

PARA LER CAMÕES

Raquel Trentin OLIVEIRA*

- **RESUMO:** Este artigo reflete sobre a heterogeneidade de formas e de temas da obra camoniana, lírica e épica. Revisa aspectos e particularidades polêmicas, que tornam complexa a leitura da obra.
- **PALAVRAS-CHAVE:** Camões. Épica e lírica. Formas e Temas.

Camões lírico

Estudar a lírica camoniana costuma reduzir-se à abordagem daquilo que o tempo mais consagrou dela: a perfeição formal dos sonetos, a temática do “amor platônico”, de influência petrarquista, a linguagem paradoxal. No entanto, à medida que vamos estudando essa obra com mais cuidado, a variedade formal e temática ganha novas dimensões e compreendemos que qualquer redução é perigosa. A tendência da leitura mais recente de Camões, realizada por críticos como Jorge de Sena (1996, 1980), Antonio José Saraiva (1961), Vítor Manuel Aguiar e Silva (1971), Maria do Céu Fraga (1997), Isabel Adelaide Almeida (1996), Eduardo Lourenço (1983), Maria Vitalina Leal de Matos (1992), é justamente valorizar essa complexidade, ainda que cada qual tenha seus próprios interesses nessa poética e que quase todos, naturalmente, divirjam em determinados aspectos.

Sabemos que Camões produziu tanto em “medida velha” quanto em “medida nova”. Quando imita a poesia trovadoresca portuguesa, dando continuação à lírica dos cancioneiros, não é apenas o metro (em redondilha maior ou menor) e o assunto (com personas e paisagens semelhantes às das cantigas) que se diferenciam das suas produções de inspiração no *dolce stil nuovo* (predominantemente em decassílabo, com motivos de origem clássica e petrarquista). Questões polêmicas tratadas sinuosamente nas composições italianizantes surgem desenvolvidas nas redondilhas com naturalidade e descontração: da gravidade de “Erros meus, má fortuna, amor ardente/ em minha perdição se conjuraram” (CAMÕES, 2008, p.536) para a graça de “Enforquei minha esperança/ Mas Amor foi tão madraço/ que me cortou o braço”

* UFSM – Universidade Federal de Santa Maria. Departamento de Letras Vernáculas – Santa Maria – Rio Grande do Sul – Brasil. 97105-900 – raqtrentin@yahoo.com.br

Artigo recebido em 30 de Junho de 2011 e aprovado em 24 de Outubro de 2011.

(CAMÕES, 2008, p.459). O erotismo que por vezes transparece nas redondilhas, nos sonetos, sobretudo, tende a aparecer dissimulado. Apesar de as diferenças entre cada código ficarem sensíveis na maioria dos poemas, ainda não podemos generalizá-las, basta lembrarmos da complexa reflexão, em redondilha, de “Sôbolos rios que vão” (CAMÕES, 2008).

Quando só consideramos as formas propriamente clássicas – odes, elegias, canções, élogos, sonetos – as diferenças entre elas não são menores. Por exemplo, enquanto nas odes, costuma-se manter o equilíbrio de um lirismo nobilitante, nas canções, o sujeito poético tende a desabafar sua dor e desengano, beirando ao descontrole. Enquanto naquelas, o discurso é geralmente sóbrio e enfatiza personalidades e motivos de um mundo social e cultural, nas canções e nas elegias, sobressai a confiança, a expansão dos sentimentos íntimos. O erotismo que o sujeito poético tenta rejeitar nesses dois tipos de composições, não raro surge nas élogos, com naturalidade exuberante, protagonizado por ninfas e faunos, em meio a uma natureza paradisíaca. Se odes, élogos e elegias trazem as marcas da tradição clássica antiga (em especial de Virgílio, na maneira de representar e sentir a natureza; de Ovídio, a cujas *Metamorfoses* Camões recorre insistentemente, e de Horácio, que entre outros temas legou a Camões o da *aurea mediocritas* e cujo magistério fica patente em especial nas odes), as canções apresentam uma “cerrada contextura reflexiva” muito camoniana (SARAIVA; LOPES, 1955, p.329), em que o sujeito poético se dirige à própria canção, sublinhando a intimidade da sua escrita, como o faz em “vinde cá, meu tão certo secretário/ dos queixumes que sempre ando fazendo,/papel com que a pena desafogo!” (CAMÕES, 2008, p.322).

Tanto em redondilha quanto em decassílabo, Camões não raro enveredou para o conceitismo, criando composições engenhosas e enigmáticas, com o apoio de paradoxos, antíteses, oximoros, estruturas bimembres, acumulação e reiteração de ideias, etc. Tal traço chegou a levar alguns críticos, como Aguiar e Silva (1971), a classificarem a obra camoniana de maneirista, isso também por causa do tom amargurado e melancólico que sobressai de algumas das composições do poeta.

Sem dúvida, foi a poesia de Petrarca que Camões abraçou com mais entusiasmo, fazendo dela glosas, paráfrases e até traduções (basta considerar alguns dos seus sonetos mais conhecidos: “Eu cantarei de amor tão docemente”, “Tanto do meu estado me acho incerto”, “Um mover de olhos brando e piedoso”, “Alma minha gentil, que te partiste” (CAMÕES, 2008). A poesia petrarquista legou à camoniana temas, formas, recursos estilísticos, que vinham sendo cultivados desde a lírica provençal e que no poeta italiano ganharam complicações mais sutis, devidas sobretudo à declarada adesão à filosofia platônica/neoplatônica: a mulher como ser superior, de uma beleza inigualável, o distanciamento do sujeito poético em relação à amada, a coita de amor, etc.

Tal diálogo, no entanto, não se deu sem conflitos, muito pelo contrário. A poesia amorosa italiana encontrou em Camões uma problematização particular. É o que defende Eduardo Lourenço (1983), quando lê a poesia camoniana, dando como exemplo um conhecido soneto, o mesmo que passo a analisar:

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.

Se nela está minha alma transformada,
Que mais deseja o corpo alcançar?
Em si somente pode descansar,
Pois consigo tal alma está liada.

Mas esta linda e pura semideia,
Que, como o acidente em seu sujeito,
Assim com a alma minha se conforma,

Está no pensamento como ideia;
E o vivo e puro amor de que sou feito,
Como a matéria simples busca a forma.
(CAMÕES, 2008, p.301).

Este soneto, obedecendo ao modelo, é composto em decassílabos e apresenta o esquema de rimas ABBA, ABBA, CDE, CDE. Isso permite a divisão do tema e a constituição de uma rica unidade sonora, na qual a familiaridade dos sons e a passagem dum sistema de rimas a outro ajudam na clareza da exposição poética, que se fundamenta em duas proposições. A estrutura rítmica, seguindo os preceitos da poesia clássica, mantém-se regular, com acentos na sexta e décimas sílabas poéticas. As rimas e os acentos predominantemente recaem sobre palavras basilares para a problemática semântica do poema, como em “ideia”, “semideia”, “imaginar”, “desejar”, “amador”, “corpo”, “alma”, “pensamento”.

O primeiro verso do soneto, traduzido de Petrarca e com clara influência da filosofia platônica, introduz como que uma sentença: “transforma-se o amador na cousa amada/ por virtude do muito imaginar”. Se o amor assim for compreendido, “constata” o sujeito lírico, “não tenho mais que desejar”, pois “em mim tenho a parte desejada”. O segundo quarteto só retoma a mesma conclusão, como se o sujeito estivesse interrogando – “Se nela está minha alma transformada,/ Que mais deseja o

corpo de alcançar?” – e respondendo a si mesmo: “Em si somente pode descansar/ pois consigo tal alma está liada”. Logo se percebe que aquela sentença está colocada como uma possibilidade (o que a condicional “Se” e o verbo “poder” sinalizam), que o sujeito lírico põe em questão relativamente ao seu “corpo” e ao “seu desejo”: se a sentença for verdadeira, o desejo estará saciado.

O primeiro terceto, entretanto, como é próprio do soneto, traz a forma peremptória decisiva – “*mas* esta linda e pura semideia...” – concluída no último terceto: “Está no pensamento como ideia”; levando-nos o “mas” a entender que tal semideia está *só* no pensamento como ideia. O “e”, dos últimos versos, soma a contraposição iniciada no “mas” ao fecho de ouro: “e o vivo e puro amor de que sou feito,/ como a matéria simples busca a forma”. Isto é, o amor *vivo* do sujeito lírico (essa expressão retoma a noção de corpo e desejo) busca a completude física, o outro, a coisa amada, o bem real. Esse fechamento sentencioso, também em dois versos, numa linguagem sintomaticamente aristotélica, contrapõe-se diretamente aos dois primeiros versos do poema: “Transforma-se o amador na coisa amada/ Por virtude do muito imaginar”.

Percorre o soneto, além disso, um tom levemente irônico que deixa ainda mais patente a problematização da ideia apresentada no poema de Petrarca, a começar pelo “*muito* imaginar” e a terminar pela oposição subentendida entre a “*linda e pura semideia*” e o “*vivo e puro* amor de que sou feito”, oposição sinalizada pela repetição do segundo adjetivo. Poderíamos entendê-la assim: esta é realmente uma *bela* ideia, alcançada por muito esforço da imaginação, mas o *vivo* amor (o mundano) é diferente. Assim, a posse imaginária, a plenitude ideal que anularia o desejo revelase, no poema de Camões, como uma ilusão. Enfim, apesar da escolha do soneto e da tradução dos primeiros versos denunciar a “*inspiração*” de Camões, a maneira como o tema é tratado sugere um conflito de visões sobre a questão amorosa.

Eduardo Lourenço (1983), nessa linha de raciocínio, explica: em Camões a aceitação da pura idealidade do amor traz junto a confissão do puro fingimento dessa aceitação. E disso conclui:

Pensamos que concretamente [essa] é a maneira própria de Camões superar o petrarquismo e, ao mesmo tempo, o platonismo que nele se crê implicado. Superado a sério, quer dizer, de dentro, vivido na linha da sua própria idealização, e por isso mesmo sentido como contraditório com a específica visão camoniana (LOURENÇO, 1983, p.18).

A dialética entre a espiritualidade e a carnalidade é, realmente, um dos tópicos mais problemáticos e interessantes em Camões. Apesar de alçados a uma esfera

mitológica, que de algum modo diminui o peso do “pecado” humano, o erotismo e a sensualidade da beleza feminina brotam naturais e livres na écloga “Dos Faunos”, bem como na Ilha dos Amores. Na última, por exemplo, são narrados em detalhes a “caça” amorosa e o deleite físico das personagens. Por outro lado, algumas das redondilhas ainda que delineiem um amor mais “real”, a beleza feminina flagrada no cotidiano, com menos disfarce para o desejo (lembro, por exemplo, a que canta a “Bárbara escrava” – a “pretidão do amor”, numa “deliberada transgressão do cânone petrarquista”, conforme palavras de ALMEIDA, 1996), este nunca aparece escancarado e a mulher nunca perde sua condição de eleita e sua beleza superior. Já sonetos como “Alma minha gentil que te partiste...” e “Sete anos de pastor Jacó servia...” (CAMÕES, 2008) são os típicos poemas camonianos em que a plenitude e a pureza do amor ideal, “platônico”, predominam.

A conceituação complexa do amor, que sugere a impotência da razão para se decidir diante da dualidade de sentimentos, surge em outros poemas, concretizada em paradoxos, oximoros e antíteses, como em “Amor é um fogo que arde sem se ver” e “Busque amor novas artes novo engenho”, cujos finais, respectivamente, são: “Tão contrário a si é o mesmo amor” e “Um não sei quê, que nasce não sei onde,/vem não sei como, e dói não sei por quê”. A angústia causada por tal dilaceramento ressurgiu em composições, como em “Tanto do meu estado me acho incerto...” e “Que poderei do mundo já querer” (CAMÕES, 2008).

Outras vezes, o conflito do sujeito poético representado na lírica camoniana demonstra motivações bem mais amplas. O desconcerto não raro acaba tomando o caminho de reflexões acerca de uma problemática existencial mais geral, como em “Mudam-se os tempos, mudam-se as vontades” e de aspectos sociais e morais, como nas oitavas ao “Desconcerto do mundo”. As composições mais livres e longas perseguem tais tensões até as mais ousadas consequências. É o que acontece, por exemplo, em “Sôbolos rios que vão” e predominantemente nas canções, como “Mande-me Amor que cante docemente”, “Junto de um seco, féril, estéril monte” e “Tomei a triste pena” (CAMÕES, 2008)

Diante do esboçado, percebemos as sinuosidades da lírica camoniana, entendendo que é complicado impor a ela um modelo de leitura, moldado só por informações sobre gênero e estilo de época. Não há como abordá-la de uma perspectiva apenas, reduzi-la a certa filosofia ou modelo. Qualquer visão parcimoniosa perde o Camões “fragmentado, contraditório, problemático, em perpétua ânsia e dor de negar-se e fazer-se” (SARAIVA; LOPES, 1955, p.339). Como aconselha Eduardo Lourenço (1983): é possível que determinada metafísica permaneça no horizonte da mais alta e significativa poesia camoniana, o decisivo é que a leiamos nos poemas mesmos.

Camões épico

A epopeia camonianiana é sem dúvida obra de grandes discussões e os seus mais importantes críticos comprovam isso muito bem, basta considerar as divergentes opiniões de Saraiva (1961), Hernâni Cidade (1968) e Jorge de Sena (1980, 1996) sobre um mesmo assunto: a composição do poema, mais especificamente sua unidade de ação. O que ninguém discute é a beleza formal da epopeia, a riqueza dos recursos artísticos e a maneira convincente com que Camões manipula os modelos épicos antigos para tratar da História de Portugal e de valores caros ao Renascimento. Destaco, neste texto, um ponto pouco valorizado pela crítica ou relacionado apenas ao episódio do Velho do Restelo: a dissonância existente entre o tom épico, de exaltação, e o tom melancólico, de crítica à realidade histórica portuguesa.

Como explicam António José Saraiva e Óscar Lopes (1955), a criação de uma epopeia portuguesa, sem dúvida, foi estimulada pelo momento histórico – das grandes navegações e do que elas significavam para o mundo, e do renascimento cultural. Camões viveu a efervescência dessas ideias. Desde o *Cancioneiro Geral*, pelo menos, os poetas sentiam a necessidade de uma composição épica. Garcia de Resende (1910), na introdução desse texto, lamenta que os feitos dos portugueses não estivessem dignamente cantados. A verdade era que as viagens marítimas convinhavam ao canto épico, podendo ser comparadas às de Ulisses, dos Argonautas e de Eneias. Além disso, uma epopeia portuguesa ressuscitaria um dos mais nobres gêneros da antiguidade clássica, ao mesmo tempo que satisfazeria a ideologia oficial da expansão, segundo a qual os Portugueses cumpriam uma missão no Oriente, ao dilatarem o Império e a Fé.

Os Lusíadas compõem-se de 10 cantos, 1102 estâncias em oitava rima (abababcc), ou 8 816 versos decassílabos heroicos. Seguindo o modelo antigo, a epopeia camonianiana inicia pela proposição, na qual se esclarece qual o objeto de canto do poema:

As armas e o barões assinalados
Que da Ocidental praia lusitana
Por mares nunca dante navegados
Passaram inda além da Tãbrobana [...]
E também as memórias gloriosas
Daqueles reis que foram dilatando
A Fé, o Império, e as terras viciosas
de África e de Ásia [...]
E aqueles que por obras valerosas
Se vão da lei da morte libertando...! (CAMÕES, *Os Lusíadas*, Canto I).

Pela proposição já é possível perceber que o assunto principal do poema são as viagens ultramarinas (assunto de primeira ordem, já que posto na estrofe de introdução), bem como os reis que se dedicaram à política de expansão territorial e católica e, enfim, todos os portugueses que se libertaram da morte, do esquecimento, deixando grandes feitos. Assim, *Os Lusíadas* não canta um único herói e seu feito (como se propunham a *Iliada*, a *Odisseia*), mas, conforme o próprio título indica, canta a história dos portugueses (os descendentes de Luso): “o peito ilustre lusitano”.

O narrador pede às Tágides um estilo sublime, a eloquência necessária para relatar grandes feitos.

Dai-me agora um *som alto e sublimado*

Um estilo *grandiloquo e corrente...*

Dai-me uma *fúria grande e sonora*

E não de agreste avena ou frauta ruda

Mas de tuba *canora e belicosa*

Que o peito acende e a cor do gesto muda (CAMÕES, *Os Lusíadas*, Canto I, grifo nosso).

Pelo “estilo grandiloquo”, em som “alto e sublimado”, garante-se o arroubo épico, a altissonância do canto, desde que a fluência da comunicação não seja atrapalhada, que permaneça “corrente”. Para conservar o estilo eloquente, natural é que Camões busque em seus modelos muitos recursos: ornamentação através de epítetos, recuperação de biografias mitológicas em perífrases eruditas, recorrência a símiles, latinismos, sobretudo quando estes lhe servem para embelezar a expressão, dando a ela qualidade sonora.

De modo semelhante à *Eneida* e à *Odisséia*, Camões escolheu uma viagem marítima para ser a ação nodal do poema. Também como o modelo, o narrador começa a contar a viagem quando ela já vai avançada, deixando ao protagonista a tarefa de relatar o início, na primeira recepção que se oferece. Além disso, permanecem os deuses da mitologia a deliberarem sobre a ação dos homens, os concílios divinos e a tomada de partido de alguns deles, ocupando Baco a função de oponente e Vênus, a de principal adjuvante dos portugueses. Baco toma esse partido porque era um dos deuses mais adorados no Oriente e sentia-se ameaçado pela conquista portuguesa que trazia com ela a expansão do Cristianismo. Então, é ele quem permanece oculto por detrás das tormentosas oposições dos elementos e das traições sofridas pelos lusíadas. Vênus via nos portugueses os descendentes dos seus romanos e, na língua portuguesa, um ramo da língua latina, assim torna-se presença invisível em todos os socorros e prosperidades da esquadra de Gama. Aqui permanece uma clara reminiscência do recurso virgiliano usado na *Eneida*: nela a oposição vinha de Juno, porque era a deusa

reverenciada em Cartago, cidade que um dia cairia pelas mãos dos romanos; e a ajuda, de Vênus, porque via nos romanos os descendentes da sua Tróia.

Escolhida a ação nodal do poema, a viagem de Vasco da Gama, como resolver o problema do relato da história de reis, de outras navegações e de outros heróis que representam o peito ilustre lusitano? Recorrendo a anacronias: a sequência temporal é quebrada em função de recuos e projeções, que funcionam para expandir a dimensão temporal da narrativa. As analepses são ditas pelas bocas dos nautas e as prolepses pela boca de deuses ou de entidades sagradas. Os recuos aludem à História do reino português anterior à viagem de Gama, aos seus nomes e fatos mais importantes, como as batalhas de Ourique e Salado, que ajudam a dar forma à interpretação da História de Portugal como uma cruzada contra os mouros.

Já o futuro surge em forma de profecias que projetam as consequências da Viagem de Gama, as glórias vindouras de Portugal: no canto I e II, pela boca de Júpiter; no Canto V, pelas ameaças de Adamastor; no Canto X, pelas revelações de Tétis. Se, na configuração das prolepses, Camões é semelhante a Virgílio, que adianta os feitos de Roma por meio de profecias divinas, nas analepses, Camões difere do modelo: pois pôde basear-se em personagens reais, feitos históricos conhecidos, distanciando-se das fábulas “fantasiosas” dos antigos. Contrariamente, o início da viagem de Eneias, narrada em *flash back* por ele a Dido, predominantemente recai sobre eventos maravilhosos, sobrenaturais, como os que também marcam a viagem de Ulisses.

Nisso reside a diferença mais evidente d’*Os Lusíadas* em relação aos modelos antigos. A superação dos modelos se faz precisamente pelo senso de veracidade: “a verdade que eu canto, nua e pura/ Vence toda a grandiloqua escritura”. Sabemos que Camões selecionou acontecimentos inscritos em crônicas (como de João de Barros e Fernão Lopes) e relatos de viagem. Além disso, “[...] não quis apenas fazer uma enciclopédia histórica, mas também uma enciclopédia naturalista, contrapartida quanto possível real do antigo maravilhoso homérico. Para tanto, descreveu impressivamente regiões, situações estranhas e fenômenos naturais mal conhecidos” (SARAIVA; LOPES, 1955, p.346). Isto é, a própria experiência entra em jogo na composição do poema (“o saber dos rudos marinheiros/ Que têm por mestra a longa experiência (CAMÕES, *Lusíadas*, canto V, 17). Lembramos, a exemplo, da descrição minuciosa e “realista” do escorbuto e da tromba marinha. Desse modo, *Os Lusíadas* coaduna o preceito da retomada da cultura antiga com o ideal da novidade, da descoberta de novas terras, mares e culturas.

Mas se a “experiência verídica” é a Camões um valor tão caro, responsável pela superação dos modelos, como se resolve no poema a recorrência tão frequente aos deuses da mitologia clássica? E mais, num poema que exalta a fé cristã, como se explica o esplendor que ali ganha o maravilhoso pagão? Esses são os problemas que

têm feito mais tinta correr, geralmente relacionados à questão da unidade da epopeia camoniana. A meu ver, a melhor tese sobre o assunto foi a defendida por A. J. Saraiva (1961).

Para levar a efeito a proposição, como também para garantir à sua narrativa a qualidade de imitação digna dos modelos clássicos, Camões recorre a eventos que não mantêm entre si uma ligação estreita, a não ser a que é dada pela linha temporal. A Batalha de Aljubarrota e a morte de Inês de Castro, por exemplo, não se ligam diretamente ao trecho principal do poema, à viagem de Vasco da Gama. “É evidente que com estes materiais Camões só pode construir um equilíbrio arquitetônico. Foi buscar os materiais onde era possível encontrá-los, porque na viagem do Gama não os achou; mas a ligação deles é puramente exterior, e não saída da própria necessidade do tema” (SARAIVA, 1961, p.119).

Realmente parece ser mais a esse equilíbrio arquitetônico que Jorge de Sena (1996) se apegava quando tenta defender a unidade da composição d’*Os Lusíadas*, medindo, entre outros aspectos, a dosada distribuição das ações em duas grandes partes (Canto I ao V; Canto VI ao X) e a regularidade da extensão dos Cantos.

De qualquer modo, como adverte Hernâni Cidade (1968), é evidente que a epopeia não poderia ter a unidade de ação que decorre da narração de uma vida individual. “A sua ação é coletiva, assim essencialmente um recorte no fluir indeterminado da vida, naturalmente inconcluso e inconclusível”. Apesar disso, defende o autor, há no poema um processo dramático, com sua “[...] mola determinante, impulsora em sentido voluntariamente estabelecido e com o remate que lhe convém, como natural resultado do esforço empenhado” (CIDADE, 1968, p.50), para o que concorre a regularidade da composição, mas também a intriga dos deuses, que lhe dá maior dinamismo.

Somos obrigados a concordar que a viagem de Gama não parece bastar a Camões para organizar um poema palpitante, sobretudo quando pensamos na sua personagem principal, Vasco da Gama: falta-lhe paixão, ânimo forte; não o vemos agindo, resoluto, de forma a obter êxito. Isso é verificado muito mais na batalha que, paralelamente ao plano humano, travam Baco e Vênus: estes, sim, odeiam, choram, se enternecem e se encolerizam. Para A. J. Saraiva (1961), é a intriga dos deuses que dá a unidade de ação e um enredo dinâmico ao poema.

Estrategicamente, os planos da história dos deuses e o plano da história dos homens correm paralelos no poema, apenas se cruzando no episódio da Ilha dos Amores, justamente quando se explica que os deuses servem apenas para fazer “versos deleitosos”. Algumas vezes os deuses agem disfarçados de homens; outras vezes os deuses intervêm, como quando as Nereidas encostam os peitos às naus, mas os homens atribuem o apaziguamento das águas ou dos ventos ao Redentor ou à Graça Divina; ainda há o caso de Adamastor, em que o aparecimento da figura mitológica

é preparado por traços realistas, que atenuam seu aspecto sobrenatural: surge numa nuvem carregada e desfaz-se em choro quando se desprende em chuva, podendo ser lido como um fenômeno meteorológico. Camões evitou a confusão dos dois planos, segundo entende Saraiva (1961, p.128), “[...] para conservar na íntegra a realidade histórica”, coerente com a intenção de que ela não fosse lida como uma “fábula sonhada”.

A explicação de Saraiva (1961, p.128-130) sobre esse aspecto é bastante elucidativa:

A mitologia é uma maneira de dizer, é um estilo [...] acontece que Camões valoriza este estilo, aproveita o que ele tem de imaginoso, desenvolve-o, cultiva-o [...] os portugueses tornam-se, neste estilo, aqueles ‘a quem Netuno e Marte obedeceram’, o que é uma maneira de dizer que venceram as dificuldades da navegação marítima e são invencíveis na guerra [...]. Ampliado, este estilo inclui a construção inteira da ficção mitológica d’*Os Lusíadas*: os portugueses [...] dominam as dificuldades da navegação marítima, isto é, a oposição de Netuno e das deidades menores, e vão dominar a resistência que opõe à sua influência o Oriente, ou seja, Baco que os persegue [...]. No final Vasco da Gama casa com Tétis, deusa do mar, e os seus homens com as ninfas do mesmo mar, ou (para exprimir a mesma coisa noutra estilo), entram na imortalidade da glória.

Conclui o autor: os diferentes planos não intervêm “porque um é a expressão indireta do outro. A mitologia é em Camões a transposição estilística da realidade histórica” (SARAIVA, 1961, p.130).

Tal leitura justifica um último e importante aspecto. Não havia um mundo lendário pré-existente sobre a viagem de Gama – como havia em torno de figuras como Aquiles, Ulisses e Carlos Magno (de *A canção de Rolando*) – guardado e desenvolvido na memória coletiva, apesar de a viagem representar um dos acontecimentos mais significativos da História de Portugal e universal. O artifício do poeta parece-nos, então, agigantado, pois é do seu engenho que resulta a divinização dos heróis lusíadas, de que a Ilha dos Amores é o ponto culminante. A imitação do modelo antigo ou a equiparação da viagem lusíada aos feitos antigos é uma maneira artificiosa, ficcional, de sublimar um fato que, como afirma o próprio narrador, não estava ganhando a devida importância na sociedade portuguesa da época.

Sem dúvida, é o contraste entre o tom épico e o tom amargurado do narrador a lamentar a realidade desconcertante de seu país que mais diferencia essa obra camoniana dos seus modelos. No epílogo d’*Os Lusíadas*, é flagrante o distanciamento entre o mundo épico ideal e o mundo “real”. Tal tensão, no entanto, ressurgiu aqui e ali em toda a narrativa. Já no tratamento da História de Portugal anterior à viagem de

Gama, muitas vezes a crítica aos erros cometidos vem à tona mesmo que o objetivo de exaltar os grandes nomes e feitos prepondera. A batalha de Aljubarrota é a batalha por excelência do poema épico de Camões, a única narrada à semelhança das lutas dos épicos antigos, com a especificação de grandes feitos individuais, discursos de chefes, ataques e contra-ataques, comparações enaltecidas. No entanto, destoa desse sentido a recriminação indireta da guerra:

Alguns vão maldizendo e blasfemando
Do primeiro que guerra fez no mundo;
Outros a sede dura vão culpando
Do peito cobiçoso e sitibundo,
Que, por tomar o alheio, o miserando
Povo aventura às penas do Profundo,
Deixando tantas mães, tantas esposas,
Sem filhos, sem maridos, desditosas. (CAMÕES, *Os Lusíadas*, canto IV).

O episódio dos amores desgraçados de Inês de Castro e D. Pedro é o grande momento lírico-dramático do poema, à semelhança do de Dido e Eneias, ou de Andrômaca e Heitor, no entanto aqui a expressão de reprovação diante do que acontece e de acusação aos responsáveis é predominante, muito mais do que em Fernão Lopes ou Garcia de Resende quando representam o mesmo fato. Ainda que explicitada pelas palavras de Inês e de algum modo diminuída pela alusão do narrador ao sentimento de piedade que, afinal, acomete o rei (que, como Pilatos, lava as mãos e entrega a responsabilidade da execução ao povo), a crítica a Afonso IV ganha realce quando ele é comparado às feras e definido como covarde e cruel com os próprios netos. A construção de Inês como vítima e mártir de uma injustiça é intensificada pelas comparações a outros episódios de sacrifício de inocentes.

Predominantemente, no entanto, o passado de Portugal é glorificado, funcionando inclusive como contraponto ao presente. As reflexões sobre os problemas da realidade portuguesa são recorrentes nos finais da grande maioria dos cantos e o narrador revela um sentimento gradativamente mais contrariado com o avançar da narrativa. Basta lembrar do final do Canto I, em que se lamenta o destino do homem, “bicho da terra tão pequeno”; do IV, em que, a partir do episódio do Velho de Restelo e mediante as lamentações deste, desaprova-se os altos desejos que movem a humanidade, como a cobiça pelo dinheiro e a ambição de glória, aparecendo a viagem de Gama como um desastre para a sociedade portuguesa; do V, em que o narrador reclama da falta de interesse dos portugueses pela poesia e da escassez de poetas para cantar tão dignos heróis; do VIII, em que há um excursão sobre a cobiça do ouro, a contrapartida dolorosa da epopeia do Oriente; do IX, em que se prega a virtude e

a justiça tão escassas no mundo de então; do epílogo, em que o narrador lamenta a realidade portuguesa, a cobiça, o apego ao dinheiro; pede aos religiosos que tenham ações coerentes com o que pregam e, ao rei, o reconhecimento da disciplina e da lealdade dos seus súditos, bem como a justiça e a liberdade no reino.

Por esses poucos apontamentos se percebe a complexidade desse poema épico que tanto se aproxima e tanto se distancia dos modelos que se propõe a imitar; que tanto exalta as descobertas do Oriente e que tanto sente o lado reverso disso; que tanto elogia os que se batem pela fé católica e que tanto acusa o uso indevido dessa mesma crença; que exalta o rei e ao mesmo tempo reclama de sua desatenção ao povo e aos homens que lutam pelo reino. A leitura d'*Os Lusíadas* confirma, enfim, que se adotarmos um único ponto de vista para lermos Camões, perderemos o que nele mais fascina.

OLIVEIRA, R. T. To read Camões. **Revista de Letras**, São Paulo, v.51, n.1, p.9-21, jan./jun. 2011.

- **ABSTRACT:** *This article reflects about the heterogeneity of forms and themes in the Camonian work, focusing on lyric and epic. It makes a brief presentation on its various forms and draws attention to some particular controversies that complicate the reading of the Camonian work.*
- **KEYWORDS:** *Camões. Epic and Lyric. Forms and Themes.*

Referências

ALMEIDA, I. A. **Lírica camoniana:** estudos diversos. Lisboa: Cosmos, 1996.

CAMÕES, L. V. de. **Obra completa de Luis de Camões.** 5.ed. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2008.

CIDADE, H. **Luís de Camões:** o épico. Lisboa: Bertrand, 1968.

FRAGA, M. do C. **Os gêneros maiores na poesia lírica de Camões.** 1997. Tese (Doutorado) – Universidade dos Açores, Açores, 1997.

LOURENÇO, E. **Poesia e metafísica:** Camões, Antero e Pessoa. Lisboa: Sá da Costa, 1983.

MATOS, M. V. L. de. **Introdução à poesia de Luís de Camões.** 3.ed. Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1992.

RESENDE, G. **Cancioneiro geral**. Nova edição preparada por A. J. Gonçalves. Coimbra: Imprensa da Universidade, 1910.

SARAIVA, A. J. **Para a história da cultura em Portugal**. Lisboa: Europa-América, 1961.

SARAIVA, A. J.; LOPES, O. **História da literatura portuguesa**. Porto. Ed. Porto, 1955.

SENA, J. de. **Trinta anos de Camões: 1948-1978**. Lisboa: Ed. 70, 1980.

_____. **A estrutura d'Os Lusíadas e outros estudos camonianos**. Lisboa: Ed. Lisboa, 1996.

SILVA, V. M. A. e. **Maneirismo e barroco na poesia lírica portuguesa**. Coimbra: Centro de Estudos Românicos, 1971.

