíadas* (1978), embora já prevenido contra as ciladas de Camões.

Em português, tanto o «falso deus», como «o verdadeiro» podem ser indiferentemente sujeitos da proposição. Passando a frase para a forma passiva, tanto se pode dizer que o falso deus era adorado pelo verdadeiro, como que o verdadeiro era adorado pelo falso. Mas quem é o «falso deus» e quem é «o verdadeiro»? É aqui que reside a questão. Tanto podemos supor que o *verdadeiro* deus é Cristo e Baco *falso* (figura

---

* Extraído de *Quaderni Portoghesi*, 7.8., 1980.

do Demónio, segundo Faria e Sousa), como que o *falso* é Cristo e o *verdadeiro* é Baco.

Mas esta segunda interpretação é inviável porque vai contra a crença de Camões, que era cristão e católico, sem sombra de dúvida. E, se dúvida houvesse, nunca Camões podia considerar como *verdadeiro* um deus da fábula. Por isso a primeira interpretação é óbvia.

Mas esta primeira interpretação tem por base um pressuposto estético: é que Camões, em todo o espaço d'*Os Lusíadas*, tal como na lírica, exprimiu directamente a sua subjectividade, sendo por isso os deuses da fábula meros ornamentos, ou «causas segundas» alegorizadas, ou ainda, como queria Faria e Sousa (que nisto seguia o primeiro censor d'*Os Lusíadas*), figuras do Demónio.

Mas examinemos o contexto do verso sem preconceito.

Baco quer armar uma cilada aos Portugueses atraindo-os a um porto que eles julguem habitado por cristãos; para isso finge e fabrica um altar com a imagem do Pentecostes e ajoelha-se diante dela, com aparência humana, queimando incenso, ao lado de dois portugueses enviados a averiguar a verdade:

> [...] e assi por derradeiro
> O falso deus adora o verdadeiro.

Isto é, Baco adorava a imagem que ele próprio fabricara e fingira, adorava um deus fingido, falso, feito pelas mãos dele, Baco, que era o verdadeiro autor deste artifício. O «falso deus» (a imagem fingida de Deus) era adorado pelo próprio que o fizera, pelo seu autor «real». A interpretação correcta é portanto a contrária àquela que tem sido dada ao verso: o *verdadeiro* deus, Baco, adora o deus *fingido* na pintura do Pentecostes, e fingido com a intenção de enganar os Portugueses, isto é, *falso*. Baco é um deus que fabrica, Cristo é um deus fabricado, uma imagem.

Esta interpretação tem a seu favor o contexto anterior e posterior do verso. Logo na estrofe seguinte se diz que os dois portugueses não se aperceberam da cilada

> [...] não vendo que enganados
> Os tinha o falso e santo fingimento.

Repete-se o adjectivo «falso», seguido de «santo», ambos aplicados a «fingimento», como se Camões quisesse esclarecer o sentido em que empregara o «falso» na estrofe anterior, e acrescenta-se «santo» para ressalvar a reverência que se deve às imagens sagradas, mesmo quando feitas com a intenção de enganar.

De resto, na própria estrofe 12 há um verso que parece preparar-nos para o «falso deus». Diz-se que os companheiros portugueses se ajoelharam e puseram os sentidos

> Naquele Deus que o mundo governava.

Não é o Deus que governa, mas o Deus que, no fingimento de Baco, «governava». O pretérito imperfeito é o verbo usado no discurso indirecto, isto é, no discurso atribuído a outros. Não indica o que realmente acontece, mas sim o que acontece segundo o ponto de vista de outrem. O deus fingido não é o Deus que governa, mas o que Baco, fingidamente, pretendia que governava. (É verdade que por vezes Camões emprega em fim de verso o imperfeito como equivalente do presente, para facilidade de rima, à semelhança do que se pratica no romanceiro, o que poderia prestar-se, aliás, neste caso, a uma nova e voluntária ambiguidade.)

A nossa interpretação tem também um pressuposto: é que os verdadeiros deuses objectivos, n'*Os Lusíadas*, são os deuses da fábula e que Deus (cristão) é um deus subjectivo, ilusório dentro da máquina do Poema, um deus relativo ao Autor, nos seus apartes, e aos actantes cristãos, mas não deus para dentro do Poema e da sua acção. Camões, autor-personagem, é cristão. Vasco da Gama e os Portugueses são cristãos, mas o Poema é construído como se os deuses fossem objectivos, independentes da subjectividade do Poeta e dos heróis.

É um pressuposto meramente estético, mas que serve de chave para a coerência do Poema. Por ele se explica aquele famoso

passo que escandalizou Voltaire: Vasco da Gama, tendo-se apercebido da cilada de Baco, quando já estava a salvo, implora ajuda da «guarda divina» para prosseguir a viagem. É à «guarda divina» que ele se dirige como verdadeiro cristão, mas quem concretamente o ouve e responde com a acção à sua súplica é Vénus, para ele invisível. Voltaire achou esta cena incongruente e de mau gosto. Mas ela é, na verdade, rigorosamente coerente com o ponto de vista estético adoptado n'*Os Lusíadas*. Desse ponto de vista, a «guarda divina» cristã não existia objectivamente: era uma crença, uma ilusão subjectiva de Vasco da Gama, nascido e educado como cristão. A «realidade» correspondente a essa ilusão é Vénus, deusa concreta, objectiva, actuante. Camões foi extremamente coerente, pois neste lance, em que Vasco da Gama invoca o *seu* Deus (que era também o Deus de Camões), não se esqueceu de que os deuses do Poema, tal como o planeara e concebera, isto é, os deuses da fábula, sem mistura, eram as únicas divindades efectivas do texto.

Cabe aqui notar que, simetricamente a Cristo, Mafamede ou o seu Deus tão-pouco é um agente do Poema. Quando os Mouros tentam intrigar os Portugueses com o Samorim, quem efectivamente intervém é Baco sob a aparência do Profeta (VIII, 48-50). Baco é aqui um Mafamede fingido, como, no canto II, Cristo fora um falso deus. Mas tanto os Mouros como os cristãos são movidos nos seus comportamentos pelas respectivas crenças subjectivas. O mouro que fala a Vasco da Gama em I, 53 diz:

> Nós temos a lei certa que insinou
> O claro descendente de Abraão.

Vasco da Gama responde-lhe, na mesma onda:

> A lei tenho daquele a cujo império
> Obedece o visíbil e invisíbil
>
> (I, 65)

Cada um tem a sua lei ou a sua convicção, mas os deuses reais, invisíveis, são outros, independentes da subjectividade. Esta a que chamamos a lei estética da objectividade comanda toda a acção do Poema até ao seu desenlace, na Ilha de Vénus. Só nos cantos III, IV, V e VII há referências relativamente frequentes a Deus, porque nesses cantos quem fala é Vasco da Gama, contando a história de Portugal e a sua própria viagem, ou Paulo da Gama, contando as pinturas das bandeiras, ou o Monçaide (muçulmano, futuro cristão) explicando à sua maneira o mistério da Trindade, não contando as largas intervenções em que o Poeta fala, apresentando-se pessoalmente. Nem Vasco, nem Paulo da Gama se referem aos deuses, salvo ao gigante Adamastor, que é um espectro e alucinação dos viajantes. Os cantos I, II e VI são os cantos da acção, narrativos, objectivos a partir do I, 19, acabada a introdução. No canto I encontramos duas estrofes em que o Gama descreve a sua fé ao mouro e define o seu Deus.

No canto II, o Gama invoca, como já vimos, a «Divina Guarda» e interpreta em termos cristãos um sonho que lhe foi inspirado por Mercúrio (II, 65). No canto VI, a acção — que fora interrompida pelo largo discurso do Gama ao rei de Melinde — recomeça, e novamente Deus volta a estar ausente; só quase no final do canto (estrofes 93 e 94) o Gama agradece a Deus a cessação da tempestade, devida à actividade de Vénus: mais uma vez Vénus é a causa objectiva, Deus a interpretação subjectiva, por Vasco da Gama, dessa causa.

O canto VII começa por uma larga exortação do Poeta, em seu próprio nome, apelando à cruzada e à união dos povos e príncipes cristãos; a descrição da Índia é feita por meio de um actante histórico (o Monçaide) e nela os deuses não têm cabimento, tanto mais que é um mouro; há vários diálogos entre Cristãos e Mouros, que, naturalmente, não podem referir-se aos deuses da fábula; este canto acaba com outra longa digressão do Autor-personagem.

A intervenção dos deuses da fábula na acção histórica finda no canto VIII, com a pálida aparição de Baco disfarçado de Mafamede.

É no canto IX que os deuses, ou antes as deusas, descem à Terra e, tocando-a, se desfazem. Camões declara-o no termo da descrição da festa nupcial:

> Que as ninfas do Oceano, tão fermosas,
> Tétis e a ilha angélica pintada,
> Outra cousa não é que as deleitosas
> Honras que a vida fazem sublimada.

As ninfas são alegoria das honras:

> Aquelas preminências gloriosas,
> Os triunfos, a fronte coroada
> De palma e louro, a glória e maravilha:
> Estes são os deleites desta ilha.
>
> (IX, 89)

A partir do canto IX, os deuses deixam de agir. («La commedia è finita.») A sua última acção, como entidades objectivas, foi a intervenção de Baco, disfarçado de Mafamede, em sonhos. É também a partir do canto IX, com o regresso dos nautas, na estrofe 16, que acaba a acção histórica. Daqui para a frente o Poema transforma-se numa alegoria declarada. Os deuses estão mortos e embalsamados, e as suas múmias servem de ornamento. Agora, sim, pode-se dizer que eles são figuras de retórica. Servem como emissores do discurso sobre as coisas futuras, para os Portugueses, da viagem à Índia. A lei estética da objectividade não funciona mais para eles (nem tão-pouco para os actantes históricos), porque não há mais acção. Então é o momento para Tétis declarar em nome de todos eles, como um actor que vem despedir-se à boca da cena:

> Só pera fazer versos deleitosos
> Servimos...
>
> (X, 82)

Estes versos não são incongruentes se os considerarmos no contexto do canto X, embora neguem a lei estética da objectividade que comanda os cantos anteriores ao IX.

E, não havendo mais deuses, já se pode falar de Deus como realidade, e não já como crença subjectiva dos personagens cristãos do Poema. A palavra *Deus*, no sentido cristão, é referida doze vezes no canto X por Tétis, filha do Céu e da Terra, e não já ninfa do Oceano, a qual, além disso, conta longamente a estória de S. Tomé. É como se o véu se rompesse e desaparecesse a ilusão, ficando o espaço limpo envolvido por Deus

> [...]
> mas o que é Deus ninguém o entende,
> que a tanto o engenho humano não se estende.
>
> (X, 80)

Deus é aqui definido como o Sujeito incognoscível, e, com efeito, só é possível, por definição, conhecer o Objecto. Deus é o que conhece, e portanto está para além de todo o conhecimento. Seria negá-lo referi-lo como objecto do que quer que fosse, mesmo como *deus ex machina* de um poema. E talvez isto tenha que ver profundamente com a lei estética da objectividade que preside à construção d'*Os Lusíadas*. Camões podia oferecer-nos em espectáculo os deuses, em que não acreditava, mas não Deus, perante quem ele próprio se sentia objecto criado e conhecido.

Para concluir queremos lembrar o que dizemos noutros lugares: que *Os Lusíadas*, contrariamente à maior parte da lírica, não são a expressão romântica da subjectividade do autor, mas uma obra voluntariamente objectiva, separada dele e em que ele procurou exprimir algo de exterior a si mesmo (sem todavia atraiçoar a sua crença mais íntima). Não há talvez obra mais *objectiva* na nossa literatura. Por isso é necessário ter muita cautela para usar o texto d'*Os Lusíadas* como expressão daquilo que Camões sentia ou pensava, como o fazemos para a lírica. O que Camões pôs no Poema é aquilo que devia ser posto num poema daquele género: isto é, épico, patriótico e cruzadístico.

E os deuses são uma esfera isoladora, que permite narrar o processo cósmico e histórico sem pressupor e sem empenhar Deus, que pertencia à problemática mais funda e íntima de Camões. Não quis que figurasse no fingimento a sua crença ou o seu problema, que não eram fingidos, nem mesmo nos apartes em que se suspende a acção, para o Autor, em pessoa dramática, desabafar as suas queixas contra o desconcerto do mundo.

A «FÁBRICA» DE OS LUSÍADAS*

Tomando-o pela mão o leva e guia
Pera o cume dum monte alto e divino
No qual ũa rica fábrica se erguia
De cristal toda e de ouro puro e fino.

Os Lusíadas, IX, 87

1. Releiam-se as estrofes 8, 9 e 10 do canto I d'*Os Lusíadas*. Pertencem à longa dedicatória ao rei:

Vós, poderoso Rei, cujo alto império
O Sol, logo em nascendo, vê primeiro,
Vê-o também no meio do Hemisfério,
E quando dece o deixa derradeiro;
Vós, que esperamos jugo e vitupério
Do torpe Ismaelita cavaleiro,
Do Turco oriental e do Gentio
Que inda bebe o licor do santo Rio:

Inclinai por um pouco a majestade
Que nesse tenro gesto vos contemplo,

* In *Arquivos do Centro Cultural Português*, XVI, Paris, Fundação Calouste Gulbenkian, 1981.

Que já se mostra qual na inteira idade,
Quando subindo ireis ao eterno templo;
Os olhos da real benignidade
Ponde no chão: vereis um novo exemplo
De amor dos pátrios feitos valerosos
Em versos devulgado numerosos.

Vereis amor da Pátria, não movido
De prémio vil, mas alto e quasi eterno,
Que não é prémio vil ser conhecido
Por um pregão do ninho meu paterno.
Ouvi: vereis o nome engrandecido
Daqueles de quem sois senhor superno,
E julgareis qual é mais excelente:
Se ser do mundo rei, se de tal gente.

Há um certo número de palavras que nos parecem comandar este texto e ocupar nele uma posição-chave. A primeira é rei, a quem aliás o Poeta se dirige, recomendando-lhe o seu texto. Não é insignificativo que o Poema seja dedicado ao rei, numa tão longa dedicatória, mas não é esse agora o nosso problema. O importante é que a palavra *rei* ou o seu adjectivo *real* se encontram em todas as três estrofes e a ideia está colocada num cume para onde se dirige o gesto do Poeta. Ele pede-lhe que do alto incline os olhos para o seu livro; ele vê-o *subindo* ao eterno templo. Considera-o como «senhor superno». Atribui-lhe todos os atributos de uma posição eminente num eixo de verticalidade.

A segunda palavra-chave é *alto*, utilizada aqui figuradamente, num sentido vizinho de *nobre*. Gramaticalmente depende de *império*, mas, quanto à posição, é vizinha de *rei* e de *Sol*. Acentua a dimensão da verticalidade que inspira todo este texto, embora nem sempre explicitamente. É no *alto* que se encontra o rei, é do *alto* que o Sol vê o império em toda a sua extensão; e o prémio desejado pelo Poeta é também *alto*.

A terceira é *Sol*, o Sol que esclarece a superfície plana do império e que de cima o *vê*. O Sol é aqui uma espécie de olho.

A quarta palavra é *ver*. O Sol é um olho que *vê* a superfície do império. O Poeta *vê* ou contempla o «tenro gesto» do rei

inclinando a majestade e pondo os olhos no livro. O rei *vê* os nomes dos vassalos consignados no livro.

Gente, finalmente, está em relação com *rei*. É a gente do rei, a gente que dá honra ao rei e de quem ele é «senhor superno», a gente que faz o império que o Sol vê desde o nascer até ao ocaso. Gente é a dimensão horizontal que permite afirmar-se a verticalidade do *rei*, do *Sol* e do *ver*, palavras que se relacionam com *alto*.

Ora acontece que estas quatro palavras se encontram entre as mais frequentes d'*Os Lusíadas*, como se vê pelo *Índice Analítico*, de Geraldo.

Rei vem em terceiro lugar entre os substantivos, depois de *terra* e de *gente*, antes de *mar* e de *água*. Tem 280 ocorrências. *Terra* é geralmente uma palavra neutra e aparece ou por oposição a *água*, ou como sinónimo de país ou região. Raramente vem acompanhada de um adjectivo de valor que sugira a consistência, a segurança ou outra qualquer qualidade. É natural que, numa obra que é em grande parte de geografia física e humana, tal palavra se repetisse. Também *gente*, quando não está em relação com *rei*, como no caso considerado, designa, na maior parte dos casos, os habitantes de tantas e tão numerosas *terras*, que em certos casos são *reinos*. Mas *rei*, se frequentemente designa os chefes dos vários reinos e terras, talvez em casos mais numerosos designe o rei de Portugal ou a dignidade real, acompanhada de adjectivação valorativa.

Alto é a palavra que vem em segundo lugar na lista dos adjectivos, tendo antes de si *grande*, que não significa muito senão quanto ao estilo hiperbólico próprio de um poema épico. *Alto*, que tem 106 ocorrências, na maior parte das quais aparece como adjectivo de valor, é o adjectivo encarecedor por excelência. Acresce que tem vários vicariantes, como *subido*, *sublime*, *sublimado*, entre outros.

Sol, que também se chama Apolo ou Febo, evoca a luminosidade, a claridade. O adjectivo *claro*, a que explícita ou implicitamente anda associado («O claro Sol»), está em quinto lugar entre os adjectivos (com 71 ocorrências), depois de *grande*, *alto*, *forte* e *duro*.

Finalmente, *ver*. É o verbo mais utilizado, depois de *ser* (que é, na maior parte dos casos, um verbo auxiliar, um instrumento gramatical, sem grande carga semântica). É usado 444 vezes e podemos associar-lhe o verbo *olhar*, também muito empregado por Camões (62 exemplos). Muitas vezes tem o significado de achar-se, sentir-se, verificar, mas numerosas outras é usado em sentido visual.

Temos, pois, a constelação *alto*, *claro*, *rei* e *ver*, palavras que apontam todas para a mesma dimensão, como vamos ver. *Gente*, ou *povo*, pelo contrário, geralmente associadas a *rei*, servem de base à dimensão vertical.

Não é que o método da contagem da frequência das palavras leve a conclusões seguras em literatura. Há palavras que são significativas precisamente pela sua raridade, como *austero*, que Camões utiliza apenas três vezes n'*Os Lusíadas*, mas em contextos que intensificam o seu valor negativo, ou a palavra *níveo*, que ocorre uma só vez, no verso

> Ao longo da água o níveo cisne canta.
>
> (IX, 63)

O valor pode vir da raridade e, pelo contrário, o demasiado uso pode desvalorizar. As verificações numéricas têm de ser consideradas segundo critérios qualitativos. É preciso ter em conta o contexto, a ênfase, as associações, a situação estratégica, o que afirmam e o que implicitamente negam, etc. Mas esperamos demonstrar, pelas considerações seguintes, que as palavras que seleccionamos são altamente significativas.

2. Começando por *alto*, a primeira coisa a notar é que o seu sentido físico e próprio, como em «alto monte», é relativamente raro. Esta palavra é empregada principalmente no seu sentido figurado, como adjectivo valorativo: «alto Deus», «alto rei», «altos infantes», «alto império» (que propriamente era vasto ou extenso), «altos varões» (os Portugueses), «alto prémio» (o que o Poeta ambiciona). Prometeu trouxe ao mundo «o fogo de altos desejos». «Altos casos» são os feitos valorosos. A «gente de Roma» é «alta» pela sua fama e pelos seus feitos. A «Fama alta» toca os céus (V, 45). Os manjares da Ilha dos Amores são «altos», certamente porque são divinos, e «alto som» é o do cantar da ninfa na Ilha de Vénus, porque trata altamente dos altos feitos.

A palavra anda associada a Sol em «alto carro do Sol». Podemos supor que aqui a palavra é usada em sentido próprio ou físico, porque a distância ao Sol é grande, mas esse valor tem uma conotação figurada, porque o carro do Sol ou de Apolo é brilhante e ilustre, como tudo o que se refere a este e aos outros deuses.

Os sinónimos de *alto*, como já notámos, são variados: além de *subido*, *sublime* e *sublimado*, *excelente*, *excelso*, *superno*, *soberano*, e outros adjectivos aplicados ao rei e aos deuses. No pólo oposto encontramos *baixo* e *vil:*

> Mas eu que falo, humilde, baxo e rudo,
>
> (X, 154)

> Vereis amor da Pátria, não movido
> De prémio vil, mas alto e quasi eterno
>
> (I, 10)

A nobreza está num ponto alto da escala vertical, a não ser quando o nobre deixa de o ser pelo seu comportamento *baixo;* a vileza está no ponto baixo. O «prémio vil» é um prémio de interesse material, não nobre.

Não há a oposição, pelo menos directa, entre *alto* e *largo*, porque esta última palavra, ao contrário daquela, é usada quase só no sentido próprio e físico, como em «largo mar», «larga terra» e «largos ventos». Uma é valorativa, outra não.

Tudo o que enobrece o homem no sentido moral, tudo o que é ascensão, é associado a *alto*. A deusa Tétis conduz Vasco da Gama para o cume de «um monte alto e divino» e é dali que ele contempla a esfera radiante que encerra a máquina do

mundo. E o entendimento esclarecido é igualmente um alto donde se contempla o «baixo mundo» dos homens:

> Desta arte se esclarece o entendimento
> Que experiências fazem repousado,
> E fica vendo, como de alto assento,
> O baxo trato humano embaraçado.
>
> (VI, 99)

Este uso de *alto* ainda hoje é corrente na língua portuguesa e noutras línguas ocidentais; é a maneira mais frequentemente usada para adjectivar o valor, embora as palavras *largo* ou *amplo* tenham uma conotação mais «democrática», porque *alto* sugere a desigualdade (esta oposição, todavia, não existe, como vimos, em Camões). O que impressiona em Camões é a insistência com que ele emprega *alto*, o que intensifica a dominante vertical que ele quis dar ao seu poema.

3. O segundo adjectivo encarecedor ou nobilitante já vimos que é *claro*, associado a *Sol*. Ora tem o sentido próprio ainda hoje corrente, como em «água clara», «claro dia», «claro Sol», também chamado «o claro olho do Céu»; ora o sentido intelectual, em que hoje também frequentemente o usamos, de evidente, compreensível, como em «sinais muito claros», «castigo claro».

Este último significado encontra-se também em «clara a língua de Castela» (VII, 29), que significa no texto uma língua inteligível para os Portugueses, em oposição às línguas «escuras» que eles tinham até ali encontrado na costa africana. Mas já nesta expressão há uma ambiguidade, porque também se pode entender a língua *nobre* ou ilustre de Castela dentro do contexto geralmente nobilitante em que a palavra *Castela* é envolvida n'*Os Lusíadas*.

A mesma ambiguidade encontramos em «claro Tejo», que tanto pode ser um rio de águas claras, como um rio ilustre e célebre. Ou em «claro dia memorado», alusivo ao dia da batalha do Salado, célebre pela vitória cristã. O «claro assento etéreo» designa o Olimpo e esta designação refere as propriedades da morada dos deuses, «estelífero pólo e claro assento», que são a luminosidade e também a nobreza. Também encontramos «Olimpo luminoso».

Mas talvez, na maior parte dos casos, *claro* seja usado no sentido figurado, o de célebre ou ilustre. Assim o «claro descendente de Abraão» (I, 53), expressão com que um mouro designa Maomet, caracterizando-o pela sua celebridade e pela extensão do seu culto. O «claro ramo» de D. João I que conquistou Ceuta e descobriu o mar é o infante D. Henrique. O «Tarragonês que se fez claro sujeitando Parténope inquieta» (III, 19) é o aragonês que se ilustrou pela conquista de Nápoles. O «claro Gama» é outro exemplo deste uso. As «ribeiras que inda serão claras» (X, 101) são o litoral do reino de Ormuz, que ficará célebre pelas vitórias de Castelbranco contra a armada turca (mas parece-me evidente que Camões, que joga constantemente na ambiguidade das palavras, tirou aqui partido da associação de *ribeiras* e da água *clara* que elas supõem).

E é porque a ideia de *claro* ou luminoso contém geralmente n'*Os Lusíadas* a ideia de celebridade que o uso daquela palavra anda sempre na orla da ambiguidade. A Grécia antiga é *clara*, o que tanto pode referir-se à sua celebridade, como ao talento, à clarividência dos seus homens nas ciências e nas artes. E Vénus é a «clara dea», o que formalmente se refere à sua celebridade entre os humanos, mas também sugere o seu corpo radioso e ainda a sua mente esclarecida como protectora dos Romanos e dos Portugueses.

Ser claro, luminoso, brilhante, é próprio dos deuses (nem todos), dos grandes homens, das batalhas, das armas. Lê-se nas estrofes consagradas à chegada de Albuquerque ao Oriente:

> Mas oh! que luz tamanha que 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.

(x, 39 e 40)

Esta associação da luz e das armas repete-se em vários outros passos d'*Os Lusíadas*:

Lustra c'o Sol o arnês, a lança, a espada

(III, 107)

Estava o Sol nas armas rutilando

(VI, 61)

As armas são *fulgentes* (III, 107), são *radiantes* (VI, 78). «O valor sanguinolento das armas [dos Portugueses] [...] resplandece» (VII, 69).

Os antropólogos do imaginário têm notado esta associação da luz e das armas em vários mitos e religiões, de que entre nós é exemplo São Miguel arcanjo.

4. A oposição entre *claro* e *escuro* coincide com a oposição entre *alto* e *baixo*. *Claro* ou *alto* significa socialmente a nobreza, que tem obrigação de brilhar pelas suas virtudes; *escuro* ou *baixo* significa a falta das qualidades próprias de um nobre. Comentando a decadência de certas famílias a que recusa o elogio, diz Paulo da Gama:

Não nego que há, contudo, descendentes
Do generoso tronco e casa rica
Que, com costumes altos e excelentes,
Sustentam a nobreza que lhe fica.
E se a luz dos antigos seus parentes
Neles mais o valor não clarifica,
Não falta, ao menos, nem se faz escura.

(VIII, 42)

O que significa que o valor dos antepassados (valor referido pela palavra *luz*) não se perdeu inteiramente entre os descendentes, que o mantêm com costumes *excelentes* e *altos*, embora não o acrescentem («o valor não *clarifica*»), sendo o bastante para eles, sem feitos ilustres próprios, não ficarem *escuros*. A luz mantém-se com os «costumes altos», embora não se renove.

Os adjectivos *alto* e *claro* revelam o mesmo tropismo solar, pois que o movimento geral da vida para o alto é o movimento para o Sol, e por isso esta associação se encontra em vários poetas. Em Camões, *claro* reforça a tendência verticalizante expressa em *alto*, própria de uma postura de combate, e por isso associada a *armas*.

Também a altura e a claridade estão associadas à ideia de saber, como bem o mostra «o erguido cume» no «monte alto e divino» donde Vasco da Gama avista o globo penetrado por «lume claríssimo». Esta visão é o cume da glória, o quanto o desejo pode alcançar, a visão radiante, equivalente à visão beatífica de Deus no paraíso celestial.

Esse é o prémio supremo dos heróis da navegação. E os feitos deles são encarecidos pela comparação com certos episódios mitológicos relacionados com a altura e com o Sol: é Prometeu, que roubou o fogo aos deuses e por isso se perdeu; é Ícaro, filho de Dédalo, que tentou voar para o Sol com asas de cera, que se derreteram; é Faetonte, filho de Febo ou Sol, que tentou guiar o carro alto do pai e que, por não o saber guiar, se despenhou no rio Pó. São três mitos solares de grande significado n'*Os Lusíadas*. O de Prometeu é mencionado pelo menos duas vezes; o de Faetonte cinco ou seis.

5. Mas o significado destes mitos é duplo: os heróis subiram, mas também caíram. Na famosa fala do Velho do Restelo, todas as três aventuras são mencionadas pelo seu lado negativo, porque os heróis se despenharam das alturas, sofreram as consequências da sua audácia.

E cabe aqui perguntar se não está na queda a mensagem essencial do episódio do Restelo e se não se tem desligado o mito de Prometeu do seu contexto. É certo que todo o episódio do

Velho do Restelo briga com o optimismo d'*Os Lusíadas*, ou, melhor, não cabe nele. E de facto o episódio não cabe no Poema nem na história, porque não aponta para uma vitória, mas para a derrota final de todas as tentativas de ascensão. *Os Lusíadas* cantam a história de uma aventura maior ainda que a daqueles precedentes heróis, aventura que ficou vitoriosa com a entrada dos heróis no mundo dos deuses, pela porta da Ilha de Vénus. Os Portugueses triunfaram onde Prometeu, Ícaro ou Faetonte se perderam. Mas o Velho do Restelo parece vaticinar uma queda para além da história, para além do Poema, uma queda que já não cabe no Poema, porque o seu pressentimento pertence ao mundo íntimo da *Lírica*, que é o canto do Desconcerto inevitável do mundo, o canto da sem-razão. Não há bem que sempre dure, a altura atrai o precipício, mas isto são reflexões que não têm lugar num poema épico.

6. Por outro lado, ocorre perguntar se esta visão do mundo em altura e, ao mesmo tempo, solar não está, na origem, na própria ordenação d'*Os Lusíadas*, em dois planos: o dos deuses, no «estelífero Pólo e claro assento», e o dos homens, «bicho da terra tão pequeno». O mundo dos deuses constitui uma espécie de tecto ou de abóbada num edifício que sem eles não teria verticalidade, porque os heróis sem saliência não chegam para lha dar.

O Sol, o «claro olho do Sol», que é o deus Apolo, percorre o círculo em redor da Terra, e do alto é testemunha das peripécias da viagem. Vénus assiste também, solícita, e confunde-se com a estrela que acalma, também de alto, a tempestade. E Baco presencia os acontecimentos do «claro assento etéreo» (I, 73). Entre a terra e o céu desenha-se uma vertical em cujo topo estão os deuses e em cuja base estão os marinheiros. A vertical, como um raio de Sol, percorre os mares e os portos, alumiando os acontecimentos na base, um a um, e ligando-os aos seus correspondentes olímpicos no alto.

De toda a maneira, parece-nos que a estrutura d'*Os Lusíadas* é verticalizante e isoladora, porque entre os episódios históricos não há desenvolvimento no sentido horizontal, narrativo, eles não são ocasionados pelos outros, não saem uns dos outros, como é próprio da narração e da história, mas cada um de per si é relacionado com a sua aparente causa celeste e olímpica. A ligação faz-se pelo alto, e não pela base.

7. Atendendo a tal dimensão vertical, não nos deve admirar a importância na obra do substantivo *rei*: ela revela a mesma concepção verticalizante da sociedade que já encontrámos na estética do Poema. O rei é na sociedade o cume e ao longo da história encontramo-lo, em várias sociedades, revestido de atributos solares.

Parece-nos que Camões ligou alguma importância a problemas sociais e políticos, mas não uma importância de primeira plana. Mas, dentro da sua visão, o rei ocupa uma posição-chave no seu pensamento. Não propriamente o rei que então havia (que é só um pretexto), não o rei como força política, mas o rei como ideia ou como arquétipo.

A palavra *rei*, como já vimos, vem acompanhada de uma adjectivação abundante e encarecedora: *alto, subido, superno, sublime, forte*, etc. Não se tem reparado bastante em como é longa a dedicatória ao rei (Camões podia ter dedicado o Poema a outras personagens, como, por exemplo, os condes de Vimioso, que o ajudaram a publicá-lo): são treze estrofes, caso excepcional, não sei se único, num poema heróico moderno. No *Orlando Furioso*, Ariosto consagra apenas duas estrofes à dedicatória (ao cardeal Hipólito de Este); Tasso, na *Jerusalém Libertada*, consagra igualmente duas estrofes de dedicatória ao duque de Ferrara. E, n'*Os Lusíadas*, a dedicatória é o início de um discurso que tem a sua conclusão nas últimas onze estrofes do Poema.

No pensamento de Camões, rei, por um lado, e povo, ou gente, por outro, estão relacionados como uma base e um vértice:

> E julgareis qual é mais excelente:
> Se ser do mundo rei, se de tal gente.
>
> (I, 10)

Para nos servirmos de uma terminologia aristotélica, a gente, ou povo, é a *matéria* e o rei é a *forma* que lhe dá identidade, que a «actualiza», que a torna pronta para a acção. É o que se exprime no famoso verso

> Que um fraco rei faz fraca a forte gente
>
> (III, 138)

cuja ideia se repete

> Se é certo que c'o Rei se muda o povo
>
> (IV, 17)

e que se torna mais explícita no mesmo discurso de Nuno Álvares Pereira aos Portugueses hesitantes:

> Rei tendes tal que, se o valor tiverdes
> Igual ao Rei que agora alevantastes,
> Desbaratareis tudo o que quiserdes
>
> (IV, 18)

Esta ideia da relação entre o povo e o rei é expressa numa declaração do embaixador de Vasco da Gama ao rei de Melinde:

> Sublime Rei, a quem do Olimpo puro
> Foi da Suma Justiça concedido
> Refrear o soberbo povo duro
> Não menos dele amado que temido.
>
> (II, 79)

Estes versos não contêm um juízo ou uma descrição do povo particular que o rei de Melinde regia, mas exprimem com energia uma doutrina, que é a d'*Os Lusíadas*, sobre a origem, situação e função do poder real. A expressão «rei temido e amado» encontra-se também em relação com os Portugueses (X, 144).

Por isso a virtude cívica mais louvada nos vassalos é a *obediência*, palavra a que Camões liga grande importância e que associa a *lealdade*. Esta é a virtude capital do povo português, tal como o apresentam aos Mouros de Mombaça os «fortes portugueses»:

> Dum rei potente somos, tão amado,
> Tão querido de todos e benquisto
> Que, não no largo mar com leda fronte,
> Mas no lago entraremos de Aqueronte.
>
> (I, 51)

E Vasco da Gama, no seu discurso ao rei de Melinde:

> Pois que nenhum trabalho grande os tira
> Daquela Portuguesa alta excelência
> De lealdade firme e obediência.
>
> (V, 72)

É com efeito essa virtude que, segundo o Gama, faz que as dificuldades não consigam desunir os seus homens, provocar a revolta contra o capitão e transformá-los num bando de piratas.

O rei de Melinde fica muito impressionado pelo recado que Vasco da Gama lhe manda de que não sai da nau para não desobedecer ao seu rei:

> Tinha por valor grande e mui subido
> O do rei que é tão longe obedecido
>
> (II, 85)

E, quando o Poeta critica alguns portugueses e decide excluí-los do seu canto por disso não serem dignos, declara:

> Aqueles sós direi que aventuraram
> Por seu Deus, por seu Rei, a amada vida
>
> (VII, 87)

A solidariedade intergrupal, o espírito de associação (palavras que não existiam na época, mas sim a ideia), não se contam jamais entre as virtudes cívicas, nem mesmo o instinto gregário, que é tão patente nas páginas de Fernão Mendes Pinto. São conceitos horizontais, que Camões, por princípio e por arte, exclui do seu poema. Ao passo que a obediência ou a lealdade se inscrevem na verticalidade da cadeia de comando, ligam o *baixo* ao *alto*.

Por isso também se aplica a Vasco da Gama a mesma concepção do poder. Ele recebe o seu poder do rei e toma sozinho as decisões. Não assistimos n'*Os Lusíadas* aos tempestuosos conselhos de oficiais que dão tanta intensidade dramática a certas páginas de Gaspar Correia. Vasco da Gama corresponde a uma certa ideia do poder mais do que a uma realidade histórica.

8. Certos passos d'*Os Lusíadas*, mais circunstanciados e críticos, não contradizem esta ideia. São aqueles que se referem aos conselheiros do rei:

> Quem com hábito honesto e grave veio,
> Por contentar o Rei, no ofício, novo,
> A despir e roubar o pobre Povo
> [...]
> Nem quem acha que é justo e que é dereito
> Guardar-se a lei do Rei severamente,
> E não acha que é justo e bom respeito
> Que se pague o suor da servil gente.»
>
> (VII, 85 e 86)

Camões exerce aqui a função de conselheiro que a si próprio se atribuiu, prevenindo o rei contra os maus ministros, de quem o Poeta diz:

> A quem ao bem comum e do seu Rei
> Antepuser seu próprio interesse [...]
>
> (VII, 84)

O «bem comum» e o «do rei» identificam-se. *Os Lusíadas*, como veremos, apresentam-se como uma obra pedagógica, um regimento de príncipes. Mas Camões não prega, nem explícita nem implicitamente, uma doutrina nova do poder. A ideia de Justiça estava presente em todos os doutrinadores que até então se tinham ocupado dos direitos e obrigações dos senhores e a recomendação de pagar o trabalho da «servil gente» fazia parte do código de cavalaria. Vários reis tinham feito leis contra o abuso que consistia em aboletarem-se os cavaleiros nas casas dos vilãos e servirem-se do seu trabalho sem lhes pagarem.

> Leis em favor do Rei se estabelecem
> As em favor do Povo só perecem
>
> (IX, 28)

Trata-se também de um abuso «daqueles que devem à pobreza/Amor divino e ao Povo caridade», isto é, os clérigos «que frequentam os reais Paços» e que por «verdadeira e sã doutrina/Vendem adulação», impedindo, por isso, «mondar-se o novo trigo florescente», isto é, educar D. Sebastião dentro dos bons princípios. Camões tinha em vista os Jesuítas, de quem era inimigo figadal, a ponto de não mencionar n'*Os Lusíadas* a obra missionária de São Francisco Xavier, falecido em 1558, no auge da sua glória, quando Camões se encontrava em Goa, onde se realizaram as exéquias solenes. Mas, sem embargo destas censuras aos «ministros» e conselheiros, ele não sai aqui dos limites da sua doutrina sobre o poder real, apenas se refere àqueles que impedem o rei de exercer a sua função.

9. Consideremos, por último, *ver*. Este verbo é mais frequente n'*Os Lusíadas* do que, por exemplo, *ter* ou *haver* (apesar de ambos estes terem uma função gramatical de auxiliares), ou *fazer*, ou *estar*. Por aqui se vê a sua extraordinária frequência. E deve acrescentar-se o uso também muito frequente do verbo *olhar*, que tem um significado muito próximo de *ver*, usado no sentido próprio.

Isto não admira, desde que tenhamos presente o que dissemos no estudo «Ut pictura poesis»: a poesia é «pintura falada», como o próprio poeta a define, repetindo Horácio.

Esta palavra é por vezes repetida intencionalmente no mesmo verso e na mesma estrofe, ou em versos vizinhos, de maneira a ficar em evidência, como nos versos relativos ao fogo-de-santelmo:

> Vi claramente visto, o lume vivo
>
> (V, 18)

ou nos versos que descrevem a tromba marítima:

> Eu o vi, certamente, e não presumo
> Que a vista me enganava [...]
>
> (V, 19)

Já se tem relacionado *ver* com o afamado «experimentalismo» de Camões, com a sua procura de um «saber de experiências feito». Mas já não é o caso, por exemplo, da estrofe por onde se inicia o sonho de D. Manuel, na qual a palavra aparece duas vezes e é reforçada pela palavra *olhos:*

> Aqui se lhe apresenta que subia
> Tão alto que tocava à prima Esfera,
> Donde diante vários mundos via,
> Nações de muita gente, estranha e fera.
> E lá bem junto donde nace o dia,
> Despois que os olhos longos estendera,
> Viu de antiguos, longíncos e altos montes
> Nacerem duas claras e altas fontes.
>
> (IV, 69)

Aqui, a associação não é com *experimentar*, até porque se trata de um sonho, mas com *alto*, de onde D. Manuel vê o espectáculo.

É de alto que D. Manuel o vê, é de alto que D. Sebastião vê os vassalos e é de alto que o Sol, o «claro olho do céu», vê a extensão do Império, e é de alto, também, que o Poeta contempla a sua obra. *Os Lusíadas*, já o notámos noutro ensaio, são concebidos como uma esfera do mundo diante da qual Camões explica para o seu real discípulo os vários lugares onde se realizam as diversas acções apresentadas no Poema. Logo no começo solicita a atenção do rei para o espectáculo:

> E vereis ir cortando o salso argento
> Os vossos Argonautas, por que vejam
> Que são vistos de vós no mar irado
>
> (I, 18)

E é imediatamente depois destes versos que o Poeta mostra ao rei, de alto, os Argonautas que «Já no largo oceano navegavam». E na conclusão do Poema fala novamente ao rei para que olhe:

> Olhai que ledos vão, por várias vias,
> Quais rompentes leões e bravos touros
> [...]
> Por vos servir a tudo aparelhados,
> De vós tão longe, sempre obedientes,
> A quaisquer vossos ásperos mandados,
> Sem dar reposta, prontos e contentes,
> Só com saber que são de vós olhados
>
> (X, 147 e 148)

Alto e *ver* são inseparáveis, porque *alto* traduz, em certa dimensão, a distância que deve haver entre o sujeito e o objecto. E *rei* pertence ao mesmo eixo, dentro da concepção d'*Os Lusíadas*, porque a obra é concebida como uma prelecção ao rei, sendo este, por sua vez, o que pode julgar do alto da pirâmide hierárquica as acções dos seus vassalos, que são os heróis do Poema.

Ver é também o lugar do juízo moral. O Poeta, lembramos mais uma vez, *vê* «de alto assento»/O baixo trato humano embaraçado». E quase censura ao olho do Sol ter assistido ao crime que foi a degolação de Inês de Castro:

> Bem puderas, ó Sol, da vista destes,
> Teus raios apartar aquele dia,
> Como da seva mesa de Tiestes
> Quando os filhos por mão de Atreu comia.
>
> (III, 133)

E é também do alto que Cupido vê os erros e vícios que há no «mundo rebelde». Cada uma das estrofes que descrevem estes vícios (IX, 26, 27, 28, 29) começa pelo verbo *ver*. E daí, dos «Idálios montes», despede as suas flechas contra os prevaricadores. Neste passo vemos associados o *alto*, o *ver* e as *flechas*, que, como vimos, se associam à *luz*.

Como lembra Gilbert Durand, citando os psicanalistas, os olhos representam o superego, «*le regard inquisiteur de la conscience morale*».

É também o sentido ligado a *luz:* discriminador, distanciador, analítico, intelectual, o que separa os objectos e estabelece relações entre eles, o sentido apolíneo, objectivo, o que exige a clareza, a ordem, a hierarquia, o que recusa o caos gregário, a promiscuidade, e lhe opõe a racionalidade individual e isoladora de cada coisa no seu lugar. O olho de Apolo, ou do Sol, que percorre incessantemente o céu, parece afastar as trevas e fazer do mundo heróico d'*Os Lusíadas* um espaço luminoso de esculturas separadas, a que faltam os sombreados.

É ainda o que permite — por breves momentos é certo — escapar à corrente dos elos sucessivos a que o ouvido nos obriga, libertarmo-nos da cadeia irreversível do tempo. Como notámos noutro ensaio, é vendo as pinturas das bandeiras explicadas por Paulo da Gama que o observador pode contemplar as várias fases de uma acção, abrangê-la com um só olhar, o que o Poeta exprime por meio de uma só oração principal, antecedida e seguida de circunstâncias que, na realidade, são momentos diferentes num processo temporal.

Finalmente, lembraremos mais uma vez que é do *ver* que vem a recompensa suprema dos heróis d'*Os Lusíadas*. Tétis diz ao Gama, no alto do cume, ao mostrar-lhe a esfera luminosa da máquina do mundo:

> Faz-te mercê, barão, a Sapiência
> Suprema de, c'os olhos corporais,
> Veres o que não pode a vã ciência
> Dos errados e míseros mortais
>
> (X, 76)

O prémio do Gama é *ver*, ver sensorialmente, *ver com os olhos corporais*, aquilo que os homens só podem conceber intelectualmente. Os olhos são a inteligência feita carne.

10. Acima do Poema, por sobre os deuses, já fora da esfera, entrevemos de tempos a tempos o Autor. O Autor também participa do espectáculo, em segundo grau, não como personagem da comédia dos deuses, mas como interlocutor de D. Sebastião, a quem está fazendo uma prelecção: quer na dedicatória, onde se apresenta movido não

> De prémio vil, mas alto e quasi eterno,

quer na exortação final, onde se recomenda como cantor de futuras façanhas:

> Nem me falta na vida honesto estudo
> Com longa esperiência misturado,
> Nem engenho, que aqui vereis presente,
> Cousas que juntas se acham raramente.
>
> Pera servir-vos, braço às armas feito,
> Pera cantar-vos, mente às Musas dada.
>
> (X, 154 e 155)

Mas este autor ainda faz parte do espectáculo, ainda é personagem. *Os Lusíadas* são um sistema de esferas concêntricas: na primeira esfera estão os homens, na segunda os deuses, na terceira os suportes do discurso, isto é, o Poeta e o rei. Mas para lá desta terceira esfera, para lá dos homens, dos deuses, do rei e do Poema, aparece o Camões solitário, o que não é personagem de nenhuma cena, quando muito de um monólogo. O monólogo que é a fronteira entre a poesia lírica e a poesia objectiva.

Este Camões de fora das esferas é o que se confessa, e por quem o tempo, abolido no Poema, passa, o que sofre e envelhece:

> Vão os anos decendo, e já do Estio
> Há pouco que passar até o Otono.
> A Fortuna me faz o engenho frio,
> Do qual já me não jacto, nem me abono.
> Os desgostos me vão levando ao rio
> Do negro esquecimento e eterno sono.
>
> (x, 9)

Aqui, o Poeta abandona a postura vertical, solar, heróica, o eixo sobre o qual construiu o espectáculo. Poucos textos conheço tão pungentes como este. Aparece a irreversibilidade do tempo que corre, a imagem do rio que caminha para a morte, do rio que não volta para trás, «*los rios que van dar en la mar/que es el morir*», segundo um verso de Jorge Manrique, que o nosso Camões bem conhecia. Esta imagem é a negação mais directa da verticalidade e da visão espacial que ela inspira.

11. Porventura foi o mesmo sentimento que se infiltrou na esfera da epopeia e inspirou a eloquência do Velho do Restelo, que não é um personagem heróico. Ele representa a velha sabedoria humana, que sabe o que ainda está escondido aos jovens aventureiros e vaticina a queda, no final, dos novos Prometeus, dos novos Ícaros e dos novos Faetontes. Fica sozinho, na praia, porque os aventureiros partem. No entanto, o aviso fica feito,

e o Camões da lírica, para quem não há correspondência entre os valores e os acontecimentos, para quem o mundo é «desconcertado», a não ser talvez de um ponto de vista transcendente

> (Mas o que a Deus é justo e evidente
> Parece injusto aos homens e profundo),

fica ressalvado com este aviso.

O *pathos* épico tem outras quedas n'*Os Lusíadas*. Não tem sido suficientemente notada a maneira como acaba o Poema, nas últimas estrofes do canto X. O Poeta dá conclusão à narrativa da viagem:

> Entraram pela foz do Tejo ameno
> E a sua Pátria e Rei temido e amado
> O prémio e glória dão por que mandou,
> E com títulos novos se ilustrou.
>
> (144)

E então o Autor tira a máscara e mostra o rosto amargurado, na célebre estrofe em que se queixa de ter a lira destemperada (desafinada) e a voz enrouquecida, por vir cantar a gente endurecida e metida no gosto da cobiça e de uma austera, apagada e vil tristeza. Por isso, diz ele, cessa o canto. E na estrofe seguinte continua no mesmo declive de desânimo:

> E não sei por que influxo de destino
> Não tem um ledo orgulho e geral gosto
> Que os ânimos levanta de contino
> A ter pera trabalhos ledo o rosto.

São versos de desencanto aplicados à mesma gente que acaba de celebrar. O Poeta queixa-se dos Portugueses, a quem falta o orgulho e a coragem para os «trabalhos». Dir-se-ia que não está falando a um povo heróico, e o seu tom, agora, também não é heróico. Mas ele não podia continuar neste declive pessi-

mista, porque um poema heróico não pode acabar em tom descendente. E então, súbita e incoerentemente, como que despertando, levanta a voz e toma outro tom. No verso imediatamente seguinte ao último que citámos diz:

> Por isso vós, ó Rei, que por divino
> Conselho estais no régio sólio posto,
> Olhai que sois — e vede as outras gentes —
> Senhor só de vassalos excelentes.

Os «vassalos excelentes» são os mesmos que, na estrofe anterior, não têm um «ledo orgulho», nem ânimo para os trabalhos, os mesmos que na antepenúltima estrofe estavam metidos na «vil tristeza», etc. E o Poeta passa de uma opinião a outra, contrária, ligando-as com a conjunção *por isso*, que nos pareceria irónica, se não fosse artificial. E, a partir daqui, o seu tom sobe sempre até acabar no célebre incitamento ao rei a novas conquistas em África. Tinha de subir porque um poema épico tem de fechar entusiasticamente, em crescendo. Vê-se que o Poeta se violenta e se obriga a mudar a voz para se conformar com as regras do género.

Realmente, ele é o que vê «de alto assento/O baixo trato humano embaraçado». Esse está acima das nuvens, acima de Apolo, acima dos deuses, acima mesmo do rei, e só deixa ouvir em raras entreabertas o seu desabafo, que ele mesmo estrangula na garganta para não descair no seu lirismo, que é desencantado e pessimista.

12. *Os Lusíadas* aparecem-nos, portanto, como uma obra muito distanciada do seu autor, fabricada como uma esfera fechada como a «máquina do mundo», ou como o globo onde Proteu viu as «claras ideias», e ordenada segundo certos tropismos e valores que o Autor considera os mais convenientes, embora não sejam os do seu sentir mais íntimo. Há tropismos solares também nas redondilhas de Babel e Sião, quando o Autor quis ascender à Jerusalém sagrada, à «alta torre de Sião», mas por oposição aos tropismos horizontais e fluviais da primeira parte desta composição, que começa pela evocação dos «rios de Babilónia» e da memória fluida como a água corrente.

N'*Os Lusíadas*, o programa obrigava aos tropismos solares, de ascensão e de combatividade, de visão objectal, de masculinidade, com predomínio sobre os outros. E, concebida assim a obra, a fábula dos deuses era uma boa solução não só, como já vimos, para acentuar a dimensão vertical, mas também para aumentar o afastamento da obra em relação ao sentir íntimo do Autor.

Os deuses permitem ver os heróis e as suas acções na vertical e permitem dar grandeza a um enredo cujos agentes são destituídos de força dramática. Camões é um dos grandes líricos do Ocidente, mas não é um grande dramaturgo, nem um grande narrador. Está ao nível de um Petrarca, mas não ao de um Fernão Lopes ou ao de um Shakespeare. Já há muitos anos notamos que os seus heróis são títeres de acções que eles próprios não desencadeiam nem agenceiam. Nem sequer são caracteres ou tipos salientes. Mas os deuses permitem-lhe dispor a narrativa como uma descrição e, mais do que isso, como uma visão intelectual, em que nós, leitores, mais do que homens e seus acidentes, vemos «claras ideias». Da ninfa que relata os feitos dos Portugueses no Oriente diz o Autor:

> Com doce voz está subindo ao céu
> Altos varões que estão por vir ao mundo
> Cujas claras ideias viu Protheu
> Num globo vão, diáfano, rotundo
>
> (x, 7)

A ninfa diz o que Proteu, um deus, *viu* numa esfera. E o que ele viu não foram homens de carne e osso, mas ideias claras. Todos os heróis d'*Os Lusíadas* são ideias definidas claramente, em eloquente estilo oratório. E é de alto que os deuses, e Camões com eles, os vêem, com o olhar que distingue na superfície os objectos vistos.

Mas, além disto, a mitologia tinha ainda para Camões esta vantagem: é que os deuses pagãos lhe permitiam poupar o deus

cristão, *e este ponto é muito importante*. Deus-Cristo pertencia à subjectividade de Camões e não podia ser tratado como um simples objecto estético. Era coisa demasiado íntima e demasiado séria para ser tratada nesta ficção objectiva e engenhosa que são *Os Lusíadas*. Camões só fala de Deus em momentos de profunda crise, como chave para o desconcerto do mundo, como nas redondilhas de Babel e Sião e no soneto que acaba:

Mas o melhor de tudo é crer em Cristo.

Ora *Os Lusíadas*, como poema épico, tinha de ser optimista. O Autor não podia empenhar-se no Poema com a sua alma e o seu sentimento de crise. Tinha de *fazer de conta* que o mundo é uma esfera perfeita em que os acontecimentos correspondem aos valores, em que as nobres acções são premiadas. Não podia meter dentro dele o seu Deus, que é um recurso contra um mundo desfeito.

13. Muitos críticos, a começar por Voltaire, não compreenderam isto (e como o podiam, se negavam o Deus de Camões?). Vasco da Gama, no meio de uma tempestade, pede o auxílio da «divina Guarda» (subentenda-se o *seu* Deus, o Deus cristão), mas quem o ouve e o salva da dificuldade é a Vénus olímpica, que acalma as ondas. Considerou-se isto uma incongruência, quando é precisamente, dentro da lógica do Poema, o que a coerência exige. Vasco da Gama é um herói cristão, que participa na dilatação da Fé; ele só pode invocar o *seu* Deus. Evidentemente, ele não pode invocar Vénus, o que seria um contra-senso. Mas, dentro da lógica do Poema, só um deus ou deusa olímpica lhe podia valer, porque, *objectivamente*, só os deuses olímpicos existem. O leitor fica livre para imaginar que a «divina guarda» invocada por Vasco da Gama era uma ilusão subjectiva dele, que não correspondia à realidade (a realidade do Poema). O seu grito, no Poema, não podia ir mais longe que os deuses, porque Deus, neste universo, nesta «fábrica», *não existia*. Da mesma forma, Alá só existe na subjectividade dos seus crentes. Maomet, ou, antes, Baco, disfarçado nele, aparece em sonhos a um mouro (VIII, 47).

O Deus cristão é objectivamente, n'*Os Lusíadas*, a crença distintiva dos personagens cristãos, do mesmo modo que o Deus muçulmano é a crença dos personagens muçulmanos. Uns e outros apresentam-se perante os estranhos definindo-se pela sua «Lei»:

Nós temos a Lei certa que insinou
O claro descendente de Abraão
Que agora tem do mundo o senhorio
(A mãe hebrea teve e o pai gentio)

(I, 53)

diz o mouro. Responde Vasco da Gama:

A Lei tenho daquele a cujo império
Obedece o visíbil e invisíbil
[...]
E que do Céu à Terra, em fim, deceu,
Por subir os mortais da Terra ao Céu.

(I, 65)

Mas a crença em Cristo e em Maomet só está subjectivamente nas personagens. Porque, objectivamente, os deuses existentes independentemente das personagens, no espaço do Poema, são os deuses olímpicos.

A mistura do maravilhoso cristão e do pagão só existiu na cabeça de alguns críticos que não entenderam *Os Lusíadas*, mas nunca existiu na cabeça de Camões. Para ele, *como autor desta obra*, há só a fábula pagã, exactamente para que o Deus cristão, o seu Deus, não esteja implicado no Poema. A subjectividade do Gama existe dentro da esfera objectiva limitada pelos deuses do Olimpo. Os deuses são, na realidade, uma cortina pintada a separar o Poema da subjectividade de Camões.

Quando, terminada a comédia, desvanecidos os deuses, Tétis descreve a «máquina do mundo», é então obrigada a referir-

-se a Deus como a uma necessidade cósmica. A esfera é limitada, mas o que é que a limita?

> Quem cerca em derredor este rotundo
> Globo e sua superfícia tão limada
> É Deus, mas o que é Deus ninguém o entende,
> Que a tanto o engenho humano não se estende.

Este Deus referido por Tétis nada tem de especialmente cristão: é uma entidade suposta por uma necessidade racional, porque a «superfície limada» do globo supõe um espaço ilimitado que o contenha. O «engenho humano» supõe-o, mas «não o entende». E de facto não é pela razão que se chega ao conhecimento de Deus. No que Tétis diz está implícito que só a Revelação da Escritura e a Fé permitem alcançá-lo.

É tempo agora de deixar falar a Razão; já Júpiter, Juno, a própria Tétis, foram denunciados como «fabulosos» e mero tema «para versos deleitosos», «*la commedia è finita*». Mas ainda aqui Camões evita falar da sua crença, misturar as suas íntimas convicções, os seus problemas existenciais com a «fábrica» do Poema. Tétis fala de Deus, mas não como crente cristã.

14. Uma outra consideração se impõe quanto ao rei. Ele é indispensável à concepção verticalizante d'*Os Lusíadas*, e isso contribuiu talvez para Camões lhe dedicar a obra.

Mas parece-me, por outro lado, que Camões a concebeu como um tratado pedagógico. O problema da educação do rei-menino era então muito disputado: D. Aleixo de Meneses, os Dominicanos, os Jesuítas, foram sucessivamente propostos para o cargo de preceptores. *Os Lusíadas* nascem dentro desta problemática, a qual se torna a base da sua ficção global, a sua esfera dominante. *Os Lusíadas* são uma lição de geografia e de história, num *tête-à-tête* entre o Poeta e o seu real discípulo perante a esfera do mundo.

Isto ajudaria a compreender em primeiro lugar a extensão anormal da dedicatória e da exortação final. Mas, sobretudo,

explicaria uma anomalia que já tem sido notada no Poema, mas a que nunca se deu explicação satisfatória.

Na dedicatória, D. Sebastião é ainda apresentado como um menino, cujo reinado é ainda esperado pelos povos. Ora em 1572, quando o Poema foi publicado, ele já era rei havia quatro anos. Se Camões começou a escrever *Os Lusíadas* antes de 1568 (data da posse do governo por D. Sebastião), porque não corrigiu em 1572 um texto que se tornara anacrónico? A resposta pode estar precisamente na ficção em que assenta o Poema, a da prelecção ao rei-criança. Para manter esta ficção convinha ao Autor conservar as estrofes iniciais (redigidas ainda na menoridade do rei), em que ele se apresentava como um mestre falando a um futuro rei. Com o tempo, a situação real alterou-se, mas a Camões convinha manter o lamiré com que começara a música. Na conclusão do Poema ainda Camões não perdeu o tom pedagógico, que só a ficção inicial justificava. Mas mestre, entretanto, convertera-se num experimentado cavaleiro, que aconselha o rei num tom que a antiga relação de mestre-pupilo autorizava.

15. Esta análise é incompleta, porque não tomamos em consideração os tropismos feminizantes que abundam n'*Os Lusíadas*, nomeadamente os que se manifestam por imagens aquáticas e de profundidade. A palavra *mar* tem o quarto lugar na ordem das frequências, logo a seguir a *rei*, e a palavra *água* vem imediatamente depois. Devíamos acrescentar-lhes *onda*. (Poderia dizer-se que estas frequências são inevitáveis na narrativa ou descrição de uma viagem marítima.) Além disso, abundam as ninfas do mar e dos rios.

Mas haveria que caracterizar estes elementos, que são femininos pela horizontalidade, isto é, determinar a sua função no Poema. A *água* é um elemento que se opõe aos desígnios dos Portugueses e os deuses marinhos são os que, seduzidos por Baco, desencadeiam a tempestade final que esteve a ponto de perdê-los. Ao concílio dos deuses no Olimpo etéreo contrapõe-se o concílio dos deuses marítimos, no interior das águas.

O tropismo feminino aparece igualmente na situação do palácio de Neptuno:

> No mais interno fundo das profundas
> Cavernas altas onde o mar se esconde
>
> (VI, 8)

E a perversidade feminina tem a sua mais extrema manifestação na história de Tétis com o Adamastor. Foi a deusa das águas que o perdeu:

> [...] e, por mais dobradas mágoas,
> Me anda Tétis cercando destas águas.
>
> (V, 59)

Mas os Portugueses vencem as águas, os «fortes barões» caçam as ninfas na floresta sagrada e apoderam-se delas. O tropismo masculino, ameaçado, acaba por sobrepor-se e por dominar o tropismo feminino.

Pode objectar-se que a protectora dos Portugueses é Vénus, uma deusa. Mas Vénus é uma deusa olímpica que se identifica com a estrela Vésper, a estrela da manhã, anunciadora do dia. É do alto que ela desce para obrigar as águas a obedecerem-lhe e proteger os marinheiros. É a «clara dea»: pertence ao mundo da claridade, o mundo solar dos heróis; já protegera a «alta gente de Roma». Embora tivesse nascido nas águas, emergiu delas em sentido vertical.

No entanto, o elemento feminino n'*Os Lusíadas* merecia uma caracterização que aqui não podemos fazer. Mas ele provavelmente é apenas o contraste da dimensão vertical que nos parece dominar *Os Lusíadas*. Será isto verdade também para a lírica?

16. Uma última conclusão queremos sublinhar no nosso trabalho: é que não podemos colocar a lírica e a épica à mesma distância de Camões, como expressões do seu sentimento ou do seu pensamento. A épica é muito mais objectiva, muito mais

distanciada do sujeito do que, por exemplo, a canção autobiográfica (aquela que na edição de Pimpão tem o número XIII) ou as redondilhas de Babel e Sião. Não podemos, por exemplo, contrapor a noção de Deus expressa em vários passos da lírica, à noção que a deusa Tétis (deusa Tétis, e não Camões) apresenta no canto X. A deusa Tétis é um *ponto de vista* em que se coloca o Autor, não o seu intérprete. Tirando os passos líricos d'*Os Lusíadas*, em que o Autor tira a máscara, tudo neste poema tem de ser interpretado relativamente ao universo objectal que Camões construiu. *Os Lusíadas* exprimem Camões *em segundo grau*, dentro de determinados postulados que ele estabeleceu para que o Poema fosse possível.

Aliás, esta observação aplica-se a toda a obra de arte, como mostrámos no nosso ensaio «A obra de arte como significante», publicado no volume *Ser ou não Ser Arte:* cada elemento deve ser relacionado com o todo da peça a que pertence e só depois com a obra do Autor. Cada elemento de uma obra de arte só significa por mediação do significado global dela. Simplesmente, há obras em que a distância é menor e outras em que a distância é maior. *Os Lusíadas* são uma obra que o Autor quis particularmente distante, envolvendo-a de um invólucro opaco, quase impermeável, uma obra que ele quis que fosse um universo fechado.

UT PICTURA POESIS

Há um passo d'*Os Lusíadas* que tem sido diversamente interpretado. É na estância 67 do canto IV. O contexto diz que o rei D. Manuel repousa no leito e tem um sonho. O passo em questão descreve o momento ou momentos em que isso ocorreu:

> [...] no tempo que a luz clara
> Foge, e as estrelas nítidas que saem
> A repouso convidam quando caem,

Que momento é este? O momento em que a luz *foge*, isto é, o crepúsculo do dia? Ou o momento em que as estrelas *saem*, isto é, aparecem, começam a fulgir no céu? Ou o momento em que as estrelas *caem*, isto é, declinam?

A primeira expressão é clara: a luz foge. Não nos parece possível a interpretação de José Maria Rodrigues, segundo a qual isto significa que a luz está ausente. *Fugir* é *afastar-se*, denota um movimento.

A segunda expressão exige o entendimento da palavra *sair*. *Sair* significa o contrário de *fugir:* aparecer, colocar-se à vista do espectador, passar do invisível para o visível. Na linguagem

---

* Inédito.

teatral do século XVII designava a entrada em cena de uma personagem. O mesmo significado aparece na *Divina Comédia*, num passo citado por Faria e Sousa:

Già ogni stella cade che saliva

(Inferno, canto VII)

o que quer dizer: cada estrela que aparecia girava no seu movimento regular.

A terceira expressão, *as estrelas caem*, designa o movimento normal das estrelas, e não propriamente o *cair* no sentido vulgar. É a expressão já empregada por Virgílio no canto II da *Eneida*, «*cadentia sidera*».

Mas o termo do seu mover-se parece ser o horizonte, onde algumas se tornam invisíveis. Aí está talvez a origem da palavra latina *cadent*. As palavras *cair* e *ocaso* têm a mesma origem. E o ocaso das estrelas significa o aproximar da manhã.

José Maria Rodrigues interpretou todo este passo da seguinte maneira: a luz está ausente, o céu estrelado; portanto, «os três versos formam apenas uma perífrase para designar a noite» (comentário à sua edição d'*Os Lusíadas*).

Mas esta interpretação ignora o evidente dinamismo dos verbos, isto é, a sua intenção de expressar o movimento. Primeiro o *fugir:* «a luz clara foge», movimento de algo que vai desaparecendo. Depois o *sair*, que expressa o movimento de aparecer, de passar do invisível para o visível, de desembocar na cena, segundo o uso desta palavra no teatro. E mesmo o *caem* pode ser entendido no sentido de desaparecer ou caminhar para o horizonte.

Mas já Faria e Sousa sugeriu outra leitura, sem no entanto a afirmar positivamente. Faria e Sousa interpreta os três versos como significando «entre a meia-noite e a manhã», mas no longo desenvolvimento do seu comentário deixa escapar estas linhas: «[...] pero esto es que le pareció al Poeta descrivir tres tiempos. *No tempo em que a clara luz foge:* es el puesto del sol. *E as estrelas que saem:* es apoderada la noche del Hemisfério.

A repouso convidam quando caem: es allá casi cerca al amañecer.»

É esta leitura que me parece a certa. É a hora em que foge a luz, aparecem ou se tornam visíveis as estrelas e em que elas se movem. Não é propriamente um momento, mas uma passagem de momentos, fases sucessivas descritas numa única frase.

E esta leitura é confirmada pelo contexto da estrofe e pela estrofe seguinte. D. Manuel andava preocupado com a conquista dos mares, que recebera em herança. Anoiteceu e, quando já era noite, sentiu necessidade de repouso. Deitou-se na cama, adormeceu e teve um sonho. A estância seguinte é uma parte desta série de movimentos:

Estando já deitado no áureo leito,
Onde imaginações mais certas são,
Revolvendo contino no conceito
De seu ofício e sangue a obrigação,
Os olhos lhe ocupou o sono aceito,
Sem lhe desocupar o coração.

Estes sucessivos momentos, o crepúsculo, a noite fechada e a noite alta, que têm correspondência no recolher do rei, no deitar-se, no dormir e no sonhar, são dados numa única frase, como circunstâncias da acção principal, que é «Os olhos lhe ocupou o sono aceito». Já nesta expressão há um movimento: *aceito* não é um simples adjectivo, mas um particípio verbal que designa uma acção que se consuma: quer dizer que o sono foi aceite pelo rei, ou recebido pelo rei, o que equivale a dizer que o sono entrou e finalmente o rei se deixou penetrar ou vencer por ele. Em que momento é que o rei adormeceu ou os olhos lhe foram ocupados pelo sono que recebeu? Em vão procuraremos na frase o momento exacto, pois que as orações circunstanciais «que a luz clara foge» e «as estrelas nítidas [...] a repouso convidam», ambas dependentes de «tempo», *só formalmente são subordinadas à oração principal.* Semanticamente, designam tempos anteriores que se sucedem até o rei dormir. A oração principal é de facto a conclusão, a última fase de um

processo descrito nas circunstanciais como determinações gramaticais de «tempo». Mas esse «tempo» são vários tempos, o último dos quais é dado pela oração principal.

José Maria Rodrigues não o podia entender assim, visto que as circunstanciais dependentes de «tempo» só podem descrever um tempo singular, pontual, se respeitarmos a gramática, isto é, se considerarmos a *forma gramatical* como adequada ao conteúdo semântico.

Porém, não é esta a única vez que Camões desrespeita a gramática para conseguir um efeito semântico. Em particular — e é este o aspecto que estudamos —, para dar numa só frase, como circunstâncias da acção principal, fases sucessivas de uma acção, como se todas fossem vistas ao mesmo tempo, de um único ponto de observação.

Consideremos o texto seguinte. Camões descreve a entrevista de Vasco da Gama com o rei de Calecut. Vasco da Gama acaba de chegar ao salão onde se encontra o rei:

> Um brâmene, pessoa preminente,
> Pera o Gama vem com passo brando,
> Pera que ao grande príncipe o apresente,
> Que diante lhe acena que se assente.
>
> (VII, 58)

No começo desta frase ainda o Gama está de pé à espera de ser apresentado; mas no fim ele está apresentado e assentado junto do Samorim. O brâmane vem, apresenta o Gama ao príncipe e este manda o Gama sentar-se. Mas a oração principal é só uma, a que descreve a primeira acção. A acção de apresentar o Gama ao rei é apenas uma circunstância da principal, indica a intenção com que vem o brâmane, mas esta intenção dá-se como realizada, porque logo se passa à acção seguinte, na oração subordinada a esta (relativa). As orações circunstanciais, caracterizadoras, formalmente, da acção principal, descrevem na realidade acções independentes dela e ocorridas em tempos diferentes. São várias acções descritas como uma só, tempos

diferentes dados como simultâneos. Mas este efeito consegue-se aqui à custa da correcção gramatical, de modo que a forma da gramática é independente do conteúdo narrativo.

Nos dois exemplos citados, a irregularidade gramatical é evidente. Noutros exemplos é menos flagrante, mas nota-se o mesmo efeito de dar simultaneamente movimentos que normalmente se sucedem uns após outros. Na estância 25 do canto V descreve-se a chegada à ilha de Santa Helena. O piloto anunciou terra, todos saltaram no bordo com os olhos no Oriente e segue-se a estância:

> À maneira de nuvens se começam
> A descobrir os montes que enxergamos;
> As âncoras pesadas se adereçam;
> As velas, já chegados, amainamos.

Aqui temos várias orações justapostas paratacticamente e sem ligação temporal entre si. A primeira tem dois tempos:

> À maneira de nuvens se começam
> A descobrir os montes que enxergamos

As nuvens tornam-se montes «que enxergamos». Primeiro descobrem-se as nuvens, depois enxergam-se os montes. Mas estas duas fases aparecem contemporâneas. O verbo «descobrir» tem grande dinamismo semântico porque marca o processo ao fim do qual as nuvens se tornam montes. A subordinada «que enxergamos» indica já um tempo diferente, a conclusão do descobrir. É como se disséssemos: começamos a descobrir os montes que ao princípio nos pareciam nuvens e que depois enxergamos claramente. Mas esta ordem temporal está escondida no texto e temos de a explicitar, e só explicitando a sucessão dos tempos nos aparece claramente.

Ao mesmo tempo,

> As âncoras pesadas se adereçam;
> As velas, já chegados, amainamos.

Enxergam-se os montes, preparam-se as âncoras, chega-se e amainam-se as velas. Tudo parece feito a um tempo. Sem que o leitor se dê conta, os navegantes ancoraram perto dos montes que lhes pareciam nuvens. O termo do movimento, a chegada, não é dado numa oração principal, mas num particípio colocado no meio de «as velas [...] amainamos». O último verso significa: depois de chegar amainamos as velas. Quanto às âncoras, o Poeta refere o movimento de as preparar para fundearem, mas supõe, ou obriga-nos a supor, que esse movimento foi levado até ao fim. Assim, todo o processo que consiste em entrever os montes como nuvens, em os descobrir e enxergar claramente, em levantar e usar as âncoras, em chegar e amainar as velas, nos aparece como um momento só, analisado nas suas várias componentes. O Poeta vê simultaneamente o ponto de partida e o ponto de chegada, como se estivessem ao alcance do mesmo olhar, como tinha visto, no nosso primeiro exemplo, os diversos tempos que vão do anoitecer à noite profunda, como se fossem um só tempo. Dir-se-ia que, nele, o tempo é pontual, ou, por outras palavras, que nele não há tempo, mas só espaço.

Esta visão espacial do tempo é particularmente flagrante na narrativa, ou, melhor, descrição da chegada de Vasco da Gama a Calecut. Primeiramente, o Monçaide estava descrevendo ao capitão a história e os costumes da Índia. Seguem-se as estrofes 42 e 43 do canto VII:

Assi contava o Mouro, mas vagando
Andava a fama já, pela cidade,
Da vinda desta gente estranha, quando
O Rei saber mandava da verdade.
Já vinham pelas ruas caminhando,
Rodeados de todo sexo e idade,
Os principais que o Rei buscar mandara
O capitão da armada que chegara.

Mas ele, que do Rei já tem licença
Pera desembarcar, acompanhado
Dos nobres Portugueses, sem detença

Parte, de ricos panos adornado.
Das cores a fermosa diferença
A vista alegra o povo alvoraçado;
O remo compassado fere frio,
Agora o mar, despois o fresco rio.

Tudo neste passo em que são dadas múltiplas acções sucede ao mesmo tempo: o discurso do Monçaide, que «contava» quando já a fama dos recém-chegados corria pela cidade; e quando o rei se mandava informar, e já então vinham por ordem do rei buscar o capitão português, ao mesmo tempo que as gentes se ajuntavam nas ruas; mas a licença do rei para o Gama desembarcar já chegou e ele já partiu. Tudo acontece num momento. Em discurso narrativo, estas acções sucedem-se umas às outras e levam um certo tempo a contar. Mas Camões põe-nas ao lado umas das outras, numa superfície, e vai-as enumerando, mais do que indicando o seu lugar numa sequência temporal.

Como se sabe, Camões escolheu as bandeiras pintadas ou as tapeçarias para apresentar diversas acções da história de Portugal no canto VIII. É uma escolha adequada à sua própria visão dessas acções, repito, uma visão pictural. Por exemplo, o caso do cerco e libertação de Porto de Mós:

Vês este que, saindo da cilada,
Dá sobre o rei que cerca a vila forte?
Já o rei tem preso e a vila descercada,
Ilustre feito, digno de Mavorte.

(VIII, 16)

Porto de Mós foi cercada pelos Mouros. Fuas Roupinho, seu capitão, saiu da vila com um destacamento e aguardou fora da vila. Quando os Mouros se cansaram, devido à resistência dos de dentro, foram tomar um pouco de repouso. Então, D. Fuas saiu da emboscada e atacou-os sem eles se poderem defender. O rei mouro foi preso, o seu exército aniquilado e D. Fuas pôde

entrar na vila. Camões teve a arte de reduzir estes acontecimentos a um momento único. D. Fuas sai da cilada, o que quer dizer que primeiro se tinha escondido nela. Dá sobre o «rei que cerca a vila forte», o que quer dizer que o rei mouro lhe tinha posto o cerco. Camões utiliza aqui um processo que consiste em usar um presente que subsume uma acção passada e conclusa. O presente é a superfície do passado. O mesmo sucede com o verso

Já o rei tem preso e a vila descercada.

Aqui, o auxiliar *tem* não indica propriamente o passado, mas o processo concluso, a situação presente que resulta desse processo. O passado não está visível na pintura, embora tenha de ser suposto para a ler. Podemos supor que Camões descreve uma pintura, em que tudo tem de estar à superfície e, portanto, em que não cabe a passagem do tempo que levou à situação pintada, mas também parece claro que ele escolheu o processo da descrição de pinturas porque isso correspondia à sua própria visão.

É também segundo as pinturas ou tapeçarias descritas por Paulo da Gama que Camões nos apresenta a tomada de Évora por Giraldo Sem Pavor:

Olha aquele que dece pela lança
Com as duas cabeças dos vigias,
Onde a cilada esconde, com que alcança
A cidade, por manhas e ousadias.

(VIII, 21)

Giraldo tinha disposto os seus homens em cilada perto de Évora. Em seguida subiu sozinho, sem ser sentido, apoiando-se numa lança, à torre das vigias do castelo. Cortou-lhes as cabeças, desceu e voltou para junto dos seus homens escondidos e com eles assaltou o castelo desprevenido. Tudo isto está descrito e subentendido nos quatro versos citados. O cavaleiro desce

pela lança (subentendendo-se que tinha subido por ela), com a cabeça dos vigias (subentendendo-se que as tinha cortado) e vai a caminho donde está a cilada (onde a cilada esconde), com que os homens nela escondidos alcançam a cidade. Este último facto é posterior à cena aparente, mas é dado como uma circunstância ou determinação da oração subordinante, «que desce pela lança», e portanto formalmente como sua contemporânea. Os verbos estão todos no presente, e portanto no mesmo plano. Tudo é pintado na mesma superfície, o passado, o presente e o futuro.

Camões chama à poesia «pintura que fala» e à pintura a «muda poesia». Reitera assim uma concepção que Horácio já tinha traduzido na expressão *ut pictura poesis*, que é uma interpretação e aplicação da teoria da imitação de Aristóteles. Esta doutrina da «pintura que fala» tinha particular oportunidade na Renascença, época de grandes pintores.

Ora a arte do pintor, como já vimos, não tem tempo. Ou descreve um tempo pontual e único, como nos quadros perspectivados, ou descreve vários tempos pontuais dentro do mesmo espaço pictural.

É o que vemos na pintura falada d'*Os Lusíadas*, que não são propriamente uma narração, mas uma série de descrições, apresentadas quase sempre no presente do indicativo ou no seu equivalente, o imperfeito do indicativo. Como já notámos no primeiro estudo agora reunido, só no canto V se usa o pretérito perfeito da narração para descrever a viagem do Gama entre Lisboa e Melinde. Tudo o mais são quadros, pinturas faladas, que se sucedem como se estivessem lado a lado.

Atentemos no episódio de Inês de Castro, que teria todas as circunstâncias próprias para uma narração.

Primeiramente, o Poeta apresenta-nos Inês em «sossego», estando em Coimbra, namorada. É um quadro estático. Mas a música desta estância anuncia já a futura tragédia. O primeiro verso é tripartido e sugere um repouso:

Estavas linda Inês/posta em sossego

Mas, nos dois versos seguintes, este ritmo em três pausas é baralhado, o verso vira para um acento dominante, como que um vértice único:

De teus anos colhendo doce fruito

onde ainda há uma tripartição atenuada, ou uma bipartição, conforme se ler.

Naquele engano da alma, ledo e cego,

Neste verso onde toda a força tende a concentrar-se na 6.ª sílaba, *al*, em relação à qual tudo o que precede e tudo o que segue nos parece apagado. Este acento intenso e longo (o *l* prolonga a vogal *a*) desmancha o repouso do primeiro verso e soa como um grito de alarme. Mas logo se restabelece o ritmo tripartido, embora com vogais surdas, como se voltasse o sossego, ainda que noutro nível:

Que a Fortuna não deixa durar muito

Está aqui, em ritmo, o resumo rápido da tragédia pressentida. Do sossego passa-se à tensão e da tensão descai-se num estado que repete aparentemente o primeiro, embora noutro tom: o sossego ilusório da vida que a tragédia espreita, o crescer e o consumar da tragédia e o sossego fúnebre. A onda forma-se e descai. O seu ápice está no acento da sílaba *al* do segundo verso.

Se esta leitura — melhor diríamos esta audição — é verdadeira, teríamos aqui o primeiro esboço em audição abreviada, se é possível dizer-se, o equivalente da visão simultânea, do quadro que vai seguir-se.

O «velho pai sesudo» manda matar a donzela. O verbo está no presente:

Tirar Inês ao mundo determina

E com a decisão vem, *statim*, a execução:

Traziam-a os horríficos algozes
Ante o Rei, já movido a piedade

O imperfeito do verbo sugere que a acção é contemporânea da determinação. Mas, simultaneamente, o rei já está movido a piedade, quando os executores

Arrancam das espadas de aço fino

Inês é agora uma figura da antiguidade, uma estampa ou um quadro célebre, o de Policena assassinada por Pirro:

Qual contra a linda moça Policena
[...]
C'o ferro o duro Pirro se aparelha

E a «voz extrema» de Inês extingue-se pronunciando o nome de Pedro. Agora a donzela está morta e parece uma flor murcha:

Tal está, morta, a pálida donzela,
Secas do rosto as rosas e perdida
A branca e viva cor, co'a doce vida.

A morte é dada como uma pintura. E todo o episódio é uma pintura à superfície: Inês sossegada e namorada; o rei e os «horríficos algozes»; Inês falando com os olhos levantados ao céu cristalino; Inês semelhante à estátua de Policena; Inês como uma flor que murchou antes de tempo. São quadros sucessivos, mas concebidos como contemporâneos, desde logo anunciados ritmicamente e prosodicamente na primeira estância do episódio.

Este exemplo, que escolhemos por se tratar de um longo episódio especialmente propício à narrativa, mostra o descritivismo, a visão em quadros justapostos.

Podemos resumir o que ficou dito atrás dizendo que, no interior d'*Os Lusíadas*, o tempo não tem lugar. O autor explica,

fala dos acontecimentos como se estivessem numa pintura ou num mapa, como o faz Tétis, no canto X, ao descrever a «superfície limada» do mundo e evocar os sucessos ocorridos em cada uma das regiões e cidades dela. Cada local é caracterizado geográfica e historicamente pelas acções que nele sucederam e hão-de suceder. Exceptua-se deste processo, como já dissemos, a viagem do Gama entre Lisboa e Melinde, no canto V. Esta parte é como que um parêntese no Poema, uma espécie de descida aos Infernos, donde o Gama emerge novamente à superfície do mundo pictural.

Ut pictura poesis. Até aqui considerámos os casos em que o Poeta pretende dar-nos pinturas por meio de palavras. Mas o material do Poeta não são as tintas. As palavras representam os quadros indirectamente, conceptualmente. O material do Poeta são os sons pelos quais exprime os movimentos essenciais ou particulares da alma e do universo. Por vezes, esses sons mimam a natureza exterior, desempenhando a mesma função que as tintas que pretendem ser a reprodução dessa mesma natureza

A poesia, como a música, não é necessariamente mimética, pode não imitar os sons exteriores, mas também pode fazê-lo. N'*Os Lusíadas*, a poesia mimética, quase onomatopaica, é muito frequente. Encontramos, por exemplo, a imitação exterior do som da artilharia:

> Eis nos batéis o fogo se levanta
> Na furiosa e dura artilharia.
> A plúmbea pela mata, o brado espanta,
> Ferido, o ar retumba e assovia.
>
> (I, 89)

Quem ouviu as granadas da artilharia, ainda no princípio deste século, o seu silvo e o seu estampido, não pode deixar de ser sensível aos dois últimos versos. A linguagem aqui não descreve conceptualmente e propriamente também não *representa*, antes *reproduz*. Há uma identificação pelo som entre significado

e significante e o referente (ou referido). É como se alguma coisa do próprio som da artilharia fosse introduzida numa composição musical.

O mesmo efeito se encontra nesta imitação da música dos naturais de Melinde:

> Música traz na proa, estranha e leda,
> De áspero som, horríssimo ao ouvido,
> De trombetas arcadas em redondo,
> Que, sem concerto, fazem rudo estrondo.
>
> (II, 96)

Estes versos não nos comunicam apenas a *idea* da aspereza da música. São eles próprios «ásperos e horríssimos». *Estrondo* não é apenas um conceito, é um som.

Esta música imitativa é descritiva e usa o processo mais simples da descrição, que é a *reprodução* das coisas que se pretende evocar. É o correspondente na música à pintura figurativa que reproduz as cores e as formas da coisa figurada. Também por este lado Camões evita o processo narrativo, que é indirecto; também aqui ele prefere o processo descritivo.

É próprio das descrições não terem interiormente tempo. E, sob este aspecto, podemos considerar *Os Lusíadas* uma obra fechada ao tempo que passa, uma obra apolínea, embora não seja destituída de movimento como um quadro que nos obriga os olhos a saltarem de uma cena a outra ou a seguirem o percurso de uma linha ou o efeito dos planos. Vimos que o primeiro texto que comentamos, o do «tempo» que é três tempos, tem dinamismo no sentido em que o pode ter uma pintura.

Mas parece que o tempo se vinga, pois o tempo que não existe dentro d'*Os Lusíadas* se manifesta fora dele, no processo com que o escritor faz a obra. Corre e é aludido de maneira patente, do começo à conclusão da obra, a cuja produção quase que nos é dado assistir.

No princípio do Poema temos a dedicatória ao rei D. Sebastião, que ainda é menino e não exerce o poder:

> Inclinai por um pouco a majestade
> Que nesse tenro gesto vos contemplo,
> Que já se mostra qual na inteira idade,
> Quando subindo ireis ao eterno templo.
>
> (I, 9)

Os povos anseiam ainda o tempo em que o jovem soberano atinja a idade em que possa assumir as rédeas do poder:

> Mas enquanto este tempo passa lento
> De regerdes os povos, que o desejam...

*SOBRE A GRAMÁTICA D'*OS LUSÍADAS*

> Mas enquanto este tempo passa lento
> De regerdes os povos, que o desejam,
> [...]
>
> (I, 18)

1. Apesar de aparentemente límpido, este texto dá-nos uma impressão de instável e deslizante que nos leva a relê-lo e a tentar analisá-lo.

2. José Maria Rodrigues, na sua edição d'*Os Lusíadas*, observou que aqui há a «contaminação» de duas construções diferentes: *Enquanto passa lento este tempo em que ainda não regeis* e *Enquanto não chega o tempo de regerdes*. Esta nota é incompleta, como vamos ver.

3. O essencial da estranheza que nos causam estes versos é a expressão do tempo. A palavra «tempo» da primeira proposição é determinante por duas expressões: por um lado, «este», que denota o tempo presente, que está passando; por outro lado, «de regerdes», que é o tempo desejado e portanto futuro.

4. Ambas estas expressões caracterizam o «tempo», ambas têm idêntica função adjectivante e aparentemente são isócronas:

---

* Publicado no *Boletim de Filologia*, t. XXIX, Lisboa, 1984.

«este» é o tempo de regerdes, «o tempo de regerdes» é este. Expressão clara e inequívoca quanto à estrutura gramatical, mas não quanto ao conteúdo semântico.

5. *O tempo que passa* não é, semanticamente, *o tempo de regerdes*, embora a frase esteja construída de maneira a ambas caberem no mesmo *este*. Dá-se um deslizamento tácito para o futuro, de que resulta uma alteração, diríamos clandestina, da estrutura da frase. *Este tempo que passa* transforma-se em *aquele tempo de regerdes*. A construção formal é o que poderíamos chamar um *trompe-l'œil* gramatical, como as falsas simetrias em arquitectura.

6. A invisível metamorfose semântica resulta da segunda proposição, a proposição dependente, a proposição subsequente, subordinada a «regerdes os povos», no segundo verso: «*que o desejam.*» José Maria Rodrigues descurou este importante pormenor. É graças ao *desejo* dos povos, não enunciado na oração principal, que o tempo «passa *lento*», isto é, que não chega tão cedo quanto se desejaria «o tempo de regerdes».

7. O que é que significa «os povos *o desejam*»? Qual é o antecedente de *o?* Tanto pode ser a proposição anterior globalmente («este-tempo-que-passa-lento-de-regerdes-os-povos»), como um segmento, apenas, de toda essa proposição («tempo-de-regerdes»). A segunda hipótese é a mais cómoda e, aparentemente, a que faz mais facilmente sentido: «*o tempo de regerdes*» é o «*tempo*» *desejado pelos povos*. E, sendo assim, o «tempo de regerdes» ganharia uma autonomia própria, desligar-se-ia do complexo *este tempo de regerdes*, acentuando-se o corte entre *este tempo* e o *tempo de regerdes*, entre *este* e *aquele* tempo.

8. Mas esta hipótese não é a mais provável, porque o efeito da oração subordinada sobre a subordinante é global e difuso (e não parcial), como o mostra o adjectivo/advérbio *lento*. Esta palavra pertence a «*este tempo*», mas denota um efeito do «desejam». O tempo «este» passa lento porque o tempo desejado não chegou. Além disso, estabelece a transição entre *este tempo que passa* e o outro tempo que demora ou passa *lento*.

9. Estamos em «este tempo que passa». O verbo *passar* é aqui também deslizante e metamórfico. À primeira vista significa que o tempo se escoa esterilmente na espera. Mas, vendo melhor, indica um percurso, o percurso que vai da realidade ao desejo, de *este tempo que passa* ao *tempo de regerdes*, deste tempo àquele tempo. Portanto, um tempo fecundo.

10. «*Regerdes*»: considerado a secas ou absolutamente, tanto poderia ser o futuro do conjuntivo *(quando regerdes)* como a forma nominal do verbo (chamada «infinitivo pessoal»). É como nome que *regerdes* pode ser precedido de preposição («de»). Mas o *tempo de regerdes* é equivalente, pelo menos semanticamente, a *quando regerdes*. Se bem que num texto tão astucioso como o que analisamos, tão ilusionista, tão cheio de «*trompe l'œil*» e de armadilhas, o problema posto por *regerdes* (forma verbal ou nominal?) é de considerar, embora de momento eu nada tenha para propor como eventual solução. E haverá uma solução?

Conclusão: Que encontramos neste brevíssimo comentário?

Encontramos uma maneira especialíssima de utilizar as regras gramaticais. O autor constrói duas ou mais frases diferentes com uma só, o que consegue não só com a polissemia, mas também com processos tendentes a efeitos ilusionistas. Ou altera o significado de um sintagma ou de uma frase *chemin faisant*, de modo que, por exemplo, o sujeito de uma frase mudou enquanto a frase foi lida. Ou consegue que o sentido da frase que já está dita se metamorfoseie por acção de uma frase posterior e de estatuto subordinado ao da anterior. Pode conseguir a mesma metamorfose por acção das partículas de referência cujos antecedentes podem ser outros do que se esperaria. Isto são só exemplos de uma utilização da gramática que torna, digamos, as coisas aparentemente claras, simples e unívocas, em caixas-armadilhadas de multiformes surpresas.

Verificamos também que à polissemia vocabular, fenómeno bem conhecido, vem juntar-se um polimorfismo da função sintáctica que não tem sido suficientemente posto em evidência.

E disto resulta um crescimento dos significados e uma aceleração do dinamismo da frase em relação às possibilidades consentidas pelos sinais linguísticos quando utilizados univocamente.

*O OBJECTIVISMO D'*OS LUSÍADAS*

Como já notei num ensaio publicado há anos, e agora reunido neste volume, o canto V d'*Os Lusíadas*, em que Vasco da Gama narra a sua viagem na primeira pessoa, é aquele em que é usado o perfeito dos verbos para referir acções passadas.

Nos outros cantos, sobretudo nos que se referem à história antiga dos Portugueses, contada por Vasco e por Paulo da Gama, ou à história futura em relação à acção central do Poema, profetizada pelos personagens mitológicos, os tempos verbais usados são o pretérito imperfeito alternando com o presente do indicativo e, no caso das profecias, o futuro do indicativo.

Excepto no canto V, as acções pretéritas estão como que figuradas num plano que está diante do relator e que ele descreve para os ouvintes. Assim o imagina Camões quanto às narrações de Paulo da Gama, que apresenta as pinturas das bandeiras figurando vários sucessos da história. Elas não são passado, porque estão diante dos olhos. O que está diante dos olhos é presente. Mas o mesmo processo está implícito na narrativa histórica feita por Vasco da Gama ao rei de Melinde. Veja-se

---

* Extraído de *Actas de IV Reunião Internacional de Camonistas*, Ponta Delgada, 1984.

o seguinte exemplo (falando da batalha de S. Mamede, entre D. Teresa e Afonso Henriques):

> Mas já o Príncipe claro o vencimento
> Do padrasto e da inica mãe *levava;*
> Já lhe *obedece* a terra, num momento,
> Que primeiro contra ele *pelejava*.
>
> (III, 33)

E mesmo quando o próprio autor da obra narra os episódios da viagem *anteriormente ao canto V,* utiliza também o presente e o imperfeito, como o mostra este passo referente ao bombardeamento da ilha de Moçambique:

> Já *blasfema* da guerra, e *maldizia*
> O velho inerte, e a mãe que o filho cria.
>
> (I, 90)

Por esta dedicatória ficamos sabendo que o Poema foi começado antes de 1568. Mas, quando o Poema acaba, já o rei atingiu a maioridade e Camões apela para que ele realize o seu projecto de jornada em África:

> Se me isto o céu concede, e o vosso peito
> Digna empresa tomar de ser cantada...
>
> (X, 155)

Sabemos pela estância seguinte que o Poeta se refere à conquista de Marrocos, ou pela «vista», isto é, sem sair de Lisboa, ou pessoalmente.

Entre o começo e o fim da composição do Poema, o tempo correu o bastante para o rei crescer. E é curioso que Camões não tenha emendado o princípio para ajustar a dedicatória à época em que o Poema foi concluído. Antes, entre o princípio e o fim, tornou visíveis as marcas do tempo com as referências à política contemporânea nos vários momentos em que ia es-

crevendo *Os Lusíadas*. No canto VII refere-se aos religiosos que adulam o rei que já exerce o ofício, mas que ainda precisa de bons conselhos:

> Quem, com hábito honesto e grave, veio,
> Por contentar o Rei, no ofício novo,
> A despir e roubar o pobre povo.
>
> (VII, 85)

Mas não é só o rei que cresce à nossa vista. É também o Poeta que vive, sofre e envelhece. Os trabalhos que passa enquanto compõe o seu poema são referidos dentro dele:

> Olhai que há tanto tempo que, cantando
> O vosso Tejo e os vossos Lusitanos,
> A Fortuna me traz peregrinando,
> Novos trabalhos vendo e novos danos
>
> (VII, 79)

As peripécias sofridas pelo manuscrito do Poema são incluídas nele. Referindo-se ao rio Mecom diz:

> Este receberá, plácido e brando,
> No seu regaço os Cantos, que molhados
> Vem do naufrágio triste e miserando,
> Dos procelosos baxos escapados.
>
> (X, 128)

Inclusivamente, o Autor mostra-se a si próprio ao leitor com as marcas do tempo, que dificultam a conclusão da obra:

> Aqui, minha Calíope, te invoco
> Neste trabalho extremo, por que em pago
> Me tornes do que escrevo, e em vão pretendo,
> O gosto de escrever, que vou perdendo.
>
> Vão os anos descendo, e já do Estio

Há pouco que passar até o Otono;
A fortuna me faz o engenho frio,
Do qual já não me jacto nem me abono.
Os desgostos me vão levando ao rio
Do negro esquecimento e eterno sono.

(x, 8-9)

O rio de que o Poeta fala é sem dúvida o rio Letes, o rio do esquecimento, nos Infernos. E não se podia encontrar melhor imagem para a passagem contínua e irreversível do tempo. E, quase já no fim do Poema, faz referência à falta de motivação, que o leva a encerrar o seu trabalho:

Nô mais, Musa, nô mais, que a Lira tenho
Destemperada, e a voz enrouquecida...

(x, 145)

O tempo passa. Mas não para os heróis do Poema, cujas pinturas definitivas lhes fixaram o gesto para a eternidade. Esses não sofrem o desgaste. O tempo passa, sim, para o autor, nos intervalos em que ele deixa o estilo épico e toma o instrumento da lírica. O tempo é transcendental à esfera constituída pela obra épica. Pertence ao espaço lírico e autobiográfico.

Estes exemplos, como vários outros que indiquei na altura oportuna, mostram também que o imperfeito é intercambiável com o presente: ambas as formas denotam acções em curso (vejam-se, por exemplo, as estrofes 36 e 37 do canto II).

Isto no que respeita ao tempo histórico ou humano. Quanto ao tempo mitológico, é óbvio que os deuses vivem sempre e nunca acabam de agir. Por isso Camões usa, para denotar as acções deles, mesmo as relacionadas com as diferentes fases da viagem do Gama, o presente e o imperfeito, seu equivalente, sempre que denotam acções em curso.

Porque não usa Camões estas mesmas formas no canto V? Para ser mais rigoroso, devo dizer que o perfeito, nos outros cantos, só é usado por excepção e segundo regras de que aqui

não é o lugar para nos ocuparmos, e o seu uso sistemático só começa a ocorrer quando Vasco da Gama, na 1.ª pessoa do singular ou do plural, por si ou pelos seus homens, narra a viagem que ele próprio fez com eles, o que acontece já na estrofe 87 do canto V e se prolonga na fala de Vasco da Gama que vai até quase ao fim do canto V. Essa fala termina por estas palavras:

[...] E vês aqui, se atento ouviste,
Te contei tudo quanto me pediste.

(V, 85)

O canto V é aquele em que o herói narra o percurso da viagem, narra o que ele próprio passou, narra o *seu* passado. Por outras palavras, é aquele em que o herói se narra. É o único em que os heróis são humanamente vulneráveis e caducos e não estão ainda petrificados para a eternidade. É o canto em que Vasco da Gama é atingido por uma pedrada e em que Veloso faz rir os companheiros. É verdade que nele aparece o Adamastor; mas o Adamastor não é propriamente uma figura objectiva bem recortada, como são Vénus e Baco, antes é descrito como uma alucinação, uma aparência que toma «uma nuvem que os ares escurece» e que se desfaz em chuva que lembra as lágrimas de um gigante. É uma ilusão atmosférica própria de um escritor romântico, e não uma cena de mitologia clássica. E a estória que o Adamastor conta de si próprio, também no perfeito, é a estória de um homem vulnerável, humano, um homem que padeceu e de cujo padecimento vemos o efeito. Ele narra, também, a *sua própria história*.

O canto V é o canto onde aparecem os amores e os heroísmos, as pequenas misérias humanas, os pormenores sórdidos, como a doença do escorbuto, ou a limpeza feita aos barcos:

Aqui, de limos, cascas e de ostrinhos
Nojosa criação das águas fundas,
Alimpámos as naus, que, dos caminhos
Longos do mar, vêm sórdidas e imundas.

(V, 79)

É também no canto V que a experiência sensível é evocada contra o saber dos sábios da *Escritura*, que sabem só «por puro engenho e por ciência». Esse saber dos marinheiros passou por eles, e é curioso observar como Vasco da Gama, ou Camões na figura dele, usa o verbo *ver* na primeira pessoa do perfeito do indicativo:

> Os casos vi que os rudos marinheiros
> que tem por mestra a longa experiência
> [...]
> Vi, claramente visto, o lume vivo
> [...]
> Eu o vi certamente (e não presumo
> Que a vista me enganava) [...]
>
> (V, 17, 18, 19)

A diferença entre o canto V e os outros consiste em que aquele narra casos que pertencem ao domínio da experiência do narrador, ao passo que os outros cantos narram acontecimentos praticados ou suportados por terceiras pessoas, verídicas ou imaginárias.

Isto ajuda-nos a compreender a diferença que aqui proponho entre o *passado* e o *pretérito*. O passado é aquilo por que o sujeito passou; é pessoal e intransmissível, é do domínio da experiência; o pretérito é aquilo que aconteceu no antigamente, isto é, num plano de tempo que imaginamos, quer se trate do tempo de Viriato, quer do da estória de Inês de Castro, quer do do nascimento de Vénus, quer do da Ilha dos Amores. O passado, como experiência que passámos, existe ainda no presente, ou como bem adquirido, ou como bem perdido, ou como cicatriz, ou como memória. Enquanto pretérito, só existe como espectáculo que nos diz respeito na medida em que nos diverte ou nos transmite uma informação. Ora o plano do espectáculo é com rigor um plano *presente* à nossa atenção, susceptível de ser narrado no presente do indicativo, ou também, e equivalentemente, no imperfeito, que costuma definir-se como o presente

do passado. Quanto ao perfeito, designa uma acção conclusa, suponhamos, um golpe cicatrizado.

Estas razões explicam o uso no canto V de um tempo verbal que não se encontra nos restantes. Não é um uso arbitrário, mas imposto pela matéria. O canto V é o único em que existe uma experiência narrada: a experiência da viagem à Índia, tal como o próprio Luís de Camões a fez. Já vários autores notaram que o itinerário descrito n'*Os Lusíadas* não é o que Vasco da Gama efectivamente percorreu na sua expedição, mas o que Luís de Camões pessoalmente efectuou. De modo que, quando o Gama diz «vi» ou «passei», é Camões que está contando a sua própria experiência individual e intransmissível.

O tempo passado, o tempo concluso, é o tempo que se escoou do presente, é o tempo ex-presente, é o tempo que pouco a pouco se afasta da consciência, mesmo quando fica a sua marca no corpo ou na alma. Por isso evoca em muitos poetas a água de um rio cuja ondulação passa e desaparece no longe. É a imagem de Bernardim Ribeiro da ave que tombou do ramo e rapidamente foi levada pela corrente. É uma imagem associada à ideia da morte nos mitos gregos sobre a vida subterrânea, para onde corre o rio do esquecimento que Camões evoca com melancolia:

> Os desgostos me vão levando ao rio
> Do negro esquecimento e eterno sono.
>
> (X, 9)

Este canto V, no meio do Poema, é como um rio que passa e se encaminha para a morte. O seu último episódio é a sepultura dos companheiros mortos pelo escorbuto no mar ou na terra estranha:

> Em fim que nesta incógnita espessura
> Deixámos pera sempre os companheiros
> Que em tal caminho e em tanta desventura
> Foram sempre conosco aventureiros.
> Quão fácil é ao corpo a sepultura!
>
> (V, 83)

O primeiro elemento dessa desejada objectividade é a *verdade* da matéria, a verdade histórica e a verdade científica. Camões faz questão de acentuar o contraste entre o «fantástico, fingido, mentiroso» dos seus predecessores e o «verdadeiro» d'*Os Lusíadas:*

> Que, por muito e por muito que se afinem
> Nestas fábulas vãs, tão bem sonhadas,
> A verdade que eu conto, nua e pura,
> Vence toda grandíloca escritura!
>
> (V, 89)

O Poema é «verdadeiro» porque narra um facto histórico acontecido e atestado pelos cronistas, que ele seguiu, pode dizer-se, com escrúpulo; porque geograficamente descreve o mundo tal como *existe;* porque descreve faunas, floras, civilizações em parte testemunhadas pelo Poeta e em parte aprendidas nos autores que as descreveram. É esse cuidado na narração e descrição da verdade que inspira as estrofes consagradas à descrição da «máquina do mundo» por Tétis, no canto X.

Ora, para Camões, a verdade é objectiva e independente do observador. Permanece enquanto os observadores passam. Para que o poema fosse eterno bastaria que ele se identificasse com a verdade, que também é eterna.

A ficção dos deuses não contradiz essa «verdade» histórica e científica. Note-se, em primeiro lugar, que Camões se deu ao trabalho de explicar racionalmente a intervenção desses deuses, especialmente nas estrofes 82 a 85 do canto X e noutros lugares. Aí deu não uma razão, mas várias razões, aliás contraditórias, para justificar a mitologia no Poema.

Segundo a fala de Tétis no texto citado, os deuses são ou foram

> [...] fabulosos
> Fingidos de mortal e cego engano.
> Só pera fazer versos deleitosos
> Servimos [...]

Não têm função narrativa, mas apenas decorativa. São ornamentos, e não actantes.

A segunda explicação é que os deuses representam as «causas segundas», que, segundo a doutrina cristã, são os santos e os anjos:

> E também porque a Santa Providência,
> Que em Júpiter aqui se representa,
> Por espíritos mil que tem prudência
> Governa o Mundo todo, que sustenta.
> [...]
> Que os anjos da celeste companhia
> Deuses o sacro verso está chamando.
> [...]
> Em fim que o sumo deus, que por segundas
> Causas obra no mundo, tudo manda.

Sendo os deuses nomes de causas segundas, têm função narrativa, porque são sujeitos da acção narrada. Deus obra por segundas causas, às quais o Poeta dá o nome dos deuses pagãos. Vénus é uma causa segunda favorável aos Portugueses; Baco é uma causa segunda desfavorável, bem como Neptuno, as Nereides, etc.

Estas duas explicações são flagrantemente contraditórias. E ambas se encontram exemplificadas no Poema. A mitologia ora é fantasiosa e um puro ornato estilístico sem acção própria, ora é, pelo contrário, o motor da acção narrada. Quando Camões, por exemplo, diz, em vez de o Sol, o deus Apolo que diariamente atravessa a abóboda celeste de oriente para ocidente, no seu carro de cristal puxado pelos seus cavalos Piróis e Flégon, está tentando despertar na imaginação do leitor uma riqueza imaginária já fossilizada, tornada palavra comum e quase neutra. Está substituindo uma palavra por uma perífrase, muda só o vocabulário. Mas, quando conta a descida de Baco ao palácio submarino de Neptuno, está contando um mito, narrando uma acção donde resulta a tempestade de que escapou a custo a frota do Gama; nesta acção, Baco, seu principal agente, é uma

causa segunda. Já há muitos anos notei que a intriga dos deuses é a verdadeira acção d'*Os Lusíadas*, aquela em que há *suspense* e se revelam caracteres caprichosos.

Os deuses pagãos podem ser pseudónimos de causas segundas sem prejuízo da teologia cristã, mas também podem ser efectivamente causas segundas numa filosofia platónica. Logo no começo da acção, ao reunir-se o concílio dos deuses, se diz que eles

> Deixam dos sete céus o regimento,
> Que do poder mais alto lhe foi dado,
> Alto poder, que só c'o pensamento
> Governa o Céu, a Terra e o Mar irado.
>
> (I, 21)

O que supõe um poder mais alto, uma inteligência suprema e invisível donde derivaram as forças visíveis que comandam o universo e que eram designadas pelos nomes dos deuses. Esta era uma doutrina neoplatónica que ainda vivia mais ou menos obscuramente na Renascença.

Seja dito de passagem que este uso da expressão «segundas causas» no sentido pagão e no sentido cristão revela a convicção subjacente em Camões de que há uma concordância entre a mitologia antiga e a Bíblia Sagrada, convicção que se manifesta noutros passos do Poema: a «idade de Ouro», a que se refere Ovídio nas *Metamorfoses*, corresponde ao Paraíso terreal do *Génesis;* o Dilúvio é referido segundo as duas versões, a do mesmo *Génesis* e a de Ovídio na obra citada (VI, 78 e 81). O que confirma a nossa impressão sobre o duplo sentido de «causas segundas», santos cristãos ou deuses pagãos, mas, em qualquer caso, entidades verdadeiras e operacionais.

A terceira explicação da mitologia é dada não já por Tétis, mas pelo próprio Autor no final do canto IX. Diz ele aí que as divindades do Olimpo não são mais que nomes atribuídos como prémio a homens notáveis:

> Que as imortalidades que fingia
> A Antiguidade, que os Ilustres ama,
> [...]

> Não eram senão prémios que reparte,
> Por feitos imortais e soberanos,
> O mundo c'os varões que esforço e arte
> Divinos os fizeram, sendo humanos.
> Que Júpiter, Mercúrio, Phebo e Marte,
> Eneas e Quirino e os dous Thebanos,
> Ceres, Palas e Juno com Diana,
> Todos foram de fraca carne humana.
>
> (IX, 90 e 91)

Trata-se de uma doutrina já muito antiga que Evémero expusera no século IV a. C. e que teve adeptos na Renascença. Esta explicação é diferente das duas outras e incompatível com elas. Serve de introdução à Ilha de Vénus, onde Vasco da Gama e seus companheiros se tornam imortais por conúbio com as ninfas do bosque sagrado.

A comédia dos deuses tem portanto uma razão tripla n'*Os Lusíadas*: ornamental, simbolizadora das causas segundas, e honorífica (como maneira de dizer que os descobridores da Índia são «imortais»). A ornamental e a alegórica ou honorífica visam a dar ao Poema uma certa dignidade clássica, própria de um mausoléu duradouro. Quanto aos deuses como causas segundas, essas fazem parte da *Verdade* que o Autor julgava permanente e que, segundo ele, assegurava a superioridade do seu poema perante os congéneres. Os deuses como causas segundas são uma espécie de «metafísica» para além da esfera do mundo descrita por Tétis. Era a esfera do mundo segundo o sistema ptolemaico, já então posto em causa, mas que Camões aprendera e julgara inalterável. No mundo sublunar, que é mudável e incerto, os ventos, tempestades, guerras, inclinações e paixões são desencadeados por causas que os homens desconhecem e que designam pelos nomes dos deuses antigos. E, além de serem símbolos de verdades, os deuses eram também máscaras permanentes que funcionavam como protectores contra a caducidade do tempo.

Camões esforçou-se por tornar o Poema impermeável a tudo o que pudesse ser tido como subjectivo, como expressão pes-

soal, como manifestação arbitrária. Para dar um exemplo, ele só remotamente refere o seu Deus, ou como o «Alto poder, que só c'o pensamento/Governa o Céu, a Terra e o Mar irado» (I, 21), ou como a «Divina verga» que compôs os vários orbes do mundo (X, 78). A referência mais directa a Deus encontra-se na estrofe 80 do canto X, que pertence à descrição do mundo:

> Quem cerca em derredor este rotundo
> Globo e sua superfície tão limada,
> É Deus: mas o que é Deus, ninguém o entende,
> Que a tanto o engenho humano não se estende.

Esta descrição de Deus tanto poderia ser de um filósofo antigo como de um místico cristão; mas, integrada como está na descrição do globo do mundo, entendemos que é uma descrição «científica», embora por exclusão. Diz-se aí que Deus não é mundo, nem tão-pouco cabe no engenho humano. O que quer dizer que não pertence à esfera da subjectividade, que o Autor excluiu por princípio do seu poema.

Isto nos ajuda a compreender melhor a função estética dos deuses pagãos n'*Os Lusíadas:* eles são a aparência exterior objectiva e objectal e, ao mesmo tempo, os medianeiros do Deus *absconditus*, que o «engenho humano não entende».

Podemos resumir a nossa opinião dizendo que a *objectividade* é a lei a que obedece a composição. Mas atenção: «objectivo» não quer dizer concreto, nem material; «objectivo» é aquilo que é independente do sujeito, aquilo que não varia com a variação do sujeito. Para Camões, as esferas que compõem o globo do mundo eram objectivas porque eram impostas pelo entendimento, porque eram *verdadeiras*. Ao descrevê-las no canto X, ele apenas quis dar existência objectal aparente a uma realidade objectiva, mas invisível, conhecida dos

> [...] que têm juízos mais inteiros,
> Que só por puro engenho e por ciência
> Vem do mundo os segredos escondidos.
>
> (V, 17)

Sem dúvida, existe a oposição entre «os rudos marinheiros [...] que julgam as cousas só pela aparência». Esta oposição é particular do canto V e não significa que Camões desdenhe da «ciência» e do «puro engenho». Ele assinala a contradição entre o que se vê e o que realmente é. Os marinheiros julgam as coisas só pela aparência, mas os que têm juízos mais inteiros é que sabem os «segredos escondidos» do mundo. Fenómenos como o fogo-de-santelmo e a tromba-d'água são fenómenos vistos, experimentados, mas a interpretar. Camões, ao contrário do que se tem dito, não põe a sensação acima do engenho, apenas nota a aparente contradição entre as duas coisas. Além disso, dá-se conta da insuficiência dos filósofos da Antiguidade por falta de conhecimento do mundo, o que era um estereótipo já muito divulgado entre nós desde a segunda metade do século XV.

O Poema está encerrado dentro da esfera dos deuses, eternamente vivos e eternamente jovens, intermediários entre o Deus *absconditus* e inefável e os homens vulneráveis do canto V, a quem a morte aguarda no termo do rio que passa.

Estes homens mortais só aparecem no canto V, porque os heróis históricos dos outros cantos parecem excluídos da condição humana; são os heróis sem sombra, que parecem libertos das contrariedades da vida quotidiana. O que eles fazem e o que eles sofrem é só heróico. Não são homens, mas arquétipos.

Antes de começar a história dos futuros heróis da Índia na Ilha de Vénus, diz Camões que a ninfa

> Com doce voz está subindo ao céu
> Altos varões que estão por vir ao mundo,
> Cujas claras Ideas viu Protheu
> Num globo vão, diáfano, rotundo,
> Que Júpiter em dom lho concedeu
> Em sonhos, e despois no reino fundo,
> Vaticinando, o disse, e na memória
> Recolheu logo a Ninfa a clara história.
>
> (X, 7)

Esta estrofe tem para mim grande importância porque me parece conter o próprio modelo ou *maquette* d'*Os Lusíadas:* um globo onde estão pintadas as *ideias* dos heróis. *Ideias* é um termo platónico e designa aquilo que é iluminado pela luz do mundo inteligível e que o homem comum só pode entender se se elevar pelo intelecto a esse mundo. É neste plano que se encontram os heróis d'*Os Lusíadas*, não só no canto X, como nos outros cantos, excepto no V; é nesse sentido que eles se equiparam aos deuses. Como escreve Leão Hebreu, aliás Judah Abrabanel, nascido em Lisboa nos fins do século XV:

> [...] os poetas quiseram comunicar aos homens o nome de deuses, mas só àqueles que tiveram alguma virtude heróica e fizeram actos semelhantes aos divinos e coisas grandes e dignas de eterna memória, como as divinas. [...] Não lhes chamam deuses pela parte em que são mortais senão pela em que são imortais, que é a alma intelectiva [p. 102].

É pelo que têm de divino que o Gama e seus companheiros são recebidos na Ilha de Vénus, pela parte que a ideia tem neles.

Mas o canto V, esse, lembra-nos que os homens têm corpo e são sombras que passam. O canto V parece ameaçar a esfera mágica onde estão representados os deuses e os heróis imortais.

É tentador, do ponto de vista da teoria literária, imaginar que o canto V corresponde ao que nas epopeias antigas se chama a descida aos Infernos, em que Homero e Virgílio pintam não homens, mas sombras transparentes que se desvanecem à menor tentativa para os agarrar.

Mas a descida aos Infernos é a descida às imagens dos sonhos que os homens trazem dentro de si; e o canto V, pelo contrário, é uma saída para o mundo real e experiencial, para o mundo dos casos *vistos*, para o mundo em que tudo caduca, para o mundo em que há a vida e a morte com seu reverso.

Não quero chegar a uma conclusão, mas deixar posto um problema.

O que importa é que entre a posição estética assumida no canto V e a dos outros cantos d'*Os Lusíadas* há uma contradi-

ção flagrante. A primeira é sensualista, pessoal e romântica, a segunda objectiva, abstracta e monumental. Dir-se-ia que a segunda é uma tentativa para abafar a primeira, ou seja para negar aquilo que de pessoalmente sensível escapou no Poema e ameaça destruir um monumento construído para vencer o tempo.

Para ultimar, quero chamar a atenção para uma questão onde, a meu ver, se geraram algumas confusões: o aspecto doutrinário d'*Os Lusíadas*. Tem-se considerado o Poema como uma polémica peça de política e como um manifesto de progressismo. Isso pode ser verdade desde que admitamos que Camões não quis exprimir aí opiniões em que estivesse pessoalmente empenhado, mas simplesmente reproduzir estereótipos que andavam na boca do mundo.

A sua doutrina política é a tradicional: a afirmação de um povo e um rei, que é a força agregadora, disciplinadora e identificadora desse povo («de vós tão longe, sempre obedientes»); a afirmação dos três estados ou ordens que desempenham os três ofícios principais da República: os oradores, ou religiosos, a quem cumpre rogar e penitenciar-se pelos outros; os cavaleiros, ou defensores, que «estendem não somente a lei de Cima, mas inda vosso império preminente»; e, finalmente, os «oficiais», a servil gente a quem é justo que se pague o suor (VII, 86).

Finalmente, faz ainda parte destes tópicos a doutrina tradicional do desprezo do dinheiro, doutrina que já vem dos clássicos antigos e daqui passou à doutrina cristã.

Camões não parece ainda consciente de uma esfera política independente da esfera religiosa e, se os religiosos não cumprem os seus deveres, é por transgredirem a lei divina. Aliás, este é o fundamento do vasto movimento anticlerical que encheu a Idade Média e que Camões ecoou.

Mas há dois problemas mais particulares a que se refere Camões. Não pode duvidar-se da sua antipatia pelos Jesuítas, que se manifesta não apenas em algumas estrofes muito citadas, mas também, como já mostrei na introdução à minha edição do Poema, no facto de não haver na história que Camões nos dá

da Índia a mínima referência ao apostolado de S. Francisco Xavier; em vez dele, a acção missionária está representada anacronicamente pelo apóstolo S. Tomé, contemporâneo não dos portugueses da Índia, mas do próprio Cristo. Mas também esta atitude antijesuítica é, na época de Camões, uma opinião corrente, uma voz do povo. Os Jesuítas representavam uma novidade a que reagiam muitos crentes tradicionais.

Outro problema são as críticas a D. Sebastião pelo seu gosto da caça e pelo seu afastamento das mulheres. Lembro que uma das obrigações do bom vassalo é assistir ao senhor com o seu conselho. É o que faz Camões. E as críticas de que o Poeta se faz eco tinham-se tornado também estereótipos partilhados por grande parte dos súbditos, justamente alarmados com os perigos que corria a Casa Real de Portugal, por falta de herdeiro para um príncipe que tanto desafiava o risco.

Quanto à cruzada, quer Camões estivesse de acordo com ela, quer não, era o estereótipo por excelência e não podia faltar no retrato de uma nação que assumia um lugar de vanguarda nesse movimento. Camões era estritamente *objectivo*, quer dizer, desenvolvia um estereótipo independente dele próprio (mas talvez assumido) quando via na cruzada o destino e a vocação portuguesa na história universal, desde as origens do Reino até ao seu tempo.

Até hoje não descobrimos outra.

*FUNÇÃO E SIGNIFICADO DO MARAVILHOSO N'*OS LUSÍADAS*

1. Um velho tema glosado pelos camonistas é o da incongruência estética dos dois «maravilhosos», o «maravilhoso» cristão e o «maravilhoso» dito pagão. Entende-se por «maravilhoso» algo que sai fora da realidade natural, como sejam as entidades míticas da fábula greco-latina e o que há de sobrenatural na crença cristã. Tem-se notado como uma falta de gosto e como uma incoerência a mistura desses dois níveis de maravilhoso. E sem dúvida é incongruente que Vasco da Gama agradeça à Divina Providência a ajuda que lhe dá Vénus.

Não é preciso aprofundar muito o assunto para ver que não é no espírito de Camões que existe tal incoerência e tal mistura.

2. Começa porque não se pode falar de dois «maravilhosos» no Poema, isto é, de dois conjuntos de ficções sobrenaturais. Maravilhoso tem uma conotação de fabuloso. Ora o suposto maravilhoso cristão não eram fábulas no espírito e no tempo de Camões. Eram crenças dogmáticas, verdades de fé. A Virgem Maria, a Divina Providência eram manifestações sobrenaturais, mas não eram ficções poéticas, como o eram Júpiter ou

* Extraído do *Colóquio-Letras*, n.º 100, 1987.

Vénus. Não há nada n'*Os Lusíadas* a que se possa chamar «maravilhoso» cristão. Maravilhoso há só um: é a ficção da fábula dos deuses greco-latinos.

3. Na descrição da Máquina do Mundo no canto X, o «primeiro orbe», o «Empíreo», contém as almas que estão gozando a visão beatífica de Deus; designava-se assim um dogma cristão expressamente impugnado pelo judaísmo. Os cristãos pretendiam que as almas dos que eram admitidos ao Céu gozavam aí do Bem indescritível que é a presença real do Deus vivo,

> daquele Bem
> Tamanho, que ele só se entende e alcança,
> De quem não há no mundo semelhança.
>
> (X, 81)

4. Estas almas privilegiadas, admitidas à visão de Deus na esfera do Empíreo, são os anjos e os santos. Segundo doutrina ainda vigente na Igreja, por intercessão deles obtêm-se graças sobrenaturais, isto é, milagres. Esses são os *divos* «verdadeiros»; os da fábula são os «fabulosos»:

> Aqui [na esfera do Empíreo] só verdadeiros, gloriosos
> Divos estão, porque eu, Saturno e Jano,
> Júpiter, Juno, fomos fabulosos,
> Fingidos de mortal e cego engano.
>
> (X, 82)

Esta equiparação lexical entre os «divos» verdadeiros (os santos e anjos que habitam no Empíreo) e os «deuses» pagãos é reforçada na estrofe 84

> Quer logo aqui a pintura que varia [=poesia]
> [...]
> Dar-lhe nomes que a antiga Poesia
> A seus Deuses já dera, fabulando;

> Que os Anjos de celeste companhia
> Deuses o sacro verso está chamando.

Isto significa que o «sacro verso», isto é, a Escritura Sagrada, está chamando «deuses» aos anjos da celeste companhia, o mesmo nome que a poesia antiga já dera aos seus deuses fabulosos.

5. Os versos da estrofe 82

> Só pera fazer versos deleitosos
> Servimos [...]

sugerem que os deuses da fábula têm n'*Os Lusíadas* uma mera função lexical e estilística, como aconteceria mais tarde na poesia dos Árcades. Mas a estrofe seguinte acrescenta qualquer coisa que mostra que a função dos deuses fabulosos não é meramente ornamental:

> E também porque a Santa Providência,
> Que em Júpiter aqui se representa,
> Por espíritos mil, que tem prudência,
> Governa o Mundo todo que sustenta.

6. Júpiter representa «aqui», isto é, no Poema, a Santa Providência, ou, por outra ordem de palavras, a Santa Providência é representada por Júpiter. Júpiter já sabemos que é um *divo* ou deus fabuloso, mas é mais do que um simples nome, porque *representa* a Santa Providência. Portanto, a sua função no poema não é meramente ornamental, antes estrutural. A Santa Providência é uma verdade dogmática, insusceptível de materialização; por isso precisa de ser representada figurativamente. Júpiter, como já sabemos desde o canto I, é o pai dos deuses, tem a função de assegurar o cumprimento do Fado a que os deuses obedecem e de arbitrar de acordo com esse Fado as contradições que surgem entre as divindades.

7. Júpiter, representação da Divina Providência, governa o mundo por «espíritos mil», diz-se na estrofe 82, isto é, por intermediários. É a doutrina das causas segundas:

> Em fim que o sumo Deus, que por segundas
> Causas obra no Mundo, tudo manda
>
> (x, 85)

Destes «espíritos mil», uns favorecem os homens guiando-os, outros empecem-nos, isto é, são-lhes desfavoráveis: é isto o que ensina a Sagrada Escritura com vários exemplos. Há pois os anjos bons e os anjos maus. Uns e outros são chamados *deuses* ou *divos* (x, 84)

> [...] esse nome preminente
> Também aos maus se dá, mas falsamente.

Há aqui uma ambiguidade: os anjos maus podem ser Lúcifer e o seu bando, isto é, os demónios, mas podem ser também os deuses falsos, isto é, os que a antiga poesia chamava falsamente deuses.

8. No século XVII, quem interpretou bem a doutrina explicitamente afirmada nestas estrofes foi Manuel Bocarro Francês, autor da *Anacephaleosis da Monarchia Lusitana*, poema decalcado sobre *Os Lusíadas* e que teve a 1.ª edição em Lisboa, em 1624. O mesmo autor, pensando n'*Os Lusíadas*, escreve noutra obra: «Angeli omnia corpora cœlestia et inferiorum extrinsice movent et gubernant, ut est doctrina certissima theologorum.» (*Trium verarum compositionum*, p. 6 da edição de 1654, Florença.)

9. Não erramos portanto se considerarmos que, do mesmo modo que Júpiter *representa* a Divina Providência, os deuses representam os «espíritos mil», isto é, os anjos e os santos que presidem aos movimentos dos corpos. As «causas segundas» são, na estrutura do Poema, os deuses olímpicos. Quanto aos *anjos e aos santos da celeste companhia*, subsumem-se naqueles deuses fabulosos. É como se Camões, tendo estabelecido em teoria duas séries de causas segundas, as «verdadeiras», de que fala a «profética ciência» ou o «sacro verso», e as «fabulosas», só aproveitasse para o fingimento poético que são *Os Lusíadas* as segundas causas, fabulosas, que já tinham movido a Guerra de Tróia, as navegações de Ulisses ou as de Eneias, os deuses homéricos, que eram puras ficções literárias.

10. A razão destas distinções entre os divos verdadeiros e os deuses olímpicos está em que aqueles eram entidades teológicas definidas na Escritura Sagrada (o «Sacro Verso») ou personagens presumidamente históricas, como os santos celebrados pela Igreja, ao passo que os deuses olímpicos eram meras ficções literárias disponíveis para a imaginação. Um cristão não podia dispor livremente do anjo Gabriel, ou de S. Pedro, ou de S. Paulo, ou da Virgem Maria para um fingimento poético, como dispõe da deusa Vénus, ou de Baco ou de Marte. Os personagens bíblicos ou do *Flos Sanctorum* são personagens históricos, a que se deve veneração. Por isso, a meu ver, Camões, para quem, como para um cristão normal, eles eram causas segundas que executavam os desígnios de Deus, colocou ao lado deles outra série de causas segundas (os «deuses») que os *representassem*.

11. Para o Poeta e para os seus leitores, quem obrava, quem era o agente real da acção, eram os deuses fabulosos. Esses é que puxavam efectivamente os cordelinhos que faziam dançar os homens. Desta maneira, ele evitou as misturas incoerentes, que lhe atribuem os críticos, entre o sobrenatural cristão, «verdadeiro», e o sobrenatural pagão, «fabuloso». Para citar um exemplo de como funcionava esta máquina: Vénus e as Nereidas defendem os nautas portugueses de uma cilada mortal a que pretendem arrastá-los os mouros de Quíloa, movidos pelas intrigas de Baco. Para os impedir de entrar no porto aonde os conduz o vento favorável, elas encostam o brando peito ao madeiro

duro, empurrando-os para trás. Este andar para trás sem causa visível espantou os mouros, que se julgaram descobertos, e espantou também Vasco da Gama. Ele só poderia atribuir esta excepção às leis naturais a um milagre, porque não podia ver as causas reais, isto é, as Ninfas, que estavam fora do seu horizonte mental e visual de cristão. Por isso agradeceu à «Divina Providência» o que era obra de Vénus e das suas Ninfas. Não há nisto qualquer incongruência nem qualquer mistura, mas, pelo contrário, a execução rigorosa de uma planificação estética.

12. Para se ver até que grau chegavam o rigor e a subtileza desta distinção entre a realidade objectiva dos deuses e o mundo subjectivo dos homens, sujeito ao engano e à ilusão, é importante comentar o episódio em que Baco, para enganar os Portugueses, pinta uma imagem da Santíssima Trindade, da Virgem e da cena do Pentecostes (II, 11-13). Os dois cristãos enviados a informar-se da terra são levados «onde com este engano Baco estava» (II, 12, 2), incensando a imagem enganadora que ele próprio fabricara. Tudo isto é resumido no célebre verso:

> O falso Deus adora o verdadeiro.
>
> (II, 12)

É frequente em Camões que o sujeito da proposição venha depois do verbo. Assim sucede também na proposição imediatamente anterior («Os cheiros excelentes [...] queimava / O Tioneu»). A questão não é gramatical, mas semântica: quem é o Deus falso e quem é o Deus verdadeiro? O Deus real, objectivo, verdadeiro, segundo a fábrica d'*Os Lusíadas*, é Baco e o deus falso é a imagem que ele fabricou para enganar os cristãos. Esta ideia repete-se na estância seguinte:

> Os dous Cristãos, não vendo que enganado
> Os tinha o falso e santo fingimento

A imagem devota fabricada por Baco era *falsa* porque tinha a intenção de enganar, mas era *santa* porque, segundo a doutrina

cristã, se deve veneração às imagens sagradas, independentemente da respectiva intenção.

13. Os personagens históricos são vítimas da sua subjectividade: uns são cristãos, outros mouros, cada qual segundo a sua crença. Mas os deuses são intemporais, sabem o passado e o futuro, estão acima das crenças, porque são *reais*, isto é, independentes da subjectividade. Nisto consiste o fingimento poético d'*Os Lusíadas:* as «causas segundas» são os santos e os anjos para os cristãos, mas objectivamente estão acima dos homens, como se fossem entidades transcendentais que escapam à sua experiência humana.

14. Do ponto de vista literário, estético, *Os Lusíadas* não são uma narrativa histórica. A história dos Portugueses, anunciada como tema nas primeiras estrofes do Poema, é contada dispersa e fragmentariamente por várias personagens, umas humanas, quando se trata de factos passados (que cabem na memória dos homens), outras divinas, quando se trata de acontecimentos futuros, que os homens ainda não conhecem, mas que os deuses, por serem intemporais, têm presentes como se os estivessem olhando.

15. O que são então *Os Lusíadas* considerados do ponto de vista da estrutura literária? São uma alegoria, com uma unidade de acção desempenhada por *personae dramatis* invariáveis do princípio ao fim. A unidade de acção está na intriga dos deuses, como procurei demonstrar há mais de quarenta anos, e o significado do seu poema está no desenlace dessa comédia divina, que acaba, como se sabe, na Ilha de Vénus. Os deuses olímpicos, na pessoa de Vénus, dão entrada aos Portugueses na ilha divina, para onde eles correm vestidos e calçados barbaramente como homens, mas finalmente «viram» deuses pelo conúbio com as Ninfas, tornando-se assim imortais. Isto quer dizer alegoricamente o seguinte: os nautas portugueses ganharam, pelos seus feitos históricos, a imortalidade própria dos deuses.

16. A teoria deste uso da mitologia está expressa em quatro estrofes do canto IX (89-92):

> Que as imortalidades que fingia
> A Antiguidade, que os Ilustres ama,
> [...]
> Não eram senão prémios que reparte,
> Por feitos imortais e soberanos,
> O mundo c'os varões que esforço e arte
> Divinos os fizeram, sendo humanos.
>
> (IX, 90-91)

Esta é a doutrina conhecida de Evémero, para quem os deuses tinham sido realmente apenas homens mitificados e eternizados pela lenda. É nela que finalmente encontramos a chave da comédia dos deuses que dá unidade e significado a *Os Lusíadas*.

Post-scriptum *sobre o Adamastor*

Atrás mostrámos que a mitologia «olímpica» não é n'*Os Lusíadas* um simples ornato, como a mitologia dos Árcades. Incumbe-lhe uma função estrutural, como é a de dar unidade de acção à narrativa alegórica que é o Poema no seu conjunto. Essa acção alegórica em que as *personae dramatis* são Vénus, Baco, Júpiter, Vesta e outros deuses do Olimpo começa no concílio dos deuses e acaba quando Tétis dá os deuses como meras ficções literárias

> Só pera fazer versos deleitosos
> Servimos [...]
>
> (X, 82)

Esses versos correspondem ao momento em que o actor diz «*la commedia è finita*».

Como agentes da acção alegórica, os deuses olímpicos têm uma existência «real» e os heróis históricos só existem como títeres, ou como evocações, ou como vaticínios, quer dos próprios deuses, quer dos homens quando eles lhes dão ocasião para isso. É nesse sentido que dizemos que os deuses olímpicos são os agentes reais e objectivos do Poema, ao passo que o sobrenatural cristão (assim como o islâmico) é uma simples ilusão subjectiva dos homens históricos.

Dentro do fingimento poético criado por Camões n'*Os Lusíadas*, os homens não podem ver os deuses olímpicos, espécie de realidade transcendental inacessível aos seres humanos.

Os cristãos não podem ver Vénus, quando ela os ajuda a livrarem-se da cilada dos mouros de Quíloa, e por isso o Gama agradece à «Providência Divina», em que, como cristão, acredita. Vénus é a causa «real», mas invisível, dos acontecimentos. Não há neste episódio qualquer incoerência, ao contrário do que julgaram alguns críticos.

Dentro deste esquema, qual é o estatuto do Adamastor, que se apresenta como uma visão aos olhos do Gama?

Em primeiro lugar observaremos que o Adamastor não é um deus olímpico, mas um dos gigantes da Terra, cuja derrota pelos deuses olímpicos Camões frequentemente evoca. Mas a principal diferença de estatuto está em que, ao passo que os deuses olímpicos consistem em realidades *objectivas* invisíveis aos homens, o Adamastor, pelo contrário, tem apenas uma existência *subjectiva* para os homens. Camões dá-nos todos os elementos para compreendermos que o gigante é somente uma alucinação causada pela passagem do Cabo com atmosfera tempestuosa.

Primeiramente, e isto é importante, figura no canto V do Poema, que é aquele em que Camões conta uma experiência *passada*, isto é, vivida pelo narrador, e por isso o único em que Camões usa o pretérito perfeito para referir o passado, como mostrámos no nosso estudo «Os tempos verbais e a estrutura de *Os Lusíadas*», incluído neste volume.

Depois, a visão do Adamastor é provocada pelo espectáculo de uma nuvem temerosa que põe nos corações um grande medo (V, 38, 2), o som da sua voz é sugerido pelo bramido do

[...] negro mar [que] de longe brada,
Como se desse em vão nalgum rochedo.

O Adamastor conta como se converteu no Cabo em consequência do seu desgosto amoroso:

Converte-se-me a carne em terra dura;
Em penedos os ossos se fizeram;
Estes membros, que vês, e esta figura
Por estas longas águas se estenderam.
Enfim, minha grandíssima estatura
Neste remoto Cabo converteram
Os Deuses [...]

(v, 59, 1-7)

A alucinação dissipa-se com a nuvem negra desfeita em chuva como alguém que chora.

O Adamastor apenas fala. É uma voz trazida pelo medo. Não age com as mãos ou com o corpo, como fazem os deuses olímpicos. Não é uma *persona dramatis* da alegoria que constitui a unidade de acção d'*Os Lusíadas*. Tem apenas uma existência fantástica, subjectiva, ilusória.

Queríamos também chamar a atenção para estes três níveis da estrutura d'*Os Lusíadas:* primeiro, o nível em que os deuses olímpicos intrigam e agem tecendo e destecendo os acontecimentos que dificultam ou facilitam a viagem dos Portugueses; esse nível é, no fingimento poético do conjunto, o «real», embora invisível aos humanos, que só existem como objecto e motivo de interesse da actividade dos deuses, como uma bola num jogo; o segundo nível é o dos humanos, os heróis históricos, cujas acções dependem dos deuses, não sendo os homens os agentes reais da acção alegórica, mas os veículos pelos quais ela se realiza; o terceiro nível é o dos fantasmas ou alucinações que existem na subjectividade dos humanos, isto é, o dos *objectos* da imaginação humana. É o caso do Adamastor, que não tem existência para além da imaginação humana.

Estes três níveis são como três circunferências que definem os três cortes horizontais de um cone de ponta voltada para baixo. Os humanos são objecto dos deuses, o Adamastor é o objecto dos homens. Mas, na acção alegórica, a «realidade» de que tudo depende são os deuses olímpicos.

Deixo de lado o Fado, a que obedecem homens e deuses, ideia até certo ponto análoga à nossa ideia de Necessidade.

II. ASPECTOS D'*OS LUSÍADAS*

CAMÕES E O PECADO ORIGINAL *

Segundo o *Génesis*, o primeiro homem vivia num pomar delicioso com a primeira mulher; eram ambos imortais; andavam nus, mas não o sabiam, e por isso não se envergonhavam. Só não podiam comer o fruto de uma certa árvore; quem o comesse ficaria sujeito à morte. Essa árvore era a do conhecimento do Bem e do Mal. Mas a Serpente seduziu a mulher; ela provou a maçã e convenceu o homem a fazer o mesmo. Então, os olhos de Adão e Eva abriram-se e eles viram que estavam nus; tiveram vergonha e esconderam-se atrás das árvores. Jeová, que os procurava no pomar, não os viu e chamou-os; Adão respondeu que se tinha escondido com medo, porque estava nu. Foi por essa resposta que Jeová soube que o casal tinha comido o fruto proibido e conhecia o Bem e o Mal. Amaldiçou-os, vestiu-os com peles de animais e expulsou-os do Paraíso. «Agora», disse Jeová, «com o conhecimento do Bem e do Mal, o homem tornou-se igual a nós.» Mas o homem, desde então, teve de suportar o sofrimento e a morte.

Este mito judaico é uma das várias teorias humanas para explicar a existência do Mal. Lançou uma maldição sobre a plenitude dos instintos e justificou a ideia de que o pecado entrou

---

* Publicado na *Vida Mundial*, n.º 1832, 1974.

no mundo por via da mulher. Introduziu a própria noção de pecado, associada à da nudez física.

O cristianismo, ao mesmo tempo que divulgou esta ideia, criou uma teoria que permitisse o regresso de Adão ao Paraíso. Cristo, Homem-Deus, pagou com o sofrimento da sua carne, crucificada, o pecado de Adão. A sua morte restituiu a imortalidade aos homens. É a doutrina que Camões resume lapidarmente ao falar do Deus-Homem:

> Que padeceu desonra e vitupério
> Sofrendo morte injusta e insofríbil
> E que do Céu à Terra enfim desceu
> Por subir os mortais da Terra ao Céu.

Mas a doutrina da Redenção não impediu que a noção da natureza pecaminosa continuasse vigente. O corpo humano, durante a Idade Média, é apresentado pelos pintores como abstracto, mesquinho ou vicioso. E o Cristo libertador aparece lívido, coroado de espinhos, envolto no lençol branco dos mortos, como no justamente célebre *Ecce Homo* do nosso museu das Janelas Verdes.

Falava-se mais da descida do Céu à Terra que da subida da Terra ao Céu. E falava-se também insistentemente de outra descida: a que leva ao Inferno. A descrição dos suplícios infernais não se inspira no texto bíblico, mas sim numa obra pagã, a *Eneida*, de Virgílio.

Os Lusíadas são a negação frontal desta tradição judaico-cristã. Glorificam a nudez, suprimem o pecado e restituem o homem ao paraíso terreal.

Tem-se dito, com razão, que o modelo d'*Os Lusíadas* é a *Eneida*, de Virgílio, a qual, por sua vez, se inspira nos poemas homéricos. Ora, no modelo virgiliano, assim como na *Odisseia*, de Homero, e nos mitos de Hércules, a que Camões frequentemente se refere, há um elemento fundamental: a descida do herói aos Infernos. Virgílio aproveitou esse elemento para desenvolver uma descrição topográfica e instrumental do mundo infernal, que depois foi mil vezes aproveitada pelos autores cristãos, entre eles Dante, na *Divina Comédia*, e, um século depois de Camões, Milton, no *Paraíso Perdido*. Na literatura da Antiguidade, a descida ao Inferno era a prova decisiva que consagrava o herói. Na literatura cristã tornou-se o castigo dos maus. Ora este elemento falta n'*Os Lusíadas*. Não sei se esta particularidade do poema de Camões em relação ao paradigma do género épico foi devidamente relevada.

O Paraíso é a Ilha dos Amores, episódio final que desvenda todo o significado do Poema. Vénus concedeu-a para que ali nascesse uma «progénie forte e bela» e para que o «mundo vil e maligno», caracterizado pela «triste hipocrisia», que tenta separar os amantes por um muro intransponível como o diamante («muro adamantino»), soubesse que nada resiste à força do Amor. A ilha é um pomar onde a natureza produz todos os frutos necessários à vida, «sem ter necessidade de cultura». É habitada por ninfas, e

> Algũas, que na forma descoberta
> Do belo corpo estavam confiadas,
> Posta a artificiosa fermosura,
> Nuas lavar se deixam na água pura
>
> (IX, 65)

Os marinheiros, cheios de privações, desembarcam nesta frescura e avistam as ninfas, que fogem, despindo-se astuciosamente:

> Nuas por entre o mato, aos olhos dando
> O que às mãos cobiçosas vão negando.
>
> (IX, 72)

E desta forma

> Acende-se o desejo, que se ceva
> Nas alvas carnes, súbito mostradas.
>
> (IX, 71)

A situação é inversa da do Paraíso bíblico. Adão e Eva escondiam a nudez atrás das árvores; as ninfas da ilha exibem-na correndo pela floresta. No *Génesis*, a sabedoria do Bem e do Mal, subitamente revelada, desperta a consciência da nudez e o sentimento da culpa; leva à perda da inocência. N'*Os Lusíadas*, pelo contrário, a revelação súbita da nudez desperta o instinto para o qual o pecado não existe. É em plena inocência, como se o tabu bíblico nunca tivesse existido, que se realiza e consuma o conúbio geral, sem restrições:

> Oh, que famintos beijos na floresta
> E que mimoso choro que soava!
>
> (IX, 83)

A «floresta» volta a ser o Pomar da inocência, mas de uma inocência que se conhece. Adão e Eva voltam ao Paraíso sabendo-se nus, mas já não se escondem, antes se comprazem com a própria nudez. Jeová ausentou-se do Pomar, converteu-se num deus despersonalizado e impalpável, que envolve abstractamente o mundo, inacessível ao entendimento humano, como se dirá algumas estrofes adiante:

> Quem cerca em derredor este rotundo
> Globo e sua superfície tão limada
> É Deus: mas o que é Deus ninguém o entende,
> Que a tanto o engenho humano não se estende.
>
> (X, 80)

E, depois desta recuperação da inocência e desta abolição da consciência do Bem e do Mal, os homens recuperam também a imortalidade. Como amantes das Ninfas imortais, tornam-se eles próprios divinos. A mulher, intermediária da serpente maléfica, fizera Adão ser sujeito à morte. Na Ilha dos Amores é também a mulher (agora no plural) que liberta os homens da lei da morte.

Um dos dons divinos que os homens recebem no Paraíso recuperado é o de uma forma de conhecimento inacessível aos mortais. Não o conhecimento moral e subjectivo do Bem e do Mal, que, como vimos, foi abolido, mas o conhecimento físico, sensível, da realidade do universo. Com os olhos da carne contemplam as esferas do universo, que os homens comuns só podem conceber de maneira indirecta, pela especulação intelectual.

Adão, segundo alguns comentadores da Bíblia, possuía um saber «infuso» das coisas, isto é, um saber não aprendido, directo, imediato, sem o intermédio do racional; e perdeu-o quando foi desterrado do Paraíso, levando em troca outro saber, o do Bem e do Mal, que fez a sua desgraça. Os heróis d'*Os Lusíadas* seguem o caminho inverso, perdem a consciência do Bem e do Mal e alcançam o saber, ou, melhor, o «ver» das coisas.

Em conclusão, parece-nos bastante claro que Camões criou um símbolo que é directamente oposto ao do mito judaico do pecado original e também ao da redenção pela morte do Deus-Homem.

A ideia cristã da Redenção supõe que o homem regressa à natureza adâmica por meio do sacrifício, que inclui a ideia da morte. Sacrifício significa abdicação da natureza humana, recusa dos instintos, privação, abstenção. Ora os heróis d'*Os Lusíadas* tornam-se merecedores do novo Paraíso por uma «virtude», «justa e dura» que nada tem que ver com abstenção, mas que é, pelo contrário, actividade, luta, caça, audácia. Isto é expressamente dito na narrativa dos gozos da ilha:

> Assi a fermosa e a forte companhia
> O dia quasi todo estão passando
> Nũa alma, doce, incógnita alegria,
> Os trabalhos tão longos compensando.
> Porque dos feitos grandes, da ousadia
> Forte e famosa, o mundo está guardando
> O prémio lá no fim, bem merecido,
> Com fama grande e nome alto e subido
>
> (IX, 88)

Os marinheiros portugueses sobem ao planalto donde avistam as esferas do universo seguindo um caminho «árduo», difícil e duro a humano trato» através de um «monte espesso». Este passo faz pensar na «selva oscura» por onder Dante caminhou para a visão do outro mundo. Mas a ideia é diferente. O «monte espesso» de Camões não é a provação cristã, o vale de lágrimas pelo qual se alcança a beatitude resistindo às tentações de Santo Antão, mas sim o inimigo a atacar e a vencer com as armas e o «valor».

É uma atitude tipicamente europeia e ocidental e não deixa de ser surpreendente encontrar uma das grandes expressões num país marginal à Europa e que nunca se integrou nela plenamente. Talvez isto signifique, afinal, que o cristianismo nunca chegou a ser profundamente assimilado pela nossa cultura.

*CAMÕES E A ESPANHA**

Depois de 1580, data da união das coroas de Portugal e de Castela e Aragão, *Os Lusíadas* foram lidos como o poema nacional. Era o documento da «idade dourada» dos Portugueses. Ora o principal problema nacional entre 1580 e 1640 era o da independência política, e esse problema foi-se agravando à medida que se intensificou a política anexionista do conde-duque de Olivares, por altura dos anos 20 e 30 do século XVII. O aumento dos impostos ocasionados pelas crescentes dificuldades financeiras da monarquia espanhola, as guerras que levaram à mobilização militar dos fidalgos portugueses e, já antes disso, as perdas da nossa esquadra na guerra naval de Filipe II contra a Inglaterra fizeram sentir que a associação com a Espanha nessa época nos trazia prejuízo.

O que ao princípio era, de facto e de direito, uma monarquia dual, simbolizada por um rei com duas coroas — a de Portugal e a de Castela e Aragão —, dois reinos independentes com um monarca comum, estava-se convertendo, na época de Olivares, numa verdadeira submissão dos Portugueses a um governo estrangeiro e cada vez mais despótico. Olivares não seguiu a mesma política que o prudente Filipe II.

---

* Publicado em *Homenaje a Camoens,* Universidade de Granada, 1980.

Não admira que se procurasse no grande monumento da literatura portuguesa apoio contra o governo ao qual se atribuíam todas as culpas, inclusive a da perda dos domínios do Oriente e a da invasão do Brasil pelos Holandeses. *Os Lusíadas* eram e são a recordação do império onde nunca se punha o Sol. E lá estava a narrativa da guerra contra Castela conduzida por D. João de Avis e por Nun'Álvares, a principal glória militar dos Portugueses:

> Deu sinal a trombeta castelhana,
> Horrendo, fero, ingente e temeroso.
>
> (IV, 28)

Era natural que, dentro deste contexto, se lessem *Os Lusíadas* como uma obra anticastelhana.

Mas resta saber se esta leitura era correcta e efectivamente justificada pelo texto, isto é, se correspondia ao sentido que lhe deu o próprio Camões em 1570.

Todos sabem o que significa «Espanha» n'*Os Lusíadas*: o conjunto das nações ibéricas, incluindo Portugal:

> Eis aqui se descobre a nobre Espanha,
> Como cabeça ali de Europa toda
>
> (III, 17)

Estes versos antecedem uma rápida descrição das «nações diferentes» da Península, o Tarragonês (isto é o Aragão), o Navarro, as Astúrias, o «Galego cauto», o Castelhano e finalmente Portugal,

> Onde a terra se acaba e o mar começa
>
> (III, 20)

Não é novidade para ninguém este significado de «Espanha», que perdurou até ao século XVII. Mas certas outras expressões camonianas permitem até falar de um patriotismo espanhol. Especialmente a expressão «ninho hispano». Esta palavra «ninho» exprime de maneira afectiva a terra da criação, como quando Camões, referindo-se a Portugal, diz o «ninho meu paterno» (I, 10). Ora, falando de Luso, filho de Baco e fundador de Portugal, ele escreve:

> Parece vindo ter ao ninho hispano
> Seguindo as armas, que contino usou.
>
> (VIII, 3)

E foi numa região deste «ninho hispano» que Luso encontrou os campos do Douro e do Guadiana, onde escolheu a sua sepultura.

Isto corresponde à noção que os Portugueses tinham de Espanha no século XVI e mesmo antes. Um mouro perguntou a um português que visitava Marrocos: «Donde és tu?». E o português respondeu: «De Espanha.» E só depois, instado, especificou: «Do reino de Portugal.» É Zurara que conta este episódio. E João de Barros diz algures, falando dos Descobrimentos, que os Portugueses saíram do seu «solar de Espanha» para ir a África.

Quando Camões quer referir-se à Espanha não portuguesa, nunca diz «Espanha», mas emprega os nomes das nações várias que se encontram nela ou a expressão «Ibéria» e derivadas, como «terras iberinas». D. Afonso V teria sido um cavaleiro invencível se não tivesse tentado ir conquistar a «terra ibéria» (IV, 54). Provavelmente, ele derivava Ibéria de Ibero ou Ebro.

Ser antiespanhol em Portugal nesta época seria tão absurdo como para um florentino do século XVI ser anti-italiano, ou para um bávaro ser antialemão. Itália, Alemanha, Espanha eram expressões geoculturais que incluíam cada uma várias entidades políticas.

A razão por que «Espanha» tem hoje um significado diferente daquele que tinha até ao século XVII vem da época da Restauração. Filipe II, neto de D. Manuel de Portugal, foi efectivamente rei de toda a Espanha e, na sua época, o significado geocultural e o significado político desta palavra coincidiram.

Quando os Portugueses restauraram a sua monarquia, o rei de Espanha conservou o título que já lhe atribuíam justificadamente e não o adaptou à nova situação. Desde então, «Espanha» passou a ser nome de um estado, contraposto ao estado chamado «Portugal». Daí resultou uma oposição semântica entre as duas palavras, que até então não existia, porque elas significavam duas realidades de níveis diferentes.

Mas, se é natural que Camões se sentisse «espanhol», já não é tão óbvio que ele não fosse anticastelhano. Dizia Sá de Miranda:

> Não me temo de Castela
> Donde guerra inda não soa
> Mas temo-me de Lisboa
> [...]

como se naturalmente de Castela viesse o perigo. Era o único reino fronteiriço, donde tinham vindo, no século XV, as invasões, que Camões obrigatoriamente tinha de narrar no poema nacional.

Todavia, e isto é muito significativo, as expressões com que Camões se refere a Castela são sempre elogiosas e admirativas. É assim que na já citada descrição dos povos de Espanha, no canto III, se lê:

> [...] O grande e raro
> Castelhano, a quem fez o seu planeta
> Restituidor de Espanha e senhor dela
>
> (III, 19)

Isto quer dizer que Camões reconhece aos Castelhanos o principal papel na Reconquista e (por isso, supomos) a primazia de Castela em toda a Península. Chamar ao Castelhano «senhor de Espanha» é qualquer coisa para um português do século XVI, que também se considerava «espanhol», tanto mais que os Portugueses, como foi o caso de D. Afonso V e de D. Manuel, disputavam então o direito à coroa da «Espanha» e os dois países eram rivais na posse do mundo ultramarino.

Outra expressão digna de atenção e comentário encontra-se quase no fim do Poema. Camões descreve o grande continente americano, que vai do Pólo Norte ao Pólo Sul e que possui minas de prata e ouro. E comenta:

> Castela, vossa amiga, será dina
> De lançar-lhe o colar ao rudo colo.
>
> (X, 139)

«Castela, vossa amiga», diz Tétis. E ninguém nem nada obrigava Camões a atribuir-lhe estas palavras, como tudo o obrigava a narrar a batalha de Aljubarrota. E a rivalidade com Castela no ultramar não o impede de dizer que ela será digna de dominar a América.

O que fundamentalmente interessa a Camões é a fraternidade de armas das duas nações ibéricas na luta contra os Mouros, evocada a da batalha do Salado, que lhe inspira também uma referência ao Cid, Rodrigo (ou Rui) Dias, que é, como notou Pidal, o herói comum a todas as Espanhas (IV, 8).

A batalha de Aljubarrota não desmente esta admiração pelo Castelhano, mas apenas acentua o valor do Português, que foi capaz de vencer tão nobre e valente adversário:

> A sublime bandeira castelhana
> Foi derribada òs pés da lusitana.
>
> (IV, 41)

José Maria Rodrigues interpretou este «sublime» como significando *altivo*. É uma interpretação forçada. «Sublime» é um superlativo nobilitante, como em «sublime rei».

Considerados fora do contexto nacionalista em que os colocou o século XVII, *Os Lusíadas* podem ser considerados um poema à glória da «nobre Espanha». O seu tema de fundo é a cruzada contra os Mouros em que participaram os dois países.

O seu tema de primeira plana é uma viagem marítima que se insere historicamente no contexto da expansão ibérica. E talvez não haja nas literaturas hispânicas outro poema tão «espanhol» como *Os Lusíadas*, não só pela expressão do heroísmo e do espírito de cruzada, como pela forma glorificante, ufanista, hiperbólica que o caracteriza.

*CAMÕES E A BURGUESIA**

Diz-se que Camões é o épico da «burguesia ascendente», que abriu o mundo ao comércio e que por isso ele assinala uma etapa na epopeia da humanidade; que o experimentalismo, próprio da «burguesia», tem um eco n'*Os Lusíadas*, assim como a ciência, que inspira a visão da máquina do universo e a descrição de várias regiões do globo terrestre; e que também é próprio da «burguesia» o enaltecimento dos homens, vencedores dos deuses.

Todavia, quem lê *Os Lusíadas* encontra só o elogio dos cavaleiros e o enaltecimento dos feitos militares. A obra conclui com a recomendação dos cavaleiros a D. Sebastião:

> Os cavaleiros tende em muita estima,
> Pois com seu sangue intrépido e fervente
> Estendem não somente a lei de cima
> Mas inda vosso império preminente
>
> (x, 151)

e com a exortação, dirigida ao mesmo rei, da cruzada em África:

> Ou fazendo que, mais que a de Medusa,
> A vista vossa tema o monte Atlante,

* Publicado no *Diário de Notícias* de 17 de Junho de 1980.

Ou rompendo nos campos de Ampelusa
Os muros de Marrocos e Trudante

(x, 156)

Não há n'*Os Lusíadas* a menor referência elogiosa aos mercadores e suas actividades. A finalidade da expedição do Gama, no espírito do Governo de Portugal, era, incontestavelmente, abrir caminho ao comércio com o Oriente. Este propósito capital dos governantes é referido por Camões na primeira entrevista do Gama com o Samorim, em três estrofes apenas, de maneira quase envergonhada:

E se queres, com pactos e lianças
De paz e de amizade sacra e nua,
Comércio consentir das abundanças
Das fazendas da terra sua e tua,
Por que creçam as rendas e abastanças
[...]

(VII, 62)

A palavra *comércio* (que nesta época tem o significado mais geral de «intercâmbio») aparece apenas quatro vezes num poema que tem cerca de 10 000 versos. A palavra *mercadoria*, outras tantas, e nunca tem o valor elogioso que se encontra em palavras como *cavaleiro* ou *guerra* e semelhantes. Era quase obrigatório falar de comércio e mercadoria num poema sobre a viagem à Índia. Mas Camões quase consegue ocultar este aspecto da questão para nos lembrar as «obras valorosas» daqueles que «se vão da lei da morte libertando».

Por «obras valorosas» entende ele os feitos de cavalaria, os combates, os cercos e até as simples justas desportivas, como as de Gonçalo Ribeiro, e os desafios, como os dos Doze de Inglaterra. O valor supremo é para Camões a «virtude», que se revela nos perigos da guerra e do mar:

[...]
Não c'os vários deleites e infinitos

Que afeminam os peitos generosos
Não c'os nunca vencidos apetitos,
[...]
Mas com buscar c'o seu forçoso braço
As honras que ele chame próprias suas,
Vigiando e vestindo o forjado aço,
Sofrendo tempestades e ondas cruas,
Vencendo os torpes frios no regaço
Do Sul, e regiões de abrigo nuas;
Engolindo o corrupto mantimento
Temperado com um árduo sofrimento.

E com forçar o rosto, que se enfia,
A parecer seguro, ledo, inteiro,
Pera o pilouro ardente, que assovia
E leva a perna ou braço ao companheiro.
Desta arte o peito um calo honroso cria,
Desprezador das honras e dinheiro,
Das honras e dinheiro que a ventura
Forjou, e não vertude justa e dura.

(VI, 96 e 98)

Austeridade e cobiça

Escrevendo isto, Camões estava-se insurgindo contra o espírito mercantil que então invadia a sociedade portuguesa «ao cheiro desta canela», como dizia outro defensor dos valores tradicionais, Sá de Miranda. É a esse espírito mercantil que Camões chama «cobiça» e que, a seus olhos, é a causa do apagamento geral da Nação. A Pátria está metida

No gosto da cobiça e na rudeza
D'ũa austera, apagada e vil tristeza.

(x, 145)

Se os burgueses trouxeram de novo alguma coisa, foi esta «cobiça», esta «austeridade» e esta «tristeza», em contraste com

o espírito heróico da cavalaria, com o risco, com o luxo, com o desperdício, com a alegria das festas que eram orgias de cores, bandeiras, cenários, música, sedas, ouros — tudo o que o burguês detestava, porque desviava o dinheiro ou investimento.

Para quem ler *Os Lusíadas*, isto é palpável, evidente e inegável. Pode-se, todavia, dizer que estou interpretando muito à letra e que, pelo espírito, Camões se identifica com a obra da burguesia na Renascença.

Mas como?, pergunto. E o meu contraditor responderá que a burguesia se identifica com o espírito científico, de que há várias mostras n'*Os Lusíadas*, e com a confiança no homem, que é patente na relação entre os homens e os deuses tal como aparece no Poema.

É verdade que *Os Lusíadas* são uma enciclopédia do saber da sua época. E tanto do saber propriamente humanista (deuses e suas histórias, guerreiros e batalhas segundo os historiógrafos antigos), como do saber experimentado dos viajantes (noção de terras, flora, fauna, fenómenos atmosféricos, produtos, etc.). Também é verdade que a obra termina com a visão da «máquina do mundo», que pode interpretar-se como símbolo da apropriação do saber pelos homens.

Por outro lado, não há dúvida de que os deuses são os vencidos da fábula mitológica e de que se cumpre o receio de Baco:

> Que do Mar e do Céu, em poucos anos,
> Venham Deuses a ser, e nós, humanos
>
> (VI, 29)

O episódio da Ilha de Vénus é a consumação desta vitória pois os bons machos portugueses tomam posse das brandas Ninfas divinas.

Isto afigura-se-me verdadeiro, e tanto que várias vezes o escrevi.

Mas pergunto: *O que é que tem isto a ver com a burguesia?* O que é que a ciência e a divinização do homem têm a ver com a burguesia?

Muitos leitores ficarão escandalizados com estas perguntas, de tal maneira se tornou para eles evidente, à força de repetida, esta identificação da burguesia com o progresso, desde que Marx lhe deu expressão tão sugestiva no *Manifesto Comunista:*

> A burguesia desempenhou na história um papel eminentemente revolucionário:
>
> [...]
>
> Ela realizou maravilhas superiores às pirâmides egípcias, aos aquedutos romanos, às catedrais góticas; as expedições que ela levou a bom termo são muito diferentes das invasões e das cruzadas.
>
> [...]
>
> [...] a burguesia precipita na civilização até as nações mais bárbaras. O baixo preço das suas mercadorias é a artilharia pesada com que deita abaixo todas as muralhas da China e obtém a capitulação dos bárbaros mais teimosamente xenófobos. Constrange todas as nações, sob pena de se perderem, a adoptar o modo de produção burguês; constrange-as a importar o que se chama civilização [...]

Quem leu estas frases panfletárias ficou inclinado a confundir dois conceitos completamente diferentes, que são «civilização» e «burguesia», e, por consequência, a julgar que a aceleração da civilização (tal como nós a concebemos) que se dá na Renascença se deve ao aparecimento da burguesia na cena da história. Mas nada justifica esta confusão.

Uma figura de retórica

Em primeiro lugar, o que é a burguesia? Provavelmente, é uma figura de retórica atrás da qual se esconde um mito. A imaginação humana tem necessidade de personificar, como o mostra a mitologia da antiguidade: inventou-se um deus das tempestades marítimas, Neptuno, mas descobriu-se mais tarde que só existem moléculas cujos movimentos variam com os ventos e com as correntes. Do mesmo modo se inventou um monstro

poderoso, dotado de vontade e de inteligência, a que se chamou «burguesia» e que foi dado como autor de diversas benfeitorias e malfeitorias. Mas, vendo as coisas *cientificamente*, o que há é uma sociedade mercantil cujos agentes ocupam posições diversas: compradores e vendedores, assalariados e capitalistas. O que é importante é que todos os homens, sem excepção, se acham envolvidos nas malhas da sociedade mercantil. É uma teia de aranha em que os capitalistas são apanhados, tal como os assalariados. Marx via a burguesia demolindo a muralha da China para impor o seu modo de produção. Ora ninguém bombardeou a muralha da China, ninguém impôs o modo de produção mercantil: foi o mercado que *automaticamente* alargou as suas malhas para o exterior. O que se chama burguesia é apenas um dos componentes da sociedade mercantil, a qual não existe nem pode existir sem os outros componentes dela. De resto, o próprio Marx, ao dizer que o pequeno burguês é proletarizado, está mostrando que a burguesia não é uma entidade homogénea.

E por que razão havia a «burguesia» de trazer consigo a ciência e a confiança no homem?

A ciência não tem absolutamente nada que ver com o processo de mercantilização. Julgar isso é confundir a ciência com a tecnologia. Esta é desenvolvida pelo mercado, evidentemente, porque, à medida que aumenta a procura, têm de se encontrar meios de acelerar a produção. Mas o homem de ciência propriamente dito não trabalha para o mercado. A relação de Edison, o inventor da aplicação da electricidade, com o mercado é evidente. Mas Einstein estava o mais possível longe dele, porque a sua teoria da relatividade não tem nada a ver com a produção de mercadorias. Não haveria capitalista na época que, por amor do lucro, financiasse as pesquisas de Einstein. O mesmo se pode dizer de Galileu, Newton ou Copérnico. Galileu aperfeiçoou o telescópio, que já existia e que veio a ser útil aos navegantes. Mas ele pensava na observação da Lua, que então não tinha o menor interesse comercial.

E as suas experiências sobre a queda dos graves não foram provocadas pelo negócio. Ele apenas queria provar que Aristóteles não tinha razão. Como, mais tarde, Einstein quis provar que Galileu não tinha razão. O verdadeiro homem de ciência trabalha sobre problemas que se vão transmitindo de geração em geração, dentro de um pequeno círculo de teóricos. Onde está a burguesia?

A cruzada e a ciência

Quanto à confiança no homem, ela também não é especialmente burguesa. O que me parece verdadeiro é que na Renascença se deu a coincidência de um conjunto de factores independentes entre si, que, em parte, mas só em parte, foi facilitada pela sociedade de mercado: a tipografia, criação suprema do artesanato medieval, graças à qual foi possível o conhecimento de livros até então inacessíveis; os Descobrimentos, promovidos pelo chefe de uma ordem de cavalaria, provavelmente por espírito de cruzada; a invasão turca, que teve como consequência a imigração dos humanistas, que foram acolhidos nas cortes dos príncipes; a ampliação do mercado, que resultou, provavelmente, de uma maior distribuição de moeda e de melhoramentos na tecnologia, etc. Estes factores favorecem uma visão optimista do destino humano, a difusão da ciência dos antigos e de novos conhecimentos. Onde está a burguesia?

É tudo isto, todas estas coisas substancialmente heterogéneas, que, vindas a um tempo, deram a um lote de grandes homens certos temas e tópicos que eles tratavam diversamente segundo os seus génios respectivos.

Camões, formado dentro do espírito cavaleiresco, incompatível com a sociedade mercantil, também lhe sentiu o impacte. A tipografia, por exemplo, facilitou-lhe o conhecimento da ciência antiga, que na sua obra dá o braço à guerra santa, o que permite que *Os Lusíadas* sejam ao mesmo tempo o poema da cruzada e o da ciência.

Mas que tem isto que ver com a burguesia, que para Camões não passava de uma caterva desprezível de mercadores?

ÍNDICE

I. ENSAIOS

Os tempos verbais e a estrutura d'*Os Lusíadas* 7
Sobre a linguagem d'*Os Lusíadas* 29
Deus e os deuses d'*Os Lusíadas* 39
A «fábrica» d'*Os Lusíadas* 47
Ut Pictura Poesis 77
Sobre a gramática d'*Os Lusíadas* 91
O objectivismo d'*Os Lusíadas* 95
Função e significado do maravilhoso n'*Os Lusíadas* 111

II. ASPECTOS D'*OS LUSÍADAS*

Camões e o pecado original 125
Camões e a Espanha 131
Camões e a burguesia 137