

12
d-e

LÉLIA PARREIRA DUARTE
ORGANIZADORA

ESTUDOS CAMONIANOS

U.F.M.G. - BIBLIOTECA UNIVERSITÁRIA



0349179206

NÃO DANIFIQUE ESTA ETIQUETA



Centro de Estudos Portugueses da
Faculdade de Letras da
Universidade Federal de Minas Gerais

BELO HORIZONTE

Atualidade de Camões

Lélia Parreira Duarte*

Camões é um poeta que oscila entre o portuguesismo e o universalismo, fato que justifica a atualidade do Poeta no mundo de hoje, quatrocentos anos após a sua morte. *Os Lusíadas*, por exemplo, se singularizam pelo sentimento de humanidade e “pela adoção de perspectivas complementares: coragem e medo, euforia heróica e tragédia ou elegia”, como diz o Prof. Jacinto do Prado Coelho.¹ O Poeta oscila entre essas extremidades e se coloca como elemento de tensão que não se define num único sentido e ultrapassa, por isso, o limite restrito de seu espaço-tempo. Sua cosmovisão é abrangente e ele chega a incluir em sua obra conhecimentos da alma humana, de psicologia e de filosofia que serão desenvolvidos em estudos apenas no século XX.

Os poemas de Camões muitas vezes expressam a vitória do homem sobre si mesmo. Às vezes, porém, ele tem momentos de reação violenta e mostra a amargura do ser que se mutila, ao renunciar à beleza sensível e ao amor dum ente concreto, só na rigidez do ascetismo encontrando refúgio para a sua renúncia. Ao mesmo tempo em que aceita os preceitos clássicos, portanto, ele percebe que ao submeter-se a uma cosmovisão pre-estabelecida, o homem está renunciando a prerrogativas que lhe são inerentes e fundamentais.

* Professora Assistente da Faculdade de Letras da UFMG, Mestre em Literatura Brasileira.

1. COELHO, Jacinto do Prado. «Celebrar Camões». In: *Colóquio/Letras*, 55; 5-6, maio, 1980.

Vítor Manuel de Aguiar e Silva fala desse inconformismo do Poeta, que conjuga a concepção neoplatônica do mundo, do homem e do amor com aspectos refratários e mesmo contrapostos àquela visão de mundo, julgando que a explicação dessa contradição estaria na “ocorrência conflitante de duas concepções, de duas doutrinas antagônicas do amor”: uma, neoplatônica, em que o amor é apresentado como “princípio de harmonia e de jubilosa fecundação universais, com um agente de ascensão cognitiva e espiritual e de redenção metafísica do homem”. Outra, em que o amor, numa seqüência de tormentos, “volve-se em ódio e ira e em manifestações negativas de injúria e destruição: é fonte de mágoas, misérias e desterros, vive de enganos e conduz à loucura, originando desejos hediondos que se confundem com o incesto”.² O estudioso vê Camões, portanto, como um expoente e um documento vivo de crise da racionalidade numa época histórica e do seu modelo de homem e de mundo.

Parece-nos que a atualidade de Camões está muito ligada a essa tensão que tantos críticos têm evidenciado na obra camoniana. Por um lado, verifica-se que o Poeta é reflexo de um tempo de racionalismo, de equilíbrio clássico, de objetividade, elemento que compreende e aceita o mundo e o reproduz com a sua arte. Embora tenha assumido o papel de fixador de um momento específico de uma cultura, entretanto, Camões colocou em questão essa cultura e seus valores. Ele se permitiu expressar sua coragem e seu medo, sua euforia heróica e seu sentimento de tragicidade da existência. Ele falou da vitória e da derrota do homem, de sua capacidade de renúncia diante da Beleza sensível e de sua revolta, amargura e frustração por saber irrealizáveis os seus desejos.

Também o amor é tratado dialeticamente na obra de Camões. Para ele o sentimento amoroso não depende do objeto amado, mas é um estado inerente ao sujeito, cuja atitude é essencialmente contemplativa e solitária. Por independer do objeto amado, que nunca está presente, o sentimento amoroso constitui-se em tema de evocação constante que pertence ao passado e é fonte de saudade mais que de desejo.

2. SILVA, Vítor Manuel de Aguiar e. «Amor e mundividência na lírica camoniana». In: Ob. cit., pp. 33-46.

• O ser amado se caracteriza por isso mesmo como impossibilidade do outro enquanto outro. Idealizado, já que nunca é real, presente, esse ser amado é subjetivado, incorporado ao ego e parece ser, afinal, uma tentativa frustrada de recuperação de si mesmo na figura do outro. O que frustra o sujeito não é a falta do objeto do desejo, mas a constatação de que o eu é, por natureza, uma falta irremediável, uma carência essencial. Assim, “o tema do amor impossível esconde poeticamente a tematização do próprio eu”.^{3/}

O poeta reconhece que o objeto do amor lhe é proibido e revela, muitas vezes, uma aceitação passiva frente a essa proibição. Há momentos, entretanto, em que ele revela sua frustração e sua revolta diante do fato que se lhe apresenta como consumado. A certeza de lhe ser interdito o objeto do amor aparece dialeticamente, tanto como uma reação contra a agressividade, um entrosar-se na cultura, quanto como uma forma de desrecalcar essa agressividade.

Nessa linha de pensamento, percebe-se o motivo da duplicidade constatada na obra de Camões: ele se submete à cosmovisão universalizante, racionalista e platônica de sua época, repetindo o discurso ideológico dominante e reprimindo a colocação de questões. Logo em seguida, entretanto, ele faz as perguntas proibidas e revela uma agressividade que está voltada, em princípio, para ele mesmo, mas também para todo um sistema de idéias que é o da civilização em que vive.

Há poemas em que Camões se preocupa com o Mesmo e o Semelhante, com a adequação perfeita à “lei do Pai” e com a verdade mítica do eterno retorno. Um exemplo é “Alma minha gentil que te partiste” que, significativamente, é calcado em modelo petrarquista e segue a regra clássica da imitação. Outro exemplo é o da Canção nº 1, “Fermosa e gentil Dama, quando vejo”, analisada por Vera Lúcia Casa Nova, neste volume, que demonstrou ser o poema uma metáfora da linguagem simbólica. Consciente de seu desejo e da interdição, o Poeta ultrapassa o imaginário e chega ao mundo simbólico da linguagem, revelando a consciência que

3. ANDRADE, Sônia Maria Viegas. «Fundamentos filosóficos da obra de Camões». In: *Estudos Camonianos*. Belo Horizonte, Publ. do Centro de Estudos Portugueses da FALE/UFGM, 1982, pp. 27-44.

tem dessa passagem, quando termina: "Engano com palavras o desejo". O Poeta se conforma com a Lei e se insere na cultura. Ele o faz, entretanto, conscientemente. Percebe a opressão, submete-se a ela, mas a desmitifica, denunciando-a: as palavras são formas de enganar. O poema exemplifica e comprova então toda a teoria lacaniana da aquisição da linguagem através da interdição do desejo primordial.

Camões mostra-se, então, de forma ambígua: homem situado em seu tempo, ele aceita as imposições de sua cultura. Não o faz, porém, alienadamente. Seu questionamento ou sua consciência de estar enganando o próprio desejo colocam-no em seu lugar de homem de atualidade. Como já foi dito, Camões transcende o Renascimento, anuncia o Barroco, assume a metamorfose arcádica e contribui para a revolução romântica, com o desassossego, a inquietação mental, a auto análise dolorosa, o antropocentrismo melancólico.

Camões ultrapassa também o seu tempo dominado pelo Platonismo e percebe-se como "simulacro" pois antecipa a subjetividade moderna com a talentosa capacidade de perguntar e a angustiante incapacidade de responder. A idealização em Camões não conduz o sujeito, como em Platão, à superação de si mesmo. O Poeta não deseja a morte como o limiar de um Bem, como o filósofo, mas ele a deseja como o fim de um mal. Em Camões, o desespero não é dialeticamente esperança, como em Platão. A idealização do objeto não provoca uma transcendência, mas coloca o sujeito em face de sua finitude e lhe confere a consciência moderna de que o homem é um ser para a morte.

Essa é a grande atualidade de Camões no quadro cultural europeu ou universal, demonstrada nos trabalhos de que se compõe este volume. Se o Poeta foi um homem do seu tempo, se ele soube caracterizar-se como um verdadeiro clássico, um artista perfeitamente inserido no seu tempo e em seu contexto histórico, ele antecipa em alguns momentos o irracionalismo filosófico contemporâneo, as teorias modernas relativas ao desejo e à linguagem e a angústia existencial que domina o homem consciente da atualidade.

O Desconcerto do Mundo

Wilton Cardoso*

O poema, que desde a primitiva edição das *Rythmas* (1595) constitui as "Oitavas I", dirigidas a D. Antônio de Noronha, "Sobre o desconcerto do mundo", está entre as composições mais celebradas de Camões e, como tal, tem sido objeto de frequentes estudos. Têm-se-lhe notado influências, que ora o prendem ideologicamente à célebre *De Consolatione Philosophiae*, de Boécio,¹ ora o ligam de modo mais particularmente literário ao "De contempto del mundo", do Infante D. Pedro,² que vem no *Cancioneiro Geral*, de Garcia de Resende.³ Já se lhe apontaram relações com

* Professor Titular da Faculdade de Letras da UFMG. Doutor em Letras.

1. Cf. Georges Le Gentil, *Camões — L'oeuvre épique et lyrique*. Paris, Hatier-Boivin, 1954, p. 150: «Mais il vise beaucoup plus haut dans le poème qu'il a consacré au *Désordre du monde*. Le sujet, déjà traité par Boèce dans son *De consolatione*, avait été repris par Juan de Mena, par le connétable de Portugal et par le marquis de Santillane.»

2. Assim vem no *Cancioneiro Geral*: «Do jfante dom Pedro fylho del rrey dom João da groriosa memoria sobre o men'preço das cousas do mundo em lingoajê castelhana, as quaes tẽ grosa.» Acerca da «inexatidão de Garcia de Resende» quanto à autoria da obra, cf. Carolina Michaëlis de Vasconcelos, *Tragédia de la Insigne Reinu Doña Isabel*. Coimbra, Imprensa da Universidade, 1922, pp. 15 e 52 e ss., onde as *coplus* são atribuídas ao Condestável e não ao Infante.

3. *Cancioneiro Geral de Garcia de Resende*. Nova edição preparada pelo Dr. J. A. González Guimarães, Coimbra, Imprensa da Universidade, MDCCCXC, tomo II, pp. 229 e ss.

a doutrina de Diógenes de Laércio, a ponto de admitir que algumas das suas estâncias sejam mera tradução de trechos do *De Vitis et Moribus Philosophorum*,⁴ e já lhe rastreamos passagens que o aproximam dos poetas latinos geórgicos e bucólicos.⁵ Tem-se visto nele, em confronto com versos de Petrarca, uma espécie de síntese, quando não a espinha dorsal de toda a Lírica,⁶ e nem mesmo faltou quem, à vista da aventura do Poeta pelo Oriente, entrevisse aspirações nirvânicas suficientes para o classificar como a primeira manifestação do budismo na poesia européia.⁷

Toda essa crítica, que chamarei genética, preocupa-se com a origem e nascimento das vinte e nove oitavas e acaba por confundir-se com a chamada crítica de fontes, em que, em última análise, se reduz a crítica histórica, sociológica, psicológica ou psicanalítica.

Proponho-me, neste estudo, com a ajuda de um instrumental que só de alguns anos para cá foi posto a serviço dos estudos literários, examinar o poema em nível de discurso, a saber — preocupa-me menos o que teria contribuído para a origem dos versos célebres e mais, ou quase exclusivamente, o que eles são como realização poética num domínio específico da Arte.

Salvo erro, é esta a primeira vez que isso se faz, e peço que não se veja na declaração o intuito de ressaltar uma originalidade, que seria pueril, mas a prévia confissão das imperfeições do trabalho.

A consideração da obra literária em nível de discurso repousa sobre fundamentos que, participando de problemas da Arte em geral, não podem ser aqui senão tangenciados. Cumpre, no entanto, erradicar, pelo menos em parte, a noção de que arte é representação do mundo exterior, tal como se solidificou na fórmula *natureza vista através de um temperamento*, responsável por equívocos que só um tanto recentemente vêm sendo denunciados.

4. Joaquim de Carvalho, «Estudos sobre as Leituras Filosóficas de Camões», in *Lusitania — Revista de Estudos Portugueses*. Dir. de Carolina Michaëlis de Vasconcelos, tomo II (1925), fs. V-VI, pp. 215-216, particularmente 233-238.

5. Cf. Hernani Cidade, *Luis de Camões — I O Lírico*. Lisboa, Imprensa Nacional, 1936, pp. 252-253.

6. Antônio José Saraiva, *Luis de Camões*. Lisboa, Publicações Europa-América, 1959, p. 80.

7. Georges Le Gentil, *Obra cit.*, pp. 152-153.

A ir por aí, teríamos de admitir que a obra de arte, e mais particularmente a obra literária, consiste em só comunicar ou transmitir dados de uma realidade preexistente em todos os aspectos e que a linguagem nela interveniente não é mais do que um instrumento de comunicação e transmissão desses mesmos dados da realidade. É, aliás, com base nesse pressuposto que a crítica vem tradicionalmente pautando os seus julgamentos de valor sob a consideração de dois postulados: a *originalidade da visão* e a *adequação da linguagem* à realidade da coisa visionada.

Hoje, parece que vemos mais claro o problema. Pelo que toca à obra de arte literária, a partir dos estudos de Roman Jakobson,⁸ que esclarecem diferentes funções da linguagem, já não é lícito ignorar que, dentre os fatos da atividade verbal, que ora põe em relevo o emissor, o receptor ou o contexto referencial da comunicação, ora a interrompe ou prolonga e questiona as virtualidades do próprio código, há uma função poética que procura valorizar a mensagem pela mensagem. A tal respeito, é impressionantemente expressiva a análise que o lingüista empreende do texto shakespeariano, em que Marco Antônio, ao fazer a oração fúnebre de César, converte as alegações de Brutus em simples ficções lingüísticas. Do fato se conclui que a linguagem, por via de sua função poética, é capaz de criar uma realidade que se materializa nos limites da própria linguagem.

Daqui se pode partir, e com efeito se tem partido, para uma concepção estética, segundo a qual a Arte, em seu mais lato sentido, passa a ser um processo que permite adequar significantes novos a significados não perfeitamente claros e conseqüentemente susceptíveis de serem experimentados numa nova percepção. Paralelamente, a realidade da obra artística decorre do objeto da própria obra e se configura por meio da oposição de duas realidades — de um lado, a realidade prática (ou científica) e, de outro, a realidade estética (ou metafísica).

Um exemplo machadiano tornará claras as idéias aqui simplesmente enunciadas e terá a virtude de nos conduzir a considerações colaterais. No *Dom Casmurro*, em que o drama real talvez não passe da configuração lingüística que lhe deu o livro,

8. Cf. in *Style in Language* (New York, 1960) o ensaio «Lingüística e Poética», trad. port., in Roman Jakobson, *Lingüística e Comunicação*. São Paulo, Cultrix, MCMLXXI, pp. 118 e ss.

há dois capítulos eloqüentes no que diz com a situação que acabou por se delinear na narrativa. O primeiro, de número CXIII, insinua o que poderia ser o flagrante único da traição de Capitu: pretextando dor de cabeça, a esposa desfaz o projeto do casal de ir aquela noite à ópera, mas insiste em que o marido não perca o espetáculo: este, condoído do mal da mulher, regressa a casa, logo ao fim do primeiro ato, e dá no corredor com Escobar, que explica ter ido à procura de seu advogado para tratar de uns *embargos de terceiro*. O segundo, de número CXXIII, narra o velório e enterro do suposto amante, tragado pelas águas numa manhã de mar. Os olhos que a suspeita lança ao defunto são como que uma confissão — *olhos de ressaca*, “grandes e abertos, como a vaga do mar lá fora, como se quisessem tragar também o nadador da manhã”.⁹

O que, em ambos os casos, há de significativo é que as expressões *embargos de terceiro*, da terminologia jurídica corrente, e *olhos de ressaca*, que servia para definir Capitu, postas sintomaticamente como títulos dos capítulos, deixam de traduzir o que ordinariamente exprimem no código da língua para se afeiçoarem como significantes novos a uma situação confusa ou mal-dosamente indefinida. É como se Machado de Assis usasse de uma semântica secundária, a qual provoca um desvio no sistema comum da língua.

Deste fato se pode tirar uma inferência, e é que o chamado discurso literário se diferencia de outras espécies de discurso e, mais notadamente, do discurso cotidiano pela dose de maior especificidade, o que lhe impede resguardar em alto grau a pureza do código lingüístico. Na verdade, como ensinam os lingüistas e teóricos da literatura, o discurso cotidiano parece *interessado*, *adequado* e *transparente*, porque, dissolvendo-se nele o significante no significado, não propõe problemas de interpretação, ao passo que o discurso literário é *gratuito*, *inadequado* e *opaco*, e uma vez que nele o significante não cede totalmente ao significado, levanta proposições inerentes à sua própria constituição. Daí o fato de ser a obra literária dotada de um duplo movimento: um movimento centrípeto, pelo qual se fecha em si mesma e cria seu

9. Machado de Assis, *Dom Casmurro*. Paris-Rio de Janeiro, 1899 (1ª ed.), p. 343.

próprio sentido e finalidade, e um movimento centrífugo, por meio de que se abre ao mundo e aos seus problemas, propondo uma realidade que lhe é específica.

Convém insistir sobre esse ponto. A consideração da obra literária em nível de discurso não pretende que a linguagem literária apenas se signifique a si própria e, conseqüentemente, que nenhuma mensagem transmita além de si mesma. O que se quer dizer é que, enquanto o discurso cotidiano como que suprime o significante em favor do significado (e só por isso o comunica com a devida precisão), o discurso literário não o suprime, mas procura manter a sua presença, fazendo do significado um novo significante (e só por isso não comunica com precisão, não é jamais fechada em sua mensagem e, ao contrário, abre-se sobre o mundo e suas interrogações). Dir-se-ia, em conclusão, que o discurso literário não fotografa uma realidade denotativa, mas, em virtude de se centrar numa cadeia de significantes, significados e novos significantes, opõe a essa realidade interrogações conotativas a que não pode responder nenhum sistema racional.

Assim sendo, a obra literária exprime-se por via de um discurso que a coloca como ponto de interseção de movimentos de sentidos opostos: um, chamado *materialização*, que a dobra sobre si mesma em puro objeto de linguagem, e outro, dito *presentificação*, que a abre para o mundo, assim interrogado em sua presença e realidade essencial. Advirta-se que a materialização, provocando um distanciamento entre o significante e o significado, compensa-se por um mecanismo reintegrador do significante, chamado *encarnação*.

Vamos observar a composição camoniana sob o prisma dessa dinâmica discursiva.

A materialização, como se sabe, corre por conta das tradicionais figuras da Retórica. Mas não podemos aludir a elas, sem levar em conta o processo de revisão de conceitos que o seu estudo tem inspirado.

Num ensaio a respeito de "Tropos e Figuras", posto como Apêndice à obra *Littérature et Signification*,¹⁰ Tzvetan Todorov procura distinguir as marcas do discurso literário, empreendendo

10. Tzvetan Todorov, *Literatura y Significación*. Trad. esp., Barcelona, Ed. Planeta, 1971, pp. 203 e ss.

uma análise da antiga Retórica consubstanciada na obra de autores franceses, notadamente Du Marsais e seu comentarista Fontanier. O ponto de partida dessa análise é o fato de que a linguagem literária é uma linguagem figurada em oposição à linguagem comum ou cotidiana, que seria direta. Com efeito, parece não quererem dizer outra coisa as oposições *sentido etimológico-sentido derivado*, de Du Marsais, ou *sentido próprio-sentido figurado*, de Fontanier, que estão na base de suas concepções.

Para logo, convém descartar o erro, pois sabemos hoje que a linguagem do discurso cotidiano não é direta, no sentido em que a expressão linguagem direta pudesse significar uma linguagem destituída de figuras, espécie de grau zero, que sabemos não existir em sua pureza, e é uma abstração ou um mito. É verdade que o *nouveau roman* de Robbe-Grillet e epígonos, no seu esforço de uma escritura neutra, expurgada de imagens e conotações, parece contrariar a afirmativa, mas, se se leva em conta que a objeção se refere a obras artificialmente trabalhadas, somos forçados a concluir que, longe de retratar um padrão natural de linguagem, tal experiência antes comprova a construção de um discurso literário marcado por ausência de figuras.

O que, a esse respeito, se pode afirmar, pelo menos no estado atual das investigações, é o que aqui já se adiantou: o discurso cotidiano é interessado, comprometido com o comportamento ou atuação do homem, e por isso informa na medida em que essa informação interessa à sua ação; o discurso literário é desinteressado ou gratuito e, visto que não serve à ação, não informa, fecha-se nos limites de sua materialização e, quando muito, se abre numa presentificação do real, que a seu tempo se esclarecerá. Não se infira daí que a obra nele estruturada não possa conter teses ou ensinamentos relacionados com um referente externo, mas isso, quando se observa, significa, na posição em que me coloco, que não há obras inteiramente puras e sim obras em que tal referente pode ser abstraído de sua contextura discursiva. Por outro lado, e como comprovação do que aí fica, diga-se que um discurso que apenas nos desse a conhecer o pensamento da obra havia de ser um discurso insusceptível de descrição e análise e mal poderíamos conceber a sua existência.

Uma vez que ambos os discursos visam a fins diferentes ou específicos, parece fora de dúvida que, se tomamos o discurso

cotidiano como a face comum ou ordinária de um sistema, o discurso literário terá por força de caracterizar-se por desvios que o afastam da esteira ordinária ou comum. E nisso se resume todo o arsenal retórico, cuja descrição e catalogação empolgaram séculos de preceptiva.

Segundo a tese de Tzvetan Todorov, os desvios que marcam o discurso literário e conseqüentemente o distinguem do discurso comum são de duas espécies: a primeira, que constitui as *anomalias*, compreende um sistema fechado, uma vez que se identifica pela transgressão de uma regra lingüística determinada; a segunda, ou seja, a das *figuras* propriamente, aparece como um sistema aberto, pois nele cabe toda sorte de desvios passíveis de reconhecimento e descrição.

Têm-se, segundo o teórico citado, dois eixos — um, o eixo horizontal, ou das abcissas, onde se inscrevem as diferentes séries de anomalias, e outro, o eixo vertical, ou das ordenadas, em que se inserem os fatos capitulados como figuras.

O que há de importante na concepção é que as anomalias, assim entendidas, deixam de ser expressões figuradas, que se opõem a presumíveis expressões diretas, para serem sentidas como conseqüência da regra lingüística infringida. Segundo o autor citado, as infrações daí decorrentes processam-se em quatro diferentes domínios lingüísticos — o da *relação Som-Sentido*, o da *Sintaxe*, o da *Semântica* e o da *relação Signo-Referente*. Como já foi notado, este último não pertence ao campo específico da linguagem.

Para exemplificar, diga-se que a *aliteração*, a *assonância* e a *paronomásia* são anomalias da relação Som-sentido; que a *elipse*, a *inversão*, a *zeugma* o são da Sintaxe; que *metáfora*, *metonímia* ou *sinédoque* do mesmo modo o são da Semântica; e que *litote*, *hipérbole*, *perífrase* aparecem como quebra da relação Signo-Referente.

Por seu lado, as figuras, que, sem transgredir regras lingüísticas, apenas se opõem a um tipo de discurso perceptível, mas insusceptível de descrição, distribuem-se por séries idênticas. Desse modo, a *repetição*, a *reversão*, o *políptoton* atingem a relação Som-Sentido; a *aposição*, o *paralelismo*, a *incidência* (em numerosas formas, como *parêntesis*, *interrupção*, *suspensão*, etc.) tocam

à Sintaxe; a *comparação*, a *gradação*, a *antítese* dizem respeito à Semântica; o *paralelo*, o *quadro*, o *retrato*, compreendidos na *descrição*, atestam, por fim, o relacionamento Signo-Referente.

Conquanto tenha pontos de contacto com o trabalho de Tzvetan Todorov, a classificação proposta pelos pesquisadores que, na França, constituem o Grupo, e que vem em sua obra *Rhétorique Générale*,¹¹ merece ser aqui invocada, a despeito das críticas que tem suscitado e de os próprios autores não a terem ainda por definitiva.

Em um ponto — o dos domínios lingüísticos antes referido — a tese do Grupo coincide com a classificação de Tzvetan Todorov, salvo na nomenclatura e na consideração de que a relação Signo-Referente é uma categoria extralingüística. Com efeito, no eixo horizontal, *metaplasmos*, *metataxes*, *metassememas* e *metalogismos* correspondem respectivamente a relação Som-Sentido, Sintaxe, Semântica e relação Signo-Referente da classificação todoroviana. A novidade está em que as unidades substanciais de cada uma das categorias (os fonemas ou conjuntos de fonemas para os metaplasmos, as relações sintáticas para as metataxes, etc.) são tratadas dentro de um critério lógico que os submete a dois tipos de operações. O primeiro, ou das *operações substanciais*, é determinado por processos que modificam a substância do material lingüístico, e nele se distinguem três espécies:

a) a *adjunção*, que pode ser de sons, de palavras, de formas sintáticas, de semas, e que se caracteriza por ser *simples* ou *repetitiva*;

b) a *supressão*, que atinge os mesmos elementos, e que toma a forma de *completa* ou *parcial*; e

c) a *adjunção-supressão*, que se afigura *parcial* ou *completa*, se opera a substituição da palavra em parte ou no todo, e ainda *negativa*, se o substituinte se opõe totalmente ao substituído. O segundo, ou das *operações relacionais*, sem alterar substâncias lingüísticas, modifica a posição dos elementos na cadeia da fala, e pode apresentar-se sob a forma de *permuta variável* ou *permuta por inversão*.

11. Jean Dubois et alii, *Rhétorique Générale*. Paris, Hachette, 1970, p. 37, *passim*.

Assim se constituem as *metáboles*, ou figuras em geral, de que simplesmente darei exemplos: nos respectivos domínios lingüísticos, a *enumeração* e a *hipérbole* denotam *adjunção simples*, a *reduplicação* e o *pleonasma* atestam *adjunção repetitiva*, a *sinédoque generalizante* e a *litote* comprovam a *supressão parcial*, a *deleação* e a *elipse* mostram a *supressão completa*, a *metáfora* e o *eufemismo* assinalam a *supressão-adjunção parcial*, a *metonímia* e a *alegoria* testemunham a *supressão-adjunção completa* e a *antífrase* e a *ironia* atestam a *supressão-adjunção negativa* — figuras todas decorrentes das *operações substanciais*. Pelo que toca às *operações relacionais*, exemplos podem ser vistos no *trocadilho* e na *hipálage*, de *permuta variável*, e no *palíndroma* e no *quiasmo*, de *permuta por inversão*.

Dado que o discurso literário se materializa por via das *metáboles*, é de crer que o texto de “O Desconcerto do Mundo” tenha feito largo uso delas. Seu recenseamento não constitui a razão de ser da análise que me proponho, mas convém assinalar o fato, visto como os fenômenos apontados estarão na base do trabalho.

Desse modo, passo a enumerar: (observo, entre parêntesis, que a classificação, por que me declaro responsável, admitiria inscrever algumas figuras em mais de uma rubrica, ou antes nesta que naquela, mas o inconveniente é irremovível, pois decorre da própria interpenetração dos fenômenos lingüísticos.)

1. METAPLASMOS

a) *Aliteração*: “perpétua pena, imensos vitupérios”; “vícios e vida vergonhosa”; “enfim do falso Febo o filho adoras”...

b) *Assonância*: “se este estranho”; “fama larga e pompa suntuosa”; “sem imaginar a água donde nasce/nem quem a luz esconde no horizonte”...

c) *Paronímia*: “mal tão mal olhado”; “desprezar o fausto tão prezado”; “se de desprezar te prezas muito”; “nas que se perdiam não perdia”...

2. METATAXES

a) *Anáfora*: “Deixo agora reis... Deixo aqueles que tomam por escudo... Deixo aquele a quem o sono esperta... Deixo aqueles que estão com a boca aberta... Deixo outras obras vãs”; “veria erguer do sol a roxa face,/veria correr sempre a clara fonte”; “por que rei, por que duque me trocara,/por que senhor de grande fortaleza?”...

b) *Anástrofe*: “cria por verdade,/que eram suas as naus que navegavam/quantas no porto Píreo ancoravam”; “quanto de mim sentira nos dissesse,/de puro amor o peito salteado”...

c) *Elipse*: “sei que cousa é trabalho e que tristeza”...

d) *Enálage*: “pois se o corpo terreno sinta”; “convidasse ao doce passarinho que nos conte”...

e) *Inversão*: “ver e notar do mundo o desconcerto”; “de que eu achar não posso claro indício”...

f) *Hipérbaton*: “extremos são esses que segues de mais alto estado”...

g) *Paralelismo*: “pergunto ora a César esforçado,/ora a Platão divino, que me diga,/este, das muitas terras em que andou,/aquele, de vencê-las que alcançou?”...

3. METASSEMEMAS

a) *Antonomásia*: “o Cínico” (Diógenes); “árvore febéia” (Laura); “do falso Febo o filho” (estudo?)...

b) *Apóstrofe*: “ó inimigo irmão com cor de amigo”...

c) *Hipérbole*: “fui monarca do mundo”; “quem me dera que o mundo se acabara”...

d) *Pleonasmo*: “revolva e espante”; “ninguém que assente, nem que creia”; “dominar e mandar”; “serve e adora”...

e) *Repetição*: “mais e mais”; “enfim, enfim”...

f) *Silepse*: “esse mando e glória,/lograste-o muito tempo?”...

4. METALOGISMOS

- a) *Ironia*: “na doudice só consiste o siso”...
- b) *Paromologia*: “parece a razão boa, mas eu digo”...

A simples recensão dos tropos, como acabei de fazer, nos dá uma imagem clara da materialização figurativa do discurso. Mas, se analisarmos tópico por tópico, veremos que a sua linguagem emite uma semântica secundária, em que sentidos segundos denunciam, por via de conotações, significações novas capazes de ultrapassar a esfera ordinária de aplicação. Todavia, como nunca é possível esgotar o número das conotações nem delimitar de maneira precisa o seu conteúdo, a superabundância de sentidos segundos acaba por resultar numa imprecisão de significados e concomitantemente numa mais larga perspectiva da imagem.

Veja-se, por exemplo, como esse mecanismo funciona na figura da anáfora aqui registrada.

Numa única oitava, o par anafórico reproduz, sob a forma de duplo, a imagem concreta e materializada da vida simples a que o Poeta aspira:

*Veria erguer do Sol a roxa face,
Veria correr sempre a clara fonte*

Cabe observar que já nesse ponto a anáfora não aparece pura ou simplesmente denunciada pela reiteração do par sintático — *veria...*, *veria...*. A verdade é que os elementos *sol* e *fonte* não se opõem assim desnudados em linguagem direta, mas, personalizados pela intercorrência de outro procedimento lingüístico, gravam-se no discurso figurativo por meio de uma animação, cuja modelação se aproxima da prosopopéia: *a roxa face do sol ergue (-se)*; *a clara fonte corre*. Geram-se, pois, na cadeia das conotações, os dois versos seguintes, já impregnados de sentido segundo:

*Sem imaginar a água donde nasce,
Nem quem a luz esconde no horizonte*

Em seguida, continuando a desenvolver-se a cadeia das conotações, tanto o par de versos da imagem primeira quanto o par

de sentido segundo geram, à sua vez, dois outros pares de versos a eles semanticamente correlatos, com o que se fecha a oitava. Efetivamente, no campo da imagem primeira,

*Tangendo a frauta donde o gado paze,
Conheceria as ervas do alto monte*

e, no âmbito do sentido segundo,

*Em Deus creria, simples e quieto,
Sem mais especular nenhum secreto*

Se, neste ponto, pretendo confirmar que o discurso, assim fechado em sua materialização, se abre na presentificação de sua literariedade por via da pintura de um real que lhe é próprio ou exclusivo, basta por ora lembrar que o conteúdo que dele emana se inscreve na tópica da idealização da vida campestre e no contexto da *aurea mediocritas*, que moralistas como Sêneca e Cícero defenderam e os cristãos acabariam por incorporar à sua ética.

O fato é que, como adverte Jean Cohen,¹² os desvios do discurso literário, em confronto com as normas a que obedece o discurso comum, operam uma transgressão do sistema. Toda figura instaura um conflito entre o sintagma e o paradigma, ou seja, entre o discurso e o sistema. Por isso, enquanto o discurso comum se inscreve na linha deste último e se conforma com as suas leis, o discurso literário conflita com ele, cumprindo notar que, nas dobras de tal conflito, é o sistema que cede e aceita a sua transformação. Assim sendo, a poesia — discurso literário por excelência — passa a ser, no dizer de Valéry, *uma linguagem dentro da linguagem*, ou mais exatamente, segundo o ensaísta e professor francês, “o que chamamos poema é uma técnica lingüística de produção de um tipo de consciência que o espetáculo do mundo não produz ordinariamente”.¹³

Ora bem: se as hipóteses até aqui formuladas têm algum sentido, a questão será agora indagar se esse mecanismo de materialização e conseqüente presentificação de uma imagem de

12. Jean Cohen, *Estructura del Lenguaje Poético*. Trad. esp., Madrid, Ed. Gredos, 1970, p. 132.

13. Jean Cohen, *Obra cit.*, p. 203.

realidade literária não se insere apenas no interior de cada figura, mas, ao contrário, se projeta no corpo de todo o discurso, criando o que se chama a sua encarnação.

O poema inicia-se por meio de uma estrofe que é, sob a forma de uma interrogação, a mensagem de sua idéia central:

*Quem pode ser no mundo tão quieto,
Ou quem terá tão livre o pensamento,
Quem tão exp'imentado ou tão discreto,
Tão fora, enfim, de humano entendimento
Que, ou com público efeito, ou com secreto,
Lhe não revolva ou espante o sentimento,
Deixando-lhe o juízo quase incerto,
Ver e notar do mundo o desconcerto?*

Como se vê, trata-se de uma interrogação meramente retórica, pois não se dirige a nenhum interlocutor, nem pretende resposta à sua indagação. Consiste numa autêntica figura literária, visto que, em caso contrário, o discurso seria informativo, construir-se-ia na base de referentes exatos e acabaria por nos dar a lição de uma realidade científica e não, como pretende o Poeta, a imagem de uma realidade estética.

Sabe-se que a realidade estética se cria no espírito do leitor a partir dos estímulos da obra e será tanto mais fascinante quanto a sua imaginação for capaz de preencher com conotações reflexivas as lacunas de um discurso que, pela própria natureza de sua materialização, se tornou opaco ou pouco transparente. Por isso mesmo, a forma predileta por que se abre ao mundo é a da interrogação sobre a sua misteriosa essência.

Todavia, o que agora me vai preocupar é a demonstração de como a opacidade resultante da materialização do discurso se compensa com um procedimento oposto — o da encarnação, que é uma forma por via da qual se devolve ao discurso a sua transparência. Significativamente, como se há de ver, a encarnação se evidencia, no texto camoniano, por dois aspectos opostos, característicos de cada uma das duas partes do poema.

Considero primeira parte do poema o espaço nele ocupado desde a estrofe inicial à estrofe número catorze, onde se observa a pintura realista do desconcerto do mundo; a segunda parte é

compreendida entre as oitavas quinze e vinte e sete, e nela se encontra uma visão idealista da vida campestre, *locus amoenus* que a imaginação do Poeta se compraz em fantasiar para fugir ao desconcerto que o magoa. O que sobra daí — duas estrofes — é evidentemente a conclusão ou fecho do poema.

Em toda a primeira parte, a encarnação evidencia-se por dois processos estruturais — paralelismo de forma e contraste de idéias —, os quais criam a imagem plástica do desconcerto por meio de elementos que sucessivamente se vão dispondo e opondo.

Desse modo, as duas estrofes que se seguem à interrogação inicial nela se integram pela visível relação que guardam com o estado de espírito de quem é chamado a contemplar o espetáculo do desconcerto.

Convém lê-las de modo paralelo, a fim de que fique bem ressaltada a estrutura referida:

Quem há que veja aquele que vivia

De latrocínios, mortes e adultérios,

Que ao júizo das gentes merecia

Perpétua pena, imensos vitupérios

*Se a Fortuna em contrário o leva
e guia,*

*Mostrando, enfim, que tudo são
mistérios,*

Em alteza de estados triunfante

*Que, por livre que seja, não se
espante?*

*Quem há que veja aquele que
tão clara*

Teve a vida que em tudo por perfeito

O próprio Momo às gentes o julgara,

Ainda que lhe visse aberto o peito,

*Se a má Fortuna, ao bem somente
avara,*

O reprime e lhe nega seu direito,

Que lhe não fique o peito congelado,

*Por mais e mais que seja
exp'rimtado?*

Como se vê, o paralelismo é absoluto. Mas o que efetivamente desconcerta, segundo o ditame da Fortuna, é o contraste da idéia, por meio do qual se assinala, de um lado o prêmio do Mal, e, de outro, o castigo do Bem. Encarnado na forma paralelística, esse contraste configura um espaço poético simétrico, em que o desconcerto passa a ser fatal e totalizante: ninguém ou nada lhe escapa, uma vez que as paralelas só se dissolvem no infinito ou, segundo o poema, na região onde *tudo são mistérios*.

Temos, pois, que o discurso, nessa fase de abertura, se materializa e ao mesmo tempo encarna por meio de uma figura — a do paralelismo, e, segundo as idéias que me esforçava por expor, se constrói por via de um significante que se adequa perfeitamente ao significado. Sucede, porém, que esse significado gera um novo significante na cadeia das conotações, pelo que a oitava seguinte pretende ir à causa da desconcertante imagem ou aos mistérios, em que tudo se resume. Assim sendo, o texto se enriquece com a alusão à tese de Demócrito acerca da existência de dois únicos deuses e com a reflexão do Poeta a respeito da injustiça com que repartem o seu poder entre os homens.

*Demócrito dos deuses proferia
Que eram só dous: a Pena e o Benefício.
Segredo algum será da fantasia,
De que eu achar não posso claro indício;
Que, se ambos vêm por não cuidada via
A quem os não merece, é grande vício
Em deuses sem justiça e sem razão.*

A tese, no entanto, está longe de solucionar o problema proposto, antes reforça o desconcerto, pois, ao mesmo tempo que confirma o pensamento do filósofo pagão, contrasta com o que ensina a filosofia cristã:

Mas Demócrito o disse, e Paulo não.

O espaço poético simétrico e contrastante, cuja estrutura venho procurando fixar, prossegue nas duas estrofes seguintes, quando o discurso se materializa e encarna sob a figura da paromologia:

*Dir-me-eis que, se este estranho desconcerto
Novamente no mundo se mostrasse,
Que, por livre que fosse e mui esperto,
Não era de espantar se me espantasse;
Mas que, se já de Sócrates foi certo
Que nenhum grande caso lhe mudasse
O vulto, ou de prudente, ou de constante,
Que tome exemplo dele e não me espante.*

*Parece a razão boa; mas eu digo:
Que uso da Fortuna tão danado
Que, quanto é mais usado e mais antigo,
Tanto é mais estranhado e blasfemado!
Porque se o Céu, das gentes tão amigo,
Não dá à Fortuna tempo ilimitado,
Não é pera causar um grande espanto
Que mal tão mal olhado dure tanto?*

Ora, na figura paromológica, o pensamento, fazendo uma aparente concessão ao modo de ver contrário para ressaltar a evidência do ponto de vista próprio, não apenas confronta faces opostas do mesmo objeto, mas exige que se deixem claros ou em forma de relevo os contornos vistos da perspectiva que defende. Daí a reiteração, no discurso, dos argumentos que se opõem à concessão retórica, com o que, no texto a que nos aplicamos, se reincide na nota de espanto ante o desconcerto. Tem-se, pois, que o significado paromológico gera um significante novo em estrofes ainda uma vez simétricas e contraditórias:

*Outro espanto maior aqui me enleia:
Que, conquanto Fortuna tão profana
Com estes desconcertos senhoreia,
A nenhũa pessoa desengana;
Não há ninguém que assente nem que creia
Este discurso vão da vida humana,
Por mais que filosofe nem que entenda
Que algum pouco do mundo não pretenda.*

*Diógenes pisava de Platão,
Com seus sórdidos pés, o rico estrado,
Mostrando outra mais alta presunção
Em desprezar o fausto tão prezado.
Diógenes, não vês que extremos são
Esses que segues de mais alto estado?
Pois se de desprezar te prezas muito,
Já pretendes do mundo fama e fruto?*

A partir deste ponto, uma série anafórica, constituída de cinco membros (*deixo agora reis grandes...; deixo aqueles que tomam por escudo; deixo aquele a quem o sono esperta; deixo*

aqueles que estão com a boca aberta; deixo outras obras vãs do vulgo errado), aparece como passível de ser invocada com o mesmo pretexto de contestar o pensamento alheio e justificar o próprio. Além da disposição paralelística, tais membros apresentam uma oposição de sentidos, pois se integram no texto como desenvolvimento da paromologia assinalada. São testemunhos que, no entanto, se desprezam para só recolher, outra vez em paralelo, os exemplos de César e Platão, a fim de que diga

*Este, das muitas terras em que andou,
Aquele, de vencê-las que alcançou?*

Finalmente, as falas de César e Platão, tomadas como síntese do desconcerto nas esferas da ação e do pensamento, e sua natural contestação ainda uma vez se materializam e encarnam num discurso de estrofes simétricas e contraditórias:

*César dirá: — Sou dino de memória;
Vencendo vários povos e esforçados.
Fui monarca do mundo; e larga história
Ficará de meus feitos sublimados.
— É verdade; mas esse mando e glória
Lograste-o muito tempo? Os conjurados
Bruto e Cássio dirão que, se venceste,
Enfim, enfim, às mãos dos teus morreste.
Dirá Platão: — Por ver o Etna e o Nilo
Fui a Sicília, ao Egito e a outras partes,
Só para escrever em alto estilo
Da natural ciência em muitas artes.
— O tempo é breve, e queres consumi-lo,
Platão, todo em trabalhos? E repartes
Tão mal de teu estudo as breves horas
Que, enfim, do falso Febo o filho adoras?*

Chego, desse modo, à décima quarta estância do poema, precisamente à oitava em que delimito a primeira parte da composição, ocupada pelo que chamo a pintura realista do desconcerto do mundo. Como fecho do quadro, situa-se a humanidade, corpo e alma repartidos nas *obras vãs do vulgo errado* e, pois, ainda uma e última vez, materializados na mesma técnica discursiva:

*Pois quando deste mundo está apartada
A alma desta prisão terrestre e escura,
Está em tamanhas cousas ocupada
Que da fama que fica nada cura.
Pois se o corpo terreno sinta nada,
O Cínico o dirá, se porventura
No campo, onde deitado morto estava,
De si os cães e as aves enxotava.*

Deste ponto em diante — oitavas quinze a vinte e sete —, situa-se a segunda parte do poema. Ocupada com a visão idealista da vida campestre, a materialização do discurso faz-se, a partir de então, por processo diferente e de certo modo oposto à estrutura antes dominante, a ponto de as duas partes assumirem a feição de um contraste maior entre os aspectos do real e do imaginário.

*Quem tão baixa tivesse a fantasia
Que nunca em mores cousas a metesse
Que em só levar seu gado à fonte fria
E mungir-lhe do leite que bebesse!
Quão bem-aventurado que seria!
Que, por mais que a Fortuna revolvesse,
Nunca em si sentiria maior pena
Que pesar-lhe de a vida ser pequena.*

Certo a construção lingüística continua a fazer-se com a ajuda de figuras, pois já vimos que não há discurso — literário ou não — que delas possa totalmente prescindir. Mas o campo da materialização e da encarnação é agora inteiramente outro, e o ar que se respira, mansa brisa em progressão contínua, apenas dobrará uma ou outra haste saliente com o fim de as conciliar na superfície igual. Nenhuma crisperação violenta, nada que revolva a vista e o peito, como nos choques e contradições até aqui assinalados. A impressão final, se quisermos usar de outro símile, é a de uma corrente que avança por leitos confluentes e que se esbate e quebra no fragor dos encontros, a qual, precipitando-se na queda última, desliza, tranqüila e serena, no manso espelho.

Começa que o discurso é, daqui por diante, tanto quanto possível despojado de figurações retóricas, cabendo ressaltar que o registro por mim feito é constituído, cerca de oitenta por cento, de ocorrências verificadas na primeira parte.

Se bem contei, há daqui para o final apenas duas anáforas (*veria, veria; por que rei, por que duque, por que senhor*), duas metáforas (*balança do temor; fruta de Sannazzaro*), uma antomásia (*árvore febêia*) e uma hipérbole (*cabelos de que tomasse a luz o Sol*), nenhuma das quais, ao contrário do que se vê na parte anterior, tem correspondência contrastiva em estruturas paralelas. Ao revés, ou participam sintaticamente de conjuntos ou sintagmas não progressivos, para lembrar a terminologia de Dámaso Alonso, e se referem a um só significado (*balança do temor; fruta de Sannazzaro*), ou se complementam num todo ideológico (*veria, veria*), ou, finalmente, referem em discurso indireto uma idéia unitária e isolada (*árvore febêia; de que tomasse a luz o Sol*).

Tal fato, impossibilitando a divisão da idéia em fragmentos paralelos e contrastivos, tira ao discurso o efeito de intermitência e reiteração com que se vinha caracterizando e empresta à sua materialização a fluência ininterrupta que agora o define. Já não há reincidências ou confrontos, mas progressão contínua ou escoante.

Prova disso, e fato igualmente expressivo, é que já não se encontra, nesta segunda parte, a riqueza de aspectos que se evidencia na primeira, onde um precipitado de faces diferentes anima o conjunto do desconcerto. Com efeito, em lugar do primitivo painel de caracteres em mosaico, têm-se apenas dois tópicos, longamente estruturados, que aliás se complementam em um único propósito: a narrativa da lenda de Trasilau e a imaginosa figuração bucólica, que passa a ser a aspiração do Poeta. Em termos musicais, caberia falar aqui de dois movimentos — um alegre e um adágio —, que se sucedem e contrapõem na dinâmica estrutural de certas composições, como, por exemplo a sonata.

A história de Trasilau, narrada em cinco oitavas, flui naturalmente, como narrativa simples, em dois tempos: no primeiro, fixa-se o episódio do maníaco que supunha serem suas todas as naus que ancoravam no porto Pireu até o dia em que um seu irmão Crito, que andava ausente, o faz curar com as ervas de Apolo; no segundo, restituído à razão e movido do desconcerto em que vê o mundo, lamenta a obra do irmão:

— *Ó inimigo irmão, com cor de amigo!*
Pera que me tiraste (suspirava)
Da mais quieta vida e livre em tudo
Que nunca pôde ter nenhum sesudo?
Por que rei, por que duque me trocara?
Por que senhor de grande fortaleza?
Que me dava que o mundo se acabara,
Ou que a ordem mudasse a Natureza?
Agora é-me pesada a vida cara;
Sei que cousa é trabalho, e que tristeza.
Torna-me a meu estado, que eu te aviso
Que na doudice só consiste o siso.

Por seu lado, a configuração bucólica ou apologia da vida simples, imaginada na aspiração do *quieto, humilde e doce estado*, parece-me ainda mais fluente na contextura lingüística. Têm-se outra vez cinco oitavas, mas essa simetria, que é única entre os dois tópicos, não conflita com a lenda de Trasilau, antes a confirma e completa, pois o Poeta imagina para si uma situação em que, como o louco do Pireu, pudesse prevalecer contra a realidade do mundo e seu desconcerto. Há, porém, mais: o que agora atesta a fluência ou serenidade da materialização e encarnação do discurso é a sucessão de condicionais que deixa a linha sintagmática em suspenso (todas as estrofes terminam seccionadas em ponto-e-vírgula) até a convergência para a cláusula final que, como um todo, encerra o tópico em sua última estrofe. Convém ler, mesmo fragmentadamente:

Mas se o sereno Céu me concedera (...)
E ali outrem ninguém me conhecera (...)
Ao gasalhado o frio nos levasse (...)
Cantara-nos aquele que tão claro
O fez o fogo da árvore febéia (...)
Tangera-nos na fruta Sannazzaro (...)
Passara celebrando o Tejo ufano
O brando e doce Lasso castelhano (...)
E conosco também se achara aquela (...)
Quanto de mim sentira nos dissesse
De puro amor o peito salteado (...)

*Não pedira eu então que Amor me desse
De Trasilau o insano e doudo estado,
Mas que então me dobrasse o entendimento
Por ter de tanto bem conhecimento.*

Assim estruturado, o discurso camoniano passa a constituir-se de duas classes de conceitos — materiais e de relação —, ou seja, de aspectos lexicais e gramaticais, que Roman Jakobson surpreendeu nos textos bíblicos da tradição cananéia, na poesia e na prosa chinesa, na poesia oral fino-húngara, turca e mongólica e nas canções populações russas.¹⁴

Trata-se, pelo que toca aos conceitos de relação, do chamado *carmen style*, em que o discurso se afirma sobre a base de grupos vocabulares binários balanceados em forma paralelística. A concatenação quase automática dos versos, ora postos em unidades equivalentes, ora em membros discrepantes ou antitéticos, ultrapassando o valor cognitivo ou referencial dos conceitos materiais, chega mesmo a ser responsável pelos significados formais que caracterizam a ficção lingüística.

Tem-se assim, segundo o lingüista citado, um exemplo eloqüente das ficções subjacentes à estrutura gramatical, que levaram Jeremy Bentham a escrever: “É, pois, à língua — e somente à língua — que as entidades fictícias devem sua existência, sua impossível, porém indispensável existência.”

No âmbito dessa observação, a tessitura gramatical do poema apresenta uma analogia notável entre o papel da gramática na poesia e a ordem geométrica latente das composições na pintura. Se, segundo a fórmula de Emerson, nas artes figurativas, os princípios geométricos representam uma *bela necessidade*, na arte lingüística, que é a poesia, os significados gramaticais, ou conceitos de relação, emprestam aos significados puramente lexicais a estrutura de frase que o vocabulário só por si exprime de forma insuficiente e rudimentar.

Por seu lado, o poeta, que assim constrói o discurso, aparece como uma espécie de obreiro que deve ser colocado entre os

14. Cf. o ensaio «Poesia da Gramática e Gramática da Poesia», in Roman Jakobson, *Lingüística. Poética. Cinema*. São Paulo, Ed. Perspectiva, 1970, pp. 65 e ss.

grandes poetas da estruturação, que é como o lingüista vê, por exemplo, um Fernando Pessoa — isto é, poetas que são mais complexos naquilo que exprimem construindo, arquitetando e estruturando e que se situam à frente dos autores privados das qualidades que fazem a complexidade construtiva.

Interrompo, neste ponto, a análise com o fim de coletar idéias dispersas e as conduzir à apreciação das duas estrofes finais.

Como se viu, o discurso, na busca de seu caráter literário, materializa-se por via de dois procedimentos: um, estruturado na própria dinâmica lingüística, em que tropos e figuras são utilizados em alto grau para o afastar o mais possível do grau zero da escritura, e outro, fundado em recursos mais especificamente estilísticos no intuito de que a estrutura do significante reproduza a imagem do significado. Respectivamente, materialização e encarnação.

Já se disse que o que faz a literariedade de um texto é a sua intenção de ser literatura. Se a tautologia repugna, convém não esquecer que muitos poemas têm nascido de simples *slogans*, anúncios ou notícias de jornal, como, para citar um exemplo de casa, ocorre com “Poema tirado de uma notícia de jornal” ou “Rondó das três mulheres do Sabonete Araxá”, de Manuel Bandeira. Isso nos leva a concluir que, pelo menos em parte, a literariedade intuída pelos formalistas russos é a construção de um tipo de linguagem que se afasta do seu padrão usual e se constitui na modalidade específica da língua literária. Sob esse aspecto, a literatura surge como consequência de uma postura nostálgica entrevista no anelo da expressão perfeita, mito de adequação lingüística, que — também já se afirmou — não é dado conhecer ao comum das gentes.

A materialização do discurso, feita à custa do sacrifício da expressão direta, acarreta a opacidade do significante, característica da expressão figurada. Ao contrário do que era de esperar, a opacidade do discurso literário não diminui a sua intensidade significativa, porque, tornando a expressão inexacta ou imprecisa, gera paralelamente uma fecundidade conotativa freqüentemente matizada de significados inesperados. Ora, toda a conotação irradia de um livre exercício espiritual, pois os sentidos não são proporcionados inteiramente pela mecânica da expressão e têm de ser criados no risco da atividade do espírito. Aplicada aos

cabelos da amada, um significante figurado como *de que tomasse a luz o Sol* deixa entrever, através da opacidade, uma cabeleira loura e brilhante, mas, correlacionada por quem o pode fazer com as *trece bionde* da famosa Laura, carrega-se da evocação e da significação de um tópico literário secular.

A materialização tende, pois, a fortalecer a opacidade do discurso para o fim de multiplicar o significado contido em cada significante. Mas — tão complexo se afigura o problema — tenta concomitantemente realizar a sua transparência, procurando encarnar, na forma do significante, os significados denotativos e conotativos que irradia.

Assim sendo, no processo de materialização do discurso, a encarnação é um meio que nos permite a ilusão de que vemos ou tocamos, experimentamos enfim por algum sentido, idéias e emoções que são puras representações do espírito. Por meio dela realizamos a tentativa de aproximação da linguagem perfeita, em que significante e significado coincidem de modo ideal. Uma imagem do desconcerto do mundo, através de fragmentos lingüísticos que se justapõem paralelística e contraditoriamente e que, por sua vez, se opõem a uma estrutura lingüística contínua e ininterrupta para fixar a contradição maior entre a realidade e a aspiração, é, além da mensagem particular do Poeta, a imagem da contradição opacidade-transparência que define o discurso literário.

Afirmo antes que, no discurso materializado, a linguagem se fecha sobre si mesma, o que significa que ela constitui um mundo que se sustenta pelos seus próprios valores. Não se infira daí que a persistência do significante anule o significado, a ponto de o discurso se converter em linguagem sem referente. A encarnação a que me venho referindo, procurando reproduzir no significante uma imagem do significado, realiza-se no sentido de preservar o referente, de tal modo que o exercício da linguagem passa a ser uma forma de posse e domínio do mundo ou pelo menos de sua imagem.

Há, pois, no discurso literário, um significado — ou seja, uma realidade —, que é o seu referente. Só que, como ensina Maurice-Jean Lefebvre, em cuja obra colho o apoio teórico deste trabalho, não podemos confundir essa realidade com outros tipos de realidade, seja a realidade prática ou a realidade teórica ou científica.

Pelo geral, aproximamo-nos das coisas, ou com o fim de as combinar e utilizar em qualquer objetivo, ou no intuito de as conhecer melhor nas suas relações e aparências e daí abstrair um sistema explicativo e coerente.

O conhecimento advindo do discurso literário não nos conduz a nenhum desses tipos de realidade. Por um lado, não nos vem por via da linguagem comum e, uma vez que se distancia dos seus fins utilitários, não proporciona uma visão que serve à nossa ação. Por outro lado, em face da opacidade que gera conotações segundo a atividade espiritual de cada indivíduo, não conduz à realidade científica, que se forma na base de um sistema de racionalidade objetiva.

Há, porém, um terceiro tipo de realidade, que é o que forma a imagem estética, o qual, segundo o pensador que venho acompanhando, se aproxima da realidade metafísica.

Tal como procurei mostrar, ao analisar a estrutura do poema camoniano, o texto materializado é um tecido verbal, que toma a consistência de uma imagem ou signo global capaz de nos presentificar uma realidade por meio da qual nos é dado participar de uma certa vida no mundo. Essa participação não reveste o caráter de utilidade para a ação, nem mesmo explica um sistema racional de existência: ela nos faz viver, por intermédio de uma tomada de consciência, o próprio ser da realidade — é uma simples interrogação a respeito do essencial.

E que é esse essencial? Responde Maurice-Jean Lefebvre: “Sem dúvida, a coisa mais simples entre todas e que desde sempre constituiu o problema por excelência, digamos: o problema metafísico e humano. È essa qualidade que possuem as coisas de estar aí, de ser simultaneamente coisas exteriores e, contudo, objetos de nossa consciência. Nunca nos podemos contentar com a existência das coisas, e com a nossa própria, na medida em que toda a realidade é conhecimento e consciência dessa realidade, na medida, portanto, em que toda a consciência e todo o conhecimento são indício de uma separação, de uma fraqueza, de uma carência. O ser implica o não-ser como sua condição. Segue-se que viver as coisas, e a sua presença, é viver ao mesmo tempo o problema dessa presença: toda a manifestação vivida do ser se confunde com a interrogação que a seu propósito fazemos. *O ser é a sua própria interrogação.* O essencial do mundo é a interrogação que

Ihe dirigimos e que ele nos dirige a propósito da sua essência (da sua realidade) e da sua possibilidade de aparição.”¹⁵

Vimos que o poema se inicia por essa interrogação; e, pois que é uma interrogação essencial, por ela mesma há de terminar:

*Mas pera onde me leva a fantasia?
Por que imagino em bem-aventuranças,
Se tão longe a Fortuna me desvia,
Que inda me não consente as esperanças?
Se um novo pensamento Amor me cria
Onde o lugar, o tempo, as esquivanças
Do bem me fazem tão desamparado
Que não pode ser mais que imaginado?*

Entre uma e outra, a única resposta possível — a dor da condição do homem, ferida no próprio cerne:

*Fortuna, enfim, com Amor se conjurou
Contra mim, por que mais me magoasse:
Amor a um vão desejo me obrigou,
Só pera que a Fortuna mo negasse.
A este estado o tempo me achegou,
E nele quis que a vida se acabasse;
Se há em mim acabar-se, o que eu não creio,
Que até da muita vida me receio.*

15. Maurice-Jean Lefebvre, *Estrutura do Discurso da Poesia e da Narrativa*. Trad. port., Coimbra, Livraria Almedina, 1975, p. 121.

Fundamentos Filosóficos da Obra de Camões

«Ah! dura lei de Amor, que não consente
quietação nãa alma que é cativa!»

(Camões, Soneto 92)

*Sônia Maria Viegas Andrade**

A reflexão filosófica usualmente possui, como a poesia, um nascimento irrisório. Quando as pequenas certezas perdem seu caráter de dogma, quando o universo familiar deixa-se abrir à melancolia,¹ à surpresa, à dúvida e, mesmo, ao caos, eis que dele emerge uma semente de discórdia, um espanto transformado em poesia ou em pergunta filosófica. A indagação filosófica, assim como a intuição poética, gesta-se no âmago de pequenas incer-

* Professora Assistente da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da UFMG. Mestre em Filosofia.

1. «(...) O que torna o filósofo melancólico é esta luta em duas frentes: a escuridão da noite, que abriga em si tudo o que ameaça e destrói, mas que é, por outro lado, o regaço do mistério; e a luta deve ser mantida ao mesmo tempo contra o que ameaça e a favor do mistério — a mais heróica de todas as lutas. A melancolia da filosofia une a coragem e a sensibilidade, coragem contra a noite e sensibilidade para a noite (isto é, para o nada), a fim de que a condição humana seja preservada e que a mensagem seja recebida. A melancolia dá ao filósofo o poder de enfrentar os perigos da noite; permite-lhe também conhecer, indo além dos claros limites de cada instante, o princípio unificador do todo. Por isto, exercita a tua sensibilidade com o longínquo, como os atiradores que aprendem a atingir alvos distantes.» (WILHELM SZILASI, comentando textos de Aristóteles; *apud* BORNHEIM, *Introdução ao filosofar*, Porto Alegre, Ed. Globo, 1978, p. 17-18, nota 24).

tezas; ao atingir, porém, sua expressão, rompe os limites subjetivos e dá testemunho do seu tempo, de sua circunstância histórica. Nesse sentido, o filosofar e o poetizar emergem de um certo silêncio, de uma ruptura que a consciência inaugura na vida, nos acontecimentos, na praxis social, religiosa ou política, nas mudanças e no horizonte descortinado pelas mudanças.

A filosofia, diz De Waelhens, “é reflexão sobre uma experiência não-filosófica”. “Correlativamente, a experiência não-filosófica está suficientemente próxima da filosofia para nesta encontrar ressonância, inspirando-lhe a inquietude e transformando-a *como* filosofia”.² Existe, pois, uma constante dialética entre o mundo conceptual da filosofia e o borborinho da existência, assim como entre a vida e sua recriação poética. No imediato em que nasce, completa-se e morre um gesto humano, no limite criado pela superação de seu momento, a existência aponta para fora de si mesma, para a sua transcendência poética ou filosófica.

Quando, então, buscamos os fundamentos filosóficos de uma obra poética, estamos tentando reconhecer, em linguagem conceptual, o horizonte humano que essa obra captou sob forma de poesia. Qual, porém, a vantagem de se fazer a releitura de uma leitura poética da vida? A releitura filosófica não visa reduplicar ou refazer o labor já poeticamente realizado. A poesia diz — provavelmente diz muito mais que a filosofia — mas não sabe o alcance do que diz, pelo fato mesmo de que a expressão poética só é possível encarnada na emoção subjetiva do poeta. Quando, porém, a filosofia interroga a poesia, não é para reduzi-la ao discurso inteligível, interpretando um sentido pretensamente oculto sob a névoa poética. Em matéria de poesia, a dissecação mata o sentido. Sem atingir o poético, sem desatar o mistério e a surpresa que aí se recriam no incessante jogo da sensibilidade, a leitura filosófica apenas reelabora, sob forma de temas, uma circunstância de vida que se conservou sob forma de intuição criadora.

Torna-se necessário algum esclarecimento sobre a diferença existente entre o *tema* e o *sentido* poéticos, a fim de que possamos fundar nossa reflexão numa consciência precisa dos limites da interpretação filosófica. Para tanto, utilizaremos a distinção esta-

2. ALPHONSE DE WAELHENS, *La philosophie et les expériences naturelles*. La Haye, Martinus Nijhoff, 1961, p. 2,3.

belecida por Jacques Maritain, em sua obra *A intuição criadora na arte e na poesia*.³

Na poesia, os temas estão enredados na sua própria metáfora; na penumbra da intuição criadora, a vida se faz matéria de uma expressão que a transfigura no sentido poético. “O valor intencional primeiro e fundamental no poema — diz Maritain — é o sentido poético, porque este é o que mais próximo se encontra da fonte criadora”. O sentido poético é, dessa maneira, a essência do poema, que não se confunde com sua ação, ou seja, com o que, no dizer do autor, o poema *faz*. O poema desenvolve estruturalmente uma ação que não se reduz às ações descritas no seu enredo. Quanto ao tema, é este “imaneente à vida do poema, visto que é a significação da ação”. “O tema, como a ação, pressupõe o sentido poético e tem sua origem na intuição criadora”. Um tema jamais produz um poema ou é por este pressuposto. Ao contrário, ele pressupõe o poético como sua alma interior, “no qual as coisas e a subjetividade são apreendidas em bloco, de forma indivisível, pela emoção e na obscuridade”. Emergindo “da fecunda e criadora noite da subjetividade”, o tema se constitui “como objetivação ou intelectualização — ainda implícita e concreta — do conteúdo da emoção criadora. Ele é irredutível a todo enunciado puramente lógico; pode, todavia, ser ulteriormente traduzido num tal enunciado — perdendo, dessa forma, sua própria natureza”.⁴ Eis porque, traduzidos em linguagem filosófica, reconhecidos para além da subjetividade que os expressou, correm os temas o risco de se perderem na lucidez vazia dos conceitos, na abstração que mina por dentro a filosofia e que se constitui como o elemento anti-filosófico por excelência.

Chegamos, dessa maneira, a um pressuposto, paradoxal e fecundo, de que deveremos estar conscientes a cada passo de nosso trabalho. A filosofia, como diz De Waelhens, é alimentada por uma inquietude que lhe chega da vida. É como se a filosofia fosse um intervalo criado, na matéria da vida, pela consciência da finitude. Essa finitude opaca e resistente, concentrada em si mesma, a que chamamos vida, é o elemento não filosófico do qual se origina, como de sua própria substância, a reflexão filosófica.

3. JACQUES MARITAIN, *L'intuition créatrice dans l'art e dans la poésie*. Paris, Desclée de Brouwer, 1966.

4. MARITAIN, *Op. cit.*, p. 344, 345.

É, pois, a filosofia incessantemente negada pela existência concreta que ela busca reconhecer em seu discurso. Através de uma dialética própria da razão que a elabora, a filosofia deve retornar de alguma forma à vida, a fim de efetivamente pensar o homem que nela busca seu reconhecimento.

É essa vida, transfigurada na própria metáfora, que buscaremos na obra de Camões.

Limitados à lírica de Camões, aí buscaremos explicitar uma filosofia calcada na experiência poética do Amor e da Morte. Estes temas, já consagrados por toda uma tradição filosófica, constituem duas antinomias caras ao maneirismo e ganham uma surpreendente peculiaridade na lírica camoniana. Acreditamos poder conseguir, através da análise do Amor e da Morte, uma visão de síntese da filosofia existencial latente na lírica de Camões e que, parece-nos, reúne o espanto do poeta em face do transcorrer do tempo com uma certa visão crítica da vida que lhe é propiciada pela experiência poética do amor. Sendo este sentimento, para o nosso poeta, essencialmente carência, desejo frustrado, aparece ele na lírica (onde Camões assume, como sujeito, a fala de sua poesia) sob a forma de uma reiterada fonte de indagação. A frustração amorosa transfigura-se no paradoxo e na pergunta que não visa resposta, mas, ao contrário, exercita seu próprio fôlego para alçar-se tão mais audazmente na perplexidade gerada pelo sentimento amoroso quanto mais dolorosa é a ferida que esse sentimento denuncia na intimidade do eu que pergunta.

Existe, ainda, um outro aspecto, já bastante ressaltado pelos comentadores da lírica de Camões: o platonismo presente na forma como o Poeta considera o amor e o objeto amado. Surpreende-nos o fato de que os comentadores, buscando correlacionar a idealização do amor em Camões com a teoria platônica, não se tenham preocupado em verificar como o Poeta se apropria da idealização platônica, ou seja, como ele transpõe, para o contexto de sua cultura e de seu momento histórico, uma idealização que, na filosofia de Platão, tem outro sentido e outras implicações.

Vejamos, em primeiro lugar, o tema do Amor como problema insolúvel. Uma primeira leitura da lírica nos permite três constatações:

1. Em Camões, o amor não depende do objeto amado. É um estado inerente ao sujeito, uma atividade intransitiva, uma predisposição do espírito, uma atitude em face do mundo, essencialmente contemplativa e solitária.

“Dai-me ãa lei, Senhora, de querer-vos,
(...)”

Tudo me defendei, senão só ver-vos
E dentro na minha alma contemplar-vos;”
(Soneto 18)

É interessante, sob esse aspecto, perceber-se, na lírica, a força do *olhar* na relação amorosa. O amor começa e termina no *olhar* que a amada lança a seu amante, através do qual ele se coloca em face dela como de um outro inatingível. O olhar simultaneamente une e separa o amor do objeto amado:

“Pera mim, que de olhos vivo,
Guardai-me esses olhos belos.”
(Redondilhas 113)

O olhar da amada detém o amante no espaço que os separa, espaço físico, do olhar sensível, mas sobretudo imaginário, do olhar com que a contemplação interior cultiva a idéia da amada:

“Os olhos com que todo me roubastes
Foram causa do mal que vou passando;”
(Soneto 102)

“Se, imaginando só tanta beleza,
De si, em nova glória, a alma se esquece,
Que será quando a vir? Ah, quando a visse!”
(Soneto 59)

O amor é um sentimento cuja irrealização permite ao sujeito tomar posse de si mesmo, devolvendo-se irremediavelmente a si mesmo. Paradoxalmente, o sentimento amoroso é uma saída de si, visto que é através e em função desse sentimento que o sujeito ordena suas experiências de vida, percebe a natureza, hierarquiza sua escala de valores e, sobretudo, se constitui como consciência

para o outro. O sujeito toma posse de si, na medida em que, mais cedo ou mais tarde, tem de assumir o vazio de seu desejo:

“Oh! como se me alonga de ano em ano
A peregrinação cansada minha!
(...)”

Vai-se gastando a idade e cresce o dano;
Perde-se-me um remédio que inda tinha;
Se por experiência se adivinha,
Qualquer grande esperança é grande engano.”
(Soneto 57)

É se constitui como consciência para o outro exatamente em vista dessa disponibilidade em aberto em que se torna, mesmo quando a intencionalidade do seu sentimento não mais alimenta qualquer ilusão de encontrar destinatário:

“Antes sem vós meus olhos se entristecem,
Que com qualquer cousa outra se contentem;”
(Soneto 34)

2. O *páthos* amoroso organiza o mundo subjetivo em função do *já vivido*. Por independer do objeto amado, cuja posse o envolveria numa embriaguez momentânea, o amor se alimenta do passado. Assim, o objeto amado se constitui como tema de evocação constante, emergindo de uma nostálgica lembrança, situando-se a vivência do sujeito em função de um *antes* irrecuperável. É assim que, no Soneto 106, deparamos com uma saudade mais forte que o desejo.

“Ai, imiga cruel! que apartamento
É este que fazeis da pátria terra?
(...)”

É só nesta verdade ide segura
Que ficam mais saudades com partirdes
Do que breves desejos de chegardes.”

A irrealização amorosa torna, dessa forma, o presente um estado indefinidamente repetido, que só poderá ser resolvido com

a Morte. A intransitividade do amor arrisca anular, no sujeito, o poder de prospecção:

“Amor, coa esperança já perdida,
Teu soberano templo visitei;
(...)”

Vês aqui alma, vida e esperança,
Despojos doces de meu bem passado”.

(Soneto 3)

“Enfim, nestes cansados pensamentos
Passo esta vida vã, que sempre dura.”

(Soneto 71)

3. “Se cuidais / De me matar quando usais / De esquiva-
vança, / Irei tomar por vingança / Amar-vos cada vez mais /
(...) Que Amor sobre o impossível / Amostra que pode mais”.
(Redondilhas 16). A contradição *desejar o impossível enquanto
mesmo que impossível* faz identificar o ser amado com a idealiza-
ção que dele faz o amante. Esta idealização, porém, incorpora-se
ao amante e não possui, como em Platão, um correlato transcen-
dente, fora da subjetividade do amante.

“Transforma-se o amador na cousa amada,
Por virtude do muito imaginar;
Não tenho, logo, mais que desejar,
Pois em mim tenho a parte desejada.”

(Soneto 96)

A idéia do ser amado não é, pois, um ideal, um fim: não é
a perfeição que caracteriza predominantemente a idealização do
ser amado, tampouco a esperança de alcançar o correlato da idéia:

“Pede o desejo, Dama, que vos veja,
Não entende o que pede; está enganado.
É este amor tão fino e tão delgado,
Que quem o tem não sabe o que deseja.”

(Soneto 64)

O ser amado, essa obsessiva idéia do outro, se caracteriza precisamente pela impossibilidade do outro enquanto outro. Subjetivado, incorporado ao ego, o outro nem habita um mundo de essências, nem habita o mundo real onde o desejo poderia satisfazer-se; trata-se de uma alienação que corrompe de dentro o sujeito, da evidência do vazio que se verifica no seu íntimo, da sua perda e da tentativa de recuperação de si mesmo na figura alienante do outro.

“Molesto Amor...
(...)

Estavas tão secreto no meu peito,
Que eu mesmo, que te tinha, não sabia
Que me senhoreavas deste jeito.”

(Soneto 58)

“E de mim, que vos amo,
Em ver que soube amar-vos, me namoro;
E fico por mim só perdido, de arte
Que hei ciúmes de mim por vossa parte.”

(Canção 3)

É, dessa forma, o amor, simultaneamente, um sentimento essencial para a constituição do sujeito em face do mundo e a causa de uma profunda e contante dor: a dor de perceber-se como fonte de sua própria frustração. Em outras palavras, o que frustra o eu não é a falta do objeto (possivelmente, no caso, a realização do desejo fosse mais decepcionante, porque desanuviaria o encantamento poético que transfigura na idéia do outro o vazio interior). O eu é, por natureza, uma falta irremediável, uma carência essencial. Nesse sentido, o tema do amor impossível esconde, poeticamente, a tematização do próprio Eu:

*“De que me serve fugir
De morte, dor e perigo,
Se me eu levo comigo?”*

Tenho-me persuadido,
Por razão conveniente,
Que não posso ser contente,
Pois que pude ser nascido.
Anda sempre tão unido
O meu tormento comigo,
Que eu mesmo sou meu perigo.
E, se de mim me livrasse,
Nenhum gosto me seria.
Que, não sendo eu, não teria
Mal que esse bem me tirasse.
Força é logo que assim passe:
Ou com desgosto comigo,
Ou sem gosto e sem perigo.

(Redondilhas 20)

Em face das três constatações acima apontadas, uma pergunta se coloca: como pode o amor impossível, que se nutre de uma idéia incorporada ao sujeito, proporcionar à consciência uma abertura para o outro? Se o objeto amado não passa de uma idéia subjetiva, poderia, realmente, sua invocação abrir a consciência para o outro concreto e para o mundo concreto? A resposta é, surpreendentemente, afirmativa. A lúcida desesperança da realização do amor não fecha a consciência, visto que não é a impossibilidade do outro que frustra o desejo, mas a impossibilidade de si mesmo. E o lirismo camoniano consiste, sobretudo, nessa abertura concreta, realizada na comunicação poética. O eu se tematizada e se confessa. Para quem? o verdadeiro outro que o tomará sob a forma de expressão poética. O interlocutor existe, inevitavelmente, numa comunicação em aberto, indefinidamente recriada, entre quem fala do amor na linguagem da poesia e quem sente o amor e se reconhece nossa linguagem. A expressão poética impede, dessa forma, que o sujeito, desesperançado do outro, se isole numa introspecção sem saída. A constatação poética do amor-carência abre o sujeito para o outro e o impede de consumir-se numa auto-suficiência mórbida. Existe, assim, na lírica de Camões, uma diferença essencial entre o tema do amor e a expressão poética do amor. Esta última é o sentido poético de que falávamos no início deste trabalho. Quanto ao primeiro, é a objetivação que buscamos depreender da linguagem poética.

Dizíamos que a experiência do amor proporciona ao poeta uma visão crítica da vida. A impossibilidade amorosa se expressa no paradoxo, e o paradoxo é uma pergunta sem resposta, ou uma resposta que se nega.

“Onde esperança falta, lá me esconde
Amor um mal, que mata e não se vê;
Que dias há que na alma me tem posto
Um não sei quê, que nasce não sei onde.
Vem não sei como, e dói não sei porque.”

(Soneto 12)

“Se inda de Amor domésticos venenos
Nunca provastes, quero que saibais
Que é tanto mais o amor depois que amais,
Quanto são mais as causas de ser menos.
(...)

Que Amor com seus contrários se acrescenta.”

(Soneto 100)

O paradoxo obriga o poeta a perceber criticamente sua existência. Por mais idealizado que seja, o amor não colabora para uma mistificação do sujeito. Antes, contribui para o seu desconcerto em face de si mesmo. Quanto mais complexo, contraditório e enganoso é o amor, mais possibilita o confronto do sujeito consigo mesmo, levando-o a perceber-se como o avesso dos seus sonhos. Daí a tônica, na lírica camonianiana, de um certo fastio, um profundo desagrado, da auto-revelação decepcionante. Parece que uma exigência alta de ser é abortada no decurso da existência. O sujeito caminha para um aniquilamento progressivo, traduzido na idéia de sua decadência continuada ao longo dos anos. A mudança é sempre para o pior, o presente é cada vez mais intolerável, a ponto de a existência tornar-se de tal forma pesada que o sujeito se sente desterrado de um lugar em que nunca pisou:

“Mas, ó tu, terra de glória,
Se eu nunca vi tua essência,
Como me lembras na ausência?
Não me lembras na memória,
Senão na reminiscência”.

(Redondilha 47: “Sôbolos rios...)

Aqui chegamos, realmente, ao platonismo camoniano. Não é a idealização de um mundo ou do ser amado que torna platônica a poesia de Camões, mas essa desesperança da vida. Hernani Cidade aponta em *Sôbolos rios...* “a poesia platonizante de Camões”, onde se patenteia a “adaptabilidade dos símbolos platônicos à doutrina cristã”,⁵ com base na invocação, que se encontram nessas Redondilhas, de Sião como pátria ideal, onde a alma um dia habitou e para onde voltará tão logo se liberte deste mundo de sombras em que vivemos. Tudo isto está, de fato, explícito nas Redondilhas em questão e, mesmo, em outras passagens da poesia de Camões. Gostaríamos, porém, de mostrar que esse platonismo é efeito de superfície. Camões é, a nosso ver, platônico na sua experiência do amor como carência e na sua descrença no mundo terrestre. Quanto a Sião, não passa de uma metáfora. Camões não possui, sob esse aspecto, a certeza platônica de um mundo transcendente.

Em Platão, a descrença no mundo terrestre prepara e despoja a consciência, numa ascese dialética, para a realização de sua exigência de verdade no mundo das Idéias. O processo de aniquilamento do sujeito, culminado na morte, é um processo de despojamento filosófico no qual o sujeito se prepara para a contemplação das essências, e, nesse sentido, viver é filosofar (já que, como encontramos no *Fedon*, filosofar é aprender a morrer).⁶ O processo de aniquilamento do sujeito é, pois, uma libertação, uma aprendizagem; a decepção do mundo temporal se acompanha da certeza do mundo ideal. O desconcerto e o vazio da alma é,

5. HERNANI CIDADE, *Lúis de Camões, o lírico*. Lisboa, Livr. Bertrand, 1952, p. 161.

6. «(...) quando uma pessoa se dedica à filosofia no sentido correto do termo, os demais ignoram que sua ocupação consiste em preparar-se para morrer e em estar morto! (*Fedon*, 64a). «É uma coisa bem conhecida dos amigos do saber, que sua alma, quando foi tomada sob os cuidados da filosofia, se encontrava completamente acorrentada a um corpo»; «que o corpo constituía para a alma uma espécie de prisão, através da qual ela devia forçosamente encarar as realidades, ao invés de fazê-lo por seus próprios meios e através de si mesma; que, enfim, ela estava submersa numa ignorância absoluta. E o que é maravilhoso nesta prisão, a filosofia bem o percebeu, é que ela é obra do desejo, e quem concorre para apertar ainda mais as suas cadeias e a própria pessoa!» (82d). *Fedon*, trad. Jorge Paleikat e João Cruz Costa, Abril Cultural, 1972.

dessa forma, provocado pelo seu desajuste num mundo de sombras, e o filósofo caminha para o seu fim na convicção de que caminha para a felicidade. Filosofar, para Platão, é preparar-se para morrer na medida em que a filosofia é a intermediária entre o momento (aparência) e a eternidade (verdade). Porque a existência temporal não se justifica por si mesma, porque é incompleta, é sempre a aspiração de uma totalidade que ela jamais contém: as verdades, na existência temporal, transcendem a temporalidade, se bem que é a finitude humana, a consciência da incompletude, que alça o desejo numa senda ideal. Filosofar é, pois, para Platão, assumir a finitude da condição humana, é aprender a negar-se para superar-se. “Na verdade — diz Sócrates no *Banquete* — o olho do pensamento só começa a ter visão penetrante quando o olhar sensível começa a perder sua acuidade” (219a).

E Camões? Como bom representante da subjetividade moderna, nosso poeta pressente que a consciência é uma talentosa capacidade de perguntar a uma angustiante impossibilidade de responder. Assim, em Camões, a idealização é fonte de dor, de desespero, porque não conduz, como em Platão, o sujeito para a superação de si mesmo. O sujeito deseja a morte como o fim de um mal, e, não, como o limiar de um bem. Em Platão, o desespero é dialeticamente esperança; o que define a consciência é sua capacidade de desejar uma verdade radical. A finitude e a impossibilidade, que tornam a carência tão inesgotável quanto o desejo, alçam o sujeito para a sua transcendência. Em Camões, a inesgotabilidade do desejo e a idealização de seu objeto não provocam uma transcendência, mas, ao contrário, colocam o sujeito em face de sua finitude, de sua cicatriz originária, de sua fenda mal fechada. Para Platão, a razão, essa também inesgotável exigência de verdade, antes de ser lógica é erótica, possuída pela sedução demoníaca de *eros* que deverá elevá-la até a sabedoria. Diz, a propósito do *eros* platônico, Festugière: “mais originariamente e, portanto, mais profundamente que aos argumentos da razão, a alma obedece a uma força de amor. Amor no sentido mais sublime, desejo que sempre visa a um objeto mais alto, mais vasto, e que termina por ultrapassar todo limite”.⁷ O amor é a

7. A. J. FESTUGIÈRE, *Contemplation et vie contemplative selon Platon*. Paris, Vrin, 1967, p. 335.

metaxe, a mediação entre o nada e o todo; enquanto mediação, é desejo, desejo assumido, consciência da incompletude.

Devemos, ainda, considerar que, em Camões, a idealização do amor dá ênfase a implicações psicológicas que Platão desconhecia. Quando, no *Banquete*, o filósofo define *Eros* como carência, não está se referindo à vivência subjetiva, peculiar e insubstituível, dessa carência, mas a uma universalidade de condição, a um *éthos* humano em função do qual se determina a atitude do filósofo. *Eros* adquire, assim, uma significação metafísica de busca do Bem. A carência fundamental do ser humano é, dessa forma, preenchida, não pela idéia do Bem, mas pela busca do Bem, busca, aliás, inerente a toda relação com o outro. A intencionalidade para o Bem, sob o ângulo metafísico, e a intencionalidade para o outro, sob o ângulo moral (*philia*: amizade) supõem, ambas, a imperfeição humana.⁸

8. A propósito da noção de *Philia* em Platão, cf. FRAISSE: *Philia, la notion d'amitié dans la philosophie antique*. Paris, Vrin, 1974. Platão, diz Fraisse, se insurge «contra uma *philia* imanente aos sentimentos dos amigos e contra uma reciprocidade puramente afetiva» (p. 145). Para Platão, essa reciprocidade «exige que a *philia* não se esgote numa troca fechada sobre si mesma, mas se abra indiretamente sobre o Bem». Platão, continua Fraisse, «constata que a *philia*, em sua ambigüidade de sentimento para com o bem e para com o outro, trate-se, ademais, do amante ou do amado, supõe a imperfeição humana» (p. 163). No *Banquete*, o mito do nascimento do amor deixa bem clara a consciência da finitude, inerente à disposição metafísica para o Bem: «E por ser filho o Amor de Recurso [Póros] e de Pobreza [Penia] foi esta a condição em que ele ficou. Primeiramente ele é sempre pobre, e longe está de ser delicado e belo, como a maioria imagina, mas é duro, seco, descalço e sem lar, sempre por terra e sem forro, deitando-se ao desabrigo, às portas e nos caminhos, porque tem a natureza da mãe, sempre convivendo com a precisão. Segundo o pai, porém, ele é insidioso com o que é belo e bom, e corajoso, decidido e enérgico, caçador terrível, sempre a tecer maquinações, ávido de sabedoria e cheio de recursos, a filosofar por toda a vida, terrível mago, feiticeiro»; «nem empobrece o Amor nem enriquece, assim como também está no meio da sabedoria e da ignorância. Eis, com efeito, o que se dá. Nenhum deus filosofa ou deseja ser sábio — pois já é —, assim como se alguém mais é sábio, não filosofa. Nem também os ignorantes filosofam ou desejam ser sábios; pois é nisso mesmo que está o difícil da ignorância, no pensar, quem não é um homem distinto e gentil, nem inteligente, que lhe basta assim. Não deseja portanto quem não imagina ser deficiente naquilo que não pensa lhe ser preciso». (*Banquete*, 203c-204a. Trad. de José Cavalcante de Souza, Abril Cultural, 1972).

O eros platônico é, como se vê, não apenas falta, deficiência, mas, sobretudo, consciência da falta. É essa consciência que o torna intermediário entre a finitude e a transcendência, conferindo ao homem um poder de saída de si. O amor é a possibilidade, a abertura, o risco. Só a finitude humana permite essa possibilidade. Abertura para o outro, abertura para a verdade, o amor jamais poderia significar, para Platão, um sentimento de perda na subjetividade.

Já em Camões, o amor aparece da perspectiva subjetiva do nada, e o componente psicológico, peculiar ao mundo moderno, torna-se fundamental para a sua compreensão. Desesperança do mundo, consciência da finitude, tudo isso encontramos em Platão e no limiar do mundo moderno. O que é específico deste é uma secreta dúvida na remissão eterna, que corroía já o homem do fim da Idade Média, e que agora é tematizada e assumida como conteúdo do desespero. Essa dúvida inaugura a subjetividade, faz baixar os olhos e o desejo, do céu inteligível, para a tormentosa noite interior, onde a finitude, sob forma de pânico, loucura, espreita o pobre e vão discurso humano: "Quais são os sonhos que teremos, no sono da morte, quando escaparmos a esta tormenta da vida?", pergunta Shakespeare. E a si mesmo responde: "a vida é uma sombra ambulante; um pobre ator que gesticula em cena uma hora ou duas, depois não se ouve mais. Um conto cheio de barulho e fúria, contado por um idiota, significando nada." Loucura a Morte habitam agora a consciência. Foucault mostra, num texto magistral que reproduzimos a seguir, como o mundo moderno inaugura, com a subjetividade, o tema da loucura:

"Até a segunda metade do século XV, ou mesmo um pouco depois, o tema da morte impera sozinho. O fim do homem, o fim dos tempos assume o rosto das pestes e das guerras. O que domina a existência humana é este fim e esta ordem à qual ninguém escapa. A presença que é uma ameaça no interior mesmo do mundo é uma presença descarnada. E eis que nos últimos anos do século esta grande inquietude gira sobre si mesma: o desatino da loucura substitui a morte e a seriedade que a acompanha. Da descoberta desta necessidade, que fatalmente reduzia o homem a nada, passou-se à contemplação desdenhosa deste que é a própria existência. O medo diante desse limite absoluto da morte interioriza-se numa

ironia contínua; o medo é desarmado por antecipação, tornado irrisório ao atribuir-se-lhe uma forma cotidiana e dominada, renovado a cada momento no espetáculo da vida, disseminado nos vícios, defeitos e ridículos de cada um. A aniquilação da morte não é mais nada, uma vez que já era tudo, dado que a própria vida não passava de simples fatuidade, palavras inúteis, barulho de guizos e matracas. A cabeça, que virará crâneo, já está vazia. A loucura é o já-está-aí da morte. Mas é também sua presença vencida, esquivada nesses signos cotidianos que, anunciando que ela já reina, indicam que sua presa será bem pobre." "Esse liame entre a loucura e o nada é tão estreito no século XV que subsistirá por muito tempo, e será encontrado ainda no centro da experiência clássica da loucura." ⁹

A loucura é impensável num mundo onde o desespero aponta para uma certeza além. No mundo moderno, a consciência do nada é terrível porque ela não pode empreender o sujeito na busca de um Bem que se tornou, para ele, uma constante dúvida. Consciência do nada e experiência da subjetividade identificam-se, pois, no mundo moderno. Esse o fator psicológico que torna a literatura humanista moderna tão complexa, introspectiva, questionadora dos valores justificadores da existência, seduzida pelo limiar entre o ser e o nada que o homem carrega dentro de si e no qual a consciência se equilibra perigosamente. Esse fator psicológico não aparece (ou aparece pouco) no mundo antigo. "Comparada com a dos modernos — diz René Schaerer — a psicologia dos Antigos parece pobre, ou, antes, estilizada à maneira de suas estátuas. Skakespeare, Molière, Racine, Balzac, Dickens, Dostoiévski, Tolstoi ultrapassam de longe, sob esse aspecto, a Ésquilo, Sófocles, Eurípedes e Aristófanes. Quanto ao "conhece-te a ti mesmo" de Sócrates, sabe-se que ele nos convida a descobrir em nós mesmos, não o que nos distingue dos outros e constitui nossa originalidade própria, mas, ao contrário, a essência universal do homem da qual participamos todos. O herói, épico ou trágico, se define menos em si mesmo que na perspectiva religiosa,

9. MICHEL FOUCAULT. *História da loucura*. Trad. de José Telxela Coelho Neto. São Paulo, Ed. Perspectiva, 1978, p. 15, 16, 17.

social ou familiar em que se situa".¹⁰ É raro encontrarmos, no mundo antigo, "o amor sem condição, o amor pelo amor, o amor que não orienta nenhum valor religioso ou moral". Este, continua Schaerer, "tende a voltar-se contra si mesmo e anular-se",¹¹ como é o caso de Jasão e Medéia: um amor que se anula no ódio, injustificado politicamente, e que se afirma "incondicionalmente como desejo cego e fonte de conflitos".¹² No mundo moderno, o amor pelo amor ganha o primeiro plano. O fator psicológico desabrocha na medida em que o amor, fonte subjetiva de contradição e de perplexidade, sem poder recorrer a um valor transcendente ou ao grande Outro do cristianismo, revela o homem como um nada que só tem diante de si, como um espelho impertinente e sedutor, outro nada, outra carência.

Na pré-renascença, a surpresa em face da perda do caráter metafísico do amor convida a um diálogo inquiridor entre os amantes que tematizam, no exercício mesmo do sentimento, a perda do objetivo pelo qual se entregaram um ao outro:

Qu'est-ce d'amour

Qu'est-ce d'amour? Comment le peut on peindre?
Si c'est ung feu dont l'ont oyt chacun plaindre
d'où vient le froid qui amortist ung coeur?
Si c'est froideur, qui cause la chaleur
dont toute l'eau ne peult jamais estraindre?
S'il est si doux, parquoy n'est doncqua moindre
l'amertume? S'il est amer sans faindre,
aprenez moy d'où vient ceste douceur,
Qui est-ce?

10. RENÉ SCHAERER, *Le héros, le sage et l'événement*. Paris, Ed. Montaigne, 1964, p. 58-59.

11. *Idem*, p. 62.

12. *Idem*, p. 65.

Que é do amor?
Onde do amor?
Se ele é um fogo
lume que arde
que causa alarde
queixume e choro
a todo mundo,
se ele é um fogo
donde vem seu frio
ardor ou frio
que traz a morte
a dor profunda
ao coração
coração vazio.
sua amargura larga
travor amargo
e duro.

Mas se amaro é amor
amaro amar
sem disfarce ou farsa
o amargor do amar
ensina-me senhora
dizei-me senhor

Se amor é um frio
amar e frio
quem causa este calor
seu ardor quem traz?
que jamais um rio
um rio ou mar
jamais pudera
com suas águas
estas mágoas
apagar um dia?

Se amor é doce
doçura tanta
por que não é menor
menor a dor
por que em doçura
tão doce agora
amor se faz?
amar se fez?

Amor a onde?
Que é do amor?
Onde do amor?
*Onde o amar?*¹³

No limiar do séc. XVII, o amor é uma forma de estar só:

“Reinando Amor em dous peitos,
Tece tantas falsidades,
Que de conformes vontades
Faz desconformes efeitos.
Igualmente vive em nós;
Mas, por desconcerto seu,
Vos leva, se venho eu.
Me leva, se vindes vós.”

(Camões, Redondilhas 56)

13. Poema de Francisco Primeiro, tradução livre em poliverso de Moacyr Laterza.

E Sião?, poderiam perguntar-nos. Acaso Sião não traduz, para Camões, o mundo ideal, o paraíso perdido e novamente esperado, redenção final de todo sofrimento? Conhecido na reminiscência, não guardaria Sião o caráter de transcendência para a qual se destina o desejo? Sião é, a nosso ver, apenas compreensível como a contrapartida de Badel, do mundo desconcertado. Assim, vejamos. As Redondilhas "Sôbolos rios..." realizam um itinerário que se articula do desconcerto de si (dor subjetiva) para o desconcerto do mundo, ou seja, Babel. Nesse itinerário, percebe-se que Babel é uma projeção ampliada da decepção subjetiva. Em contrapartida, entre a idealização do objeto amado e o mundo redimido, Sião aparece como a universalização do caráter imaginário do objeto amoroso. Se, como vimos, o objeto amado é desejado enquanto mesmo que impossível, Sião se torna a grande metáfora dessa impossibilidade. A pátria redentora constitui, pois, não uma aspiração, mas uma confirmação amarga do desengano. Nada permeia Babel e Sião. São dois universos radicalmente separados. Não se trata, como em Platão, de inserir a atividade do desejo na encruzilhada do terreno e do ideal.

Outro aspecto de antinomia Babel/Sião precisa ainda ser considerado: a sua situação no tempo:

"E, tudo bem comparado,
Babilônia ao mal presente,
Sião ao tempo passado."

Não podemos entender literalmente essa situação temporal a que se refere Camões. Baseados na constatação de que, para o poeta, o passar do tempo provoca uma decadência progressiva, podemos concluir que Sião é uma utopia às avessas: o sujeito não caminha para uma terra prometida, mas se distancia progressivamente dela.

O que, porém, justificaria em Camões essa idéia de degenerescência progressiva? O passado é o lugar inofensivo onde a idealização do objeto do desejo não sofre o impacto de obstáculos concretos. Em contrapartida, se o transcurso do tempo libera o passado como o lugar por excelência da idealização, ele tece, também, a seqüência de presentes cheios de frustração. Não há como escapar à memória desses momentos que se sucedem, visto que o sujeito sobrevive a todos eles.

“E vi que todos os danos
Se causavam das mudanças
E as mudanças dos anos;
Onde vi quantos enganos
Faz o tempo às esperanças”.
“Vi ao bem suceder mal
E, ao mal, muito pior”.

(Sôbolos rios...)

É assim que o transcurso do tempo, simultaneamente, propicia a liberação do lugar do Amor (passado) e efetiva a degenerescência progressiva da vida, degenerescência constatada na finitude opaca de cada presente que conduz à morte:

“Um gosto que hoje se alcança,
Amanhã já o não vejo:
Assim nos traz a mudança
De esperança em esperança
E de desejo em desejo.

Mas em vida tão escassa
Que esperança será forte?
Fraqueza da humana sorte,
Que quanto da vida passa
Está recitando a morte!”

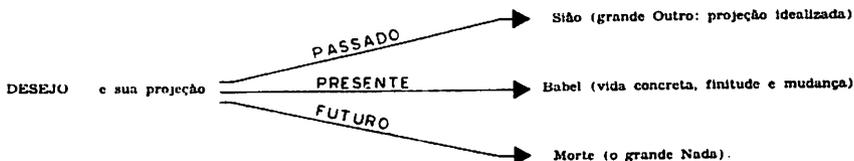
(Sôbolos rios...)

Se todas as esperanças terminam por instalar-se no passado, a morte, a verdadeira grande contrapartida de Sião, constitui-se, ao fim das mudanças, como a objetivação radical do nada, da finitude. A morte é a única abertura — aniquilante! — para a transcendência.

Recapitulando, esquematicamente:

DOMINIO DO EU:

DOMINIO DO MUNDO



Entre o Outro e o Nada, o aqui-agora se desdobra, angustiante encruzilhada. Triunfante sobre tudo o mais, a morte não pode, contudo, triunfar sobre a fonte mesma dos desenganos: o amor. Ela apenas dissipa o Eu que o amor confirma:

“Que idade, tempo, o espanto
De ver quão ligeiro passe,
Nunca em mim puderam tanto
Que, posto que deixe o canto,
A causa dele deixasse”.

(Sóbolos rios...)

Camões e Petrarca: um esboço de leitura comparativa

*Wander Melo Miranda**

(...) cantando il duol si disacerba.

PETRARCA

A nossa proposta de comparação entre Petrarca¹ e Camões² busca, ao invés do estudo das influências do primeiro sobre o segundo, percorrer um itinerário analítico onde o entrelaçamento dos textos de ambos seja feito de modo tal que as peculiaridades de cada um não sejam sufocadas pelo afã de tornar semelhante aquilo que é distinto. Ocorre que, muitas vezes, o verso petrarquista, quando transposto para o universo poético camoniano, nele adquire ressonância própria, diversa daquela do espaço de origem.

Trabalharemos com um número reduzido de textos, muitos dos quais já estudados comparativamente por outros, o que não implica, da nossa parte, numa mesma perspectiva de leitura. Assim, abstermo-nos de realizar o estudo propriamente estilístico e/ou formal dos poemas em questão, por julgá-lo desnecessário, uma vez que já foi feito detalhadamente por Hernâni Cidade³ e Helmut Hatzfeld,⁴ entre outros.

* Professor Assistente da Faculdade de Letras da UFMG. Mestre em Literatura Brasileira.

1. PETRARCA, Francesco. *Rime Trionfi e Poesie Latine*. Milano, Napoli, Ricardo Ricciardi Editore, 1951.

2. CAMÕES, Luís de. *Obra Completa*. Rio de Janeiro, Aguilar, 1963.

3. CIDADE, Hernâni. *Luís de Camões — o Lírico*. Amadora, Bertrand, 1967.

O foco central da nossa abordagem é a oscilação do elemento feminino entre dois espaços contrastantes — um, divino e benéfico, o outro, terreno e maléfico. Incapaz de se decidir verdadeiramente por um desses espaços, o poeta se defronta com um vazio e a única solução que se lhe apresenta como modo de preenchê-lo é a metamorfose da *mulher* em *musa* e, assim, catarticamente se dissolve, apenas pela e na palavra, a tensão acima referida.

Inicialmente, é necessário ressaltar a característica determinante do “Dolce Stil Novo”, pois Petrarca, e através dele Camões, sofre influências da concepção “stilnovista” do Amor. Segundo essa concepção, embora o Amor seja uma batalha áspera e angustiante, pela adoração à mulher-anjo o amante adquire perfeita humildade e suprema elevação espiritual, propícias ao fortalecimento moral e à *ascensão* a Deus.⁵

Esse procedimento revela-se, porém, de difícil concretização — meta quase inatingível — porque, para Petrarca, o Amor é perda da razão e dissipação de energias intelectuais, marca indelével, causa de tormento obsessivo e duradouro, como é sugerido pela imagem do labirinto, que assinala o início do amor por Laura:

Mille trecento ventisette, a punto,
su l'ora prima, il dí sesto d'aprile
nel laberinto entrai: né veggio ond'esca:

A ocorrência da metáfora do labirinto acentua a perplexidade do poeta diante de uma realidade incontrolável e ressalta o aspecto irracional do Amor, o qual, em Petrarca “ha in sé qualcosa di oscuro e di morboso, nella sua natura stessa di desiderio perennemente inappagato, nella sua durata oltre la morte della donna, nella sua qualità di affetto esclusivo e tirannico”.⁶ Para Camões

4. HATZFELD, Helmut. *Estudios sobre el Barroco*. Madrid, Editorial Gredos, 1966.

5. Sobre o «Dolce Stil Novo», ver: SAPEGNO, Natalino. *Il Dolce Stil Novo*. In: FUBINI, M. & BONORA, E. *Antologia della critica letteraria*. Torino, G.B. Petrini, 1967. v. 1, p. 192-198 e DE BENEDETTO, L. *Introduzione*. In: — *Rimatori del Dolce Stil Novo*. Torino, Unione Tipografico-Editrice Torinese, 1944.

6. SAPEGNO, Natalino. *Storia letteraria del Trecento*. Milano, Napoli, Ricardo Ricciardi Editore, 1963, p. 252.

que, à diferença de Petrarca, “em várias flamas variamente ardia”, o efeito do Amor como perda é o mesmo:

Por que te vás de quem por ti se perde,
para quem pouco te ama? — suspirava.
E o eco lhe responde: Pouco te ama.

É interessante notar que, ligado ainda ao campo semântico de “labirinto”, o Amor é visto como uma imolação sacrificial, que, em Petrarca, no soneto “Era il giorno ch'al sol si scoloraro”, adquire uma aura sacra, pela coincidência entre o dia do primeiro encontro com Laura e a comemoração do sacrificio de Cristo. Há um contraste evidente, que pode ser explicitado pelos termos crucificação de Cristo=salvação e imolação do poeta=perda, subjugação às armas da amada:

Tempo non mi parea di far riparo
contr' a ' colpi d'Amor: però m'andai
secur, senza sospetto; onde i miei guai
nel comune dolor s'incominciaro.

Em Camões, o Amor é também figurado como sacrificio, e de maneira virulenta: o Amado oferece-se como a vítima a ser imolada, pois “Que Amor não quer cordeiros nem bezerros”, como está dito no soneto “Em prisões baixas fui um tempo atado”. A mesma idéia repete-se em outro soneto, no qual o poeta, dirigindo-se à mulher amada, dirá:

E, pois tendes aqui oferecida
esta alma vossa a vosso sacrificio,
acabai de fartar vossa vontade.

Ainda seguindo o mesmo raciocínio, cabe no momento ressaltar, tanto em Petrarca como em Camões, a insistência na metáfora dos olhos. Herança do “Stil Novo” — basta recordar o famoso soneto “Voi che per gli occhi mi passaste al core”, de Guido Cavalcanti —, o aproveitamento e desdobramento dessa metáfora adquire nova ressonância e maior amplitude, chegando mesmo a ultrapassar a concepção platônica de que as emanações

da beleza entram pelos olhos e através deles atingem a alma, como se pode ler no *Fedro*.⁷

Pelo poder devastador dos olhos da Amada, realiza-se o jugo do Amante e o ofuscamento da razão — cegueira metafórica —, como nos é mostrado nos sonetos “O culto divinal se celebrava” e “Todas as almas tristes se mostravam”, de Camões, ou realiza-se a imolação do Amante à Amada, como no já citado “Era il giorno ch'al sol si scoloraro”, de Petrarca.

O alcance metafórico dos *olhos* abarca também os termos *luz*, *fogo*, *sol* e correlatos, que orientam a escrita para a problemática do desejo, como veremos.

Em dois sonetos bastante semelhantes (o português diretamente inspirado no italiano), que são “Qual tem a borboleta por costume” e “Come talora al caldo tempo sòle”, podemos ver como o Amante é fatalmente atraído pelos olhos da Amada, como a borboleta o é pela luz. Disso resulta a vitória da paixão e do instinto, em detrimento da razão — a consumição do Amor no fogo *mortal* do desejo. Vejam-se os versos de Petrarca:

così sempre io corro al fatal mio sole
de gli occhi onde mi ven tanta dolcezza,
che 'l fren de la ragion Amor non prezza,
e chi discerne è vinto da chi vole

E veggio ben quant'elli a schivo m'anno
e so ch' i' ne morrò veracemente,
ché mia virtù non po contra l'affano

e os de Camões:

Tal eu correndo vou ao vivo lume
Desses olhos gentis, Aônia bela:
E abraso-me, por mais que com cautela
Livrar-me a parte racional presume.

Conheço o muito a que se atreve a vista,
O quanto se levanta o pensamento,
O como vou morrendo claramente

7. Cf. PLATÃO, *Diálogos. Mênon. Banquete. Fedro*. Rio de Janeiro, Edições de Ouro, 1968, p. 234.

Através do afrontamento paradoxal dos termos *vida* e *morte*, da conversão da luz dos olhos em fogo do desejo, configura-se o drama nodal dos dois poetas — verdadeira matéria da poesia —, que se resume na tensão inelutável entre a carne e o espírito. A complexidade e a ambigüidade de tal situação serão sugeridas por Petrarca, ao considerar a mulher como um “gelo ardente” (não nos esqueçamos da recorrência, na poesia dos dois autores em questão, da oposição entre “gelo” e “fogo”). Mesmo a solidão ascética e eremítica, proposta como liberação de todo desejo e ânsia, mostra-se estéril e, no belíssimo soneto “Solo e pensoso i più deserti campi”, Petrarca nos oferece a radiografia exata do seu malogro:

Altro schermo non trovo che mi scampi
dal manifesto accorger de le genti,
perché negli atti d'allegrezza spenti
di fuor si legge com'io dentro avvampi

A única possibilidade de superação ou de saída desse labirinto infernal-celestial é o apego a uma luz mais forte, porém benéfica, que oriente seus passos na direção justa: a luz da Graça divina e da reta razão, revelada por Cristo (ver o soneto “Padre del ciel, dopo i perduti giorni,”) e travestida na Virgem Maria, tema da canção que encerra o *Canzoniere*, onde a Virgem é postulada como o único “refrigerio al cieco ardor ch'avvampa”.

A respeito especificamente de Camões, Hernâni Cidade observou com exatidão — ao discordar da tese “platonizante” de Antônio Sérgio, segundo a qual o verdadeiro amor em Camões é o Amor do Amor — que a mulher não é somente incorpórea, pois, na realidade, existe como objeto do desejo e somente pelo pensamento, que é divino, se realiza sua conversão em semidéia.⁸ Tal fato, entretanto, não abole o conflito anteriormente considerado nem encaminha, cremos, sua solução de maneira igual a que ocorre com Petrarca.

No soneto “Transforma-se o amador na cousa amada”, Amor é visto como um processo especular que elide sujeito e objeto, realizando apenas aparentemente a supressão ou satisfação do desejo, pois este busca ainda concretizar-se: a mulher-“pura

8. Cf. CIDADE, op. cit., p. 212-213.

semidéia” e que “está no pensamento como idéia” não é capaz de oferecer uma “resposta” satisfatória àquilo que o corpo busca alcançar. Somente um distanciamento supremo entre sujeito e objeto, ou seja, a morte, é capaz de solucionar harmoniosamente esse conflito, transformando o Amor *ardente* em *puro* Amor, como é sugerido nos seguintes versos do soneto “Alma minha gentil, que te partiste”:

Se lá no assento etéreo, onde subiste,
Memória desta vida se consente,
Não te esqueças daquele amor ardente
Que já nos olhos meus tão puro viste.

Postura semelhante notamos em Petrarca, pois, como nos ensina Carlo Salinari,⁹ depois de morta, Laura está mais próxima dele do que estivera em vida, não como objeto do desejo, mas como alma irmã, depurada das escórias do desejo, como no soneto “Levommi il mio penser in parte ov’era”.

As características sublimes da mulher, que o poeta se compraz em enaltecer, são, porém, ambíguas, já que se colocam como “mágico veneno” e a mulher é comparada à Circe mitológica, filha do Dia e da Noite, ser maléfico e benéfico, a cujos sortilégios se sucumbe, pois para eles não há um contraveneno eficaz. Num soneto camoniano, semelhante ao petrarquista “Grazie ch’a pochi il ciel largo destina”, após enumerar as qualidades da Amada, o poeta conclui:

Esta foi a celeste formosura
Da minha Circe, e o mágico veneno
Que pôde transformar meu pensamento.

O elemento feminino é, portanto, fonte de desequilíbrio e pode ser entendido como ameaça à unidade do sujeito, tornando próximo aquilo que deveria permanecer distante. Amando, o Amante vê-se lançado ao afrontamento perene de situações contraditórias, dividido entre sentimentos tão opostos quanto a esperança e a desilusão, a alegria e a tristeza, como podemos notar nos sonetos “Pace non trovo e non ò da far guerra” e “Tanto do meu estado me acho incerto”.

9. Cf. SALINARI, Carlo. *Profilo storico della letteratura italiana*. Roma. Editori Riuniti, 1972. v. 1, p. 138-139.

A proximidade espaço-temporal da mulher resulta no distanciamento de Deus e/ou da razão; tal proximidade, sendo malféica, exige que a mulher seja exorcizada e seus traços negativos sejam cancelados.

Esse procedimento supõe o deslocamento do objeto do desejo: o espaço vazio do desejo não satisfeito passa a ser ocupado pela palavra poética, num processo de inversões e deslocamentos que proporciona a conversão da *mulher* em *musa*, isto é, em *poesia*. Desse modo, as contradições podem ser aprisionadas numa forma serena e depurada, como acontece com Petrarca e em menor escala com Camões. A vivência do concreto realiza-se, então, pela e na memória, e o que era turbulência e desagregação se colore de tons melancólicos e nostálgicos de uma realidade sonhada, e não vivida. Exemplo significativo disso encontramos nos seguintes versos da canção “Chiare fresche e dolci acque”:

Da' be' rami scendea,
dolce ne la memoria,
una pioggia di fior sovra 'l suo grembo,
ed ella si sedea
umile in tanta gloria,
coverta già de l'amoroso nembo;
qual fior cadea sul lembo,
qual su le treccie bionde,
ch'oro forbito e perle
eran quel dì a vederle;
qual si posava in terra e qual su l'onde,
qual con un vago errore
girando pareva dir: “Qui regna Amore”.

Quante volte diss'io
allor pien di spavento:
“Costei per fermo nacque in paradiso!”
Così carco d'oblio
il divin portamento
e 'l volto e le parole e 'l dolce riso
m'aveano, e sì diviso
da l'immagine vera,
ch' i' dicea sospirando:
“Qui come venn'io o quando?”
credendo esser in ciel, non là dov'era.

É cabível, aqui, fazermos referência ao mito platônico da parelha alada,¹⁰ no tocante à necessidade de se escravizar a parte viciosa da alma e de se libertar a sua parte virtuosa. Em Camões e Petrarca, essa meta somente é atingida por intermédio de um procedimento violento, que se reflete significativamente no recalçamento do desejo (ou no deslocamento do seu objeto, como vimos), mas, apesar de tudo, aquilo que se quer manter ausente torna-se uma presença insinuante. Basta, no caso, atentarmos para dois epítetos onde a mulher aparece como “fera bella e mansueta”, para Petrarca, e “fera humana tão formosa, Suave e venenosa”, para Camões. Os adjetivos *bela*, *humana*, *formosa*, *suave e mansueta* procuram encobrir uma virulência latente, condensada no termo *fera*, cujos efeitos negativos Camões ressalta pelo emprego do termo *venenosa*, que fecha o circuito metafórico confirmando aquilo que se tentou negar.

Creemos poder dizer, antes de finalizar, que o aspecto (pseudo) consolador da escrita, que compensa o afastamento do concreto pela sua posse na palavra transfiguradora e pela aproximação à instância etérea e suprema da idéia, instaura, evidentemente, um movimento de liberação catártica. No soneto introdutório do *Canzoniere*, Petrarca realiza severo exame de consciência e chega à decodificação do enigma do Amor-labirinto, afirmando de maneira conclusiva que “quando piace al mondo è breve sogno”. Camões, por sua vez, no soneto que, segundo alguns críticos, serviu de encerramento às suas produções líricas, repete idéia semelhante:

Em quem, pois, verdes largas esperanças
De Amor e da Fortuna, cujos danos
Alguns terão por bem-aventuranças,

Dizei-lhe que os servistes muitos anos,
E que em Fortuna tudo são mudanças,
E que em Amor não há senão enganos.

10. Cf. PLATÃO, op. cit., p. 235-236.

O Mito Camoniano

A Influência de Camões na Cultura Brasileira

*Gilberto Mendonça Teles**

“Há superabundantemente Camões em nossa poesia”. A afirmação um tanto impressionista de Tasso da Silveira serviu de guia para uma pesquisa que, durante quase dez anos, fizemos na poesia brasileira, lendo os poetas antigos e os novos, os esquecidos e os mais louvados pela crítica e, o que foi também estimulante, lendo a maioria dos poetas regionais, escondidos nos seus Estados, mas, como todo escritor, engajado numa tradição literária, cujo ponto mais elevado na cultura brasileira tem sido mesmo o nome de Camões. Outro aspecto gratificante é que de dois anos para cá estendemos a pesquisa aos escritores de ficção e já contamos hoje com um bom material que deverá ser mais tarde aproveitado noutro estudo sobre Camões. Assim, a esta altura podemos tranquilamente afirmar que todo poeta brasileiro, do maior ao menor, pagou algum tributo de admiração a Camões. Não existe sequer uma exceção nos poetas mencionados nas nossas histórias literárias. Quando se ouve dizer, por exemplo, que os modernistas romperam totalmente com o passado e com os clássicos, o ruim é que muita gente costuma acreditar, sem se dar conta de que os grandes poetas são sempre considerados gênios e, como no caso de Camões, escapam até às tiradas demagógicas dos que se proclamam reformadores. Nos livros mais revolucionários de 1922, como é o caso de *Paulicéia desvairada*, se podem ler as marcas

* Professor de Literatura Brasileira da Pontifícia Universidade Católica e da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Doutor em Letras.

visíveis da epopéia camoniana. Mesmo os poetas de vanguarda, como Affonso Ávila, Décio Pignatari e Augusto de Campos, não escaparam à magia da tradição ou da obra de Camões. É fascinante saber que os dois maiores escritores brasileiros, Machado de Assis e Carlos Drummond de Andrade, são os que mais fizeram referências, alusões, paráfrases, enfim, reapropriações inteligentes do discurso camoniano, épico e lírico.

É, pois, inegável que a corrente camoniana não só dominou em todo o nosso período colonial como não chegou sequer a ser desativada nos períodos mais intensamente nacionalistas, como no romantismo e no modernismo. O que mudou foi o estilo do ritual camoniano: primeiro, nos tempos de formação da nossa literatura, era a simples adesão imitativa a um modelo estético, como nos séculos XVII e XVIII; a veneração como gênio veio no romantismo; no realismo foi a verificação estético-determinista; o simbolismo procurou explorar a atmosfera trágica do episódio de Inês de Castro; e deu-se afinal o reconhecimento formal com os modernistas. Em todos os momentos da nossa história literária o pesquisador comprova o tributo de homenagem e de admiração à obra de Camões, cuja epopéia tem servido também de motivos para sátiras político-sociais. O certo é que tanto a obra como o nome de Camões se foram transformando em matéria de pura criação literária. Verifica-se assim que o processo da influência camoniana vai do nome do Poeta, citado no texto dos poemas, aos versos e nome postos em epígrafe e adquirem um sentido maior de intertextualização quando lhe retomam os temas e as formas expressivas, declarando-se conscientemente sob influência de sua obra literária. Deste modo, Camões foi sempre o poeta modelo da poesia brasileira: foi tido como Príncipe no século XVIII; foi visto como gênio, no romantismo; e foi e é sentido até como o maior poeta brasileiro, como se lê num artigo do Prof. Sílvio Elia.

Estudando em *Camões e a poesia brasileira* (3ª ed., Rio, Livros Técnicos e Científicos, 1979) o processo da imitação e da influência, da repercussão e da permanente atualidade da obra de Camões na origem, na evolução autonômica e no posterior reconhecimento da poesia brasileira, anotamos também que, entre 1872 e 1880, com as comemorações do terceiro centenário de *Os Lusíadas* e da morte do Poeta, criava-se no Brasil uma nova ciência, a Camonologia, a que as comemorações do primeiro centenário da nossa

independência (que coincidia com o quarto centenário do nascimento de Camões) dariam as confirmações oficiais, enfatizadas no quarto centenário do poema e, pelo visto, mais uma vez ratificada na década que se inicia.

Do conjunto de festividades e acontecimentos em torno da obra e da vida de Camões, destacamos algumas direções que, somadas à tradição da leitura de sua obra, entretecem na atualidade a influência camoniana na cultura brasileira. Pode ser reduzida a cinco linhas com ênfase aqui no discurso épico:

1. *A tradicional*, em que se assinala a continuidade da reapropriação lírica e do aparecimento de poemas épicos, de estrutura clássica, indiferentes à abertura estética do modernismo, como o *Brasileis*, de Augusto Meira, de 1923, e *O Mar das caravelas*, de Olavo Dantas, de 1974.

2. *A didática*, que toma vulto com o aparecimento, em 1886, de uma *Camoniana brasileira*, do Barão de Paranapiacaba. Esse livro pode ser tomado como símbolo de um novo sentido impresso à obra de Camões — o de servir de texto didático para a alfabetização e para o ensino da língua portuguesa, fato que não só interferiu na crítica literária como gerou uma série de contos satíricos e muitas confissões literárias, como a de Graciliano Ramos, em *Infância*: “Foi por esse tempo que me inflingiram Camões, no manuscrito. Sim senhor: Camões, em medonhos caracteres borrados — e manuscritos. Aos sete anos, no interior do Nordeste, ignorante da minha língua, fui compelido a adivinhar, em língua estranha, as filhas do Mondego, a linda Inês, as armas e os barões assinalados”.

3. *A epilírica*, iniciada com os acadêmicos do século XVIII e corporificada na publicação de *O Guesa*, em 1888. A obra de Sousândrade não chegou a influir nos rumos da nossa poesia, mas é o sinal e a antecipação do que irá acontecer na poesia de Cassiano Ricardo, Raul Bopp e Jorge de Lima, que vão fundir os traços da macro-estrutura épica de *Os Lusíadas* com as imagens da micro-estrutura lírica, numa nova forma de expressão poética, ao mesmo tempo lírica e épica, e que tanto vem atraindo os mais recentes poetas brasileiros.

4. *A humorística*, pois uma história de humorismo e da sátira na poesia brasileira pode ser mais ou menos delineada

através da influência camoniana, que, dezoito anos depois da publicação de *Os Lusíadas*, já começava a gerar discursos paralelos, em forma de paródias, numa série que tanto em Portugal como no Brasil esteve sempre a serviço da sátira e do humorismo, sendo que um dos temas preferidos tem sido o da bebedeira, tão caro à tradição de Baco, inimigo dos portugueses. Uma das mais antigas paródias que se conhecem do poema é de 1580. Esta série, iniciada no século XVIII, ganha relevo a publicação de *A República dos tolos*, em 1881, do Pe. José Joaquim Corrêa de Almeida sobre a cidade do Rio de Janeiro, tomada como metonímia do Brasil. Essa obra é, portanto, o coroamento de tentativas semelhantes, de poemas herói-cômicos, e o ponto de partida para uma série de deformações humorísticas a partir de *Os Lusíadas*, as quais ajudaram a popularizar o nome de Camões, transformando-o em personagem do folclore nordestino e dando-lhe parentes, irmãos e filhos, para o que concorreu também o lado pícaro e mais popular da obra de Bocage.

5. A “*Oficial*”: na verdade, existe também um discurso oficial do Brasil em relação a Camões. Iniciada com a publicação, em 1880, de um número especial da *Revista brasileira*, em homenagem a Camões, nela colaborando, além do Imperador, cinquenta escritores. A homenagem se estende a 1924, quando o Brasil, sob a liderança de Afrânio Peixoto, dá a Portugal os fundos necessários para a criação de uma cadeira de estudos camonianos na Universidade de Lisboa. Estende-se ainda a 1972, quando a Universidade Federal Fluminense sediou o II Congresso Internacional de Camonistas. E continua neste ano, quando muitas universidades e instituições culturais estão comemorando o quarto centenário da morte de Camões, fazendo realizar cursos, conferências, debates, publicações e concursos sobre a vida e a obra de Camões.

Mas um aspecto realmente curioso é a popularização e a mitificação do nome de Camões, tal como ocorre no Nordeste brasileiro. Neste sentido existe uma influência permanente que, atuando além da lírica, da épica e dos autos, vai possuindo miticamente tanto o leitor culto como aquele tipo de *leitor* semi-alfabetizado e até completamente analfabeto que é levado pelas ressonâncias sonoras e belicosas do nome de Camões, nome que, segundo Mário Quintana, é retorcido como um búzio, e “nele sopra Netuno”. Esta bela redução poética de Quintana, que por si só pode conotar

toda a epopéia camoniana, vem a propósito para dizermos que este estudo não se preocupa com o aspecto estático da mitologia grego-latina da poesia de Camões. O que lhe interessa é a dinâmica do mito camoniano na cultura brasileira. É certo que em muitos casos as duas mitologias — a clássica e a brasileira — se encontram entrelaçadas, aparecendo tipos populares como o Camõezinho que tem muito a ver com o Mercúrio da mitologia latina. A *Fama*, descrita por Virgílio e por Ovídio e setenta e quatro vezes presente em *Os Lusíadas*, parece viva no Brasil, em forma da Fama Camoniana, com as suas cem bocas, orelhas e olhos, dia e noite, divulgando o nome e a obra de Camões, ganhando força à medida que se propaga através das entidades míticas do folclore brasileiro.

*
* *

A difusão dos meios de comunicação de massa retirou da literatura uma de suas funções primordiais no século passado: a de servir de informação a uma sociedade burguesa, privilegiada, dentre outras coisas, por um saber convencional e elitizado. Tal perda foi, entanto, compensada pelo alargamento do *corpus* literário, que procura hoje assumir uma área de estudos que, até então, era relegada à etnologia. Isso depois que os etnólogos conseguiram resultados analíticos que passam a interessar às análises do discurso literário.

Referimo-nos àquele material folclórico, a que se consentia a designação de “literatura oral”, ou seja, toda uma vasta área de tipos de narrativas como o *mito*, a *lenda*, o *conto* (a estória), o *caso*, a *fábula*, a *parábola*, a *piada*, o *provérbio*, enfim, uma série de formas da também chamada literatura popular ou para-literatura, designações que não expressam a função socializante dessas formas na literatura culta.

Nas formas da literatura oral as palavras realmente voam e se modificam de região para região e se ampliam de boca para boca, como a Fama latina ou como naquele provérbio tão sutilmente aproveitado num conto de Machado de Assis e que tem, afinal, alguma relação com o “*nescit vox missa reverti*” da *Arte poética* de Horácio: “quem conta um conto aumenta um ponto”. Na literatura oral tudo é ao mesmo tempo fixo e móvel: fixo na tradição e móvel na variedade expressiva de cada falante. As

palavras adquirem generalidades e estão sempre abertas à semântica da estória narrada, ao passo que na literatura culta a estória acaba fixando o particular e dando solidez às possibilidades de sentido, além de individualizar o discurso no desempenho de um estilo.

Um grande estudioso da literatura oral, o holandês/alemão André Jolles, explica que as formas literárias conhecidas são organizações complexas, derivadas de formas simples que, por sua vez, são geradas através de formas lingüísticas incrustadas no universo ideológico, vale dizer, na *língua*. O homem, através do que ele denomina "gesto verbal", recorta do universo ideológico determinadas "formas lingüísticas" organizando-as em seqüências narrativas, isto é, as *formas simples* que se encontram disseminadas no inconsciente coletivo da tradição cultural. A partir dessas formas (mito, lenda, conto de fada, enigma, anedota, provérbio, memórias, canções de gesta, etc.), recolhendo-as, transformando-as, o homem construiu, constrói e alimenta os diversos gêneros literários, do conto ao romance, da lírica à epopéia.

Assim, as *formas simples* são os elementos de uma literatura coletiva, oral (e às vezes escrita), enquanto as *formas complexas* são as organizações literárias individuais, a literatura propriamente dita. Os estudos de Vlademir Propp, de Lévi-Strauss, de Greimas, de Brémond e Meletinski constituem hoje as principais investigações e análises dessas *formas simples*, cuja tradição de estudos no Brasil encontra nas obras de Couto de Magalhães, Sílvio Romero, Arthur Ramos e Luís de Câmara Cascudo os seus maiores representantes.

Para Lévi-Strauss, quando o *mito* começa a perder o seu suporte cosmogônico, coletivo, começa também a se esgarçar em *conto*, diminuindo consideravelmente o seu poder simbólico e se tornando cada vez mais individual até que seja transposto para uma forma literária, tornando-se puro signo verbal. É mais ou menos o que escreve Júlia Kristeva, quando trata da passagem do *símbolo* ao *signo*, ou seja, do esvaziamento do símbolo, como se deu na passagem da Antiguidade para o Helenismo e no fim da Idade Média, quando a ênfase teocêntrica do Cristianismo cede lugar à visão antropocêntrica do Humanismo.

Mas há também o lado contrário: a forma complexa é tão bem organizada, tão verossimilmente eficaz e tão conscientemente

histórica que, com o passar dos anos, alguns de seus elementos se vão popularizando, estirando-se em lendas, tornando-se afinal patrimônio de toda uma coletividade, a ponto de serem olvidados o seu autor, a sua origem e a sua época. O que era inicialmente signo literário se enche de conteúdo coletivo, passa à categoria de símbolo e torna-se emblema de uma época e de uma sociedade e até de um povo, como é precisamente o que se deu com *Os Lusíadas* e com o nome de Camões.

O processo desse esgarçamento do nome e da obra de Camões tem, pelo menos, três causas principais:

a) Aproveitamento de sua obra para fins satíricos e/ou humorísticos, construindo-se enormes poemas herói-cômicos sobre as estruturas de *Os Lusíadas* e aproveitando-se a sua obra épica para textos de propaganda comercial.

b) Aproveitamento de sua obra épica para fins didáticos, popularizando-a contrariamente ao que se esperava. Estão aí as raízes da gramatiquice e das elocubrações que, em torno da análise “lógica” e associadas a aspectos biográficos do poeta, acabaram criando a imagem de um Camões difícil, passando-se, provavelmente, por uma gradação semântica, à idéia de pessoa inteligente e sagaz, ardilosa e matreira, como as do item seguinte.

c) A existência no folclore brasileiro de entidades de natureza pícara, como a de Pedro Malasarte, do “Menino Sabido”, da raposa, do coelho, do jabuti (que vence pela astúcia), misturada com as personagens de natureza mítica, como o Saci, o Caipora, o Romãozinho e tantas outras, concorrem para a criação de uma figura móvel e generalizada que age como anti-herói, juntando astúcia e malandragem, inteligência e sensualidade, e dando esse notável sincretismo mítico-lingüístico do Nordeste — o *Camonge*, mistura dos significantes e dos significados concernentes a Camões e a Bocage. Daí, se não um “ciclo”, pelo menos uma “corrente” camoniana na literatura oral e de cordel do Nordeste brasileiro, onde se criam, talvez por compensações biográficas, alguns parentes (irmão, filho) de Camões.

Vejamos então como através desses aspectos o nome e a obra de Camões se foram “da lei da morte libertando” e se tornando cada vez mais popular, embora, como o confessava Mário de Andrade, a obra mesmo nem sempre tenha sido convenientemente lida e estudada.

1. HUMORISMO E SÁTIRA

Uma história do humorismo e da sátira na poesia brasileira pode ser mais ou menos delineada através da influência camoniana, que, dezoito anos depois da publicação de *Os Lusíadas*, já começava a gerar discursos paralelos, em forma de paródias, numa série que tanto em Portugal como no Brasil esteve sempre a serviço da sátira e do humorismo, sendo que um dos temas preferidos tem sido o da bebedeira, como numa das mais antigas paródias que se conhecem do poema. Referimo-nos a *Borracheologia lusitana* ou às *Festas bacchanaes*, ou seja, “conversão do primeiro canto de *Os Lusíadas* do grande Luiz de Camões vertidos do Humano em o de-vinho, por uns caprichosos autores”, quatro estudantes da Universidade de Évora, em 1580. Trata-se de uma péssima paródia de 106 estrofes em torno de uma embarcação que se dirige de Lisboa para Évora, como se pode deduzir da primeira estrofe: “*Borrachas, borrachões assignalados, / Que de Alcochete junto a Villa Franca, / Por mares nunca d’antes navegados / Passaram ainda além de Peramanca: / Em pagodes, e ceias esforçados, / Mais do que se permite a gente branca, / Em Évora cidade se alojam, / Onde pipas e quartos despejaram*”.

Da obra de Gregório de Matos às *Cartas chilenas*, no fim do século XVIII, época em que Domingos Caldas Barbosa escreveu um poema encomiástico, mas com o título um tanto esquisito de *Lebreida*, em cinqüenta oitavas rimadas e sobre uma caçada de lebre por D. José, época em que Silva Alvarenga publicou em Coimbra o seu *O Desertor das letras* (1774) e Francisco de Melo Franco publicou o seu *O Reino da estupidez* (1785); e daí, passando por uma série de outras composições satíricas e humorísticas ou irônicas, dos maiores aos menores poetas brasileiros, até *A República dos tolos*, em 1881, ou mais precisamente, até o *Canguleiro Joca*, em 1956, tem-se já formada uma tradição de heróis-cômicos ou “comiczados”, modelados ou “deformados” picarescamente a partir de *Os Lusíadas*, quem sabe se daquele Veloso de que nos fala Camões nas estrofes 31 a 35 do canto V. O certo é que, desde a época de D. João VI, se pode documentar o aparecimento de sátiras poéticas apoiadas no poema camoniano, geralmente caricaturando personalidades religiosas, políticas ou, como é o caso de *A República dos tolos*, toda uma comunidade como o Rio de Janeiro (tomado como o Brasil) ou todo um sistema de

idéias político-sociais que se ia fazendo sentir no Brasil do fim do século XIX. Mas é depois do advento da República que se nota maior número de textos de humorismo e sátira escritos segundo *Os Lusíadas*, criando-se uma epopéia às avessas, do épico para o cômico, de herói para o anti-herói.

Em *Camões e a poesia brasileira* damos uma relação desses poemas que envolvem nomes de políticos e de escritores representativos da cultura brasileira, como, dentre outros, Januário da Cunha Barbosa, Marcelino Antônio Dutra, Lopes da Gama, Alvaro Teixeira de Macedo, Tomás Antônio Gonzaga, Álvares de Azevedo, Juvenal Galleno, Gonçalves de Magalhães, Gonçalves Dias, Machado de Assis, José Bonifácio (o Moço), Felipe d'Oliveira, Bastos Tigre, Orígenes Lessa, Floriano Peixoto, Eurico Gaspar Dutra e Benedito Valadares. É curiosa a relação de alguns títulos, como: *A Estoleida*, *A coluneida*, a *Migueleida*, *A Cameleida*, a *Bengaleida*, a *Engenheida*, *As Bezerreidas*, *A Florianeida*, a *Walfredeida* e a *Zebueida*, formados na linha da épica virgiliana mas sob forte influência do poema de Camões. Mas há também outra estirpe de nomes como *A Machadada*, *Porangaba*, *A Chapelada*, *O Almada*, *O Canguleiro Joca* e poemas menores como o "Que cousa é um ministro?", de Gonçalves Dias.

Esse poema, escrito em Manaus, em 1861, está publicado em *Versos póstumos*. Trata-se de um poema satírico, em três partes e com estrofes de quatro versos decassílabos. Na última parte, entretanto, justamente quando o poeta utiliza o texto camoniano para criar a sua sátira, muda-se a disposição estrófica para o registro da fala dos cavalos: "*Dizem também, mas não o dou por certo, / Que um desses lesmas já assim falou — / Foi um discurso de zurrar aberto, / Do senado um taquígrafo o tomou:*

Ó tu que tens de humano o gesto e o peito,
Se de humano é matar um bicho feio
Só porque o costado tem sujeito
A quem lhe soube pôr o sujo arreio,
A estas mataduras tem respeito,
Pois te não move a rigidez do freio!

Põe-me onde se use toda a crueldade,
Entre leões e tigres, e verei
Se neles achar posso a piedade,
Que em peito de ministros não achei!
Ali com amor intrínseco e vontade
No capim por que morro, viverei!

Pois de algum deputado a resistência
Sabes domar, sem ser com fogo ou ferro,
Sabes também dar vida com clemência
A quem para perdê-la não fez erro.

Mais ia por diante o monstro horrendo
Que o sermão, que ninguém lhe encomendara,
Quando inimiga mão lhe foi batendo
Com o chicote estalador na cara!

Como se percebe, Gonçalves Dias chega ao pastiche de um dos versos mais célebres do episódio de Inês de Castro. Na primeira estrofe de sua sátira usa integralmente um verso da estrofe 127 do canto III de *Os Lusíadas* (o primeiro) e modifica dois outros (o segundo e o último); já na segunda estrofe usa versos inteiros e modifica outros tomados à estrofe 129 do mesmo canto III; mas na última estrofe a referência a “monstro horrendo” diz respeito à estrofe 49 do canto V, que registra o final da primeira parte do discurso do Adamastor.

Em 1956, assinado por Vital Pacífico Passos, foi publicado *O Canguleiro Joca* (Ebobéia minhocárdica”) em seis cantos de oitava-rima. Trata-se de uma sátira veemente contra os comerciantes portugueses, Portugal e contra o que o seu autor chama de neocolonialismo português, ou, na sua expressão, “*As armas e os tubarões assinalados ou os regatões dos secos e molhados*”. O herói cômico desse poema é o ex-presidente João Café Filho, natural de Natal, no Rio Grande do Norte. Os habitantes da parte baixa da cidade têm o nome de *canguleiro* e *Joca* é hipocritístico de João. Além disso, há várias referências indiciadoras, como se pode ver nas estrofes 1 e 5 do primeiro canto e 1 de terceiro. O poema tem seis cantos, num total de 290 estrofes reais. Eis a primeira estrofe:

Eu canto o bugre de cabeça chata,
Que das longínquas plagas do Caicó
Logrou, na vasa de uma conspirata,
Por nosso azar e por bambúrrio só,
No Palácio das Águias pôr a pata,
E com seu jeito lerdo de arigó,
Armou a rede e engorda no Catete,
Como se fosse o dono do banquete.

A estrofe 5 termina com um trocadilho revelador: "Habita o mais insigne *cafe*... jeste". E na estrofe 1 do canto III se lê: "Como nunca vem só uma desgraça, / Em lugar de Gegê, Joca se empossa". *O Canguleiro Joca* é uma das sátiras mais bem escritas no Brasil. Vários episódios da epopéia são parodiados com mestria e, muitas vezes, são apenas transcritos, adaptados às circunstâncias, como se os versos de Camões fossem mesmo feitos para tal situação.

*

* *

Como propaganda comercial, sobretudo para anúncios de remédio, há que registrar um longo poema denominado *Bromiliadas*, publicado periodicamente na revista *D. Quixote*, no Rio de Janeiro. Essas *Bromiliadas* têm como "herói" principal o xarope BROMIL, palavra que aparece também num poema de Drummond, em *Boitempo*. Durante a fase da "gripe espanhola", ou seja, entre os anos de 1918 e 1922, foram aparecendo com certa regularidade as estrofes desse poema humorístico, interrompido no IV canto, depois de quatrocentas e oito estrofes, assim distribuídas: I canto: 106; II canto: 113; III canto: 143; e IV canto: 46. Transcrevemos a primeira:

I

Os homens de pulmões martirizados
Que, de uma simples tosse renitente,
Por contínuos acessos torturados
Passaram ainda além da febre ardente;
Em perigos de vida atormentados,
Mais de quanto é capaz um pobre doente,
Entre vários remédios encontrara
o BROMIL que eles tanto sublimaram.

Quem teria escrito tal “poema” que durante quatro anos foi sofregamente lido pelo carioca? Houve quem falasse em Bilac e em Bastos Tigre, uma vez que a revista era dirigida por este. Para Carolina Nabuco (*Oito décadas*, 1973), o autor das *Bromiliadas* era Felipe d’Oliveira, o poeta de *Lanterna verde*. Ela chega a dizer que, trabalhando na grande firma da família, Felipe d’Oliveira aproveitou “o talento de versificar para escrever os anúncios de Bromil, para tosse, num divertido pastiche de *Os Lusíadas*”. Agora, através de uma informação da Prof^a Ignez Sofia Vargas Peixoto, da Universidade de Santa Maria, chega às minhas mãos uma carta de Ennio Carvalho Daudt de Oliveira, sobrinho do poeta, onde se lê que “As *Bromiliadas* não são de autoria de Felipe e sim de Bastos Tigre”, opinião também de Américo Jacobina Lacombe e Carlos Drummond de Andrade.

A influência das *Bromiliadas* foi tão grande que *A Pilhéria*, do Recife, começou a publicar em 1924 um poema denominado *Ascarilhadas*, celebrando as excelências da ASCARIDINA, remédio contra a anquilostomose. Conhecemos apenas as doze estrofes do I canto. Mesmo assim, sentimos que elas são, do ponto de vista da originalidade, muito mais importantes que as das *Bromiliadas*. O *autoranônimo* (sic) do Recife metrifica com mais espontaneidade e tem mais refinamento de humor e de ironia, como se pode ver na sua primeira estrofe:

I

Dá-me um estro sereno e enternecido
Oh! Musa audaz e boa do meu poema!
Dá-me um ritmo ignoto, inconhecido
Dos brilhos dos diamantes num diadema:
Para que eu conte ao mundo o que tem sido
O sucesso imortal e esta suprema
Aceitação que em todos determina
A excelência final da ASCARIDINA.

Orígenes Lessa (1903), o admirável contista de *Balbino*, o *homem do mar* e de tantos outros livros que têm enriquecido a narrativa curta entre nós, é também autor de um poema satírico, *O herói de Moscou* (poema épico), que ainda permanece inédito. Trata-se de um poema herói-cômico, em três cantos e um epílogo:

com cento e quarenta estrofes de oitava-rima, construídas em forma de paródia de *Os Lusíadas*. O herói (ou anti-herói) do poema é o “gran Soares de Pina”, com suas andanças e bebedeiras por terras do Panamá, Guiana Francesa, Guatemala, Honduras, com sua volta ao Brasil e, finalmente, com sua estada na Rússia, onde decorrem os principais episódios relatados. É clara a apropriação de elementos camonianos, como na primeira estrofe do poema:

Os porres e os pifões assinalados
Que, da pátria saindo, em fúria insana,
Praticou e tomou, mui celebrados,
Sem temor de escarcéu ou medo à cana,
Por terras e países variegados,
Para espanto geral da raça humana,
Do gran Soares de Pina eu cantarei
Se das musas me ajuda a leda grei.

O processo de mitificação do texto camoniano ou do próprio nome de Camões, melhor dizendo, a sua popularização em termos sério e humorístico é já hoje, como se diz, um fato consumado. Por exemplo: o escritor João Guilherme Aragão nos informa que é conhecida a charada com o nome de Camões. A pessoa que a propõe bate simplesmente uma mão na outra e mostra-as ao público, dizendo, em sotaque português: uma e uma. *Conçaito*: Grande Poeta português. Até há pouco havia no Rio de Janeiro um tipo de ônibus denominado “Camões”: tinha o motor de um lado, como se tivesse apenas um olho. Há ainda restaurantes que chamam o bife com um ovo de “bife à Camões”. O “Caderno de Turismo” do *Jornal do Brasil* trouxe uma manchete — POR MARES NUNCA DANTES NAVEGADOS — que servia para Zózimo Barroso do Amaral contar as suas viagens pelo Mediterrâneo. E um dos *slogans* do IV Centenário de Niterói, em homenagem a Santos Dumont, é OS CÉUS NUNCA DANTES NAVEGADOS, estropiando-se o famoso verso. Em *O Globo*, na seção de Jô Soares (02-09-73), encontramos o seguinte PENSAMENTO DA SEMANA: “Quando eu me aposentar, me mando para uma terra de cegos (Camões)”. Finalmente, para não aborrecer com muitos exemplos, lembramos que até nas revistas de quadrinhos,

como *Tio Patinhas* (nº 97, de agosto de 1973, pág. 60-61) aparecem referências a Camões. Trata-se da história denominada “Esses psitacideos...”, em que um papagaio que pertenceu a um matemático (Prof. Equacionildo), a um acadêmico Caminhas e a um marinheiro Omar Manjo, sabia ao mesmo tempo operações algébricas, versos de Camões e nomes feios. Mais adiante falaremos da “quadrinização” de *Os Lusíadas*.

Até no futebol se pode encontrar a influência de Camões, pois o futebol tem também suas histórias gloriosas, os jogadores deixam “fama”, tal como na epopéia camoniana. O torcedor culto, mas exaltado, contente com as vitórias do seu clube ou então para incentivá-lo nos períodos de “azar” ou, ainda nas discussões com os companheiros, chega a recorrer a *Os Lusíadas*, sentindo nas personagens do poema as dimensões gloriosas dos craques de seu time, vendo no Adamastor a imagem de um Fio ou de um Dario; e vendo por certo na versatilidade de Baco as vacilações de juízes e bandeirinhas. Veja-se, por exemplo, a estrofe de um poema “Uto-épico”, escrito por Sônia Maia Forte Orlando em honra do *Flamengo* (o urubu), onde se faz referência ao *Botafogo* (a branca estrela):

Parem do bonitão e do monstrengo
As vitórias de outrora, que alcançaram;
Emudeça do padre e do avoengo
A decantada glória que gabaram,
Que eu danço o samba alegre do Flamengo
Ao qual todos os clubes se curvaram;
Para a glória passada: há que esquecê-la

2. “OS LUZIADAS” E A DIDÁTICA

Pelo que se viu, as comemorações do terceiro centenário de *Os Lusíadas*, de 1872 às de 1880, marcaram também (ou coincidiram com) a reforma dos programas do ensino da língua portuguesa, até então preso às teorias gramaticais de Jerônimo Soares Barbosa, hoje redescoberto pelos transformacionistas. A falta de manuais adequados, o medo dos escritores brasileiros em “desrespeitar” a gramática lusitana (mesmo no caso de Alencar que não teve a coerência de Mário de Andrade, que teorizou e criou

segundo os ideais lingüísticos que defendia), a falta de padronização terminológica, enfim, toda uma balbúrdia que levou o governo a empreender, em 1887, uma reforma do ensino que foi entregue a Fausto Barreto. Em contato com as idéias lingüísticas de Max Müller, Michel Bréal, Darmesteter e Adolfo Coelho, Fausto Barreto deu novo impulso aos estudos gramaticais nesse fim do Império. Surge nessa época em São Paulo a *Gramática portuguesa* de Júlio Ribeiro, em 1881, já refletindo idéias de Whitney. Houve reação dos tradicionalistas, dentre os quais Sílvio Romero. A segunda edição da gramática de Júlio Ribeiro já aparecia dedicada a Camões, e a alguns lingüistas. Aliás, diga-se de passagem, que *Os Lusíadas* foram por muito tempo a única gramática brasileira. Depois do trabalho pioneiro do autor de *A Carne*, e da gramática de Maximino Maciel, e da fundação da Academia Brasileira de Letras, em 1897, deu-se a famosa polêmica de Rui Barbosa e Carneiro Ribeiro, e, por causa do seu "êxito", parece que os tradicionalistas conseguiram retomar as rédeas do reino gramatical, principalmente depois que Eduardo Carlos Pereira publicou em São Paulo, em 1907, a sua conhecida *Gramática expositiva*.

No seu excelente trabalho sobre *Literatura infantil brasileira*, Leonardo Arroyo tem um capítulo dedicado a "A Literatura Escolar", onde trata de "Camões e os meninos", escrevendo que "Nessa imensa diversificada literatura escolar, que foi, por assim dizer, o fundamento, a gênese da verdadeira literatura infantil, merece alguns reparos a utilização à larga de *Os Lusíadas*, de Luís de Camões, em nossas escolas, quer as do tempo do Império, quer as já do tempo da República". Passa em revista, em primeiro lugar, a série de edições escolares de *Os Lusíadas* que, desde 1856, vinha sendo usada na escola brasileira. Chega a arrolar 22 edições, caracterizadas por anotações críticas, dicionário de nomes próprios contidos no poema, glossários, cortes (trechos censurados), adaptações em prosa, enfim, recursos filosóficos e artifícios retóricos que, atuando na mentalidade dos nossos antepassados, contribuíram para criar não só o mito camoniano como também aquela ojeriza adolescente de muitos dos nossos intelectuais. É possível até anotar o início de uma reação contra a tirania de Camões com os simbolistas. Principalmente com Cruz e Sousa que, nas palavras de Luís Edmundo (*apud* Leonardo Arroyo), foi "dos primeiros a se rebelar, aqui, contra o ensino do idioma que se fazia através de *Os Lusíadas* de Luís de Camões". Aliás, segundo

o mesmo cronista, o poema camonianiano era para Cruz e Sousa um “compêndio de geografia em verso, anacrônico e parvo, cheirando a Olimpo e a negócio”. É fácil perceber a ligação de Camões com os parnasianos, como é difícil sentir o desprezo dos parnasianos pelos versos de Cruz e Sousa. O repúdio do poeta negro ia portanto além do problema didático, implicando também problemas de ideologia estética.

É neste sentido que se pode passar a outro aspecto decorrente do Camões didático: o da *censura* a trechos de *Os Lusíadas*. Parece que o fato de Camões ter cantado os “barões assinalados” fez com que os barões brasileiros se sentissem na obrigação de “desassinalar” algumas estrofes da epopéia lusitana. Já mencionamos o Barão de Paranapiacaba, tentando “modernizar”, resumindo “os trechos mais belos do poema, dando-lhe feição moderna e variada metrificação” (sic). E, para atender aos preceitos pedagógicos da época (quando não os seus próprios), censurou os Cantos IX e X do texto de Camões. Mas antes dele, outro barão brasileiro, desta vez o Dr. Abílio César Borges, Barão de Macaúbas, na edição de *Os Lusíadas* de 1879 (“Edição Publicada pelo Dr. Abílio César Borges, para uso das escolas brasileiras, na qual se acham supressas todas as estâncias que não devem ser lidas pelos meninos. Bruxelas, Tipografia e Litografia E. Guiot, 1879”), “exerceu com rigor a sua função de censor”, nas palavras de Leonardo Arroyo. Eis como o Barão explicava o seu procedimento censorial: “Entretanto, qual não era o meu constrangimento, sempre que, nas classes ou nos exames, era preciso dar a ler aos meninos o Camões aberto ao acaso, receando caísse justamente a leitura em algumas das estâncias indignas de serem lidas pela infância: — que destas muitas há disseminadas por todo o poema, nas quais foi o poeta livre demais no dizer, e até escandaloso, fantasiando atos, e descrevendo cenas de requintado erotismo, e de lascívia brutal e monstruosa”. Leonardo Arroyo informa que também as edições de *Os Lusíadas* feitas por Otoniel Mota, em 1918, e pela série F.T.D., em 1927, passaram pelo crivo da censura, sobretudo no episódio da Ilha dos Amores: “Eram em número de 55 as estrofes proibidas e não poucas vezes o mestre se via em dificuldades para explicar a razão por que da estrofe 21 se passava para a estrofe 51 e da 63 para a 89, e quase sempre sem convencer. A malícia substituíra as possibilidades de conhecimento”. Mas parece que não eram só problemas de moral que determina-

vam a censura. Ela atingia também problemas político-sociais, que explicavam o veto, por exemplo, à estrofe 28 do Canto IX:

Vê que aqueles que devem à pobreza
Amor divino, e ao povo caridade,
Amam somente mandos e riqueza,
Simulando justiça e integridade.
Da feia tirania e de aspereza
Fazem direito e vã severidade.
Leis em favor do Rei estabelecem;
As em favor do povo só perecem.

Mas a beleza dessas “censuras” é que, conforme assinala Leonardo Arroyo, elas serviam para despertar a curiosidade dos alunos que, para vingar dos seus exíguos professores, procuravam decorar as estrofes censuradas: “Vingava-se ele então das dificuldades da análise do texto, lendo e decorando e, mais do que isso, copiando de alguma edição integral justamente as estrofes omissas no Canto IX. E não seria difícil ouvir-se a voz juvenil, adolescente, mais adivinhando que entendendo, estrofes como esta:

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

Outro aspecto realmente interessante do livro de Leonardo Arroyo, é o que diz respeito a depoimentos de intelectuais sobre a leitura de *Os Lusíadas*. O professor paulista escreve, com muita perspicácia, que “Este aspecto quase confessional ou mesmo proustiano de *Os Lusíadas* como texto escolar no Brasil talvez se pudesse medir estatisticamente, através de depoimentos e de memórias de homens brasileiros do Império e dos primeiros tempos da República. Apurem-se, para tanto, alguns índices expressivos no inquérito de Gilberto Freyre em *Ordem e progresso*, como no caso da menina Ângela Correia de Melo, nascida em 1875. O me-

nino Manuel Bandeira tinha como leitura quase que diária *Os Lusíadas*". Cita também as memórias de Luís Edmundo, as de Humberto de Campos e se refere ao menino Luís de Sousa e Costa que, revoltado contra o ensino do português através do poema camoniano, "abriu um buraco onde enterrou o poema de Camões e seus cadernos de gramática!".

Neste sentido há vários depoimentos de escritores brasileiros. Alberto de Oliveira chega a dizer que criou tal aversão ao livro (*Os Lusíadas*) que "uma ocasião pego na pena e vaso ao poeta, ao caolho, como lhe chamávamos, o outro olho no seu retrato. Com o andar do tempo vingou-se da ofensa Luiz de Camões, tornando-se o escritor português que mais vim a ler e admirar". Em *Infância*, no belo trecho sobre "O Barão de Macaúbas", Graciliano Ramos fala uma verdade que não era apenas a dele, mas de todo o ensino brasileiro naquela época.

"Foi por esse tempo que me infligiram Camões, no manuscrito. Sim senhor: Camões, em medonhos caracteres borrados — e manuscritos. Aos sete anos, no interior do Nordeste, ignorante da minha língua, fui compelido a adivinhar, em língua estranha, as filhas do Mondego, a linda Inês, as armas e os barões assinalados. Um desses barões era provavelmente o de Macaúbas, e dos passarinhos, da mosca, da teia de aranha, da pontuação. Deus me perdoe. Abominei Camões. E ao barão de Macaúbas associei Vasco da Gama, Afonso de Albuquerque, o gigante Adamastor, barão também, decerto." E o poeta Ascenso Ferreira escreve que a sua Escola era "cheia de grades como prisões. / E o Mestre, carrancudo como um Dicionário; / Complicado como as Matemáticas; / Inacessível como Os Lusíadas de Camões!"

À sua porta eu estacava sempre hesitante...
De um lado a vida... — A minha adorável vida de criança:
Pinhões... Papagaios... Carreiras ao sol... (...)
— O meu engenho de barro de fazer mel!

Do outro lado, aquela tortura:
"As armas e os barões assinalados!"
— Quantas orações?

Ganhando alento a corrente da pedagogia tradicional, *Os Lusíadas* se tornaram, por mais de quatro décadas, um pasto e

um antepasto de gramáticos e professores mal-preparados que se exibiam nas salas de aula, desdobrando as estâncias camonianas em cláusulas e mais cláusulas que não despertavam o mínimo interesse pelos estudos da linguagem. E, até pelo contrário, causava geral aborrecimento, desnorteava os espíritos em formação e foi, de certa maneira, responsável por um tipo de crítica gramatical que grassou durante quase trinta anos neste século. A literatura de ficção do Pré-modernismo está cheia de histórias contra os gramáticos.

Assim, as gerações de estudantes de 1910 para cá, na sua maioria, foram *levadas* inconscientemente a menosprezar Camões e a detestar *Os Lusíadas* e, ainda, a desconhecer a lírica; os versos eram para ser analisados, espostejados e raramente um ou outro professor de bom gosto aparecia para levar os discípulos a ver elementos estilísticos, procedimentos retóricos criados de desvios estéticos, os estranhamentos, as desautomatizações com relação à linguagem da época do texto e com relação à época dos alunos, bem como as relações de funcionalidade expressas entre o tema e a forma, enfim, desviava-se a obra literária para uma função ancilar, para servir à didática e nunca para vê-la em si mesma, na sua estrutura, na sua linguagem literária, capaz de transmitir mensagens e de estimular o espírito no prazer estético. Isso motivou um relativo esquecimento de Camões (compensado, em parte, pelo apreço dos escritores) que tende a se acentuar, em face das diretrizes que vão orientando o ensino no sentido do “Vestibular”. No entanto, as faculdades de letras já vêm reparando esse desvio. Se os ficcionistas reagiram logo, sabemos hoje como muitos escritores, poetas e prosadores, continuam a reagir contra esse tipo de ensino.

*
* *

Dentro desta referência ao lado “didático” de *Os Lusíadas* cabe mencionar três outros aspectos:

a) A “*Quadrinização*” do poema de Luís de Camões: herança daquela simplificação operada pelo Barão de Paranapiacaba, em 1886, na sua *Camoniana brasileira*, e, também herança da publicação das máximas, conceitos e pensamentos extraídos de *Os Lusíadas*, de que falaremos adiante, o poema de Camões em quadrinhos é, hoje, uma exigência semiológica em face de uma

demanda sempre crescente da chamada literatura de massa. Tanto que o autor da quadrinização, Pedro Américo, e o desenhista, Nico Rosso, sabem que “É um atrevimento reduzir *Os Lusíadas* a uma história-em-quadrinhos. Mas é um atrevimento necessário”. É uma forma, bastante simpática, de fazer a criança (e atrás dela quantos adultos) se interessar mais tarde pela epopéia camoniana. Pelo menos terá uma visão geral do poema, não ficando presa às quatro ou cinco estrofes iniciais, como era comum nos meus tempos de estudante. Entremecendo o texto de Camões com o do quadrinizador, a edição de *Os Lusíadas* em quadrinho (aparecida em 1973) oferece uma leitura simpática, ajudada ainda pela linguagem do desenho, como, na última página, quando Tétis mostra o Brasil a Vasco da Gama e no último balão, quando Camões, “desanimado, por achar que canta para os portugueses, que julga indiferentes”, exclama:

Não mais, Musa, não mais, que a Lira tenho
Destemperada e a voz enrouquecida,
E não do canto, mas de ver que venho
Cantar a gente surda e endurecida.

b) *A Teatralização*: cuja origem provém da própria enenação dos autos camonianos. Entre as comemorações de 1972, contou uma ópera “rock” denominada “Por mares nunca dantes navegados”, espetáculo criado por Paulo Afonso Grisólli e Tite de Lemos, com música de Sidney Miller, textos de Camões, de Machado de Assis (*Tu só, tu, puro amor*) e de alguns documentos históricos, estreada no Teatro Municipal do Rio de Janeiro, em 31 de maio de 1972. Leitura dramática de poemas camonianos, principalmente.

c) *A Censura*: referimo-nos ao expediente adotado pelo jornal *O Estado de São Paulo* sobre os textos que lhe eram censurados. Obrigada a retirar o texto, não deixava o espaço vazio, como já fizeram: publicava nesse espaço estrofes do poema camoniano, como se pode ver na edição de 26 de julho de 1974, na página 16, onde aparecem seis estrofes de *Os Lusíadas* — a de nº 13 e as de nº 1 a 5 do primeiro canto. Em cima se lê “continuação”; embaixo, “continua”.

Como se vê, o problema da censura em *Os Lusíadas* possui duplo aspecto: a) ela é *passiva*, como no passado, quando aspectos

morais e políticos eram censurados a bem da moral e do ensino; b) e é *ativa*, como no presente, quando são as estrofes do poema que servem para preencher os espaços em branco motivados pelos cortes da censura em artigos políticos dos jornais contemporâneos. Deste modo, *Os Lusíadas* deixam mais uma vez a sua condição de puro signo literário, para se tornar símbolo de luta pela liberdade, tal como se deu nos tempos da restauração portuguesa. As estrofes do poema, no espaço da censura, valem ao mesmo tempo como signo literário e como símbolo de luta contra a opressão intelectual, tornando-se portanto engajados no processo mais vasto da liberdade. Ou, como dissemos em *A Retórica do silêncio* (p. 10), “O silêncio da *censura* excita o silêncio da *cesura* e os espaços vazios da linguagem se tornam os poros por onde a liberdade respira, e permanece. Ler é fazer falar os silêncios da linguagem. No espaço em branco do jornal, lê-se a marca da censura. No espaço escrito do texto, lê-se nas entrelinhas, inteligentemente, o signo da liberdade criadora”. O certo, porém, é que a própria censura vai passando, e o poema tende cada vez mais a se tornar mais popular. Neste sentido, todo texto é a-histórico; histórico é apenas o horizonte de suas expectativas, isto é, o da sua leitura através dos tempos. Os cortes de Platão nos textos de Homero nos fazem rir hoje. Camões é que tinha razão, como no seu soneto 45: “*Mudam-se os tempos, mudam-se as vontades, / Muda-se o ser, muda-se a confiança; / Todo o Mundo é composto de mudança, / Tomando sempre novas qualidades*”.

3. CAMÕES × BOCAGE = CAMONGE

Ora, a obra de Camões, bem como o seu nome e a história legendária de sua vida, imprimiram marcas indeléveis no inconsciente coletivo ficando permanentemente na linguagem, à disposição de todos os falantes, mesmo dos que não podem ou não puderam ir diretamente aos seus textos. A melhor prova disso é o apreço que os poetas populares dão a Camões, citando-lhe principalmente o nome e contribuindo para a mitificação e para a criação de uma outra entidade popular, como veremos adiante. Antes, mostraremos como, no Nordeste, o nome de Camões se destacou de seu significado histórico, como naquele verso de Carlos Drummond de Andrade, no poema inicial de *Lição de coisas*, quando se diz que o nome é “o além da coisa: coisa livre de coisa, circulando”.

Descrevendo, por exemplo, o *marco* como “composição ordinariamente prolixa e na qual os poetas populares se fantasiam senhores absolutos de um lugar encantado, cuja descrição fazem sem nenhum respeito pelas coisas verossímeis, Leonardo Mota, no seu *Sertão alegre*, cita algumas estrofes de um marco de José Adão Filho, o *Marco paraibano*, onde o poeta popular remata as suas sextinas exprimindo confiança na imortalidade de seu trabalho: “Quem pretender discutir / Comigo na poesia / Terá que fazer um Marco / De grande sabedoria, / Sem falar no que eu falei, / Dizendo o que neste havia. // Existem belos poemas / De poetas de talento, / Mas nenhum ainda fez / Para meu conhecimento / Uma só história em versos / Com tamanho comprimento”.

Existem no mundo todo
Poetas de grande fala.
Como Luís de Camões
Que primeiro o povo chama,
Mas nenhum inda escreveu
Quinhentos versos num drama!

Esta referência popular ao nome de Camões é registrada também na obra de ficção, como no *Romance d'A Pedra do reino*, 1971, de Ariano Suassuna. Trata-se, aliás, de um romance que se estrutura sobre estórias contadas à moda de folhetos de cordel, num tipo de epopéia de conteúdo que se pretende popular mas cujo discurso não ultrapassa os padrões lingüísticos tradicionais. Num de seus capítulos, o do Folheto LXXVIII, denominado “A Cegueira Epopéia”, o personagem-narrador, D. Pedro Diniz Quaderna, registra a fala do cantador caolho, Lino Pedra-Verde, que gostava de falar difícil: “Apesar de ser apenasmente um simples Cantador de fama nacional, conheço muito bem o distinto Poeta português Luís de Camões, autor dos *Lusíadas* de Luís de Camões! ‘Aliás, Camões usava três palavras que eu também gosto de usar muito nos meus folhetos — *porém*, *carregada* e *todavia*’. Por isso é que entendi o que disseram sobre o olho cego de Camões; é tudo verdade, verdade da boa! e tanto é verdade que Portugal e o Brasil são muitos maiores e mais importantes do que a França e a Turquia juntas. Daí a gente recitar, como recitava no tempo da escola:

Camões, poeta caolho,
grande Vate português,
enxergava mais com um olho
do que nós todos com três." (...)

Mais adiante outro personagem, Clemente, toma a palavra para dizer: Édipo, enquanto teve vista, foi apenas um tiranete, igual a muitos outros, na Grécia. Mas, depois de cego, tornou-se um Decifrador, como você, Lino Pedra-Verde e Euclides Villar. Camões, enquanto tinha dois olhos, era apenas um Poeta lírico, chorão e cortesão. Cegando de um olho, tornou-se Epopeieta, e só foi épico de segunda grandeza, imitador de Virgílio, por ser apenas meio-cego e não cego inteiro. Chega-se à conclusão de que o Gênio de um Epopeieta é tanto maior quanto mais olhos cegos ele tenha, sendo essa, provavelmente, a causa profunda de Homero ser considerado o maior de todos pelo Doutor Amorim Carvalho, Retórico de Dom Pedro II. Coragem, portanto, Quaderna! Quem sabe se agora você cego dos dois olhos e com este magnífico Rapsodo e vate sertanejo lhe servindo de guia, não virá a ser o Camões da charada sertaneja, ou, melhor ainda, o Homero do Enigma Brasileiro?"

Isto explica a preocupação dos estudiosos de literatura de cordel e justifica trabalhos como o de Renato Carneiro Campos, em *Ideologia dos poetas populares do Nordeste*, de 1959, que escreve: "Em Pernambuco, na zona rural, contam-se anedotas de caráter pornográfico nas quais, freqüentemente, aparece o nome de Camões". Diz noutra passagem, que "O povo transformou-o num herói popular, e depois num anti-herói. Hoje, no nosso folclore, ele é personagem principal de inúmeras anedotas. Trabalhadores rurais costumam chamar Camões às pessoas que tenham perdido um olho. É para a zona rural o que Bocage é para cidade das camadas populares". Renato Carneiro Campos registra, em nota do pé de página, uma citação de William Summer (de Folkways, 1950), segundo o qua "O herói atilado, sempre muito popular em todas às épocas e lugares, facilmente degenerou no malandro, anti-herói destinado a contrabalançar o herói épico". Noutro livro, *Arte, sociedade e religião*, de 1960, Renato Carneiro Campos re-produz exatamente o mesmo estudo, onde se menciona o folheto

de cordel, *As Perguntas do Rei e as respostas de Camões*, de autoria de Severino Gonçalves de Oliveira, que mais adiante comentaremos.

Joel Pontes, estudioso da literatura de cordel, tem um ensaio sobre o assunto: "Camões de cordel", publicado no nº 12 da revista *Colóquio/Letras*, de março de 1973. Procurando explicar a origem da personagem mítica "Camões", informa que ela aparece sob a forma de *Camonge*, mas tem dúvidas se "este Camões nordestino é proveniente direto de Luís Vaz de Camões, ou indireto, por via de um chiste do bispo diocesano D. José Joaquim da Cunha de Azevedo, de Olinda?". Conclui que sim, que havia em Olinda, no início do século XIX, um poeta popular e vagabundo a quem o bispo apelidara de Camões. Daí o termo se teria folclorizado.

Não nos parece, entretanto, que esta seja a verdadeira origem do "Camões" popular. O fato de um poeta ter sido apelidado *Camões* já demonstra na época (em torno de 1800, diz Joel Pontes) o processo de mitificação do nome do Poeta português. E se há realmente um episódio a que ele está preso, só pode ser o do Camões cuja vida foi cheia de contrastes: de gentil-homem e trinca-forte, de herói e mendigo, de soldado e naufrago. Esses elementos biográficos juntaram-se aos elementos antitéticos da epopéia (sobretudo os da luta de mouros e cristãos) e ganharam repercussão na alma coletiva, como se vê no verso do Marco paraibano, que há pouco citamos: *como Luís de Camões / Que primeiro o povo chama*.

Mais detalhes sobre esse poeta podem ser lidos em Francisco Pacífico do Amaral (*Escavações — fatos da história de Pernambuco*, de 1884), em F. A. Pereira da Costa (*Folk-lore pernambucano*, de 1908) e em Mauro Mota (na *Revista da Academia Pernambucana de Letras*, nº 27, de 1974). Francisco Pacífico do Amaral fala desse poeta "Camões" que vivia em Olinda e tomava parte nos *oiteiros*, dizendo que "em um *oiteiro* que houve no Recife, depois de umas festas gratulatórias pelo nascimento do Imperador D. Pedro II, em 1825", encontraram-se dois poetas populares: Batista e Camões. "Batista ia falar, mas apenas começava, recitando os dois primeiros versos da sua poesia é logo interrompido por Camões, que completa uma quadra em sentido inteiramente oposto àquele a que o Batista se propunha tratar, conseguindo assim não só desviá-lo do assunto como meter a ridi-

culo uma tal D. Maria, amante de uma alta autoridade da província, cuja mulher tinha o apelido de *Pepino*, e era então muito falada (...);

BATISTA

Ao nascer este menino
Que o império governará

CAMÕES

Para o banquete dará
Dona Maria o *pepino*.

BATISTA

Oh! que presente mofino
O tal *pepino* ofertado!

CAMÕES

Batista, estás enganado
Porque o *pepino* dela,
Cozido em gorda pañela
É excelente bocado!

Não há como negar que a fama de tal poeta tenha contribuído para o nascimento do personagem pícaro que, no Nordeste, tem o nome de *Camões*. Mas por trás da fama do poeta pernambucano está a Fama histórica e literária de Luís Vaz de Camões. O poeta pernambucano pode ter sido o elemento primeiro a catalisar a Fama de Camões, concretizando-a na sua vida desregrada e vagabunda, com bem o demonstra a descrição de Pacifico do Amaral. A partir daí o *tempo* ajudou a criar a distorção, tecendo a estrutura de uma terceira personagem, agora verdadeiramente mítica, como a que se encontra na Literatura de Cordel.

*
* *

Na verdade, o nome de Camões possui no Brasil inteiro, não só no Nordeste, uma dimensão bem maior do que a que se vê na

literatura. O termo *Camões* transcende os limites da pura erudição literária e universitária para repercutir na imaginação popular como algo mítico, como um dos tais arquétipos (um camonema) que sobrevive no “inconsciente coletivo”, dando ao povo a imagem de um ser ultra-inteligente, capaz de vencer os poderosos e beneficiar os pobres ou, apenas, capaz de satisfazê-los pelo simples fato de enganar o “reis”, de lesar o comerciante ou, como se diz, capaz de passar a perna em qualquer elemento detentor do poder real ou temporal. Trata-se de uma compensação mítico-ideológica que se nota até nas tribos mais primitivas, como se vê nas explicações que Couto de Magalhães dá para as estórias das espertezas de animais lerdos como o jabuti ou frágeis, como o sapo. Daí por que aparece registrado na literatura de cordel, do Nordeste, a imagem de um “Camões” que muito tem a ver com o autor de *Os Lusíadas*, muito com a história de seus infortúnios mais ou menos legendários. Nesses folhetins das feiras nordestinas (mas agora curiosamente editados pelas universidades), “Camões” é simplesmente um tipo de herói popular, de natureza pícara e que, através de uma série de aventuras, se apresenta como capaz de dar quinau no “Rei” e até de contracenar com “Bocage” em episódios de astúcia e de pornografia. Aliás, o processo de mitificação dos dois poetas portugueses é tão forte que o significante “Camões” já vai tomando a forma de “Camonge” (ou Cambonge), para rimar, parece, com o significante “Bocage”. Quando a estória é de esperteza, de tramóia, aparece como herói o “Camões” ou o “Camonge”; quando a estória é de pornografia, o herói é “Bocage”.

A literatura de cordel está cheia de narrativas, de “romances” com esse tipo de personagem. Lembremo-nos de folhetos que se intitulam *As Aventuras do filho da cobra choca*, *As preseçadas de Pedro Malasarte*, *Proezas de João Grilo*, *O Caboclo do bode*, *O Sabido sem estudo*, *As Palhaçadas de Bui*, *A Desventura de um corno ganancioso*, *História de Roberto do diabo*, *O Malandro e a piniqueira*, *As Diabruras de Pedro Malasarte*, *A Vida de João Malasarte* e tantos outros, entre os quais o de Camões: um Camões de cordel.

Para se ter uma idéia deste processo de folclorização do nome de Camões, vejam-se as duas primeiras estrofes de três folhetos de cordel, denominados: *As Perguntas do Rei e as respostas de Camões*, de Severino Gonçalves de Oliveira; *O Filho de Camões*,

de José Soares, poeta-repórter; e *O Casamento de Camões com a filha do rei*, de José Costa Leite:

- | | |
|--|--|
| 1. Leitores se vós escutar
esta pequena proposta
da descrição de Camões
acha interessante e gosta
ouvindo o que ele fez
sorria pra cair de costa. | 1. Quem ler essa narrativa
Vá desculpendo os senões
Porque seu objetivo
É falar nas aptidões
Do professor Camonzinho
Filho do velho Camões |
| 2. Camões foi enjeitado
ninguém sabe onde nasceu
dizem que acharam ele
na porta de um Fariseu
num dia santificado
do santo Bartolomeu. | 2. Esse filho de Camões
Nasceu numa sexta-feira
Antes de abrir os olhos
Fez a tramóia primeira
Roubou de cima da cama
A bruaca da parteira. |

*(As Perguntas do Rei e
as respostas de Camões.)*

(O Filho de Camões.)

- | | |
|--|--|
| 1. A fonte da poesia
Outro dia visitei
E com uma novidade
Agora mesmo cheguei
Quem gostar de um gracejo
Vai já matar o desejo
Lendo Camões e o Rei | 2. O rei D. Luiz Segundo
era muito encapetado
hospedou Camões uns dias
na corte de seu reinado
Camões de tudo sabia
a sua sabedoria
deixava o rei espantado. |
|--|--|

*(O Casamento de Camões
com a filha do rei.)*

Como se vê, tanto a nota religiosa do primeiro, como a nota supersticiosa e picaresca do segundo, bem como a nota palacial do terceiro, constituem elementos da estrutura mítica.

Sabemos ainda de outros folhetos, como *Camões e o rei mágico*, este muito mal escrito, como sabemos também de um folheto recente, *O Grande debate de Camões com um sábio*, de Arlindo Pinto de Souza, de 1979, que põe em cena um Camões reacionário, *Camonge* nordestino. Neste folheto, o sábio é que se põe a favor dos pobres, como nas seguintes estrofes: CAMÕES — *Nesse caso, meu amigo, / Existem muitos fatores: / Sempre são ricos na*

vida / Os homens trabalhadores, / Enquanto que os preguiçosos / São pobres e sofredores!

SABIO

Nem tanto, amigo poeta!
Veja bem: um empresário
Usa, para enriquecer,
O braço do operário
Enquanto paga por isso
Um miserável salário!

CAMÕES

Agora você se engana!
Quando um empresário cresce,
E porque trabalha duro
Com o que o povo carece
Cada um, no seu labor,
Tem aquilo que merece!

Lembremos também que Bocage tem no Nordeste, e hoje em todo o Brasil, o mesmo processo de mitificação por que passou Camões. São muito conhecidas as publicações do tipo: *Piadas de Bocage, No Tempo de Bocage*, em prosa. No folheto *Piadas do Bocage*, de Antônio Teodoro dos Santos, pode-se ver que a descrição se parece muito com a do “Camões”, dizendo o narrador, no início: “*Senhores, vou descrever / Anedotas e gracejos; / As astúcias de Bocage / Em todos os lugares / A pedidos insistentes / De todos os sertanejos. // Bocage foi um poeta / Filho de um grande país; / Era elegante, formoso, / Segundo a história diz; / Moreno, de olhos azuis, / E um palmo de nariz!*”

Um dia o rei lhe falou:
Ó seu grande sabichão
Você tem que decifrar
A minha adivinhação
Ou na rua arranca malva
Que larga o couro da mão!

Bocage disse: Estou pronto
Para problema e charada;
Pergunta, adivinhação,
Toda questão enrascada
Mas, pelo amor de Deus,
Não me fale na enxada!...
(*Piadas do Bocage*)

Esse tipo de disputa é conhecido de todos os povos e talvez a mais remota notícia que se tenha dele seja o “certame de Homero e Hesíodo”, do qual Hesíodo saiu vencedor por ter cantado a paz, sendo que Homero havia escolhido para recitar um dos seus cantos bélicos.

Por aí se vê como o arquétipo é o mesmo tanto para *Camões* como para *Bocage*. Daí a fusão dos significantes, uma vez que os significados já passam a ser o mesmo, segundo mostramos neste mesmo capítulo. Assim, é fácil ouvir no interior nordestino a palavra *Camonge* e até *Cambonge*, como se o povo, agindo por

semelhanças, se esforçasse por fundir as duas personagens pícaras nessa terceira dimensão que é o *Camonge*, termo que já se encontra livre dos suportes históricos que rodeiam os significantes “Camões” e “Bocage”. Mas o curioso é que o *Camonge* que “atua” na zona rural é o sagaz, o que ludibria o “reis” e luta a favor do povo, como um Robin Hood das caatingas e sertões. Já o *Camonge* que “vive” na zona urbana, este é o mais licencioso, com estórias obscenas, como se aí se manifestasse o espírito mais popular de Bocage. De qualquer forma, o termo é o mesmo — um *Camonge* cujo significante e significado provém da mistura mitológica de Camões e Bocage, os escritores portugueses que mais atuaram na cultura popular do Brasil.

Segundo observação de Arnaldo Saraiva, na sua aldeia, na Beira Alta, também se ouve dizer *Camonge*. É possível que, tanto em Portugal como no Brasil, a pronúncia do ditongo -ões, percebida também como hiato (-õ/es), tenha levado o povo à criação da palatal *g* para desfazer o hiato ou para se livrar daquele *s* final que, além de influir na epêntese, concorre para a falsa idéia de plural. Citamos acima a variante *Cambonge*, ouvida de Horácio de Almeida, da Paraíba. Escrevemo-la com *g* não só para causa do paralelismo com *Camonge* como para a distinguir do substantivo *cambonge*, que Aurélio Buarque registra como sendo variante de *cambonja*, ou seja, brasileirismo da Bahia, “Designação comum às espécies menores da família dos ralídeos”, o mesmo que *frango-d’água*. A forma principal aparece também no dicionário de Caldas Aulete. Desta maneira, *Camonge* será, dentro do mito camoniano, a forma depurada e “sublimada” capaz de mais longe ainda levar o esgarçamento da história, da obra e do nome de Luís Vaz de Camões.

A esse respeito colhemos pessoalmente várias estórias de *Camonge* em Campina Grande, na Paraíba. Depois de uma conferência, bebendo com vários estudantes num bar, pedi a uma aluna de medicina que me contasse alguma estória de Camões. A moça respondeu: “De Camões, não sei, não. Sei de *Camonge*”. E aí contou uma série de estórias, muitas das quais aplicadas a outras entidades ou pessoas. Mas todas tendo como herói, ou anti-herói, o nosso *Camonge*. Uma dessas estórias é a da “Cesta de uis”. O rei havia dito que quando encontrasse *Camonge* e este não o fizesse dizer pelo menos três *uis* (a interjeição *ui*), man-

daria matá-lo. Camonge, quando soube da ameaça, tratou logo de arrumar uma cesta e a encheu de urtiga. Tapou com uma toalha bem limpinha e foi passar com ela na porta do rei. Curioso, este quis saber o que havia dentro da cesta. Foi logo tocando a mão e gritando *ui*. Julgando que houvesse encontrado apenas um espinho, enfiou novamente a mão e novamente gritou *ui*. E assim fez mais duas vezes. Até que, irritado, perguntou a Camonge sobre o que havia dentro da cesta. E uma cesta de uis, respondeu Camonge. O rei compreendeu e deixou Camonge ir embora. Outra estória, desta vez contada pelo Prof. Dorian Jorge Freire, da Universidade de Mossoró, RN, é a de que “Enganado muitas vezes por *Camonge*, o *reis* proibiu que ele fosse ao palácio. — Você só poderá voltar aqui nem nu nem vestido, nem a pé nem a cavalo. Camonge não se aperreou. No outro dia entrava no palácio. Estava coberto por uma rede de pescar e montava um porco: não estava nu nem vestido, nem a pé nem a cavalo...”.

Às vezes o herói da estória não é o Camonge, mas seu irmão, do mesmo modo que noutra estória o herói era o seu filho. Para dar verossimilhança às estórias fantásticas, o povo arranja parentes para Camões/Camonge, compensando assim as lacunas biográficas do poeta português e assegurando por certo a continuidade e ampliação do mito camoniano. O irmão de Camonge é, não resta dúvida, o Bocage. O mito bocagiano interfere no mito camoniano e os dois alimentam os vários mitos de personagens pícaras do Nordeste brasileiro. A estória do irmão de Camonge é a seguinte: Camonge ia disputar com o Sábio do reino. Mas seu irmão, com medo de que ele fosse morto, prendeu-o e apresentou-se em seu lugar, como se fosse o verdadeiro Camonge. Começou a disputa, que deveria ser puramente mímica. O Sábio mostrou-lhe uma laranja. Em resposta, o irmão Camões mostrou um pão cujas pontas havia comido. O Sábio mostrou-lhe um dedo, o irmão retrucou mostrando três dedos. Então o Sábio dirigiu-se ao rei e disse: o homem é mesmo inteligente. Mostrei-lhe uma laranja, para dizer que a terra era redonda, e ele me mostrou um pão sem pontas, para dizer que a terra era mesmo redonda, mas achatada nos pólos. Mostrei-lhe um dedo para dizer que havia um só Deus; e ele me mostrou três para dizer que era mesmo um só Deus, mas em três pessoas distintas. À vista das palavras do Sábio, o “*reis*” proclamou o empate e mandou chamar o

Camonge para ouvir a sua explicação, que é a seguinte: O Sábio me mostrou uma laranja dizendo que a enfiaria em mim, eu então lhe respondi que lhe enfiaria o pão. Aí ele me disse que me enfiaria um dedo, e eu lhe retruquei que lhe enfiaria três.

Trata-se, como se vê, do mesmo expediente narrativo contado no *Decamerone* (Primeira jornada, terceira novela). A diferença é que esta se destinava a um público elitizado, capaz de ler, e ideologicamente motivado para as lições morais, ao passo que aquela visa exatamente ao contrário: destina-se a um público semiletrado e na maioria analfabeto, que ouve as estórias do cantador e vibra com as inversões dos valores morais, compensando-se de seus infortúnios no chiste, nas aventuras e travessuras de seus heróis.

*
* *

Participando da II Semana de Cultura Nordestina, realizada em Natal, de 23 a 28 de abril de 1979, tomamos parte numa mesa redonda sobre a "Presença Camoniana na Cultura Nordestina" e tivemos oportunidade de submeter a debate alguns tópicos das nossas investigações sobre o mito camoniano. Um dos debatedores, Oswaldo Lamartine, grande pesquisador da poesia fescenina no Nordeste, não só confirmou o nosso trabalho como nos trouxe algumas contribuições excelentes, lembrando que *Os Lusíadas*, a partir de 1853, começaram a ser usados à guisa de sabichonas citações, lembrando que o *Código do bom tom ou regras de civilidade e de bem viver no XIX século*, de J. I. Roquete (1875), "é nada mais que um guia de etiquetas sociais recheado de erudição camoniana" e lembrando, afinal, que o "romance" *O Bicho da serra* (ou *O Velho Mané Sinhô*), bastante conhecido no Nordeste e no Brasil Central, também paga o seu tributo a Camões. Trata-se, nas palavras de Oswaldo Lamartine, dos "versos de três personagens que, longe de casa, nos ermos de uma serra, foram apanhados por uma forte chuva. A roupa encharcada os obrigou a dormir como vieram ao mundo. E, quando amanheceu o dia, um se queixava de um coleóptero ter entrado pela porta nona de seu corpo — lá dele. E no é isso, é aquilo, versejaram as explicações. Uma delas diz:

Do grande rei Salomão
Herdei a sabedoria,
de Camões, a poesia
Eu fiz toda a narração.
Targino deu-me a noção
O bom poeta da terra;
A minha musa não erra,
Vou lhe tirar o trabalho:
Retire o “v” de carvalho
Encontre o bicho da serra...

(Versão copiada de José Maria Firmeza,
Fortaleza, CE, 1955”).

No caso do “Camões” nordestino, não se pode esquecer a importância dos *Autos* e da parte medieval da poesia lírica. Deles é que provém, no Nordeste, uma série de adágios (de ditados e provérbios), de estórias e de superstições que os cantadores recolhem, reinventam e divulgam através do que se chama literatura de cordel. Daí as palavras de J. J. Nunes, num artigo denominado “Camões e o folclore” (*Terra do sol*, 1924): “É nos seus *Autos*, sobretudo, que Luís de Camões, descendo das alturas a que se guindara, vem juntar-se ao povo e, em certo modo misturado com ele, apanhá-lo, por assim dizer, em flagrante a cantar as suas modinhas, a dançar as suas bailadas e a jogar os jogos que lhe eram prediletos. É aí que o poeta traça com mão de mestre os seus hábitos e superstições, que tão bem conhecia”. E no final do artigo nos diz que quem ler com atenção as obras de Camões “verá surgirem-lhe a cada passo versos, frases, anexins, muitos ainda vivos, em especial na língua popular, que lhe darão testemunho bastante convincente da sua intimidade e privança com o povo e do grande apreço em que tinha as suas produções, em especial as de caráter poético ou lingüístico”.

Passa-se aqui da literatura para o mito, do individual para o coletivo, ao contrário do que realmente se verifica nas sociedades indígenas em que o *mito* acaba-se desfiando em *conto* maravilhoso e este, de tanto repetir-se, acaba sendo levado à literatura, que o torna novamente particular.

Camões e o Teatro

Naief Sáfydy*

PONTUANDO O CAMINHO

Este ensaio consiste num ordenamento de algumas idéias básicas acerca do teatro, numa possibilidade de leitura dramática dos três textos camonianos — *Enfatriões*, *El-Rei Seleuco* e *Filodemo*.

Tal possibilidade assenta-se na hipótese de que o teatro camoniano representa caracteristicamente, como ideologia, traços culturais pertinentes ao Quinhentismo português e, mais amplamente, ao universo ibérico, através do modo como esse universo compreendeu a tradição clássica grego-latina.

E que, além disso, formula a literalidade do teatro camoniano o corolário de que, acima das circunstancialidades da ideologia aqui referida, as propostas do texto revelam intencionalidade efetivamente dramática, com perspectiva de *boca-de-cena*. O que, em linguagem menos esotérica, significa ter Camões produzido material teatral e encenável, e não um *divertissement* letrístico. O texto teatral camoniano é a presunção de sua *oralização*. De consequência, a ideologia é circunstancial, e a teatralidade — essencial:

Eis, Senhores, o Autor, por me honrar nesta festival noite, me quis representar u'a farsa; e diz que, por não se encontrar com outras já feitas, buscou uns novos fundamentos pera a quem tiver um juizo assi arrazoado satisfazer. E diz que quem se dela não contentar, querendo outros acontecimentos, que se

* Professor Titular da Faculdade de Letras da UFMG. Doutor em Letras.

vá aos soalheiros dos escudeiros da Castanheira, ou de Alhos Vedros e Barreiro, ou converse na Rua Nova em casa do boticário, e não lhe faltará que conte. (Fala do Mordomo, no prólogo de El-Rei Seleuco).

TEATRO COMO MODALIDADE DO PROCESSO DE REPRESENTAÇÃO

Como forma de comunicação, o teatro caracteriza-se como processo direto e multi-pessoal. Vale dizer que a relação se dá entre ator (atores) e público, com realimentação permanente do circuito de comunicação, através do *controle* definido pelo ator (atores) sobre o texto memorizado.

O teatro assume, com certeza, um nível estritamente *social* do procedimento de comunicação. Tal nível social decorre da evidência de que o teatro, como forma de representação, presume *público*. O autor do texto propõe uma relação com o *espectador*, e não com o *leitor*. Decorre que o teatro resulta da relação estabelecida entre texto-ator-público, perfeitamente clara para o autor. Configurando o óbvio, teatro é texto para ser *dito*, e não para ser *lido*.

Haverá que ressaltar que o teatro é uma modalidade, dentre diversas, no que se denomina processo de representação. A representação é um componente dos códigos culturais, que ocorre praticamente em qualquer tipo de grupo social. Na etapa da organização das rotinas dos códigos do grupo, a institucionalização dos mesmos como procedimento em seqüência conduz ao rito (ou ritual). A representação é a expressão formal do rito, que se concretiza através de habilidades que resultam em atos conjuntos ou discriminados. Esses atos definem a dança, o canto e a declamação. No mecanismo ensino/aprendizagem, que caracteriza o homem como ser cultural, *dançar, cantar, declamar* como *expressões formais* do rito podem pertencer meramente à tradição oral.

Todavia, em determinado ponto da evolução de um grupo social, os atos de dançar, cantar, declamar encontram uma estrutura documental. Isto é, podem ser recodificados graficamente numa *escritura* reversível. Toda *escritura* reversível — codificação e decodificação — permite *leitura*.

O teatro é uma modalidade *textual* (escritura/leitura) das diversas formas rituais de representação. Por isso o *texto teatral*,

na tradição mediterrânea greco-latina, foi uma proposta declamatória só ou então mista, do tipo pantomimesco (dança, canto, declamação). Daí as origens rituais e religiosas do teatro mediterrâneo, tanto o de tradição greco-latina como o de tradição romântica. Êsquilo, Sófocles, Eurípedes, Aristófanes, Plauto, Terêncio, o *Jeu D'Adam*, o *Miracle de Théophilile*, Juan del Encina, Gil Vicente definiram uma, ou muito mais de uma vez, o princípio original do teatro, como forma ritual de expressão, de origens religiosas. Os deuses falam, pela boca do ator, as palavras escritas pelo autor.

Por esse motivo, de alguma forma simbólica, persiste no texto teatral o universo mágico da relação rito/mito. Camões fez os deuses falarem nas seqüências dialogísticas de *Os Lusíadas*. Manipulou-os, inclusive. Reduziu-se a uma estrutura simbólica, definiu-lhes funções. E o teatro camoniano?

JÚPITER EM QUESTÃO

*Enfatrião, que em teus dias
Vês tamanhas estranhezas,
Não te espantem fantesias,
Que às vezes grandes tristezas
Parem grandes alegrias.
Júpiter sou manifesto
Nas obras de admiração,
Que por mi causadas são.
Quis-me vestir em teu gesto,
Por honrar tua geração.*

*Tua mulher parirá
Um filho de mim gerado,
Que Hércules se chamará,
O mais valente e esforçado,
Que no mundo se achará"*

(Fala de Júpiter, "de dentro", ao fim de *Enfatriões*).¹

1. O texto camoniano é citado a partir da edição de Hernani Cidade — Luis de Camões — *Obras Completas*, Lisboa, Sá da Costa, 1946, vol. III. As variações de grafia são de minha responsabilidade.

O texto acima reflete uma atitude simbólica: Júpiter explica a confusão que provoca no universo matrimonial de Enfatrião e Alcmena *fora de cena*. “De dentro”, sumindo, causando “roído grande e horrendo”, o *pai do dia* retorna aos céus. Retorna irresponsavelmente deixando a semente de seu legado, Hércules, no ventre de Alcmena. Assim também em Plauto: Júpiter, nas nuvens, depois de fazer soar trovões aterradores, volta para o céu explicando, entrementes, ao aterrorizado Anfitrião que Alcmena havia parido duas crianças — “Ela agora teve dois meninos ao mesmo tempo e um deles, aquele que saiu da minha semente, há de trazer-te uma glória imortal”.²

Estranho consolo. De qualquer forma, na mitologia codificada por Hesíodo, e na comédia de Plauto, persiste o mito mediterrâneo da concepção do semi-deus, um mito de longo curso e de longo fôlego. Qualquer Zeus, qualquer Júpiter, pode usar a mulher mortal, e fecundá-la e fazê-la conceber. Sob os olhares comovidos e entusiasmados de qualquer Anfitrião: *E agora, espectadores, é aplaudir com toda a força em honra do Supremo Júpiter!*³, grita o General Tebano ao fim da peça de Plauto (224-182 a. C.).

Na peça de Camões, Júpiter fora de cena diz a fala final. Enfatrião permanece silente. Não aprova, nem desaprova. E Alcmena está fora de cena há muito tempo. Em Plauto, sua última aparição ocorre no Ato III, numa peça de cinco atos; e em Camões, exatamente a pouco mais da metade do ato único, quando contracena com Júpiter transmutado em Enfatrião:

Júpiter *Sempre serei magoado*
 Se vossa má condição
 Me não perdoa o passado

Alcmena *Perdão, e peço perdão*
 De lhe não ter perdoado (p. 58)

Nesse percurso de quase mil e setecentos anos, de Plauto a Camões, Júpiter passou de deus omnipresente, metamórfico e omnipotente à condição de pretexto.

2. Indico pela edição e tradução de Agostinho da Silva — Plauto e Terêncio — *A Comédia Latina*. Rio de Janeiro, Tecnoprint, s/d, p. 119.

3. Plauto — *Anfitrião*, in *A Comédia Latina*, cit., p. 120.

Essas considerações não objetivam estabelecer uma análise comparativa entre o notável texto de Plauto — em termos de ironia, sarcasmo e fé religiosa — com o texto de Camões preocupado com a proposta cênica de um evento curioso. Objetivam apenas levantar a evidência de que a peça camoniana consiste na transliteração do texto do comediógrafo latino, texto esse — aliás — que teve praticamente todo o ato IV escrito por Hermolau Bárbaro, no século XV de nossa era.

A transliteração, ou seja, a transposição literal de um discurso situado em determinado espaço/tempo para outro discurso, em diverso espaço/tempo, propõe agudamente a perspectiva mimética da arte, da literatura e do teatro no quinhentismo ibérico e português. Imitar (mimese), no caso, é recriar, refazer, repor, recolocar. Não é apenas reiterar, repetir, reproduzir.

As três peças camonianas — *Enfatriões*, *El-Rei Seleuco* e *Filodemo* — são, a diversos níveis, transliterações. *Enfatriões* liga-se diretamente ao *Amphytruo* de Plauto; *El-Rei Seleuco* retorna um explorado filão dialogístico, proposto a partir do *De Viris Illustribus*, de Plutarco; e *Filodemo* indiscutivelmente retoma material *narrativo* hispânico, relacionado com o romance pastoril espanhol e os modelos da égloga dialogada de Garcilaso de la Vega. A tradição clássica e ibérica, pois, perpassa o teatro camoniano, cujo referencial, nesse pormenor, é claro, é preciso.

Mas os deuses não foram propícios para Camões. Nem para Camões nem para os outros dramaturgos portugueses que tiveram a infelicidade de ser ou contemporâneos ou pósteros de Gil Vicente — “elle foy ho que inventou / isto caa, & o usou / cõ mais graça & mais dotrina, / posto que Ioam del Enzina / ho pastoril começou”, como afirma Garcia de Resende em sua *Miscelânea*, provavelmente redigida entre 1530 e 1536. Mas Gil Vicente é especialmente um mito romântico, com seu pressuposto teatro popular, mito esse reiterado pelo cientificismo de Teófilo Braga e pela *hispanidad* de Menéndez y Pelayo. Muito timidamente Maria de Lourdes Belchior (em 1971) aventa a hipótese dos dramaturgos que teriam “sido acaso subestimados, em virtude de uma espécie de sobrevalorização do teatro de Gil Vicente”⁴, em escrito referente a Antônio Ribeiro Chiado, autor das peças *Prática de Oito Figuras*,

4. Maria de Lourdes Belchior — *Os Homens e os Livros* (Séculos XVI e XVII), Lisboa, Verbo, 1971, p. 31.

Auto das Regateiras e Prática dos Compadres. Essa matéria, contudo, é de alto coturno, e não cabe, por ora, nas disquisições camonianas que estou intentando.

OS FATOS

As três peças de Camões concebem o teatro na linha da comédia, ao modo como o entenderam Plauto, Terêncio e — anteriormente — Aristófanes. Ingredientes superficiais, circunstancialidade, rapidez, variação de técnica compositiva, tendência pantomimesca, ironia, sátira, comicidade — tudo encimado por uma linha ideológica, em que sobressai o amor como estrato predominante — compõe a versão camoniana da comédia.

A comédia é uma gentil parte de toda a poesia, em a qual por exemplos agradáveis se dá a beber a todo o povo um famoso documento e lição contra a trapaças do mundo, o qual modo não só dos nossos maiores foi admitido com grande aplauso, mas também dos modernos e vivos — afirma Justo Lípsio, o humanista interveniente no apólogo dialogal *Hospital de Letras*, de D. Francisco Manuel de Melo (1657).⁵ Nesse mesmo apólogo, D. Francisco Manuel de Melo — que intervém como *Autor* — afirma que, à vista da excelência do teatro de comédia em Portugal (refere-se a Gil Vicente, Antônio Prestes, Antônio Ribeiro Chiado, Sebastião Pires, Simão Machado, Jorge Ferreira de Vasconcelos, Sá de Miranda, Francisco de Sá e Luís de Camões), revira sua posição quanto ao “estilo cômico”, já que “o não julgava merecedor de tanto séquito, parecendo-lhe mole ocupação de ociosos”.⁶

Seria ingênuo supor que a concepção da comédia em Portugal permanecesse, por exemplo, numa linha semelhante a *Estrangeiros* e *Vilhalpandos*, de Sá de Miranda, ou *Bristo* e *Cioso* de Antônio Ferreira. A tessitura do universo ibérico teria reduzido a comédia a modelos profundamente heterodoxos, como os de Lope de Vega (1562 - 1635), espécie de ponto de chegada da tradição hispânica do teatro, deflagrada por Juan del Encina. Isso aconteceria mais cedo, ou mais tarde — como o testemunha, também, o teatro de D. Miguel de Cervantes (1547 - 1616).

5. D. Francisco Manuel de Melo — *Apólogos Dialogais*, pref. e notas de José Pereira Tavares, Lisboa, Sá da Costa, 1949, vol. II, p. 115.

6. Id., ib., p. 114.

Embora a cronologia das peças camonianas seja obscura, não resta a menor dúvida que sua proposta teatral insere-se num contexto amplo, do universo cultural ibérico. Não é apenas o bilingüismo (de resto também presente em Gil Vicente) que confirma essa inserção, e sim todo um conjunto de intencionalidades e de estruturas formais.

Enfatriões, como já se disse, é a transliteração do *Amphitruo* de Plauto. Esse é o texto formalmente mais chegado a um material propriamente teatral, no caso a comédia latina citada. Enquanto Plauto necessita de oito personagens para compor a figuração de cinco atos, Camões necessita de onze personagens, para desenvolver um único ato. O quadro abaixo dá essa perspectiva muito bem:

PLAUTO	CAMÕES
ANFITRÍAO	ENFATRIÃO
ALCMENA	ALCMENA
SÓSIA	SÓSIA
BRÓMIA	BRÓMIA
BLEFARRÃO	BELFERRÃO
JÓPITER	JÓPITER
MERCÚRIO	MERCÚRIO
TESSALA	
	AURÉLIO
	FELISEU
	CALISTO
	MOÇO (de Aurélio)

El-Rei Seleuco e Filodemo, como já se viu, também são transliterações, só que seu antecedente não é uma peça teatral.

El-Rei Seleuco é uma peça intercorrente, comédia-dentro-da-comédia, com seis personagens no sistema prólogo/epílogo: Mordomo, Moço (Lançarote), Martim Chinchorro, Ambrósio, Representador e Estácio; e dez personagens, na comédia propriamente dita: Seleuco, Estratônica, Antioco, Leocádio, Moça, Porteiro, Alexandre da Fonseca, Frolalta, Físico, Sancho.

Filodemo resolve-se com onze personagens e mais dois grupos de figurantes. As personagens: Filodemo, Vilardo, Dionisa, Solina, Venadoro, Monteiro, Duriano, Florimena, D. Lusidardo, Doloroso, Pastor, Bobo (Alonso). Os figurantes são *pastores* e *músicos*.

Estabelecendo-se uma relação entre as três comédias de Camões todas de ato único, mas demarcadas por seqüências (ou cenas) que assinalam entrada/saída das personagens, verifica-se o seguinte:

Comédia	Nº de Personagens	Nº de Seqüências
<i>ENFATRIÇÕES</i>	11	30
<i>EL-REI SELEUCO</i>	16 (6 + 10)	21 (7 + 14)
<i>FILODEMO</i>	12 (mais figurantes)	28

Quantificadas as falas, com vista a sua presuntiva duração, em termos cênicos, a peça mais longa é *Filodemo*, seguindo-se *Enfatriões* e *El-Rei Seleuco*. A relação possível seria a seguinte:

	Duração: Índice	Personagens	Cenas
<i>FILODEMO</i>	100	12	28
<i>ENFATRIÇÕES</i>	79	11	30
<i>EL-REI SELEUCO</i>	51	16	21

O modelo quantificado da comédia camonianiana revela que à rotatividade das personagens corresponde a rotatividade das cenas. De consequência, tal comédia haverá de ser mais *verbal* e menos *visual*, com o que os efeitos circunstanciais alcançarão maior dimensão que a própria continuidade linear dos conteúdos.

IDEOLOGIA E TEATRALIDADE

Quando a Rainha Estratônica, esposa de El-Rei Seleuco, entra em cena com sua criada Frolalta e recebe, de suas mãos, a carta do Príncipe Antíoco, diz:

*O dia que entrei aqui,
Que a Seleuco recebi,
Logo nesse mesmo dia
No Príncipe, filho, vi
Os olhos com que me via,*

*Este principio sofri-lho
Pera ver se se mudava
Antes mais se acrescentava
Eu amava-o como filho,
E ele de outr'arte me amava. (p. 113)*

Duriano, amigo de Filodemo, aparece em quatro cenas das vinte e oito da comédia. Mas sua função teatral é fundamental, porque além de ser o responsável pela recuperação narrativa do argumento atua como sábio contraponto de Filodemo que “não crê em sonhos”. Fala Duriano: “Eu vo-lo direi: porque todos vós outros os que *amais pela passiva*, dizeis que o amor fino como melão não há de querer mais de sua dama que amá-la; e verá o vosso Petrarca, e o vosso Petro Bembo, atoado a trezentos Platões, mais safado que as luvas de um pagem de arte, mostrando razões veríssimeis e aparentes, pere não queredes mais de vossa dama que vê-la; e ao mais até falar com ela /.../ E eu já de mi vos sei confessar que os meus amores hão de ser *pela ativa*, e que ela há de ser a paciente e eu agente, porque esta é a verdade” (pp. 153-154, grifos meus).

Calisto e Feliseu, enquanto aguardam a chegada de Enfatrão, e se preparam para levar novas para Alcmena, disputam:

Calisto (...)

*Ora eu já cheguei a ler
Petrarca, e crede de mi
Que nunca tal cousa vi (p. 18).*

Feliseu não se dá por achado, e continua a propor seus motes e desenvolver suas voltas teorizando.

Feliseu (...)

*Que a trova trigo-tremês
Há de ser toda de um pano;
Que nunca parece muito ingrês
Num pelote português
Todo um quarto castelhano.
Ouvi outra também minha
Que fiz a certa tenção,
Crara, leve, bonitinha,
De feição que esta trovinha,
É trovinha de feição (p. 19).*

Os três segmentos apontados pertencem a *El-Rei Seleuco*, a *Filodemo* e a *Enfatriões*, respectivamente. Propositadamente selecionados, simbolizam as relações entre ideologia e teatralidade, levantadas no texto camoniano. O mal-de-amor de Antíoco e sua madrasta Estratônica; a revisão conceitual do “sofrer de amor”, na evidência do *amor pela ativa* proposto por Duriano; e a disputa de Calisto e Feliseu em torno da arte de cantar amor, possível de ser contida na “trovinha de feição”.

Tais relações entre ideologia e teatralidade suscitam a investigação da postura crítica assumida por Luís de Camões em suas peças. Disso a verificar-se qual a função do teatro será um meio passo.

As comédias camonianas apresentam argumentos, em que o amor propõe o centro aparente. O amor, pois, definiria a linha ideológica do teatro camoniano, como *ação*. Em *Enfatriões*, Alcmena — a esposa — dá o módulo dessa ação. Das trinta cenas que compõem essa comédia, Alcmena está presente em oito. Portanto, será fácil verificar que a ação é o amor de Alcmena por Enfatrião — ainda que esse Enfatrião seja um Júpiter metafórico; e será também fácil de perceber que esse amor não *polariza* a estrutura da peça. Nessa evidência, resultará uma evidente contradição: o módulo da ação de *Enfatriões* é o amor de Alcmena por seu marido, mas a presença de Alcmena em cena (como personagem-arquétipo) não polariza sobre ela as ações.

Para que a contagem das cenas fique clara verifica-se a seguinte distribuição das personagens como ocupação do espaço tempo da ação:

PERSONAGEM	Nº de Cenas
SÓSIA	12
ENFATRIÃO	9
ALCMENA	8
BROMIA	6
JÚPITER (METAMORFOSEADO)	5
MERCÚRIO (METAMORFOSEADO)	5
BELFERRÃO	3
MERCÚRIO	3
AURELIO	3
FELISEU	2
MOÇO	2
CALISTO	1
JÚPITER	1

Sósia, o criado (escravo) de Enfatrião, polariza sobre si as ações, já que ocupa o maior espaço cênico. Em sua condição, não fala português. O Pastor e seu filho Alonso (o Bobo), da comédia *Filodemo*, também não falam português. Donde: criados, pastores e bobos falam espanhol. Exceção à regra representa-se pelo Físico de *El-Rei Seleuco*, que fala espanhol e responde pela resolução da trama.

A contradição resolve-se em *Enfatriões* como proposição teatral. Isso significa que o texto camonianiano, centrado no amor de Alcmena por seu esposo, considera insuficiente a proposição central do argumento, e compõe o periférico como fundamental. O confronto Sósia/Mercúrio (Mercúrio é o Sósia metafórico) é cômico, ridículo (no sentido etnológico) e cruel; cruel e ridículo é também o confronto Enfatrião/Júpiter ((Júpiter é o Enfatrião metafórico). Na cena dez, Mercúrio transforma-se em Sósia, e pergunta:

Mercúrio *Como te llamas, mal hombre?*

Sóhia *Sosea soy, si no me oiste.*

Mercúrio *Como? en persona tan triste*
Osas de ensuciar mi nombre?

Martim Chinchorro, recém-chegado com o escudeiro Ambrósio, ao pátio (corro) em que se dará a representação, fala ao mordomo (ou proprietário da casa):

Martim: *Ora pois, Senhor, o auto que tal dizem que é? Porque um auto enfadonho traz mais sono consigo que u'a pregação comprida.*

Mordomo: *Senhor, por bom mo venderam e eu o tomei à cala de sua boa fama. E se tal é, eu acho que, por outra parte, não há tal vida como ouvir um vilão que arranca a fala da garganta, mais sem sabor que u'a pera-pão, e u'a donzela que vem mais podre de amor, falando como apóstolo, mais piedosa que u'a lamentação.* (pp. 82-83, grifo meu)

E, mais adiante:

Mordomo: *Parece-me, Senhor, que entra a primeira figura. Moço, mete-te aqui por baixo desta mesa, e ouçamos este representador, que vem mais amarlotado (= amarrotado) dos encontros que um capuz roxo de piloto que sai em terra e o tira de arca de cedro.*

Martim: *Senhor, ele parece que aprende a cirurgiaão.*

Ambrósio: *Mais parece ourinol capado, que anda de amores com a menina dos olhos verdes.*

Mordomo: *Enfim, parece figura de auto, em verdade.* (p. 91, grifo meu).

Praticamente todas as falas dessa proposição em que se insere o episódio do Príncipe Antíoco, de seu pai, o Rei Seleuco, e da Rainha Estratônica, todas essas falas — dizia — consistem numa sátira ao auto e às representações de “embuçadetes”. O próprio *Representador* que, ao fim e ao cabo, surgiria no pátio das comédias para iniciar o espetáculo, não deixa por menos:

Representador: (...) *Mas em breve palavras direi a Vossas Mercês a suma da obra: ela é toda de rir, do cabo até a ponta. Entrarão primeiro quinze donzelas que vão fugidas de casa*

de seus pais, e vão com cabazes apanhar azeitonas; e trás elas vêm logo oito mundanos, metidos em um covão, cantando: Quem os Amores tem em Sintra: e depois de cantarem farão u'a dança de espadas, cousa muito pera ver. Entra mais El-Rei D. Sancho, bailando os machatins, e entra logo Caterina Real com uns poucos de parvos nu'a joeira; e semeá-los-á pela casa, de que nascerá muito mantimento ao riso. E nisto feneceirá o auto, com música de chocalho e bozinas, que Cupido vem dar a u'a alfeoleira a quem quer bem; e ir-se-ão Vossas Mercês cada um pera suas pousadas, ou consoarão cá conosco disso que aí houver (pp. 92-93).

Qualquer semelhança da versão acima do Representador com um texto de Lewis Carrol existirá, na medida em que a visualização do *auto de embuçadetes* atinge um universo surrealista. Crítica mordaz a respeito do que se faz com o teatro, esse material da comédia *El-Rei Seleuco* é absolutamente precioso. Justamente porque a teatralidade proposta e realizada por Luís de Camões é o oposto do *auto de embuçadetes*. Ou, nas palavras do *Mordomo*, “temos cá auto com grande fogueira (...), pera que sobre o canto-chão botemos nosso contra-ponto de zombaria” (p. 79). A consciência da teatralidade em Luís de Camões parece-me de vez reportada, na fala inicial de *Mordomo*, na comédia *El-Rei Seleuco*: *E diz (o Autor) que quem se dela (a farsa) não contentar, querendo outros novos acontecimentos, que se vá aos soalheiros dos escudeiros da castanheira, ou de Alhos Vedros e Barreiro, ou converse na Rua Nova em casa do boticário, e não lhe faltará que conte. E prossegue o Mordomo no prólogo: Porém, diz o Autor que usou nesta obra da maneira de isopete* (p. 77) — o que vale dizer que o Autor não está preocupado com vulgaridades verbais ou visuais, mas com a produção de um teatro à moda das fábulas de Esopo — o isopete — com nítida função social e moral. Completaria eu dizendo: com função social e de moral heterônoma.

Como já se viu, anteriormente, a comédia *El-Rei Seleuco* é a peça de Luís de Camões com menor índice de duração, mas que utiliza a maior quantidade de personagens (16), no menor número de cenas (21). A distribuição das personagens pelas cenas — no sistema comédia-dentro-da-comédia — é a seguinte:

PERSONAGEM	Nº de Cenas
1. PROLOGO/EPILOGO:	
MORDOMO	5
MARTIM CHINCHORRO	4
MOÇO (LANÇAROTE)	3
AMBRÓSIO	3
REPRESENTADOR	1
ESTACIO	1
2. EL-REI SELEUCO	
ANTIOCO	8
SELEUCO (REI)	6
ESTRATÔNICA (RAINHA)	5
LEOCADIO	4
FÍSICO	3
MOÇA	2
PORTEIRO	2
ALEXANDRE DA FONSECA	1
FRONTALTA	1
SANCHO	1

Tal quantidade de personagens, em tão reduzido número de cenas, e mais o sistema (ao modo da parábase, na comédia clássica) comédia-dentro-da-comédia coloca *El-Rei Seleuco* na situação de peça mais ágil do teatro camoniano. E mais do que isso: se na ideologia o traço característico prende-se ao amor, a linha heterodoxa que a teatralidade desenvolve como proposta de relação texto-ator-público é vincadamente anti-platônica e anti-petrarquista. Nisso reverte a conceitualidade de um teatro atuante, como proposta de ação humana — ou de moral heterônoma. Que me perdoe o Mestre Max Weber pela imprópria relação que faço: Camões reverte uma *utopia* platônico-petrarquista, modelo da ideologia amorosa presente até Leon Hebreo, numa *ideologia* terra-a-terra e heterodoxa, verbalizada através da presença física e material do teatro, como processo de atuação e de mudança.

O confronto verbal entre El-Rei Seleuco e o Físico, que ciente da paixão de Antíoco, figura metonimicamente:

Físico *Porque tengo entendido
Lo más malo de entender,
Para lo que puede ser,
Porque anda, Señor, perdido
De amores por mi muger.*

Rei *Santo Deus! Que! Tal amor
lhe dá doença tão fera?!
Que mulher achais melhor?*

Físico *Forzado será que muera,
Porque no muera mi honor.*

Rei *Pois como! A um só herdeiro
Deste Reino não dareis
Vossa mulher, pois podeis,
Que tudo faz o dinheiro?!
Pois este não o enjeteis;
Dai-lha, porque eu espero
De vos dar dinheiro e honra,
Quando eu pera ele quero.*

Físico *No tira el mucho dinero
La mancha de la deshonra. (pp. 121-122).*

Enredilhado na figuração “daquilo-que-acontece-aos-outros”, El-Rei Seleuco termina soltando a fala que todos esperam:

Rei *A mulher que eu tivesse
Dar-lhe-ia. Oxalá
Que ele a Rainha quisesse!*

Físico *Pués déla, si le parece,
que por ella muerto está.*

Rei *Que me dizeis?*

Físico *La verdad.*

Rei *Sem dúvida, tal sentiste?*

Físico *Sin duda, sin falsedad. (p. 122).*

E as subsequentes falas de Seleuco para o filho Antíoco, para o Físico e para Estratônico, são de uma sabedoria agressiva:

Rei *Que maneira há de haver?
Que eu certo me maravilho,
Possa mais o amor do filho,*

*Do que pode o da mulher!
Finalmente hei-lha de dar,
que a ambos conheço o centro (p. 123)*

El--Rei Seleuco e "Antíoco, com a Rainha pela mão", entram na última cena. E declama-se a verdade final:

Rei *Que mais há i que esperar?
Olhai que estranheza vai
O muito amor ordenar:
Ir-se o filho namorar
De u'a mulher de seu Pai!*

*Querer bem foi sua dor,
Negar-lha será crueldade;
Assi que já foi bondade
Usar eu tal amor,
E de tal humanidade.
Ela deixou de reinar
Como fazia primeiro,
Por se com ele casar;
E por amor verdareiro
Tudo se pode deixar. (p. 125)*

E, adiante, conclui:

Rei *Hajam cantos pera ouvir,
Jogos, prazeres sem fundo;
Porque, se quereis sentir,
Deste modo entrou o mundo,
E assi há de sair* (p. 125).

Filodemo é a peça de Luís de Camões de maior duração. Sua construção é relativamente mais elaborada, porque seu percurso cênico, sendo maior do que as duas comédias anteriores, exige uma relação progressiva e de coerência interna mais apurada. É difícil dizer que *Filodemo* consiste no melhor exemplar do teatro camoniano — posição em que acordam analistas como Vieira de Almeida, Fidelino de Figueiredo, Hernâni Cidade e Antônio José Saraiva/Oscar Lopes. Difícil porque as três comédias nada apresentam em comum, que permita comparação gradativa, em termos de juízo de valor.

A comédia *Filodemo* utiliza 12 personagens e 28 cenas, conforme foi indicado em páginas anteriores. E sendo o texto mais longo, proporcionalmente à duração da encenação utiliza menor quantidade de personagens em menor número de cenas. Assim como *El-Rei-Seleuco*, a técnica de composição dessa comédia revela um texto em prosa, ao lado de versos redondilhos. Os critérios dessa variação (prosa/verso redondilho) estão claros em *El-Rei Seleuco*, pois que prólogo/epílogo são em prosa, e a comédia propriamente dita apresenta-se em verso redondilho.

No caso de *Filodemo*, entretanto, a opção criativa pelo texto em prosa ou pelo verso redondilho é absolutamente arbitrária. Isto é, é uma definida opção feita pelo Autor, apenas (e apenas) no interesse do desenvolvimento da ação, e ocorre exatamente em seis cenas integrais, no total das 28 que definem a comédia. Contracenam, nessas seqüências em prosa, Filodemo e seu amigo Duriano; Dionisa e sua criada Solina, a alcoviteira; Vilardo, criado de Filodemo e Doloroso (amigo de Vilardo); e, finalmente, o Monteiro e Duriano.

A distribuição das personagens de *Filodemo* pelas cenas é a seguinte:

PERSONAGEM	Nº de Cenas
SOLINA	8
FILODEMO	8
DIONISA	7
VENADORO	7
MONTEIRO	6
VILARDO	5
PASTOR	5
FLORIMENA	5
DURIANO	4
BOBO (ALONSO)	4
LUSIDARDO	3
DOLOROSO	1
TRES PASTORES	1
DOIS MÚSICOS	1

A ideologia da peça define-se na proposição do amor aos pares, Filodemo e Dionisa, Venadoro e Florimena, Filodemo e Florimena irmãos; Dionisa e Venadoro, irmãos. E todos primos entre si, porque Filodemo e Florimena são filhos de “um irmão do Senhor Lusidardo que, agravado de El-Rei, se foi para os Reinos da Dinamarca”? (p. 220).

E Duriano, numa linguagem desabrida, relata para o Monteiro:

Duriano — Pois esse galante, em satisfação de muitas mercês que El-Rei da Dinamarca lhe fizera, meteu-se de amores com u'a sua filha, a mais moça; e como era bom justador, manso, discreto, galante, partes que a qualquer mulher abalam, desejou ela de ver geração dele; senão quando — livre-nos Deus! — se lhe começou de encurtar o vestido, que estas cidras não se desistem em nove dias, senão em nove meses; foi-lhe a ele então necessário acolher-se com ela, porque não colhessem a ela com ele (pp. 220-221)

O fato é que o irmão de D. Lusidardo resolve fugir da Dinamarca com a sua jovem princesa, ocorrendo um terrível naufrágio, do qual apenas a moça se salva. Estava em terras de Espanha, aí pelas serranias do Alentejo português. E prossegue Duriano:

(...) e indo assi a pobre mulher pola terra estranha e despovoadá, e sem quem a encaminhasse por donde, depois de ter perdido tanto a esperança de ter algum remédio, dando-lhe as dores do parto junto de u'a fonte, aonde em breve espaço lançou duas crianças, macho e fêmea, como visagras. E como a fraca compleição da delicada mulher não pudesse sustentar tantos e tão desacostumados trabalhos, facilmente deu a vida, que tanto desejava de dar, deixando vivos aqueles dous retratos dela e de seu pai (...) (4. 221)

A impressionante figura teatral de Duriano responde pelos conceitos, já indicados, de amor *pela ativa e pela passiva*.

Três traços caracterizam a teatralidade do *Filodemo*, como proposição de boca-de-cena: um definitivo esforço criador do cômico, através de texto e sub-texto; a conceituação de uma prática amorosa, confirmatória da linha heterodoxa de Luís de Camões; a análise da condição da mulher. Ao contrário do teatro de Gil Vicente, em que o grosso da comicidade resulta do ridículo dos tipos populares (fidalgos falidos, criados, velhos carcomidos e abusivos), em *Filodemo* a sátira fina e a linguagem desabrida vem da boca de Duriano, amigo de Filodemo, e seu alter-ego. Os criados, por outro lado, se equalizam com seus senhores, que são menos senhores do que se espera. Vilardo, criado de Filodemo; Solina, criada de Dionisa e perfeita vocação de alcoviteira; o omnisciente Pastor e seu incrível filho Alonso, o Bobo — compõem, em bloco, o traço do humor fino. Tal humor está muitas vezes associado a uma tessitura erótica, como nessa passagem contracenada por Duriano e Solina:

Duriano *Que vos custam abraços?*

Solina *Não quero tantos despejos.*

Duriano *Pois que farão meus desejos,
Que querem ter-vos nos braços,
e dar-vos trezentos beijos?*

Solina *Olha que pouca vergonha!
I-vos de i, boca de praga!* (p. 169)

Adiante:

- Duriano *Se vedes minha canseira,
Porque lhe não dais maneira?*
- Solina *Que maneira?*
- Duriano *A da saia*
- Solina *Por minha alma hei de vos dar
Meia dúzia de porradas*
- Duriano *Oh! Que gostosas pancadas!
Mui bem vos podeis vingar.
Que em mim são bem empregadas* (pp. 169-170)

O Monteiro procura pelas serranias do Alentejo, a mando de D. Lusidardo, o paradeiro de Venadoro. Depara de rijo com o Pastor e seu filho, Alonso, o Bobo — uma figura típica de *non-sense*:

- Monteiro *Quero-me ir lá saber.
Ficai-vos a Deus, Pastor.*
- Pastor *Diós os livre de dolor.*
- Bobo *Y a nos dé siempre comer
Pan y sopas, que es mejor* (p. 182)

Vilardo, criado de Filodemo, produz uma das melhores seqüências satíricas ao amante que “mantém-se de imaginar”:

- Vilardo *Pois também cá minhas dores
Me não deixam comer pão;
Nem come minha afeição
Senão sopados de amores,
E mil postas de paixão.
Das lágrimas caldo faço,
Do Coração escudela;
Esses olhos são panela
Que coze bofes e baço,
Com toda a mais cabedela.* (p. 178)

Dionisa, filha de D. Lusidardo, por quem Filodemo se apaixona na *passiva* (como diria Duriano), desabafa:

Dionisa *Bofé, que estava cuidando
Que é muito para haver dó
Da mulher que vive amando.
Que um homem pode passar
A vida mais ocupado:
Com passear, com caçar,
Com correr, com cavalgar,
Forra parte do cuidado.
Mas a coitada
Da mulher, sempre encerrada,
Que não tem contentamento,
Não tem desenfadamento,
Mais que agulha e almofada?
Então isso vem parir
Os grandes erros da gente:
Em que já antigamente
Foram mil vezes cair
Princesas de alta semente (pp. 172-173).*

Tais considerações acerca da condição iníqua da mulher são sublinhadas por Solina, numa observação digna do Positivismo do século XIX:

Solina *Senhora, a muita afeição
Nas princesas de alto estado
Não é muita admiração;
Que no sangue delicado
Faz amor mais impressão (p. 173).*

Florimena, a irmã-gêmea de Filodemo, monologa, diante da fonte que os viu nascer:

*Do mesmo parto nasceu
Meu irmão, que entre os cabritos
Comigo também viveu;
Mas, assi como cresceu,
Cresceram nele os espiritos.
Foi-se buscar a cidade;
Teve juízo e saber;
Eu fiquei, como mulher,
E não tive faculdade
Para poder mais valer (p. 184).*

PARTE EM QUE SE CHEGA AO FIM

O percurso pelo teatro camoniano, representado pelas três comédias, serve para confirmar a hipótese: Luís de Camões levanta na propositura teatral, um dos caminhos de ruptura com a ideologia. Onde, para ele a teatralidade é o *instrumento* de ruptura, e a forma de definição da heterodoxia. É como proposição do *espetáculo* teatral que seu texto (total ou parcialmente autêntico, já que circulou em apógrafos) cresce e impressiona. Em *Os Lusíadas* a visão dramática de Luís de Camões figura na presença de narradores uma estrutura dialogística de contradições internas que aproxima o poema da feição teatral da tragédia grega. Ora bem: a comédia camoniana é outro passo, nessa impressionante caminhada pelo contexto da aventura humana, que o conjunto da obra de Camões nos deixou legado.

“Vão-se todos e fenece a presente obra”.

FINIS. LAUS DEO” (p. 223)

Leitura de uma Canção Camoniana

*Vera Lúcia Casa Nova**

Três colocações são feitas neste trabalho. A primeira é a da inserção do mito de Eros. A segunda: o desejo como princípio ativo da canção. A terceira, a concepção de amor.

Os últimos versos da canção nº 1 de Camões sintetizam a representação do amor, assim como recolocam a significação de Eros, em sua Lírica.

Se com razões escuso meu remédio
sabe, Canção, que é porque não vejo,
engano com palavras o desejo.¹

Estes versos foram escolhidos para explicar a importância do sujeito individual como elemento formador do conteúdo da lírica. É no ato de se fazer linguagem que o poeta toma consciência de si mesmo, no seio desse conteúdo. Toda a produção lírica camoniana repousa sobre a invariante do conhecimento do amor que vai sendo construída, engendrada por uma mística, através da figura de Eros, ora latente, ora manifesta, proposta inicialmente pela ideologia da imitação, do mundo clássico, mas reelaborada pela experiência do poeta.

Em Platão, Eros não é um deus, no sentido de estar acima do homem, e sim uma força que une as coisas e os homens, o poder de formar tudo o que existe. E por formar, entende-se

* Professora Assistente da Faculdade de Letras da UFMG. Mestre em Poética.

1. Camões, Luís Vaz. *Rimas*. Atlântida Editora, Coimbra, 1973.

aqui a busca pela devoção do amor, a forma do objeto amado e o desejo de unir-se a ele. No *Banquete* aprendemos que o amor é amor a algo. Que só se deseja o que não se tem, no momento presente; o que não se identifica com o mesmo, aquele de que se está desprovido, e que as coisas superiores do amor são um mistério.

Toda esta iniciação constitui uma ascensão erótica, que se vai realizando através de partes, quais sejam: o amor à beleza corporal, que compreende amor a um corpo belo determinado e/ou amor à beleza corpórea em geral; amor à beleza das almas, à beleza moral; mas também amor ao conhecimento, espírito criador do homem.

Sendo o amor um mistério, a religiosidade permite-lhe transcender ao plano divino. Aí o caráter transcendente do amor platônico, e a repercussão disso no neoplatonismo, e através dele, no pensamento cristão. Em Platão o amor não é sujeito e portador de supremo valor, sendo-o para o cristão. Assim é que em Santo Agostinho, Eros é a força que impele para Deus, a ânsia de união mística que emerge da experiência religiosa de união com Deus.

Tanto na acepção pagã quanto na acepção cristã, Eros existe como um elemento da interioridade do homem. Movimento do interior para o exterior. Erotismo. Busca de um objeto de desejo, ou como nos diz G. Bataille: objeto que corresponde à interioridade do desejo².

Eros pagão e Eros cristão se encontram e se completam na mística do amor em Camões, fundando o Eros, a que os historiadores da Literatura chamam de maneirista, onde a preocupação com a imagem interior, com o “desenho interior” é mais acentuada do que a imitação. Riqueza de fantasias, descobertas no interior do homem, acrescentada a elementos de psicologia religiosa encontrados na lírica camoniana.

Minha proposição é aproximar o Eros neoplatônico, conceito ideológico de uma determinada fase histórico-cultural, e a forma escolhida por Camões, para realizá-lo poeticamente — o desejo de amor.

A linguagem do desejo neste texto de Camões se constrói a partir da beleza do objeto amado.

2. Bataille, George. *O Erotismo*. Ed. Moraes. Lisboa, 1968, pág. 29.

Fermosa e gentil dama, quando vejo
a testa d'ouro e neve, o lindo aspecto,
a boca graciosa, o riso honesto,
o colo de cristal, o branco peito...

Com os olhos do corpo e com os da alma, o poeta observa e descreve a beleza.

"Fermosa e gentil", dois traços descritivos que nos colocam diante de duas faces — a material e a espiritual, como também em "boca graciosa" e "riso honesto". Beleza física e espiritual se fundem através do ouro, da neve, do cristal e do branco, simbolização do estado celeste, correspondentes ao centro espiritual.

Pelos traços iniciais não é bem o tipo de mulher desejável que nos é descrita, mas sobressaem os elementos eróticos, tais como boca, peito e colo. O instinto inscreve no poeta o desejo dessas partes. A atração de um rosto belo, que anuncia outras partes cobertas, dissimuladas pela roupa; a beleza, a pureza, o sagrado e o aspecto simbólico do branco inscrevem a mancha. A essência do erotismo é a mancha. Quanto maior a beleza, mais profunda é a mancha, a transgressão.

A encenação do desejo fica mais nítida, na medida em que há interdição, presente na descrição:

de meu não quero mais que meu desejo,
nem mais de vós que ver tão lindo gesto.

O desejo se manifesta. O poeta acede à linguagem poética — a canção.

A boca, o peito, o colo são significantes que se inscrevem no inconsciente. Vivência de prazer, emoção sexual.

O desejo é desejo de se fazer reconhecer pela mulher:

que se enfim, resisto
contra tão atrevido e vão desejo,
faço-me forte em vossa vista pura,
e armo-me de vossa formosura.

ao mesmo tempo em que ela, objeto desejado, parece desdobrar sua significação. Causa do desejo, ausência que eterniza o desejo:

fujo de mim e acolho-me
correndo à vossa vista...

fuga de um significante a outro do pedido:

e de mim, que vos amo,
em ver que soube amar-vos, me namoro:
e fico por mim só perdido, de arte
que hei ciúmes de mim por vossa parte

Abre-se aqui a dialética da identificação:

imagem do eu do poeta = imagem do objeto amado
Relação especular, motivo do espelho tão comum na pintura maneirista, em Camões se manifesta na relação formal erótica do poeta com a imagem da mulher, que o aliena no duplo.

Há aqui dois aspectos a serem considerados no que concerne ao imaginário. Do ponto de vista intra-subjetivo: a relação narcísica. Do ponto de vista inter-subjetivo: a relação do poeta com a mulher, relação dual, baseada na e captada pela imagem da mulher. Atração erótica. Cirlot citando D. de Rougemont diz:

En el amanecer del tercer dia que
sigue a la muerte terrestre, se produce
el encuentro del alma (del hombre), con
su yo celeste a la entrada del
puente Chinvat... en un-decorado
de montañas llameantes en la aurora
y de aguas celestiales. En la entrada
se yergue su Daena, su yo celeste, mujer
joven de refulgente belleza que le dice:
Yo soy tú mismo.³

Imagem no espelho, o duplo é também símbolo de consciência, eco da realidade.

3. Cirlot, J. Eduardo. *Diccionario de Símbolos*. Editorial Labor S.A., Barcelona, 1978, pág. 65.

Mas inda isso de mim cuidar não posso,
d'estar muito soberbo com ser vosso.

Sofrendo a pressão do simbólico, o poeta a ele se submete e se limita, do momento em que preso ao objeto amado, condiciona sua vida na posse, confundindo-se nessa fusão, nesse momento de identificação.

Assim Camões vai tecendo sua concepção de amor. Dor e prazer constituem a constante de seu sentimento.

Se porventura vivo descontente
por fraqueza d'espírito, padecendo
a doce pena que entender não sei
.....
e fico tão contente
que zombo dos tormentos que passei.

As fraquezas de espírito correspondem as fraquezas físicas. "Viver descontente" e "ficar tão contente" são experiências vividas da ânsia de reduzir o conflito e o conhecimento, o saber, assimilados, incorporados:

se ainda mais que ver, enfim, pretendo
fraquezas são do corpo, que é de terra,
mas não do pensamento, que é divino

Como na 1ª parte da canção, a presença de Eros (maneirista) corpoterra; pensamento — divino que corresponde a Deus — pensamento: fraquezas do espírito e do corpo.

Ideologicamente na encruzilhada de uma época conturbada (Inquisição, Contra-Reforma), surge da consciência do poeta, em contraste com o platonismo, a sugestão de que a formosura feminina, como fator da vida, leva ao Diabo, ao invés de levar a Deus.

e porque de vós tudo lhe quadrou
dos raios desses olhos fez as setas
com que fere quem alça os seus, a vê-los.
Olhos que são tão belos
dão armas de vantagem ao amor.

A visão da amada traz-lhe sofrimento, dor; as setas do Amor são as setas fállicas, doadoras de vida, que atingem o coração, símbolo de conjunção. Da mesma forma, que em outro verso dirá

os arcos com que fere, Amor tomou
e fez a linda corda dos cabelos.

A trança, a corda como símbolo de ligação, conexão, logo destruição do dualismo.

Amor mata, destrói, faz chorar. Mas queixar-se do mal significa não conhecer a glória que é amar. Quanto mais se sofre, mais se merecem graças.

Racionalmente ("com razões") desculpa ao amor do seu tormento, pois sofrer e ter fé é o meio de poder receber a graça do "doce riso", e só assim sentir que a

esperança se satisfaz com o bem que não alcança.

O sofrimento, os sucessivos deslocamentos têm um sentido que corresponde a uma ordem: o cristianismo valoriza o sofrimento, transformando a dor em experiência de conteúdo espiritual positivo. A valorização do sofrimento e a procura da dor, por suas qualidades salvadoras, de purificação e ascensão espiritual. Daí ainda dizer:

mas, porém, não se ganha
cum paraíso outro paraíso.

Do paraíso de um corpo, de um prazer a um centro místico do dogma cristão. Símbolo de um estado espiritual, onde não há lugar para dúvidas nem interrogações.

Do desejo à canção, o deslocamento do alvo. Da mulher para o fazer poético.

Historicamente temos aí a situação determinada pela tradição monástica, da pastoral cristã — os homens deveriam procurar fazer de seu desejo um discurso. Nada deveria escapar, mesmo que as palavras empregadas fossem cuidadosamente neutralizadas.

Tudo o que se relacionasse com o sexo deveria passar pelo crivo da palavra. Assim nos relata Michel Foucault em sua *História da Sexualidade* ⁴.

Camões mascara, depura, dissemina, de modo a não mencionar diretamente, economizando seu prazer pundorosamente. A canção mostra prudentemente a inquietação do desejo, ao mesmo tempo que a complacência do espírito.

Hernâni Cidade no *Camões Lírico* fala de uma “timidez católica”, e de uma fé que não interroga nem pede provas, contentando-se em passiva submissão. O que explica o somente *ver* e a conseqüente proibição do desejo, mas esclarecendo por outro lado a fé platônica, sem os excessos do proselitismo português da época.

Percebe-se assim como o poeta interioriza a ordem religiosa, a Lei, lida com o interdito, vai do imaginário ao registro do simbólico: a linguagem, a canção.

Concepção do amor que emerge da impossibilidade do ato, do inacessível, realizada na exaltação da pureza da mulher-corpo e da mulher-espírito, constitui-se em verdadeira teorização metafísica, à qual se acrescentam suas experiências.

Engano com palavras o desejo

é o verso que determina a canção — que substitui o real da existência pelos símbolos. Esta é a resolução do poeta — por que não diríamos do Édipo? É a canção a sua metáfora.

4. Foucault, Michel. *História da Sexualidade*. Ed. Graal. 2. ed., 1979, pág. 24.

A Idéia da Fama em *Os Lusíadas*

Luiz Carlos Alves*

A idéia da fama existe na tradição literária desde a Antiguidade grega e latina. Atenuada durante a Idade Média pela influência dominante da Igreja, volta, a partir do século XV, a ter na obra de autores desse tempo de ensaios renascentistas uma importância muito grande, a ponto de uma pesquisadora do assunto, Maria Rosa Lida, afirmar que “en el crítico siglo XV su presencia o ausencia en obras literarias, por ejemplo, pueda servir de piedra de toque para revelar si el autor está orientado hacia los nuevos o los viejos tiempos.”¹ No Renascimento, amadurecido neste mesmo século XV, a idéia da fama freqüente com a insistência antiga a obra dos autores, pois o Renascimento, como a Antiguidade greco-romana, é uma época em que, segundo ainda a referida autora, “el amor a la fama es un impulso enérgico y fecundo como el que más en la vida y en el arte”.²

É normal esperar que na obra de Camões, poeta integrado no contexto cultural estético e ideológico do período renascentista em Portugal, vivendo suas certezas e contradições, refletindo suas verdades e conflitos, a idéia da fama esteja presente e aí ocupe um espaço relevante. Em consonância com tal expectativa, o presente estudo está orientado no sentido de nos permitir ver como o poeta trabalha com a idéia ou o ideal da fama, ou melhor, que função ou funções, no nível do poético, do retórico e do ideoló-

* Professor Adjunto de Literatura Brasileira na Faculdade de Letras da UFMG.

1. LIDA, Maria Rosa (de Malkiel) — *La Idea de la Fama en la Edad Media*, Fondo de Cultura Económica, México, 1952, p. 9.

2. Idem, *ibidem*.

gico, a fama desempenha em *Os Lusíadas*, por que modo sua presença influencia a concepção e a praxis do discurso épico camoniano.

O propósito de trabalhar com a idéia da fama manifesta no discurso em *Os Lusíadas* leva à possibilidade de identificar naquele discurso maior três tipos de discurso que o integram em sua globalidade:

1. discurso de adesão à fama;
2. discurso de afastamento com relação à fama,
3. discurso de reflexão sobre a fama.

É aqui discurso de adesão aquele em que o poeta (o narrador) deliberadamente assume uma posição favorável à fama, particularizada ou objetivada em termos de uma *fama portuguesa*, que deve ser posta em verso para mais nitidamente perpetuar-se na memória e na posteridade a glória da gente lusa, alcançada em sua história antiga e recente, esta, as viagens marítimas e os descobrimentos, que levaram ao alargamento do império, e dentro dele a fé, em atenção às exigências de um programa expansionista posto em prática durante os séculos XV e XVI.

O discurso narrativo em *Os Lusíadas* pode ser visto, em sua totalidade, como um discurso de adesão à fama, retoricamente uma “amplificatio”, como ensina H. Lausberg, “um aumento gradual, por meios artísticos, do que é dado, por natureza, aumento esse aplicado no interesse da “utilitas causae”.³ O responsável por este discurso, seu emissor em sentido amplo, é o próprio poeta, que se protege atrás de um “eu” que exerce a função preponderante de narrar ou a transfere a outros narradores, como Vasco da Gama, Paulo da Gama e Tétis, a ninfa.

O discurso de afastamento e o de reflexão são discursos encaixados nesse discurso de adesão e com ele jogam dialeticamente.

O discurso de afastamento, segmentado, também, no curso do poema e aí exemplificado nas falas de Baco e do Velho do Restelo, é o lugar de oposição à fama portuguesa. Cria a possibilidade da suspensão, de negação da validade unilateral de um

3. LAUSBERG, Heinrich — *Elementos de Retórica Literária*, Fundação Calouste Gulbenkian, 2ª ed., Lisboa, 1972, p. 91.

discurso laudatório, de retórica essencialmente panegírica. Sua presença provoca uma tensão dialética que tende a revelar uma visão conflituosa da realidade, o que certamente há de levar à elaboração de um discurso de reflexão sobre a fama, possível saída para o impasse ideológico vivido pelo poeta no trato de uma matéria épica que se oferecia à criação literária de *Os Lusíadas*, cujo conteúdo, segundo Antônio José Saraiva, “são certas crenças e certos valores a que o Poeta quis dar uma exteriorização sugestiva prestigiosa”,⁴ e cuja elaboração se deu num tempo em que o seu autor presenciava e vivia o processo de deterioração histórica, social e econômica de um mundo construído, antes, por aqueles mesmos heróis que vão ser dignificados pela fama em seu poema.

A retórica exordial de *Os Lusíadas* é caracterizada pela acumulação de vozes que se encadeiam num discurso de natureza hiperbólica destinado a levar ao leitor (o ouvinte) uma idéia de grandiosidade do herói/heróis da epopéia lusíada e da magnitude de suas ações e de seus feitos. O que se propõe o poeta, todo mundo sabe, é cantar e divulgar pelo canto “as Armas e os Barões assinalados”, as “memórias gloriosas” dos reis que se incumbiram da empresa expansionista, e ainda aqueles outros que “por obras valerosas” se libertaram da lei da morte, todos, afinal, que se compreendem na amplitude de sentido que tem “o peito ilustre Lusitano”, “valor mais alto”, síntese objetiva do canto que se empreende.

Se reunirmos as formas adjetivas presentes nas expressões isoladas na proposição do poema, teremos: “assinalados”, “gloriosos”, “valerosos”, “ilustres”, “mais alto”, um conjunto de termos semanticamente convergentes para o que chamaríamos de pólo hiperbólico do discurso, o qual poderia ser marcado com um sinal positivo, no sentido de que é na sua direção que se orienta a linha intencional do discurso épico que então se inicia. Reforça este ponto de vista a relação dos instrumentos solicitados às musas, pelo poeta: “um som alto e sublimado”, uma “fúria grande e sonora”, o som da “tuba canora e belicosa”, um “estilo grandiloquo”. São esses os instrumentos adequados ao canto em tom

4. SARAIVA, A. J. — *Para a História da Cultura em Portugal*, Publicações Europa América, Lisboa, 1961, vol. II, p. 165.

mais alto, os instrumentos necessários à realização do propósito de divulgar uma nova matéria épica concentrada nos feitos históricos da gente portuguesa. A tendência ao exagero reafirma-se aí na seleção e qualificação de um instrumental de trabalho exigido na execução de projeto épico que se vai executar.

A existência anterior, não lusa, de outros feitos grandiosos e de nomes dignificados pela glória, cuja sobrevivência a História e a Literatura avaliam, define uma outra matéria épica, antiga, em função da qual se vai marcar o pólo negativo do discurso. Isto quer dizer que aí se localiza o que tem de ser diminuído, esquecido, silenciado. É preciso que assim aconteça, para que se ouça apenas a palavra que vai falar dos valores novos que suplantam os antigos, quer as “vãs façanhas/fantásticas, fingidas, mentirosas”, que as estranhas musas louvaram anteriormente, quer aqueles que se comprovam pela verdade do registro histórico.

Esta bipolarização do discurso em *Os Lusíadas* explica-se, no início do poema, em termos do que deve ser ouvido e daquilo que tem de deixar de ser ouvido. A uma e outra matéria adere-se o conceito de fama. Isto quer significar que a voz da fama faz falar o discurso épico e, portanto, para que um discurso novo se estruture e se ouça é necessário que se cale a voz da fama que fala um discurso antigo. Não há, por parte do poeta, o desejo de negar a fama que glorifica os heróis de epopéias anteriores. O que pressupõe é a imposição de seu silêncio, para que haja uma voz que venha preencher o vazio que se cria com esse silêncio da fama antiga, voz nova, inédita, portanto voz de uma fama desconhecida até então.

Surge, de fato, uma tensão entre a voz da fama e o silêncio da fama, nos dois pólos dos discurso épico. A terceira estrofe do primeiro Canto é o momento-chave desta tensão e é precisamente aí que se estabelece a opção do discurso camoniano, ou seja, a intenção de um discurso retoricizado em termos de exaltação da glória portuguesa, portanto a favor da fama, não outra, mas a fama portuguesa.

Pouca gente existe que tenha passado por escola secundária brasileira ou portuguesa, isso há algum tempo, pois agora os projetos educacionais são outros..., e não saiba de cor alguns dos seguintes versos:

“Cessem do sábio Grego e do Troiano
As navegações grandes que fizeram;
Cale-se de Alexandro e de Trajano
A fama das vitórias que tiveram;
Que eu canto o peito ilustre Lusitano,
A quem Neptuno e Marte obedeceram.
Cesse tudo o que a Musa antiga canta,
Que outro valor mais alto se alevanta.”

(Canto I, est. 3) ⁵

A estrofe tem seu modelo poético já variamente identificado. Remontam os comentadores a algumas fontes possíveis. Seriam mais conhecidas:

Propércio, de quem Faria e Souza e também Manoel Correa apontam estes versos:

Cedite Romani Scriptores, cedite Grai!
Nescio quid maius nascitur Iliade”

traduzidos por Manoel Correa na forma “Estem (= estejam) de parte os escritores Latinos & Gregos, que agora novamête sae a luz, hum não sei quê, maior que a Iliada de Homero.” ⁶

Faria e Souza também se refere a Marcial e a Dante, este último, na seguinte passagem da *Divina Comédia*:

“Taccia Lucano o mai la dove tocca
Del misero Sabello e di Nassidio
E attenda a udir quel ch’or se scocca.

Taccia de Cadmo e d’Aretusa Ovidio;
Chè se quello in serpente e quella in fonte
Converte poetando, io non l’invidio;”

(Inferno, 25, 95 e segs.) ⁷

5. CAMÕES, Luís de — *Os Lusíadas*, ed. organizada por A. J. da Costa Pimpão, Instituto de Alta Cultura, Lisboa, 1972. Obs.: Todas as transcrições de textos de *Os Lusíadas* foram feitas a partir da referida edição.

6. COSTA PIMPAO, A. J., Ob. cit., nota, p. 294.

7. SILVA DIAS, A. E. — *Os Lusíadas*, M.E.C., Rio, 1972, 3ª edição, nota, p. 4.

Mais importante, do ponto de vista que interessa, aqui, é observar que tanto Camões como os presumíveis modelos de que se teria valido trabalham de acordo com um esquema tradicionalizado, identificado por Curtius como um “topos da exageração”. Este “topos” tem sua origem na preocupação de louvar uma poesia ou coisa, e para isso utilizando-se, quem pretende louvar, de uma forma especial de comparação que serve ao estilo panegírico. “Na base da comparação com exemplares célebres, que a tradição oferece, escreve Curtius, firma-se a superioridade ou a unicidade da pessoa ou coisa louvada.”⁸

Curtius identifica em Estácio a fórmula “cedat” e em Claudiano a fórmula “taceat” — (“taceat superata vetustas”, in *Contra Rufinum*, I, 208 e segs.) utilizadas na construção do “topos” da exageração. E depois de fazer um levantamento de exemplos e situações que comprovam seu largo emprego, escreve conclusivamente:

“O esquema da exageração deprecia o passado em favor do presente. Expressam-no as fórmulas “taceat” e “cedat”.⁹

Sem dúvida alguma, são as mesmas as fórmulas utilizadas por Camões:

“Cessem” corresponde ao “cedat”, na medida que é forma do verbo português “cessar”, do latim “cessare”, intensivo de “cedere”. Traduz a acepção dicionarizada de “parar, não continuar, suspender-se, deixar de ser ou de existir”, no verbete “cessar”. “Cale-se”, de “calar-se”, por sua vez, traduz o latim “taceat” e expressa o sentido de “não soltar a menor palavra, guardar silêncio, conter a voz, emudecer-se”.

Camões está assim a utilizar-se de um “topos” retórico pelo qual, conforme se vê do uso, lhe é permitido comparar o seu próprio discurso com um discurso anterior e formular claramente qual vem a ser sua proposta. Esta pressupõe um desprestígio de matéria já vencida, por isso mesmo imposta ao silêncio. É um silêncio da fama, da musa antiga. Impõe esquecer-se do que já foi dito de heróis e feitos de um passado indeciso e mitológico, distante da realidade portuguesa. O novo discurso épico se recusa

8. CURTIUS, Ernst Robert — *Literatura Européia e Idade Média Latina*, Instituto Nacional do Livro, M.E.C., Rio, 1957, p. 169.

9. Idem — Ob. cit., p. 172.

a ser repetitivo, esquiva-se de servir à fama estrangeira. Existe a opção de submeter o poeta o seu discurso à modernidade de uma matéria nova, do presente, histórica, definida no contexto de uma realidade construída pela sua gente lusa. Os heróis épicos são outros, são reais e portugueses, e sua glorificação pela poesia vai condicionar o aparecimento de um novo discurso épico, até então desconhecido.

Há uma idéia da *fama portuguesa* que se vem manifestando já em Zurara (*Crônica dos Feitos de Guiné*), em João de Barros (*Décadas da Ásia* e *Crônica do Imperador Clarimundo*), em autores estrangeiros, como o italiano Angelo Poliziano, na carta que escreveu a D. João II sobre a importância de se pôr em forma de epopéia os grandes feitos marítimos portugueses em África. É em Gil Vicente, porém, que essa idéia encontra sua expressão literária mais definida, antes de *Os Lusíadas*. Trata-se da *Farsa* ou *Auto da Fama*, que teria sido escrito por volta de 1510 e 1515, bem antes de Camões aparecer no mundo.¹⁰

A fama, personalizada em Fama Portuguesa, que fala no auto vicentino é, na sua contextura ideológica, a mesma fama que motiva a fala épica em *Os Lusíadas*. Apresenta-se no auto como personagem central, sob uma forma alegorizada. Dialoga em cena com seus interlocutores, o francês, o italiano e o castelhano, sem dúvida alguma os representantes das principais nações européias da época renascentista, todas cobiçosas de para si possuírem essa Fama Portuguesa, natural reflexo da importância de Portugal no contexto europeu daquele tempo. No centro do interesse cênico, a Fama relata aos ambiciosos interlocutores a cópia dos feitos expansionistas, havidos por inimitáveis, a glória de sua realização, a distinção dos heróis seus protagonistas. Isto é razão bastante para que a Fama repila as invectivas aliciadoras dos estrangeiros e também razão que justifica o fato de ser ela, a Fama, portuguesa, não de outra nacionalidade. O caráter de farsa que marca o gênero do auto vicentino, muito de acordo com a prática teatral do autor, não leva este a criticar negativamente a Fama Portuguesa, condenando-a moralmente ou satirizando-a por algum modo. Pelo contrário, a peça deixa no ar a sugestão de uma adesão ao épico,

10. VICENTE, Gil — *Farsa ou Auto da Fama*, in *Obras Completas*, vol. V, Sá da Costa, 2ª ed., Lisboa, 1953.

que por certo ali não se manifesta, pois o épico não pertence à linguagem criadora do grande teatrólogo.

Essa “fama portuguesa” que informa a alegoria vicentina é a mesma que deseja Camões fazer falar em *Os Lusíadas*, só que em outra linguagem e outro estilo, naturalmente convenientes ao gênero épico, mais propício, por tradição, à manifestação da idéia ou do ideal da fama.

Se vai fazer-se ouvir, a voz da fama implicará a glorificação, a imortalidade. Ela define o pólo positivo do discurso e orienta o canto em sua direção, já que se põe a serviço do peito ilustre lusitano, daquilo tudo de grandioso que o poeta quer resumir nessa imagem, a nova matéria de um discurso épico, que se sobressai, se comparada com a antiga, e porque vai fixar-se num “valor mais alto” que deve agora ser ouvido de todos, exaltado, glorificado e imortalizado.

O discurso camoniano se estrutura, por esse modo, em função de uma tensão entre a voz da fama e o silêncio da fama e a partir do ponto em que essa tende a resolver-se. Isto acontece no instante em que um “eu” se apresenta em disponibilidade para o canto. A princípio, incerto de sua capacidade:

“Cantando espalharei por toda parte
Se a tanto me ajudar engenho e arte.”

(Canto I, 2)

e em seguida, convicto e decidido:

“Cale-se de Alexandre e de Trajano
A fama das vitórias que tiveram;
Que eu canto o peito ilustre Lusitano,
A quem Neptuno e Marte obedeceram.”

(Canto I, 3)

Este “eu” que se dispõe ao canto elege o objeto deste, amplifica-o na expressão “o peito ilustre lusitano”, e assume, a partir daí, a função de narrador comprometido com a construção de um discurso que pretende fazer ouvir e fazer ver, numa simbiose de imagens visual e auditiva de forte expressividade:

“... vereis um novo exemplo
De amor dos pátrios feitos valerosos,
Em versos divulgado numerosos.

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

(Canto I, 9-10)

Os versos numerosos, cadenciados (interessante exemplo de metalinguagem poética) são conscientemente compreendidos como veículo de irradiação da fama. Mas uma seleção se impõe, uma restrição à amplitude do significado de “feitos valerosos”: estes se limitam aos pátrios feitos. Para exercitar o canto não move o poeta outro prêmio senão o amor da pátria, nem outro objetivo senão o de fazer conhecidos os heróis seus compatriotas, reais e históricos, dignos de fama.

Se o poeta se liberta da capa do “eu”, enquanto função técnica de narrador, e se apresenta por si mesmo, o que de imediato nos revela é ser ele alguém que se não encontra em condição de manter uma neutralidade ideológica ante a matéria de seu canto, porque o movem sentimentos que de certo modo vão regular o ângulo de visão que tem dos acontecimentos. Havia uma superestima da ação dos portugueses, certamente compreensível naquele momento. Uma visão capaz de deformar a feição real do homem e de seus feitos por um processo de mitificação, esquema que a historiografia e a literatura da época de certo modo corroboravam. Camões aceita esta visão mitificadora corrente e convive com ela ante a ambição de escrever a epopéia lusíada. Isto contribui para definir o sentido da opção: não deixar que os versos esqueçam nenhum daqueles “em quem poder não teve a morte”. Propiciar imortalidade àqueles que o tempo e a morte podem roubar à memória dos pósteros é missão que os poetas se atribuem desde a Antiguidade. Camões segue essa tradição poética e, em

função da fama, conscientemente assume o canto. No poema, a fama é motivação ideológica e palavra, sinal visível, estilisticamente relevante, da opção que faz em favor dos heróis nacionais.

O “eu” que narra, convictamente assumindo um discurso favorável à fama portuguesa, oculta-se em determinados momentos e se faz substituir por outros narradores, pois assim o exige o próprio jogo da narrativa, que distribui, por razões de verossimilhança interna, os privilégios do narrar. Sua ocultação não elimina nem diminui a intensidade de uma retórica de cunho hiperbólico, o tom panegírico, marca desse discurso de adesão à fama. Antes de deixar que fale Vasco da Gama, o poeta sai outra vez de detrás da máscara funcional do “eu” narrador e invoca a musa da epopéia. Ele, que anteriormente pedia às Tágides, mais modestas, apenas um instrumental, vem agora pedir a Calíope que lhe ensine o próprio canto épico. A partir do momento em que se fará ouvir a voz do novo narrador, no poema o herói da memorável travessia, o canto deverá estar sob a inspiração e a proteção, retoricamente adequada, da grande musa, já que é nessa hora que a narrativa épica terá de fato o seu início:

“Agora tu, Calíope, me ensina
O que contou ao Rei o ilustre Gama;
Inspira mortal canto e voz divina
Neste peito mortal, que tanto te ama.”

(Canto III, 1)

Assegurada pela invocação à musa da epopéia a convicção de poder tirar em voz um canto imortal “como merece a gente lusitana”, pode transferir a Vasco da Gama a função de narrar, deixando também com ele a responsabilidade de fazer transparecer à superfície sonora de sua fala a fama portuguesa. E o capitão, preludiando, convencido, o propósito de sua extensa exposição,

“Alevantando o rosto, assim dizia:
— “Mandas-me, ó Rei, que conte declarando
De minha gente a grão genealogia;
Não me mandas contar estranha história,
Mas mandas-me louvar dos meus a glória.”

(Canto III, 3)

A evocada presença da Musa sugere a passagem de sentido de “contar”, exposição de fatos verídicos e não de estranha história, que constituirá a fala do Gama, para “cantar”, que implica o gesto poético. É na dimensão do “cantar” que se compreende aquele “louvar dos meus a glória”, gesto de comprometimento com a fama, pelo qual se transpõe o histórico ao poético, sob a proteção, naturalmente comprometida também, da divindade propiciadora do canto épico. Isto quer dizer que o poeta, na qualidade de “inspirado”, é quem dirige, vigilante, o discurso, é a “alma” do narador, e portanto, quem deve ser responsabilizado pela dimensão panegírica na fala do capitão-mor, tirando-a da factualidade pura e simples do “contar”.

As bandeiras pintadas falam por si, como uma poesia muda, aquele “ut pictura poesis” da tradição horaciana e que tanta influência exerceu na teorização de uma estética renascentista.¹¹ O próprio Camões demonstra considerar a validade desse princípio, quando mostra o Catual a observar por dentro a nau capitânia da esquadra:

“Tudo o Gentio nota; mas o intento
Mostrava sempre ter nos singulares
Feitos dos homens que, em retrato breve,
A muda poesia ali descreve.”

(C. VII, 76)

Vai repetir-se aí, no Canto oitavo, a fusão das imagens visual e auditiva, numa ordem invertida. A visão das bandeiras não dispensa a voz de Paulo da Gama, que assume então a função de narrador, para oferecer de cada figura contemplada uma explicação. A fama dos veneráveis de Portugal exige ser ouvida para que melhor se convença de sua grandeza aquele que apenas a vê. Também convencido está o narrador. O tom carregado dos elogios às virtudes dos portugueses, a intenção de ressaltar-lhes o mérito e o merecimento de imortalidade, tudo ali na fala de Paulo da

11. RONCAGLIA, Aurélio — «Os Lusíadas de Camões — Ut Pictura Poesis», in *Arquivo do Centro Cultural Português*, vol. IX, Fund. Calouste Gulbenkian, Paris, 1975, págs. 253 e segs.

Gama está como a repetida marca de um continuado discurso partidário posto em defesa da idéia de uma fama portuguesa. É bem representativa dessa atitude a explicação que dá ao Cautal, logo na abertura de sua exposição:

“— Estas figuras todas que aparecem,
Bravos em vista e feros nos aspetos,
Mais bravos e mais feros se conhecem,
Pela fama, nas obras e nos feitos.
Antigos são, mas inda resplandecem
Co nome, entre os engenhos mais perfeitos.
Este que vês, é Luso, donde a Fama
O nosso Reino “Lusitânia” chama.”

(Canto VIII, 2)

Aí, a Fama, com maiúscula, entidade mitológica, garante a permanência da lenda de Luso e a fama, concreta, real, é a responsável pela sobrevivência daqueles que “nas obras e nos feitos” a conquistaram e por ela se immortalizam. A leitura do final do Canto sétimo revela que por trás da voz de Paulo da Gama fala o narrador poeta. É a este que, na verdade, cabe dar fama a quem julga merecê-la:

“Nem creais, Ninfas, não, que fama desse
A quem ao bem comum e do seu Rei
Antepuser seu próprio interesse,
Imigo da divina e humana Lei.”

(Canto VII, 84)

E ao fim:

“Aqueles sós direi que aventuraram
Por seu Deus, por seu Rei, a amada vida,
Onde, perdendo-a, em fama dilataram,
Tão bem de suas obras merecida.”

(Canto VII, 87)

Fazer falar Paulo da Gama é dar continuidade ao discurso de adesão. Contudo, não elimina de si o poeta a necessidade de refletir sobre a fama, seu valor e merecimento, revelando uma consciência crítica que está na base do discurso de reflexão contextualizado no poema.

Sabe-se como o transcurso da expedição de Vasco da Gama se submete à interferência dos deuses. Tal como nas epopéias tradicionais, os deuses tomam um partido a favor ou contra a ação do herói. São padrinhos e agem sempre no sentido de proteger aquele que é seu afilhado. A ação desses deuses tem um duplo sentido, em termos práticos: facilitar as coisas, por qualquer modo, para que seu apadrinhado alcance sucesso; implica esta atitude uma atitude contrária, a tentativa de dificultar a ação do outro, do não afilhado, sempre criando para eles os mais difíceis empecilhos à realização de seus objetivos. O mais comum de ver, no caso dessa briga de padrinhos tão importantes, é um antagonismo anteriormente existente, que separa os deuses lá mesmo pelas alturas onde habitam e os leva a tomar partidos diversos e conflitantes, quando se intrometem na vida dos humanos. Não parece, contudo, ser alguma inimizade antiga, olímpica, a causa de Vênus e Baco se definirem uma a favor e o outro contra os portugueses que integram a companhia de Vasco da Gama.

O conflito entre Vênus e Baco tem na sua origem um grande e fundamental motivo: a fama.

O amor da fama move a engrenagem da intriga, quando uma e outro escolhem o seu lado e se põem em ação. Vênus alega as razões de afeição à gente lusitana:

“Por quantas qualidades via nela
Da antiga, tão amada, sua Romana;
Nos fortes corações, na grande estrela
Que mostraram na terra Tingitana,
E na língua, na qual quando imagina,
Com pouca corrupção crê que é a Latina.”

(Canto I, 33)

Razões que se repetem em outros lugares do poema, como nesta passagem:

“Bem vês as Lusitânicas fadigas,
Que já de muito longe favoreço,
Porque das Parcas sei, minhas amigas,
Que me hão-de venerar e ter em preço.
E porque tanto imitam as antigas
Obras de meus Romanos, me ofereço
A lhe dar tanta ajuda, em quanto posso,
A quanto se estender o poder nosso.”

(Canto IX, 38)

Por outro lado, não tinha Baco, originalmente, motivo algum de ódio aos lusos. Ao invés de querer-lhes mal, deveria protegê-los, conforme esclarece a irada fala de Marte, no concílio, quando interfere naquela tão democrática discussão de deuses. Refere-se ele ao fato, lendário ou não, de que os lusitanos descendem do deus do vinho. E isto dizia Marte perante Júpiter e os outros:

“Bem que aqui Baco os sustentasse,
Pois que de Luso vêm, seu tão privado.”

(Canto I, 39)

Acontece, porém, que a vaidade e o orgulho dos deuses não dispensam o culto da fama. Vênus tem a certeza, que lhe foi transmitida pelas Parcas, de que será celebrada e verá crescer sua glória, se os lusos conseguirem realizar a proeza marítima, viagem inaugural de ida e volta à Índia. O outro tem uma certeza contrária. Sua fama diminuirá no Oriente, será obscurecida pela fama que advirá da viagem bem sucedida dos portugueses:

“O padre Baco ali não consentia
No que Júpiter disse, conhecendo
Que esquecerão seus feitos no Oriente
Se lá passar a Lusitana gente.”

(Canto I, 30)

Os Fados disseram-lhe também que a fortíssima gente de Espanha “com novas vitórias venceria / A fama antiga, ou sua ou fosse estranha.” (Canto I, 31)

Segundo uma tradição, Baco se tornara famoso na Índia por ter protegido antigos conquistadores daquelas terras orientais. Perder a sua glória não quer e não quer perder a fama, para não ter “sepultado / seu tão célebre nome em negro vaso / D’água do esquecimento.” (Canto I, 32)

Todas as interferências de Baco no curso da ação explicam-se, em última instância, pelo medo que tem de perder a fama. Quando, por exemplo, fala aos deuses do mar (Canto VI, 27), recheia seu discurso de argumentos vários contra a ação dos portugueses e contra o atrevimento dos humanos em geral, procurando convencer os deuses marinhos do perigo que correm se deixam que continuem agindo impunemente. O discurso, sabemos, é eficaz, convence os deuses ali reunidos e leva Netuno a ordenar imediatas providências contra os atrevidos marinheiros de Vasco da Gama. A motivação nuclear de seu discurso é, no entanto, a defesa de suas razões particulares e o orador estrategicamente as insere entre as demais que aponta aos seus ouvintes deste outro concílio de deuses, sem contudo, como bom retórico, chamar muita atenção sobre as mesmas, para que estas surtam efeitos subliminares. No entanto, pode-se ler e entender

“E não consinto, Deuses, que cuideis
Que por amor de vós do Céu desci,
Nem da mágoa da injúria que sofreis,
Mas da que se me faz também a mi,
Que aquelas grandes honras que sabeis
Que no mundo ganhei, quando venci
As terras Indianas do Oriente,
Todas vejo abatidas desta gente.”

(Canto VI, 32)

Se Vênus está do lado dos portugueses, o amor da fama é motivo de sobra para que tome esse partido. A ação de Vênus permite-nos acompanhar o fio do discurso de adesão à fama, na medida que

este se prolonga até o fim do poema. Por se opor às interferências de Baco, também Vênus interfere na ação, e quase sempre sua interferência visa a desfazer ardis preparados pelo seu opositor e com isso permitir que se cumpra até o fim a viagem que representará para os portugueses e para ela, especialmente, um momento de suprema glorificação.

Com o decorrer dos acontecimentos e das constantes vitórias de Vênus sobre Baco, este, impossibilitado de impedir que alteie a voz da fama portuguesa, vai aos poucos perdendo a sua própria, recolhendo-se ao esquecimento, apagando-se da narrativa, que prossegue rumo à apoteose que a deusa reserva aos seus amados e protegidos. Baco mergulha na infâmia, termo que se toma aqui não propriamente no sentido de abjeção, má fama, mau nome, mas no sentido de negação, ausência, silêncio da fama. Baco desaparece no silêncio do discurso, enquanto o capitão e a marinhagem são apoteoticamente premiados na Ilha dos Amores, elevados à condição de semideuses, para desfrutar as delícias e privilégios que se proibem a simples mortais.

A voz da Fama, agora na conhecida figura alegórica da tradição poética,

“A deusa Gigantéia, temerária,
Jactante, mentirosa e verdadeira,
Que com cem olhos vê, e, por onde voa,
O que vê, com mil bocas apregoa.”

(Canto IX, 44)

é posta, então, a serviço de outra fama, a dos portugueses:

“Vão-a buscar e mandam-a diante,
Que celebrando vá com tuba clara
Os louvores da gente navegante,
Mais do que nunca os d'outrem celebrara.
Já, murmurando, a Fama penetrante
Pelas fundas cavernas se espalhara;
Fala verdade, havida por verdade,
Que junto a Deusa traz credulidade.”

(Canto IX, 45)

Entre a mentira e a verdade situa a Fama a tradicional ambigüidade de seu discurso. Servidora dos deuses, a partir do momento em que se tem a solução do conflito entre entidades poderosas, Vênus e Baco, fica ao lado da vencedora, daquela que mantém viva a sua voz, e não ao lado de Baco, a essa altura o perdedor, já reduzido ao silêncio. Faz, pois, uma opção pela verdade de Vênus e o que diz a favor dos portugueses visa a apagar de todo a lembrança das palavras de Baco e a servir aos desígnios daquela. O que diz constitui, então, um segmento do discurso de adesão, que, passando, nesse ponto, a ser também o discurso da Fama, ganha maior amplitude e mais eficácia. Daí o sucesso que obtém ao espalhar a notícia do valor dos portugueses por entre deuses e ninfas, que passam a acreditar no merecimento dos novos heróis e por isso se dispõem a colaborar com os planos de Vênus, que para eles imagina a maravilhosa ilha, “aquele prêmio e doce glória / Do trabalho que faz clara a memória.” (Canto IX, 39)

O trabalho deificador da Fama serve ainda a Camões de chave para introduzir no poema uma interpretação evemerista da mitologia, pela qual se há de justificar racionalmente o processo de metamorfose de seus heróis:

“Que a imortalidade que fingia
A antiguidade, que os Ilustres ama,
Lá no estelante Olimpo, a quem subia
Sobre as asas ínclitas da Fama,
Por obras valerosas que fazia,
Pelo trabalho imenso que se chama
Caminho da virtude, alto e fragoso,
Mas, no fim, doce, alegre e deleitoso,

Não eram senão prêmios que reparte,
Por feitos imortais e soberanos,
O mundo cos varões que esforço e arte
Divino os fizeram, sendo humanos.
Que Júpiter, Mercúrio, Febo e Marte,
Eneas e Quirino e os dous Tebanos,
Ceres, Palas e Juno com Diana,
Todos foram de fraca carne humana.”

(Canto IX, 90-91)

A Fama, que eleva ao Olimpo aqueles que um dia “foram de fraca carne humana”, é a mesma que propicia agora a recompensa de uma imortalidade na Ilha e no poema. Assim, o impasse criado entre história e mito se resolve pela visão evemerista que deste tem o poeta. Esta sua interpretação do mito permite-lhe a coerência da Ilha dos Amores e com isso a possibilidade de prosseguimento do discurso de adesão à fama, sem que haja propriamente traição à veracidade ou historicidade de seus heróis.

Têm os marinheiros as ninfas, tem Vasco da Gama, por ser o capitão, a própria Tétis. Tudo faz a protetora Vênus para que sejam compensados grandiosamente aqueles que por seus trabalhos merecem ser glorificados e até deificados. É uma forma de reconhecer o que fizeram para si mesmos em busca de fama e o que fizeram para garantir a ela, a vaidosa Vênus, a fama sempre desejada.

Por essas razões, amplia-lhes em muito os privilégios.

Primeiro, fazendo-os conhecer os futuros heróis portugueses que haverão de passar por aquele marítimo caminho que abriram. Tétis vai narrar o que ouvira de Proteu, a história daqueles “altos varões que estão por vir ao mundo”. A Ninfa vai expor indiretamente, através do discurso do narrador, aquele mesmo “eu” (o poeta) que se decidira, conforme já se procurou mostrar antes, pelo canto da fama portuguesa. Ele é que informa a respeito da natureza do discurso que a Ninfa vai fazer:

“Matéria é de coturno, e não de soco,
A que a Ninfa aprendeu no imenso lago;”

(Canto X, 8)

A matéria que a Ninfa exporá é matéria de coturno, irá exigir, como em toda a narrativa até aí desenvolvida, um estilo elevado, adequado retoricamente à grandiosidade dos acontecimentos que serão apresentados e à exaltação daqueles que neles tomam parte. Como ocorre nas outras oportunidades de transferência do ato de narrar, também aqui é exercida constante vigilância, para que o discurso se não desvie dos propósitos afirmados desde o início do poema. É em função dessa necessidade de manter sempre presente a nota laudatória dominante, que se tem da exposição de Tétis este arremate:

“Este e outros Barões, por várias partes,
Dinos todos de fama e maravilha,
Fazendo-se na terra bravos Martes,
Virão lograr os gostos desta Ilha,
Varrendo triunfantes estandartes
Pelas ondas que corta a aguda quilha;
E acharão estas Ninfas e estas mesas,
Que glórias e honras são de árduas empresas.”

Assi cantava a Ninfa, e as outras todas,
Com sonoro aplauso, vozes davam,
Com que festejam as alegres vodas
Que com tanto prazer se celebravam.
— “Por mais que da Fortuna andem rodas
(Nũa cónsona voz todas soavam)
Não vos hão de faltar, gente famosa,
Honra, valor e fama gloriosa.”

(Canto X, 73-74)

Os barões dignos de fama e maravilha, fazendo-se na terra deuses guerreiros que multiplicam a imagem de Marte, o outro grande protetor; os triunfantes estandartes que visualizam a idéia de conquista e poder; a gente destinada a usufruir perenemente “honra, valor e fama gloriosa”, todos estão aí no jogo de um discurso que se não desvia da intenção de fazer sobressair um ideal de fama portuguesa.

Confirma, sem dúvida, esta vontade glorificadora o processo de metamorfose pelo qual passam os navegantes portugueses, no espaço mítico da Ilha dos Amores. Privilégios que a todos eles são concedidos culminam com o privilégio maior de que vai gozar Vasco da Gama ao lhe ser permitido conhecer a grande máquina do mundo:

“Faz-te mercê, barão, a Sapiência
Suprema de, nos olhos corporais,
Veres o que não pode a vã ciência
Dos errados e míseros mortais.”

(Canto X, 76)

Proporcionar a Vasco da Gama a condição de penetrar o grande mistério da máquina do universo é elevá-lo à dignidade de um prêmio não alcançável por qualquer herói comum e reconhecê-lo, por um momento, um herói situado acima da dimensão histórica dos acontecimentos e da visão realista que da História procuram ter, de certo modo, os autores do Renascimento, visão que no próprio Camões comumente se identifica.

Não se pode dizer que a alta dignidade de Tétis explicaria, por si só, a individualidade de um interlocutor que a ela se emparelhasse no convívio de grandes honrarias. O que na verdade acontece é que o discurso épico em *Os Lusíadas*, em sua diretriz ideológica básica, tende a aderir à idéia da fama portuguesa que, nas circunstâncias do momento, Vasco da Gama deve encarnar salientemente. No poema camoniano o discurso (discurso de adesão) segue o paradigma do gênero epidítico, é um discurso festivo, em honra de uma pessoa que deve ser celebrada e, portanto, louvada.¹² Convencida pela Fama, Tétis se põe do lado dos portugueses, tal como era desejo de Vênus e como naturalmente estaria prevendo o poeta. Ela, com o poder e a vidência de grande deusa, é a única capaz de pronunciar um discurso não censurável, no qual se há de confirmar uma situação pressuposta desde o início do poema (retoricamente uma *res certa*), a ultrapassagem dos limites da vida terrena e a penetração nos domínios da imortalidade por aqueles heróis portugueses que “se vão da lei da morte libertando”.

Consciente da lição clássica que vem de Píndaro, o poeta quer perpetuar no verso que dura mais que os feitos a fama que a todos encobre com sua promessa de eternidade. A fama portuguesa condiciona a opção épica. O gesto épico atende aos anseios dos portugueses, que “— ainda antes de Camões — sentiam-se verdadeiramente ufanos da descoberta de tudo o que não era Europa (um mundo imenso de que a Europa não tinha notícia) e colocavam as façanhas dos descobridores e conquistadores acima de tudo o que fora feito pelo mundo gre-coromano”, segundo observa Costa Pimpão. Este sentimento coletivo, de que o poeta, por certo participa, embora se reserve o lúcido direito da visão crítica, é suporte concreto do discurso de adesão à fama que funciona em todo o poema como seu eixo estruturante básico.

12. LAUSBERG, H. — Ob. cit., p. 84.

É possível identificar um discurso de afastamento com relação à fama portuguesa nas várias falas que, numa soma de segmentos, formam o discurso de Baco. Caracteriza-se este, em princípio, pela sua retórica aliciante posta a serviço do convencimento de partidários de sua causa. Já foi visto, antes, que este deus olímpico cultivava sua própria fama, e porque zeloso de sua permanência e temeroso de que a fama dos portugueses a obscureça, se põe contrário a estes, tudo fazendo para impedir o sucesso de sua viagem marítima, caminho das Índias. Declarando-se inimigo dos lusos, procura persuadir deuses e humanos a tomarem posição contra os mesmos. Em função deste propósito codifica-se o seu discurso, que se pode definir como partidário adverso, em terminologia de retórica, se confrontado com aquele outro que procura instaurar a fama portuguesa.

A estratégia de Baco consiste sempre em apresentar àqueles a quem destina sua mensagem e deseja convencer à causa que defende, uma série de qualidades negativas, dominantes na constituição do caráter moral dos portugueses e motivadoras de todas as suas ações. Quando, por exemplo, se dirige ao Regedor, em Moçambique, ao pressentir que poderia ganhá-lo para o seu partido,

“Lhe diz como eram gentes roubadoras
Estas que ora de novo são chegadas;
Que das nações na costa moradoras,
Correndo a fama veio que roubadas
Foram por estes homens que passavam,
Que com pactos de paz sempre ancoravam.

— “E sabe mais (lhe diz), como entendido
Tenho destes Cristãos sanguinolentos,
Que quasi todo o mar têm destruído
Com roubos, com incêndios violentos;
E trazem já de longe engano urdido
Contra nós; e que todos seus intentos
São pera nos matarem e roubarem,
E mulheres e filhos cativarem.”

(Canto I, 78-79)

Tal retrato, concebido em função de uma fama negativa e mais ou menos disseminado ao longo do poema, choca-se com o conceito e a apresentação da imagem positiva do herói no outro discurso, o de louvor. Este, porém, constrói-se como discurso favorável à fama portuguesa, ao passo que o do enciumado deus do vinho se distancia desta fama, por querer negá-la, por pretender, o velho Baco, impedir deliberadamente que ela um dia se justifique, espalhe-se e faça-se ouvir no mundo inteiro.

O resultado final perseguido por ele, se posto em termos de concreta objetividade, seria a interrupção definitiva da viagem de Vasco da Gama. Tal fato traria, como consequência imediata, o corte ou a supressão da matéria da narrativa e, por conseguinte, a impossibilidade de continuação do discurso épico, sua impraticabilidade. Entende-se que, se assim acontecesse, não poderia ser ouvida a voz da fama a falar pela glorificação dos portugueses. Seria a vitória de Baco. Por não ser ela admissível nos planos ideológicos da epopéia camoniana, sob pena de que esta se frustrasse, vai-se aos poucos se apagando a voz do deus, até que desapareça de todo, como um argumento vencido na dialética do discurso épico.

No episódio de o Velho do Restelo, tão conhecido e explicado, não vamos encontrar uma negação formal da fama portuguesa, mas uma série de condenação ao afã insaciável de ir buscá-la, mesmo longe e com perigo de naufrágios e mortes e prejuízos do reino e das gentes que nele ficam. As considerações que desenvolve, no início de sua fala, aquele “velho d’aspeito venerando”, revelam uma concepção da Fama, tomada ali no sentido amplo de renome, honraria, glorificação. O julgamento que faz da Fama, da Honra, da Glória, parece estar muito mais de acordo com uma forma medieval de pensar do que propriamente com a forma do pensamento renascentista:

“— Ó glória de mandar, ó vã cobiça
Desta vaidade a quem chamamos Fama!
Ó fraudulento gosto, que atiaça
Cũa aura popular, que honra se chama!
Que castigo tamanho e que justiça
Fazes no peito vão que muito te ama!
Que mortes, que perigos, que tormentas,
Que crueldades neles experimentas!

Dura inquietação d'alma e da vida
Fonte de desamparos e adultérios,
Sagaz consumidora conhecida
De fazendas, de reinos e de impérios!
Chamam-te ilustre, chamam-te subida,
Sendo dina de infames vitupérios;
Chamam-te Fama e Glória soberana,
Nomes com quem se o povo néscio engana!"

(Canto IV, 95-96)

A preocupação com a vanidade dos valores terrenos, a identificação da fama com a vaidade, a fazer lembrar o *Eclesiastes*, a condenação da fama e da glória enquanto privilégio de poderosos e ao mesmo tempo engano do povo simples e ignorante, tudo leva a crer numa orientação medievalizante, de tradição bíblico-cristã, não muito condizente com a nova visão de mundo, menos contemplativa e mais ativa, menos divinizante e mais humanizante, menos moralizante e mais pragmática, inaugurada com o Renascimento. O Cristianismo ascético seria sua fonte mais imediata. Ele flui dos lábios do Velho do Restelo como um estrato da herança religiosa medieval, uma religiosidade que praticamente é a mesma que experimenta popularmente a gente portuguesa daquela época, incentivada e conduzida por uma Igreja que prega o ascetismo e condena, em princípio, os anseios de glória individual e terrena.

Tem sido comum procedimento interpretativo identificar na fala do Velho do Restelo uma posição contrária ao projeto de expansionismo ultramarino, tão caro às classes dominantes em Portugal. Em troca de ambições tão altas, oferece aos cobiçosos de fama, domínio e honra, o inimigo que está às portas, o ismaelita, a obrigação cristã de combatê-lo e o direito de saqueá-lo:

"Não tens junto contigo o Ismaelita,
Com quem sempre terás guerras sobejas?
Não segue ele do Arábio a lei maldita,
Se tu pola de Cristo só pelejas?
Não tem cidades mil, terra infinita,
Se terras e riqueza mais desejas?
Não é ele por armas esforçado,
Se queres por vitórias ser louvado?"

Deixas criar às portas o inimigo,
Por ires buscar outro de tão longe,
Por quem se despovoe o Reino antigo,
Se enfraqueça e se vá deitando a longe;
Buscas o incerto e incógnito perigo
Por que a Fama te exalte e te lisonje
Chamando-te senhor, com larga cópia,
Da Índia, Pérsia, Arábia e de Etiópia.”

(Canto IV, 100-101)

O inimigo à mão tem tudo o que é condenado na busca a um inimigo distante: terras, cidades, riquezas e valentia nos combates. A aprovação da continuidade de uma guerra de conquista contra o mouro, respaldada também numa justificativa religiosa, nega, evidentemente, a possibilidade de cegar uma ideologia expansionista no discurso do Velho. Pelo contrário, o que se percebe é a patente ambigüidade ideológica do mesmo, ao aceitar e não aceitar a ação dos portugueses em busca da fama que encobre suas verdadeiras intenções. Os pólos dessa ambigüidade estariam no imediatismo e no idealismo da ação guerreira, um mais facilmente ao alcance do homem comum que se encarna no Velho do Restelo, o outro mais distante de seus olhos.

A aceitar-se a opção proposta pelo orador, a fama portuguesa seria limitada no espaço e diminuída de significação, contrariando-se, por esse modo, a concepção que dela se tem ao longo do poema, a de fama grande e universal, a qual os portugueses haveriam de conquistar definitivamente com o empreender de uma epopéia marítima, histórica e poeticamente identificada na viagem de Vasco da Gama, a viagem que se inicia justamente naquele momento em que aquele velho, cujo saber é só de experiência e não de ciência, expõe as razões de um porta-voz daqueles que no reino são contrários à sua realização. A ambigüidade de seu discurso talvez se resolva, em termos da leitura aqui proposta, se tomado como um discurso de distanciamento, na proporção em que, aceitando a ação dos portugueses contra os vizinhos mouros, inimigos do cristianismo, minimiza a fama, e, falando contrariamente à realização da viagem de Vasco da Gama, pressupõe uma negação da fama.

Contudo, é curioso notar a nenhuma eficácia desse discurso sobre a vontade de ação daqueles que embarcam no cais do Tejo. Tal observação interessa como forma de verificar mais uma vez a comprovação do predomínio do discurso intencional e ideologicamente construído em favor da epopeização dos feitos históricos lusitanos.

No confronto entre os discursos de adesão e de afastamento, sai vencedor o primeiro, impondo-se um silêncio total ao outro. Sublinhe-se, porém, que o silêncio a que foi reduzido o discurso de distanciamento não importa em suprimir-lhe um sentido. Negar sentido ao que dizem Baco e o Velho do Restelo seria admitir a tese de uma fama portuguesa incontestável, não excludente, absoluta. Esta não é, pela razão mesmo de integrar a estrutura narrativa o discurso de distanciamento, a imagem que o poeta pretende fixar, embora esteja evidenciado desde o início o seu propósito de fazer de *Os Lusíadas* o lugar poético da fama portuguesa.

Para Camões, e agora estamos lendo o que se pode chamar discurso de reflexão, a fama está do lado da virtude, é um valor que se alcança mediante ações dignas e honrosas. O discurso de reflexão é o discurso de percepção crítica. Sua construção se dá em função de avaliar, num ponto, a função que tem o poeta de atribuir a fama, e noutra, a de escolher e seleccionar aqueles que julga merecedores de receber essa distinção, excluindo aqueles outros que, por uma prática desabonadora, não devem merecê-la. Para que o discurso épico em *Os Lusíadas* seja, em sua favorabilidade à fama portuguesa, convincente e eficaz, é preciso que se manifeste nele uma consciência de seletividade pela qual pode o poeta indicar aqueles a quem admite o benefício da fama.

O ideal da fama aplica-se, pois, restritivamente, por se aproximar da virtude, entendida esta como uma disposição humana de encaminhar-se no sentido da perfeita realização do homem nos vários domínios de sua atividade. Esta perfeição do agir está, evidentemente, condicionada à obediência a códigos de natureza moral, religiosa, política ou militar, os quais dão ao poeta, no seu tempo, aquilo que seriam medidas de valor.

A fama deve individualizar apenas os que por sua virtude a merecem:

“Por meio destes hórridos perigos,
Destes trabalhos graves e temores,
Alcançam os que são da fama amigos
As honras imortais e graus maiores;”

(Canto VI, 95)

E ainda:

“Aqueles sós direi que aventuram
Por Deus, por seu Rei, a amada vida,
Onde, perdendo-a, em fama dilataram,
Tão bem de suas obras merecida.”

(Canto VII, 87)

Esses e ainda outros, como aqueles que podem substituir,
sobrepujando, os mais conhecidos e gloriosos heróis antigos:

“Por estes vos darei um Nuno fero,
Que fez ao Rei e ao Reino tal serviço,
Um Egas e um Dom Fuas, que Homero
A cítara par’eles só cobiço;
Pois pelos Doze Pares dar-vos quero
Os Doze de Inglaterra e o seu Magriço;
Dou-vos também aquele ilustre Gama,
Que para si de Eneias toma a fama.”

(Canto I, 12)

Convictamente exclui do privilégio de valorização pela fama os ociosos e viciosos que se valem da herança de nobreza para levarem vida desregrada e inútil (Canto VI, 95-96); aquele outro que antepõe seu próprio interesse ao bem comum ou o ambicioso que deseja subir na vida “só por poder com torpes exercícios / usar mais largamente de seus vícios” / (Canto VII, 84), e tantos tipos mais que desejaria condenar ao silêncio na vida e no poema, num gesto que faz ressoar com nitidez o que falava Baco.

As artes e especialmente a literatura já eram vistas, primeiro entre os gregos e mais tarde com os latinos, fonte mais próxima de Camões, como os meios adequados ao reconhecimento do valor

e da glória individual ou coletiva, ao propiciamento da perpetuação do nome e dos feitos pela fama. É provável que tenha sido com Heródoto, embora pretendesse fazer história, que surgira a noção de que é preciso narrar os feitos dos homens para que se não desvançam com o tempo. Estaria nele a origem da consciência que se passou a ter da palavra escrita, a literatura, como um meio eficiente de divulgação da fama. É em Píndaro, porém, que o testemunho do poeta foi elevado a uma posição mais alta que a opinião dos cidadãos comuns. Segundo este cantor das glórias de atletas e soldados, a palavra vive mais que os feitos e estes necessitam de celebração poética. É ainda dele a clara formulação do conceito segundo o qual o poeta é quem fixa para a posteridade a fama do herói e de que isto é para o poeta um dever. Desenvolve-se, a partir desse momento, a concepção do poeta como dador/doador de fama. Por corolário, a concepção que o poeta passa a ter de si mesmo como um merecedor de fama, de dignidade, de imortalidade.

Em Camões esta idéia é tomada em alto prego e por ela, conscientemente, entrega-se ao trabalho poético. Sabe que os seus heróis lusiadas são rudos e não favorecem nem admiram o que por eles, pela sua glorificação podem fazer os poetas e a poesia. No entanto, se nenhum prêmio material ou merecimento obtém pelo seu trabalho, já que o mecenatismo tantas vezes almejado não o favorecia, efetua o poeta uma troca simbólica, substituindo o que não recebe por aquilo que já possui, o amor à pátria:

“As Musas agradeça o nosso Gama
O muito amor da pátria, que as obriga
A dar aos seus, na lira, nome e fama
De toda a ilustre e bélica 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 d’ouro fino e que cantassem.

Porque o amor fraterno e puro gosto
De dar a todo o Lusitano feito
Seu Louvor, é somente o pressuposto
Das Tágides gentis, e seu respeito.”

(Canto V, 99-100)

No discurso global de *Os Lusíadas*, o discurso de reflexão é o momento de solução dialética do impasse criado pelo jogo de oposições entre a adesão à fama e a negação da mesma. Confirma a validade de sentidos contraditórios, e por isso mesmo não se perde a fala de Baco nem a do Velho do Restelo. Ao assumir o canto a favor da fama portuguesa, Camões se mostra certo de que esta tem os limites de sua relatividade.

Sabe, porém, que o poema é o lugar de sua convicção. Não rejeita a voz de Baco, que os acontecimentos políticos e sociais do seu momento histórico não o permitem, mas toma conscienciosamente o partido que faz falar a fama portuguesa, num discurso em que é motivo e objetivo e que, portanto, se constrói em função de sua presença.

Questões propostas à conferência

A Idéia da Fama em *Os Lusíadas*, de Luiz Carlos Alves*

*Letícia Malard***

O texto de Luiz Carlos, o meu querido Baiano, possui qualidades que ressaltam de imediato, tais como: originalidade temática, revelação do conhecimento de fontes camonianas, parcimônia e adequação de citações literárias, organização na exposição. Entretanto, falar sobre os aspectos positivos ou concordes não provoca nem motiva debate algum, fugindo-se, conseqüentemente, aos objetivos desta sessão e da função que nela deverei exercer. Por outro lado, corre-se o risco de se confundi-la com defesa de tese, e ficarmos nós aqui, debatedores e debatido, numa situação constrangida de defesa sem tese, de examinadores sem examinado, enfim, numa representação em que, não sendo de balé, sempre há gente na platéia na expectativa de que pelo menos um de nós dance.

Procurando um meio-termo vou propor, nos quinze minutos que me foram destinados, questões ao trabalho ora apresentado, com o único objetivo de abrir um debate que, com toda a certeza, continuará em nossos gabinetes de estudo. Um debate sem combate, mas dançando cada qual a sua música.

* Estas questões foram propostas na sessão em que foi proferida a conferência.

** Professora Adjunta da Faculdade de Letras da UFMG. Doutora em Literatura Brasileira.

Primeiro, uma questão de caráter geral: Observo no texto certa falta de fundamentação teórica, de metodologia da análise literária, não porque o colega não as possui, fique claro, mas por tratar-se, parece, de uma opção consciente, deixando que a abordagem do texto corra intuitivamente, no nível interpretativo da cena sintagmática, o analista preocupado em excesso com um entendimento primeiro do escrito e suas fontes. Embora didaticamente proveitoso esse tipo de abordagem, ele se torna vulnerável em vários aspectos: o mais significativo deles é a redundância analítica, isto é, a explicitação do explicado muito próxima à paráfrase, e sua fácil queda no impressionismo.

Então, pergunto: por que a opção por esse caminho, quando sei que o autor — e também poeta — tem embasamento teórico mais do que suficiente para ler o texto camoniano, ultrapassando de muito a simples comprovação do que o “eu” poético e/ou suas personagens dizem, no sintagma, a respeito da fama.

Um segundo ponto se liga à hipérbole do discurso de adesão à fama, que o colega mostra a partir da análise da proposição do poema. Não há dúvida quanto ao fato de *Os Lusíadas* constituírem um discurso de adesão à fama, devido a sua marca épica. Entretanto, aquilo que está sendo chamado de discurso de afastamento em relação à fama, seria, a meu ver, o reforço desse discurso primeiro, de adesão, pois ele começa por ser derrotado pela própria História como ciência, derrota reduplicada na Literatura por Camões.

Se se comparam os feitos portugueses da expansão ultramarina que nos chegaram através da História, com as formas adjetivas da proposição do poema poder-se-ia afirmar que o poeta foi até modesto em seu emprego, para não dizer que foi realista. Os “barões” celebrados merecem indiscutivelmente todos esses adjetivos e mais outros, dentro da ideologia então vigente. As primeiras estrofes “fotografam” a História. Sem falarmos das viagens anteriores, lembre-se a recepção que teve o Gama na volta da Índia, apesar de metade da tripulação não ter agüentado os sofrimentos da viagem e de não se ter conseguido o tratado de amizade e comércio com o samorim.¹

1. Conferir essa e as outras referências históricas em: SARAIVA, J. Hermano. *História Concisa de Portugal*. Mira-Sintra — Mem Martins, Europa América, 1978.

O que se pode e deve é discutir o mérito da “dilatação da Fé e do Império”, nos termos da proposta do Velho do Restelo, bem como as causas dessa expansão. Mas a proposta do poema é cantar seus resultados para o Estado / Pátria portugueses. E nesse canto, nos versos apontados, não encontro um discurso hiperbólico.

Também pelas mesmas razões não me parece que a matéria épica antiga marque o pólo negativo do discurso, devendo ser esquecida, minimizada. O “Cesse tudo o que a musa antiga canta / Que outro valor mais alto se alevanta” pretende, antes de mais nada, reiterar o pólo positivo também, na medida em que se opõem realidade e ficção, história e mito, superioridade cristã congruente com “valor mais alto”, e inferioridade pagã das “façanhas fantásticas, fingidas, mentirosas” do *epos* grego e romano, onde mito e História se confundem e que, portanto, não deve ser esquecido nem minimizado em relação aos feitos portugueses, mas a eles contraposto. Daí o fato de os versos que citei compararem, não o discurso do poeta com o discurso anterior, conforme se afirma. Para mim, a comparação se dá em relação à matéria discursada — os feitos gloriosos de um e outros povos.

Na p. 6 está dito que é em Gil Vicente que a idéia de uma fama portuguesa encontra sua expressão literária mais definida, antes de *Os Lusíadas*, no *Auto da Fama* (1510 ou 1515). Pergunto por que não deslocar essa definição para 1538, quando, segundo Rodrigues Lapa,² Sá de Miranda concluíra a comédia *Vilhalpandos*. Aí a Fama, também alegorizada, faz o Prólogo, mencionando a defesa heróica de Diu (1537) — que aparece no Canto II da epopéia camoniana — e a conquista de Túnis (1535), onde se destacou o infante D. Luís.

Na p. 8 o colega Luiz fala de um “narrador comprometido com a construção de um discurso que pretende ouvir e fazer ver, numa simbiose de imagens lingüística e visual de inspiração ovidiana.” Não creio tratar-se de simbiose de imagens. O uso de *ver por ouvir*, segundo nos informa Wilton Cardoso no ensaio *O Mito de Natércia, na Lírica de Camões*,³ vem dos trovadores

2. MIRANDA, Francisco de Sá de. *Obras Completas*. Lisboa, Sá da Costa, 1942, vol. I, p. XV e vol. II, p. 187 e segs.

3. CARDOSO, Wilton. *O Mito de Natércia na Lírica de Camões*. Belo Horizonte, Papelaria e Tipografia Brasil, 1949, p. 57.

medievais, chegando ao grande poeta. Acrescenta que a ignorância de seu editor — Faria e Sousa — levou à correção de versos camonianos, escrevendo “ouvir” onde se lia “ver”. Também na *Eneida* de Vergílio, o verbo *videre* possuía acepção de “ouvir”.

Na p. 9 lê-se que havia uma superestima da ação dos portugueses na consciência social do tempo de Camões, espécie de mitificação, e por isso o poeta não consegue manter uma neutralidade ideológica ante a matéria de seu canto. Prefiro colocar o problema de outra forma: na época de Camões Portugal já não era mais aquele: no reinado de Dom Sebastião aumentam as dificuldades econômicas, a manutenção da Índia torna-se difícil, os humanistas falam mal da exploração econômica do Oriente. Em 1570 o Estado arrenda a mercadores o monopólio do comércio oriental e até se coloca em pauta a conquista do Norte da África, como quer o Velho do Restelo. Viviam-se de glórias passadas *reais*, não superestimadas. Então, acredito que o poeta, mesmo adeso ao discurso da fama, consegue algum índice de neutralidade ideológica. Existe n’*Os Lusíadas* um discurso do antipoder, pouco importando se dele esteja excluído o “eu” poético. São de extrema lucidez contra-ideológica, por exemplo, a raiva do poderio armado luso que se manifesta, através de Baco, ao regedor de Moçambique, bem como a fala do deus disfarçado em mouro: “... todos seus intentos / São para nos matarem e roubarem / E mulheres e filhos cativarem” (Canto I, 79). Veja bem: a partir de 1441, a principal riqueza trazida pelos portugueses do litoral africano eram os escravos negros. E — a mais significativa — a fala do Velho do Restelo. Essas posições contrárias à dilatação da Fé e do Império, tidas, respectivamente, por um divino disfarçado em humano, no contexto extranacional, e de um humano, no contexto nacional, neutralizam de alguma forma a visão exclusivamente positiva do poeta quanto ao mérito dos feitos lusitanos. No entanto, por serem derrotadas tanto na História como na epopéia, acabam por fortalecer a fama.

Finalmente, algumas palavras sobre a interpretação que se dá à fala do velho do Restelo, considerando-a mais de acordo com uma forma medieval de pensar do que propriamente com um pensamento renascentista. Aqui, discordo pra valer. Como já foi dito — e é bom reiterar — não havia um consenso a respeito das

navegações. A viagem que o poeta prioritariamente celebra — a do Gama — foi derrotada por votação nas Cortes. Seu idealizador, D. João II, morreu durante os preparativos. O sucessor, D. Manuel, submeteu o projeto à discussão e, apesar de derrotado, manteve o plano. Muito tempo antes, Sá de Miranda via no comércio de especiarias um elemento de decadência nacional. Diogo de Teive escreveu um poema em latim sobre a educação do rei, onde fala das tristezas para o reino que as especiarias traziam, “com mais risco de vida que proveito”. Esses argumentos tendem a sustentar nossa discordância em relação ao pensar medievalizante do velho, e divisar nele a voz do antipoder, do bom-senso humanista. É até possível que a sua fala tenha relação com o *Eclesiastes*, mas não pela identificação da fama com a vaidade, como você afirma na pág. 20. Extrapolando o texto camoniano para fazer caber nele o bíblico, eu enxergaria neste homem “de saber só de experiências feito”, um ex-viajante, para aplicar a ele o que diz o livro de elogio da sabedoria (*Eclesiastes*, 34,9-12):

“Aquele que viajou conhece muitas coisas; e o que tem muita experiência discorre sabiamente. O que não tem experiência pouca coisa sabe, mas aquele que viajou é rico de sagacidade. Muitas coisas vi nas minhas viagens, e em muitas aventuras estive medido. Muitas vezes estive em perigos de morte, e deles livre-me graças às experiências.”

Camões e o conceito de “clássico” de T. S. Eliot

Hennio Morgan Birchal
a Joaquim Paço D’Arcos*

Em outubro de 1944, o então célebre poeta nascido norte-americano e naturalizado inglês, Thomas Stearns Eliot, pronunciava, perante uma Sociedade Virgiliana, sua comunicação intitulada *Que é um Clássico?* (*What is a Classic?* — Ed. Raber & Faber Limited, 1950).

Que moveria Eliot a aderir à fundação de uma sociedade em culto a Virgílio e, ainda, a procurar definir o termo “clássico”?

É simples a resposta. T. S. Eliot, sendo embora um grande poeta atual, fiel inclusive aos anseios e perplexidades do século, foi um dos chefes do neo-classicismo, uma das correntes estéticas da Europa e Norte-América do entre-guerras.

Eliot nele se engaja como quem tivera uma sólida formação erudita ultimada em Harvard, na Sorbonne e em Oxford, e como quem optara por ser um “subject” da coroa inglesa, na condição de conservador, anglicano e monarquista.

O neo-classicismo fez-se particularmente importante na música, onde, ao lado de compositores italianos e norte-americanos como Busoni, Respighi, Howard Hanson e Walter Piston, podemos citar o próprio Stravinski de algumas obras. Além de despertar o estudo e a aplicação das técnicas musicais antigas, inclusive a grega, esta corrente renovou o gosto musical, estimulando a audição dos

* Professor Efetivo de Língua Portuguesa e Literatura Brasileira da Escola Estadual Governador Milton Campos e do Colégio Militar de Belo Horizonte.

seiscentistas e setecentistas: Bach, Haendel, Pergolesi, Vivaldi, Corelli. No Brasil, além dessa renovação lembremos as *Bachianas Brasileiras*, de Villa-Lobos.

Na Literatura, pode-se proclamar alguma ligação com o neo-classicismo em obras como o próprio *Ulisses* de James Joyce, por ser a contrapartida moderna da *Odisséia*.

Quanto a Eliot, sua primeira grande obra, *The Waste Land*, reflexo de um grande pessimismo de 1922, que é data, também, do *Ulisses*, tem por epígrafe uma referência em latim e grego à sibila de Cumas:

“Nam Sibyllam quidem Cumis ego ipse oculis
meis vidi in ampulla pendere, et cum illi pueri
dicerent: Sibylla tí théleis? respondebat illa: apothaneîn thélo.”

(Em verdade eu vi com meus próprios olhos, em Cumas, a sibila hesitante sobre os óleos e, como os meninos lhe perguntassem: Que queres, sibila? Respondia: Quero morrer.)

Sob o peso da tradição cultural, Eliot vai trilhar em seguida o caminho do neo-classicismo, a partir, dizem os críticos, de *Ash Wednesday* (*Quarta-feira de Cinzas*), de 1930. O “Crime na Catedral”, porém, já divulgada em português, com seu denso “pathos” trágico, obtido por meio de alguns mecanismos do teatro grego, inclusive o coro, é que melhor representa sua posição.

Em sua comunicação, T. S. Eliot propõe a tese de que o único autor rigorosamente “clássico” de toda a Europa é Virgílio.

Que condições tão restritas imporá ele, para uma conclusão tão exclusiva e excludente? Numa Europa tão cheia de períodos clássicos e de vultos culminantes? Será que para um súdito de Sua Majestade Britânica Shakespeare possa não ser clássico?

Lamentamos não poder dar uma noção de todas as reflexões e referências de Eliot, nas 26 páginas de dissertação. Há, porém, algumas repetições e, para o efeito de apreendermos seu conceito de clássico, vamos ater-nos, em princípio, ao que vai pelas págs. 9 - 10 e 19 - 21.

Negando qualquer julgamento de valor à rotulação de clássico, o autor assegura que apresentar Virgílio todos os traços desse rótulo não o torna “o maior poeta que jamais escreveu”, nem

confere à literatura latina nenhuma preeminência sobre as outras. (pág. 9)

A *maturidade* é a condição básica do clássico. É ela que extrema Virgílio, o *clássico universal*, de possíveis clássicos domésticos, internos em sua própria literatura, como representantes dos períodos com aquela denominação. (pág. 10)

“Só pode surgir um autor clássico quando uma civilização está madura; quando estão maduras a língua e a literatura, e resultará de uma mente madura. É a importância dessa civilização e dessa língua, assim como o alcance da mentalidade do poeta, que confere a universalidade. Mas definir maturidade, sem supor que o ouvinte já sabe em que consiste, é quase impossível.” (pág. 10)

Tem Virgílio maturidade de espírito porque dispõe de uma consciência histórica fundamentada no conhecimento da história de um outro povo (o grego), anterior à própria nação do poeta. E essa civilização tinha ainda as vantagens de ser altamente desenvolvida e intimamente conexas com a latina. Os próprios gregos não dispuseram de tanto.

Publius Vergilius herdou dos poetas romanos anteriores, e continuou com seus contemporâneos, a prática de assimilar as “descobertas, tradições e invenções da poesia grega”, o que é um grau de civilização mais elevado do que o cultivar apenas a poesia da própria nação. (pág. 19)

Mas foi ele quem teve “mais fino senso de proporção” nessa prática. (pág. 19)

Por isso é que, enquanto em Homero a Guerra de Tróia assume proporções pouco maiores que de uma “rixa entre uma cidade-estado grega e outras cidades-estado”, na *Eneida* temos uma distinção mais profunda, mas ao mesmo tempo uma declaração de parentesco, entre “duas grandes culturas” marcadas por um destino comum. (pág. 20)

Isto é uma “consciência da história” que dá testemunho da maturidade de espírito do autor e da maturidade de costumes de sua época, desprovida de provincianismo. Virgílio nos terá dado uma imagem “retocada” da Roma de Augusto — a qual de fato seria rudimentar a olhos modernos — mas como resultado

de uma sensibilidade mais aguda, capaz de frisar os aspectos mais nobres de sua época. Catulo e Propércio parecem “rufiões”, e Horácio “algo plebeu”, ao lado do mantuano. (pág. 20)

Prova de tal refinamento, a cena de Enéias e Dido nos infernos, “um dos mais civilizados lugares da poesia”. Vale ela não tanto pelo que explicitamente narra de Dido, mas pelo que revela da consciência do herói. No insultuoso desprezo que aquela lhe vota percebe-se que ele mesmo é que não se perdoava (o tê-la abandonado), embora, acima da vontade dos deuses, cumprisse os “fados”. (pág. 21)

Esta civilizada superação de um código de procedimentos apenas tribal confere às personagens virgilianas um caráter romano e europeu. (pág. 21)

Mas na página 22 há ainda uma afirmação básica: Ninguém mais dono das grandes estruturas, ao lado da simplicidade e da expressão direta, do que Virgílio.

Em resumo, a tese de T. S. Eliot propõe a busca de um *clássico universal*. Deve-se aceitar a proposta, atento o grande número de clássicos, em todas as nações cultas. Aceitáveis, também, as qualidades literárias arroladas, e dever tal autor encarnar um momento de validade universal de seu próprio povo.

Que Roma, elo entre a antigüidade e o mundo ocidental moderno, deve fornecer esse clássico, também se compreende. Mas não há como satisfazer-nos com a maneira omissiva, que praticou o ensaísta inglês, de excluir Ovídio e Horácio. Conformamo-nos em deixar de lado os mencionados Catulo e Propércio, cuja obra realmente não tem a necessária amplitude.

Ovídio, porém, já é diferente. Se a parte licenciosa de sua produção, a da *Ars Amandi* e quejandos livros, não envolve, por definição, a postura de um clássico, já as elegias compostas no Mar Negro, por sua realização estilística em termos de simplicidade, e os grandes poemas das *Metamorfozes* e dos *Fastos* poderiam fundamentar a candidatura do sulmonense ao título de clássico representativo do período de Augusto.

Muitas gerações se têm revisto nas efusões do lirismo direto dos *Tristes* e das *Pônticas*. Ali, a seqüência de hexâmetro e pentâmetro não raro se presta à expressão mais generalizada e filossófica, como naquilo da *Elegia I* dos *Tristes*:

Donec eris felix, multos numerabis amicos;

Tempora si fuerint nubila, solus eris. (vv. 39-40)

(Enquanto fores feliz, contarás muito amigos; mas se os tempos se nublares, ficarás sozinho).

E aqui acham campo os mais realistas para tomar “felix” por “dives” e entender: enquanto fores rico...

Podemos não considerar os *Fastos*, já que ficaram incompletos e não acrescentam os méritos da métrica de Ovídio, por compostos também em dísticos elegíacos. Mas as *Metamorfoses*, um longo poema em 15 Livros, com episódios líricos e heróicos, composto em hexâmetros (que são o metro da tradição épica) não menos brilhantes do que os mencionados dísticos — pedem elas meças à *Eneida* de Virgílio. Veja-se que, se esta consiste numa exaltação de Augusto, as *Metamorfoses* concluem com a apoteose de César, vinculando os céus à terra e nutrindo o orgulho político romano.

Eliot, porém, teria argumentado, no exemplo de Enéias e Dido, com algo mais sutil e depurado. E poderia ter citado a IV Écloga de Virgílio, em que os mais espiritualistas vêem até uma profecia pagã da vinda de Cristo, quando o poeta fala do nascimento do filho de Asínio Polião, a trazer de volta a idade de ouro à terra.

Nesse caso, temos de Ovídio o “Video meliora, proboque, deteriora sequor”, que, em que pese a seu tom moralista-cristão, vem a ser confissão de Médéia, no Livro VII das *Metamorfoses*, vv. 20-21. De seu caráter cristão é prova o fecho do Cap. VII de São Paulo na *Carta aos Romanos*: “Igitur ego ipse mente servio legi Dei, carne autem, legi peccati”, segundo a *Vulgata*. Nem falta, a esse exemplo, o devido enraizamento na literatura grega. Vêem os escoliastas sua fonte no *Hipólito* de Eurípedes, v. 380.

E quanto a Horácio? Não menor a dificuldade, certamente, de rejeitá-lo como o *clássico romano* e, pois, como quer Eliot, universal.

Sua obra foi a mais requintada, literariamente a mais pura e independente — se se pensa nas *Odes*, e apesar do contato com a realidade, que representam as *Sátiras* e as *Epístolas*. Ainda estas transcendem o utilitário e o particular, dir-se-ia que por força da forma. Não se trata da espontaneidade ovidiana: “quod tentabam scribere versus erat”, mas da arte e gosto de enfeixar e elevar artisticamente:

“Me pedibus delectat claudere verba” — *Sátiras*, II, 1, 28
(agrada-me prender as palavras em versos).

Esse resultado quase exclusivamente formalista, lúdico, liga-se ao enunciado de filosofia de vida da “aurea mediocritas” (*Odes*, II, 10, 5), precursora da recente “torre de marfim”, que normalmente se supõe necessária a um clássico, para afastá-lo do “vulgo profano”:

“Odi profanum vulgus et arceo” — *Odes* III, 1, 1
(Odeio o povo inculto e dele me afasto).

Sabe-se que o poeta, que viveu no limiar da “Pax Romana”, insulava-se das agitações políticas da grande Urbs, em sua vila rural de Tibur.

Metricamente falando, foi o venusiano quem mais refletiu a literatura grega. Seus *Epodos* e *Odes*, de metros baseados no pé jâmbico, espelham o variado lirismo dos séculos VII e VI, de Alceu, Safo, Arquíloco, Anacreonte.

Se muitas vezes, na *Sátiras* horácianas, o endereço é por demais restrito e pessoal, nelas mesmas e nas *Odes* — patrióticas ou morais — o poeta se eleva ao plano do universal. Ao lado da exaltação de episódios ou das virtudes romanas, estão as generalizações de:

“Dulce et decorum est pro patria mori” — *Odes* III, 2, 13
(É doce e honroso morrer pela pátria).

Por último, a *Arte Poética* é bem a expressão doutrinária da atitude clássica, não só ao registrar normas como o “in medias res”, observado em Homero, senão também ao estabelecer princípios mais estéticos. Neste caso, a necessidade de unidade e coerência, que não nos deixa associar uma “cabeça humana a um pescoço de cavalo” (*Humano capiti cervicem... equinam* - v. 1).

Se, pois, o exame das obras de Ovidio e de Horácio nos conduz ao impasse, vejamos que menção fez Eliot das de Virgílio. E verificamos que a única referência explícita vem a ser à *Eneida*.

A menção ao episódio de Dido e Enéias nos infernos prende-se explicitamente à condição da “maturidade de costumes”, por sua

vez reflexo da consciência história e da agudeza de sensibilidade do poeta. Parece-nos lícito tomar a mudez da ex-rainha cartaginesa, como um refinamento da parte de Virgílio, enquanto intérprete da sociedade augustana. Verdade seja que, se voltarmos dois Livros atrás no grande poema, as exaltadas exclamações, a feroz maldição e o patético e público suicídio da desvairada Elisa nos poderiam inculcar noção bastante oposta.

Mas, se a cena dos infernos é básica, quanto ao conteúdo, para ilustrar o classicismo de Virgílio, não pode ser senão na *Eneida*, quanto à forma, que pensava Eliot, ao dizer que ninguém é mais dono das grandes estruturas ao lado da simplicidade e da expressão direta. As *Bucólicas* não são grandes estruturas, embora sejam refinamento em relação ao modelo teocritiano, e as *Geórgicas* são por demais depuradas.

E na *Eneida* é que Virgílio excede aos demais poetas latinos: Obra mais unitária, mas por isso mesmo não menos grandiosa do que as *Metamorfoses* ou os *Fastos*; mais vasta que a soma das *Odes* horacianas, mas proporcional à glória de Roma, na exaltação patriótica e ética ao pio Enéias.

A própria e única presença do verso hexâmetro dactílico — como também nas outras duas obras — constitui traço de síntese, e tradição que se liga diretamente a Homero. Não se poderia mesmo exigir de um clássico latino o uso do metro nacional, o saturnino, logo abandonado.

Já que a *Eneida* era a base de raciocínio de T. S. Eliot, propomos generalizar o ponto e explicitar a seguinte condição para o grande clássico: ser autor de uma epopéia; mas epopéia no sentido próprio: um canto nacional.

Porque só a mitificação dos valores e da história nacionais pode, através do tratamento em termos da forma expressiva, atingir a validade universal. Claro que se continua a exigir, como o fez Eliot, a “maturidade de costumes”, que universaliza a época do autor.

Tudo isso está na simbologia das personagens principais da *Eneida*. Dido e suas maldições são as Guerras Púnicas — o maior episódio militar da história romana; Turno é o novo Aquiles, desta vez derrotado; Enéias é a antigüidade troiana, perpetuada através de Iulo e Sívio na Gens Júlia, à qual pertenciam César e Augusto. A rainha cartaginesa domina os seis primeiros Livros

da Epopéia, e o rei dos rútuos, os seis últimos. Roma supera e absorve os obstáculos a uma nova cultura troiana, inclusive a Grécia.

Na *Eneida*, pois, a consciência do valor universal do império de Augusto. A “maturidade de costumes” do ensaísta inglês.

A exigência da epopéia nacional para o clássico ecumênico esclarece a exclusão de Shakespeare, a qual devia estar preocupando nossos ouvintes, tanto quanto a nós. Outra dificuldade para um autor inglês ser clássico, confessa Eliot à pág. 25, é a língua. O inglês, dada sua pluralidade de constituintes, “tende antes à variedade do que à perfeição”. Assim, as línguas latinas, por mais homogêneas, “podem aproximar-se mais do clássico”.

Advogemos, pois, o título de clássico universal para Camões, a partir daí.

A reconstituição latinizante do Renascimento terá sido, no português, das mais coerentes e homogenizantes, pois se aplicava a um idioma relativamente pouco distanciado da língua-mãe.

Camões fá-lo reconhecer a Vênus:

“E na língua, na qual, quando imagina,
Com pouca corrupção crê que é a Latina.” (Lus. I, 33)

Se o problema for ser o épico-lírico português reconhecido, no Ocidente, nessa condição de clássico, terá, no latim, um apoio substancial.

Diz Eliot à pág. 31 do Ensaio:

“Nenhuma língua moderna poderia aspirar à universalidade do latim, ainda que viesse a ser falada por muitos milhões a mais do que ele.”

Não se trata, assim, de uma questão de número.

Sem faltar à simplicidade e à expressão direta, traços enlaçados por sua rímica quase pobre, o próprio Camões abriu um caminho para a universalidade, em termos lingüísticos, de sua obra. É a consciência estética de estar usando uma nova linguagem, a ser apreciada em seus valores expressivos:

“Dai-me agora um som alto e sublimado,
Um estilo grandiloquo e corrente.” (Lus. I, 4)

“Agora tu, Calíope, me ensina
O que contou ao Rei o ilustre Gama:
Inspira immortal canto e voz divina
Neste peito mortal, que tanto te ama.” (Lus. III, 1)

E, mesmo sendo imitação de Dante e Petrarca (ou por isso mesmo), aquilo da Lírica:

“Eu cantarei de amor tão docemente,
Por uns termos em si tão concertados...” (Soneto)

Desde Homero, é claro, os poetas “compuseram” seus versos (nem é a “poesia” senão um “fazer”), armando mil artifícios não só de rima e métrica, mas ainda de aliterações, onomatopéias, ecos, antíteses, hipérboles. Mas Camões, insistindo, especialmente n’*Os Lusíadas*, sobre o valor estético, aponta uma nova atitude e intenção. Intenção e atitude de prover os novos tempos, sublimados, universalizados, de uma linguagem condigna.

Vejam os em seguida a obra de Camões, a procurar-lhe as maturidades e universalidades eliotianas:

Não é ele poeta lírico de variadíssima forma e conteúdo? E nesse leque (como hoje se diz) de aspectos, não herda de tradições nacionais e internacionais? E não é tal herança perfeitamente consciente e madura?

Procedendo por partes:

Suas *Redondilhas* não prosseguem ou até arrematam a tradição nacional do trovadorismo, especialmente o veio provençal do “amor cortês”, concretizando-se nos novos jogos amorosos de motes e glosas das esparsas, vilancetes e cantigas do séc. XVI? Estão aí quatro séculos de evocação.

Não se faz veículo, esse metro nacional, do platonismo e misticismo das quintilhas de “*Sóbolos rios que vão*”, síntese e transcendência de vivência pessoal, antigüidade clássica e monoteísmo redimido:

“Quem do vil contentamento
Cá deste mundo visível,
Quanto ao homem for possível
Passar logo o entendimento
Para o mundo inteligível:

Ali achará alegria
Em tudo perfeita, e cheia
De tão suave harmonia,
Que nem por pouca escasseia
Nem por sobeja enfastia.” (Op. Cit., Ests. 69-70)

Querendo-se medir a diferença de tratamento, por influxo de Platão, é só ler a fonte literária, o Salmo 136, de Davi.

Não é o lirismo camoniano da “medida nova” a um tempo ovidiano, horaciano e virgiliano? Nisso, dificilmente, em toda a Europa dos períodos clássicos, outro poeta se lhe compara. De Ovídio, difunde o conceito de elegia lamentosa; de Horácio, toma a variedade das Odes; de Virgílio, pinta novos quadros pastoris.

E não pára aí. Através do Soneto, que é criação medieval, Camões soma ao lirismo clássico “uma medida de ouro” dantesco-petrarquiana.

Temos ainda as Sextinas, as Oitavas e as Canções, formas realmente renascentistas.

Tudo isso se presta a conteúdos múltiplos: a presença da mitologia, descritiva ou simbólica; as delegações pastoris de Almenos, Belisas, Frondosos e Durianos; o desencanto do valor da memória na elegia *O poeta Simônides falando*; o símile do exílio em *O sulmonense Ovídio desterrado*; a nota geógrafo-biográfica da canção *Junto de um seco, duro, estéril monte*; na écloga *Ao longo do sereno* / “Tejo, suave e brando”, a enganosa nota alegre, logo transformada: “O Tejo, com som grave, / Corria mais medonho que suave”.

Exponha ele, embora, filosofia moral, como a das *Oitavas ao Desconcerto do Mundo* — onde se profliga a injustiça da “má Fortuna, ao bem somente avara”, — a base é sempre a vida do poeta. Trata-se sempre de lirismo subjetivo, pessoal, e os Sonetos são seu maior repositório.

Se, porém, viveu o poeta tão intensamente esse lirismo, padecendo, de além-mar, sua paixão, por que não revelou a identidade da grande amada? Não quebraria sequer a tradição clássica: não nos é mistério a Lésbia de Catulo, a Délia de Tibulo, a Cíntia de Propércio, a Corina de Ovídio. De Dante e Petrarca tirou Camões o processo de chamar "Senhora" (Donna, Madonna) à amada. E Beatriz e Laura não nos são mistério.

Aí fica, pois, a questão da amada de Camões como exemplo de depuração, de sutileza de tratamento literário, segundo quer o autor do *Crime na Catedral*, para um clássico ecumênico.

Passamos a *Os Lusíadas*.

Satisfazem eles aquela condição mais geral proposta pelo autor dos *Quatro Quartetos*: o consubstanciar uma tradição não apenas nacional. A *Eneida* concretiza uma vivência cultural de mil anos — tantos os que vão da Guerra de Tróia ao século I a.C. *Os Lusíadas* os absorvem e somam-lhes os mil e quinhentos outros de cultura cristã.

E aqui está o primeiro ponto: absorvem como, somam como? Absorvem, empregando a mitologia como apoio da estrutura narrativa; somam, subordinando essa mesma mitologia, transformada em estrutura, ao interesse do cristianismo.

Há quem veja problema no maravilhoso pagão d'*Os Lusíadas*. Pretendeu-se ou pretende-se que Camões usasse a Deus, Cristo, Nossa Senhora, Arcanjos, Anjos e o Demônio para assessorar a viagem de Vasco da Gama. E que a presença de Júpiter, Vênus e Bacô ofende a piedade cristã do poema. Tanto mais descabida, a questão, quanto já tinha sido solucionada pelo bom frei Bartolomeu Ferreira, responsável pela "Licença da santa e geral Inquisição":

"Todavia, como isto é Poesia e fingimento, e o Autor, como poeta, não pretenda mais que ornar o estilo poético..."

E isto é coisa que se lê, na Edição Princeps de 1572, antes mesmo de entrar no poema.

Pena que Chateaubriand, que no *Gênio do Cristianismo* analisa as virtudes do maravilhoso cristão nas epopéias modernas, e por isso traça elogios ao *Paraíso Perdido* de Milton, conclua, "in limine":

“A mescla de fábula e cristianismo que fez Camões dispensa-nos do maravilhoso do seu poema.” (Op. Cit. Clássicos Jackson, Vol. XVI, p. 194 — Trad. de Camilo Castelo Branco).

É pena, porque se trata de um grande livro, com análises pertinentes. Páginas antes, lança o estilista francês as premissas em que Camões fica muito à vontade:

“Em toda a epopéia os homens e suas paixões são talhados para ocuparem o proeminente e amplíssimo lugar.

Pelo que, todo poema onde uma religião é empregada como *assunto* e não como *accessório*, onde o maravilhoso é *essência* e não *acidente* do quadro, peca essencialmente pela base.

Se Homero e Virgílio estabelecessem as suas cenas no Olimpo, duvida-se, apesar do engenho deles, que pudessem sustentar o interesse dramático até final.” (Op. cit., pág. 183).

E no rodapé:

“É um princípio incontestável que se deve trabalhar com inspiração antiga; mas a optar por história moderna, é dever cantar a própria nação.”

Fosse um pouco mais amplo o tema do autor dos *Mártires*, fizesse ele, por exemplo, o levantamento das obras que mais eficientemente exaltaram o cristianismo, e certamente veria nesse tratamento indireto, nesse usar a mitologia para pregar a expansão da fé cristã, o mais feliz resultado. E isso, mesmo quando concluísse, como outros já o fizeram, que a coisa mais viva em *Os Lusíadas* é justamente a máquina mitológica.

Porque está expressa a subordinação dos deuses pagãos à ordem monoteística. Logo no Canto I, fazendo Camões congregarem-se os deuses no Olimpo, diz:

“Deixam dos sete Céus o regimento,
Que do Poder mais alto lhe foi dado,
Alto poder, que só coo pensamento
Governa o Céu, a Terra e o Mar irado.” — Est. 21

Assim, quando logo adiante está Júpiter com a palavra e estabelece o êxito dos lusitanos como desígnio dos fados:

“Prometido lhe está do Fado eterno,
Cuja alta lei não pode ser quebrada,
Que tenham longos tempos o governo
Do mar que vê do Sol a roxa entrada”, — Est. 28

associam-se harmonicamente as duas tradições.

Aqui diverge realmente Camões de frei Bartolomeu Ferreira, de quem é a frase: “que todos os deuses dos gentios são demônios”. Daí em diante o aparato mítico, suficientemente concretizado em Vênus e Júpiter (representando ambos a ortodoxia), torna-se esteio da expansão cristã levada por Vasco da Gama aos mares “nunca arados de estranho ou próprio lenho”.

Vamos querer registrar neste ponto um dos mais interessantes efeitos estéticos d’*Os Lusíadas*. O princípio lógico de que a fantasia mítica não devia patentear-se às personagens reais gera a situação de proteger Vênus, por várias vezes, a armada lusitana, e irem os agradecimentos contritos do grande capitão diretamente para Deus ou para a “Divina Guarda Soberana”.

Tal se dá, primeiro ao longo da costa oriental da África, quando a Citeréia e as formosas ninfas evitam que, em Mombaça, as naus caiam numa cilada. Para isso, elas “Põem no madeiro duro o brando peito, / Para detrás a forte nau forçando”. Vê-se bem a condição cristã, católica, nas palavras do herói, conscienciando-se do ocorrido:

“Oh! caso grande, estranho e não cuidado,
Oh! milagre claríssimo e evidente,
Oh! descoberto engano inopinado,
Oh! pérfida, inimiga e falsa gente!
Quem poderá do mal aparelhado
Livrar-se sem perigo, sabiamente,
Se lá de cima a guarda soberana
Não acudir à fraca força humana?” — Lus. II, 30.

Vasco pede a Deus, em seguida, a indicação de um “porto seguro de verdade”, no que, entretanto, é atendido por Mercúrio, que lhe aparece em sonhos, a mando de Júpiter solicitado por Vênus.

Repete-se o processo no Canto VI, Estância 93, quando, serenada a tempestade, por intervenção da deusa da beleza, avista a armada costas da Índia, e ainda nos incidentes em terra, com os disfarces de Baco para incitar os indus — Canto VIII, 47-49.

O que acima chamamos de “efeito estético” é que essa inconsciência, especialmente de Vasco da Gama, de quem o está ajudando, produz um efeito quase cômico, apenas evitado pela ordenação das coisas, estabelecida no Consílio dos Deuses, segundo já vimos, e porque as intervenções de Baco para acionar a contrapartida dramática das ciladas e intrigas antilusitanas se operam em encarnações ou avatares de que também os mouros ou indianos não têm conhecimento.

Permanecem, pois, os planos monoteísta e politeísta perfeitamente definidos. Uma consequência é suspender-se longamente toda intervenção maravilhosa durante a narração patriótica dos Cantos III e IV, onde a palavra está delegada a Vasco da Gama. A aparição do Gigante Adamastor, no Canto V, também descrita pelo Capitão, merece observar que não pertence propriamente à máquina dramática, esbatendo-se em grande parte na “nuvem que os ares escurece”, como episódio insulado que é.

A separação dos planos mencionados favorece a essência nacional do poema: narram-se e celebram-se as glórias lusitanas repetidas vezes, num e noutro plano, além de no discurso narrativo do próprio poeta. Falam delas Júpiter a Vênus (Canto II); o Gama ao rei de Melinde (Cantos III e IV); Fernão Veloso a seus companheiros marinheiros (Canto VI); Monçaide e Paulo da Gama ao atual (Cantos VII e VIII); uma ninfa e Tétis, deusa dos mares, aos marinheiros e ao Gama (Canto X).

Trata-se de outro ponto em que a comparação com a *Eneida* tende para *Os Lusíadas*, já que naquela a história ou as glórias romanas quase só são referidas na fala de Anquises ao filho Enéias, e em meio a outros assuntos, no Livro VI.

Terão, porém, os nossos ouvintes percebido: vínhamos considerando a delimitação do plano real e do mitológico nOs *Lusíadas*

como traço de coerência e de estruturação clássica, e entretanto fomos obrigado a referir a convivência dos heróis com Tétis e as ninfas.

Seria então o aliciente Episódio da Ilha dos Amores um problema estrutural, uma contradição no grande poema? Asolutamente não. É ele, ao contrário, uma necessidade, porque uma solução. Sem ele, onde estaria a simbologia, a mitização, a heroização épica?

Era herói ou semideus Aquiles, filho da ninfa Tétis, aquela cujo casamento com Peleu veio a causar a Guerra de Tróia, geradora de toda a saga épica da antigüidade clássica; herói ou semideus era Enéias, filho de Vênus, que desde a *Iliada* o protege na Tróia sitiada; como já vimos, semideus ou herói é também Augusto, pela ilustre ascendência.

A Ilha dos Amores vem a ser a apoteose do herói lusitano.

Sem ela não atingiria o poema a transcendência mítica. A sustida discriminação dos planos durante oito cantos é disciplina formal e contenção necessária a um clássico. Mas era preciso transcender os limites humanos, fundir simbolicamente as duas linhas.

O endeusamento se faz, inclusive, “a posteriori”, como prêmio da vitória, e não por consagüidade. E com isso generaliza-se: não só Vasco da Gama, mas também os marinheiros são divinizados. Confirma-se a pluralidade dos heróis do poema. Fica toda a raça exaltada:

“Assi a formosa e a forte companhia
O dia quase todo estão passando,
Numa alma, doce, incógnita alegria,
Os trabalhos tão longos compensando.
Porque dos feitos grandes, da ousadia
Forte e famosa o mundo está guardando
O prêmio lá no fim bem merecido,
Com fama grande e nome alto e subido.” — Lus. IX, 88.

Para o efeito das exigências eliotianas do clássico universal, é de ver que a consagração no plano mitológico, sobre valer por si mesma, epicamente, anexa a *Os Lusíadas* toda antigüidade clássica, de validade européia.

Não menor setor de universalidade d'Os *Lusiadas* está no plano político. E também de maturidade, a maturidade de costumes.

O ilustre compatriota de Eliot, Arnold Toynbee, considera as grandes navegações portuguesas como uma "response" (reação, resposta) para a "challenge" (desafio, provocação) que foi a presença ou proximidade moura em relação a Portugal. Trata-se de uma das teorias do filósofo da história britânico: um fator aparentemente negativo (challenge) pode tornar-se um acicate para grandes feitos (response) de uma raça.

Segundo Toynbee, as navegações foram apenas desdobramento da Guerra da Reconquista. Se o ouvirmos, veremos que, apesar da fleugma inglesa e da sobriedade da História, no caso ele pôde mostrar-se até eloqüente:

"A derrota dos árabes pelos francos sob o avô de Carlos Magno na Batalha de Tours, em 732 d.C., foi seguramente um dos decisivos fatos da história; porque a reação do Ocidente à pressão siríaca, que então se manifestou, cresceu continuamente em força e impulso nesse setor, até que, sete ou oito séculos depois, seu ímpeto arrastava a vanguarda portuguesa da cristandade ocidental para fora da Península Ibérica e através dos mares, em torno da África, até Goa, Malaca e Macau, e a vanguarda castelhana, através do Atlântico até o México, e pelo Pacífico até Manila.

Estes pioneiros ibéricos prestaram incomparável serviço à cristandade ocidental. Ampliaram o horizonte e por isso, potencialmente, o domínio da sociedade que representavam, até vir ela a abarcar todas as terras habitadas e todos os mares navegáveis do globo.

Foi devido, em primeira instância, a essa energia ibérica, que a cristandade ocidental cresceu, como a semente de mostrarda da parábola, até que se tornou "a Grande Sociedade": uma árvore a cujos ramos todas as nações da terra se acolheram e abrigaram."

(*A Study of History* — Abridgement of Volumes I-IV by D. C. Somervell, pág. 124)

Os Lusíadas parecem ter sido escritos como uma exposição ou defesa antecipada da posição toynbeana. A perspectiva ali é

toda antimuçulmana, em detrimento, até, de uma universalização mais ampla do cristianismo, em confronto com budismos, bramanismos, etc. Mantém-se ao longo do poema a discriminação do Canto I, Est. 8, dirigida a D. Sebastião, em que só os saracenos recebem um adjetivo nada lisonjeiro:

“Vós, que esperamos jugo e vitupério
Do torpe Ismaelita cavaleiro,
Do Turco Oriental e do Gentio
Que inda bebe o licor do santo Rio”.

Assim, as intrigas contra os portugueses, nos Cantos VII e VIII, também se atribuem aos mouros.

Os portugueses, pois, que pela proximidade geográfica dos árabes mais viveram essa tensão histórico-cultural, assumem a liderança (ou continuam na liderança) da luta, representando todos os povos europeus e sua posição cristã. E o que não têm *Os Lusíadas* de explícito como apelo à unidade cristã! Lê-se à chegada dos navegantes à Índia, C. VII:

“Ó míseros Cristãos, pola ventura
Sois os dentes de Cadmo desparzidos,
Que uns aos outros se dão à morte dura,
Sendo todos de um ventre produzidos?” — Est. 9

E após censurar alemães, ingleses, franceses, italianos e incitá-los à luta extra-européia por Cristo:

“Mas entanto que cegos e sedentos
Andais de vosso sangue, ó gente insana,
Não faltaram Cristãos atrevimentos
Nesta pequena casa Lusitana.
De África tem marítimos assentos;
É na Ásia mais que todas soberana;
Na quarta parte nova os campos ara;
E, se mais mundo houvera, lá chegara.” — Est. 14

Será propositado, da parte de Camões, o fato de começar a ação do poema na costa oriental africana, ficando a atuação anti-

muçulmana sempre presente? Sim, porque, se começasse com a chegada a Melinde — em mais próxima analogia com a *Eneida*, onde já no Livro I vão ter os troianos a Cartago — tal não aconteceria.

A luta anti-sarracena por Áfricas e Ásias anexa, por si mesma, toda a tradição medieval ao significado d'*Os Lusíadas*, e num sentido ortodoxo, leigo e heróico, de epopéia. Isto, porque durante os séculos medievais, quando se lutava corpo a corpo com os sarracenos, construiu-se o edifício teológico e político cristão. Tudo o que, é captado, embora não referido diretamente (a não ser que assim o julgássemos o relato da História de Portugal — Cantos III e IV) numa ação mais moderna, renascentista, e não numa ação cronologicamente situada na Idade-Média, como nas outras epopéias do século XVI.

O tratamento antimuçulmano da viagem de Vasco da Gama vem a satisfazer também a condição da “maturidade de costumes” que nos impõe T. S. Eliot. O poeta clássico deve adotar um comportamento, uma atitude de depuração correspondente às qualidades de civilização de sua própria época, segundo o pensador.

No caso d'*Os Lusíadas*, podemos dizer que a época do tema tratado e a do poeta se confundem, já que apenas uns cinqüenta anos as separam. Algumas diferenças já ocorriam, e o próprio Camões as denuncia, sobretudo no plano moral; mas no da euforia da riqueza e no de sentir-se centro do mundo, o clima era o mesmo. Vê-se, por exemplo, de versos como um dos citados há pouco: “É na Ásia mais que todas soberana”, que, observe-se, pertence a uma digressão sobre a atualidade do poeta.

Aí está a maturidade de costumes: Camões vai recobrir esse orgulho nacional decorrente da conquista do universo, através da vitória sobre os árabes, com um poema de feitura renovada, moderno, e por isso mesmo herdeiro de tudo o que construíra tal modernidade.

Um poema Renascentista.

Por toda a amplitude e sutileza de sua Lírica; por toda a simbologia e representatividade de sua Épica, o testemunho escrito de Thomas Stearns Eliot concluirá conosco que, ao lado de Virgílio, de quem é o maior discípulo, *Luís Vaz de Camões* é um *clássico universal*.

Porque, segundo Eliot, Camões não é um clássico

Johnny José Mafra*

Debate com o Prof. Hênio Morgan Birchal, a propósito de sua palestra intitulada *Camões e o conceito de «clássico» de T. S. Eliot*.

Estudamos hoje uma questão que não é nova, pois nos foi legada pela antiguidade latina: o significado de *classicus*. Nos primitivos tempos de Roma, a palavra designava a primeira das cinco partes em que Sêrvio Túlio dividira a população da cidade. Ao significado sociológico e político do vocábulo juntou-se a idéia de excelência e prestígio. Mais tarde, no século II d.C., *classicus* aparece em *Noctes Atticae* de Aulo Gêlio, na expressão *classicus scriptor*, utilizada para exprimir o conceito de escritor excelente e modelar (Cf. Vitor Manuel de Aguiar e Silva. *Teoria da Literatura*. Coimbra, Livraria Almedina, 1967. p. 351).

Aplicado à literatura, o termo *clássico* designa a época compreendida pelos séculos XVI, XVII e XVIII, quer dizer, os períodos do Renascimento, do Barroco e do Neoclassicismo (cf. Jacinto do Prado Coelho. *Classicismo*. In: *Dicionário de Literatura Portuguesa, Galega, Brasileira e de Estilística Literária*. 3ª ed., Porto, Figueirinhas, 1978), época que pode definir-se “por um ideal de clareza, de sobriedade, de nobreza, de calmo equilíbrio, de harmonioso acabamento...” (idem, *ibidem*).

* Professor Adjunto da Faculdade de Letras da UFMG. Doutor em Literatura Latina.

No desenvolver da crítica literária, acompanhamos a evolução do conceito de clássico. Ora designa os escritores que atingiram a maturidade, ora os autores modelares, ora simplesmente os escritores da literatura latina ou grega, ora os autores adotados nas classes das instituições escolares, ora ainda a antítese *clássico/romântico*. Não são poucos os autores que se ocupam da definição de *clássico*, bastando lembrar o excelente capítulo de Vitor Manuel de Aguiar e Silva, em *Teoria da Literatura*, que nos leva a *De l'Allemagne*, de M.^{me} de Staël, a *Qu'est-ce que le classicisme?* de Henri Peyre. Basta lembrar *Le Génie du Christianisme* de Chateaubriand, bem como os livros ou artigos do Prof. Hernâni Cidade, um dos maiores estudiosos do classicismo e particularmente de Camões.

Faltava-me um contato com o excelente e revolucionário trabalho (excelente porque revolucionário) de T. S. Eliot *What is a classic?* Tive-o, na leitura e exame da palestra do meu mestre e amigo Prof. Hênio Morgan Birchall, que agora acabamos de ouvir e que se intitula *Camões e o conceito de "clássico" de T. S. Eliot*. Tive-o na leitura direta do artigo de Eliot, em tradução francesa de Henri Fluchere.

Em seu trabalho, o Prof. Hênio arrola todos os passos que julga necessários e bastantes para a análise de *clássico* que pretende fazer. Nesses passos facilmente encontra a colocação do poeta Virgílio. Mas estranha a "maneira omissiva" do ensaísta inglês, "de excluir Ovídio e Horácio". Enquanto defende o enquadramento dos dois poetas latinos no conceito eliotiano de clássico, esquece-se de que Eliot é também "omissivo" quanto ao poeta português. Talvez o faça de propósito o meu prezado professor, porque quer ele próprio aplicar ao autor d'*Os Lusíadas* as idéias que Eliot aplicou a Virgílio.

Muito acertado andou o professor, e admirável foi o seu trabalho, quando levantou as idéias essenciais de *clássico* contidas no ensaio e as aplicou a Camões, quer lírico, quer épico. Tais conceitos, diz ele, constam das páginas 9-10 e 19-21 da edição que consultou. Atesto ainda a referência e a citação das páginas 22 e 25.

Ocorreu-me ler terceira ou quarta vez o ensaio e observar que não basta o que consta dessas páginas, porque, nas intermediárias, o poeta inglês ou aplica a Virgílio os conceitos emitidos ou os

nega a autores ingleses, franceses e italianos. Diante disso, quero acrescentar à excelente análise apresentada pelo Prof. Hênnio alguns dados tirados das páginas intermediárias, o que me autoriza a desejar para Camões o título de *clássico*, sim, de *clássico*, mas não de *clássico universal* como pretendeu o conferencista em seu trabalho.

A partir deste momento, mencionarei a versão francesa de Henri Fluchere, *Qu'est-ce qu'un classique? In: Essais choisis*. Paris, Éditions du Seuil, 1950. pp. 339-363.

Eliot admite a existência de dois tipos de clássico, quando diz: “Distinguirei entre o clássico universal, como Virgílio, e aquele que só é clássico em relação a outra expressão literária em sua própria língua, ou segundo a visão que tem a vida num período particular” (p. 342). Tal distinção só nos permite considerar Camões um clássico relativo, como volta o poeta a dizer em nova classificação na página 357.

Mas vejamos em resumo as qualidades de uma obra clássica mencionadas por Eliot: 1) Maturidade de espírito; 2) maturidade de costumes; 3) maturidade da língua; 4) perfeição do estilo comum. Além disso, o clássico deve ser *universal*.

Procedendo por partes, o Prof. Hênnio analisa a obra de Camões das *Redondilhas* a *Os Lusíadas*, para concluir que o grande vate português é um clássico universal. Não parece provável, de acordo com as entrelinhas de Eliot. Mas o autor de *What is a classic?* não fala de Camões, nem apenas menciona seu nome, o que é lamentável. É lamentável que o ensaísta desconheça *Os Lusíadas* ou é lamentável que ele menospreze a literatura portuguesa. De qualquer maneira, partamos desta realidade: Eliot não fala de Camões. Mas, se falasse, diria que não é um clássico, como o disse claramente de Milton, de Shakespeare, de Racine e de Dante.

Vejamos, quanto ao amadurecimento do espírito, o que diz Eliot na página 343: “A maturidade de uma literatura é o reflexo da maturidade da sociedade em que essa literatura se formou: um autor individualmente — Shakespeare e Virgílio sobretudo — pode fazer muito para desenvolver sua língua, mas não pode levar esta língua à maturidade, a menos que o trabalho de seus predecessores tenha preparado o terreno para que ele ajunte seu toque final. Uma literatura madura tem então uma história atrás

de si: história que não é apenas cronologia, acumulação de manuscritos e escritos de toda espécie, mas progresso ordenado, embora inconsciente, progresso de uma língua para realizar as virtualidades que estão nela, no interior de seus próprios limites". Ora, a língua latina, estilizada na *Eneida*, possui uma história que ultrapassa os limites dos primeiros textos. Desses limites até Virgílio decorreram quase quatro séculos, durante os quais a floreação épica foi ponto de destaque. Inicialmente a tradução latina da *Odisséia*. Em seguida, o poema épico *Bellum Punicum*, do poeta Nêvio, escrito no rude, desconhecido e inculto verso itálico, o *saturnino*. Como coroamento, a grande epopéia de Ênio, *Annales*, em métrica grega. Este período conheceu a tragédia e a comédia grega. O período seguinte, ainda antes de Virgílio, desenvolveu a oratória e celebrizou o nome de Marco Túlio Cícero. Este mesmo período conheceu a lírica didática de Lucrécio e a poesia amorosa dos *neóteroi* ou poetas novos, de que é representante máximo Catulo, autor de um carne de apenas um dístico sobre as condições do amor: "Odi et amo. (...)" Odeio e amo. Toda essa história de grandes poetas prepara a *Eneida* de Virgílio.

Os *Lusiadas* não têm essa história que Eliot considera necessária. Não confundamos história com fontes. Os predecessores não são obrigatoriamente fontes, mas etapas no amadurecimento de um poeta. A propósito, reporto-me à belíssima página de Teófilo Braga no livro *Camões e o Sentimento Nacional*, p. 64, e leio que "em volta d'*Os Lusiadas* agrupou Camões como episódios as mais belas tradições da história portuguesa, que são a parte viva e característica da feição nacional: as lendas de D. Affonso Henriques, como a visão de Ourique, a fidelidade do seu aio Egas Moniz, a praga de D. Thereza sua mãe, a palma sobre a sepultura do cavalleiro Henrique...". E o autor continua lembrando fatos de igual teor. Mas nenhum desses fatos foi tratado em grandes obras anteriormente a Camões. A literatura portuguesa celebra e com razão a belíssima obra dos Cancioneiros Medievais. Mas podemos observar que há um salto desses cancioneros para a obra camoniana, mormente para *Os Lusiadas*. Acredito que a língua d'*Os Lusiadas*, que passa a ser modelar, é mais uma imitação de estilo virgiliano, introduzido pelo Renascimento, do que um amadurecimento do português em evolução. Há muita distância entre a língua dos cancioneros ou de Gil Vicente, e a d'*Os Lusiadas*. Camões fixou padrões lingüísticos buscados dos clássicos latinos

e não dos precursores da própria língua. Podemos lembrar a tragédia *Castro* de Antônio Ferreira, mas com a objeção de que é a única obra poética que consta das fontes dos *Lusiadas* (cf. *Os Lusiadas*. Edição organizada por Emanuel Paulo Ramos. Porto Editora, 1975). Por outro lado, Fidelino de Figueiredo, em *A Épica Portuguesa no século XVI*, p. 10, dá-nos um elenco das epopéias portuguesas, das quais a mais antiga data de 157? Nenhum registro épico, em português, relativo ao período anterior a Camões. Concluimos que a obra é uma criação renascentista imitada de Virgílio, e não amadurecida no cadinho da língua portuguesa.

Ainda sobre a maturidade, na p. 350 lemos: “maturidade de espírito: exige uma história e um sentido de história. O sentido de história só pode ser despertado se há uma outra história diferente da do povo do poeta...” Neste passo, surpreende-nos ainda o poeta de *O Crime na Catedral* com um dado novo: história de um povo diferente. Aqui remonto ao trecho em que o Prof. Hênnio coloca *Os Lusiadas* como obra universal, por “consubstanciar uma tradição não apenas nacional”. E continua: “A Eneida concretiza uma cultura de mil anos — tantos os que vão da guerra de Tróia ao século I a.C. *Os Lusiadas* os absorvem e somam-lhes os mil e quinhentos outros de cultura cristã.” Muito bem. Muito bonito e muito impressionante, mas não parece muito convincente. Vejamos: o assunto da *Eneida* é de fato a história de Roma, desde a guerra de Tróia até Augusto, enquanto o assunto d’*Os Lusiadas* é de fato a história de Portugal, mas que não se inicia na guerra de Tróia, nem no império de Augusto. Ao invés de Camões absorver os 2.500 anos, o que me parece mais claro é a sobrevivência de Virgílio. Tudo indica que a influência de Virgílio é que se projeta sobre os anos subseqüentes, até a época de Camões ou até nossos dias. Na verdade, após a época de Virgílio, a cultura latina perdeu seu vigor, de tal modo que mal podemos apontar alguns grandes autores. A epopéia de Lucano, *Bellum Civile*, ou *Pharsalia*, longe está da perfeição do mantuano. Sêneca, o filósofo, reelabora os temas da tragédia grega e se projeta sobre o futuro, sobrevivendo no teatro elizabetano. Com o Renascimento, voltam os autores do século I a.C., sobretudo Cícero, Virgílio, Horácio, Catulo, Tibulo, Propércio, Ovídio e Tito Lívio. Do século I d.C. revive o teatro de Sêneca. Mas a obra de Camões não contém esses anos de cultura. Contém, isso é certo, a cultura de um momento mais próximo do poeta, à imitação de Virgílio.

O que traz de Horácio e Ovídio é-lhe apenas modelar, porque a sua história é a história de seus dias.

Quando Eliot define o que é *estilo comum*, só podemos confirmar que Camões se enquadra em sua definição: “Entendo por estilo comum não o que nos faz dizer: ‘eis um homem de gênio que se serve da linguagem’, mas: ‘eis quem realiza o gênio da língua’”.

Dispensamo-me de discorrer sobre a maturidade e perfeição da língua, porquanto sinto que os conceitos de Eliot facilmente se aplicam à língua e estilo de nosso poeta. Mas não me furto a um comentário sobre a *universalidade*, pois é com esse conceito que Eliot nega a Camões o título de clássico e é também com ele que lho podemos atribuir.

Recapitulemos o que está na página 357: há um clássico relativo, que diz respeito apenas à língua em que o poeta escreveu, e há um clássico absoluto, que se relaciona com algumas outras línguas. Eliot exemplifica com a diferença que separa um clássico como Pope de um clássico como Virgílio. Camões é clássico na literatura portuguesa, mas não é um clássico universal. Virgílio é um clássico universal, porque se projeta sobre Camões, Petrarca, Milton, Shakespeare, Dante etc., enquanto nenhum desses se projeta um sobre o outro. Nenhum desses é universal.

Diante de uma comunidade de cultura inglesa, em que existe uma consciência de classicismo, Eliot teve a coragem de afirmar que Milton não é clássico, e o provou sem desmerecer da grande obra, orgulho dos ingleses. Semelhante ousadia tenho eu para, diante de um auditório de camonistas e camonófilos, dizer que, pelas mesmas razões por que Eliot diz que não são clássicos Dante, Rabelais, Racine e Molière, também não é clássico Camões. Minha conclusão não entra no mérito do autor de “Sôbolos rios...” ou de “Alma minha gentil que te partiste”; não diminui em nada a grandiosidade do episódio de *Inês de Castro* ou do *Velho do Restelo*.

Parece-me que Eliot quer dizer que ainda não temos uma cultura portuguesa, ou inglesa, ou francesa etc., mas uma grande cultura européia, de 2.500 anos, da qual é figura mais importante Públio Virgílio Marão.

Caro Prof. Hênio, pode parecer impossível, mas é verdade: lançamos mãos, ambos, da mesma fonte e chegamos a conclusões

contrárias. Diz o senhor que “o testemunho escrito de Thomas Stearns Eliot concluirá (...) que, ao lado de Virgílio, de quem é o maior discípulo, *Luís Vaz de Camões* é um *clássico universal*”. De minha parte, declaro que o testemunho do mesmo Eliot concluirá que Camões *não é um clássico universal*. Mas não deixa de ser um clássico, um clássico relativo, na conceituação do próprio Eliot.

Quero concluir, com um abonamento de Jacinto do Prado Coelho (Classicismo. In: *Dicionário de Literatura Portuguesa, Brasileira, Galega e de Estilística Literária*): “E só depois de empreendido o esforço humanístico da refundição da língua na escola da latinidade é que a expressão poética (cerca de 1560: Camões) e a expressão em prosa (cerca de 1620: R. Lobo, Fr. Luís de Sousa) atingiram a maturidade, a segurança, a plenitude que tornam esses autores *modelos*, logo, em certo sentido, autores clássicos (i.é: de primeira plana, dignos de estudo e de imitação).

Resposta às questões formuladas pelo Prof. Johnny José Mafra ao texto Camões e o conceito de “clássico” de T. S. Eliot

Hennio Morgan Birchal

Muito me honrou o prezado colega com a leitura atenta de meu trabalho. Cabe, porém, uma resposta a suas considerações, mais pelo gosto do debate literário.

Livremo-nos, de início, de uma questão premilinar: Eliot atribuiu o título de clássico universal a Virgílio, negando-o a Milton (e Shakespeare), não apenas “diante de uma comunidade de cultura inglesa, em que existe uma consciência de classicismo”, mas sobretudo numa sessão, ao que parece inaugural, de uma “Sociedade Virgiliana”.

Dito isso, vou tomar a última citação de nosso ilustre Prof. Johnny para início desta refutação. Observe-se que o notável autor de *Diversidade e Unidade em Fernando Pessoa* distinguiu a maturidade lingüística na poesia, da maturidade na prosa.

É que a poesia é realmente coordenativa, ao passo que a prosa é subordinativa. A poesia, levada a limitar a idéia com o verso, tende à descrição ou ao conceito, procedendo por estratos sucessivos. Já a prosa, livre de repetir o ritmo, desenvolve-se em raciocínios que armam causas e efeitos, tempo pretérito, presente e futuro, continente e conteúdo, tendendo pois a uma ordenação de principal e subalterno. Apoiada no ritmo, que a fazia veículo quase exclusivo da cultura nos tempos em que esta era transmitida oralmente, a poesia se antecipa à prosa e também desen-

volve-se e amadurece antes. Tal aconteceu nos albores de todas as literaturas, pelo menos ocidentais.

Lembrei tais coisas para isentar Camões da necessidade de uma grande prosa portuguesa antes de si, como teria acontecido, segundo o nosso preclaro colega, com Virgílio antecedido de Cícero.

Pelas diferenças já apontadas, poder-se-ia aliás afirmar que pouco terá devido Virgílio a Cícero, embora ambos presididos pela mesma musa Calíope. É ver como cada um deles trabalha uma apóstrofe: a de Cícero a Catilina, iterativa, repetindo subordinadamente uma circunstância de tempo:

“Quousque tandem abutere, Catilina, patientia nostra?
Quandiu etiam furor iste tuus nos eludet? Quem ad finem sese
effrenata iactabit audacia?” (Primeira Catilinária, Exórdio)

A de Virgílio, na aflição com que o sacerdote Laocoonte denuncia a seus concidadãos o cavalo de Tróia, salta brevemente de pergunta a pergunta, quase sem ordem:

“... O miseri, quae tanta insania, cives?
Creditis avectos hostes? aut ulla putatis
Dona carece dolis Danaum? sic notus Ulixes? (*Eneida*, II, 42)

O problema da poesia e da prosa envolverá os aspectos de *língua* e de *conteúdo literário*.

Quanto ao primeiro, tentarei responder à objeção de que:

“Acredito que a língua dos *Lusiadas*, que passa a ser modelar, é mais uma imitação do estilo virgiliano, introduzido pelo Renascimento, do que amadurecimento do português em evolução”.

É inegável o coeficiente latinizante do “langage” camoniano, e não apenas n’*Os Lusiadas*. Ele é que faz de Camões representante máximo de seus contemporâneos. Tal rico veio foi estudado desenvolvidamente por um irmão de Joaquim Paço d’Arcos, falecido prematuramente, Carlos Eugênio Correa da Silva, em *Ensaio sobre os Latinismos d’Os Lusiadas*. Mas não é despreciando o caudal arcaizante, com seu valor estilístico de mais apropriadamente exprimir o tom menor, nas passagens líricas.

Quando elaboramos nossa *Edição Antológica* do Poema, em 1971, obedecemos à conveniência expressiva de manter os arcaísmos da Estância 125 da "Inês de Castro":

"E depois, nos *mininos* atentando,
Que tão queridos tinha e tão mimosos,
Cuja *orfidade* como mãe temia,
Pera o avô cruel *assi* dizia." (Lus. III)

No tocante Episódio do Escorbuto, à falta de "*sururgião* sutil", tinham os homens de contentar-se com "qualquer neste ofício pouco *instruto*, para cortar "pela carne já podre". (Lus., V, 82)

Concluo, pois, que ainda aqui a posição modelar de Camões decorre da grande síntese idiomática que ele elabora, sem impedir que a língua continue evoluindo (ou evoluendo), até a prosa também chegar a suas últimas conseqüências. Nem podia ser que uma obra divorciada da realidade se impusesse, como aconteceu.

Voltemos então ao Eliot que afirma: "The Latin languages can approximate more closely to the classic, not simply because they are Latin, but because they are more homogeneous than English", e compreendamos porque ele exclui os ingleses dessa condição de "clássico ocidental" (mesmo ante um auditório britânico) e porque ou como a corrente latina, virgiliana, da língua de Camões arrasta consigo o seu lado português, vernáculo (que também é latim), num reconhecimento da validade internacional da obra do Poeta.

Ficam, assim, perfeitamente preenchidas, em termos de história interna do português, as condições do idioma que, na história externa, foi o primeiro a levar a Europa ao outro mundo civilizado. E *Os Lusíadas* são o símbolo desse grande fato histórico, ante o qual nem mesmo um teórico saxônico, como Toynbee, pôde conter o entusiasmo.

A restrição literária do Prof. Johnny se refere à representatividade d'*Os Lusíadas* com relação a um passado épico. Não contam eles com uma tradição épica dentro da literatura portuguesa: a História de Portugal, que eles procuram mitificar, não fora trabalhada epicamente, antes.

E, mais, essa própria História não tem, antes de si própria, a história de um outro povo, culturalmente afim do português,

que lhe sirva de respaldo. Realmente, a proposta de Eliot, de Virgílio como clássico universal, explicita essa dupla condição.

Por falta de um povo anterior aos gregos, que fornecesse a seus clássicos esse respaldo, nega T. S. Eliot a existência de um clássico universal helênico. Ora, ou muito nos enganamos ou os historiadores atuais distinguem a civilização expressa pelos poemas homéricos — ou seja a civilização micênica, centralizada na Micenas de Agamenão — da civilização grega clássica de Péricles e Psístrato. Há entre elas uma distância de uns 800 anos.

Donde a possibilidade de, muito adentro da tese do poeta britânico, defender para Sófocles, por exemplo, o título de clássico ocidental. A distância dialetal entre Homero e Sófocles, a perfeição formal deste e os assuntos micênicos por ele tratados seriam os esteios desta defesa. Dificuldade, mesmo, é Sófocles não ser épico.

Quanto a Virgílio, porém: será tão diferente assim, a posição da *Eneida*, em comparação com a *d'Os Lusíadas*? A tradição heróica da literatura romana, se bem examinada, empalidece bastante: não são 400 anos os que vêm da tradução da *Odisséia*, por *Lívio Andronico*, e do poema *A Guerra Púnica*, de Cneu Névio, à elaboração da *Eneida*, mais ou menos em 25 a.C. Podemos tomar o ano de 240 a.C. como base daqueles poemas, já que em 240 a.C. Andronico tomou parte nos “jogos romanos”, e Cneu Névio nascera 25 anos antes, em 265. Sobram-nos então 215 anos. que representariam muito, realmente, se não fossem aqueles antigos poemas elaborados em verso saturnino, coisa que Virgílio não adotou. Mas é certo que a presença de Enéias e de Dido, na *Guerra Púnica*, reflete-se sem dúvida no poema virgiliano.

Formalmente, porém, a maior dívida nacional do mantuano vai para o poeta Quintus Ennius, que pouco depois escreveu os *Anais*, um longo poema sobre a História de Roma. Dos seiscentos versos que dele se conhecem, há célebres ecos na *Eneida*: Ao “at tuba terribili sonitu taratantara dixit” (*Anais*), responde o “at tuba terribilem sonitum procul aere canoro/Increpuit” (En. IX, 503).

Antes da *Eneida*, os *Anais* foram o poema mais popular da tradição épica latina. Mas seu autor tinha origem e formação grega, e são eles uma imitação homérica, no verso hexâmetro dactílico, no uso do maravilhoso, nas falas dos heróis.

A “dívida nacional” de Virgílio, portanto, quase de todo se transforma numa dívida grega.

Se a História de Portugal não se confunde com a História de Roma, tampouco a História de Roma se confunde com a da Grécia, e, pois, o pedido eliotiano de uma cultura anterior à do Poeta universal, e já aceito para Virgílio, só pode entender-se em termos de fornecimento de técnicas métricas, rítmicas, lugares literários (fontes) ou, no máximo, analogias de situações históricas.

Então, se a Lírica camoniana adota formas nacionais, italianas e greco-latinas, mantendo-lhes às vezes o espírito e por outras infundindo-lhes nova alma — sobretudo mais pessoal (e aqui o que recebeu de Horácio e Ovídio e, num sentido positivo, apenas formal); se *Os Lusíadas* usam a mitologia — em que Vênus protege o herói Vasco da Gama assim como protegera Enéias na *Iliada* e na *Eneida*, a consequência só pode ser admitir que a obra de Camões absorve toda a tradição greco-latina e medieval.

N'Os *Lusíadas* veja-se que o decassílabo heróico é réplica do hexâmetro dactílico, mas a oitava-rima já vem dos poemas bucólico-narrativos italianos do séc. XIV, e não apenas de Ariosto. Ao lado do *Orlando Furioso* e da *Jerusalém Libertada* — os quais, apesar dos grandes méritos estilísticos, a rigor constituem romances de cavalaria em oitava real — o poema das armas e dos barões assinalados é a única epopéia marítima (cf. a *Odisséia*, a *Eneida*) e política (cf. a *Iliada*), do Renascimento.

Assim, na micro-análise, as sugestões literárias ou fontes provêm em maior parte de Virgílio, como é o caso dos versos referentes à morte de Palante, filho de Evandro, no Livro XI da *Eneida*:

“Assim é, colhida por mão virginal, a flor, seja a delicada violeta, seja o lângüido jacinto, que ainda não perdeu o brilho e a beleza.” (Vv. 68-71, trad. de David Jardim Júnior, Edições de Ouro).

Naturalmente, o lugar camoniano é na “Inês de Castro”:

“Assi como a bonina, que cortada
Antes do tempo foi, cândida e bela...” (Lus. III, 134)

Ao registramos tal fonte em nossa já citada Edição do Poema, surpreendemo-nos de que nem Epifânio da Silva Dias nem Faria e Sousa a acusam em suas grandes Edições.

Nem só de Virgílio, porém, vivem *Os Lusíadas*, e um episódio tão importante, original e desenvolvido como o Consílio dos Deuses Marinhos resulta de uma breve sugestão do Livro I das *Metamorfoses* de Ovídio.

Como, porém, a epopéia lusitana é a mais *histórica* que existe, pelas “verdades puras e não defeitos” ali relatadas, para se ter “o entendimento de (tais) versos” pense-se nas muitas vezes em que a História Romana respalda a Portuguesa. Não longe da Est. 134 citada, vem a vingança de D. Pedro, o cruel, contra os matadores de Inês:

“Do outro Pedro cruíssimo os alcança,
Que ambos, inimigos das humanas vidas,
O concerto fizeram, duro e injusto,
Que com Lépido e Antônio fez Augusto.” (Lus. III, 135)

Não seria isso, como quer o ensaísta inglês, a consciência da História de um povo anterior ao do poeta universal”?

Quanto à macro-análise d'*Os Lusíadas*, já tivemos ocasião de expor a tese de deverem eles, em sua estrutura geral narrativa, muito mais à Odisséia do que à Eneida. Isto se conclui observando, no poema grego e no português, o retardamento da Tempestade marítima e da delegação da palavra ao herói, em confronto com a epopéia romana.

Como não concluir, pois, que *Os Lusíadas* absorvem e sintetizam toda a cultura da antigüidade clássica?

Consolemo-nos desse seu caráter originariamente supranacional com o exemplo da própria *Eneida*. Pois se Vasco da Gama exclamou, sob o perigo de morrer na Tempestade:

“O’ ditosos aqueles que puderam
Entre as agudas lanças Africanas
Morrer, enquanto fortes sostiveram
A santa Fé, nas terras Mauritanas”, (Lus. VI, 83)

foi porque já antes Enéias lamentava, em idêntico caso:

“Três e quatro vezes felizes os que encontraram a morte junto de seus pais, sob as altas muralhas de Tróia! (En. I, 94-96)

Nem o Gama, porém, nem o Troiano diriam tais palavras, se não fossem as de Ulisses entre as águas revolvidas por Netuno:

“Três e quatro vezes felizes os gregos que outrora morreram na planície de Tróia, servindo aos atridas! (Odis. V. 306-307)

Se, pois, a força renovadora do classicismo cai um pouco abruptamente no séc. XVI sobre a maioria dos países europeus, interrompendo (ou acelerando) a evolução das literaturas nacionais — coisa de que vieram a queixar-se os eruditos formados no romantismo, como o D. Marcelino Menendez y Pelayo da *História das Idéias Estéticas na Espanha* — não menor foi, em Roma, a força do helenismo comandado por Ênio. É o que como última consequência se vê na própria *Eneida*, o supra-sumo do requinte helênico.

Não vejo como possa, porém, empanar o valor universal da obra de Camões, esse seu caráter greco-romano e europeu. Com ele lucrou a literatura portuguesa, até então provinciana, e lucra a nossa tese adentro da teoria eliotiana de “clássico”.

Nesses termos, apenas “ad argumentandum” é que quero concluir com outra ordem de fatos:

Não me parece certo que *A Castro*, de Antônio Ferreira, seja, na literatura portuguesa, a única obra pertencente à história d’*Os Lusíadas*. Há até dificuldades cronológicas para a conexão das duas obras, pois o autor da tragédia morria em 1569, deixando-a ainda inédita e apenas encenada uma vez. Nessa época Camões devia estar, quando menos, em Moçambique, e logo em 1572 já publica seu Poema.

Assim, é mais justo terem influído no Episódio de Inês de Castro as *Trovas à Morte de D. Inês*, que Garcia de Resende compôs e publicou no seu *Cancioneiro Geral*, de 1516. É o que procuramos mostrar em nossa Edição d’*Os Lusíadas*, inclusive pelo tratamento lírico-teatral das duas composições.

Volvamos à questão de distinguir a prosa da poesia. É válida a diferença, sim, para a forma; não, porém, para o conteúdo.

Podemos admitir que os conteúdos da prosa portuguesa, muitas vezes de sentido heróico-nacionalista, fazem parte da história literária d’*Os Lusíadas*. Logo, não são eles tão artificiais ou insulados assim.

Na vanguarda da epopéia nacional lusitana podemos citar:

1. O conjunto da obra dos cronistas, e especialmente o Fernão Lopes da *Crônica de D. João I* (o tom épico do Cerco de Lisboa) e Zurara, pelo culto de personalidade, que institui;
2. Os relatos da expansão ultramarina, feitos pelos historiadores como Castanheda;
3. A *Crônica do Imperador Clarimundo* e as *Décadas da Ásia*, de João de Barros. A primeira, pela fantasia nobiliárquica associada a ilhas fantásticas e descrições objetivas de Portugal, mais versos em oitavas. As segundas, pelo estilo grandiloqüente.

Em poesia, não será absurdo lembrar também, de Gil Vicente, o *Auto da Lusitânia*, em que aparecem personificados Portugal e Lusitânia, ao lado de Vênus, Juno, Mercúrio. E, mais, o entreato psicomoralista de *Todo Mundo e Ninguém*, que poderia ligar-se às frases conceituosas da Epopéia.

Tudo isso compõe o quadro pelo qual já no final do século anterior o compatriota de Dante, Poliziano, se propunha, ao rei português, celebrar em versos os feitos dos lusitanos.

A realidade acabou superando, porém, a imaginação, pois esse Canto universal foi enfim entoado por um Poeta nacional.

Camões na Escola

*Aires da Mata Machado Filho**

Foi no curso primário. O responsável pelo quarto ano insistia nas dificuldades de “análise léxica” na voz ativa, passiva e reflexa, na conjugação dos verbos regulares e irregulares. Começava a cuidar de análise lógica ou sintática, como hoje se prefere. Nessa altura, pediu licença. O professor que veio substituí-lo tinha fama de conhecer melhor a matéria. Sobrepondo-se à penosa impressão que a voz fina deixava, ditou, para serem analisados, nada menos que esses versos de Camões:

“E diz-lhe mais, com o falso pensamento,
Com que Sinon os frígios enganou,
Que perto está uma filha cujo assento
Povo antigo cristão sempre habitou”.

Sujeito da oração principal, “diz-lhe mais com o falso pensamento”, ele, oculto por elipse. — “Ele, quem?” Julgou desnecessário explicar. Também se dispensou de situar o período no desenvolvimento da narrativa. “Aquelas palavras, pusera-as o poeta na boca de quem?” Tampouco explicou a identidade do tal Sinon. O engano aos frígios, passagem mitológica trazida a colação, despertaria a esquiva atenção da turma para interpretação indispensável. Mas, qual: aquilo era Camões, servia para analisar. No mais, tratava-se do escritor português mais importante. E só. “O professor novo sabia Camões”.

No primeiro ano do curso ginásial, novo encontro com o temeroso prodígio. Um dia, o adolescentezinho metido a sebo interpelou o catedrático de língua portuguesa: — Doutor, não

* Catedrático fundador da Faculdade de Filosofia da UFMG. Doutor em Letras. Professor emérito da Faculdade de Letras da UFMG.

seria preferível que, antes de analisarmos o canto primeiro d'*Os Lusíadas*, o senhor nos apresentasse texto mais simples?

— Ora! O seu Soares a dar-me lições, e de pedagogia...

Felizmente, não se ofendeu, mas passou à estrofe seguinte, “à estança subsequente”, como costumava dizer.

Mais tarde, chegou a compreender a razão em que se baseava. Ainda se estava na fase anterior à Lei Orgânica do Ensino, que se deveu ao grande ministro mineiro, Gustavo Capanema. Português não se lecionava em todas as séries. Figurava só em três; às vezes, unicamente em duas, como no Colégio dessa verídica história. Pensava o mestre — e com toda a razão — que não se podia tolerar que alguém terminasse curso de Português, sem conhecer o escritor que perfez a estrutura do vernáculo e lhe proporcionou o fundamento do vocábulo. Além do mais, que pertence à Literatura propriamente e à Cultura Geral do brasileiro médio, é como se o *honête homme* pudesse terminar a escolaridade, sem qualquer notícia da La Fontaine, de Montaigne, de Victor Hugo, e o *gentleman* se pudesse qualificar com tal, sem algum contato com Shakespeare.

Mas, vamos ao resto da história. Sabem o que fez o rapazinho perguntador? Muniu-se de uma edição escolar d'*Os Lusíadas*, e leu o poema de cabo a cabo. Muita coisa deixou de entender; mas ninguém faz essa leitura impunemente. Indicaram-lhe *Camoniana*, do Barão de Paranapiacaba. Percorreu esse livro bem intencionado, não de todo inutilmente. Os colegas não chegaram a tanto. Sempre foi um aluno esforçado. Todos, porém, se compenetraram da incomparável importância de Camões. O próprio substituto, nas aulas do curso primário, contribuiu para avivar essa marca positiva, na formação literária e cultural da turma.

Nem admira fizesse parte dela alguém que se tornou verdadeiro apaixonado de Camões. Reuniu, vagarosamente, o maior número de edições d'*Os Lusíadas*, que lhe foi possível. Da *Lírica* também possui as principais. Sua *Camoniana* vai crescendo sempre, pois não faltam problemas no fascinante assunto.

Acabou professor de Português e escritor. Coube-lhe preparar, para a Editora Agir, os dois volumes consagrados ao poeta máximo, na Coleção Nossos Clássicos: *Camões Épico*, antologia que dá em resumo o que não pôde contemplar, de modo que vale por si e como introdução à leitura da epopéia, e *Camões Lírico* que, além

de conter as peças representativas, em volume de proporções previamente determinadas, aspira a exercer função aperitiva ao conhecimento completo de Camões. Neste ano, trabalha numa edição da Lírica, para a Livraria Itatiaia, contribuição a seu alcance para a comemoração do quarto centenário da morte do poeta.

No curso médio, hoje nem sequer se menciona o nome de Camões. O aluno brasileiro deixa o denominado segundo grau, sem a menor idéia do que significa o privilégio de poder fruir, no original, obras relevantes na literatura de todas as nações e de todos os tempos. Pelo tema, pela concepção, pela execução genial que os singularizam, pertencem, *Os Lusíadas*, indiscutivelmente, à Literatura Universal. As *Rimas*, sobre valerem por si, no quadro da Literatura Portuguesa, integram o “Verso humilde”, a que se refere o poeta, como a demonstrar o lugar que lhe compete na própria compreensão d’*Os Lusíadas*. Mas — parece incrível — Literatura Portuguesa deixou de fazer parte do currículo do ensino secundário.

Intolerável, semelhante omissão. Dir-se-á: “Será estudada, no curso de letras da Universidade”. Tal excusa é tão absurda quanto aquela supressão. São naturalmente em número reduzido aqueles que procuram cultura superior, nas Faculdades de Letras. Acresce a verdade comezinha, infelizmente esquecida pelo dominante imediatismo, de que o curso secundário tem em si mesmo a própria finalidade: é autotélico. Não se destina exclusivamente a preparar para a Universidade. E a essa devem ir ter os egressos do segundo grau, dotados das requeridas condições psíquicas, sem discriminação de nenhuma natureza. A grande maioria, naturalmente, deixa de prosseguir estudos escolares. Todos, porém, hão de alcançar o nível de cultura geral desejável, ia quase dizendo, indispensável. Tal não se pode afirmar de quem deixa os bancos escolares, sem jamais ter ouvido falar de Garrett, de Alexandre Herculano, do Padre Antônio Vieira, de Camilo Castelo Branco, de Eça de Queirós, de Ferreira de Castro, de Miguel Torga, de Camões.

A língua que partilhamos com o grande pequeno povo que, com os descobrimentos marítimos, abriu as portas ao mundo moderno, existe e persiste, graças à tradição que vai dos Cancioneiros a Fernando Pessoa, passando, obviamente, pelo autor d’*Os Lusíadas*. Tornou-se o instrumento de duas literaturas que se completam no tempo, mantida a diferenciação, na unidade do idioma. Compreen-

der-se-á o romance histórico de Alencar, sem considerar o autor do Monásticon, o criador do gênero? E como compreender a impossibilidade do indianismo em Portugal, marcadamente característico do romantismo brasileiro? São exemplos, entre centenas de outros. Baste-nos particularizar, neste momento, que a presença do Brasil na epopéia dos grandes descobrimentos ultrapassa as referências nominais diretas ou indiretas, pois está no móbil dessa outra criação do gênio lusitano.

Claro que para o poeta que sofreu bastante neste mundo, não se quer a situação de vítima, precisamente naquilo que o imortaliza — a criação literária. O professor terrível estendia no quadro negro a estrofe sacrificada. Lendo-a, os alunos não compreendiam patavina. Começa então o suplício da “análise lógica”. “Fulano, aponte a oração principal”. A muito custo, começava a penosa tarefa, mas embatucava de repente. Vinha partida, várias vezes interrompida, no inextricável cipoal de vírgulas e conectivos. Inútil passar adiante: ninguém sabia. “Qual a função sintática deste que?” À imperiosa indagação só responderiam tolices ou então o silêncio apavorado. Prosseguia, sucessivamente, o trabalho que a nada conduz.

No quarto de hora final, o mestre descia da cátedra e punha em vistoso diagrama, com a frieza mecânica da longa experiência, o período submetido ao duro interrogatório. E a turma aliviada, saía comentando “Um colosso, este professor. Sabe Camões...”

Pelo amor de Deus, não é a tortura infligida pelo mestre que sabe Camões o que se preconiza. Não. Quer-se alguém de sensibilidade, capaz de acompanhar os alunos na compenetração da beleza estética, patenteada no texto. Aprofundadamente. Sem tecnicismo. A partir da interpretação evidentemente. Análise sintática também caberá: como um dos meios de compreensão, jamais como fim. Sem esmiuçar demasiadamente. Facilmente o consegue quem já domina a estrutura de frase e a relação entre as palavras, mediante o convívio gradativo com texto de inteligência transparente. Eis o que se não faz, eis o que se pode e se deve fazer.

Grandes mestres, no prefácio a edições escolares do épico, deixam de aludir ao oportuno realce da beleza literária, dos aspectos estilísticos, provavelmente porque isso lhes parece óbvio. Preocupam-se mais com problemas de linguagem. O pioneiro Otoniel Mota, aproveitando a lição de Epifânio Dias, cuja edição de 1916 constitui importante marco na Camonologia, refere-se ao

vasto campo que se abre ao comentarista, “para pesquisas no que toca à história da língua, de modo que se ministrem conhecimentos de gramática histórica, em doses homeopáticas, tendentes a preparar os espíritos juvenis para a peregrinação posterior na selva escura dos Cancioneiros”. Nem há dúvida. Em 1930, Antenor Nascentes adverte certeira-mente: “O texto verdadeiro dos Lusíadas é forte demais para um estudante, como o terceiranista ginásial, que desconhece a gramática histórica e tem apenas um ano de latim”. Hoje em dia, a indispensável leitura daquele poeta tem cabimento no segundo grau, um pouco também no final do primeiro, para os que não prosseguirem os estudos. É gente sem coisa alguma de latim e escassa notícia de Gramática Histórica.

O bom caminho começa na Lírica. Que adolescente deixará de vibrar, pensando na sua namorada real ou na amada impossível, diante deste retrato?

“Um mover de olhos, brando e piedoso,
Sem ver de quê; um riso brando e honesto,
Quase forçado; um doce e humilde gesto,
De qualquer alegria duvidoso;

Um despejo quieto e vergonhoso;
Um repouso gravíssimo e modesto;
Uma pura bondade, manifesto
Indício da alma, limpo e gracioso;

Um encolhido ousar; ua brandura;
Um medo sem ter culpa; um ar sereno;
Um longo e obediente sofrimento:

Esta foi a celeste formusura
Da minha Circe, e o mágico veneno
Que pôde transformar meu pensamento”.

Não menos de enfeitiçar, essa história de Jacó pode confrontar-se com o texto bíblico:

“Sete anos de pastor Jacó servia
Labão, pai de Raquel, serrana bela;
Mas não servia ao pai, servia a ela,
Que a ela só por prêmio pretendia.

Os dias, na esperança de um só dia,
Passava, contentando-se com vê-la;

Porém, o pai, usando de cautela,
Em lugar da Raquel lhe dava Lia.

Vendo o triste pastor que com enganos
Lhe fora assim negada a sua pastora,
Como se a não tivera merecido

Começa de servir outros sete anos,
Dizendo: — Mais servira, se não fora
Para tão logo amor tão curta a vida”.

Do amor, muitos sabem de cor a bela definição metrificada:

“Amor é um fogo que arde sem se ver;
É ferida que dói e não se sente;
É um contentamento descontente;
É dor que desatina sem doer;

É um não querer mais que bem querer;
É um andar solitário entre a gente;
É nunca contentar-se de contente;
É um cuidar que ganha em se perder;

É querer estar preso por vontade;
É servir a quem vence, o vencedor;
É ter com quem nos mata, lealdade.

Mas como causar pode seu favor
Nos corações humanos amizade,
Se tão contrário a si é o mesmo amor?”

Sem ligar importância ao cacófato, que os clássicos não evitaram, repare-se, mais uma vez, na poesia da amada que para sempre se foi:

“Alma minha gentil que te partiste
Tão cedo desta vida, descontente,
Repousa lá no céu eternamente,
E viva eu cá na terra sempre triste.

Se lá no assento etéreo, onde subiste,
Memória desta vida se consente,
Não te esqueças daquele amor ardente
Que já nos olhos meus tão puro viste.

E se vires que pode merecer-te
Algua coisa a dor que me ficou
Da mágoa, sem remédio, de perder-te,

Rogo a Deus, que teus anos encurtou,
Que tão cedo de cá me leve a ver-te,
Quão cedo de meus olhos te levou”.

A iniciação a *Os Lusíadas* constaria da proposição da invocação às tágides, da dedicatória a D. Sebastião. Viriam depois episódios como o Consílio dos Deuses, além de Inês de Castro e Adamastor, ambos líricos, no fio da narrativa épica, e que vale confrontar. São outros tantos poemas, inseridos no poema, à semelhança dessas reflexões do “bicho da terra”, em inesquecível aproximação do Evangelho:

“O recado que trazem é de amigos,
Mas debaixo o veneno vem coberto,
Que os pensamentos eram de inimigos,
Segundo foi o engano descoberto.
Oh! Grandes e gravíssimos perigos,
Oh! Caminho de vida nunca certo,
Que aonde a gente põe sua esperança
Tenha a vida tão pouca segurança!

No mar tanta tormenta e tanto dano,
Tantas vezes a morte aparecida;
Na terra tanta guerra, tanto engano,
Tanta necessidade aborrecida!
Onde pode acolher-se um fraco humano,
Onde terá segura a curta vida,
Que não se arme e se indigne o Céu sereno
Contra um bicho da terra tão pequeno?”

“Mas morrer de puro amor/Que maior contentamento?” indaga o mais português de todos os poetas, nas redondilhas inspiradas no Salmo 136, que o nosso Machado de Assis parafraseou em versos, dos quais afirma Souza da Silveira ser “delicioso poema, um dos mais belos quantos já produziu o espírito humano”.

Pois o mesmo Camões nos legou composições humorísticas que, na variedade dos assuntos, exemplificam temas do cotidiano, e passagens da vida apertada que viveu o inditoso vate. Fazem essas

peças boa liga com o conhecido episódio do “veloso amigo” (“olá, Veloso amigo! Aquele outeiro / É mais fácil de descer que de subir”), e convém citar, pelo menos algumas, entre as mais típicas:

“A um fidalgo na Índia, que lhe tardava com uma camisa galante, que lhe prometera”.

“Quem no mundo quiser ser
Havido por singular,
Para mais se engrandecer
Há de trazer sempre e dar
Nas ancas de prometer.
E já que Vossa Mercê
Largueza tem por divisa,
Como todo mundo vê,
Há mister que tanto dê
Que venha a dar a camisa”.

E há mais, muito mais, *verbi gratia*, a fala do velho do Restelo n’*Os Lusíadas*, voz da oposição daquele tempo, sugeridora de pesquisa acerca das idéias políticas de Luís Vaz de Camões, figura em tudo e por tudo renascentista, e o valor formativo do inesgotável poema, a que se referiu Joaquim Nabuco. Para alguma hora terminar, fiquemos nos versos saborosos que mostram quanto se revela antiga a depreciação do trabalho intelectual, através deste depoimento do Camões copista:

“A Dom Antônio, senhor de Cascais, que prometera a Luís de Camões seis galinhas rechegadas por uma cópia que lhe fizera, e lhe mandava por princípio de paga, meia galinha”.

“Cinco galinhas e mais
Deve o senhor de Cascais;
E a meia vinha cheia
De apetites para as mais”.

A reflexão filosófica usualmente possui, como a poesia, um nascimento irrisório. Quando as pequenas certezas perdem seu caráter de dogma, quando o universo familiar deixa-se abrir à melancolia, à surpresa, à dúvida e, mesmo, ao caos, eis que dele emerge uma semente de discórdia, um espanto transformado em poesia ou em pergunta filosófica. A indagação filosófica, assim como a intuição poética, gesta-se no âmago de pequenas incertezas; ao atingir, porém, sua expressão, rompe os limites subjetivos e dá

testemunho do seu tempo, de sua circunstância histórica. Nesse sentido, o filosofar e o poetizar emergem de um certo silêncio, de uma ruptura que a consciência inaugura na vida, nos acontecimentos, na praxis social, religiosa ou política, nas mudanças e no horizonte descortinado pelas mudanças.

A filosofia, diz De Waelhens, “é reflexão sobre uma experiência não-filosófica”. Correlativamente, a experiência não-filosófica está suficientemente próxima da filosofia para nesta encontrar ressonância, inspirando-lhe a inquietude e transformando-a como filosofia”. Existe, pois, uma constante dialética entre o mundo conceptual da filosofia e o borborinho da existência, assim como entre a vida e sua recriação poética. No imediato em que nasce, completa-se e morre um gesto humano, no limite criado pela superação de seu momento, a existência aponta para fora de si mesma, para a sua transcendência poética ou filosófica.

Quando, então, buscamos os fundamentos filosóficos de uma obra poética, estamos tentando reconhecer, em linguagem conceptual, o horizonte humano que essa obra captou sob forma de poesia. Qual, porém, a vantagem de se fazer a releitura de uma leitura poética da vida? A releitura filosófica não visa reduplicar ou refazer o labor já poeticamente realizado. A poesia diz — provavelmente diz muito mais que a filosofia — mas não sabe o alcance do que diz, pelo fato mesmo de que a expressão poética só é possível encarnada na emoção subjetiva do Poeta. Quando, porém, a filosofia interroga a poesia, não é para reduzi-la ao discurso inteligível, interpretando um sentido pretenciosamente oculto sob a névoa poética. Em matéria de poesia, a dissecação mata o sentido. Sem atingir o poético, sem desatar o mistério e a surpresa que aí se recriam no incessante jogo da sensibilidade, a leitura filosófica apenas reelabora, sob forma de temas, uma circunstância de vida que se conservou sob forma de intuição criadora.

Torna-se necessário algum esclarecimento sobre a diferença existente entre o tema e o sentido poéticos, a fim de que possamos fundar nossa reflexão numa consciência precisa dos limites da interpretação filosófica. Para tanto, utilizaremos a distinção estabelecida por Jacques Maritain, em sua obra *A intuição criadora na arte e na poesia*.

Na poesia, os temas estão enredados na sua própria metáfora; na penumbra da intuição criadora a vida se faz matéria de uma

expressão que a transfigura no sentido poético. “O valor intencional primeiro e fundamental no poema — diz Maritain — é o sentido poético, porque este é o que mais próximo se encontra da fonte criadora”. O sentido poético é, dessa maneira, a essência do poema, que não se confunde com sua ação, ou seja, com o que, no dizer do autor, o poema faz. O poema desenvolve estruturalmente uma ação que não se reduz às ações descritas no seu enredo. Quanto ao tema, é este “imaneente à vida do poema, visto que é a significação da ação”. “O tema, como a ação, pressupõe o sentido poético e tem sua origem na intuição criadora”. Um tema jamais produz um poema ou é por este pressuposto. Ao contrário, ele pressupõe o poético como sua alma interior, “no qual as coisas e a subjetividade são apreendidas em bloco, de forma indivisível, pela emoção e na obscuridade”. Emergindo “da fecunda e criadora noite da subjetividade”, o tema se constitui “como objetivação ou intelectualização — ainda implícita e concreta — do conteúdo da emoção criadora. Ele é irredutível a todo enunciado lógico; pode, todavia, ser ulteriormente traduzido num tal enunciado — perdendo, dessa forma, sua própria natureza”. Eis por que, traduzidos em linguagem filosófica, reconhecidos para além da subjetividade que os expressou, correm os temas o risco de se perderem na lucidez vazia dos conceitos, na abstração que mina por dentro a filosofia e que se constitui como elemento antifilosófico por excelência.

Chegamos, dessa maneira, a um pressuposto, paradoxal e fecundo, de que deveremos estar conscientes a cada passo de nosso trabalho. A filosofia, como diz De Waelhens, é alimentada por uma inquietude que lhe chega da vida. É como se a filosofia fosse um intervalo criado, na matéria da vida, pela consciência da finitude. Essa finitude opaca e resistente, concentrada em si mesma, a que chamamos vida, é o elemento não filosófico do qual se origina, como de sua própria substância, a reflexão filosófica. É, pois, a filosofia incessantemente negada pela existência concreta que ela busca reconhecer em seu discurso. Através de uma dialética própria da razão que a elabora, a filosofia deve retornar de alguma forma à vida, a fim de efetivamente pensar o homem que nela busca seu reconhecimento.

É essa vida, transfigurada na sua própria metáfora, que buscaremos na obra de Camões.

Sobre “Camões na Escola”, de Aires da Mata Machado Filho

*Maria das Graças Rodrigues Paulino**

O professor Aires mostrou bem a injustiça que a escola vem cometendo há tantos anos com a obra poética de Camões: após usá-la como verdadeiro instrumento de suplício nas aulas de análise sintática, chega hoje a deixá-la esquecida, como se nem existisse.

De fato, o abandono do estudo de Camões e de toda a literatura portuguesa constitui mais uma lamentável imperfeição de nossos currículos, entre tantas outras que conhecemos. Tal lacuna, entretanto, se revela ainda mais séria quando lembramos que falta não só o estudo sistematizado, mas também a simples (e agradável) leitura das melhores produções literárias em língua portuguesa.

A classe média brasileira se afasta dos livros, não por vontade própria, mas por injunções da indústria cultural e da máquina publicitária. Condicionada à passividade intelectual, ao consumismo fácil, à dependência aos apelos sensoriais, a classe média não pode ver atrativos na leitura. Tal tendência se acentua nos jovens já criados sob a tutela da televisão, criados para dançar, jogar, brigar, comprar, competir, mas rarissimamente incentivados a pensar, a criar, a ler.

A escola se diz impossibilitada de mudar esse quadro. Quando muito, ouvimos queixas sobre ele, queixas às vezes feitas por professores que promovem leituras obrigatórias, não-motivadas e mal explicadas, de obras sem importância, encaradas pelos alunos como verdadeiros castigos que mais os afastam dos livros.

* Professora Assistente da Faculdade de Letras da UFMG. Mestre em Literatura Brasileira.

E de onde saem tais professores? Ora, da Faculdade de Letras, é claro, desta instituição destinada a formar professores de língua e literatura.

Era de se esperar que os alunos das faculdades de letras apresentassem, ao contrário de outros jovens, um bom desenvolvimento do hábito de leitura. Sabemos, todavia, que essa diferença não costuma ocorrer, principalmente devido às distorções do vestibular. É grande, nas faculdades de letras, o número de maus leitores e de leitores forçados, os quais, em que pese o paradoxo, se tornam professores de literatura. Torna-se, assim, pouco provável que eles cheguem a trabalhar no sentido de mudar um quadro em que eles próprios se inserem como vítimas. Digo vítimas porque os vejo bloqueados para a compreensão e a fruição do texto artístico e do que ele significa como possibilidade de representação-transformação do mundo. Vítimas que passarão a réus, quando, em suas salas de aula, não conseguindo fingir o entusiasmo que não possuem, estenderem para muitas outras pessoas a sua incapacidade de leitura, ou a preguiçosa indiferença a seus valores.

É bem raro, por exemplo, encontrarmos um jovem professor que reserve o lugar correto para a leitura dos chamados "clássicos". "São uns chatos", dizem uns, com ar de tédio, escondendo um imediatismo e uma falta de perspicácia de leitura bem mais típicas de possíveis "chatos". "Os alunos não se empolgam com essas velharias", dizem outros, eximindo-se de qualquer responsabilidade no processo de despertar o entusiasmo da turma por obras, antigas, vá lá, mas vinculadas a formas fundamentais de organização do discurso e da experiência cultural por ele representada.

Dos 519 alunos que no dia 14 de maio estavam nas salas da FALE/UFMG, nos primeiros horários da manhã ou da noite, apenas 30 haviam lido *Os Lusíadas* na íntegra. Desses 30, ainda vou saber, desenvolvendo a pesquisa, se leram bem o poema, e com gosto. De qualquer forma, os futuros alunos dos outros 489 têm poucas possibilidades de serem despertados para a leitura desse grande poeta clássico que atualmente se encontra expulso do sistema escolar brasileiro. Só nos resta esperar que preciosas sugestões de trabalho, como as que hoje nos apresentou o Prof. Aires, frutifiquem a ponto de em breve permitirem o glorioso retorno de Camões à escola.

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS



IMPrensa UNIVERSITÁRIA

Caixa Postal 1.621 — 30.000 Belo Horizonte — Minas Gerais — Brasil