

Luís de Camões então e agora

Helder Macedo¹

Resumo

Luís de Camões viveu num mundo em transição entre verdades recebidas e certezas ainda por conhecer. Esta leitura analítica da sua obra visa a caracterizar a arrojada modernidade da sua demanda de uma significação universal para a sua experiência pessoal.

Palavras-chave: Camões, tradição, inovação, biografia, cartas, teatro, lírica, épica.

Abstract

Luís de Camões lived in a world in transition between received truths and unknown certainties. This analytical survey of his life and works seeks to characterize the daring modernity of his quest to give universal meaning to personal experience.

Key words: Camões, traditio, innovation, biography, letters, theatre, lyric, poetry, epic poetry.

Poucos poetas mereceriam menos o destino póstumo de monumento nacional que Luís de Camões. Fixá-lo numa imagem de grandeza estereotipada é neutralizar a grandeza real de quem preferiu ao conforto das ideias recebidas a precária demanda de experiências ainda sem nome. Ao dignificar a experiência como base do conhecimento, Camões é um poeta moderno. Como os outros grandes perenes da literatura renascentista (Cervantes na prosa, Shakespeare no

¹ Ver nota com informações do autor ao final deste texto.

teatro, poucos mais), quando fala do seu tempo e para o seu tempo, está também a falar do nosso tempo e para o nosso tempo. Disso resulta que possa haver um Camões diferente (ou um Shakespeare, ou um Cervantes) de cada renovada perspectiva de leitura, muitas delas legítimas, nenhuma definitiva. Mas também significa que há sempre na obra de Camões qualquer coisa que escapa ou que transborda de todo o discurso crítico que pretenda afirmar mais que interrogar as multifacetadas complexidades da sua poesia.

Camões foi o poeta de um mundo em transição. Tinha cerca de 18 anos quando, na promíscua Lisboa da sua estúrdia juventude, celebrou-se o primeiro auto-de-fé. Depois de ter sido preso por causa do seu escandaloso comportamento social, foi solto para ir servir como soldado em Goa e passou 17 anos num exílio só formalmente voluntário em terras do Oriente. Foi, portanto, o primeiro poeta europeu com prolongada experiência direta de mundos e culturas tão diferentes da sua quanto eram então as da África, da Índia, da Indochina. A sua poesia insere-se na tradição ocidental que inclui Dante, Petrarca e, em termos mais amplos, o neoplatonismo renascentista, porque toda a linguagem é feita de passados e não de futuros. A profunda originalidade de Camões manifesta-se nos sutis deslocamentos semânticos que impôs a essa tradição, modulando a linguagem do passado para significar uma nova visão do mundo para a qual ainda não havia linguagem feita. Tornou-se, desse modo, capaz de um radicalismo tão extremo que, no contexto da ortodoxia contrarreformista, muitas vezes atingiu as fronteiras da heresia ao usar a temática tradicional do exílio metafísico para registar os passos de uma “vida pelo mundo em pedaços repartida”, uma nova experiência de uma vida individual no mundo real que contrapõe ao absoluto da ordem divina o relativismo da ordem – ou desordem – humana.

Num livro admirável sobre “Literatura e Exílio”, ao analisar o modo como, em Dante, o sofrimento associado ao desterro é o ponto de partida para a viagem, ou peregrinação, que permitirá a jubilosa contemplação do “*sole e l’altre stelle*”, Claudio Guillén faz um comentário que poderia ser aplicável a Camões:

El destierro puede convertirse en destierro voluntario [...] mediante un acto de voluntad, que se apropia de las circunstancias externas del vivir, en el mejor de los casos. En el peor, las palabras llegan después, tardías, *post festum*. [...] El consuelo se apoya en el poderoso sortilegio del lenguaje, o mejor dicho, de la conjunción de la voluntad con el lenguaje. (GUILLÉN, 1995)

A única, mas radical diferença é que, em Camões, a vontade não está sendo dirigida para o divino, mas para o humano.

A peregrinação registada na sua obra aponta para qualquer coisa de tão indefinível, mas revolucionariamente tão moderno, quanto é o direito à felicidade na terra. Foi, assim, um poeta mais da dúvida do que da certeza, da ruptura mais do que da continuidade, da experiência mais do que da fé, da imanência mais do que da transcendência, de uma sexualidade indissociável da espiritualidade do amor e, no fim da sua demanda, de uma fragmentação encontrada no lugar da felicidade desejada. Nunca poderia haver, para ele, a final contemplação harmoniosa do “*sole e l’altre stelle*”.

A personagem

1 Principais fontes biográficas

Os fatos seguros sobre Camões são menos do que as incertezas causadas não só pela escassez de documentos fidedignos, mas também pela acumulação de extrapolações biográficas, muitas vezes duvidosas, a partir da sua obra. A primeira biografia só aparece 33 anos depois da sua morte, na edição de *Os Lusíadas*, preparada por Pedro de Mariz (Lisboa, 1613) que também inclui comentários de Manuel Correia, amigo do poeta. A segunda deve-se a Manuel Severim de Faria nos *Discursos Vários Políticos* (Évora, 1624), que expande informações publicadas por Mariz e vai mais longe, no sentido de preencher algumas lacunas com elementos deduzíveis da obra. Este processo de extrapolação biográfica foi levado ao extremo por Manuel de Faria e Sousa nas duas biografias que escreveu em castelhano: a primeira incluída na sua edição de *Os Lusíadas* (Madrid, 1639) e a segunda, que nalguns aspectos corrige a anterior, numa das tiragens da sua edição das *Várias Rimas* (Lisboa, 2 vols., 1685-89). Com tudo o que há de abusivo no método exegético de Faria e Sousa, ele foi, no entanto, sem dúvida, o primeiro grande analista literário da obra de Camões.

De par com as primeiras biografias, há também o testemunho do cronista Diogo de Couto na *Década VIII da Ásia*. Mas existem duas redações dessa Década: uma tardiamente impressa (1673) e muito resumida, e outra manuscrita, consideravelmente mais ampla e pormenorizada, que tem levantado dúvidas quanto à autenticidade total do texto (Biblioteca Municipal do Porto). Nos estudos biográficos mais recentes, há que assinalar a publicação, pelo Visconde de Juromenha, de peças documentais que permitem determinar a data e as circunstâncias da partida do poeta para a Índia e a data da sua morte (*Obras de Luís de Camões*, vol. 1, 1860).

O Século XIX e muito do Século XX continuaram a ser férteis em especulações biográficas que, por sua vez, levaram a não menos especulativas interpretações da obra do poeta. Há, sem dúvida, muito de autobiográfico na poesia de Camões, mas, como na melhor literatura, a autobiografia é sempre uma transposição imaginativa cuja decodificação literal se pode tornar um obstáculo à decodificação literária. O regresso ao texto enquanto tal (e a conseqüente necessidade de determinar, com o possível rigor, qual é de fato o cânone camoniano), tem salutarmente preocupado *scholars* mais recentes, sendo justo assinalar que, sem prejuízo do valor de outras contribuições, deve-se a Jorge de Sena (1970) uma revisão fundamental dos estudos camonianos no nosso tempo, não só pela contextualização histórica e ideológica que fez da obra do poeta, mas também pela importância seminal da sua análise literária.

2 Genealogia e juventude

Luís Vaz de Camões nasceu provavelmente em Lisboa, em 1524 ou 1525, sendo a segunda data favorecida por Faria e Sousa com base num documento, entretanto desaparecido. Julga-se que descende, do lado paterno, do fidalgo e poeta galego Vasco Pires de Camões, seu presumível trisavô, cuja família havia ido para Portugal (radicando-

se, sobretudo, em Lisboa e em Coimbra) e que após a morte do rei D. Fernando teria aderido à facção senhorial, pró-castelhana, contra o Mestre de Aviz na crise dinástica de 1383-85, pelo que, em consequente punição por parte da triunfante facção portuguesa, teria ficado consideravelmente empobrecida. Do lado da mãe, Ana de Sá, ou Ana de Sá de Macedo, era aparentado com os “nobres Gamas do Algarve” e estava ligado à “nobreza do melhor sangue que Portugal produziu” (Mariz).

Presume-se que tenha estudado na Universidade de Coimbra, possivelmente com o patrocínio de parentes do lado paterno associados ao Mosteiro de Santa Cruz, sendo essa presunção reforçada não só por várias referências ao rio Mondego na sua poesia, mas principalmente pela vastidão e profundidade de uma cultura humanística que é difícil explicar sem a base formal de uma educação universitária. Uma passagem ambígua da *Sátira II* de André Falcão de Resende, dedicada “A Luiz de Camões”, pode ser entendida como se referindo a ele pelo título de “bacharel latino”. Biografias e documentos coincidem, no entanto, em acentuar a sua pobreza, não sendo implausível que, antes de ascender a “cavaleiro fidalgo”, se tivesse visto confinado na classe mais modesta dos escudeiros, onde, aliás, a posse de uma boa cultura não era fora do comum como instrumento de serviço a protetores influentes.

Viveu em Lisboa durante alguns anos, na primeira metade da década de 1540, havendo várias composições endereçadas a damas da Corte que testemunham ter tido acesso aos galantes “serões do Paço”, nesse período do reinado de D. João III. Especulou-se (mas as fontes documentais são nulas) que por esse tempo teria sofrido um “deserto” dentro do Reino, fantasiando-se em punição por uns improváveis amores com a Infante Dona Maria. Muito mais plausível é que tenha se beneficiado da proteção da poderosa família do Conde de Linhares, com uma relação de particular amizade com o filho, Dom António de Noronha, a merecer referências inequívocas na sua poesia. Tudo também indica que, entre 1549 e 1551, tenha servido na praça militar de Ceuta, onde jovens portugueses do seu tempo costumavam ter as primeiras experiências de guerra, devendo ter sido aí que, num combate com os mouros, perdeu o olho direito. O acidente é certamente anterior à sua partida para a Índia e, como Camões irá dizer na Canção autobiográfica “Vinde cá meu tão certo secretário”, foi consequência da “fúria rara de Marte”. Menciona também, nalguns poematos de circunstância, que houve damas que o alcunharam de “cara sem olhos” e de “diabo”. Regressado a Lisboa, mergulhou no que terá sido a fase mais publicamente dissoluta da sua vida de poeta de “alto pensamento”, como assíduo frequentador de prostíbulos e membro brigão de grupos arruaceiros.

Portugal era então um feixe dinâmico de tensões contraditórias e Lisboa, como o principal porto europeu do comércio do Oriente, um vasto mercado para o comércio do bem e do mal. Já um poeta da geração anterior, Francisco de Sá de Miranda, havia mencionado a entrada no porto de Lisboa da “peçonha branca” que fazia que homens andassem sonhando ao meio-dia pelas ruas da cidade. A prostituição masculina rivalizava com a feminina. Presume-se que mais de 10% da população lisboeta era negra. Judeus e mouros coexistiam e traficavam lado a lado com cristãos vindos de toda a Europa. Os marinheiros contavam as suas inverosímeis experiências factuais com gentes e em mundos até então desconhecidos pelos outros povos europeus. Na tecnologia, no pensamento e nas artes, Portugal estava na vanguarda do Renascimento europeu.

Também o que havia de melhor na cultura humanista cristã coexistia em Portugal com crenças e culturas de outras proveniências. Questões de fé entre diferentes

religiões eram debatidas em termos filosóficos como, por exemplo, na *Ropica Pnefma* de João de Barros. A ida para Portugal de judeus expulsos da Espanha e a ambígua integração de muitos deles na sociedade portuguesa, através não só de conversões forçadas, mas também de incentivos materiais, que incluíram o encorajamento de casamentos mistos durante o reinado de D. Manuel I, estavam criando o que teria podido vir a tornar-se uma híbrida cultura cristã-nova com laivos de reformismo protestante. A Inquisição, segundo o modelo espanhol, foi tardiamente estabelecida, depois de lentas negociações por Dom João III, em 1536, e mesmo assim o primeiro auto-de-fé só realizou-se na década seguinte. O Grande Inquisidor português, o Cardeal-Infante D. Henrique, irmão de D. João III, havia sido ele próprio um humanista, discípulo de Clenardo, e correspondente epistolar de outro notável humanista, o português Damião de Gois (mais tarde encontrado morto em circunstâncias suspeitas nas quais não é improvável que tenha havido uma discreta intervenção inquisitorial). Mestres portugueses que estavam ensinando no estrangeiro foram atraídos para Portugal com a criação, em 1547, de um dos mais progressivos colégios europeus, o *Colégio das Artes* de Coimbra. O primeiro reitor, André de Gouveia, que já fora reitor de prestigiosos colégios em Paris e em Bordéus na década de 1530, havia sido caracterizado pelo seu discípulo Michel de Montaigne como o “maior Principal da França”. Mas o Colégio das Artes iria em breve ser encerrado e os professores inquisitorialmente investigados por suspeitas de reformismo protestante, que, aliás, não seriam de todo injustificadas no caso de alguns, dado que o corpo docente incluía o posteriormente confessado calvinista mestre escocês George Buchanan.

Tudo isto permite sugerir que a cultura que Camões iria levar dentro de si para a Índia era ainda a de uma nação não inteiramente contaminada pelos efeitos redutores do crescente fanatismo inquisitorial que começava a instalar-se nas almas e nos corpos. O recente passado de Portugal já então teria estado mais aberto à modernidade, para a qual tão decisivamente contribuía ao abrir as portas do mundo à Europa humanista, do que o seu soturno futuro inquisitorialmente retrógado haveria em breve de tornar-se. Mas, também por isso, não é paradoxal que Camões tivesse podido manter menos contaminada do que os contemporâneos portugueses a instigante modernidade dos seus anos formativos graças ao exílio de uma nação em retrocesso.

3 O testemunho das cartas

Sobreviveram quatro cartas que tudo indica serem de Camões, embora se ignore quem são os destinatários. Há quem considere que a primeira foi escrita em Ceuta, embora não haja nela qualquer referência que o comprove. É a menos especificamente localizada de todas elas, e a mais deliberadamente literária, entremeadas com composições poéticas próprias, com versos de Jorge Manrique, Garcilaso e Boscán, da écloga *Crisfal*, de baladas populares e de glosas bíblicas. As outras, duas escritas em Lisboa (provavelmente em 1552) e uma em Goa (certamente em 1553), são particularmente importantes para caracterizar não só os aspectos menos regrados do seu comportamento social, mas também os aspectos menos convencionais da própria sociedade em que esse comportamento se inseria.

Na primeira carta de Lisboa, depois de ironicamente saudar os beatíficos

deleites de um bucolismo literariamente inspirado por Bernardim Ribeiro, contrasta com as mais imediatamente apetecíveis promiscuidades da vida citadina, fazendo um vivíssimo retrato de comportamentos sociais como, por exemplo, o dos caricatos narcisos do amor enamorados das suas próprias sombras, que “trazem sempre Boscán na manga” e são as vítimas naturais de celestinescas intrigas amorosas; das ostensivamente virtuosas damas da melhor sociedade, rarefeitas vegetarianas que “não comem cousa que padeça morte”, mas que exercem a sua disfarçada sexualidade de “contas na mão e o cu ladrão”; das “brandas” e artisticamente proficientes prostitutas de “rostos novos e canos velhos” (capazes de cantar e dançar tão bem quanto os “foliões que El-Rei mandou chamar” para a Corte) que, depois de uma prestimosa anfitriã de bordel ter sido assassinada pelo marido ciumento, tiveram medo, mas logo se reorganizaram, com merecido sucesso, numa nova “forte torre de Babel” em que “as línguas são tantas que cedo cairá, porque ali vereis Mouros, Judeus, Castelhanos, Leoneses, frades, clérigos, casados, solteiros, moços, velhos”.

A outra carta de Lisboa também está recheada de notícias recentes sobre os comportamentos das inevitáveis “ninfas de água doce”, mas o principal propósito é avisar o amigo a quem a dirige de que “é passado nesta terra um mandado para prenderem a uns dezoito de nós” por causa do espancamento de um fidalgo “em noite de São João”. E logo no primeiro parágrafo prevê os maus tratos que contra ele próprio já se estariam a preparar: “grandes mãos de ferro, capuzes de lâminas, maças de Hércules e golpes de Amadis, tudo contra o pobre de Camões”.

A carta escrita pouco depois de ter chegado a Goa (que caracteriza como “mãe de vilões ruins e madrasta de homens honrados”) é particularmente notável pelo que revela dos surpreendentes, e nada convencionais, usos erógenos do petrarquismo nos bordéis de Lisboa. Comparando nostalgicamente a “carne de salmoura” das prostitutas locais com as irresistíveis “falsidades” das suas literariamente sofisticadas congêneres lisboetas, “que chamam como pucarinho novo com água”, promete ir recebê-las pessoalmente como um Patriarca, de procissão e pálio, “se não recearem sofrer seis meses de má vida por esse mar”, porque às prostitutas locais “fazei-me mercê que lhes faleis alguns amores de Petrarca ou de Boscán, respondem-vos numa língua meada de ervilhaca, que trava na garganta do entendimento, a qual vos lança água na fervura da maior quentura do mundo”.

Tais comentários fazem, no mínimo, ponderar se a tão frequentemente proclamada ortodoxia petraquista de Camões teria sido assim tão ortodoxa. Mas a crítica tradicional sempre se escandalizou com os comportamentos sociais do cidadão, sistematicamente dissociando-os da sua escrita poética talvez por querer acreditar que Camões – tal como afinal ela própria – tivesse podido funcionar em compartimentos estanques.

4 O Oriente

O primeiro biógrafo de Camões sugeriu que o seu desterro para a Índia foi consequência de amores proibidos no Paço, iniciando uma vasta e persistente literatura sobre a identidade da fatídica “Laura” ou “Beatriz” camoniana. Mas nunca se chegou a apurar quem seria essa ou qualquer outra das muitas mulheres amadas por Camões.

Que “em várias flamas variamente ardia” é, no entanto, claramente testemunhado pela sua poesia. Sabe-se agora, no entanto, que a partida do poeta para a Índia foi consequência direta da sua menos gentil faceta arruaceira.

Em 1550, à semelhança de muitos outros fidalgos pobres, tinha-se alistado para a Índia, mas não chegou a embarcar. Partiu em 26 de março de 1553, como único modo de libertar-se da pena que cumpria na cadeia do Tronco por, em ataque com um grupo de amigos, ter ferido com a espada um funcionário do Paço “em dia de Corpus Christi”, circunstância profanatória que ecoa o ataque semelhante “em noite de São João”, mencionado numa das suas cartas escritas em Lisboa pouco tempo antes. A informação vem na *Carta de Perdão a Luís de Camões*, datada de 7 de março de 1553: Camões, “mancebo e pobre”, é perdoado por El-Rei D. João III e autorizado a ir em seu serviço para a Índia nesse mesmo ano. A urgência punitiva do “perdão” é sugerida pelo fato de Camões ter partido quase imediatamente, no dia 26 do mesmo mês, Domingo de Ramos; presume-se que na nau São Bento, cabeça da frota, porque quase todas as outras se afundaram numa tempestade que Camões descreve na elegia autobiográfica “O poeta Simónides falando”. Desembarcou em Goa nos primeiros dias de setembro, após os habituais seis meses de viagem, e logo em novembro participou numa batalha ordenada pelo Vice-Rei, D. Afonso de Noronha, na costa Malabar, circunstância que regista com veemente sarcasmo antibélico na mesma elegia autobiográfica.

O resto da sua longa estadia foi tão precária quanto acidentada. Esteve embarcado numa armada que patrulhou a entrada do Mar Vermelho, noutra que o levou ao Cabo Felix ou Guardafui (como regista na *Canção X*), e naufragou perto do delta do rio Mécon, junto às costas de Camboja, tendo salvo a nado o manuscrito, ainda incompleto, de *Os Lusíadas*, como iria registar no Canto X do próprio poema. É também possível que tenha servido noutras partes do circuito militar do Vice-Reino. Os primeiros biógrafos mencionam uma estadia prolongada em Macau, como Provedor de Defuntos e Ausentes, informando que foi no regresso a Goa que ocorreu o naufrágio, quando a amante chinesa que o acompanhava (a Dinamene de uma série de sonetos elegíacos) teria morrido afogada; e que tinha sido forçado a regressar a Goa sob prisão, acusado de ter desviado fundos da Provedoria. Esteve de fato preso em Goa – há quem julgue que mais do que uma vez – considerando alguns estudiosos que por motivos que teriam podido incluir uma atitude crítica ao poder e à ortodoxia inquisitorial crescentemente assertiva no vice-reino. É certo, como Luís de Sousa Rebelo (1982) foi o primeiro a assinalar, que passagens da versão manuscrita da sua peça *Auto de Filodemo* (expurgadas, juntamente com outras de carácter sexual, na edição impressa) são abertamente hostis à Inquisição. O Auto foi representado em Goa perante o governador D. Francisco Barreto.

Em 1567 ou 1568, Camões partiu para Moçambique, com a ajuda de Pedro Barreto Rolim, que pouco tempo depois foi nomeado capitão do Forte. Mas em breve entrou em conflito com o seu protetor. Foi em Moçambique que Diogo do Couto o encontrou vivendo na maior indigência e desespero. Cotizando-se com alguns companheiros, pagaram-lhe as dívidas e a viagem de regresso ao Reino, onde chegaram juntos em abril de 1570. Camões tinha estado ausente da Europa 17 anos ininterruptos.

Diogo do Couto informa, na versão manuscrita da *Década VIII*, que o poeta passava o seu tempo em Moçambique a aperfeiçoar *Os Lusíadas* e que trabalhava noutra obra, que lhe teria sido furtada e nunca mais apareceu: “um livro mui douto, de muita

erudição, que intitulou Parnaso de Luís de Camões, porque continha muita poesia, filosofia e outras ciências”. Sobreviveram, no entanto, além dos 10 Cantos e 1.102 versos de *Os Lusíadas*, de 3 peças teatrais e de 4 cartas, provavelmente 329 composições líricas seguramente suas, nas formas mais variadas: redondilhas, sonetos, canções, éclogas, odes, oitavas, elegias, labirintos, e uma sextilha. Poderá haver algumas mais, mas certamente muito longe de perfazerem as quase 600 que já chegaram a lhe ser atribuídas, em grande parte repescadas nos cancioneiros manuscritos de entre as melhores que os seus contemporâneos tinham escrito e até, logo na primeira edição da obra lírica, 2 redondilhas que já haviam sido impressas no *Cancioneiro Geral* de Garcia de Resende em 1516, 8 ou 9 anos antes de o poeta ter nascido. Seja como for, a vastidão da sua obra mostra até que ponto, mesmo nas impropícias condições em que viveu, a criação poética foi o filão fundamental da personalidade de Camões, a área de uma sempre exercida criatividade a que tudo o mais era subsidiário.

5 Os últimos anos

Depois da publicação de *Os Lusíadas*, em 1572, a reputação deste incômodo marginal começou a expandir-se. Duas traduções castelhanas do poema (de Benito Caldera e de Luis Gomes de Tapia) foram elaboradas ainda durante a vida de Camões e impressas no ano em que morreu. E embora a primeira edição da obra lírica só tenha sido impressa em 1595, 15 anos depois da sua morte (com o título de *Rimas*, e provavelmente compilada por Fernão Rodrigues Lobo Soropita), muita dela havia sido copiada em diversos cancioneiros de mão. Tasso testemunhou-lhe incondicional admiração num soneto em que lhe chama “príncipe dos poetas”, homenagem tanto mais significativa quanto vinda do outro grande poeta épico do Renascimento. Mas as fortunas pessoais de Camões continuaram medíocres até ao fim da vida, haja ou não alguma verdade na lenda que um escravo javanês que trouxera consigo pedia esmola para o ajudar, e que o poeta se arrastava de muletas pelas ruas de Lisboa. Certamente que as brutalidades das batalhas em que esteve envolvido, as longas e insalubres viagens marítimas, os rotineiros maus tratos nas prisões onde esteve confinado, e não menos as doenças venéreas inevitavelmente contraídas por tão promíscuo amador, teriam deixado marcas profundas no seu forte corpo escangalhado.

A tença (pensão) anual de 15.000 réis que foi concedida a Camões por D. Sebastião em 28 de julho de 1572, aliás porventura mais como recompensa ao “cavaleiro-fidalgo” que regressara da Índia do que como reconhecimento do poeta, era modesta mas minimamente adequada se não fora o seu pagamento irregular. Os documentos relativos à transferência de parte da tença para a mãe, Ana de Sá, permitem datar a morte de Camões em 10 de junho de 1580. “Morreu com a pátria” (como segundo a lenda teria declarado), vítima da peste que coincidiu com a entrada de Filipe II em Portugal, para tomar conta do Reino que “herdara, conquistara e comprara”, na sequência da crise dinástica provocada pela desastrosa expedição a Alcácer Quibir. Mas Filipe II (não menos português do que D. Sebastião, e tudo indica que maior admirador de Camões do que o fanatizado sobrinho teria tido a capacidade de ser), determinou que a tença que anteriormente fora atribuída ao cavaleiro-fidalgo passasse a ser paga na íntegra à mãe do poeta.

Os retratos que os primeiros biógrafos e comentadores deixaram de Camões coincidem nos pormenores fundamentais. Seu amigo Diogo do Couto descreveu-o como um homem de “natureza terrível”. Pedro de Mariz, como “grande gastador, liberal e magnífico”, a quem “não lhe duravam os bens materiais mais que enquanto não via ocasião de os despender a seu bel-prazer”. E o retrato mais completo é o registado por Manuel Severim de Faria: “Foi Luís de Camões de meã estatura, grosso e cheio de rosto, e tinha o nariz comprido, levantado no meio e grosso na ponta; afeava-o notavelmente a falta do olho direito, sendo mancebo; teve o cabelo tão louro que tirava a açafonado; ainda que não era gracioso na aparência, era na conversação muito fácil, alegre e dizidor [...], posto que já sobre a idade deu algum tanto em melancólico. Nunca casou nem teve geração”.

Ossos que certamente não são os seus foram transferidos, em 1880, de uma anônima campa rasa, com toda a pompa e circunstância, para o Mosteiro dos Jerônimos, em frente ao cais do Restelo, de onde as primeiras naus partiram para a Índia.

O teatro

O principal interesse das três peças que se conhecem de Camões reside na transposição teatral de algumas atitudes perante o amor manifestadas na sua poesia.

Duas seguem modelos clássicos: *Anfitriões* é baseado na comédia de Plauto sobre os amores de Júpiter com a virtuosa Alcmena, a quem enganosamente seduz para tomar a aparência do marido que ela amava, Anfitrião, resultando essa relação no nascimento de Hércules; e *El-Rei Seleuco* é transposto da narrativa de Plutarco, por via do *Espelho de Casados* do jurista João de Barros (homônimo do cronista), sobre a paixão do príncipe Antíoco pela madrasta e a decisão política do pai, Seleuco, de lhe ceder a esposa com parte do reino. Não se sabe quando foram levadas à cena, tendo-se presumido que a primeira foi escrita para representação académica e a segunda, em virtude de referências no prólogo, para representação numa casa senhorial de Lisboa, talvez na década de 1540. Claramente, são obras de juventude, que têm em comum um adestrado uso da herança poética do *Cancioneiro Geral*, porventura ainda mais do que do teatro vicentino, cuja influência é, todavia, evidenciada na manipulação do bilinguismo lusocastelhano para efeito cômico.

O toque inconfundivelmente camoniano manifesta-se nas sutis mudanças de ênfase em relação às fontes originais: em *Anfitriões*, ao acentuar o nivelamento de divinos e humanos perante a onipotência do amor mais do que o dever de Anfitrião de calar o sentimento humano de ciúme perante a vontade divina de Júpiter; em *El-Rei Seleuco*, onde não há menção de o rei entregar parte do reino ao filho com a esposa (no que, aliás, segue João de Barros), ao apresentar o amor como a força capaz de tudo reconciliar numa amplificada harmonia, em vez de constituir uma fonte de conflito e de divisão. Pensa-se que a peça pode ter sido entendida como uma alusão ao fato de o rei D. Manuel ter se casado com D. Leonor de Austria, possivelmente noiva do filho, futuro D. João III. De fato, as relações do então Infante D. João com a madrasta vieram a ser motivo de comentários maliciosos. A situação básica não é, portanto, inteiramente dissimilar à que viria a ser explorada na tragédia *Don Carlos*, de Schiller. Mas também nesta comédia de

Camões é o amor que triunfa, não o ciúme.

A outra peça, *Auto de Filodemo*, é uma comédia cavaleiresco-pastoril que, embora não seja propriamente uma obra-prima, revela maior maturidade e tem considerável mérito literário, constituindo uma chave importante para a compreensão das atitudes do poeta perante as convenções platonistas do amor. Como já mencionado, foi representada na Índia perante o governador D. Francisco Barreto (segundo informa o manuscrito de Luís Franco Correia), presume-se que por volta de 1555 e, provavelmente, na versão não expurgada pela censura inquisitorial.

O centro dramático do Auto relaciona-se à história dos gêmeos Filodemo e Florimena, orfãos de um amor infeliz entre fidalgos e crescidos entre pastores que os recolheram recém-nascidos. Atraído pelas artes cortesãs, Filodemo vai para a cidade, enquanto que Florimena permanece no campo como pastora. Ele apaixona-se por Dionísia, em casa de cujo pai tinha ido servir, e Florimena é secretamente amada pelo irmão de Dionísia, Venadoro, que a viu quando um dia se perdeu na caça. Com a ajuda da criada Solina, por sua vez objeto das atenções de Duriano, amigo de Filodemo, todos os obstáculos acabam por ser vencidos. Descobre-se que, afinal, os gêmeos são primos de Dionísia e de Venadoro, deixando, portanto, de haver obstáculos sociais aos desejados casamentos. Mas esta idílica intriga, cujo básico esquema tradicional também veio a ser explorado nas comédias geracionais de Shakespeare, é contraposta com o realismo sexual de Duriano, um libertino *avant la lettre*, e a aceitação natural da sexualidade feminina por parte de Solina, uma pré-mozartiana Despina do *Così Fan Tutte*. Os dois grupos de personagens – Filodemo, Florimena, Dionísia e Venadoro, por um lado e, por outro, Duriano e Solina – representam uma polarização temática entre as convenções platonistas do amor cortês e a sua desmistificação antiplatonista, cuja perspectiva o próprio tema central do Auto, com as suas preocupações genealógicas e rarefações sentimentais, é também implicitamente ironizado como irrisório.

Os contrastes estilísticos entre as falas das diversas personagens são gostosamente explorados por Camões: o comicamente eloquente chefe do clã dos pastores exprime-se num castelhano de farsa, em pura tradição vicentina; os amadores falam em redondilhas que são um reportório de estereotipadas agudezas e de estafadas antíteses cançãoeiras que, desse modo, estão sendo autoralmente usadas para ironizar os seus, no entanto, sinceros comportamentos sentimentais; e, em contraste, Duriano usa a mais coloquial e obscena das prosas, num tom de libertina modernidade flagrantemente semelhante ao do próprio Camões nas suas cartas sobre a vida boémia lisboeta.

Sem que Camões possa ser redutoramente identificado como apenas um outro Duriano, incapaz de integrar a dimensão espiritual do amor na sua básica sexualidade, as críticas deste vivíssimo personagem à hipocrisia daqueles homens que professam amar “pela passiva” em nome de Petrarca, Bembo e “trezentos Platões” (bem como de equivalentes masturbatórias madonas Lauras) são, entretanto, suficientemente eloquentes para sugerirem uma correspondente reperspectivação do platonismo dentro do ostensivo platonismo da sua poesia. Noutras palavras, para Camões os corpos não são impedimentos das almas porque os corpos e as almas são manifestações complementares do mesmo amor humano.

A lírica

A qualidade específica de qualquer poeta pode talvez ser melhor avaliada por aquilo que na sua obra foge da norma do que por aquilo que com a norma se conforma. Camões foi um poeta cristão e católico, com uma formação cultural assimilada através do neoplatonismo e manifestada num exercício poético desenvolvido a partir do petrarquismo. Não é, portanto, de surpreender que na sua obra vasta e multifacetada haja muito que se integra no espírito filosófico e religioso da época ou que manifeste uma sensibilidade poética partilhada com os seus contemporâneos. A surpresa – e porventura o aspecto mais revelador da sua visão do mundo – é que também há nela muito que internamente subverte os mesmos modelos que adotou em comum com os seus contemporâneos.

Poderia ainda assim argumentar-se que o projeto implícito na obra deste cidadão da primeira diáspora imperial europeia teria sido essencialmente conservador, ao tentar recuperar a herança do equilíbrio humanista entre ideia e experiência, pensamento e ação, apetite e razão, armas e letras, numa nova ordem que já não podia caber nas fronteiras da harmonia renascentista e que, portanto, teria de ser redimensionada à escala de um mundo de fronteiras colapsantes. Seria, assim, um projeto de ordem para um mundo de excesso, se é que não mesmo um projeto de razão para a desrazão do mundo. O que é admirável, no entanto, é que Camões o tenha feito mantendo sempre a integridade fundamental de nunca recusar a percepção do novo e do diferente, até quando só pudesse entendê-los com os olhos de uma cultura cuja norma era a semelhança do passado, como, por definição e assumido propósito, era a cultura renascentista europeia cristã, a única que podia ser a sua. Camões encheu as garrafas antigas com vinho novo. No lugar da singular Verdade de um absoluto preconcebido, encontrou um mundo de plurais verdades relativas. Lidou com elas como se do mesmo absoluto se tratasse, mas, ao fazê-lo, virou às avessas a hierarquia metafísica do mundo, revertendo a ordem pré-estabelecida entre as presumidas essências e as observáveis aparências ao questionar se aquelas não seriam porventura mais precárias ou mais enganosas do que estas.

O que Camões ficou a dever a Petrarca foi, acima de tudo, a aprendizagem poética que lhe permitiu tornar a língua portuguesa num instrumento capaz de cantar com italiana luminosidade. Partilhou com Dante um sentido de confrontação individual com o destino e retomou dele a polarização dialética entre “apetite” (o “desiderio” da *Vita Nova*) e “razão”. Desenvolveu a partir da tradição do *dolce stil nuovo* a percepção do amor como a forma inteligível do desconhecido. Mas enquanto os seus mestres – bem como os seus contemporâneos, também neles modelados – viam no amor um meio de ascender à unidade de uma ordem espiritual obscurecida pela matéria, Camões, como um alquimista experimental na ciência dos sentimentos humanos, procurou, em sentido inverso, encontrar a unidade espiritual na própria multiplicidade da matéria em que a via manifestada e, no processo, articulou o símbolo *angelicato* da mulher amada com a sua múltipla realidade corpórea e existencial, desdobrando o obrigatório amor único por uma inefável Beatriz ou rarefeita Laura, na veracidade biográfica das “várias flamas” em que “variamente ardia” (Soneto “No tempo que viver de amor soía”). Tal como todos eles, Camões foi um poeta do amor. Mas, diferenciando-se deles, foi um poeta do que há da aparência do divino no multifacetado amor humano e não de um inalcançável amor

humano como trampolim para a unidade do divino.

Dessa radical viragem de ênfase dentro da tradição assumida, dá o poeta aviso ao afirmar que os diversos modos em que o amor se manifesta nos seus versos não são “erros” nem “defeitos” (como em termos da tradição teriam de ser entendidos), mas “puras verdades” que os diversos leitores podem e devem entender, segundo as suas próprias diferenciadas experiências pessoais, que desse modo está também a trazer para o espaço semântico do discurso poético: “E sabeí que, segundo o amor tiverdes, / Tereis o entendimento de meus versos” (Soneto “Enquanto quis Fortuna que tivesse”). Uma tão relativística valorização da experiência – própria e alheia – como critério de avaliação estética e moral é corolário da transformação da concepção do amor, de presciente guia para uma preconcebida ordem divina, no guia cego para um conhecimento humano ainda indecifrado, mas do qual não haverá possível regresso: “Não canse o cego amor de me guiar / A parte donde não saiba tornar-me” (Soneto “Pois meus olhos não cansam de chorar”).

Ignora-se qual é a cronologia da obra lírica de Camões. E se é quase um truísmo considerar que a verdadeira biografia espiritual de um poeta é a sua obra, o fato é que Camões não se organizou para a posteridade como haviam feito Dante e Petrarca. Talvez o estivesse a fazer no *Parnaso*, quando Diogo de Couto o encontrou em Moçambique. Mas também é possível que se tratasse de uma obra de outro tipo, já que o cronista informa que esse “livro mui douto” e “de muita erudição”, além de “muita poesia” continha “filosofia e outras ciências”. De um modo ou de outro, a perda é irreparável. Todavia, tendo em conta não só o pouco que se sabe das circunstâncias da sua vida e os comentários dos primeiros biógrafos, mas também a norma generérica dos destinos humanos, seria ainda assim possível organizar a sua obra em três grandes grupos que correspondessem a um crescente amadurecimento estilístico (se tal coisa pode ser seguramente detectada em tal poeta) e, sobretudo, a uma gradual, se bem que não necessariamente linear evolução temática da confiança para a dúvida e da dúvida para o desespero. Ou seja, o percurso existencial deste homem de “natureza terrível” que começara por ser “na conversação muito fácil, alegre e dizidor” e que depois “deu algum tanto em melancólico”.

O primeiro grupo, embora possa incluir vários poemas à “maneira italiana” (alguns sonetos, as primeiras canções) estaria dominado por composições na “medida velha”, os versos de cinco ou de sete sílabas da tradição popular e cancioneril. Como Duriano no *Auto de Filodemo*, o poeta deleita-se na desmistificação das convenções dominantes do amor cortês, assumindo e exibindo uma urgência sexual de prosélito profano em campanha de autopropaganda, com explícito e irreverente antipetrarquismo. Assim, por exemplo, dirige-se num vilancete a uma hesitante Caterina, que “promete”, mas que “mente”, para lhe oferecer asseguradas delícias sexuais se cumprisse, pois, sem experimentar, nunca poderia saber o que estava a perder (Vilancete “Caterina bem promete”). O tom é leve, trata-se de um poema circunstancial de sedução, mas é significativo da atitude moral e intelectual do poeta que o argumento central da sedução seja o valor superior da experiência ao da virtude convencional. Noutro vilancete, uma sutil utilização jocosa de metáforas sexuais tradicionais (o “mar” emblemático da sexualidade feminina e as fálicas “barcas” reminiscentes das *Cantigas de Amigo* galego-portuguesas) permite-lhe ser ele a prometer uma sólida virilidade à dama ainda hesitante de “embarcar”, claramente menos por virtude do que pela preocupação de escolher, entre as

várias “barcas” disponíveis, uma que seguramente não “pendesse” (Vilancete “Quem disser que a barca pende”). Descodificando as suas metáforas jocosas numa prosa que as torne mais explícitas, este sutil poemeto que nenhum dos comentadores da lírica camoniana pareceu entender, revela-se de uma obscenidade hilariante. E é ainda com juvenil entusiasmo que, nalguns sonetos, projeta o seu próprio canto como o instrumento fálico de um Amor “que a todos avivente” (“Eu cantarei de amor tão docemente”); que desafia Amor para que busque “novas artes, novo engenho e novas esquivanças” para o “matar” na revivificadora “morte” do desejo satisfeito (“Busque Amor novas artes, novo engenho”); que enumera as contradições inerentes ao “contentamento descontente” em que o Amor se manifesta (“Amor é um fogo que arde sem se ver”); ou que dignifica a “baixeza” do desejo sexual em nome da lei física sobre a atração das qualidades afins nos Elementos que faz “a grave pedra o centro desejar da Natureza” (“Pede o desejo, Dama, que vos veja”).

Poucos poetas, antes ou depois, valorizaram tanto a sexualidade feminina quanto Camões. Para ele, a mulher é o outro desejado na sua alteridade e não a projeção imaginada de um amador que se encontrasse a si próprio na mulher amada. Esta perspectiva, que radicalmente subverte os tópicos do chamado amor platônico prevalescentes no seu tempo e infinitamente glosados pela poesia direta ou indiretamente associada ao petrarquismo, é sutilmente demonstrada num soneto tão célebre quanto geralmente desentendido em que Camões retoma o conceito neoplatônico fundamental da fusão dos amantes num só sujeito: “Transforma-se o amador na cousa amada / por virtude do muito imaginar”. Esta ideia já havia sido expressa, em palavras semelhantes, por Marsilio Ficino e por Léon Hebreu, que a desenvolveram de Platão. E, depois de Camões, por S. Juan de la Cruz (“amada nel amado transformada”) como um significante místico, ou por Santa Teresa de Ávila na prece apaixonada a Deus para que a “devorasse”. Camões, para quem a paixão era servida pela racionalidade de quem prefere o conhecimento da amada-outra à obliteração na amada – ou da amada em si próprio – lida com o conceito como se de uma proposição lógica se tratasse e que, como tal, devesse ser debatida e argumentada. Ao fazê-lo, revela-a como uma metáfora falsa. Com efeito, como a sequência argumentativa do soneto vai demonstrar, se o amador pudesse de fato transformar-se na pessoa que ama “por virtude do muito imaginar” e, dessa maneira, conseguisse realmente conter em si – ou ser contido – em quem ama, o corpo não teria mais causa para desejar. Ou então (e o poeta, que numa carta satirizou os “narcisos” do amor enamorados das suas próprias sombras e as masturbatórias madonas Lauras, aqui também não deixa de sugerir, com mais sutil ironia, o indecoroso de tal postura) só em si próprio poderia satisfazer o seu desejo. Mas a verdade é que continua a desejar e que o desejo é por alguém que não é ele e que outra pessoa se mantém. Ao impugnar assim a abstração totalizante só alcançável pela obliteração ou sublimação do desejo, que é a premissa neoplatonista que abre o soneto, Camões está mais uma vez a instituir o desejo como uma verdade de valor equivalente ao do próprio amor espiritual, seu complemento: o amor simultaneamente “vivo” e “puro” de que é “feito” é a resposta total mais adequada à natureza da amada que, “linda e pura semi-deia” (e, portanto, implicitamente também semi-humana), deve ser aceite e amada como a pessoa corporal que, tal como ele, não deixa de ser. O corolário lógico cristalizado no último verso do soneto é que a totalidade do amor pressupõe e necessita a sua expressão física do mesmo modo que a “matéria simples” pressupõe e necessita a sua “forma”. Todo o amor que desse modo não se con-

substancializasse seria apenas uma falácia inoportuna.

Essa mesma falácia é denunciada por Camões em dois poemas escritos em voz feminina – num tom de leveza que sugere poderem ser anteriores ao soneto, mas sem menor seriedade de concepção – em que põe as insatisfeitas amadas a queixarem-se dos falsos amadores masculinos que preferem a ideia à realidade, a abstração de um amor contemplativo à tangível sexualidade que elas lhes estão oferecendo e explicitamente desejam, desse modo caracterizando as suas tontices esteriotipadas como uma forma de hipocrisia, de crueldade e, em última análise, de desamor. Num deles (o vilancete “Coifa de beirame”), Joana queixa-se da parvoíce fetichista do amante mais enamorado da touca que lhe adorna os cabelos do que do seu corpo que, tal como Amor, “se quer sem vestido”. No outro (o vilancete “Falso cavaleiro ingrato”), a mulher denuncia a hipocrisia do homem cujo tipicamente enganoso amor cortês se exprime em afirmar um amor que não pode ser carnalmente realizado, com a justificativa de que ela, que o deseja, certamente não o desejaria.

Mas talvez seja na *Écloga dos Faunos* (“As doces cantilenas que cantavam”) que, embora nos tenha chegado com alguns cortes de oficial pudicícia, melhor se pode vislumbrar o assombro de Camões pela pujança de uma impessoal sexualidade feminina que os humanizados Faunos teriam desejado que as inalcançáveis Ninfas neles consentissem exercer. Na sua explícita celebração do paraíso terrestre dos sentidos – a indomada “Natura” da força criadora da sexualidade – a *écloga* vai ter uma equivalência orgasticamente consumada na utopia iniciática da Ilha do Amor, em *Os Lusíadas*. Mas no retrato das Ninfas, como forças naturais com aparência humana, há também algo que remete para a estranhamente edipiana caracterização da materna fera-fêmea no que é certamente um dos seus últimos poemas, a autobiográfica Canção X (“Vinde cá meu tão certo secretário”). Diz um dos Sátiros para as impiedosas Ninfas, na *Écloga*: “Nem vós nascidas sois de gente humana, / nem foi humano o leite que mamastes [...]. Sois Esfinges nos gestos naturais, / que o rosto só de humanos amostrais”. E Camões na sua própria voz, na Canção X:

Foi minha ama uma fera, que o destino
Não quis que mulher fosse a que tivesse
Tal nome para mim; nem a haveria.
Assi criado fui, por que bebesse
O veneno amoroso, de minino,
Que na maior idade beberia
E por costume, não me mataria. [...]
Parece-me que tinha forma humana,
Mas cintilava espíritos divinos. [...]

A sexualidade masculina, em Camões, é o “fervente desejo” de conhecimento dos mistérios da vida no outro feminino. Daí a função iniciática de Vênus, em *Os Lusíadas*. O misogênamente contemplativo – e, ele sim, neoplatonista – Fernando Pessoa irá escrever, no *Livro do Desassossego*, em pleno modernismo novecentista: “Horror de ter nascido de vaginal!”. Para Camões, o Feminino é a origem da vida e, portanto, a razão de ser da sua própria atuante sexualidade.

É geralmente aceito – sobretudo desde os estudos pioneiros de Jorge de Sena – que a poesia do homem complexo que foi Camões reflete um modo dialético de

pensar. E assim é, sem dúvida. Mas a dialética camoniana nem sempre se processa de um modo evidente ou, menos ainda, convencional. O que geralmente se entende como o processo dialético visa sempre à resolução de antinomias, seja pela neutralização de um dos termos em oposição – como, por exemplo, nos *Trionfi* de Petrarca, onde o amor espiritual triunfa sobre o amor carnal – seja, como mais tarde na dialética hegeliana, através de uma síntese em que as antinomias possam ser reconciliadas. Daí a sua utilidade para a especulação mística e para o profetismo revolucionário: permite igualmente justificar as paradoxais manifestações dos desígnios de Deus e as contradições da História. Mas no pensamento dialético de Camões, as oposições frequentemente permanecem opostas e são aceitas como verdades relativas. Ou seja, são entendidas não tanto em termos de conflito – que, entretanto, também podem servir para manifestar – quanto em termos de coexistência e de complementaridade.

A Canção foi a forma poética que Camões preferiu para as suas recorrentes meditações sobre a dialética do desejo, a qual, crescentemente associada ao tema da mutabilidade, torna-se central ao segundo grande grupo em que a sua poesia pode ser organizada. Por exemplo, na Canção III (“Já na roxa manhã clara”), o próprio desejo é a fivela que ata as duas pontas da vida, a espiritual e a material: a celeste *dona angelicata* começa por ser convencionalmente caracterizada como “a luz que arreda a negra escuridão do sentimento ao doce pensamento”, numa alba espiritual que deveria preparar a “ditosa partida” da vida conturbada das paixões. “Se mo não impedir o meu desejo”, acrescenta, no entanto, o verso que marca a viragem conceitual do poema. Porque a visão da amada vai, pelo contrário, reacender o indomado desejo do poeta e, restituindo-lhe a vida que estava prestes a perder, afinal revitalizá-lo enquanto “um homem só de carne e osso”. Trata-se ainda de um poema de confiante afirmação, tematicamente relacionável com as atitudes expressas em sonetos como “Pede o desejo, dama, que vos veja”.

Bem mais complexa, e porventura paradigmática do que teria sido a segunda fase da poesia de Camões, é a Canção VII, “Manda-me Amor que cante docemente” (primeiro verso que remete ao soneto “Eu cantarei de amor tão docemente”, cuja atitude de prosélito entusiasmo de algum modo corrige). É talvez o poema onde a dialética camoniana mais complexamente se manifesta, transcendendo a exemplaridade da situação amorosa nele representada para se tornar numa meditação filosófica sobre a própria natureza do conhecimento, com significativas correspondências, tanto na sua obra lírica quanto na épica. Reduzida à sua essência de concepção, a Canção faz o registo de um processo de substituição da reminiscência pela memória, ou seja, da ideia recebida pela experiência adquirida. Camões retoma aqui a tradicional oposição entre “apetite” e “razão” que outros poetas (como, notadamente, Dante na *Vita Nova*) já haviam debatido. A conclusão mandatária é o triunfo da razão sobre o apetite. Mas Camões, numa característico deslocamento de ênfase, chega a uma diferente conclusão: o conflito só poderia ser resolvido pela transformação recíproca do apetite em razão e da razão em apetite, tornando possível alcançar a desejada “mansa paz” através da coexistência de “cada um com o seu contrário num sujeito”.

O processo de aprendizagem registado na Canção é desencadeado pelo impacto psicológico da descoberta de um amor que não seja fingimento. O “insciente amor” que o poeta até então usara para proveito próprio, “mil vontades alheias enganando”, provocou o próprio Amor a exercer nele uma sublime vingança. A percepção da alteridade da amada – ou seja, a percepção física do seu “gesto” e do seu “aspeito” – desenca-

deia uma dupla metamorfose: a Natureza é subitamente entendida como uma múltipla entidade viva, dotada dos sentimentos humanos que passa a manifestar, enquanto que, “por troca”, a “humana natureza” do poeta é percebida como tendo a dureza insensível das montanhas. Esta reveladora metamorfose psicológica (de algum modo relacionável com a metamorfose punitiva causada pelo errado amor de Adamastor, em *Os Lusíadas*), faz o poeta entender que até então tinha vivido sem conhecer o verdadeiro amor, e que por isso tinha podido fingir um enganoso amor cantando o amor que já trazia “impresso” na alma, como se a imagem de uma platônica reminiscência. Mas isso o poeta igualmente caracteriza como um “excelente modo de enganar-me”, que não pode ser mantido depois de a imagem paradigmática ter sido substituída pela evidência tangível da alteridade do “gesto” e do “aspeito” da amada. O novo amor assim desencadeado pela realidade outra da amada é verdadeiramente o amor que ultrapassa o humano entendimento. E esse é o amor que agora quer cantar, sabendo, no entanto, que o que canta é mais que o que entende. O conceito fundamental do poema está porventura expresso no verso “conheci-me não ter conhecimento”, por ser a base de um novo conhecimento em que os opostos poderão coexistir na “mansa paz” derivada do “grão concerto” de “cada um com o seu contrário num sujeito” por efeito do “celeste” poder humano da amada “que faz num coração que venha o apetite a ser razão”. O processo culmina com a substituição das abstrações da reminiscência platônica – o enganoso amor que começara por estar “impresso” na alma – pelas factuais da memória que passam a estar escritas na alma do poeta, com o “claro gesto” da amada “juntamente impresso”:

Não sei que me escrevia
Dentro n'alma co'as letras da memória,
O mais deste processo
Co claro gesto juntamente impresso
Que foi a causa de tão longa história.
Se bem o declarei
Eu não a escrevo, da alma a trasladei.

Esta radical nova problematização do desejo como conhecimento – ou do “apetite” como “razão” – é, contudo, feita por Camões numa linguagem neoplatônica e ostensivamente petrarquista. Por exemplo, a convencional descrição do desencadear do amor como coincidente com a chegada do Verão, na segunda estrofe da Canção, remete diretamente para o *Triunfo do Amor* de Petrarca. Mas se, como cumpre e geralmente não é feito pela crítica camoniana, o poema for lido pelo que está a dizer e não pelo que se poderia esperar que estivesse a dizer, torna-se evidente que a tradição neoplatonista está sendo nele utilizada para significar percepções diferentes através de aparentes semelhanças.

Correspondentemente, num dos seus mais belos e sutis sonetos (“Um mover de olhos brando e piedoso”), Camões pôde também usar a linguagem do neoplatonismo para celebrar uma “Circe” em tudo oposta à homérica Circe, que transformava os homens em animais. O soneto está organizado como um inventário de atitudes, gestos e características que, sem que seja necessário explicitá-lo, estabelecem o oprimido *status* social e, porventura, étnico da mulher que retrata: “um riso [...] quase forçado”, “um doce e humilde gesto de qualquer alegria duvidoso”, “um medo sem ter culpa”, “um longo e obediente sofrimento” e até um “manifesto indício da alma”, asserção que,

no contexto, adquire um valor surpreendente por sugerir ser necessário afirmar que essa humilde, sofredora e amedrontada mulher também tem alma. Ao mesmo tempo, Camões vai intercalando nesta caracterização psicológica e social da sua “Circe” todas as qualidades associadas à indubitável alma da *dona angelicata* – brandura, gravidade, modéstia, bondade, serenidade – para concluir que a sua afinal “celeste fermosura” não é causa nem produto de um baixo amor, como de uma perspectiva platônica teria de ser entendido, mas o “mágico veneno” que, em vez de degradar, foi capaz de desencadear uma transformação positiva do “pensamento”.

Se, como o efeito totalizante desse magistral soneto parece sugerir, a mulher nele descrita era de fato de uma raça não europeia, certamente não seria caso único na poesia de Camões. Esta anti-Circe poderia ter sido a amante chinesa que, segundo Diogo de Couto, acompanhava o poeta quando do naufrágio junto à foz do rio Mecon e que nele teria morrido: a Dinamene nomeada em dois sonetos elegíacos e a “ninfa” cuja morte no mar é invocada noutros dois. Ou também poderia ter sido a amante negra a quem dedica as “Endechas à Bárbara Escrava” (“Aquela cativa que me tem cativo”) cuja revitalizante serenidade, siso e doçura caracterizam em termos equivalentes ao que usou para descrever a sua “celeste” Circe. O uso sexual de mulheres nativas – e não menos de escravas – foi desde sempre um dos espólios de todos os impérios, e Camões, soldado imperial de manifesto libido, certamente teria usado e abusado do privilégio. O que é inusitado é o modo como, nas Endechas, ele dignifica a qualidade racial da sua amante negra, que “bem parece estranha, mas bárbara não”. Camões foi, que eu saiba, o primeiro poeta do Renascimento Europeu que celebrou a beleza física e espiritual de uma mulher negra, não como uma importação exótica ou como uma glosa da “escura porém bonita” do *Cântico* de Salomão, mas como um reconhecimento do valor próprio da diferença.

Os nomes que atribui às suas amantes não europeias também são reveladores da mesma atitude de dignificação da diferença. “Dinamene” vem da nobre tradição clássica, é um “criptómano” pastoril de que o próprio Camões se serviu (por exemplo, na *Écloga dos Faunos*) e que Garcilaso de la Vega também havia usado para designar uma Ninfa do Tejo. A coincidência – e amarga ironia – não teria sido involuntária quando Camões assim designou a naufragada “ninfa” do seu distante exílio oriental, que as “ondas” do mar “tão cedo” fizeram “à morte estar sujeita” (Soneto “O céu, a terra, o vento sossegado”). Quanto ao nome Bárbara, se não é também um “criptómano” poético, é certamente menos provável que fosse o nome nativo de uma escrava do que o nome que lhe tivesse sido atribuído por aqueles que a escravizaram. Em processo inverso ao dessa forma de usurpação de identidade, ao usá-lo como se de um nome legítimo se tratasse num poema em que celebra a sua “pretidão”, Camões está a transformar a onomatopeica palavra “bárbara” (do grego para caricaturalmente ecoar a ininteligibilidade sub-humana das línguas de outros povos) na transposta afirmação da identidade própria dessa “estranha”, mas afinal não “bárbara” serva-senhora. E assim, ao celebrar a sua Bárbara com a linguagem europeia do amor cortês, Camões estaria, por um lado, a trazê-la para a sua cultura, mas, por outro lado, está também a sugerir que os códigos subjacentes a essa cultura já não podiam ser considerados como normativos ou universais. A linguagem herdada tinha, portanto, de servir para dar expressão a novos significados.

Tal como Dante, Camões entendeu o amor como um veículo para o conhecimento, concepção, aliás, central à épica de *Os Lusíadas*. Mas o território sem re-

torno para onde Amor o guiou revelou-se finalmente não como uma imagem divina do Paraíso celeste (cuja sensorial transposição humana idealizou na Ilha de Vênus, em *Os Lusíadas*), mas como a ininteligível realidade do caos terreno. Essa terrível revelação, constatada por quem “tudo passou” e “tudo experimentou”, domina o último grande grupo temático da sua Lírica.

Camões atinge nesses poemas a mais alta sublimidade estética ao mesmo tempo que, em viagem inversa à de Dante, afunda-se no labiríntico mundo infernal do “desconcerto”, da “Morte cega”, do “caso duvidoso”, da “Fortuna injusta”, e de um Amor finalmente revelado como uma selvagem deidade que se não contenta com os sacrifícios simbólicos de “cordeiros e bezerras”, mas exige a crua tangibilidade do sacrifício humano daqueles mesmos que a servem. É o que diz no soneto “Em prisões baixas fui um tempo atado”, onde, todavia, também torna claro que o seu propósito havia sido conhecer a felicidade na terra: “contentei-me com pouco, só por ver que cousa era viver ledó”. E noutro soneto (que começa “No mundo quis um tempo que se achasse / o bem que por acerto ou sorte vinha”) declara que tinha querido experimentar a sua sorte dando à Fortuna a possibilidade de se experimentar nele: “e, por experimentar que dita tinha, quis que a Fortuna em mim se experimentasse”. Tal experimentação consigo próprio necessariamente o levou a cometer “erros” que foram cruelmente punidos com “prisões”, “mágoas”, “misérias” e “desterros”. Mas também o levou à constatação de que a injustiça da Fortuna foi maior do que os erros cometidos (Soneto “Eu cantei já, e agora vou chorando”) porque afinal o amor fora a única força que o motivara: “Os erros e a Fortuna sobejaram, que para mim bastava o amor somente”. Assim diz no Soneto “Erros meus, má Fortuna, amor ardente” onde, mais adiante, declara: “Errei todo o discurso de meus anos”. Neste verso prodigioso – com os articulados duplos registos de “errar” como enganar-se e como deambular, e de “discurso” como linguagem e como percurso – reside o nódulo central ao projeto camoniano que, mesmo se eventualmente malogrado, dá bem a medida do supremo arrojo de quem assim procurou transformar o sem-sentido da vida transitória na linguagem que lhe desse perene significação.

Na Canção “Manda-me Amor que cante docemente”, o amor tinha parecido capaz de articular a Humanidade e a Natureza, transfigurando cada uma delas na extensão opostamente complementar da outra ao “dar entendimento às cousas que o não tinham”. Mas a experiência da morte revela o engano, porque a bela, mas insciente Natureza, arrepiantemente feita apenas de aparências (como as esfíngicas ninfas da *Écloga dos Faunos*), limita-se a integrar na sua neutra pulsação o lamento funéreo da amorosa voz “que ao vento deita” e que indiferentemente o “vento leva” (Soneto “O céu, a terra, o vento sossegado”). E o poeta, tendo sobrevivido com a desoladora sabedoria de que “não mata grande dor”, sabe agora apenas, na esvaziada vida que lhe sobra não mais para a viver, mas (como a sintaxe ambígua do verso “pois vida me não farta de viver” parece sugerir) para por ela, a contravontade, continuar a ser vivido, que “se cousa há que mágoa dê maior” ele a verá: “que tudo posso ver” (Soneto “que poderei do mundo já querer”). Não se trata aqui, no entanto, de uma expressão positiva do conhecimento humano. Perder o medo havia sido a força desencadeadora da sua humana aprendizagem. O novo conhecimento da morte que há dentro da vida vai levá-lo, pelo contrário, à mais negativa das conclusões: “Já perdi o que perder o medo me ensinou”. Pode por isso constatar, noutro soneto (“Correm turvas as águas deste rio”), com um niilismo que chega às fronteiras da heresia, que o mundo não parece ser mais do que um esqueci-

mento de Deus porque a vida não parece ser mais que o que parece:

Tem o tempo sua ordem já sabida.
O mundo não. Mas anda tão confuso
Que parece que Deus dele se esquece.

Casos, opiniões, natura e uso
Fazem que nos pareça desta vida
Que não há nela mais que o que parece.

Noutro soneto tematicamente relacionado, Camões começa por contrapor aos valores positivos “Verdade, Amor, Razão, Merecimento” (é o primeiro verso) ao “regimento do mundo” pelas forças negativas da “Fortuna, Caso, Tempo e Sorte”. É um mundo de “efeitos” cujas “causas” são ininteligíveis e onde “o que é mais que vida e morte [...] não o alcança humano entendimento”. Por isso as provas derivadas da experiência (“é melhor ter muito visto”) são preferíveis às “razões subidas” dos supostos “doutos”, já que “cousas há’í que passam sem ser cridas e cousas cridas há sem ser passadas”. Mas o quiasmo inerente a esta ponderada atitude de dúvida racional vai levar à declaração abrupta, e logicamente despreparada, do último verso do poema: “Mas o melhor de tudo é crer em Cristo”. Poderá este verso significar uma ortodoxa profissão de fé, como a crítica consagrada gosta de considerar? Talvez não, ou certamente não apenas. Talvez, quando muito, um desejo de fé. Na sequência de um poema organizado como uma rigorosa discussão lógica de conceitos antagônicos, tal súbito salto no abismo irrompe como um *non sequitur*, uma absurdidade a ser contraposta ao absurdo da existência humana.

Na verdade, tudo sugere que, para Camões, a fé não é tanto uma solução quanto um paradoxo. Representa o colapso da razão e da vontade, a desaprendizagem de tudo aquilo que não ter medo lhe ensinou, a desistência do seu projeto existencial de deixar que a Fortuna em si se experimentasse para ver que “cousa era viver ledó”, o malogro da desejada reconciliação de apetite e razão numa nova forma de conhecimento, a negação, em suma, do discurso de seus anos. Disso mesmo dá veemente testemunho no neoplatonismo cristão das Rimas de *Babel e Sião* que, como o poeta expressamente declara, constituem a inversão do que a sua poesia até então significara: “que do que já mal cantei / a palinódia já canto”.

Nos 366 versos do corpo da redondilha (um para cada dia de um ano [bissexto?], como se as contas de um sacrificável rosário?) Camões submete-se à fé instituída, humilha-se perante um Cristo vingativo e renega a sua obra. Inspirado no Salmo 137, *Super Flumina*, Camões usa a imagística tradicional de Babel e Sião para redimensionar, de uma perspectiva metafísica, dois temas recorrentes da sua poesia: a mutabilidade e o exílio. Mas aqui o transitório e o inconstante são apenas manifestações do mundo do tempo e da matéria onde o poeta, duplamente exilado da sua pátria natural e da sua pátria espiritual, pendura a harpa nos salgueiros como um troféu de sacrifício ao punitivo poder divino. Babilónia seria, portanto, a falsa pátria corporal onde a carne, que ofende a alma, deve ser punida com a “disciplina crua” que faça nela as mesmas nódoas que ela já fez na alma; Sião a pátria verdadeira, da alma, à qual só poderá regressar e nela repousar eternamente “quem tomar seus pensamentos recentes e, em nascendo, os afogar”, ou “os desfizer” batendo-os “com furor santo” na “Pedra” da Igreja; e Cristo

é o Grão-Capitão, cuja divina carne martirizada poderá resgatar as almas submissas dos vícios da “carne má”, mas que punirá eternamente quem, para o merecer, não oblitere a sua errada humanidade. É, em suma, o militarizado Cristo vingativo da ortodoxia contrarreformista e da Inquisição. Na sua violência sadomasoquista (conceito que não era do seu tempo, mas nem por isso menos apto) é, entretanto, ainda o “homem só de carne e osso” que pode estabelecer uma tal relação de martirizada correspondência entre as misérias da sua própria carne sujeita aos sempre ressuscitados encantos de Babel (“E tu, ó carne que encantas, / filha de Babel tão feia, / que mil vezes te levantas / contra quem te senhoreia”) e a redentora “Carne divina” do Cristo crucificado.

O poema teria sido escrito, segundo alguns, na sequência do naufrágio que Camões sofreu junto às costas de Camboja ou, segundo outros (e talvez mais plausivelmente) durante a sua desesperada indigência em Moçambique. Menos provavelmente (já que o ponto de partida para a meditação metafísica é o exílio factual em que se encontrava) também houve quem visse nele os resultados da ação dos dominicanos sobre a alma do poeta nos seus últimos anos, após o regresso ao Reino. Em todo o caso nada indica que seja correto entendê-lo, cronologicamente, como um testamento poético (um dos últimos poemas datáveis de Camões é uma longa petição ao regedor de Lisboa em defesa de uma mulher adúltera que ia ser degredada para a Índia), e talvez também não seja legítimo considerá-lo – lugar comum da crítica camoniana – como a coroação e, menos ainda, a súplica da sua poesia lírica. *Babel e Sião* é um poema de suicídio, que aspira ao esquecimento e ao silêncio. Em sentido inverso ao registado na Canção “Manda-me Amor que cante docemente”, aqui a memória vai ser substituída pela reminiscência (“não me lembras na memória, senão na reminiscência”), numa linguagem de morte e não de vida. Filosoficamente convencional no contexto de uma obra que está longe de o ser, trata-se, no entanto, de um veemente testemunho fundamental para que, em *contrario sensu*, se possa avaliar o consciente risco metafísico tomado por Camões nos demais poemas de que este visa ser a desesperada desmontagem e de que é a expressão palinódia.

Em *Babel e Sião*, o poeta declara que daí em diante só escreveria “versos de amor divino”, lançando sobre si próprio a maldição do eterno esquecimento se de novo prevaricasse em cantos profanos. Não há, contudo, muitos outros exemplos de poesia mística, ou mesmo só de incidência religiosa, na sua obra. A principal e, poeticamente, mais notável exceção é a Elegia V (“Se quando contemplamos as secretas”) que leva a um ponto extremo a descrição da fisicalidade do martírio de Cristo. O misticismo português, diverso do espanhol, sempre tendeu para um quietismo resignado e contemplativo. Este poema, pelo contrário, é a visualização do excesso, com uma violência só igualada, mesmo em Camões, nas injunções autobiográficas que interrompem o discurso épico d’*Os Lusíadas* para nelas se insurgir contra as inumanas injustiças que contra si próprio houvessem sido cometidas.

Em umas (obviamente anteriores) redondilhas “Ao desconcerto do mundo”, o poeta havia denunciado as desconexões entre a virtude e a justiça, concluindo com amarga ironia que, já que ao contrário de tantos outros ele havia sido castigado por ter sido mau, só para si estava o mundo concertado. No que é sem dúvida um dos seus últimos poemas, a autobiográfica Canção X já atrás mencionada (“Vinde cá meu tão certo secretário”), a visão do feminino associada à imagem pastoril pagã de uma lactante Mãe-Fera é cristalizada nos versos “Parece-me que tinha forma humana / mas cintilava

espíritos divinos”. Na Elegia V, subjacente ao que contém de religiosa militância, há uma ambígua triangulação de correspondências entre o eu narrativo do poeta, que assume os erros da culpada humanidade, um Cristo redentor que sofre na carne ensanguentada as punições pelos erros que não cometeu, e uma perenemente lactante Virgem-Mãe, como se a Virgem Maria da mitologia cristã transmutada numa sagrada “Fonte” pastoril que ainda acoresse, ao ver o sedento “Deus incarnado” a padecer na cruz (o “Filho que pariste”) para, com uma sacrílega carnalidade humanamente regeneradora, “dar as tetas puras ao Cordeiro” – o adulto Cristo moribundo – com o mesmo “licor salutrífero e suave” que o poeta desejaria que também o alcançasse.

Se, como tudo indica, a Canção “Vinde cá meu tão certo secretário” é posterior ao desesperado desejo suicida de fé das Rimas de *Babel e Sião* e à sacrificial carnalidade mística da Elegia V, esse longo texto autobiográfico representa a recuperação final da escrita humana da memória na obra de Camões. O seu “tão certo secretário” é, como logo diz, o “papel” com quem não só as penas desafoga, mas onde descreve e comenta os passos principais da sua vida, retrospectivamente entendida como afinal não dominada por erros e excessos, mas por impossibilidades e carências:

Que segredo tão árduo e tão profundo:
Nascer para viver, e para a vida
Faltar-me quanto o mundo tem para ela!

E, embora o seu desesperado encontro com a fé lhe possa permitir acrescentar, mais adiante no poema – não sem alguma perplexidade ou apreensão – “da Providência, enfim, divina, pendo”, logo a seguir declara que ainda agora só consegue domar os seus padecimentos “com fabricar na fantasia fantásticas pinturas de alegria”, e que ainda agora o seu indomado desejo seria poder “tornar o tempo para trás, como a memória” para – como se a palinódia da palinódia de *Babel e Sião* – de novo tecer “a antiga história” de seus “doces erros” da “mocidade”:

[...] a conversação leda e suave, [...]
Os campos, as passadas, os sinais,
A fermosura, os olhos, a brandura,
A graça, a mansidão, a cortesia,
A sincera amizade que desvia
Toda a baixa tenção, terrena, impura,
Como a qual outra alguma não vi mais.
Ah! Vãs memórias, onde me levais
O fraco coração, que ainda não posso
Domar este tão vão desejo vosso?

Desejo, experiência e memória são, de fato, três atributos fundamentais da poesia de Camões, os passos de uma errância tornada num discurso finalmente não divino, mas humano, não de morte, mas de vida. Por isso a melhor conclusão para o exercício existencial e poético representado na sua obra lírica é a que se encontra nos versos que encerram o comiato desta sua última Canção:

Nem eu delicadezas vou cantando
C’o gosto do louvor, mas explicando
Puras verdades já por mim passadas.
Oxalá foram fábulas sonhadas!

A épica

O tema específico de *Os Lusíadas* é a viagem pioneira de Vasco da Gama à Índia; o seu tema mais amplo é a História de Portugal de que essa viagem tinha sido o momento culminante. Os heróis da aventura marítima (Vasco da Gama, Paulo da Gama) contam a História até então; personagens míticas (Júpiter, Adamastor, Tétis,...) trazem-na até ao presente da escrita do poema em modo ficticialmente profético. Mas o poeta também intervém na narrativa através de recorrentes comentários que servem para colocar o sentido de celebração do passado numa perspectiva crítica do presente. No plano mitológico inter-relacionado com a viagem, Vênus apoia os portugueses, Baco procura impedir o seu progresso. A viagem culmina não com a chegada dos navegantes à Índia ou o seu regresso à pátria, mas com a sua consagração na ilha mágica em que Vênus se transforma para os receber e onde os destinatários contemporâneos do poema poderiam também ser recebidos se viessem a merecê-lo.

Mesmo este mais breve dos resumos chega para sugerir que o poema tanto se conforma com as normas tradicionais do gênero quanto delas se desvia (por exemplo, quando o autor intervém na sua própria voz no que as boas regras mandariam que fosse um discurso épico impessoal). E tal como na Lírica, também na Épica, Camões usa a linguagem da semelhança para melhor significar a diferença. O seu modelo ostensivo é a *Eneida* de Virgílio. Ambos são poemas de fundação nacional e imperial. Mas, logo no primeiro verso, Camões estabelece a semelhança para dela se diferenciar transformando o singular “arma virunque cano” nas “armas” plurais e nos múltiplos “barões” cuja memória se propõe assegurar, imediatamente acentuando que a sua epopeia é baseada na História e não no Mito. Vasco da Gama não é um herói fabuloso como os seus equivalentes das outras épicas: é o chefe, o capitão, o embaixador da cristandade, o principal dos novos argonautas, um suporte da História. Mas a diferença maior é que, na *Eneida*, Virgílio estabeleceu uma relação de continuidade entre o seu herói mítico e o tempo histórico de Augusto: cantou o passado para celebrar o presente. Camões confronta os seus contemporâneos para acentuar a descontinuidade entre o heroísmo que celebra e um presente caído no “sono do ócio ignavo que o ânimo, de livre, faz escravo”. *Os Lusíadas* é uma épica ambígua que se situa no hiato da História entre o passado que celebra e um futuro que desejaria poder celebrar.

Ao contrário de Virgílio, Camões não escreveu *Os Lusíadas* no auge do Império. Nos três quartos de século entre a chegada de Gama à Índia e a publicação do poema, o reino havia sido esvaziado de homens e de recursos, o heroísmo tinha dado lugar à corrupção e à ganância, a liberdade de pensamento à opressão religiosa, a própria sobrevivência de Portugal dependia de um jovem rei que nascera entre expectativas milenárias depois da morte sucessiva de sete herdeiros à coroa, mas que estava a crescer fanático, doente, misógino, talvez estéril, inquietantemente incapaz de governar e de assegurar a sucessão. Na ambígua homenagem em que dedica o poema a essa “bem nascida segurança da lusitana antiga liberdade”, Camões exorta Dom Sebastião a que “tome as rédeas do reino” para assim não só vir a dar matéria a “nunca ouvido canto”, mas também para que os versos do poema que lhe dedica se possam tornar seus (“para que estes meus versos vossos sejam”). Até então (“enquanto eu estes canto e a vós não posso”), a celebração do passado é a crítica do presente. No plano da significação simbólica da

História representada no poema, Vênus pôde consagrar a imortalidade dos portugueses do passado quando, a seu mandado, Tétis – a esposa de Oceano – e as ninfas marinhas casaram-se com os “heróis esclarecidos” na Ilha do Amor. Mas, para Dom Sebastião, Tétis não pode mais do que ter “o dote aparelhado”, pode apenas oferecer-lhe uma nova latência que teria de ser preenchida de novo.

É precisamente a essa latência no hiato da História que Camões pretende dar voz no seu poema. *Os Lusíadas* são também, e talvez acima de tudo, um poema sobre a linguagem e, portanto, também sobre a sua recepção. “Segundo o amor tiverdes, tereis o entendimento de meus versos”, escreveu o poeta num soneto como um desafio ao leitor. E faz um desafio equivalente na dedicatória de *Os Lusíadas* a Dom Sebastião, quando exorta o jovem rei a que, para renovar a “memória” e as “obras valerosas” dos antepassados, torne seus os versos através dos quais lhe veio representar a História de que é parte e de que é o necessário continuador:

Mas enquanto este tempo passa lento
De regerdes os povos que o desejam
Dai vós favor ao novo atrevimento
Para que estes meus versos vossos sejam.

O “novo atrevimento” é o próprio poema, desse modo investido com uma qualidade equivalente à desse outro “atrevimento” (como lhe irão chamar Baco e Ad-amastor) que foi a aventura heroica nele celebrada. É só no “mar irado” da representação literária que o tempo cronológico pode ser transformado na sua significação, permitindo não apenas que o presente veja e assumo o passado, mas também que o passado anteveja e invoque um futuro que lhe dê continuidade:

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)

A descontinuidade entre a História passada e a situação presente de Portugal é entendida por Camões como tanto mais grave quanto também estaria a quebrar a continuidade entre a antiga Roma imperial e o império português; aliás, implícita na referenciação literária do poema à *Eneida* e que é acentuada na voz de Vênus, quando declara que apoiava a “gente lusitana por quantas qualidades via nela da antiga, tão amada, sua romana” (I, 33). Portugal, diz Camões no Canto VII, estava isolada na defesa da Europa e, da perspectiva histórica em que se situa, era a própria civilização ocidental que considerava-se ameaçada, como de fato a ofensiva otomana podia fazer crer até a vitória naval de Lepanto em 1571, quando o poema já estava em vias de ser publicado.

O fato, contudo, é que, pelo menos desde Sá de Miranda, a crítica aos desmandos do Império tinha se tornado corrente na literatura portuguesa e não é, portanto, de surpreender que Camões, com base na sua própria experiência direta, também a tivesse feito, mesmo se no contexto de um poema de celebração. Mais surpreendente, no entanto, é que seja igualmente o autor do que é, talvez, o poema mais veementemente antiépico da literatura portuguesa, e é sem dúvida importante para a compreensão do significado global d’*Os Lusíadas* que muitos elementos desse poema tenham

sido nele integrados e expandidos. Refiro-me à Elegia I (“O poeta Simónides falando”) que, embora talvez de qualidade poética irregular, é um poema autobiográfico só superado, em importância e extensão, pela Canção “Vinde cá meu tão certo secretário”. Em *Os Lusíadas*, Camões propõe-se assegurar a memória de “aqueles que por obras valerosa se vão da lei da Morte libertando”. A elegia abre com um debate sobre memória e esquecimento. Escrita pouco depois da sua chegada à Índia e da sua quase imediata primeira experiência de armas ao serviço do Vice-Rei, antes de longamente descrever a sua viagem para essa “desejada e longa terra, de todo o pobre honrado sepultura”, Camões ficcionaliza um diálogo entre o “poeta Simónides” e o “capitão Temístocles”, em que o suposto inventor da Arte da Memória oferece ao glorioso guerreiro a possibilidade de tudo se lembrar, mas este responde que antes preferiria uma arte que o fizesse esquecer o seu passado. O deslocamento aqui implícito dentro do velho tópico Armas e Letras, preservando embora para as Letras a função tradicional de assegurar a memória do que mereça não ser esquecido, retira as Armas da matéria que merece ser lembrada, numa disjunção que, sendo o exato oposto do assumido propósito de toda a poesia épica, vai ser enfatizada no fim do poema, quando os bélicos valores cavaleirescos associados à épica são contrapostos pelos justos valores da paz pastoril.

Antes disso, porém, o poeta faz na Elegia uma ampla descrição da sua viagem para a Índia e da expedição militar em que logo à chegada participou. As correspondências entre essa viagem e a que irá narrar como tendo sido a de Vasco da Gama são múltiplas e flagrantes. Por exemplo, a descrição da tempestade marítima que Camões confrontou é transposta para *Os Lusíadas* embora, realmente, nenhuma tenha ocorrido durante a viagem de Gama. Até a metamorfose de Adamastor num gigantesco cabo rochoso já parece estar prenunciada na Elegia. Em *Os Lusíadas*, a aparição de Adamastor, é precedida pelos versos “uma névem que os ares escurece, sobre as nossas cabeças aparece” (V, 37). E na Elegia, como parte da descrição da tempestade que iria ser transposta, lê-se o seguinte: “a noite com nuvens escurece, do ar supitamente foge o dia, [...] em serras todo o mar se convertia”. O que havia sido uma simples imagem poética foi assim também metamorfoseado num assombroso portento.

O centro de concepção da Elegia reside, no entanto, no modo brutalmente sarcástico como Camões comenta a batalha desigual em que participou contra “os próprios” daquela terra (“gente ao curvo arco exercitada”) na “grossa armada” dos “nós” que o Vice-Rei “ajuntara” para conquistar uma inútil ilha alagada que outros já tinham conquistado (“enfim, outra Veneza trasladada”), num ciclo agravado de ganância, destruição, pilhagem, morte. Essa passagem da Elegia abre com os seguintes versos: “Vi quanta vaidade em nós se encerra, / e dos próprios quão pouca; contra quem / foi logo necessário termos guerra”. E conclui com a ironia: “Que estes são os remédios verdadeiros / que para a vida estão aparelhados / aos que a querem ter por cavaleiros”. É quando o poema abruptamente contrasta esses mortais “remédios” cavaleirescos com a bem-aventurança pastoril dos lavradores: “Dá-lhes a terra justa o mantimento [...]; não veem o mar irado, a noite escura, / por ir buscar a pedra do Oriente, / não temem o furor da guerra dura [...]”.

A perversão dos valores cavaleirescos aqui tão enfaticamente representada vai ter várias correspondências ao longo d’*Os Lusíadas*, como, por exemplo, na tentativa de o “capitão do mar” Adamastor possuir pela força a Nífa que desejava, ou na fúria fálica dos ventos desencadeados por Netuno que as ninfas de Vênus conseguem apaziguar. E

não menos em outro dos mais famosos episódios do poema, quando a factual execução de Inês de Castro é transformada por Camões numa representação metafórica da violação da inocência edênica em que ela vivia nos “campos do Mondego”, mas “que a Fortuna não deixa durar muito”. Assim, em vez de ser decapitada por um carrasco, como provavelmente terá sido, no poema o seu “colo alabastrino” é violentado pelas “cavaleir-escas” espadas de quem deveria tê-la sabido proteger e não, com “mãos lascivas”, como a uma “bonina “cortada antes do tempo”, trazer-lhe “a morte escura” (III, 119-135).

Por tudo isso não parece fácil reconciliar o explícito sentido antibélico (e, portanto, também antiépico, se é que não mesmo anti-imperial) desta Elegia com o tom de celebração de algumas das mais sanguinolentas passagens da épica camoniana. Mas permite ainda assim sugerir que Camões não teria podido estar em total desacordo com a “falsidade” de Baco quando o põe a avisar, em *Os Lusíadas*, contra essas “gentes roubadoras”, os “cristãos sanguinolentos”, cujos verdadeiros propósitos “são para nos matarem e roubarem, e mulheres e filhos cativarem” (I, 78-79).

Do mesmo modo que a dialética camoniana se manifesta, na sua poesia lírica, na coexistência de opostos “cada um com o seu contrário num sujeito”, também *Os Lusíadas* estão organizados numa série de pares conceituais encadeadas: armas e letras, deuses e homens, paganismo e cristianismo, Vênus e Baco, celebração e crítica, passado e presente, memória e esquecimento, História e Mito, a épica e o pastoril. Literariamente, o poema tanto remete a Virgílio e a Homero quanto a Ovídio e a Teócrito, sem esquecer Dante e Petrarca. Na verdade, o poeta que escreve, num soneto, “não canse o cego amor de me guiar a parte donde não saiba tornar-me”, é bem o mesmo que sobrepõe à rota geográfica dos navegantes uma viagem iniciática na escala do amor que leva à iluminação simultaneamente erótica, espiritual e cívica representada na ilha mágica em que Vênus se transforma para os sagrar “divinos sendo humanos”. Vênus é a Beatriz camoniana.

A paradoxal articulação do que haviam sido as perspectivas ideológicas em conflito na Elegia I – a Épica e o Pastoril – vai constituir a base da própria arquitetura poética d’*Os Lusíadas* porque é aquela onde todas as outras antinomias são inseridas. A Épica e o Pastoril sempre representaram posições ideológicas opostas. Da perspectiva pastoril, associada ao mito da Idade de Ouro, a própria matéria da celebração épica é produto e sintoma da degeneração e decadência que fizeram a humanidade cair na Idade de Ferro. Inversamente, a Épica celebra o que o Pastoril condena: viagens e demandas, guerras e conquistas, riquezas e poder. Mas isso também significa que o Pastoril se referencia ao plano do Mito e a Épica ao plano da História. A perspectiva pastoril é inserida em *Os Lusíadas*, com inextinguível dramatismo, no momento exato em que, pela voz de Gama, Camões estava a descrever a partida das naus para a Índia quando “um velho de aspeito venerando, com um saber só de experiências feito” (que o torna merecedor de ser ouvido) condena a mesma aventura imperial que está sendo celebrada no seu poema épico. O anónimo Velho do Restelo, em versos que são o reverso semântico da Proposição de *Os Lusíadas*, amaldiçoa “o primeiro que no mundo nas ondas vela pôs em seco lenho” e roga que “nem cítara sonora ou vivo engenho [lhe] dê por isso fama nem memória”. Os termos da sua condenação são explicitamente pastoris, centrada no contraste entre a “simpres inocência” de uma prelapsária “Idade de Ouro” e a dureza de uma “Idade de ferro e armas” (IV, 94-104). A sua intervenção visa, portanto, também a anular o próprio poema de que é personagem e que se propõe dar fama e memória a um

acontecimento equivalente a essa primeira violação. Mas uma visão mítica retrospectiva já não pode fazer retroceder o curso da História nem inverter o sentido do poema: as árvores da Idade de Ouro já há muito haviam sido transformadas em navios como aqueles, e ainda se ouvia a voz do “velho honrado” quando (numa sinédoque que incorpora a pacífica lembrança de quando as naus haviam sido árvores) “o vento nos troncos fez o usado movimento” (V, I).

A perspectiva pastoril ficou integrada na narrativa épica como o seu contrário indissociável, mas a polarização dialética das duas perspectivas também levou à amplificação semântica dos termos em conflito. Porque do mesmo modo que a perspectiva épica passou a ter de incluir o seu oposto pastoril, assim também a perspectiva pastoril do Velho do Restelo foi transferida do tempo do Mito para o tempo da História ao integrar o seu próprio contrário na justificação que também faz das guerras contra os infiéis às portas do Reino, com todos os ganhos potenciais em “terras e riquezas”. Foi o dúbio conceito cristão da guerra justa como veículo para a paz universal que entrou no poema em disfarce pastoril, e que nele se irá manter latente até, nas últimas estrofes, reemergir na injunção feita na voz do próprio poeta a Dom Sebastião para que, “rompendo [...] os muros de Marrocos”, redima a degradação presente num novo projeto heroico digno de ser celebrado.

De novo não parece fácil, para o leitor moderno, aceitar a moralidade pastoril da “guerra justa” contra os infiéis defendida por Camões em *Os Lusíadas*, e menos ainda tendo em mente a inequívoca condenação pastoril do Império por ele próprio feita na Elegia autobiográfica “O poeta Simónides falando”. Quanto à justificação da conquista do Norte da África também pouco parece ser possível dizer de positivo, sobretudo considerando que ela iria de fato ser tentada por Dom Sebastião e que resultou no desastre de Alcácer Quibir e na subsequente perda da independência portuguesa. Mas o leitor moderno estaria a sobrepor uma anacrônica modernidade à modernidade de Camões no contexto histórico do seu tempo, onde a sua posição talvez seja menos conformista do que parece, moralmente menos dúbia do que as opções alternativas e até a mais praticável em termos de interesse nacional.

A primeira bula papal que concedeu a uma eventual campanha portuguesa em Marrocos o estatuto de *bellum justum* é anterior ao início da expansão ultramarina, datando de 1341, e reflete ainda a militância associada à Reconquista Cristã. Dom Manuel, no auge do seu poder imperial, solicitou ao Papa a manutenção desse estatuto sem que, no entanto, tentasse torná-lo extensivo às campanhas militares no Oriente. O próprio rei a cujo mandado Vasco da Gama fez a viagem que a personagem do Velho do Restelo condena no poema podia, portanto, ser entendido como partilhando a mesma opinião sobre o diferente valor moral dos dois empreendimentos. O que houvesse de dúvida moral foi sendo agravado com a experiência dos fatos econômicos. No tempo de Camões, as alternativas mais favorecidas eram ou a insistência na crescentemente corrupta política imperial de comércio armado no Oriente ou a intensificação da mais recente política colonial de ocupação escravocrata no Brasil. As dificuldades práticas das duas políticas em continentes tão distantes eram notórias, a moralidade de ambas no mínimo dúbia e, enquanto as corruptas oligarquias enriqueciam, a maioria agrária do povo português empobrecia. Por isso havia também quem propusesse, entre as duas facções oligárquicas, uma terceira via (mencionada, por exemplo, no *Soldado Prático* de Diogo do Couto) que logo foi desprezivamente caracterizada como política de “pão e

vaca”: uma política de desenvolvimento agrário que incluísse a ocupação de novas terras destinadas à agricultura e à pecuária nos Algarves, ou seja, no vizinho e quase contíguo Norte de África. A velha retórica da Guerra Justa e do Espírito da Reconquista podia constituir um útil reforço ideológico para essa nova política literalmente (ou seja, não retoricamente) pastoril. Dom Sebastião terá talvez agido certo pelas razões erradas e, ao fazê-lo, tornou erradas as razões certas.

A integração do Pastoril, no plano épico d’*Os Lusíadas*, leva a uma série de deslocamentos semânticos dos quais talvez o mais importante é a transferência do conceito da inocência prelapsária para a glória que vem do merecimento. Correspondentemente, o ideal contemplativo de uma harmoniosa Natureza pródiga com os seus frutos é transformado no ideal ativo de uma sociedade onde uma equivalente harmonia possa ser conquistada. A paz pastoril deixa, assim, de ser uma retrospectiva mítica para se tornar numa projeção histórica que coloca a Idade de Ouro no futuro. A visão pastoril da Ilha do Amor é a metáfora de uma Idade de Ouro alcançável no tempo da História, o “prémio merecido” pelo “esforço e arte” dos heróis do passado, que poderia ser de novo merecido pelos heróis futuros que redimissem o presente caído “numa austera, apagada e vil tristeza”.

Do mesmo modo que a fala pastoril do Velho do Restelo integra o seu oposto épico na defesa de uma Guerra Justa, assim também a globalizante significação épica do poema integra o seu oposto pastoril no modo como representa a consagração dos heróis épicos na Ilha do Amor, que é uma alegoria enfaticamente pastoril, combinando todas as imagens arcádicas com todas as associações míticas da Idade de Ouro. Há vários lugares equivalentes na tradição épica, desde a ilha de Calipso ao jardim de Alcina, para não mencionar as futurísticas óperas de Wagner. Mas os idílicos prazeres eróticos neles oferecidos são sempre caracterizados como destrutivos e como um desvio do propósito heroico. Em *Os Lusíadas*, pelo contrário, a perspectiva pastoril permite caracterizá-los como simultaneamente um prémio merecido e como o incentivo a um redimensionado propósito heroico que, através da tão camoniana integração do “apetite” na “razão”, resultasse na reconciliação de todos os opostos numa nova harmonia universal.

No entanto, a própria Ilha do Amor é a representação transposta de uma outra guerra justa, contra os desconcertos do mundo. Quando Vênus se propõe aparelhar a Ilha para que os merecedores navegantes possam “refocilar a lassa humanidade” (e para que nela haja “progénie forte e bela”), procura o diligente filho – Cupido, o agente providencial na tradição pastoril – para que a ajude, encontrando-o a organizar uma “expedição / contra o mundo revelde, por que emende / erros grandes que há dias nele estão, / amando cousas que nos foram dadas / não pera ser amadas, mas usadas” (IX, 25). Para o persuadir, Vênus torna claro que o propósito da sua Ilha é que nela “tome exemplo o mundo vil, malino” (IX, 42). A metafórica Ilha de Vênus é, portanto, numa transposição metonímica da expedição de Cupido. E, embora os contemporâneos “erros grandes” que Vênus e Cupido se propunham corrigir possam ser entendidos como equivalentes aos que desfiguraram a mítica Idade de Ouro na corrupta realidade da Idade de Ferro, não é menos verdade que a defesa dos valores morais na Ilha representados também inclui como justos os feitos bélicos imperiais que, em fictícia voz profética, vão ser integrados no pacífico idílio das ninfas e heróis. Dir-se-ia, assim, que se a expedição de Cupido visava impor um amor capaz de restaurar a harmonia de um mundo em desconcerto, como representada na Ilha, o mesmo teria também de ser entendido

como o paradoxal propósito das guerras imperiais celebradas por Camões em *Os Lusíadas*. Mas, mesmo justificando-se ações bélicas que poderiam parecer injustificáveis para quem escrevera uma Elegia em que dizia o oposto, a essência da mensagem cívica de Camões aos seus contemporâneos na alegoria da Ilha do Amor é que a Idade de Ouro da harmonia universal é um projeto existencial objetivo, ou seja, que a felicidade na terra é possível. E essa, em metáforas diferentes segundo as diferentes ideologias, tem sido a mensagem de todas as utopias políticas modernas.

A projeção camoniana da metáfora pastoril para o futuro tem um referente literário na obra de Virgílio. Não na épica da *Eneida*, mas no bucolismo messiânico da *Écloga IV*, cuja fundamental relação com o poema tem passado despercebida pela crítica. Na *Écloga IV*, Virgílio retirou as imagens pastoris tradicionais do seu contexto retrospectivo e adaptou-as ao diferente propósito da exortação profética, ao anunciar o nascimento de uma criança “com quem a Idade de Ferro cessará e uma nova raça dourada brotará por todo o mundo”. O *Puer* virgiliano, quer o seu advento seja entendido num sentido político quer num sentido religioso (e tem sido em ambos), simboliza o espírito de uma Nova Era em que a sociedade teria sido aperfeiçoada a ponto de conseguir inverter a inexorável sequência anterior de declínio e de corrupção. Mas antes da pacífica abundância do novo Reino de Saturno poder voltar à Terra, ainda novas viagens teriam de ser empreendidas, novas guerras combatidas, outras cidades fortificadas, outros povos subjugados, “um novo Aquiles enviado a Tróia”. Virgílio anuncia, assim, a reversão do processo de decadência da Idade de Ouro através do paradoxal exercício de todas as atividades negativamente associadas à dura Idade de Ferro. Desse modo, tal como Camões iria fazer em *Os Lusíadas*, transforma os feitos bélicos que constituem a matéria da celebração épica no veículo que iria reconquistar para o mundo a perene paz pastoril. Essa seria para Virgílio a *Pax Romana*, e para Camões a *Pax Lusitana*.

As correspondências imagéticas e conceituais entre os dois poemas são múltiplas e evidentes, mas aquela que aqui importa acentuar é a que torna Dom Sebastião equivalente, na épica camoniana, ao *Puer* da *écloga virgiliana*: o Rei-Menino de cognome “o Desejado” que de fato nascera entre expectativas milenárias e que estaria destinado a restaurar pelas armas a paz universal. Mas, ao fazer essa aproximação que as circunstâncias históricas de Dom Sebastião poderiam parecer justificar, Camões também se afasta do seu modelo virgiliano, onde a restauração da Idade de Ouro pela força das armas ainda pressupõe uma concepção de tempo cíclico, com a História a ser processada em retrocesso. Camões dá expressão a uma concepção nova da História quando caracteriza a nova Idade de Ouro como um propósito moral e político alcançável no tempo linear. Por isso a Ilha do Amor, onde faz uma representação poética que é simultaneamente um programa para o futuro e uma crítica do presente, também pode ser entendida como uma “fábula moderna”, que foi como o cronista João de Barros entendeu a *Utopia* de Thomas More. Nessa obra, disse João de Barros no prólogo à Terceira Década da *Ásia*, “quis ele doutrinar os ingleses como se haviam de governar”; Camões, em *Os Lusíadas*, também quis ensinar o jovem rei português como deveria governar. A própria justificação da “expedição de Cupido”, que irá ser transmutada na utopia da Ilha do Amor, contém referências críticas ao jovem monarca em que o poeta, na formulação veemente de Faria e Sousa, “se pone delante del rey Don Sebastian, como un Bautista delante de Herodes a condenarle sus costumbres”.

As relações entre a História e o Mito, ou entre o verídico e o fantástico, são

manifestadas por Camões numa linguagem poética que lhe permite fazer uma articulação sem cesuras entre o factual e o metafórico, com os fatos metaforizados e as metáforas literalizadas. Assim, tendo começado por afirmar a superioridade da sua epopeia por ser baseada na veracidade da História e não, como as “musas estranhas”, nas falsidade do Mito, o poema prontamente passou a incluir o mítico, o fantástico, o onírico, todo um imaginário fabuloso representado na transposição das ações dos homens para as maquinações das divindades pagãs que vão presidir aos seus destinos e conferir-lhes significação exemplar. Mas, no plano da representação literária da História, Camões pôde fazê-lo sem contradição, porque esses invólucros de crenças esvaziadas foram transformados em “nomes” poéticos de veridades factuais, ou seja, nas metáforas da História com que veio confrontar Dom Sebastião e, através dele como cabeça do reino, os seus contemporâneos. Por isso os deuses, cumprida a sua função metafórica, podem renunciar a sua manifesta realidade, dizendo: “Só para fazer versos deleitosos / servimos; e, se mais o trato humano / nos pode dar, é só que o nome nosso / nestas estrelas pôs o engenho vosso” (X, 82). Não se trata apenas de um talvez necessário aceno à censura inquisitorial. E o poeta também não está apenas a dizer que os nomes dos deuses pagãos já só serviam para dar nomes aos astros, como a generalidade dos comentadores tem entendido. Diz bem mais do que isso: que esses nomes que lhe serviram para fazer os “versos deleitosos” do seu próprio poema são os veículos fictícios (diríamos hoje os “significantes”) que lhe permitiram dirigir o engenho humano para a compreensão dos processos inexplicados do universo real. Na mesma estrofe, os metafóricos deuses da significação poética também afirmam que vão deixar o seu lugar ao “vero Deus”. No entanto, duas estrofes antes (num verso que tem alguma equivalência no ambíguo soneto em que a fé em Cristo representa o colapso da razão), o poeta já havia declarado: “Mas o que é Deus ninguém o entende / que a tanto o engenho humano não se estende” (X, 80). Ao colocar o “saber divino” – “que é sem princípio e meta limitada” – fora do finito mundo onde se situa o humano entendimento, Camões não se teria afastado das concepções filosóficas aceites pela ortodoxia cristã do seu tempo e sem dúvida por ele partilhadas. Mas utilizou-as para colocar Deus fora do espaço semântico de um discurso poético que visa dar uma significação não teológica ao mundo inteligível e a destinos humanos com princípio e meta limitados. Essa significação é aquela que o discurso poético conseguir conferir à transitória existência humana.

Complementarmente, numa das suas recorrentes intervenções pessoais no poema, Camões torna claro que também “o nosso Gama” deve ser entendido como uma personagem literária. Essa passagem, que vem na imediata sequência da narrativa de Vasco da Gama sobre a História de Portugal ao rei de Melinde, ao mesmo tempo em que serve para caracterizar esse discurso como uma expressão dramática da voz autorral do próprio poeta, contém uma sugestão mais profunda e mais radical: Camões é o autor de Vasco da Gama, como se ele, e por extensão as outras personagens históricas d’ *Os Lusíadas*, não tivessem outra existência além daquela que o texto poético lhes está a conferir. Deuses fabulosos e heróis históricos são, assim, igualmente instituídos como significantes de um texto poético que, em última análise, remete ao seu autor e se define como autorreferencial. Mas, se assim é, Camões está também a sugerir que não há História enquanto tal, que só há a significação que possa ser conferida à História. E essa significação, como já havia indicado na dedicatória a Dom Sebastião, depende da sua recepção.

A caracterização de Vasco da Gama como um significante literário da História vem na culminação de uma passagem do poema em que Camões começa por fazer uma valorização das Letras de par com o valor das Armas nos termos do velho tópico da tradição clássica. Mas, gradualmente, vai radicalizando o debate a favor das Letras e da conseqüente necessidade da sua recepção e compreensão – “porque quem não sabe arte, não a estima” – concluindo que sem “Virgílios” e “Homeros” não pode haver “pios Eneias nem Aquiles ferros”. E logo subliminalmente está a sugerir o porquê da justaposição aos nomes desses heróis emblemáticos dos atributos “pio” e “fero”, que literariamente lhes haviam sido conferidos por Virgílio e por Homero e que, a partir de então, tinham passado a caracterizar a sua veracidade histórica. Disto logicamente se segue que sem a compreensão do seu poema também não haverá o “chefe”, o “capitão”, o principal dos “barões assinalados”, que sem um Camões não continuará a ter havido um Vasco da Gama:

Às Musas agradeça o nosso Gama
O muito amor da Pátria, que as obriga
A dar aos seus, na lira, nome e fama
De toda a ilustre e belica fadiga;
Que ele, nem quem na estirpe seu se chama,
Calíope não tem por tão amiga
Nem as filhas do Tejo, que deixassem
As telas de ouro fino e que o cantassem. (V, 99)

Gama é um herói sem musas próprias, incapaz por si só de dar significação aos seus atos.

Esta asserção também remete para o que Camões havia dito na dedicatória a Dom Sebastião, quando desde logo transpusera a viagem heroica do passado para a viagem de heroicas incertezas que é o discurso poético em que lhe está a dar significação. E o progresso dessa outra viagem no “mar irado” da poesia – o “novo atrevimento” com que veio preencher o hiato entre o passado e o futuro – também vai ser registado em contraponto com o progresso da viagem celebrada no poema, até que, simultaneamente acentuando o seu carácter autorreferencial e reiterando a necessidade da sua recepção, acaba por fundir num todo indissociável significação literária e significado histórico. Assim, tendo já caracterizado Vasco da Gama como um seu significante poético, Camões vai também intervir na fala complementar de Paulo da Gama, dramaticamente interrompendo-a para declarar que o poema que está a escrever, em celebração da viagem factual de que os dois irmãos foram protagonistas históricos, igualmente o traz a si, autor do poema, em “alto mar” e “com vento tão contrário” que teme que o seu “fraco batel se alague cedo” (VII, 78). O naufrágio do seu poema afetaria a percepção da História.

O valor metafórico desta reiterada correspondência semântica entre a viagem histórica e a sua representação no “mar irado” da linguagem adquire uma explícita conotação de equivalente veracidade biográfica na referência que o poeta logo faz aos perigos e trabalhos que ele próprio passou enquanto a Fortuna o “traz peregrinando”: “Agora o mar, agora experimentando / os perigos mavórcios inumanos / [...] / numa mão sempre a espada e noutra a pena” (VII, 79). A equivalência entre as suas experiências de Armas e as dos heróis que celebra no poema é manifesta. Mas a estas Camões acrescentou os

seus feitos nas Letras, ou seja, a capacidade que ele tem e que os guerreiros que celebra não têm de conferir significação aos seus atos nesse mesmo poema em que se inclui a si próprio de par com eles. Simultaneamente ao “poeta Simónides” da arte da memória e a um “capitão Temístocles” digno de memória (o da Elegia teria preferido esquecer o passado, que é também o que a fé no Cristo Grão-Capitão de *Babel e Sião* teria imposto), Camões está a assumir para si próprio em *Os Lusíadas* um estatuto de guerreiro-letrado que o torna equivalente a um herói como Júlio Cesar, cuja exemplaridade, aliás, já havia acentuado antes de caracterizar Vasco da Gama como um herói sem musas próprias. De Júlio César o poeta diz: “numa mão a pena e noutra a lança” (V, 96); e de si próprio, como se viu, “numa mão sempre a espada e noutra a pena”.

As correspondências metafóricas entre o discurso poético e a viagem no “mar irado” – um “fraco batel” em “alto mar com vento tão contrário” que é de temer que se “alague cedo” – vão ser retomadas e literalizadas quando, no último Canto, Camões faz referência direta ao naufrágio real que sofreu, em que quase perdeu a vida, e ao poema. Embora sem dúvida verdadeira, essa ocorrência adquire uma adicionada dimensão simbólica em função dos comentários sobre poema e viagem anteriormente feitos pelo poeta. E também não deixa de ser significativo que Faria e Sousa tivesse feito notar que Camões salvara a nado o seu poema “como Cesar en semeiante trabajo sus *Comentarios*”.

Camões inclui o naufrágio na foz do rio Mecon entre outros fatos históricos, feitos de armas, ações virtuosas, costumes estranhos, lugares remotos, ilhas singulares que, em fictícia voz profética, são designados na Ilha do Amor como coisas futuras:

Este receberá, plácido e brando,
No seu regaço o Canto que molhado
Vem do naufrágio triste e miserando,
Dos porcelosos baxos escapando,
Das fomes, dos perigos grandes, quando
Será o injusto mando executado
Naquele cuja lira sonora
Será mais afamada que ditosa. (X, 128)

A sutil sintaxe desta estrofe torna intermutáveis o poeta e o poema, “o canto que molhado vem do naufrágio” e “aquele cuja lira sonora será mais afamada que ditosa”, integrando simultaneamente na significação do poema o naufrágio que ameaçou destruí-lo e os padecimentos do seu autor. A ameaça que paira sobre o poema fica igualmente a pairar sobre a sua matéria poética, ou seja, sobre a nação que está a ser celebrada no “canto que molhado vem do naufrágio”. Daí o elemento de insidiosa dúvida, tornada em crescente desespero, nas intervenções pessoais de Camões quando o poema se aproxima do fim. Numa delas, depois de justapor a sua própria mortalidade com a imortalidade que desejaria dar à pátria, pede à “grã rainha das Musas” que lhe restaure o gosto de escrever, que está perdendo, para poder completar o “trabalho extremo” que vem realizando: “Mas tu me dá que cumpra [...] co que quero à nação minha” (X, 8-9). Na intervenção seguinte, desiste finalmente de continuar a cantar para “gente surda e endurecida” (X, 145). O mesmo mortífero silêncio ameaça o poeta, o poema e a “gente surda” em que a nação se transformara. É, portanto, com um pesado sentido de mortalidade, de inutilidade e de ameaçada obliteração da própria memória que o seu poema

propusera assegurar que, no modo condicional das últimas estrofes, Camões se dirige pela última vez ao jovem rei por quem “virtude deve ser prezada”, mas por quem ainda lhe “falece ser aceito”: “Se me isto o céu concede, e o vosso peito / dina empresa tomar de ser cantada...”. Tendo-se já incluído entre os “barões assinalados” por Tétis na Ilha do Amor, ele é afinal também o herói que regressou para despertar a nação. Uma das supostas anomalias do poema – o uso da voz pessoal do autor na narrativa épica – é, portanto, funcionalmente essencial para a significação do poema.

A autocaracterização de Camões que precede essa sua última injunção ao rei – “humilde”, “baixo”, “rude”, “não conhecido nem sonhado” embora combinasse “honesto estudo”, “longa experiência” e “engenho” – poderia, entretanto, parecer incharacteristicamente modesta vinda do mesmo poeta-guerreiro que se havia equiparado a Júlio César se, decodificada, não pudesse também sugerir o oposto. A referência implícita é, julgo eu, a Sileno, a estranha divindade rústica da Antiguidade e personagem recorrente na literatura pastoril renascentista que Erasmo trouxe para o Humanismo Cívico num famoso adágio publicado em 1515. Filho da Terra e de Mercúrio, o deus da eloquência, Sileno foi preceptor de Baco e companheiro de muitas das suas aventuras. O seu aspecto era o de um velho rude, disforme, grotesco, que estava frequentemente embriagado em promíscuo convívio com ninfas e com sátiros, mas sempre com imensa sensatez e sabedoria. Sabia tudo do passado e do futuro, e era capaz de profetizar o destino de quem o conseguisse amarrar durante o pesado sono em que caía quando embriagado. Platão tinha-o em tão alta estima que o comparou ao seu mestre Sócrates. Foi igualmente associado a Diógenes, Epicteto e mesmo – supremo exemplo da divindade disfarçada num baixo corpo humano – a Jesus Cristo. Como Luís de Sousa Rebelo foi o primeiro a assinalar, Diogo do Couto usou explicitamente a personagem mítica de Sileno para caracterizar, no *Soldado Prático* (obra posterior à do seu amigo Luís de Camões), um “prove soldado” que se apresenta à corte “em figura tão rústica, mal ordenada e parece que avorrecerá a quem o ouvir”, mas em cujas palavras, “debaixo daquela rusticidade”, há “muita doutrina política, moral, muitos exemplos, muitas verdades e muitas cousas que, se se remediarem, farão uma república, como esta de que se trata, tão próspera e felice como foi aquela de Atenas”. Seria difícil haver uma caracterização mais autoironicamente realística que Camões pudesse fazer de si próprio.

A despeito de ter feito convergir em *Os Lusíadas* diversas perspectivas, gêneros literários diferentes e vários planos de significação, Camões nunca sacrifica a verosimilhança à fantasia, a História ao Mito, o desejo do que fosse à realidade do que é. Nele a fantasia é sempre o crivo da verosimilhança, o Mito da História, o desejo da realidade. As profecias são apenas o registo de fatos históricos já acontecidos, ou seja, não são profecias. Os sonhos são instrumentos de referência intertextual que servem para comentar fatos históricos (por exemplo, o sonho em que os rios Indo e Ganges aparecem ao rei Dom Manuel na figura de dois veneráveis anciões como prenúncio da fundação do império português no Oriente corresponde ao sonho em que o também antropomorfizado rio Tibre aparece a Eneias como premonição da fundação de Roma). Dom Sebastião é o desejo de uma realidade histórica que fosse outra.

Mesmo os dois grandes momentos mágicos do poema – as metamorfoses complementares e antitéticas de Adamastor numa rocha estéril e de Vênus numa ilha fértil – podem ser entendidos como tendo correspondências reais em experiências vividas no mundo da verosimilhança inteligível. No meio da viagem – exatamente no meio

do poema – os navegantes encontraram a sua rota bloqueada por Adamastor, o gigante petrificado no “grande e oculto cabo”, que marca a passagem do Ocidente para o Oriente, o fim do mundo conhecido e a entrada no mundo desconhecido das forças irredimíveis sob o domínio de Baco. Gama, no que é, talvez, o crucial momento heroico do poema, transforma o medo em vontade de conhecimento ao fazer-lhe a pergunta “quem és tu?”, que o obriga a nomear-se e o leva a contar a sua história, desse modo transformando o que havia sido um incompreensível “ameaço divino” ou um “segredo” numa narrativa humanamente inteligível. Pela submissão da razão ao apetite, Adamastor degradara o seu inadequado amor pela Nereida por quem se apaixonara em brutalidade e violência, e por isso ficou aprisionado na rocha em que se tornou ao procurar tomá-la pela força. Ficou sendo o carcereiro da sua própria prisão, o guarda dos “segredos escondidos” que em si enclausurou, eternamente torturado no inferno da alma ausente pelo amor que não soube servir. Adamastor é o Polifemo camoniano e, ao mesmo tempo, corresponde na economia do poema ao monstruoso Cérebro que Eneias tem de controlar à porta dos Infernos antes de poder encontrar a sombra de seu pai. Numa característica convergência de gêneros literários diferentes, a sua metamorfose, no entanto, deve mais à tradição pastoril de Ovídio do que à tradição épica de Homero e de Virgílio, e o gigante amoroso, eternamente condenado a ver a Ninfa que quisera possuir pela força a cercá-lo nadando nua em volta do seu corpo petrificado, também não destoaria na *Comédia* de Dante.

Ao nível da tipologia das percepções, o encontro dos navegantes com o Gigante corresponde a uma alucinação que ocorre na sequência de uma realística preparação psicológica. É uma expectativa mental que produz a sua própria manifestação sensorial, fundindo, numa só imagem ameaçadora, a descrição factual de tais misteriosas “novidades” naturais como o “lume vivo” do fogo de santelmo e a “roxa sanguessuga” da tromba marítima, a cuja magnífica descrição se vai logo seguir a narrativa de um perigoso encontro com um “selvagem mais que o bruto Polifemo” com quem nenhuma comunicação é possível porque “nem ele entende a nós, nem nós a ele” (V, 17-28). Como é enfatizado pela voz de Vasco da Gama, os inexplicados fenômenos do mundo natural são “segredos escondidos” (a mesma expressão depois usada na voz de Adamastor) de que os doutos podem duvidar mas que os “rudos marinheiros, / que tem por mestra a longa experiência, / contam por certos sempre e verdadeiros, / julgando as cousas só pola aparência”. São coisas vistas e não imaginadas. Como enfaticamente diz e reitera, “os casos vi [...], vi claramente visto [...], eu o vi certamente, e não presumo que a vista me enganava [...], e tudo sem mentir, puras verdades [...]” (V, 17-23). Mas são também coisas vistas que permitem tudo imaginar.

Por seu turno, o visionamento da Ilha do Amor poderia ser entendido como correspondendo a uma miragem. A Ilha surge no horizonte quando, já de regresso à pátria, os lassos marinheiros desejam prover-se de “água fria para a longa viagem prolongada” (X, 51). Em termos da fabulação poética, Vênus – caracterizada no poema como a filha de Júpiter e Dione da mitologia romana, que também era a grega Afrodite, a nascida das ondas – materializou essa expectativa de água fria numa ilha florescente que os marinheiros primeiro não veem porque de fato não existe, mas que por não existir pode ir singrando paralelamente à sua rota até que, quando um deles a visualiza, fica de repente parada como se sempre ali tivesse estado para que cada um deles nela pudesse executar os seus desejos.

Mas ambas as ilusões dos sentidos também refletem problemas reais da nave-

gação marítima, são metamorforizações poéticas de factuaisidades. Adamastor deriva, em parte, da existência observada de um grande cabo rochoso no fundo do continente africano, dos medos populares de que essa fosse a plataforma onde acabava o mundo, além da experiência vivida pelo próprio Camões da tempestade que na sua elegia autobiográfica já descrevera na prenunciadora imagem “em serras todo o mar se convertia”. E a Ilha de Vênus é explicável, em parte, pelo fato de os instrumentos marítimos do tempo só permitirem que se estabelecessem rotas segundo a Latitude. As inevitáveis margens de erro tornavam virtualmente impossível determinar o rumo para pequenas massas de terra, ou mesmo reencontrá-las depois de registadas em mapas onde depois a prudência mandava que se acrescentasse a legenda debaixo do nome: “imaginária”. Não foi com inocência que Thomas More situou o seu “não lugar” da *Utopia* numa tal ilha, e que atribuiu o seu inverificável encontro a um pioneiro português. E, portanto, ainda menos que Camões transformasse uma hipotética ilha encontrada pelos pioneiros portugueses numa ilha da imaginação que estivesse a aguardar ser de novo encontrada pelo jovem rei a quem dirige o seu poema. A Ilha do Amor é, como se um quadro feito de palavras, uma “ilha angélica, pintada” (IX, 89), o que Claudio Guillén teria podido chamar um “sortilégio da linguagem”: um artifício poético situado no espaço ambíguo entre as “cousas que passam sem ser cridas” e as “cousas cridas que há sem ser passadas”, na sucinta formulação camoniana do soneto a Cristo. Por isso corresponde também a uma representação visualizada de algo que de outro modo não estaria lá para ser visto, como faz a pintura. As relações entre a poesia de Camões e a pintura do seu tempo ainda não foram devidamente exploradas pela crítica. Mas, entre outras possíveis aproximações, o melhor quadro que o quase exato contemporâneo Arcimboldo nunca pintou é (passe o anacronismo) o surreal retrato de Tritão no Palácio de Neptuno (VI, 17-18).

A presença de divindades pagãs num poema épico cristão é um dos elementos de *Os Lusíadas* que mais perplexidade e desaprovação têm causado à crítica ao longo dos séculos. É verdade que *Os Lusíadas* são o único poema épico do Renascimento que os usa, mas não é menos verdade que o uso dos deuses pagãos era corrente tanto na pintura quanto na poesia pastoril renascentista. Baco é, talvez, o mais pastoril de todos os deuses pagãos. E embora Vênus tenha servido a Camões para estabelecer uma relação histórica entre Roma e Portugal por referenciação intertextual à *Eneida*, a Vênus que responde às preces cristãs de Gama é também – mais ainda do que a deusa pagã da épica virgiliana – a Vênus pastoril do epicurismo renascentista, cuja representação nas Três Graças servia para significar as três vias capazes de levar o homem universal à verdadeira felicidade, combinando Poder, Sabedoria e Prazer, *vita activa*, *vita contemplativa* e *vita voluptuosa*. É a aliança de Vênus, em *Os Lusíadas*, com a sabedoria de Júpiter e o poder de Marte. Mas a Vênus camoniana também reconcilia em si as qualidades espirituais da Afrodite Urania, que o cristianismo transferiu para a Virgem, com a sexualidade da Afrodite Porne, que o cristianismo neutralizou. Representa, assim, a tão camoniana recuperação do “apetite” na “razão”. Dessa perspectiva, Baco significaria o inverso processo de submissão da “razão” ao “apetite”, cujas consequências também estariam metaforicamente representadas na degradação de Adamastor.

Efetivamente, a um primeiro nível de leitura, Vênus e Baco parecem irrecorciavelmente opostos. Vênus é a aliada dos portugueses, Baco o inimigo; Vênus é o veículo para o amor sublime (embora não tanto num sentido platonista estritamente espiritual quanto em termos da *caritas patriae* do Humanismo Cívico), Baco a sua

degradação no baixo amor; Vênus representa o propósito nobre da aventura épica, Baco os obstáculos que se lhe opõem. Vênus deveria, portanto, ser também a representação da cristandade redentora, e Baco – o Senhor da Índia que receia ver o seu poder usurpado pelos cristãos portugueses – a representação dos infiéis a serem redimidos e rivais dos portugueses na Índia (além de o inimigo à porta do Reino), ou seja, muito especificamente, o Islão. As duas divindades podem sem dúvida significar tudo isso. É sem dúvida verdade que, na economia do poema, Baco favorece os maometanos (ou, pelo menos, que procura usá-los para os seus próprios fins) enquanto que Vênus favorece e ajuda os cristãos portugueses. Mas também é verdade que no contexto do poema as duas divindades significam muitas outras coisas, o que qualitativamente modifica essas suas significações mais aparentes. Com efeito, uma simples identificação de Baco com o Oriente é desde logo complicada pela sua insistente caracterização como, por via de Luso, o antepassado dos portugueses. “Padre Baco”, chama a Camões logo na sua primeira aparição no poema, e a divisa do seu “verde tirso” está patente no primeiro dos estandartes que Paulo da Gama mostra ao Catual para ilustrar o seu discurso sobre portugueses ilustres complementar ao de Vasco da Gama sobre a História de Portugal (VIII, 1-4). Não é, contudo, impossível que, sendo o pai pré-cristão dos portugueses, também pudesse ser entendido como o inimigo interno numa nação em retrocesso, onde se “estão amando cousas que nos foram dadas, não para ser amadas, mas usadas”; ou que, na sua aliança com Netuno (além de representar as dificuldades da navegação) seja emblemático da mutabilidade tradicionalmente associada ao mar e que historicamente estava a ser manifestada na corrupção consequente ao desgoverno do império marítimo português. Ou até ser o Diabo, como entendeu Faria e Sousa de uma algo redutora perspectiva teológica cristã. Sobra sempre, ainda assim, a questão básica que emerge das próprias polarizações feitas no poema entre Vênus e Baco. Por que Baco? Por que Baco como o oposto de Vênus? Com efeito, na Mitologia de que derivam e que Camões conhecia tão bem, Vênus e Baco – afinal ambos filhos de Júpiter – representam forças paralelas ou complementares e nunca propriamente opostas, embora se manifestassem de modos diferentes. Mas julgo que é precisamente isso que acaba por acontecer em *Os Lusíadas*. Vênus vai consagrar a imortalidade espiritual dos navegantes na Ilha do Amor. E o que lhes oferece como veículo para esse alto propósito é (como bem acentua Fernando Gil) a celebração dionisíaca da sexualidade humana. Com efeito, a um nível ainda mais básico, mas nem por isso menos relevante para um poeta que na juventude frequentara bordeis onde se comentava Petrarca, o que Vênus propicia aos navegantes na sua Insula Divina corresponde às fantasias eróticas de qualquer marinheiro em qualquer porto, é uma imensa bacanal num vasto bordel onde até os impedimentos à fruição sexual de um galante poeta de vezo petrarquista (“tra la spica e la man qual muro he messo”) são finalmente curados. Camões está, portanto, mais uma vez, a articular diferentes registros de significação de modo a transformar uma aparente oposição na coexistência de antinomias complementares.

Num importante estudo em que relaciona as funções dos deuses pagãos em *Os Lusíadas* com a teoria dos elementos, Roger M. Walker (1979) enfatiza que o Baco da mitologia clássica é uma divindade terrestre cujo governo dos homens – inclusivamente na Índia – havia sempre sido caracterizado como benéfico e é invariavelmente associado à agricultura. Camões teria assim feito em Baco uma excelente escolha para representar a velha ordem das coisas, nomeadamente o cultivo da terra, em contraste com a aven-

tura marítima apoiada pela Vênus que “no salgado mar nasceu” (II, 19). Nessa leitura, Baco representaria, assim, as forças da reação ao progresso da humanidade e a defesa da ordem antiga e do *status quo*, enquanto que Vênus simbolizaria o espírito ideal do progresso, numa combinação da coragem e do empreendimento com a caridade e a tolerância. De fato, as injunções de Baco no poema contra a ambição humana não podiam ser mais explícitas nem mais veementes, enquanto que Vênus encaminha a ambição humana na direção moralmente correta que a justificasse. Camões teria assim tornado Baco, como diz Walker, numa espécie de herói trágico, solitário, abandonado pelo próprio pai, só com poder próprio na terra, desnorteado e cheio de medo porque destinado a ser vencido por Vênus, que pelo contrário tem acesso fácil aos outros elementos. É uma interpretação sedutora e, sem dúvida, pelo menos parcialmente justificada.

Mas se os valores de Baco em *Os Lusíadas* são realmente os do deus pastoril associado à agricultura – o elemento Terra – e se, como já sugeri, os valores pastoris associados à Idade de Ouro – os valores da Terra – são os que Vênus consagra na Ilha do Amor, seria porque as afinidades entre os propósitos das duas divindades são mais profundas do que as suas diferenças, o que significaria que, em última análise, não há neste poema nem vencidos nem vencedores. E se, como também já indiquei, a posse da terra quando vinculada à ideia de uma “guerra justa” é proposta como uma alternativa positiva ao domínio do mar pelo Velho do Restelo (que, aliás, condena os erros da ambição humana em termos semelhantes aos de Baco) e essa alternativa é reafirmada na voz do próprio Camões na sua última injunção a Dom Sebastião como a nova aventura da ambição humana que deve ser implementada, então é porque Vênus e Baco, a despeito da sua expressa rivalidade na trama do poema, acabam de fato por terem de ser entendidos como divindades complementares na significação totalizante do poema.

Numa desafiante e inovadora prospecção do poema num livro que escrevemos em colaboração, Fernando Gil analisa o que designa como “o malogro dos *Lusíadas*” e, nesse contexto, o que caracteriza como “a resistência de Baco” à possibilidade de Camões o resolver enquanto personagem. E de fato, Baco é o grande problema que Camões não resolve no poema. No entanto, da minha diferente embora, em alguns aspectos, paralela perspectiva de leitura, só teria havido malogro em *Os Lusíadas* se Baco não tivesse resistido, se não fosse uma personagem deixada por resolver.

Já vimos como Camões colocou Deus – o Deus cristão – fora do finito mundo onde se situa o humano entendimento. Assim, com impecável lógica poética e considerável arrojo ideológico, quando a sua personagem literária Vasco da Gama, o arauto do cristianismo, se vê ameaçado ou não entende o que está a acontecer e invoca a proteção da Divina Guarda, quem lhe acorre e o protege é a Vênus pagã (aliás também ambigualmente designada no primeiro Canto do poema como “a deusa guardadora” – I, 102). Isso poderia, portanto, parecer justificar a opinião de muitos comentadores de que Vênus seria uma representação poética da Virgem Maria cristã. Acontece, no entanto, que a divindade que responde às preces de Gama no lugar daquela a quem ele depois profusamente agradece, pouco tem de cristã e menos ainda de virginal nos métodos que utiliza. Por exemplo, numa passagem crucial que funciona em contraponto antitético com a tentativa de violação sexual da Nereida por Adamastor, manda as “ninfas amorosas” transformarem através dos seus corpos nus e receptivos a fúria bélica dos fálcos ventos num pacífico furor sexual, porque, como diz a “belíssima Oritia” ao “fero Bóreas”, [...] “brandura é de amor mais certo arreio, / e não convém furor a firme amante.” E a

Ninfa acrescenta, num aviso que não deixa de ser também relevante para os excessos bélicos dos “cristãos sanguinolentos” criticados por Baco: “Se não pões já a tanta insânia freio, / não esperes de mim, daqui em diante, / que possa mais amar-te, mas temer-te, / que amor, contigo, em medo se converte.” (VI, 89). E, é claro, não foi uma virginal Vênus que tinha ido ela própria seduzir o “soberano padre” que, zozzo de cio, tudo lhe promete em favor dos seus favorecidos portugueses (II, 35-42). A intervenção de Vênus junto a Júpiter serve para estabelecer mais uma correspondência com a *Eneida*, onde há um momento equivalente (I, 227-296), mas o pagão Virgílio mal chega a sugerir a incestuosa sexualidade que Camões torna explícita no que é uma das passagens mais eróticas do seu poema. E será a mesma Vênus divinamente sexualizada que vai arquitetar a consagração carnal da imortalidade espiritual dos cristianíssimos portugueses na Ilha do Amor onde se fazem silênicas profecias na sequência de orgiásticos deleites que o Baco mitológico, progenitor de Luso e companheiro de Sileno, não teria desdenhado.

A última intervenção de Baco no poema é no Canto VIII, a intrigar um devoto muçulmano contra os portugueses quando, num sacrilégio, lhe aparece a fingir ser o próprio Maomede, tal como no Canto II havia aparecido aos portugueses a fingir ser um sacerdote cristão. Ambas as religiões em conflito são, portanto, para Baco, instrumentais para os enganos que comete por razões próprias que não respeitam nenhuma delas. E depois dessa última tentativa gorada de fazer travar o curso da História – a chegada dos navegantes à Índia – desaparece do poema, sem qualquer explicação. Mas Tétis, a sua antiga e fiel aliada, reaparece nos Cantos IX e X. No lugar que teria sido o de Baco?

A identificação de Tétis com a causa de Baco havia sido enfatizada quando, tomando o seu partido a despeito dos avisos de Proteo, ela exige obediência imediata às ordens de Netuno para que os ventos destruíssem as naus dos portugueses (VI, 36). Mas é a mesma Tétis – filha de Urano e de Gaia, esposa de Oceano, mãe de todos os rios do mundo, a mais nobre de todas as deusas do mar e a personificação mais antiga da sua fecundidade – que se vai “casar” com Gama na Ilha de Vênus. Mas, para isso, teve de ser ferida pelas setas de Cupido com especial intensidade, “porque mais que nenhuma outra lhe era esquivada” (IX, 48). A *Magna Mater* – como lhe chama Jorge de Sena – foi, assim, convertida pelas setas de Cupido à causa dos descendentes de Baco. O que também significaria que “filhos” e “pai” – os portugueses e o ancestral Baco – foram reconciliados por via feminina, no que, a propósito, seria uma solução simbólica em tudo consistente com a centralidade atribuída à mulher no universo camoniano.

Mas a Tétis que teria ocupado o lugar deixado vago por Baco no poema vai ser, ainda para mais, a representante de Vênus na Ilha do Amor. E a Ilha do Amor, se por um lado é a representação metafórica dos sucessos dos portugueses no mar, também é a metáfora da restauração da paz pastoril na terra. A Ilha do Amor seria, em suma, o triunfo de Vênus que apoiou a aventura e também o triunfo de Baco cujos ancestrais valores míticos a mesma aventura (se corretamente entendida e devidamente redirecionada) deveria poder implementar no novo tempo da História. No plano simbólico do poema teria assim deixado de haver conflito e passado a haver “dois contrários num sujeito”, numa reconciliação não só entre pai e filhos, mas também entre irmã e irmão, Vênus e Baco, na harmonia universal da Ilha do Amor.

Caberia, portanto, perguntar – tendo Vênus sido a “deusa guardadora” dos cristãos portugueses e tendo Baco utilizado contra eles os seus inimigos maometanos – se, no correlacionado plano da História, a reconciliação de opostos operada por via de

Tétis na Ilha do Amor não estaria igualmente a tornar implícita a possibilidade de um encontro harmonioso entre os valores (embora, acentue-se, não as crenças) representadas pelas duas religiões em conflito. O que, mesmo se servindo para justificar o desejado triunfo do cristianismo sobre o islão por via de “guerras justas” equivalentes às “setas de Cupido” que “converteram” Tétis, certamente não corresponderia nem à militância cristã imperial nem à equivalente, e não menos imperial, militância maometana do tempo de Camões. Mas traria talvez alguma credibilidade funcional à possibilidade proposta pelo arabista David Lopes de que uma das fontes literárias da Ilha do Amor tivesse sido o episódio da “Ilha das Donzelas”, numa descrição do paraíso sensual dos muçulmanos a que Camões teria podido ter acesso no Oriente.

Não há dúvida, no entanto, de que, nas circunstâncias históricas contemporâneas de Camões, o Islão era o inimigo político e o inimigo religioso. Os epítetos usados por Camões contra o “torpe ismaelita” – “falso”, “malicioso”, “pérfido”, “gentes infernais”, ... – nada têm de ambíguo. E não há também dúvida de que, em termos de intencionalidade autoral, Camões escreveu de uma perspectiva militantemente cristã e imperial, que, aliás, se manifesta no que são, porventura, as passagens mais enfadonhas do poema, pelo menos para o leitor moderno, já que, como bem diz Fernando Gil, “ideologia não produz poesia”. Mas o mesmo não pode ser dito da Mitologia que, ao “produzir” a mais superior poesia em *Os Lusíadas*, transporta consigo significados que também refletem as complexidades ideológicas de quem escolheu usá-la.

Através de um discurso construído sobre antinomias, Camões teria assim conseguido articulá-las (involuntariamente?) como complementares num plano de significação poética em que o próprio conflito de religiões inerente à significação cristã do seu poema fica integrado. E nesta obra escrita sob a nefária sombra da Inquisição – mas onde não há mais que uma breve referência passageira ao judaísmo que tanto a inquietava (III, 117) – não só teria amplificado, por via de um Baco restituído por Tétis à sua expressão dionisíaca, o conceito de cristianismo prevalecente no seu tempo, mas também deixado uma fenda aberta para outras perspectivas não ideológicas que correspondessem a modos diferentes de entender o mundo, então e agora.

Nunca consegui decidir se o *Parecer* do censor inquisitorial Frei Bartolomeu Ferreira, que permitiu a primeira publicação d’ *Os Lusíadas*, em 1572, é admiravelmente esclarecido ou louvavelmente obtuso. De um modo ou de outro, constitui um testemunho revelador da suprema arte poética de Camões. Diz o seguinte:

Vi por mandado da santa e geral inquisição estes dez Cantos dos *Lusíadas* de Luís de Camões, dos valerosos feitos em armas que os Portugueses fizeram em Ásia e Europa, e não achei neles cousa alguma escandalosa, nem contrário à fé e bons costumes; somente me pareceu que era necessário advertir os Leitores que o Autor, para encarecer a dificuldade da navegação e entrada dos Portugueses na Índia, usa de uma ficção dos Deuses dos Gentios. E ainda que santo Agostinho nas suas *Retratações* se retrate de ter chamado, nos livros que compôs *de Ordine*, às Musas Deusas, todavia, como isto é poesia e fingimento, e o Autor, como poeta, não pretenda mais que ornar o estilo Poético, não tivemos inconveniente ir esta fábula dos Deuses na obra, conhecendo-se por tal, e ficando sempre salva a verdade de nossa santa fé, que todos os Deuses dos Gentios são Demónios. E por isso me pareceu o livro digno de se imprimir, e o Autor mostra nele muito engenho e muita erudição nas ciências humanas. Em fé do qual assine aqui.

Antes assim.

Notas

1 - Helder Macedo é doutorado pela Universidade de Londres, King's College, onde foi *Camoens Professor of Portuguese* de 1982 a 2004, e onde é Professor Catedrático Emérito (*Emeritus Professor of Portuguese*) desde 2004. Foi o diretor fundador da revista *Portuguese Studies* (1985-2004, Prêmio para a "Melhor Revista Nova", Council of Editors of Learned Journals, E.U.A.).

A sua vasta obra ensaística inclui livros sobre Poesia Medieval, Bernardim Ribeiro (Prêmio da Academia das Ciências de Lisboa), Luís de Camões, Cesário Verde, e a coletânea *Trinta Leituras* (2007) sobre autores portugueses e brasileiros dos séculos XIX e XX. Em coautoria com Fernando Gil, publicou, em 1998, *Viagens do Olhar: Retrospecção, Visão e Profecia no Renascimento Português* (Prêmios da Associação Internacional de Críticos Literários e do PEN Clube Português, também publicado nos E.U.A.).

É autor de cinco livros de poesia, que incluem a antologia *Viagem de Inverno e Outros Poemas* publicada no Brasil, e de cinco romances publicados em Portugal e no Brasil: *Partes de África* (1991, também publicado na Alemanha, na Itália e em publicação nos E.U.A.), *Pedro e Paula* (1998, também publicado em Espanha e na Itália), *Vícios e Virtudes* (2000), *Sem Nome* (2005, Prêmio do PEN Clube Português, também publicado em Espanha e em publicação na Itália) e *Natália* (2009).

Em Portugal foi Diretor Geral dos Espectáculos (1975) e Secretário de Estado da Cultura (1979-80), é Membro da Academia das Ciências de Lisboa e Comendador da Ordem de Santiago da Espada.

Referências

1. Principais estudos camonianos realizados por Helder Macedo:

MACEDO, Helder. *Camões e a Viagem Iniciática*. Lisboa: Moraes editores, 1980.

_____. O Braço e a Mente: o Poeta como Herói n'Os Lusíadas. In: *Arquivos do Centro Cultural Português*, XVI. Paris, Fundação Calouste Gulbenkian, 1981.

_____. *The Purpose of Praise: Past and Present in The Lusiads by Luís de Camões*. Inaugural Lecture in the Camoens Chair of Portuguese (King's College London, 1982), London. 1983.

_____. A poética da verdade n' Os Lusíadas. In: MACEDO, Helder; GIL, Fernando. *Viagens do Olhar*. Porto: Campo das Letras, 1998.

_____. Appetite e razão na lírica camoniana. In: MACEDO, Helder; GIL, Fernando. *Viagens do Olhar*. Porto: Campo das Letras, 1998.

_____. Luis Vaz de Camões: la Penna e la Spada. In: PICCHIO, Luciana Stegagno (Ed.). *Il Portogallo della Origine al Seicento*. Firenze, 2001.

_____. Introducción. SOLER, Elena Losada (Coord.). *Luis Vaz de Camões: Los Lusíadas. Poesías. Prosas*. Biblioteca de Literatura Universal, Madrid/Córdoba, 2007.

2. Obras de autores contemporâneos referidas no texto:

GIL, Fernando. O efeito-Lusíadas. In: MACEDO, Helder; GIL, Fernando. *Viagens do Olhar*. Porto: Campo das Letras, 1998.

GUILLÉN, Claudio. *El sol de los desterrados: Literatura y Exilio*, Barcelona: Quaderns Crema, 1995.

REBELO, Luís de Sousa. *A Tradição Clássica na Literatura Portuguesa*. Lisboa, 1982.

SENA, Jorge de. *A Estrutura de Os Lusíadas*. Lisboa: Portugalia, 1970.

WALKER, Roger M. Reacção ou Progresso? Baco ou Vénus? Pergunta de Camões ainda sem resposta. In: REBELO, Luís de Sousa. *Camões e o pensamento filosófico do seu tempo*. Lisboa, 1979.