

INTRODUÇÃO À POESIA
DE LUÍS DE CAMÕES



Biblioteca Breve

SÉRIE LITERATURA

ISBN 972 - 566 - 175 - 3

DIRECTOR DA PUBLICAÇÃO
ANTÓNIO QUADROS

MARIA VITALINA LEAL DE MATOS

Introdução à Poesia de Luís de Camões



MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO

Título

**Introdução à Poesia de
Luís de Camões**

Biblioteca Breve / Volume 50

1.^a edição — 1980

2.^a edição — 1983

3.^a edição — 1992

Instituto de Cultura e Língua Portuguesa
Ministério da Educação

© *Instituto de Cultura e Língua Portuguesa*
Divisão de Publicações
Praça do Príncipe Real, 14 -1.º 1200 Lisboa
Direitos de tradução, reprodução e adaptação,
reservados para todos os países

Tiragem

4 000 exemplares

Coordenação geral

Beja Madeira

Orientação gráfica

Luís Correia

Distribuição comercial

Livraria Bertrand, S.A.R.L.
Apartado 37, Amadora – Portugal

Composição e impressão

Gráfica Maiadouro
Rua Padre Luís Campos, 686 – 4470 MAIA
Janeiro 1992
Depósito Legal n.º 53 287/92

ISSN 0871 - 5165

ÍNDICE

	Pág.
I / LUÍS DE CAMÕES. VIDA E OBRA.....	6
II / <i>OS LUSÍADAS</i>	15
O género do poema. O significado histórico e religioso da epopeia. O problema da sua composição.....	15
O significado histórico e religioso da epopeia	23
A composição do poema	25
O heroísmo n'Os <i>Lusíadas</i>	29
Os <i>Lusíadas</i> como poema didáctico.....	39
III / A LÍRICA.....	42
Breve descrição: temas, formas, influências	42
O tema do amor: a teoria.....	45
O tema do amor: a experiência	62
O desconcerto	67
IV / A DIALÉCTICA CAMONIANA.....	78
O conhecimento.....	84
A natureza e a condição humana. A metafísica e a religião	87
A ética	89
Autobiografia	92
A poesia	93
NOTAS	97
BIBLIOGRAFIA.....	100

I / LUÍS DE CAMÕES. VIDA E OBRA

O estabelecimento de uma biografia de Camões depara com a escassez de documentos sobre a sua vida e com a pobreza de conteúdo da maioria destes. O primeiro biógrafo, Pedro Mariz — que ainda foi contemporâneo do poeta — escreve já depois de trinta anos passados sobre a sua morte. Tudo o que temos reduz-se a poucos factos e muitas incertezas.

Luís de Camões nasceu por 1524 ou 25, provavelmente em Lisboa. Seus pais eram Simão Vaz de Camões e Ana de Sá.

Tudo parece indicar, embora a questão se mantenha controversa, que Camões pertencia à pequena nobreza. Um dos documentos oficiais que se lhe refere, a carta de perdão datada de 1553, dá-o como «cavaleiro fidalgo» da Casa Real. A situação de nobre não constituía qualquer garantia económica. O fidalgo pobre é, aliás, um tipo bem comum na literatura da época. São especialmente certeiras, e baseadas num estudo argutíssimo e bem fundamentado, as palavras de Jorge de Sena, segundo as quais Camões seria e se sentiria «nobre» «mas perdido numa massa enorme de aristocratas socialmente *sem estado*, e para sustentar os quais não havia Índias que chegassem, nem comendas, tenças, capitánias, etc.»¹.

É difícil explicar a vastíssima e profunda cultura do poeta sem partir do princípio de que frequentou estudos de nível superior. O facto de se referir, na lírica, a «longo tempo» passado nas margens do Mondego, ligado à circunstância de, pela época que seria a dos estudos, um parente de Camões, D. Bento, ter ocupado os cargos de prior do mosteiro de Santa Cruz de Coimbra e de cancelário da Universidade, levou à construção da hipótese de ter Camões estudado em Coimbra, frequentando o mosteiro de Santa Cruz.

Mas nenhum documento atesta a veracidade desta hipótese; e é fora de dúvida que não passou pela Universidade.

Antes de 1550 estava a viver em Lisboa, onde permaneceu até 1553. Essa estadia foi interrompida por uma expedição a Ceuta onde foi ferido e perdeu um dos olhos.

Em Lisboa, participou com diversas poesias nos divertimentos poéticos a que se entregavam os cortesãos; relacionou-se através desta actividade literária com damas de elevada situação social, entre as quais D. Francisca de Aragão (a quem dedica um poema antecedido de uma carta de requintada e subtil galanteria); e com fidalgos da alta nobreza, com alguns dos quais manteve relações de amizade. Representa-se por esta época um auto seu, *El-rei Seleuco*, em casa de uma importante figura da corte.

Estes contactos palacianos não devem contudo representar mais do que aspectos episódicos da sua vida, pois a faceta principal desta época parece ser aquela de que dão testemunho as cartas (duas de Lisboa e uma da Índia).

Através do calão conceituoso, retorcido e sarcástico, descobre-se-nos um homem que escreve ao sabor de uma

irónica despreocupação, vivendo ao deus-dará, boémio e desregrado. Divide-se entre uma incansável actividade amatória (sem pruridos sobre a qualidade das mulheres com quem priva) e a estroinice de bandos de rufiões, ansiosos por rixas de taberna ou brigas de rua onde possam dar largas ao espírito valentão, sem preocupação com a nobreza das causas por que se batem.

Não parece, por esta época, ter modo de vida; e esta leviandade a descambar para a dissolução está de acordo com os documentos através dos quais podemos reconstituir as circunstâncias da sua partida para a Índia.

Na sequência de uma desordem ocorrida no Rossio, em dia do Corpo de Deus, na qual feriu um tal Gonçalo Borges, foi preso por largos meses na cadeia do Tronco e só saiu — apesar de perdoado pelo ofendido — com a promessa de embarcar para a Índia.

Além de provável condição de libertação, é bem possível que Camões tenha visto nesta aventura — a mais comum entre os portugueses de então — uma forma de ganhar a vida ou mesmo de enriquecer. Aliás, uma das poucas compatíveis com a sua condição social de fidalgo, a quem os preconceitos vedavam o exercício de outras profissões.

Foi soldado durante três anos e participou em expedições militares que ficaram recordadas na elegia *O poeta Simónides, falando* (expedição ao Malabar, em Novembro de 1553, para auxiliar os reis de Porcá) e na canção *Junto de um seco, fero, estéril monte* (expedição ao estreito de Meca, em 1555).

Esteve também em Macau, ou noutros pontos dos confins do Império. Desempenhando as funções de provedor dos bens dos ausentes e defuntos, como informa Mariz?

Não é ponto assente. Mas o que se sabe é que a nau em que regressava naufragou e o poeta perdeu o que tinha amealhado, salvando a nado *Os Lusíadas* na foz do rio Mecon, episódio a que alude na estância 128 do Canto X.

Para cúmulo da desgraça foi preso à chegada a Goa pelo governador Francisco Barreto.

Ao fim de catorze anos de vida desafortunada (pelo menos ainda uma outra vez esteve preso por dívidas), intervalada certamente por períodos mais folgados, sobretudo quando foi vice-rei D. Francisco Coutinho, conde de Redondo (a quem dedicou diversos poemas que atestam relações amistosas), empreende o regresso a Portugal. Vem até Moçambique a expensas do capitão Pero Barreto Rolim, mas em breve entra em conflito com ele e fica preso por dívidas. Diogo do Couto relata mais este lamentável episódio, contando que foram ainda os amigos que vinham da Índia que — ao encontrá-lo na miséria — se cotizaram para o desempenharem e lhe pagarem o regresso a Lisboa. Diz-nos ainda que, nessa altura, além dos últimos retoques n' *Os Lusíadas*, trabalhava numa obra lírica, o *Parnaso*, que lhe roubaram — o que, em parte, explica que não tenha publicado a lírica em vida.

Chega a Lisboa em 1569 e publica *Os Lusíadas* em 1572, conseguindo uma censura excepcionalmente benévola.

Apesar do enorme êxito do poema e de lhe ter sido atribuída uma tença anual de 15 000 réis, parece ter continuado a viver pobre, talvez pela razão apontada por Pedro Mariz: «como era grande gastador, muito liberal e magnífico, não lhe duravam os bens temporais mais que enquanto ele não via ocasião de os despender a seu bel-

prazer.» Verídica ou legendária, esta é a nota marcante dos últimos anos (e aliás o signo sob o qual Mariz escreve toda a biografia).

Morreu em 10 de Junho de 1580. Algum tempo mais tarde, D. Gonçalo Coutinho mandou gravar uma lápide para a sua campa com os dizeres: «Aqui jaz Luís de Camões, Príncipe dos Poetas de seu tempo. Viveu pobre e miseravelmente, e assi morreu.»

As incertezas e lacunas desta biografia, ligadas ao carácter dramático de alguns episódios famosos (reais ou fictícios): amores impossíveis, amadas ilustres, destertos, a miséria, o criado jau mendigando de noite para o seu senhor; e a outros acontecimentos cheios de valor simbólico: *Os Lusíadas* salvos a nado, no naufrágio; a morte em 1580 — tudo isto proporcionou a criação de um ambiente lendário à roda de Camões que se torna bandeira de um país humilhado.

Mais tarde, o Romantismo divulgou uma imagem que salienta em Camões o poeta-maldito, perseguido pelo infortúnio e incompreendido pelos contemporâneos, desterrado e errante por ditame de um fado inexorável, chorando os desgostos amorosos e morrendo na pátria abandonado e reduzido à miséria.

Não há dúvida de que os poucos dados conhecidos e muito do conteúdo autobiográfico da obra autorizam essa imagem. Mas ela esquece em Camões outras facetas não menos verdadeiras da personalidade riquíssima, complexa, paradoxal que foi a sua: o humanista, o homem do «honesto estudo» e da imensa curiosidade intelectual aberta quer à cultura mais requintada do seu tempo, quer às coisas tais como se lhe davam e que a arguta observação descobria, mesmo que contradissem os preconceitos culturais vigentes; o pensador que

infatigavelmente vai reflectindo sobre os acontecimentos — sociais, políticos, culturais, individuais... — movido por uma sôfrega necessidade de compreender, de «achar razões»: graves reflexões sobre o destino da pátria; meditações sobre o amor, o saber, o tempo, a salvação... Ainda o homem da dura experiência (viagens, naufrágios, prisões, desprezos ou perseguições, humilhações e pobreza) que constitui um suporte vital autêntico do desconcerto referido na obra (o que aliás nada acrescenta ao mérito literário dela).

Revela-se vincadamente na sua obra a lúcida e orgulhosa consciência que vai formando da sua genialidade como poeta, da sua superioridade como homem. Apaixonado, violento, impetuoso, sabe-se grande, independentemente das honras e riquezas que não lhe deram e que também nada alterariam ao valor intrínseco da sua obra e da sua alta missão cívica; por isso, de forma fidalga, *generosa*, esbanja os seus bens (económicos ou intelectuais) e ganha essa fama de «liberal e magnífico».

A imagem final que nos fica de Camões é feita de fragmentos paradoxais: o cortesão galante; o boémio arruaceiro; o ressentido; o homem que se entrega a um erotismo pagão; o cristão da mais ascética severidade. Fragmentos que se reflectem e refractam na obra, que por sua vez revela e oculta um conteúdo autobiográfico ambíguo, deliberadamente enigmático.

Camões publicou em vida apenas uma parte dos seus poemas, o que deu origem a grandes problemas sobre a fixação do conjunto da obra.

Além d'*Os Lusíadas* editados em 1572, da lírica apenas foram impressas algumas composições que introduziam

livros que o poeta pretendia recomendar ou apresentar: os *Colóquios dos Simples e drogas e coisas medicinais da Índia*, do Dr. Garcia de Orta, publicado em Goa em 1563 e a *História da Província de Santa Cruz* de Pero de Magalhães Gândavo, de 1576.

Toda a restante obra foi publicada postumamente, o que não é para estranhar demasiado, já que a circulação das obras — sobretudo líricas — se fazia correntemente em manuscritos, recolhidos com frequência em «cancioneiros de mão», muitos dos quais chegaram até nós e constituem as principais fontes para as edições camonianas.

Em 1587 foram editados os autos *Enfatriões e Filodemo*.

Em 1595 tem lugar a primeira edição das *Rimas*, e logo em 1598 a segunda.

Seguiram-se muitas outras e veio a lume, na de 1645, o auto de *El-Rei Seleuco*, a obra dramática de Camões que restava publicar.

Quanto às cartas, duas delas aparecem na edição de 1598, e as outras duas são já descobertas no século XX.

Em relação à lírica, as edições criaram problemas de autoria que ainda hoje não se encontram totalmente resolvidos: é difícil conhecer de forma completa, e sem dúvidas quanto à apocrifia de certos textos, o conjunto da lírica camoniana.

E isto porque mesmo a primeira edição — feita a custas do livreiro Estêvão Lopes e preparada pelo poeta Fernão Rodrigues Lobo de Soropita (que revela cuidados e escrúpulos editoriais completamente postos de lado nas edições posteriores) — contém apócrifos inegáveis o que lhe retira boa parte da confiança que poderia merecer.

Afirma-se nesta primeira edição a consciência de não ter sido recolhida a totalidade das composições do poeta; e assim, no século XVII, os novos editores fazem ponto de honra de acrescentar sempre alguma coisa mais ao acervo da lírica, muitas vezes sem preocupação de rigor na determinação da autoria.

Esta tendência foi levada a um exagero delirante por Faria e Sousa (1590-1649), autor de importantes edições comentadas d'*Os Lusíadas* (1639) e das *Rimas* (5 vols., edição póstuma, 1685-1689). Faria e Sousa, levado por uma devoção exaltada por «mi Poeta» (como chamava a Camões) atribuía-lhe tudo o que encontrava «com sombra de seu». E assim não hesitou em «pilhar» a maioria dos líricos do século XVI, entre os quais a principal vítima foi Diogo Bernardes ².

Esta tendência prolongou-se até finais do século XIX; e só então, com os trabalhos de W. de Storck e de Carolina Michaëlis, se iniciou aquilo a que se chama a «reacção crítica», a qual se desenvolve até aos nossos dias.

Em consequência desta reacção dispomos hoje de edições que expurgaram a lírica camoniana de todos os apócrifos: as edições preparadas por Costa Pimpão ³, que reduzem consideravelmente o número das espécies, sobretudo se tivermos como termo de comparação algumas das edições do século XIX: a do visconde de Juromenha ou a de Teófilo Braga.

Prosseguem as investigações sobre o cânone da lírica e sobre o seu texto, não só procedendo-se a exames minuciosos das edições antigas, mas sobretudo explorando um grande número de manuscritos (muitos deles hoje editados) com interesse camoniano.

Do longo e paciente trabalho que estas tarefas implicam, poderá vir a resultar finalmente uma edição crítica das *Rimas*, a qual envolverá muitas vezes a discussão da autoria e o estabelecimento de um estema caso a caso, isto é, poema a poema, sem falar nos cuidados requeridos pelo estabelecimento do texto mais aproximado do original ⁴.

II / OS LUSÍADAS

O género do poema. O significado histórico e religioso da epopeia. O problema da sua composição.

Importa compreender o que significa a criação de uma epopeia para um poeta do Renascimento. Como clássico, este admira acima de tudo os modelos das literaturas grega e romana antigas, procura imitá-los e, se possível, ultrapassá-los.

Ora, segundo a doutrina poética clássica, os géneros encontram-se divididos de forma relativamente rígida.

Esta divisão exprime-se claramente através da «roda de Virgílio», esquema que pretende abranger a totalidade da criação literária abstractamente considerada: segundo este esquema (um círculo dividido em três secções e contendo uma série de anéis concêntricos), diferenciam-se três géneros: o elevado ou sublime, simbolizado pela *Eneida* (e que se concretiza na epopeia ou na tragédia); o género médio, simbolizado pelas *Geórgicas*; e o baixo ou humilde, cujo paradigma se encontra nas *Bucólicas*. A cada um destes géneros corresponde obrigatoriamente um nível estilístico que a «roda», através de emblemas ou de tópicos, rigorosamente estabelece.

Se não é fácil aplicar esta doutrina, ponto por ponto, aos géneros cultivados pelos autores de Quinhentos, resulta ao menos perfeitamente clara a distinção entre o género mais nobre e os outros.

Assim, a epopeia — o mais elevado género cultivado pelos antigos — constitui a aspiração máxima do poeta clássico: através da imitação daquilo que a Antiguidade criou de mais sublime, ele poderá pôr à prova a capacidade de ombrear com aqueles que mais admira.

Esta aspiração de carácter literário vem ao encontro, na cultura portuguesa do século XVI, da consciência de terem sido levados a efeito na nossa história recente feitos grandiosos, não menos dignos de glória do que as proezas dos heróis da *Iliada*, da *Odisseia* ou da *Eneida*: as descobertas e as conquistas ultramarinas.

Deste modo, vai-se formando aquilo a que podemos chamar uma consciência épica de que encontramos sinais já no teatro de Gil Vicente; em poesias do *Cancioneiro Geral* de Garcia de Resende, bem como na sua *Miscelânea*; na *Crónica do Imperador Clarimundo* e nas *Décadas* de João de Barros, para apenas citar exemplos de natureza literária.

Mais tarde, António Ferreira, o teorizador da nossa poética clássica, fará um apelo explícito no sentido da criação de uma epopeia portuguesa.

É nesta atmosfera, e correspondendo a esta aspiração que surgem *Os Lusíadas* de Luís de Camões: uma epopeia segundo o modelo clássico.

Uma epopeia segundo o modelo clássico: esta expressão constitui um programa literário (enunciado aliás nas primeiras estâncias do poema) que contém uma série de requisitos que lhe condicionam a estrutura, o estilo e a própria concepção.

Desde a abertura do poema, com a proposição, a invocação às musas e a dedicatória ao rei; até ao começo da narrativa *in medias res* e não no início da acção; passando pela obrigatoriedade do uso da mitologia; pelo recurso às profecias anunciadoras do futuro; por uma certa variedade estilística que determina que o tom épico seja uma vez ou outra temperado com episódios líricos ou bucólicos; e até pelo objectivo pedagógico da obra — tudo isto depende do principal modelo seguido, a *Eneida*, de Virgílio, e da teorização da epopeia feita por Marco Girolamo Vida na sua *Poética*.

Em particular, o género epopeia — segundo o modelo clássico — impõe um tom grandioso, solene, eloquente, que o poeta pede às musas, consciente do contraste que ele forma com a «humildade» do lirismo já praticado.

Se sempre em verso humilde, celebrado
foi de mi vosso rio alegremente,
Dai-me agora *um som alto e sublimado*
Um estilo *grandíloco e corrente*,
Por que de vossas águas Febo ordene
Que não tenham enveja às de Hipocrene.

Dai-me *na 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 ao gesto muda;»

(I, 4-5)

Não se trata só da grandiloquência própria de um tema glorioso, nem apenas do tom inflamado, capaz de emocionar e persuadir. Trata-se também de um estilo culto, erudito, vazado numa língua que se engalana com latinismos, termos raros, onde abundam as perífrases

mitológicas (como nos últimos versos da est. 4), as alusões à história antiga; um estilo que implica a familiaridade com toda a cultura clássica: as suas lendas, os seus heróis, os seus episódios e figuras mais destacadas, os seus valores, os seus lugares comuns. Todo este arsenal é como que um vocabulário com que o poeta épico trabalha (ao menos em muitas páginas) o qual, se destina a obra apenas a um público cultivado e cria graves dificuldades ao leitor médio de hoje, não pode deixar de ser compreendido em função do clima mental do classicismo: o nome de um deus, o estereótipo para designar a lua, ou a Primavera, a alusão à metamorfose que uma árvore ou uma pedra podem evocar, um preceito filosófico ou uma anedota relativa a um sábio ilustre, são centelhas que desencadeiam sugestões de beleza cuja descoberta recente ainda enche de euforia e que arrastam consigo todo o prestígio da cultura superior onde se formaram.

É ainda este estilo e o tipo de epopeia em questão (epopeia de imitação) que impõe um traço característico recorrente ao longo do poema: o confronto dos heróis ou das proezas descritas com os possíveis modelos antigos.

Pois pelos Doze Pares dar-vos quero
Os Doze de Inglaterra e o seu Magriço;
Dou-vos também aquele ilustre Gama,
Que pera si de Eneias toma a fama.

Pois se a troco de Carlos, rei de França,
Ou de César, quereis igual memória,
Vede o primeiro Afonso, cuja lança
Escura faz qualquer estranha glória;

(I, 12 e 13)

Não vamos contudo supor que o peso da convenção esmaga o que no poema poderia haver de novo e de original. O grande objectivo de Camões não é tanto o de imitar servilmente os modelos, como o de os superar. Aprender com eles para os ultrapassar. E as primeiras estâncias d'*Os Lusíadas*, tensas de altivez e auto-afirmação são ditadas precisamente pela consciência eufórica de ser capaz de ombrear e exceder os seus modelos.

Esta superação faz-se principalmente através de uma característica inédita em epopeias anteriores: a veracidade — a outra vertente do programa estético d'*Os Lusíadas* que lhe dá a tónica «realista»:

Ouvi, que não vereis com vãs façanhas,
Fantásticas, fingidas, mentirosas,
Louvar os vossos, como nas estranhas
Musas, de engrandecer-se desejosas;
As verdadeiras vossas são tamanhas
Que excedem as sonhadas, fabulosas,
Que excedem Rodamonte e o vão Rugeiro,
e Orlando, inda que fora verdadeiro.

(I, 11)

Em contraste com as obras que lhe servem de modelo, *Os Lusíadas* escolhem um tema histórico, real. Não inventam proezas fantasiosas, limitam-se (e com que orgulho!) a narrar coisas acontecidas. E, mesmo assim, aquilo que narram supera de longe as ficções antigas:

Que por muito e por muito que se afinem,
Nestas fábulas vãs, tão bem sonhadas,
A verdade que eu conto, nua e pura,
Vence toda a grandíloca escritural!»

(V, 89)

Orientado pelo desígnio de tratar matéria histórica, o poema segue de perto diversas fontes, como a *Crónica de D. Afonso Henriques* de Duarte Galvão, várias crónicas de Rui de Pina e de Fernão Lopes, a *História do descobrimento e conquista da Índia pelos portugueses* de F. L. de Castanheda, e as *Décadas da Ásia* de João de Barros (para apenas citar fontes referentes à história de Portugal).

Poucas vezes se afasta das versões contidas nestas fontes, e até temos de reconhecer que, embora raramente, uma certa sujeição o obrigou a passos monótonos de crónica em verso. Contudo, o poeta não se sentiu impedido de seleccionar (ou mesmo de distorcer) os factos e as personagens segundo um critério alheio a razões puramente históricas: mais do que fazer história objectiva e friamente, importou-lhe escolher os episódios e as figuras mais capazes de empolar — ou de veicular uma certa interpretação da história de Portugal.

Mas a realidade não entra no poema apenas pela via da história. Em Camões o humanista, o homem do «honesto estudo», coexiste com o homem de «longa experiência» que deambulou pelas regiões remotas e que as relembra a partir de um conhecimento directo. Assim, as descrições da natureza são particularmente notáveis pelo seu realismo, quer se trate de fenómenos excepcionais (desconhecidos para quem nunca viajou fora da Europa, ou para o que não tem a experiência das coisas do mar): a tromba marítima, o fogo de Santelmo, a tempestade; quer se trate da simples informação geográfica, ou sobre os povos e os costumes desconhecidos, a flora e fauna das regiões exóticas, a astronomia, etc. Aí, o poeta abandona a erudição e o recurso à cultura livresca e fica apenas vigilante a capacidade de observação e a curiosidade

intelectual que resultam em quadros nítidos e de uma rigorosa fidelidade ao real objectivo.

Aliás, o poeta não deixa de aproveitar o ensejo para estabelecer comparação entre o saber dos «antigos filósofos» (o que por tabela atinge também os humanistas) com o dos «rudos marinheiros / Que têm por mestra a longa experiência» (C. V, 17), donde conclui as limitações do conhecimento exclusivamente livresco. Também aí, o poema das «puras verdades» se pode considerar superior às criações da cultura antiga, uma vez que, não enfeitando as lições desta, se abre ao empirismo, às exigências do experimentalismo.

Além de tudo isto, importa reconhecer que as *descobertas* como tema da epopeia, além do mérito de serem um tema verídico, têm ainda outro: o da novidade. Não se inspiram no passado, antigo ou medieval. Constituem uma questão moderna, contemporânea, quiçá o efeito que melhor caracteriza a especificidade do Renascimento europeu: a descoberta de novas terras, céus, mares, gentes, culturas. Nenhum outro justifica e evidencia a confiança do homem em si próprio, nas suas possibilidades criadoras, na capacidade de impor o seu domínio à natureza e de desfazer ilusões inibitórias ou obscuras ameaças tecidas de ignorância.

A superação dos modelos antigos faz-se ainda segundo um outro processo que tem a ver também com os cânones clássicos da epopeia, mas que Camões aplica de modo muito pessoal: a rivalidade com os deuses. Além de mostrar que os heróis portugueses ultrapassam os antigos, Camões vai mais longe, levando-os a destronar certas figuras mitológicas e a ocupar-lhes o lugar (cf. em especial C. VI, 27-34 e C. IX e X). Desde o início que o poeta afirma:

«Que eu canto o peito ilustre lusitano,
A quem Neptuno e Marte obedeceram»

(I, 3)

E, de facto, depois da vitória, os navegantes recebem um prémio magnífico que concretiza a sua divinização: tomam como mulheres as deusas que os recebem na Ilha dos Amores. «Mais descobrimos do que humano espirito / Desejou nunca» (IX, 69), exclamam os nautas, reconhecendo a sanção da proeza que os elevou ao nível divino.

Esta divinização traduz-se ainda noutros aspectos além do erótico: o canto X conta-nos como os heróis têm acesso ao conhecimento do futuro e à contemplação da Máquina do Mundo — a visão do cosmos. De facto, nada melhor pode exprimir a elevação do homem a um estado sobre-humano, tal como nada poderia responder melhor — no plano simbólico — ao anseio de conhecimento, de penetração no desconhecido ou no incompreensível de que toda a obra camoniana dá testemunho.

Toda a metáfora da divinização significa (para além da sua função hiperbólica), a subversão da ordem antiga que os portugueses vêm realizar. A mitologia simboliza o mundo antigo: as suas crenças e valores; mas sobretudo a limitação do seu saber, bem como a limitação do seu mundo e do seu campo de acção⁵. É esta velha visão do mundo que os portugueses vão anular, «quebrantando os vedados térmicos»: destruir, ultrapassar, substituindo-lhe a imensidão dos novos horizontes — tanto no plano geográfico, como no plano do saber.

Assim se aniquilam os deuses, e as homens tomam para si a fama e a glória que eles já não merecem.

Divinizam-se, quer dizer: glorificam-se, pois tal é o sentido da elevação mitológica ao plano divino, segundo o evemerismo que Camões explicitamente convoca para explicar o significado da sua metáfora (C, IX, 90-92).

O significado histórico e religioso da epopeia

Contudo, note-se bem, o poema não intenta a glorificação do homem em geral, mas — muito particularmente — a dos portugueses que se empenham nas descobertas, empreendimento que assume um significado religioso bem determinado e bem inserido no seu momento histórico.

Desde meados do século XV que a Cristandade se encontrava ameaçada pelos Turcos, senhores já de uma parte significativa da Europa Oriental, enquanto que o sudoeste da Península Ibérica continuava sob o domínio dos mouros. O turco ou, de forma mais geral, o muçulmano, era o grande inimigo político e religioso; torna-se comum encontrar nos escritos dos intelectuais contemporâneos exortações às nações cristãs para que se unam num combate de natureza religiosa:

«Gregos, Traces, Arménios, Georgianos
Bradando-vos estão que o povo bruto
Lhe obriga os caros filhos aos profanos
Preceptos do Alcorão (duro tributo)!»

(VII, 13)

Contudo, as divisões provocadas pela Reforma, bem como interesses políticos divergentes, tornam inviável qualquer união. Neste contexto, a descoberta do caminho marítimo para a Índia adquire um alcance de vitória

estratégica da maior importância: constitui um ataque directo ao Islão — uma das religiões implantadas na Índia — e enfraquece-o economicamente porque destrói o monopólio comercial dos muçulmanos no Oriente.

Camões atribui-lhe precisamente este sentido no início do canto VII (est. 1-14):

Vós, Portugueses, poucos quanto fortes,
Que o fraco poder vosso não pesais;
Vós, que à custa de vossas várias mortes
A lei da vida eterna dilatais:»

(est. 3)

Os portugueses unidos (e o seu pequeno número parece ser garantia da força aglutinadora que os congrega) compensam as cisões da cristandade e a traição ao que deveria ser o seu objectivo principal através da derrota do inimigo religioso no Oriente e através da evangelização do mundo que vão descobrindo:

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)

O assunto do poema não é apenas uma proeza notável, mas um acontecimento com significado universal no momento histórico em que surge e que vem também na sequência do passado nacional, todo ele visto na perspectiva da reconquista cristã.

A composição do poema

Perante a intenção de escrever *Os Lusíadas*, uma epopeia de carácter colectivo, nacional, diversos problemas se colocavam ao poeta no que diz respeito à organização dos materiais. Um deles consistia em conciliar a visão panorâmica da história de Portugal com a narração de uma acção em plano aproximado, de modo a evitar a monotonia da enumeração de factos isolados. O poeta escolhe de toda a história de Portugal um ponto a desenvolver, os descobrimentos, e de entre estes uma acção principal, a viagem de Vasco da Gama. Como conjugar um tema tão vasto com uma exposição que se quer concisa e centrada na viagem? Recorrendo a anacronias (que era aliás processo frequente nos poemas épicos antigos) através das quais encaixa na acção principal narrativas referentes ao passado ou ao futuro. Assim, depois de acompanharmos durante algum tempo a viagem de Vasco da Gama, encontramos no final do Canto II uma interrogação do rei de Melinde ao capitão português sobre a sua terra, história e viagem. Este é o motivo da primeira anacronia, uma analepse, pela qual Vasco da Gama narra a história de Portugal até ao reinado de D. Manuel; e aí começa a descrever mais pormenorizadamente os sucessos da sua própria viagem até ao momento em que se encontra, isto é, até à chegada a Melinde (final do Canto V). Aí a narração é retomada pelo poeta que a prossegue até à chegada à Índia.

No Canto VIII, a visita do Catual à frota portuguesa é ocasião para Paulo da Gama, desta vez, comentar uma série de bandeiras onde se inscrevem os emblemas dos principais feitos da história lusíada, o que permite outra

panorâmica, mais rápida e mais didáctica (porque centrada nos exemplos) do passado português (C. VIII, 1-75).

Noutro passo, os marinheiros, em noite de calma e para entreterem a vigília, contam uns aos outros o episódio dos Doze de Inglaterra.

Um processo semelhante mas de sentido contrário — antevisão do futuro — tem lugar por meio de diversas profecias dos deuses quanto ao êxito da empresa das descobertas e aos sofrimentos que implica (II, 44-45, V, 45-48) e, sobretudo, na visão que Tétis proporciona aos portugueses no Canto X, prolepse através da qual Camões conclui a narrativa da história com os acontecimentos posteriores à viagem de Vasco da Gama (C. X, 10-73).

Mas outros problemas de organização de materiais se colocam n'Os *Lusíadas*: além da história, Camões faz intervir na obra a mitologia o que compromete de forma mais grave a unidade de acção.

É-nos difícil — mergulhados numa cultura em certos aspectos tão distanciada da do século XVI — compreender as razões da presença da mitologia no poema. Por um lado, ela constitui uma exigência do próprio género literário, a «epopeia de imitação»: a decoração mitológica empola e «enobrece» a acção pois a relaciona com a tradição clássica que o humanismo aprecia; apesar de constituir uma linguagem para iniciados (ou também por isso) torna-se indispensável à sublimidade épica.

Convém notar, contudo, que a mitologia não fica apenas ao nível do ornamental e que Camões vai ao ponto de criar uma «comédia de deuses» (segundo a expressão de A. J. Saraiva) que tem, ao menos entre outros, o sentido a que já aludimos: a divinização dos heróis que se tornam (como nas epopeias antigas) da estirpe dos deuses.

Para lá destas razões, deve observar-se que a natureza (tanto na épica como na lírica) aparece frequentemente como um ser animado — o que A. J. Saraiva relaciona com a teoria de Leão Hebreu sobre o amor universal. Deste ponto de vista, as figuras mitológicas seriam a expressão de forças genésicas que por toda a parte dão vida ao cosmos.

E por fim, podemos verificar (ainda com A. J. Saraiva) que «o mundo dos deuses é o mundo sem as frustrações provenientes dos limites históricos postos à liberdade humana, o que resultaria da realização plena das virtualidades humanas, o mundo em que não há oposição entre o corpo e a alma, entre amor «baixo» e amor puro, entre Vénus e Laura, entre Ser e Dever. Um mundo sem contradições, o reino do homem divinizado.»⁶

Mas deixemos de lado o sentido da mitologia no poema, uma vez que — preocupados com a questão da organização dos materiais — importa sobretudo focar os problemas que a interferência da mitologia coloca à unidade do texto.

Tem sido muito posta em relevo a convivência do maravilhoso pagão com a doutrina cristã, que criaria uma incongruência grave. E muita tinta tem corrido na tentativa de «racionalizar» a fantasia mitológica de modo a compatibilizá-la com a fé cristã. Mas o problema não é de monta, dado o carácter de artifício poético que a mitologia assume, sem qualquer pretensão a competir com o cristianismo no plano da fé.

Outra incongruência, essa sim de conseqüências literárias mais profundas, consiste na inserção do fantasioso, do fabuloso mitológico, num poema que se orgulha de apenas narrar «verdades puras». O poeta acautelou-se prudentemente, e desenrola a acção histórica

e a fábula mitológica em planos paralelos, quase sem contactos. É sempre possível ao leitor continuar a interpretar a ficção mitológica como artifício literário e verificar a verdade da acção narrada. Nos pontos de interferência, esta é urdida de tal modo que a mesma interpretação continua válida ⁷. A única excepção consiste no encontro dos dois planos na Ilha de Vénus, no Canto IX. Veremos mais adiante que esta colisão arruína (embora de forma belíssima) a coerência do poema, e se torna, em parte, responsável por um certo fracasso narrativo que temos de constatar no texto.

Considerando a totalidade dos elementos que compõem o poema podemos verificar que há nele uma tal variedade que resulta heterogéneo, falho de unidade ⁸. Encontramos de facto narrações — histórias, mitológicas, de episódios cavaleirescos, hagiográficos, trágicos, etc.; descrições — geográficas, astronómicas, etnográficas, etc.; discursos — oratórios, líricos, pedagógicos, confessionais...

Uma certa heterogeneidade de elementos é normal em qualquer narração. O problema está na ligação entre esses elementos. Ora verifica-se que os episódios mais desenvolvidos não se reportam à mesma acção: o Adamastor, Inês de Castro, Afonso Henriques, Aljubarrota, o discurso de Vénus perante Júpiter, por exemplo, dizem respeito a entretchos diferentes.

Por outro lado, a acção principal não está elaborada de modo a obter êxito narrativo: o inimigo tem um carácter disseminado, disperso (os muçulmanos, Baco, Adamastor) difícil de objectivar de modo a tornar possível um confronto, a luta indispensável numa obra que pretende viver de proezas heróicas. Dito doutra forma: faltam provas decisivas no momento do desenlace, que não se resolve definitivamente através de um lance mas se

arrasta gradualmente através de pequenos acontecimentos sem nada de heróico. O texto permanece ao nível da história, ou seja, da sucessão de factos que — por muito verídicos — nada tem a ver com o interesse dramático que a sua narração pode, ou não, assumir ⁹.

Por fim, temos de concordar com os críticos que vêem em Vasco da Gama um herói apagado, indeciso, de quem a acção não parece depender. É grave, do ponto de vista narrativo, que a resolução dos obstáculos acabe por decidir-se no plano mitológico com a vitória de Vénus sobre Baco em relação à qual o êxito de Vasco da Gama apenas parece ser a consequência. Tudo se passa como se a acção humana não tivesse a capacidade de decidir, como se os homens fossem apenas o joguete das lutas entre os deuses.

E, no entanto, sentimos que n'Os *Lusíadas* o herói, independentemente da figura do Gama, tem uma consistência épica real; tal como a unidade do poema parece resistir ao fracasso narrativo que podemos registar.

Analisemos a questão do heroísmo e vejamos se daí deriva algum esclarecimento sobre o conjunto da obra e sobre a sua unidade.

O heroísmo n'«Os Lusíadas»

Facilmente se verifica que n'Os *Lusíadas* não há um herói com papel semelhante ao que desempenham os heróis da *Odisseia* ou da *Chanson de Rolland*. Encontramos um herói colectivo, os portugueses, entre os quais Vasco da Gama é apenas um dos maiores, aquele em cuja viagem Camões se demora mais por força do desenvolvimento da acção principal; mas não é o

português por excelência, nem sequer o mais ilustre ou um daqueles por quem o poeta revela predilecção.

Este facto, se tem a sua repercussão a nível narrativo, não constitui uma inferioridade do ponto de vista épico, desde que tenhamos em conta o tipo de epopeia que *Os Lusíadas* são: uma epopeia de genealogia virgiliana, mais didáctica do que narrativa.

Encontramos nela, não o retrato de um herói concreto, mas sim um modelo de heroísmo, um ideal humano que se exprime pela heroicidade. Trata-se de uma questão fulcral na obra e, sem dúvida, um dos seus aspectos mais apaixonantes.

Camões enuncia através desse modelo a encruzilhada histórica em que se encontra, com as suas contradições de mentalidade e de valores, com as diferentes formas de encarar e de sentir o mundo que nela se debatem.

No final do Canto VI (est. 95-99) encontra-se um discurso sobre o heroísmo que se revela fruto de longa meditação. Camões sustenta aí que qualquer homem pode ser herói; o heroísmo é, em teoria, acessível a todos. Não obstante, poucos chegam a atingi-lo — e estes, pela situação superior a que ascendem e pela sua elevação espiritual, isolam-se da maioria. O herói surge assim como figura solitária, encarnando o tópico humanista do desprezo pelo vulgo. O mais expressivo paradigma deste conceito encontra-se no discurso de Nuno Álvares Pereira (C. IV, est. 13-21) que se opõe, isolado, à maioria hesitante, e que se propõe lutar sozinho:

«Eu só, com meus vassalos e com esta
(E dizendo isto arranca meia espada)
Defenderei da força dura e infesta
A terra nunca doutrém sojugada;»

(est. 19)

O efeito do discurso — que arrasta a multidão à acção patriótica — exemplifica o poder da coragem individual. Aliás o próprio discurso sublinhara também a influência do chefe no povo (uma outra versão do mesmo tema): «Torne-vos vossas forças o rei novo, / Se é certo que co rei se muda o povo» (est. 17).

Todas estas manifestações revelam um conceito fortemente individualista do herói. Os mesmos textos aludem também à nobreza hereditária (através da qual se poderia estabelecer um vínculo com a comunidade que atenuasse o carácter exclusivista do papel do indivíduo). Mas «o peito generoso»¹⁰ não garante, não é condição suficiente para se atingir o heroísmo. O heroísmo não se herda. Resulta de um esforço individual.

Assim, segundo este texto, a imagem camoniana do heroísmo aparece como uma expressão da *virtù* renascentista.

Aponta-se para a criação de uma aristocracia, tendência que aliás é confirmada no final do Canto VII (est. 78-87) onde se enuncia um critério restritivo da escolha dos heróis, em nome do qual o poeta declara excluir aqueles que forem incompatíveis com o ideal elevado que expõe. É esta, aliás, a tendência da obra: quase desde o início vem anunciando exclusões de figuras indignas de ombrear com «os melhores» (D. Sancho II, D. Fernando, os matadores de Inês de Castro, os traidores na crise de 1383-85, etc.).

Mas este escol, esta aristocracia, é uma aristocracia natural, de mérito próprio e não transmitido por herança.

Contudo, verificamos noutros passos que a ideia de linhagem, de nobreza hereditária tem mais peso no conceito de heroísmo camoniano do que pode parecer. No final do discurso de Paulo da Gama (C. VIII, est. 39-

42) escutamos uma censura aos portugueses porque pouco apreciam as artes, o que tem como consequência que muitos dos feitos dos seus antepassados soçobram no esquecimento por falta de quem os celebre. Nesse texto, além de revelar uma certa aversão pelos burgueses enriquecidos, o poeta afirma que só os nobres são capazes de entender e apreciar «a pintura», ou seja, a arte.

Concluimos deste modo que, se a fidalguia não é condição suficiente para se ser herói, ela não deixa de ser condição necessária, porque o modelo em que Camões insiste constantemente é o do herói culto. O tópico humanista das «*armas e das letras*» atravessa todo o poema e manifesta-se mais longamente em trechos como o final do C. V (est. 92-100), onde Camões lamenta a pobreza cultural dos seus compatriotas, profetizando que a própria valentia portuguesa se extinguirá por falta de artistas que a imortalizem nas suas obras e assim a reproduzam:

Sem vergonha o não digo, que a razão
Se algum não ser por versos excelente,
É não se ver prezado o verso e rima,
Porque quem não sabe a arte, não na estima.

Por isso, e não por falta de natura
Não há também Vergílios nem Homeros,
Nem haverá, se este costume dura,
Pios Eneas nem Aquiles feros.»

(est. 97 e 98)

Esta oscilação entre a mentalidade renascentista que salienta o valor do indivíduo, e a medieval que atribui grande importância à genealogia, à nobreza de sangue, observa-se mais claramente na existência de dois tipos de

heróis que representam valores e éticas praticamente antagónicas, e que se relacionam com símbolos que actuam no poema de modo constante: a terra e o mar.

A figura que melhor personifica um destes tipos é Egas Moniz (C. III, 36-41), encarnação da ética feudal: no seu gesto impõe-se com nitidez a força das relações de vassalagem, a importância da confiança mútua, do pacto recíproco entre vassalo e suserano, o carácter sagrado da lealdade à palavra dada ¹¹.

Egas Moniz é o paladino da obediência, valor cujo elogio se faz constantemente ao longo do poema (Canto II, 84-85; Canto V, 71-72; Canto X, 148, por exemplo). A mentalidade que personifica relaciona-se directamente com os valores de conservação, estabilidade, defesa, que domina toda a primeira dinastia e que o arquétipo da terra simboliza. «O herói [é nela] o conquistador que consolida o domínio, ou o defensor que assegura a estabilidade. O seu código ético apoia-se na obediência que age como força centrípeta, congregando as diversas partes à roda de um núcleo centralizador.» ¹²

Em contraste flagrante com Egas Moniz, Afonso Henriques representa a mentalidade oposta: rompe violentamente os vínculos com os suseranos, vínculos reforçados ainda pelas relações de parentesco com o avô e a mãe; e, com esta afirmação de independência, de desrespeito à norma, dá origem a Portugal.

Não é difícil perceber que Camões oscila entre a admiração por este acto grandioso e a ansiedade, o sentimento de pecado que o comportamento excessivo e irreverente lhe provoca. É por isso que (na sequência aliás de uma versão histórica antiga) interpreta o desastre do rei em Badajoz como castigo divino.

E no entanto, é precisamente este valor que Afonso Henriques personifica, esta forma de agir, que Camões canta com o maior entusiasmo a propósito da gesta das descobertas: o quebrar dos limites, o vencer dos velhos terrores, o desvendamento do desconhecido, a invenção de novos valores. É a «grandíssima ousadia», o «atrevimento», a «insana fantasia» de que o homem se deixa possuir para o fazer.

O herói das descobertas representa este novo sistema de valores que o mar simboliza. «Representa a dispersão, o apelo do longínquo, do desconhecido; a aventura, o perigo, o risco. [...] À medida que a consciência da segurança transforma a terra num símbolo de estabilidade, num pólo feminino, o mar afirma-se como símbolo da virilidade. Ou melhor, símbolo de um apelo à virilidade. Aí, o homem descobre-se capaz de romper limites, conhece a força de criar, de descobrir, experimenta a ousadia de desvendar o desconhecido. Esta descoberta embriagante do seu poder eleva-o à rivalidade com os deuses: dele tremerá Neptuno (Canto II, 47); e a vingança prometida pelo Adamastor traduz uma rivalidade sexual porque os portugueses são os que conseguem o que lhe está vedado, isto é, possuir Tétis, penetrar o mar.»¹³

Não se suponha, contudo, que a ética da obediência e da fidelidade, própria das relações e da mentalidade feudais, seja abandonada a partir do momento em que a empresa das descobertas impõe o novo sistema de valores, tipicamente renascentista. É curioso verificar que o poeta pretende justamente conservar os dois sistemas e conciliá-los: o maior elogio que Camões encontra para celebrar o esforço dos seus companheiros é o seguinte:

Crês tu que, se este nosso ajuntamento
De soldados não fora lusitano,
Que durara ele tanto obediente
Porventura a seu rei e a seu regente?»

(V, est. 71)

Deste texto Camões faz-se eco no solene final d'Os
Lusíadas, quando apresenta ao rei o poema e os heróis:

«Por vos servir, a tudo aparelhados,
De vós tão longe, sempre obedientes.»

(X, 148)

Deparamos com o mesmo desejo de conciliação entre os dois sistemas de valores — o medieval e o renascentista — na versão que o poeta dá da epopeia das navegações: a descoberta como valor em si mesma (e todas as suas consequências de inovação, ruptura, dispersão) afirma-se com tal arrogância que Camões não teme exprimi-la através das acusações de loucura, «soberbas» e «insolência» que Baco faz aos portugueses no concílio dos deuses marinhos.

Isso não impede, contudo, que aquilo que há de dispersão e ruptura nas descobertas portuguesas seja reabsorvido — enquanto dilatação da fé e combate ao turco no Oriente — na esperança de unidade reforçada da Cristandade.

Não é esta a única antinomia que atravessa o conceito de heroísmo camoniano.

Os aspectos deste conceito que se relacionam com a coragem, com as virtudes militares, são descritos *d'après nature*, a partir da realidade concreta dos portugueses que Camões conheceu directamente ou por tradição histórica.

Mas os aspectos que dizem respeito à conjugação da coragem com a cultura correspondem a um modelo de perfeição humana que não encontra concretização entre os portugueses. O poeta censura-os asperamente pela «rudeza» e «engenho tão remisso» (V, 98).

A partir da constatação desta incultura, o heroísmo n'Os *Lusíadas* vai assumindo a forma de um conceito abstracto, de um modelo teórico, o que implica, evidentemente, uma forte dose de decepção relativamente aos protagonistas do canto: não encontra neles o modelo a retratar; tem de recorrer a um ideal abstracto e de alcance pedagógico.

Deste modo, a imagem do heroísmo revela uma profunda ambiguidade: apresenta um modelo total, perfeito no plano moral, intelectual e no da capacidade de realização; um homem completo, autodominado, impondo a sua vontade à natureza e derrotando o destino. É difícil conceber uma manifestação mais optimista de confiança no homem.

Mas esta imagem tem um reverso, porque não é um retrato, antes um modelo ideal, teórico que o poeta engendra com objectivos pedagógicos. Entre este modelo e a realidade social e moral do Portugal contemporâneo que o poema também testemunha há um profundo antagonismo: no que se refere à falta de cultura, mas não só: no Canto VII (est. 81-82) queixa-se da ingratidão daqueles que «cantando andava» e prossegue apontando-lhes outros vícios: egoísmo, ambição, abuso do poder, hipocrisia, exploração dos humildes. Por fim, na despedida do poema, a última imagem da pátria não é menos decepcionante:

O favor com que mais se acende o engenho,
Não no dá a Pátria, não, que está metida
No gosto da cobiça e na rudeza
Dũa austera, apagada e vil tristeza.

(X, 145)

Somos levados a perguntar se, afinal de contas, *Os Lusíadas* são um poema de satisfação e de vitória, ou de decepção e de descrença.

Não há dúvida que o poema nos apresenta uma obra cumprida, vitoriosa e recompensada; tanto a história contada, como o próprio canto, cuja história também se vai desenrolando perante o leitor ¹⁴ (e sabemos que para o humanista a poesia não é um valor inferior aos feitos heróicos, antes pelo contrário [cf. Canto V, est. 92-100]). Nos dois planos, portanto, encontramos protagonistas vitoriosos, inimigos derrotados, obras inspiradas por valores superiores e indiscutidos e recompensa magnífica.

«*Os Lusíadas* afirmam a fé de Camões no homem e a satisfação desta fé [...] No conjunto da obra camoniana [este poema] representa a crença no valor do mérito e do esforço, a fé na acção do homem.» ¹⁵

Mas não há dúvida também de que o poema não rasura o que nele há de cepticismo e de desconfiança. O discurso do Velho do Restelo manifesta a contradição central do poema, a sua estrutura oscilante e a sua modernidade.

A. J. Saraiva vê neste episódio o humanista, Camões, que «de modo nenhum se identifica» com a matéria que narra ¹⁶.

O problema afigura-se-me mais complexo: Camões identifica-se com a matéria que narra; mas identifica-se

igualmente com as dúvidas sobre os valores que inspiram essa matéria.

Neste episódio, exaspera-se a contradição entre os sistemas de valores que Camões tenta, ao longo do poema, conciliar: a ética da obediência e da conservação, apegada à terra como valor máximo, critica e condena a descoberta, a invenção, o risco, assimilando-os aos pecados primordiais de independência de Ícaro, Prometeu e Adão. É o grito de revolta desse primeiro sistema de valores no momento em que o segundo vai levar a melhor e se impõe na epopeia.

Segundo este ponto de vista, os valores mais prezados no poema — a fama, a honra, o esforço — ficam denegridos. O impropério representa o desejo de destruir aquilo que é o objecto da obra — a glorificação das navegações — e de anular o próprio poema.

Mais grave do que este episódio (que só por si permaneceria isolado e sem consequências) é o que se passa relativamente à recompensa dos heróis nos Cantos IX e X. Trata-se, por um lado, de um prémio com sabor de plenitude, compensando os nautas de todas as misérias e sacrifícios, no plano do prazer, do saber e da glória. Mas, por outro lado, verificamos (como já notámos atrás) que este prémio se efectiva mediante uma incoerência grave: enquanto que toda a restante acção se passa no plano das «puras verdades», a Ilha dos Amores situa-se no domínio das «fábulas sonhadas», da imaginação. Isto é: aqueles que realizaram uma obra notável no plano da realidade e se sacrificaram de verdade, apenas encontraram uma recompensa fictícia. Maravilhosa, mas irreal.

Conclui-se que Camões foi forçado a inventar um prémio para os navegantes porque sabe que a realidade é

profundamente decepcionante para o herói e só lhe reserva a morte, a ingratidão e a injustiça, como prova o exemplo doloroso de Duarte Pacheco Pereira (Canto X, 23-24).

Assim, o optimismo aparente dos Cantos IX e X acaba por descobrir um amargo cepticismo: o próprio poeta «explica» a longa metáfora que inventara (Canto IX, 88-92), desfazendo a ilusão do prazer e da divinização.

O único prémio consistente, justo e capaz de immortalizar é afinal e apenas — a poesia.

Estas são as mais significativas manifestações da estrutura conflituosa do poema, da hesitação entre optimismo e pessimismo, entre fé e cepticismo; conflito e hesitação determinados pela inquietação e angústia características da nova tónica mental: o maneirismo ou o pré-barroco, no qual o homem se sente dividido, ansioso, desejoso de aderir aos valores que proclama mas incapaz já de lhes dar uma fé inteira e serena.

«Os Lusíadas» como poema didáctico

Podemos agora retomar o problema que deixámos em suspenso: a unidade do poema.

A comparação d'*Os Lusíadas* com as obras de Homero ou com a *Chanson de Rolland*, fortemente narrativas e exaltantes de um herói individual através das suas proezas, não é a melhor forma de entender o poema. Esta epopeia situa-se num outro contexto: a imitação do modelo virgiliano, onde o conceito de heroísmo e a função da epopeia se alteraram profundamente. Trata-se agora não tanto de exaltar um indivíduo e de contar uma história extraordinária, como de estabelecer um sistema de valores, ao serviço dos

quais o herói está. Simultaneamente, trata-se de compreender o significado grandioso da acção humana, colectivamente considerada, mesmo que esta acção não se exprima sempre por façanhas fora do comum.

Sendo assim, compreende-se que neste tipo de epopeia a narrativa passe a plano subalterno e que avulte o discurso que a envolve: um discurso teorizante (definindo normas morais, determinando o tipo ideal, os valores a servir, censurando os vícios que afligem a sociedade); um discurso também oratório e didáctico.

E compreende-se, ainda, que o herói reflecta simultaneamente uma concepção individualista (influenciada pelo relevo que esta tónica assume no Renascimento) mas que não se individualize numa personagem, antes permaneça no plano da teoria, como modelo abstracto.

E compreende-se, por fim, que não seja a verdade histórica (ainda que respeitada) o elemento substancial, mas aqueles episódios ou quadros através dos quais ela ganha determinada significação universal: cultural ou religiosa.

A unidade deste poema tem de procurar-se menos no equilíbrio da composição, na subordinação das partes ao todo, do que no significado que o poema procura encontrar para os diversos elementos que congrega.

Esta unidade não é, portanto, predominantemente de ordem narrativa, mas sim de ordem discursiva. Devemos concluir que não é a narrativa que inclui discursos de diversa índole (exortações, considerações morais, meditações, confissões autobiográficas, ensinamentos, teorias sobre o verdadeiro heroísmo, o bom amor, etc.). Ao contrário, o poema é sobretudo um

longo discurso que insere no seu desenvolvimento trechos narrativos, descrições e quadros.

O objectivo do poema é menos contar uma história do que ensinar um povo: mostrar-lhe em que consiste o heroísmo e o que deve ser um homem. Como humanista, compete-lhe ainda fazer justiça (emendando a tão falível justiça dos grandes): premiar, dar fama, immortalizar os que são dignos de ser salvos do esquecimento; e também censurar aqueles que, apesar de altamente colocados, não estiveram à altura do ideal proposto. E, por fim, *dar sentido* às realidades que o cercam e de que se faz testemunha. Perceber o significado dos acontecimentos e através deste significado seleccionar e ordenar os elementos. *Os Lusíadas* são uma tentativa de compreender a história de Portugal num mesmo movimento (a luta contra o maometano) e de interpretar o seu papel na história universal (defesa da Cristandade; missão evangelizadora; descobrimentos).

Isto no plano da acção colectiva. No plano dos valores pessoais, intenta perceber e teorizar o papel da acção humana face à adversidade, aos obstáculos e às desgraças; afirmar que é possível ao homem vencer isso que os antigos chamavam *o destino*, suplantando todas as suas seduções e vergando a sua força inexorável.

Em resumo: se *Os Lusíadas* carecem de unidade narrativa, ganham unidade no plano pedagógico e oratório: ilustram uma teoria do heroísmo e uma interpretação da história de Portugal.

III / A LÍRICA

Breve descrição: temas, formas, influências

Na lírica camoniana predomina o tema do amor, cantado em todos os tons: ligeiro, espirituoso ou mesmo picante, em variações que passam pelo madrigal e pelo elogio cortesanesco de tónica mais ou menos convencional, até ao tom sério (a maioria das composições) quando não trágico, complicando-se então com a temática da saudade, da insatisfação, da morte e com o sentimento de pecado.

Além dos temas amorosos salienta-se também o do desconcerto ou do absurdo (como hoje diríamos), referido ora a aspectos sociais e morais, ora a um sentido mais profundo, metafísico, que engloba toda a existência: o eterno problema do mal. Temos ainda composições de temática religiosa, mais ou menos motivados por influências bíblicas; e finalmente poemas de circunstância, quer para apresentar a obra de um contemporâneo, quer para interceder generosamente por uma pobre mulher condenada ao degredo, quer para lembrar jocosamente uma dívida ou para pedir protecção contra um credor, quer ainda para convidar os amigos para uma ceia onde apenas comerão trovas.

Quanto às formas, a variedade da lírica camoniana não é menor. Não seguiu na pegada de António Ferreira que deixava displicentemente o metro tradicional «ao povo», mas antes, como Sá de Miranda, usou a redondilha com muita graça em composições de estilo semelhante a textos do *Cancioneiro Geral* de Garcia de Resende, ou que — num caso ou noutro — ainda guardam uma frescura que os aparenta com as cantigas dos trovadores.

Mas, como é natural, a maioria das composições adoptam a medida nova que o Renascimento pôs em voga e alguns dos sub-géneros líricos herdados da estética clássica: o soneto, o terceto, a oitava-rima, a canção e a ode, a elegia, a écloga.

O uso destas formas vasadas no decassílabo arrasta quase sempre uma atitude séria face aos temas tratados, o que não significa que a redondilha não tenha sido, em casos absolutamente notáveis, o metro escolhido para composições de mais grave e filosófico conteúdo — haja em vista as redondilhas *Sóbolos rios que vão*.

Quer num quer noutro metro, o poeta envereda às vezes pelo conceptismo, criando composições «agudas», de feitura engenhosa, objectos lúdicos e enigmáticos que só uma atenta descodificação permite «abrir». Composições que prenunciam o barroco, continuando aliás a tradição do gosto dos equívocos e do preciosismo verbal que se manifesta já no *Cancioneiro Geral*.

No conjunto da obra lírica sente-se a fecunda influência clássica: avultam, entre os poetas mais presentes, Virgílio (sobretudo na maneira de ver a natureza, de nela perceber a capacidade de sentir e vibrar com o homem); Ovídio (cujas «Metamorfoses» Camões recorda incessantemente) e Horácio (que, entre outros

temas, legou a Camões o da *aurea mediocritas*, tão relevante nas composições ao desconcerto do mundo).

Torna-se ainda mais patente a influência de Petrarca e dos petrarquistas, que Camões traduz, glosa, parafraseia, aproveitando a seu modo, no sentido da sua forma mental, temas, tópicos, giros estilísticos que se tornaram a gramática poética obrigatória da poesia amorosa do Renascimento.

Alguns desses temas derivam já da poesia provençal e do romance cortês: a mulher como ser superior, quase divino, de beleza inefável; a atitude infinitamente reverente do amante perante a Senhora; o sentimento da distância que os separa; a morte por amor, etc., toda esta tradição atravessa a *Vita Nuova* de Dante, onde se depura e requinta no sentido espiritualizante, religioso, e o *dolce stil nuovo*, para desabrochar na poesia de Petrarca que lhe dá uma expressão mais amadurecida e aprofundada pela riqueza da análise psicológica, da captação dos múltiplos e subtis matizes da vida sentimental, onde frequentemente se enunciam impulsos contraditórios, desejos opostos; e tudo isto está em Petrarca marcado por um fundo travo de melancolia, proveniente de uma consciência de pecado que não chega contudo a diluir um enorme orgulho.

Camões «petrarquizou» como fizeram todos os poetas seus contemporâneos, maiores ou menores. E «petrarquizou» com gosto, aludindo expressamente ao deleite do convívio com os poetas italianos ou castelhanos da sua preferência (*Oitavas ao desconcerto do mundo*, est. 25) ou mesmo propondo-se uma competição com Dante e Petrarca da qual sairá vencedor (*Ode Pode um desejo imenso*, est. 4 e 5, 10 e 11). Esta atitude era própria, aliás, da poética renascentista, fundamentalmente

imitativa, empenhada no aperfeiçoamento através da aprendizagem com os modelos; nada disto era incompatível com a expressão da originalidade pessoal, nem sequer com o cultivo de uma «maneira» individual (que os maneiristas vão apreciar no mais alto grau). A prova encontramos-na no confronto de poemas que são traduções ou paráfrases camonianas de textos petrarquistas, como por exemplo, o soneto *Um mover de olbos brando e piedoso*.

Claramente se vê como o poeta aproveita a sugestão temática ou estilística, ou mesmo parte substancial do texto, para a expressão de um conteúdo diferente, marcado pelo sinete de uma personalidade inconfundível.

Uma vez conhecidos e divulgados, os textos célebres passam a fazer parte de um património comum que todos usam sem receio de plágio ou de repetição. Repare-se como Camões introduz versos de Boscán e de Petrarca, sem os traduzir, em composições suas (Redondilhas *Sóbolos rios*, quint. 23; e *Lusíadas*, Canto IX, est. 78) e que riqueza significativa ele colhe desses entalhes, aproveitando a sua irradiação conotativa que vai conjugar-se de forma complexa e nova com o seu próprio texto.

Só quem nada tem de seu a dar pode temer a tradição.

O tema do amor: a teoria

Uma vez enunciados estes breves elementos que tendem a situar a lírica camoniana no seu contexto cultural e literário, procuraremos agora abordar o texto da lírica elucidando em primeiro lugar o tema que a domina: o amor. Se não podemos, para compreender o amor em Camões, esquecer o contexto em que ele toma forma, a

verdade é que a soma das influências que nele se conjugam não chega para explicar a maneira radicalmente diferente de o viver e de o exprimir.

A primeira impressão que se colhe numa leitura da poesia amorosa de Camões é de espanto pelos profundos contrastes que a atravessam: às vezes serenamente petrarquista, espiritualizada até à quintessência, racionalmente intelectualizada pelo platonismo; outras vezes latejando de sensualidade exibida sem rodeios, inspirada por um paganismo que se casa com as teorias de Leão Hebreu; e, na maioria dos casos, profundamente conturbada, dividida entre o anseio espiritual e a força dos desejos, amargurada por sentimentos de culpa, pela saudade, pela insatisfação; comprazendo-se nesse sofrimento e ao mesmo tempo detestando-o; procurando sempre no meio deste labirinto amoroso um fio que o leve a entendê-lo e a entender-se, e desesperando ao mesmo tempo de qualquer compreensão.

Ora não podemos compreender manifestações tão diversas se colocarmos no mesmo plano todos os textos sobre o amor. É necessário verificar que alguns deles expõem uma teoria, um ideal de amor; e distinguí-los dos outros em que, pura e simplesmente, se dá conta da experiência, da realidade tal como é e não como deveria ser. Tentemos portanto averiguar essa teoria sobre o amor, a qual elucidará todos os outros textos, a maior parte dos quais significa *por diferença* relativamente ao modelo idealizado, mais ou menos subentendido na generalidade da lírica.

Para começar, constatamos que se nos deparam duas teorias, e não apenas uma: um conceito de amor abrangendo a totalidade das manifestações eróticas,

fortemente marcado de sensualidade; e um conceito de amor depurado, reduzido a manifestações espirituais.

O primeiro conceito configura-se em textos como o Canto IX d'*Os Lusíadas*; a ode *Naquele tempo brando* e a écloga chamada «dos Faunos».

Aí, o poeta compraz-se em descrever a mulher e a sedução erótica dando livre curso à sensualidade, sem que essa sensualidade envolva qualquer sentimento de pecado ou o rebaixamento da mulher.

Na descrição de Vénus (Canto II d'*Os Lusíadas*) como das Ninfas da Ilha dos Amores, o poeta demora-se na contemplação dos traços de mais forte conteúdo erótico, mas não esquece o conjunto da beleza feminina: as graças físicas que estamos habituados a ler nos poemas mais ingénuos, e as alusões à atitude, ao olhar, ao gesto, ao meneio — indissociáveis dos outros aspectos em todos os quadros femininos pintados por Camões.

Assim, esta sensualidade não só é integrada no conjunto da beleza, como ainda é descrita com a mesma delicadeza e cortesia enlevada com que Camões representa a mulher em situações menos livres.

Note-se que não nos parece que esta delicadeza seja uma forma de atenuar a sugestão erótica dos retratos (como pretende H. Cidade, considerando que o poeta exerceria uma auto-censura, pré-determinado pelo ambiente severo do meado do século em Portugal); apenas nos dá a perceber que a mulher, mesmo quando é ardentemente desejada e corresponde ao desejo masculino, não deixa de ser considerada um ser de eleição que provoca no amante a mesma paixão deslumbrada.

Dir-se-ia que nestes textos o poeta tem como finalidade harmonizar a alegria voluptuosa que Vénus

desperta com a reverência maravilhada sentida perante Laura ¹⁷.

Acima de tudo, é a beleza — na sua manifestação mais sensual ou na mais espiritualizada — que procura comunicar-se na poesia amorosa de Camões. A beleza constitui ainda o traço mais relevante do cenário onde tem lugar o aparecimento da mulher: a amenidade da paisagem, as formas do arvoredo, a variedade das cores e dos perfumes, dos frutos e das flores, o doce ruído das águas, o cantar suave dos pássaros, são alguns dos elementos de uma natureza idealizada, utópica, anterior à interferência humana ¹⁸ e onde se eterniza uma deleitosa Primavera.

A sensualidade que a visão feminina acorda destinge sobre a visão do ambiente idílico que evoca relações e afagos amorosos e parece todo ele possuído por um pansexualismo (onde não seria difícil encontrar influência da teoria do amor universal de Leão Hebreu):

Abre a romã, mostrando a rubicunda
Cor, com que tu, rubi, teu preço perdes;
Entre os braços do ulmeiro está a jucunda
Vide, cuns cachos roxos e outros verdes;
E vós, se na vossa árvore fecunda,
Peras piramidais, viver quiserdes,
Entregai-vos ao dano que cos bicos
Em vós fazem os pássaros inicos.

(Canto IX, est. 59)

O banho, situação frequente nestes textos, dá ocasião à descrição da nudez e a uma artificiosa arte de arte de amar pela qual a mulher se mostra mas finge esconder-se, envergonhar-se, fugir — dando ao homem a ilusão da iniciativa, quando foi ela afinal que habilmente o atraiu. O

próprio estilo adopta este processo, através de metáforas e alusões que dizem e encobrem, deleitando-se no prolongamento do prazer.

Nenhum sentimento de culpa aflora nestes textos. Apenas o prazer e a contemplação maravilhada da beleza. O poeta descreve um amor anterior ao pecado, naturalmente bom, tal como Deus o criou nos tempos primordiais, no paraíso terreno:

Amor é um brando afeito
que Deus no mundo pôs e a Natureza
para aumentar as cousas que criou.
De Amor está sujeito
tudo quanto possui a redondeza;
Por ele conservou
a causa principal o mundo amado
donde o pai famulento foi deitado.

(Écl. «*As doces cantilenas*»)

Este, o primeiro modelo de amor, sem limitações nem culpas, vivido em plenitude e inocência.

Vejamos agora o outro modelo, que se encontra de forma mais extreme em textos como a ode *Pode um desejo imenso*, a elegia *Aquele mover de olhos excelente* ou a canção *Manda-me Amor que cante docemente*.

Em contraste com os textos anteriores, onde todos os sentidos estavam despertos, o poeta parece ter agora apenas olhos, o mais intelectual dos sentidos. Também aqui se descreve a mulher, mas sempre através de uma imagem mental que a memória recolheu, porque «nunca amor se afina, nem se apura, / enquanto está presente a causa dele» (Elegia *O Poeta Simónides, falando*).

Mesmo o sentido da vista que o poeta mantém passa a designar apenas a visão intelectual; não a das aparências, mas a da essência.

Aceitar a renúncia ao gozo dos sentidos, aceitar até a separação e a distância, constitui a disciplina iniciática daquele que pretende assumir o amor com toda a sua exigência e entregar-se-lhe até ao êxtase.

Aproximando-nos dos textos, encontramos importantes traços comuns às descrições femininas neles feitas e às do primeiro modelo. As imagens de luz, de alvura, de fogo continuam a predominar e o cenário em que a imagem amada surge é ainda o do advento esplendoroso da Primavera ou da aurora. Se descontarmos a sensualidade das primeiras descrições, verificamos que o objecto que estes textos procuram cingir de todas as formas é o mesmo: a beleza, de que a amada constitui a mais impressionante manifestação, mas que na natureza tem ainda encanto suficiente para deslumbrar o poeta, de forma que frequentemente se dão contaminações recíprocas entre a natureza e a amada e uma se torna por vezes a imagem da outra. (Cf. a canção *Já a roxa manhã clara*).

Se tentarmos definir com precisão a imagem feminina destes textos, deparamos com várias dificuldades: em primeiro lugar, esta imagem é por natureza indefinida, imprecisa... Em segundo lugar, os traços que a compõem confundem-se quase sempre com a figura da *dona angelicata* do *doce stil nuovo*: «os cabelos que o vulgo chama d'ouro», «os claros olhos belos», «do rosto as excelências», «a graça pura / a luz alta e severa», «a gravidade» e «a viva alegria», «o honesto siso», «o doce e ledó riso», «as palavras discretas e suaves», etc. (Ode *Pode um desejo*

imenso). Ou façamos a prova num soneto todo ele «descritivo» — *Um mover de olhos brando e piedoso*.

Concluiremos com alguma surpresa que a imagem que recolhemos se forma dos elementos convencionais do petrarquismo. Com alguma surpresa, porque não é possível admitir que tal beleza, que também a nós — leitores — deslumbra, resulte apenas de um conjunto de convenções literárias.

Assim, somos levados à pergunta fundamental: o que é a beleza? E procuramos a resposta em elementos textuais que não se confundem apenas com os traços que designam a Senhora.

Aprendendo com o poeta, percebemos primeiro que a beleza não é dizível nem compreensível:

«Aquele não sei quê
que espira não sei como
que, invisível saindo, a vista o vê.
mas para o compreender não acha tomo;»

(Ode *Pode um desejo imenso, est. 10*)

Procuramos então perceber como o poeta procede, não já para dizer, mas para evocar. Verificamos que estes textos apontam o que há de excessivo na beleza:

«aquele parecer que é infinito
para se compreender de engenho humano,
o qual ofendo em quanto tenho dito.

(Elegia «*Aquele mover d'olhos excelente*»)

Por isso estes poemas devem ser lidos mais na sua função expressiva (a amplitude dos ritmos, as séries exclamativas e interjectivas, as longas enumerações tendendo ao clímax) do que na função referencial.

A imagem do *fogo* é das mais recorrentes e significativa pela riqueza simbólica que irradia: metáfora do desejo, mas também da purificação; e luz que cega, deslumbra e impede a visão nítida.

A falta de nitidez, aliás, constitui uma outra característica da beleza que o poeta «imita» em textos também eles desfocados, confundindo a expressão da natureza, do Amor, da amada e do amante. (Cf. Canção *Manda-me Amor que cante*, est. 2 e 3).

Uma das poucas coisas que se pode afirmar da beleza é o seu imenso poder: faz o poeta cantar quando «o engenho escurece», desenvolve o intelecto e produz essa estranha e sublime metamorfose que o amante verifica em si mesmo e na natureza:

Oh que gentil partido!
Trocar o ser do monte sem sentido,
pelo que num juízo humano estava!
Olhai que doce engano:
tirar comum proveito de meu dano!

(Canção *Manda-me Amor que cante*, est. 4)

Compreendemos que para um homem como Camões, que necessitava de compreender como de respirar, ver «a parte racional [...] perdendo o sentimento [...] a um apetite sometida» seria descer a um nível infra-humano. Mas o amor é (segundo o conceito platónico) um método para o conhecimento e uma forma de aperfeiçoamento também intelectual, pelo que «o fim do pensamento / por tão sublime causa me dezia / que era razão ser a razão vencida.»

Deste modo se concilia o que parecia irreconciliável:

«Assi que, quando a via ser perdida,
a mesma perdição a restaurava;
e a mansa paz estava
cada um com seu contrário num sujeito.
Ó grão concerto este!»

(Ibidem, est. 5)

Na poesia constantemente inquieta de Camões, agitada por angústias e mudanças, dilacerada por tensões que atravessam o próprio sujeito, este texto marca um momento de graça: a reconciliação consigo mesmo, a harmonia dos contrários, ao menos uma vez sentida; o amor apenas reduzido à contemplação traz consigo a doçura, a suavidade, o repouso: a «mansa paz».

A dificuldade na definição da beleza radica ainda noutra razão: estes textos são afinal mais atentos à análise da interioridade do sujeito do que à enunciação do seu objecto (a mulher). Se em parte se extasiam perante a beleza, permanecem ao mesmo tempo intelectualmente reflexivos e até teorizadores. E por isso, paralelamente à função expressiva, há que reparar numa outra linha que nos mesmos textos com ela se entretetece: linha de auto-análise e de elaboração intelectual, atenta à exacta marcação das relações lógicas entre as frases.

Acompanhando esta análise, verificamos primeiro que a atitude do amante é de humilde contemplação. Desistiu do gozo sensual, renunciou à própria vontade, assumiu uma atitude passiva de submissão e oferta de si que vai até à perda da consciência e ao desfalecimento místico, de que dão conta as estâncias quarta e quinta da canção citada.

Mas então, o poeta descobre que deste modo tem acesso a um grau mais perfeito de conhecimento: pode contemplar a beleza, vedado aos que só usam os

«sentidos humanos»; pode desenvolver em si os «sentidos divinos». É esse o significado último desta canção, significado que Camões proclama no *envoi*, tão difícil e hermética que os editores se cansaram a remodelá-la para lhe dar forma mais «compreensível». Mas que deve ler-se simplesmente como está na primeira edição:

Canção, se quem te ler
não crer dos olhos lindos o que dizes,
pelo que em si escondem,
os sentidos humanos, lhe respondem
bem podem dos divinos juízes.

Para chegar aqui, torna-se necessário aceitar a disciplina e ascese imposta pelo amor, renunciar aos sentidos, despojar-se de vontade própria. Neste estado, o desejo basta-se a si mesmo, embora transformado e cada vez mais poderoso (cf. a ode *Pode um desejo imenso*). A satisfação seria o fim da experiência exultante e dessa purificação que dá poderes insuspeitados.

Por isso, o poeta concilia a atitude de humilde contemplação com a consciência orgulhosa de ser um eleito.

Vejamos agora como se articulam estes dois modelos de amor.

Se atentarmos nos textos em que se configura o primeiro desses ideais, encontraremos neles uma série de constantes significativas: têm como protagonistas entidades mitológicas; passam-se em lugares utópicos e num tempo que facilmente identificamos com a Idade de Ouro. Concluimos, portanto, que se trata de um ideal de amor entre seres que não existem, num local que não existe, num tempo que não existe.

Ou seja: trata-se de uma maravilhosa ficção em cuja possibilidade Camões não crê. Não crê, pelo menos, na possibilidade de referir a si mesmo essa forma de viver o amor.

Além disso, não deixa de ser útil fixar um pequeno pormenor que Camões introduz em plena festa sensual: Leonardo, o nauta que exemplifica as perseguições dos mancebos, desenvolve um discurso sedutor onde insere um verso de Petrarca que nem sequer traduz — «*Tra la spica e la man, qual muro é messo*» — como que a sublinhar o que tem de insólito.

Esta nota de petrarquismo, ou melhor, de platonismo (porque se trata de afirmar que nunca o objecto será atingido pelo sujeito) levanta a questão fundamental que devemos colocar para perceber o amor em Camões: qual a razão de ser do platonismo?

Para responder a esta pergunta, convém passar em revista as diversas teses que pretendem explicar o amor camoniano.

Em primeiro lugar, José Maria Rodrigues e Afonso Lopes Vieira, obcecados com a preocupação de encontrar a mulher capaz de ser identificada com «a Musa digna de Camões», engendram um romance entre o poeta e a infanta D. Maria que encontra na distância social entre os protagonistas uma explicação para o drama de Camões, drama que, aliás, quase ignoram na medida em que expulsam da lírica algumas das composições de mais evidente conteúdo platónico de modo a concluírem que Camões era fundamentalmente um sensual.

Esta tese é questionada no célebre ensaio de António Sérgio, onde a sua arguta e socrática ironia e uma leitura muito mais inteligente da poesia camoniana derrubam pela base a construção de José Maria Rodrigues. Camões

era um místico que, no fundo, amava o amor. Mas Sérgio, levado pelo impulso polémico, acaba por desconhecer por completo a importância da sensualidade de muitos textos, o que faz que a sua tese explique apenas «meio» Camões e adquira a limpidez e a serenidade de uma exposição filosófica que não se adequa ao carácter conturbado e violento de muitos poemas das *Rimas*.

A. José Saraiva é o primeiro autor que procura abranger a totalidade das manifestações amorosas da poesia camoniana e que compreende a força e o carácter contraditório das tensões que nela se debatem. Assim, considera duas formas de amor correspondentes a dois tipos de mulher: Laura e Vénus.

Por fim, desenvolve-se uma tendência conciliatória — a tentativa de abranger na mesma explicação as manifestações díspares de sensualismo e a espiritualização de feição platónica: Hernâni Cidade defende que Camões teria assumido a austeridade da atmosfera moral da corte de D. João III, atenuando o erotismo a que seria propenso e, indo mais longe, sublimando-o nas manifestações platónicas do amor.

A mesma tendência exprime-se de forma clara e levada às últimas consequências nos estudos de João Mendes: «São estes, creio, os três personagens do seu drama íntimo: um amoroso sensual, um espiritualista platónico e uma mulher inatingível. Conciliam-se, assim, as posições opostas [...], o certo é que viu frustrada a grande paixão da sua vida. Como conseguir, de algum modo realizá-la? Só pela espiritualização do amor. Camões, para não cair no desespero absoluto, precisava de ser platónico.»¹⁹

Analisando estas diversas interpretações verificamos que ou esquecem uma parte da obra camoniana, ou pretendem «conciliar» tudo, nivelando textos de natureza

radicalmente diferente. Ora Camões é de facto «um amoroso sensual» e «um espiritualista platónico», mas estas duas tendências (prova-o a sua obra) nunca se neutralizaram, nunca se equilibraram estavelmente. Por isso há *dois* (e não um só) ideais de amor.

Além disso (e é o mais grave preconceito que algumas das teses encerram) procuram encontrar a explicação do amor camoniano investigando (biograficamente ou não) a mulher que Camões amou. Por isso o platonismo, segundo estas teses, resulta do obstáculo à consumação natural do amor, obstáculo quase sempre identificado com o desnível social entre a amada e o amante. Perante a inviabilidade de um amor correspondido, Camões recorreria ao platonismo, que assim assume as funções de sucedâneo.

Há qualquer coisa de inadequado nestas interpretações. Deixando de lado o princípio segundo o qual nunca um dado biográfico explica uma obra (sem dúvida que a condiciona, mas não lhe determina o *sentido*), importa compreender em primeiro lugar o papel que a mulher desempenha na lírica. Teremos de ter em conta, antes de mais, que não há uma só mulher na obra de Camões, mas muitas, e diversas:

No tempo que de Amor viver soía,
nem sempre andava ao remo ferrolhado;
antes agora livre, agora atado,
em várias flamas variamente ardia.

De todas elas sabemos... quase nada. E devemos notar, isso sim, que tanto a mulher que se deixa ver no esplendor da beleza sensual, como aquela que o poeta contempla apenas com «os olhos ausentes» têm na sua descrição muito de semelhante porque no fundo

correspondem a um ideal de beleza que permanece. O que varia é a atitude do amante, umas vezes ansioso de posse física, outras renunciando a tudo, até mesmo a vê-la, para obter uma outra forma de união — mística — pela contemplação do invisível.

A mulher, em rigor, não passa de um pretexto para a exaltação amorosa, uma forma de objectivar a beleza que a amada, para lá de tudo, concretiza.

Já verificámos que o ideal de amor sensual apresenta em Camões um carácter absolutamente utópico, insusceptível de ser referido a si mesmo. E notámos ainda que, apesar disso, o poeta introduzia uma gota insolúvel de platonismo no meio da festa dos sentidos.

Voltamos a fazer a pergunta: porquê o platonismo? Os estudiosos explicam-no como sublimação «perante a mulher inacessível». E perante a mulher acessível?

Neste ponto convergem as carências da crítica, pois nenhuma das opiniões expostas explica o porquê do platonismo nos textos de amor sensual e perante mulheres acessíveis.

«É porque o poeta percebe a iminência do fim da paixão — ao idealizar o amor sensual recíproco e feliz — que recorre ao platonismo, o qual, afastando indefinidamente o objecto do amor, garante a insatisfação, a permanência da chama. O platonismo não visa curar a doença, mas exasperá-la»²⁰. E aparece como via de acesso à beleza, método para o saber e para outra forma de união; a única forma de dar conta do mistério da realidade excessiva do amor, do desejo que o prazer não aplaca, daquilo que não varia apesar da variedade das «flamas».

Em última análise, Camões deseja não a amada, mas o amor. E é neste *amor do amor* que reside a razão

última da vivência camoniana. Ela concretiza, numa das suas formas mais ricas e completas, o mito do *amor-paixão* estudado por Denis de Rougemont em *O Amor e o Ocidente*.

«Trata-se de uma forma de amor que ganha expressão literária na Europa a partir do século XII e que se explica por um sincretismo de correntes filosóficas e religiosas — platónicas, maniqueias, gnósticas, druídicas, etc., — que encontram ressonância na sensibilidade profunda dos povos reprimida pelo cristianismo oficial e pela instituição do casamento, tal como é entendida no tempo, dando assim origem à heresia cátara, que consagra a existência de dois princípios antagónicos (o bem e o mal; o dia e a noite), sendo a matéria radicalmente má; e que tem como aspiração máxima a libertação da alma da prisão carnal.

Esta heresia teria influenciado profundamente a lírica contemporânea dos primeiros trovadores (através de processos complexos, sem que se possa afirmar a consciência dos autores de todo o conteúdo simbólico da sua poesia); e mais tarde o romance bretão, onde se origina o mito de Tristão e Iseu, que exprime justamente esse conceito de amor, o qual, a partir daí, marcará indelevelmente a cultura ocidental.»²¹

Em que consiste o amor-paixão ou amor cortês?²²

Fundamentalmente no amor do amor: «O que eles amam é o amor, é o próprio facto de amar. E agem como se tivessem compreendido que tudo o que se opõe ao amor o garante e consagra em seus corações, para o exaltar até ao infinito no instante do obstáculo absoluto, que é a morte. [...] Têm necessidade um do outro para arderem em paixão, mas não um do outro tal

como cada um é; e não da presença do outro, mas bem mais da sua ausência!»²³

Amor do amor; importância da ausência, da separação; daí, portanto, o gosto do sofrimento, pois é a forma de permanecer na paixão.

Em consequência, a mulher individualizada não tem mais do que um papel secundário. Ela não passa de um pretexto enquanto *objecto* do amor. Como tal, quase se diviniza, a tal ponto é superior o símbolo a que alude. Mas não mais do que isso: um sinal, uma ausência.

Esta experiência do amor roça a vertigem da morte, o maior obstáculo ao desejo, a «prova purificadora» e simultaneamente um «agulhão da sensualidade»; e ainda promessa de união ou de contemplação maior. E assim se compreende o pendor místico do amante: o supremo bem é a dissolução da personalidade, a perda da existência, o mergulhar no todo divino (impossível destrinçar este amor humano do simbolismo religioso que lhe dá origem).

A paixão destruidora (que já a Antiguidade tinha tratado como uma doença) precisa de uma desculpa, de um alibi, como diz Rougemont, pois não é natural que o homem assuma o instinto da morte com toda a lucidez. Esse alibi é o destino. A paixão é fatal, o homem é livre perante a sua tirania. Assim vão a par pecado e irresponsabilidade.

Creio que a análise, a que procedi anteriormente, do amor em Camões comprova a sua dependência deste conceito de amor. Não obstante, parece-me útil salientar alguns dos pontos de contacto de especial interesse.

Não restam dúvidas de que em Camões o amor é impossível, irrealizável; a distância faz parte integrante da sua essência; e, em última análise, é esse o sentido da

esquivez da amada: ela é sempre inapreensível, inatingível. Um objecto sempre perseguido, fugidio, que suscita constantemente o desejo sem o satisfazer.

É precisamente a esquivez (e só esta função) que permite à mulher afirmar-se como sujeito. Sujeito do não, da fuga. Porque de resto o seu papel reduz-se ao desejo de objecto distante. Nunca o *próximo* ²⁴, sempre o longínquo.

Angelical ou cruel, deusa ou fera, supra ou infra-humana, ser ambíguo, celeste ou demoníaco, mas nunca próxima. E nunca descrita em si. Ou evocada através de lugares-comuns, de modelos mais ou menos estereotipados (ainda que muito belos, poeticamente), ou desfocada numa visão que só se torna precisa e aguda para se focar na alma do amante, na análise dos efeitos da paixão. Nunca o famoso «realismo» de Camões — que é real! — se exerce na descrição da mulher — isto se exceptuarmos as descrições de deusas. Não falo só de retratos físicos, porque os morais são igualmente desfocados. Quantas figuras se distinguem na *Lírica?* Tirando a pobre D. Catarina por quem intercede nas Oitavas IV (que não é descrita, mas cujas circunstâncias existenciais individualizam), a que pertence à categoria das «lobas isentas que amor vendem» (também não descrita) e a Bárbara escrava, o que resta senão a evocação — comovida ou cheia de raiva — de mulheres a quem não vemos a cara?

A mulher é, no fundo, um pretexto de exaltação, uma imagem de graça. Pretexto para o amor do amor. Imagem para o amor da beleza.

A *variedade de flamas* em que o poeta *ardeu* funde-se numa impressão idêntica que aponta o ideal comum e a unicidade da reacção do sujeito.

Não importa a variedade contingente, a multiplicidade das amadas, mas sim o Amor para lá dos amores e a identidade de reacção do amante, matéria-prima à qual cada *flama* dá forma, permite a passagem a acto. Importa sim o arder, o consumir-se, a «queimadura».

Em consequência é o próprio sujeito que se torna o tema deste confronto misterioso com o amor e a beleza, a ponto de a atenção se ir concentrando narcisicamente sobre si próprio, na tentativa de auto-compreensão, numa auto-contemplação apreciativa e até orgulhosa.

Compreende-se também como o valor da insatisfação decorre da mesma vivência, pois, amando-se acima de tudo a intensidade afectiva, quer-se tudo aquilo que a pode fazer permanecer, e teme-se o que, satisfazendo, a suprime.»²⁵

O tema do amor: a experiência

Que género tão novo de tormento
Teve Amor, que não fosse, não somente
provado em mim, mas todo executado?

(Canção X, est. 5)

Enunciámos a teoria (ou teorias) do amor; e ao aludir ao mito do amor-paixão entrámos em contacto com vivências do amor já não puramente teóricas, já misturadas com experiência.

Impõe-se prosseguir nesta linha de modo a reconhecer a extensão, a variedade de situações e o peso que a experiência tem no lirismo camoniano.

A vivência mais comum do amor consiste na saudade, não já encarada, segundo o platonismo, como a ausência

que se torna condição de aperfeiçoamento, mas apenas sentida como carência insuportável:

Pois quem pode pintar a vida ausente,
com um descontentar-me quanto via,
e aquele estar tão longe donde estava;
o falar sem saber o que dezia;
andar, sem ver por onde, e juntamente
suspirar sem saber que suspirava?

(Ibidem, est. 7)

A ausência do sujeito em relação a si próprio, derivada da absorção contínua numa imagem distante, traduz-se positivamente no tópico da transformação do «amador na coisa amada», pela qual ele coincidiria com ela e consigo próprio; mas na prática, provoca exactamente o contrário: a divisão no interior do sujeito que acaba por se desconhecer.

A insatisfação constitui outro dos «tormentos», «não somente provado [...] mas todo executado». Estamos bem longe da afirmação do poder purificador do desejo que se espiritualiza cada vez mais, «tais asas dá o desejo ao pensamento!»

No domínio do acontecer, o desejo irrompe com uma violência incontrolada e incontínente, gritando a sua fome, gemendo os seus direitos, estabelecendo uma dialéctica da falta e do excesso que se manifesta em múltiplas variações temáticas e constitui um dos traços mais pessoais do lirismo camoniano.

O sofrimento provocado é tal que o poeta se refere a ele sob a forma dos suplícios célebres da mitologia antiga: Tântalo, Ixião, Prometeu (Canção *A instabilidade da Fortuna*). E efectivamente, a figura que melhor a descreve é o círculo vicioso. A conclusão natural do

processo do amor impossível é a desilusão. Mas, neste ponto, surge um elemento novo: a ilusão. O poeta substitui a realidade ou o ideal sonhado pela construção incansável de fantasias:

«aqui, sombras fantásticas, trazidas
de algũas temerárias esperanças;
as bem-aventuranças
nelas também pintadas e fingidas;
mas a dor do desprezo recebido,
que a fantasia me desatinava,
estes enganos punha em desconcerto;
aqui, o adivinhar e o ter por certo
que era verdade quanto adivinhava,
e logo o desdizar-se, de corrido;
dar às cousas que via outro sentido,
e para tudo, enfim, buscar razões;
mas eram muitas mais as sem-razões.»

(C. X, est 5)

E assim, o círculo formado pelos elementos ideal-experiência-desilusão, incessantemente recomeça pelo engano criador de esperanças e simulador da realização. Este não consegue subsistir por muito tempo porque a lucidez do poeta e o desejo de verdade por pouco tempo pode ser adormecido. Ao despertar, a decepção é mais amarga; e percorre a lírica um incessante diálogo entre a consciência vigilante que desfaz a fantasia, mas a si própria se odeia porque não suporta mais o tormento de permanecer consciente, e a avidez da ilusão pela qual o desejo não pára de «fabricar fantásticas pinturas de alegria» (Canção X, est. 11).

Este diálogo ouvimo-lo em todos os tons: desde o mais intelectual debate, filosófico, mesurado, onde a violência da insatisfação apenas se insinua na ironia ácida

(Son. *Transforma-se o amador*) até ao desabafo mais desesperado que é por excelência — em contraste com a canção *Manda-me Amor que cante docemente* — o poema do desconcerto do amor: a canção *A instabilidade da fortuna*.

É precisamente aqui, nesta consciência desesperada de que a decepção constitui a substância do amor, donde a amargura já varreu as últimas notas de ternura, que paixão se afirma triunfante e tirânica. Saber que o amor nada de bom tem para dar, que é uma constante traição aos ideais que a razão formulou; e no entanto entregar-se sempre de novo a essa aventura destruidora que só conduz ao fracasso e à dissipação do amante — é isso mesmo que significa paixão.

A consciência não pode calar também a vergonha perante esta cedência, esta passividade, e todo o difuso e complexo sentimento de culpa que é outro dos mais dolorosos «tormentos» de amor enunciado.

Não é fácil ver claro neste domínio: a vergonha perante a incapacidade de resistir à sedução do amor, a derrota da razão e da vontade, não são elementos suficientes para explicar a fundura da culpa confessada.

É verdade que a experiência do amor compara a todo o passo a sensualidade irreprimível com o ideal que dela guardaria o impulso sublimado. Não obstante, a consciência do pecado envolve um remorso tão desesperado

«de erros em que não pode haver perdão,
sem ficar n'alma a mágoa do pecado»

que temos de levar mais longe as nossas interrogações sobre o significado deste sentimento de culpa.

A temática do adultério e do incesto ocorre frequentemente na lírica e na épica (para já não falar no teatro, onde se exhibe em escandaloso desafio). Será essa a razão da consciência de pecado — simultaneamente dita e recalçada? Não podemos esquecer o obscuro soneto *Fiu-se o coração de muito isento* no qual o poeta se confessa culpado do crime de que Hipólito estava inocente; a forma retorcida do soneto comunica, mais do que o conteúdo, a luta entre a conveniência de calar e a necessidade de dizer.

No âmbito desta problemática obscura, voluntariamente velada pelo poeta, importa ainda salientar dois factos: um deles diz respeito a uma vivência que nada parece ter de culpada, e que o poeta exprime no soneto *Em prisões baixas fui um tempo atado*. Dir-se-ia que apenas o facto de o amor se tornar acessível, correspondido, satisfeito, constitui um motivo de vergonha, uma baixeza. Talvez porque o ideal da paixão heróica e solitária foi aqui esquecido...

O outro salienta-se sobretudo na ode *Aquele moço fero*. Aqui, amor e pecado estão indissolivelmente ligados: há nele uma componente de excesso, atrevimento, desmesura que se configura na *idolatria*. Ora o texto pretende acentuar que só seres superiores, excepcionais (como Aquiles, Salomão e Aristóteles) só esses são capazes do erro, do delírio amoroso:

«Que aqueles cujos peitos
ornou d'altas ciências o destino,
esses foram sujeitos
ao cego e vão Minino,
arreatados do furor divino».

Neste texto deve ser sublinhada a mistura de consciência de pecado com a altivez relativa a essa culpa; bem como a afirmação simultânea da culpa e da irresponsabilidade. São características que mutuamente se atraem, na tensão de contrários que constitui a trama da poesia camoniana.

Dir-se-ia que — tal como na épica em relação à aventura da descoberta — também na lírica, ao adentrar-se na experiência do amor (e afastando-se de um ideal de conciliação de contrários e de equilíbrios entre medida e desmesura), o poeta sente a ameaça de um excesso proibido que seduz irresistivelmente, mas cuja ameaça de tragédia conhece demais.

O desconcerto

Todo este processo de afastamento da vivência do amor relativamente ao modelo ideal nos conduz ao âmago desse outro tema fundamental na lírica camoniana: o desconcerto. A sua essência resume-se no antagonismo entre a experiência e a teoria. Esta pretende acima de tudo harmonizar a razão e o desejo: por isso se formula um ideal em que — através de uma disciplina sábia, filosoficamente descoberta, e de uma metamorfose da personalidade que aceita uma via mística — o amor se torna forma de entendimento.

A prática, o acontecimento, desmentem tudo isto e arruinam com a brutalidade da evidência a eventualidade de qualquer esperança.

É isto o desconcerto: contra a necessidade de compreender porquê, de encontrar a razão, a ordem — a

imposição de se submeter à desordem da vida, à irracionalidade, às «sem-razões».

Mas, embora derrotado, o espírito não desiste: se não é capaz de compreender, de sintetizar o que é e o que deveria ser, tem de continuar à procura: analisa e debate, infatigavelmente.

Em contraste com a conciliação dos contrários que apontava ainda para a fusão, no êxtase amoroso, do amor, da amada, do amante e da natureza, assistimos agora à acção de uma análise desagregadora. As realidades evidenciam as suas ambiguidades, a diferença entre o que são e o que parecem, as múltiplas e irreconciliáveis facetas: como pode o amor ser caminho para o Bem, promessa de uma beleza absolutamente pura, e simultaneamente o *furor* que arrasta para as piores culpas? E a mulher amada, que sem perder o esplendor celeste que a ilumina, revela ao mesmo tempo aspectos malignos, traiçoeiros, quase monstruosos? No interior do próprio sujeito amante actua a análise desagregadora separando a consciência indomável e lúcida da vontade que se entrega vencida.

Não se pense que a vigilância do espírito não sofre altos e baixos e não está sujeita também aos assaltos da ilusão ou à tentação do esquecimento:

«Que crédito que dá tão facilmente
o coração àquilo que deseja,
quando lhe esquece o fero seu destino!

oh! deixem-me enganar, que sou contente;
que, posto que maior meu dano seja,
fica-me a glória já do que imagino.»

(*Son. 110*)

Mas não permanece aí: predisposição para a ilusão e hiperlucidez, desejo de felicidade e desconfiança dela, são como que o verso e o reverso do espírito activando-se mutuamente:

«Sustenta meu viver ãa esperança
derivada de um bem tão desejado
que, quando nela estou mais confiado
mor dúvida me põe qualquer mudança.»

(*Son. 144*)

Tal variabilidade nos estados de espírito e a constatação das ambiguidades profundas da realidade produzem um sentimento de insegurança e inconsistência radicais.

Nada é como deveria ser. Que sentido tem construir um ideal humano, de heroísmo e perfeição num mundo totalmente desordenado? Para quê procurar no amor um caminho para a beleza, quando ele só dá a ilusão que submete e destrói? Que sentido faz a esperança? Pior ainda: aquilo que vemos, incessantemente muda, se altera. O próprio sujeito se modifica:

Destarte a vida noutra fui trocando
eu não, mas o destino fero, irado,
que eu ainda assi por outra não trocara.
Fez-me deixar o pátrio ninho amado,
passando o longo mar, que ameaçando
tantas vezes me esteve a vida cara.

(*C. X*)

O símbolo da água, nas suas múltiplas manifestações mas em especial sob a forma de *água revolta*, às vezes na metáfora do *naufrágio*, vai acompanhando a expressão

ansiosa da insegurança da consciência que deixa de ter pontos de apoio ou de referência, para ficar à deriva, «peregrino, vago e errante, / vendo nações, linguagens e costumes, / Céus vários, qualidades diferentes». Tudo se altera, tudo varia, nada permanece e o homem sente-se também disperso, «a vida pelo mundo em pedaços repartida»; dissipado perdido de si e de qualquer norte:

«Vejo do mar a instabilidade»...

(Elegia II)

O tema do tempo e da mudança (a que o renascentista é tão sensível) informa todas estas composições. O poeta analisa-o para distinguir o tempo natural, onde a evolução tem regresso e no seu ciclo uma certa permanência, do tempo humano irreversível, instável, que muda as coisas sem uma lei ou uma razão, apenas com um sentido: para pior. Um tempo «errado» (s. 107; cf. também a écloga II, *Ao longo do sereno*).

A reflexão sobre o tempo resulta numa análise imbuída de cepticismo sobre a consistência do bem passado:

Ah! quanto melhor fora não vos ver,
gostos, que assim passais tão de corrida,
que fico duvidoso se vos vi.

(Son. 114)

Duvida-se de que alguma vez ele tenha existido e não seja mais que um efeito de contraste perante a infelicidade presente, uma ilusão da memória que inventaria uma felicidade passada que não existiu. Ou, se existiu, serviu apenas para «semente» de mal:

Nisto ùa parte dela foi passada,
na qual se tive algum contentamento
breve, imperfeito, tímido, indecente,
não foi senão semente
de longo e amaríssimo tormento.

(C. X)

O símbolo da *água* assume a variante *neve* (Ode *Fogem as neves frias*) para designar a forma absoluta do pessimismo e da descrença na vida.

A tentação de esquecer torna-se às vezes muito forte: já que se vive sob o signo da mudança, da inconsistência, porque não vivê-lo até ao fim, desaguando no pleno esquecimento da morte, sossobrando para sempre nas águas do Letes?

Mas «Quem pode ser no mundo tão quieto?» (Oit. *ao desconcerto*). O espírito permanece desperto, «in-quieto», revolido e espantado com o desconcerto que observa dentro e fora de si.

O poema desenvolve um longo diálogo sobre as manifestações desconcertadas do mundo social e do mundo psicológico. Não haveria lugar para surpresa, segundo o senso comum, pois o mundo sempre foi desconcertado e absurdo:

«Parece a razão boa; mas eu digo
que este uso da Fortuna tão danado
que, quanto mais usado e mais antigo,
tanto é mais estranhado e blasfemado.»

Não há hábito capaz de embotar a sede de inteligibilidade: nada pode atenuar o escândalo do mal; quanto mais dura, mais escandaliza. Ainda que derrote e

aniquile o homem, não lhe retira a faculdade de se revoltar e de gritar que é absurdo.

Neste debate (que não tem lugar apenas nos textos que se ocupam mais directamente do tema, mas em tantos outros que dão conta do confronto com a realidade decepcionante) a noção de desordem — expressa através de diversas manifestações concretas — evolui para a noção de fortuna ou destino, entidade abstracta culpada de todo o desconcerto, uma espécie de demiurgo malévolos e poderoso.

É contra esta força que, n'Os *Lusíadas*, o herói se afirma vitorioso, indiferente às suas seduções.

Mas na lírica, insidiosamente, o conceito vai passando para o interior do sujeito, de modo que passa a ser concebido como destino pessoal, mais ou menos relacionado com a conjuntura astrológica que presidiu ao seu nascimento. As *Oitavas ao desconcerto do mundo* dão conta desse processo de interiorização: pelo desejo, pela insatisfação, o destino implanta-se no coração do homem, conduzindo-o de um objecto para o outro, submetendo-o à insegurança e acabando por o derrotar. Ele actua por três formas: priva o sujeito de todos os bens que lhe dá a conhecer, obrigando-o a desejar para lhe fazer sentir a falta, falta essa que adquire proporções imensas:

A piedade humana me faltava,
a gente amiga já contrária via,
no primeiro perigo, e, no segundo,
terra em que pôr os pés me falecia,
ar para respirar se me negava,
e faltavam-me, enfim, o tempo e o mundo.

(C. X)

Por outro lado submete-o, impede-o de se autodeterminar, condena-o a uma passividade servil, humilhante situação para o humanista que concebe o homem como um ser livre sobranceiro às flutuações da fortuna:

Quando vim da materna sepultura
de novo ao mundo, logo me fizeram
Estrelas infelices obrigado;
com ter livre alvedrio, mo não deram,
que eu conheci mil vezes na ventura
o melhor, e pior segui, forçado.

(C. X)

Por fim, o destino obriga-o à dispersão, ao desterro, à mudança sem finalidade, desorbitando a vida que se afasta sem orientação do centro, do bem, do sentido. Nada coincide, nem o homem consigo mesmo:

Aquilo que já quis é tão mudado
que quase é outra cousa; porque os dias
têm o primeiro gosto já danado.

(*Son. 107*)

As *Oitavas* propõem algumas soluções para o desconcerto: uma delas consiste no estoicismo, forma de «liberdade» e quietude forjada na experiência e pela sabedoria; e por uma soberana indiferença ao bem e ao mal.

Mas logo à partida se nega que tal atitude possa ser solução, dada a falta de empenhamento no humano («tão fora, enfim, de humano entendimento») que está nos antípodas da personalidade de Camões. Não há dúvida de que o ideal de heroísmo contém uma

componente estóica, mas compensada com o espírito de sacrifício e de serviço.

Forja-se então uma outra saída sedutora: a *aurea mediocritas*, expressão mais nítida do ideal de estabilidade que a *terra* representa, um sonho feito de nenhuma ambição, humilde, de horizontes fechados, quer física, quer espiritualmente:

«em Deus creria, simples e quieto,
sem mais especular nenhum secreto»

O sonho de uma vida bucólica, absorvida nas actividades pastoris, comedida, suficiente, longe do mar, sem nada de excessivo que possa acordar a *hybris*, agasalhada e pacífica. (cf. est. 24 e 25) Apenas com um pouco de companhia culta, um pouco de poesia e estudo, um pouco de música... e com amor:

«Mas para onde me leva a fantasia?»

«Amor a um vão desejo me obrigou»: o desejo activou a imaginação que desenrola a imagem de uma felicidade impossível, da qual cedo ou tarde se acorda, com mais dor.

O único que poderia viver descansado e feliz no meio do desconcerto seria o doido Trasilau cuja história se conta. Mas Camões condenou-se à lucidez; e esta também não será a sua saída.

Sempre que o poeta denuncia o desconcerto e acusa a fortuna, põe perante os leitores uma situação que se repete indefinidamente na lírica: a luta com essa força superior e maligna que lhe determinou a vida e apenas se empenha no seu mal. Força que se chama *fado*, *fortuna*, *estrelas* ou *destino*, de que nada se sabe para além destes

nomes e que assume as mais diversas formas: «Erros meus, má fortuna, amor ardente»... «Fortuna, Caso, Tempo e Sorte»...

Luta trágica, porque o desenlace consiste na desgraça desde sempre sabida e que nada pode alterar. Conhece até os episódios da luta: a privação, a submissão, a dispersão. Privando-o de tudo, o destino privou-o também da liberdade: ao poeta fica apenas o conhecimento (ainda como um requinte de maldade, pois é ele que garante a continuidade do sofrimento); e a capacidade de dizer, de gritar, que para nada serve, mas que é o último refúgio:

As sem razões digamos que, vivendo,
me faz o inexorável e contrário
Destino, surdo a lágrimas e a rogo.
Deitemos água pouca em muito fogo;
acenda-se com gritos um tormento
que a todas as memórias seja estranho.
Digamos mal tamanho
a Deus, ao mundo, à gente e, enfim, ao vento,
a quem já muitas vezes o contei,
tanto de balde como o conto agora;
mas, já que para erros fui nascido,
vir este a ser um deles não duvido.
Que, pois já de acertar estão tão fora,
não me culpem também, se nisto errei.
Sequer este refúgio só terei:
falar e errar sem culpa, livremente.

(C. X)

De tanto presenciarmos esta luta sem esperança, este esbracejar sem sentido, acabamos por perguntar se se trata efectivamente de uma luta real ou de um simulacro de luta. Haverá luta sem um mínimo de esperança?

Porque será que o poeta estabelece antecipadamente a derrota, colocando a origem do mal nas «estrelas infelices», antes de vir «da materna sepultura de novo ao mundo»?

Ocorre-nos então que há neste grito desesperado bem mais o desejo de encontrar um culpado do que um efectivo combate. Para a «vida mais desgraçada que jamais se viu» (soneto *O dia em que eu nasci*), o poeta tem de encontrar um monstruoso culpado, uma gigantesca desculpa: o destino.

No auge do desespero, nos gritos dilacerados da revolta, apercebemo-nos de uma estranha e monstruosa harmonia: a desmesura do sofrimento encontrou um culpado à sua medida; e, na tragédia, o homem que a protagoniza agiganta-se também e adquire proporções espectaculares, capazes de comover o mundo e de causar perturbações cósmicas:

O dia em que eu nasci, moura e pereça,
não o queira jamais o tempo dar,
não torne mais ao mundo, e, se tornar,
eclipse nesse passo o sol padeça.

A imensa carência afectiva, o desprezo dos homens e de si mesmo, a decepção de todos os bens, a consciência da radical fragilidade e insegurança do «bicho da terra vil e tão pequeno», o fracasso da vida, engendram a imagem compensadora de um ser engrandecido embora disforme: desmesuradamente infeliz, mas grandioso, excepcional. O mito do Adamastor, «na sua abundante polissemia, configura a imensa frustração e a hipertrofia do eu. Gigante, mas impotente. Agarrado à terra, prisioneiro, terra virada ao mar, vivendo constantemente a sua tentação que só lhe dá engano, decepção e escárnio.

Imenso, mas imensamente insatisfeito. Irado e revoltado, mas incapaz de transformar o destino.»²⁶

Há um nítido narcisismo neste poeta que encontra compensação para a enormidade da desgraça na hipertrofia da imagem que dá de si mesmo: porque só um ser de eleição atrairia a malevolência de um destino tão singular, embora tão desgraçado.

O reverso do desprezo que vota a si mesmo nestes textos, lê-se no orgulho que eles nem tentam esconder: ainda na desgraça, vive um destino excepcional e grandioso.

IV / A DIALÉCTICA CAMONIANA

Entre os textos que elaboram uma teoria ideal (do heroísmo ou do amor) e aqueles que se limitam a discorrer sobre a experiência, percorremos toda a distância que vai do platonismo — pelo qual o poeta pretende entender a ordem do ser — ao empirismo imposto pela força dos factos, das aparências.

Mergulhámos na poesia vivida e contada ao nível dos acontecimentos concretos, submetida à erosão do tempo, obcecada pelo angustioso poder da confusão e do mal.

Percurso resumido — com assombroso poder de síntese! — no soneto:

Verdade, Amor, Razão, Merecimento,
qualquer alma farão segura e forte;
porém, Fortuna, Caso, Tempo e Sorte,
têm do confuso mundo o regimento.

Da tese — a teoria — passámos à antítese: o acontecer concreto. Este é o movimento dialéctico que percorre e dinamiza a poesia camoniana: dialogando, debatendo, perguntando e respondendo, num esforço de «achar razões» sem nunca menosprezar a evidência do concreto, por mais contrária que seja à ideia formulada.

Assim, n'Os *Lusíadas*, o poeta idealiza um modelo humano pelo qual afirma a confiança na capacidade de o homem se realizar em perfeição e plenitude: o herói audacioso, autor das descobertas — empreendimento de alcance universal — que prova a capacidade de dominar a natureza de tal modo que ultrapassa até a glória dos antigos heróis lendários.

Mas mais do que isso, é o homem que pelo autodomínio, pela bravura e pelo saber, além da capacidade de sacrifício e dedicação a valores que o transcendem, se ergue a um estado onde, com o entendimento esclarecido «que experiências fazem repousado», atinge «as honras imortais e graus maiores». Estado onde se liberta do poder do destino — superior às suas seduções e reveses.

Podemos agora, depois de analisada a noção de destino, apreciar o que representa para Camões o facto de o herói se determinar e se subtrair à sua acção poderosa.

Mas vimos também como o mesmo poema que forja este ideal revela um amargo cepticismo relativamente à possibilidade de ele se realizar. Os factos são-lhe contrários, evidenciando os falsos valores do mundo: a ambição, o egoísmo, a hipocrisia, a adulação, a exploração do povo, a injustiça e o desprezo pelo bem comum. A decepção alastra nas *Oitavas ao desconcerto do mundo*, onde ecoam as palavras do Velho do Restelo, negando o valor da fama e do esforço.

Portanto, face ao ideal ético e cívico pelo qual se pretende captar o sentido dos trabalhos e da virtude humana, a antítese da dúvida corrosiva, desalentada, que verifica como os valores mundanos se lhe opõem, como o tempo destrói as construções do homem.

No que respeita ao amor, algo de semelhante se pode observar: o poeta elabora dois modelos de amor; um deles promete ao homem a plena satisfação dos seus desejos desculpabilizados; o outro apresenta-se-lhe como via de aperfeiçoamento humano, de acesso à beleza e ao conhecimento, apontando para um estado onde razão e desejo já não são antagónicos, mas se fundem.

Em contraste, a vivência quotidiana do amor volve-se em decepção e engano: ausência, solidão, insatisfação. Tudo se corrompeu, incluindo o próprio sujeito.

Aquilo que já quis é tão mudado
que quase é outra cousa; porque os dias
têm o primeiro gosto já danado,
Esperanças de novas alegrias
não mas deixa a Fortuna e o Tempo errado,
que do contentamento são espias.

(Soneto «*Que me quereis, perpétuas saudades?*»)

Também no amor, à tese do ideal se opõe a antítese da experiência, dominada pelo tempo e pela Fortuna.

Os textos sobre o desconcerto representam a tentativa de equacionar este conflito, de gritar o que aí há de revoltante e absurdo, de inculpar o destino e de, mais ou menos convictamente, alvitrar soluções.

Para além daquelas a que já aludimos, num ou noutro texto o poeta ergue os olhos para o plano religioso: mas a salvação que aí acena sente-se ou como uma opção pessoal desgarrada do esforço da razão para relacionar as duas pontas do mistério (teoria e experiência) (Cf. o soneto *Verdade, Amor, Razão, Merecimento*), ou como a ordem da Providência, superior e sem interferência na ordem «da fraqueza humana», das coisas que «correm» (Canção X).

Afirma-se nos textos do desconcerto um desespero lúcido, um amargo ponto de chegada em que apenas se desejaria o não desejo:

«Já de mal que me venha não me arredo
nem bem que me faleça já pretendo»

Face a este ponto de chegada (beco sem saída) e a todo o movimento dialéctico que implica, as redondilhas *Sóbolos rios* aparecem com o arranque para uma síntese capaz de superar as dicotomias que levam o sujeito ao desespero propondo uma solução de inteligibilidade e de libertação. Como que o fecho de abóbada da grande construção que é a poesia camoniana.

O poema distingue-se de todos os outros pelo relevo especial que dá à função metalinguística: efectivamente toma como assunto os discursos, a poesia anteriormente proferida, e sobre eles (bem como sobre a realidade humana que eles transportam) exerce uma intensa actividade analítica. Como se estivesse a perguntar: estarei a usar adequadamente as palavras, ou a deixar-me enredar por sofismas que elas mesmas encobrem? Por exemplo: *amor*, *memória*, *desejo* designam sempre as mesmas realidades? Ou referem-se a coisas que variam de caso para caso?

Assim, o texto como que elabora uma nova língua, onde os conceitos são redefinidos depois de desfeitas a duplicidade, a ambiguidade e a falsa simplicidade que aparentavam.

Este esforço de análise e clarificação, ao qual se segue uma síntese, incide simultaneamente sobre os principais domínios que absorvem a atenção do poeta: o conhecimento; a natureza e a condição humana; o destino

e a possibilidade de salvação; a ética; a par de toda esta reflexão de natureza abstracta, ou pelo menos generalizável, também a autobiografia de novo se refaz; e, finalmente, executa-se uma longa meditação sobre a poesia.

Como se vê, trata-se de um poema-súmula, que pretende abranger a totalidade dos aspectos (temas e poética) da obra, e aparecer como um testamento, como a última palavra.

Do ponto de vista da construção, verificamos que é arquitectada mediante uma economia rigorosa, feita de elementos simétricos e antitéticos que se correspondem exactamente, nos níveis verbal, numérico e simbólico. Temos assim uma composição de 365 versos, dos quais os primeiros 100 (as primeiras 20 quintilhas) descrevem a situação de desespero que considerámos o ponto de chegada do conflito. A estas, contrapõem-se as últimas 20 quintilhas que constituem a *palinódia*, ou canto de sentido inverso, anunciado na quintilha 55. Nas estâncias que medeiam desenvolve-se a actividade analítica desambiguizadora que tem o seu acmé na metade exacta do poema, a quintilha 36; aí, através da análise da *pena* (sofrimento e escrita) e da sua relação com um novo sentido (voo) o poeta encontra a chave ou o impulso que o fará sair do desespero.

Esta construção inspira-se directamente na teoria da dialéctica desenvolvida por Sócrates no diálogo *Fedro*, de Platão, a qual é seguida à risca. E esta influência clássica combina-se harmoniosamente com a presença bíblica, pois o poema glosa o Salmo 136, *Super flumina Babylonis*.

Aproximemo-nos do poema que acabámos de descrever sinteticamente e comecemos por perguntar

como vê o poeta esse ponto de chegada a que foi conduzido.

Faz as contas à vida, reunindo os temas capitais: tudo se desenrolou sob a égide do tempo e da «ventura» (outro nome do destino) os quais — num movimento incessante responsável pela instabilidade («de esperança em esperança / e de desejo em desejo») — tudo vão degradando: o sentido da mudança é sempre para pior; o bem passado talvez afinal não tenha existido («vi que todo o bem passado / não é gosto, mas é mágoa»), e até a capacidade de amar a vida se perdeu («Acha a tenra mocidade / prazeres acomodados, / e logo a maior idade / já sente por pouquidade / aqueles gostos passados.»)

Em consequência deste pessimismo radical, assume-se uma atitude de passividade: desiste de tudo, e acima de tudo da poesia. Os instrumentos do canto ficarão consagrados à memória que se fecha sobre si mesma; e o seu poder maravilhoso cessará porque falhou no essencial:

«pois não pudestes mover
desconcertos da ventura.»

A estância 20 aponta a morte como fim deste estado passivo, abúlico e desesperado.

Este primeiro trecho resume a visão da vida e o sistema de valores do passado que Camões, a partir daí, analisa para o substituir por um novo sistema de valores diversificado nos aspectos que já referimos.

O conhecimento

Os termos deste primeiro trecho (Babel, representação, memória, confusão) advertem-nos desde logo de que a problemática do conhecimento — central na obra camoniana — assume aqui também grande relevo.

O estado descrito nessas primeiras 20 quintilhas pode resumir-se, deste ponto de vista, na constatação de que o saber é impossível. A vida está submetida à mudança que a fluidez da água (*Sóbolos rios*) simboliza, como tantas vezes na restante obra, arrastando conotações de insegurança e instabilidade, Babel está mergulhada na *confusão*, no caos.

Contudo, mesmo no domínio de Babel parece tornar-se possível não o saber, mas a redução da confusão: pela *representação*, ou «sonho imaginado», adquire-se uma sabedoria negativa, por assim dizer; a sabedoria de não ficar submetido à ilusão, mas de ser capaz da lucidez do desengano (quintilha 5-8). Aprende-se ainda alguma coisa sobre as condições do saber (quintilha 7): a falta ou a renúncia permitem «entender melhor»; enquanto a presença ou posse dificultam o entendimento. Reconhecemos a lição da filosofia platónica que requer o desapego do sensível para aceder ao inteligível.

Finalmente, analisa-se a ambivalência da *memória*: ela pode levar o homem a fechar-se sobre si mesmo e sobre o passado, estagnando no ponto morto da desistência.

No entanto, mesmo aqui, o cepticismo sobre o bem passado introduz uma dúvida criadora: onde estava o bem que se recorda, se não esteve no passado? Esta interrogação conduz ao conceito de *reminiscência*. Aliás, mesmo antes de descobrir as virtualidades que a reminiscência contém, as «lembranças da afeição»

interpelam o poeta (quintilha 25 e seguintes) contrariando a decisão de se calar e constituindo assim o motor do diálogo onde se torna claro, nítido, aquilo que se quer e aquilo que se rejeita (quintilha 30-35). Conhecendo o erro, pode-se então tomar uma decisão esclarecida (quintilha 36).

Daqui para diante, a memória continua a guiar o poeta, não já no domínio de Babilónia, mas sob o signo de Hierusalém — na procura da verdade e dos valores que dela derivam. Antes, porém, será necessário separar o que há de mistura na memória, desambiguar essa noção fundamental: desprendendo-se do passado, que é ainda o sensível, a memória purifica-se, torna-se reminiscência que relembra um estado anterior à carne, ao mesmo tempo que indica o futuro.

Ao longo da lírica, a memória representa um dos fundamentos do canto e uma das suas finalidades: salvar do esquecimento. Neste poema, a problemática é elevada ao grau máximo das suas potencialidades e da sua explicitação, adquirindo no jogo dos símbolos uma invulgar riqueza. No meio das *águas* que fluem, desgastam e conduzem à Lagoa Estígia, a *pedra* (símbolo da memória e do canto) opõem-se ao movimento e à alteração, afirmando a permanência, a solidez, a identidade. A poesia torna-se não já a música, a escrita ou a dicção, mas a escultura que o poeta-pedreiro grava confrontando-se com a resistência da matéria. E este *canto* é ainda a pedra angular, «cabeça do canto» — expressão que estabelece profundas relações entre a poesia, palavra humana e o Verbo divino, Cristo, pedra angular da Igreja-Mãe.

O homem torna-se cada vez mais capaz de reconhecer o erro que consistiria em esquecer, em falsear:

E se eu cantar quiser,
em Babilónia sujeito,
Hierusalém sem te ver,
a voz, quando a mover,
se me congele no peito.
A minha língua se apegue
às fauces, pois te perdi,
se, enquanto viver assi,
houver tempo em que te negue
ou que me esqueça de ti.

(*quint. 39-40*)

A memória em si é neutra; só enquanto *saudade* (quintilha 43 e 44) ela adquire conteúdo. Por isso o amor (a memória é saudade do amor) vem aliar-se-lhe na procura da verdade; mas ele também tem de ser submetido ao processo de análise que separa os «poderosos afeitos» — a paixão que escraviza e engana («sofistas») do «raio de fermosura, que só se deve de amar». O amor desliga-se, ele também, do sensível, e até mesmo do objecto amado, e fica apenas reduzido ao método, ao caminho.

Não estão ainda reunidos todos os elementos que permitem o acesso ao inteligível. Faltam a ajuda da Graça e a dura disciplina que consolida na carne o caminho intelectualmente percorrido. Estes elementos referem-se sobretudo à problemática da salvação; mas como a procura da verdade não tem apenas uma dimensão intelectual, devem ser aqui mencionados, porque determinantes para ir além da pura opção mental.

Em conclusão, verificamos que neste poema, ao contrário do que sucede noutros ²⁶, o homem não está cortado da verdade. Pode aceder ao conhecimento desde que aceite determinado método, o percorra com a

disciplina exigente e com a ajuda da Graça. Pode assim exclamar:

«Cale-se esta confusão,
cante-se a visão da paz.

A natureza e a condição humana. A metafísica e a religião

O poema aponta duas cidades-símbolos, *Babel* e *Hierusalém*, que designam realidades opostas.

Babel significa o mundo sensível, aparente, a vida no tempo e numa situação de mal. O local donde o bem está ausente ou onde «o bem se dana» (Soneto *Cá nesta Babilónia*). Este espaço é tutelado pela «ventura» que reduz ou suprime a liberdade humana.

Hierusalém representa o mundo inteligível onde está prometida uma existência na eternidade que cumulará a humana sede de bem e de amor, Hierusalém não pode ser contemplada. Mas apurando a capacidade de conhecer e reavivando os indícios que ela deixou, o homem pode fortalecer a liberdade a ponto de escolher a pátria da alma e de «voar» para lá.

Enquanto que em Babel apenas se experienciam carências e sofrimentos, Hierusalém contém a promessa da recompensa do desterro de Babilónia: ao carácter «infernab», à insegurança e instabilidade, correspondem do lado de Hierusalém a santidade, a paz e a eternidade.

Torna-se evidente que esta visão metafísica é investida de conteúdos cristãos.

No plano da reflexão sobre o homem, reconhece-se a dupla natureza que o divide em *carne* (originária da terra) e *alma* (que «descendeu do Céu») (quintilha 43). Esta

antinomia não se realiza em equilíbrio, pois uma das naturezas domina sempre a outra: a lei de Babel, ou da «ventura», consiste na dominação da carne sobre a alma, o que acarreta a perda da liberdade, o obscurecimento do intelecto e a passividade que conduz à morte. Esta situação pode ser invertida passando a alma a dominar a carne — o que constitui a solução libertadora mas implica uma situação conflituosa, porque a carne é rebelde. Na segunda parte do poema avulta a diatribe contra a carne, proferida com raiva e agressividade vingativas, e que implica uma visão quase maniqueia da natureza humana. Apenas a consideração da encarnação de Cristo adoça o ascetismo cruel deste trecho.

A compreensão clarificada dos dois mundos e da natureza humana vai sendo feita progressivamente ao longo do texto (à medida que o conhecimento encontra o seu caminho), e processa-se através de uma série de disjunções (análises de conceitos): o *homem* resulta da união da *carne* e da *alma*, pertencendo simultaneamente a Babilónia e a Hierusalém; a análise do *bem* revela a existência do *vil contentamento* que não coincide com a *bem-aventurança* do mundo inteligível. A *terra* revela-se também uma noção ambivalente: designa por um lado *Babel* (que afinal não é terra, mas *desterro*, exílio) e por outro lado *Hierusalém*, a *Santa Cidade*. Esta disjunção assume particular importância, porque os termos de temporalidade, através dos quais se faz a descrição de Babel e Sião (antes e depois) são abandonados e a descrição passa a fazer-se em termos especiais de locais que se opõem: baixo / cima; Babel / Hierusalém; Inferno / Céu.

Como sempre, o amor tem a função central no repúdio de Babel e na descoberta de Hierusalém.

Escolher o bem ou o mal depende do uso que se faça do amor. «Recordar» ou «representar» o bem passado, Sião, tem o efeito consolador de subtrair ao tempo pela fixação a um passado que permaneceria idêntico. No entanto «vi que todo o bem passado / não é gosto, mas é mágoa»: até este bem ausente foi degradado pela lei que rege o mundo sensível. Apenas o seu lugar permanece, um lugar vazio e a aspiração a dar-lhe um conteúdo não perecível. Isso não pode fazer-se voltando atrás, recordando, o que é ainda uma ligação aos «mundanos acidentes». O amor só pode salvar se se transformar em *degrau* (quintilha 49), ponte, medianoiro entre os dois mundos. Neste poema, a amada desaparece por completo, reduzida à expressão genérica de «humana figura». O amor, extremamente intelectualizado, inicia uma conversão que prosseguirá com a ajuda da Graça e de Cristo.

A ética

O estado que se descreve na primeira parte do poema, simbolizado por Babel está dominado pela *confusão*, que não incide apenas no plano intelectual, mas também no moral. A distinção entre o bem e o mal não se faz claramente e, em consequência, falta o sentido da responsabilidade e da culpa. Tal situação determina a forma de comportamento: se o homem está reduzido à «humana fraqueza» (quintilha 20) e não pode interferir no curso dos acontecimentos (os quais apenas dependem do tempo e da «ventura») só lhe restam a desistência e a fatalidade: aceitará «morrer de puro triste», como manda «o fino pensamento» (quintilha 33), o que significa submeter-se à lei da paixão. Esta atitude de renúncia e

fatalismo exprime-se da forma mais significativa na decisão de abandonar o canto:

Nem na frauta cantarei
o que passo, e passei já,
nem menos o escreverei,
porque a pena cansará,
e eu não descansarei.

(*quint. 34*)

No entanto, tal como temos observado nos outros planos, também aqui, no domínio de Babel, há uma certa sabedoria moral que foi possível decantar e adquirir: embora não conhecendo o bem, o poeta sabe contudo o que é o mal: «e vi com muito trabalho / comprar arrependimento» (quintilha 8). *Arrependimento* significa, no contexto, o desengano quanto às ilusões de felicidade em Babel, portanto o saber aquilo que deve recusar-se.

Ao primeiro estado de confusão, segue-se (como aconteceu para os outros planos) um estado de clarificação e separação do bem do mal. Compreende-se a natureza da vida normal em Babilónia: situação «infernab», em que o homem se encontra «atado» aos vícios (quintilha 52), privado «do livre alvídrio» (quintilha 59), no caminho de condenação.

Esta clarificação representa a recuperação da consciência moral — que distingue com nitidez o bem do mal — e o sentido de responsabilidade e de culpa (quintilhas 37-40; 46-47; 52-53; 59-69).

Como sempre, a transição do primeiro para o segundo estado faz-se mediante o *amor*, que é sujeito à acção analítica e purificadora pela qual o poeta distingue nele a amada, a Beleza e a carne. Só esta, e os «poderosos afeitos» que lhe estão ligados, constituem a parte

corruptora do amor pela qual este fica submetido ao destino. Tem de converter-se para poder servir de instrumento de libertação. E essa conversão consiste em primeiro lugar num processo de intelectualização, que vem, aliás, na continuação de uma das tendências observadas na lírica amorosa: o desprendimento do sensível e o empenho no que conduz ao puro inteligível. Assim depurado, o amor transforma-se em «grau para a virtude», apesar de ter sido forma de vício. Tudo isto se relaciona com a ambivalência fundamental do amor que pode ser cativo, embriguês, delírio e paixão; ou converter-se em impulso para o bem, forma de conhecimento, acção libertadora; esta problemática — rigorosamente platónica — está enunciada explicitamente e insinuada ao nível dos símbolos: *cativo*, *prisão*, *ferros* (quintilhas 52) e *asas*, *voo* (quintilha 36); pela reminiscência da Beleza, as asas revigoram-se de modo que o intelecto poderá impor-se às paixões. Este é o termo da conversão do amor: de paixão transforma-se em acção. À fatalidade que impunha a morte por amor e a renúncia do canto, opõe-se agora a decisão de cantar um canto novo, o canto de um novo amor; e esta decisão tornou-se possível porque a liberdade foi recuperada e o novo código moral impõe a acção e não a passividade.

Todo este processo de conversão exige ainda a ajuda da Graça e de Cristo, o «grão Capitão», a quem é atribuída a plenitude da capacidade de acção e da liberdade.

Além do processo de análise e de desambiguação que temos vindo a observar, pode notar-se também a importância das noções de *conversão* e *degrau*: as coisas mudam de sentido e servem para uma subida. Não se trata apenas de metáforas, mas do «próprio processo

formal, organizador do texto; um, e não dois processos, pois o poema elabora uma conciliação do *degrau* e da *conversão*. Ele avança e desenvolve-se rodando, mudando ao fazer opções baseadas na análise; e, simultaneamente, subindo, pois esta é a orientação das opções. De tal modo que o regresso que o rodar esboça [...] não reconduz ao ponto de partida: acede-se a um outro ponto, de algum modo semelhante, mas superior.»²⁷

Autobiografia

Apesar do carácter muito genérico dos termos do poema, encontramos nele ainda todo um conteúdo autobiográfico que vem prosseguir o debate entre os conceitos e as vivências, apreciar o sentido da desilusão e trazer uma resposta ao estado de desespero, aparentemente sem saída, que os textos do desconcerto enunciavam. Verificamos aqui que o poeta faz o balanço da vida e toma a decisão mais radical a que o pessimismo e o fatalismo conduziavam: renunciar ao próprio canto.

Mas o amor é uma força que não se compadece com o fim. Apesar da lucidez que revela ter ele sido no passado fonte de enganar e de erros, permanece uma aspiração irreprimível à felicidade que impede o homem de cair na abulia; e, transformando-se, encontrará o caminho para a libertação pela qual se quebram as cadeias do destino, se inventam uma nova vida e uma nova poesia.

A poesia

Mas acima de tudo, este texto reflecte e discorre sobre a poesia, o canto.

E também aqui surge como uma conclusão, resposta a uma série de problemas deixados em aberto ao longo da obra. N'Os *Lusíadas* defende-se um conceito de poesia com valor superior ao próprio heroísmo cantado, valor pedagógico e cívico. Nos textos do ideal de amor, a poesia desenvolve-se gratuitamente, justificada apenas pela beleza que «representa». Mas a qualquer destes conceitos se opõem textos que descrêem do seu próprio sentido, valor e função; surge então um canto confessional, puro desabafo, grito de revolta, mas «debalde», «sem razão», um erro entre os outros: «falar e errar sem culpa» (Canção X).

Sóbolos rios afirma-se em oposição a este canto que perdeu a sua razão de ser: é uma poesia que a procura e encontra; serve para compreender a vida, desfazer os equívocos; e sobretudo serve para abrir um novo caminho, estabelecer uma nova ética, fazer uma escolha decisiva.

E como procede para atingir esses objectivos?

Através de um processo oratório que Sócrates propõe e põe em prática no diálogo *Fedro* e que consiste, em rigor, na *palinódia*, isto é: a elaboração de uma réplica, de um discurso de sentido oposto ao discurso anterior. A teoria dialéctica exposta no *Fedro* contém duas etapas distintas: a primeira, consiste no estabelecimento de uma visão de conjunto do objecto a tratar; a segunda, numa análise, numa série de divisões do objecto nas partes que o constituem, as quais, tendo embora os mesmos nomes

(como as partes esquerda e direita do corpo humano), são de facto diferentes.

É exactamente o que encontramos em *Sóbolos rios*: as primeiras vinte quintilhas dão-nos a visão de conjunto, o balanço da vida; da quintilha 21 à 53, o poeta analisa as noções de que se serviu; nas últimas 20 quintilhas (54-74) pronuncia a palinódia, discurso de sentido inverso do inicial.

Não é só quanto aplicação da teoria platónica da dialéctica que o texto reflecte sobre a poesia; todo ele consiste numa meditação relativa à significação, viabilidade e efeitos do canto.

A poesia anterior, no seu conjunto, «os versos de amor profano», considera-se como servindo para «assentar o que sente o coração», ou seja: uma poesia expressiva, sentimental, que se faz na ânsia de desabafo e na procura de um consolo. O poeta não desconhece a sua doçura e relembra-a explicitamente (quintilhas 26-28).

Mas, apesar disso, recusa-a. Prefere permanecer na inquietação, que estimula a busca de uma saída, a cair no bem-estar enganoso e na desistência de transformar a vida.

O novo canto, «versos de amor divino», não visará pois «assentar», «abrandar», nem exprimir. Camões recorre ao mito de Orfeu (o ideal máximo de toda a poesia camoniana) para definir aquilo que quer: não basta a beleza deslumbrante que tudo move, mas nada pode contra os «desconcertos da ventura». O novo canto tem de ser eficaz: um esforço de descoberta, de desmistificação das aparências e dos equívocos, do sistema de valores errado mas socialmente assumido e que a língua exprime. Questionará esse sistema de valores, os conceitos ambivalentes, na procura do real, e

logrará romper com o absurdo, inventar uma nova forma de viver, descobrir o sentido e a razão da vida.

Em contraste com a poesia derramada («água do mar» incontível no tão «pequeno vaso» — Canto X) prefere o canto disciplinado, da simetria e da antítese, da medida rigorosa, que através do número recupera a harmonia e a ordem musical perdida. O cansaço, o sentimento de decadência que geme em textos como a Canção X, dá lugar à tensão deste novo canto que atinge uma qualidade nunca antes igualada (canto «douto», «celebrado», «espantoso», «retumbante»).

Já não se limitará a *pintar*, a representar passivamente a realidade. A partir de agora *esculpe* a obra «em pedra ou em duro ferro». Isto é: tem de submeter a matéria rebelde, modelá-la activamente e dominá-la. Uma poesia de esforço e que merece perdurar e à qual a «pedra angular» (Cristo) garante a redenção da matéria e a vitória sobre a morte.

Pedra, mas também *pena*: o canto concilia e sintetiza os valores dos dois símbolos: perenidade e força; leveza, voo, libertação.

Finalmente, é o canto da *lira de ouro*: não só capaz de mover a natureza e de tudo fazer regressar, como Orfeu, mas também capaz de *converter*; muda a vida mas sem voltar ao passado, antes subindo a um «grau» superior.

Sabe-se como o tema do *regresso* é importante na obra de Camões. Este texto, inspirado pelo desejo do regresso, executa um percurso em que não volta ao ponto de partida. A saudade descobre a sua dimensão futura, revela a «pátria divina».

NOTAS

¹ Jorge de Sena, «Ascendentes e parentes de Camões, *Os Lusíadas*, e o mais que adiante se verá», in *A Estrutura de Os Lusíadas e outros estudos camonianos e de poesia peninsular do século XVI*, Portugália ed., 1970, pp. 36 e 37. Ver ainda na pág. 38: «Camões era, como mostrámos, aparentado com a mais alta nobreza, parente de nobreza menor, e membro da multidão de nobres sem casa nem título. Viveu do que pingava de cima, como todos os outros que lhe eram iguais, e a ideologia a que adere é precisamente a da sua situação social.»

² Sobre a questão, leia-se Carolina Michaëlis de Vasconcelos, *Estudos Camonianos. I — O Cancioneiro de Fernandes Tomás. II — O Cancioneiro do P.º Pedro Ribeiro*, reedição da Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Lisboa, 1980.

³ São as seguintes as mais recentes: Luís de Camões, *Rimas*, texto estabelecido, revisto e prefaciado por A. J. da Costa Pimpão, Atlântida ed., Coimbra, 1973; e Luís de Camões, *Rimas, Autos e Cartas*, sob a direcção literária do Dr. Álvaro da Costa Pimpão. Nova edição revista. Livraria Civilização Ed., Porto, 1978.

⁴ Entre os estudos recentes sobre esta delicada questão, devem salientar-se os seguintes:

AZEVEDO, Leodegário de, *A lírica de Camões e o problema dos manuscritos*, in *Arquivo do Centro Cultural Português*, vol. XIII, F. C. Gulbenkian, Paris, 1978.

BISMUT, Roger, *La Lyrique de Camões*, P. U. F., Paris, 1970.

PEREIRA FILHO, Emmanuel, *Aspectos da lírica camoniana (o problema do cânone)*, in *I Simpósio de língua e literatura portuguesa*, Rio de Janeiro, Gernasa, 1967, republicado em *Estudos de crítica textual*, Rio de Janeiro, Gernasa, 1972.

— *As Rimas de Camões*, Rio de Janeiro, Aguilar/MEC, 1974.

SENA, Jorge de, *O Cancioneiro de Luís Franco Correia*, in *Arquivos do Centro Cultural Português*, vol. XIII, F. C. Gulbenkian, Paris, 1978.

SENA, Jorge de, «As emendas da edição de 1958 das *Rimas* de Camões», in *Revista Camoniana*, vol. II (1965), pp. 13-26,

— *Os Sonetos de Camões e o soneto quinhentista peninsular*, Lisboa, Portugália ed., 1969.

SILVA, Vítor Manuel de Aguiar e, *Notas sobre o cânone da lírica camoniana*, in *Revista de História Literária de Portugal*, vol. III, 1968, pp. 185-202 e vol. IV, 1975, pp. 87-122.

⁵ Cf. o artigo de Manuel Ferrer Ch., «La mitología en *Os Lusíadas*; una posible interpretación», in *Revista Camoniana*, vol. 3. Apesar de discordar substancialmente da interpretação proposta, sobretudo quando aplicada a textos concretos, parecem-me particularmente certas certas intuições e até a tese defendida (embora mal defendida): «El gozo que ese descubrimiento, la aparición de esa nueva concepción universal que, claro está, llevaba consigo la destrucción de todo lo que de fantasmagórico y mítico había en la anterior mentalidad, es, a nuestro parecer, el pensamiento vertebrador que operando sobre el genio poético de Camões, dió lugar a una epopeya como *Os Lusíadas*» (p. 25).

⁶ «Breve explicação sobre as minhas teses camonianas», in *Para a História da Cultura em Portugal*, 2.º vol., p. 155-56.

⁷ Neste domínio, o estudo mais notável é o de Salgado Jr. — *Os Lusíadas e a viagem do Gama. O tratamento mitológico de uma realidade histórica* — que observa como se faz a passagem de um para o outro plano e que processos o poeta se serve para minorar a incongruência.

⁸ Esta opinião foi defendida por A. José Saraiva, «Notas sobre a composição d'Os Lusíadas», in *Para a História da Cultura em Portugal*, 1.º vol., pp. 95-126.

⁹ É preciso distinguir a obra literária do seu referente: este pode ter as mais nítidas virtualidades dramáticas, épicas ou líricas; mas isso não se pode confundir com as qualidades da realização literária que o representa.

¹⁰ Esta expressão, na língua do século XVI, refere-se à aristocracia de sangue.

¹¹ Se este episódio incide sobre as obrigações do vassalo para com o suserano, não deixará outro passo de condenar a ingratidão do suserano para com o vassalo: o caso de D. Manuel e Duarte Pacheco Pereira, no Canto X, 22-25, o que prova o carácter de reciprocidade que a relação de vassalagem tem no pensamento de Camões.

¹² M. Vitalina L. de Matos, *O canto na poesia épica e lírica de Camões*, Fund. C. Gulbenkian, Centro Cultural Português.

¹³ *Idem, ibidem* Paris, 1981, p. 159.

¹⁴ Sobre o canto e a poética camoniana cf. Maria Vitalina leal de Matos, *O canto na poesia épica e lírica de Camões*.

¹⁵ *Idem, ib.*, p. 202.

¹⁶ A. J. Saraiva, *História da Cultura em Portugal*, vol. III, p. 647.

¹⁷ Para usar os paradigmas justos de António José Saraiva, sem contudo aceitar a existência, na poesia camoniana, de dois tipos diferentes de mulher.

¹⁸ «Os dões que dá Pomona, ali Natura
Produze, diferentes nos sabores,
Sem ter necessidade de cultura
Que sem ela se dão muito milhores»

(Canto «IX», est. 58)

¹⁹ «O platonismo de Camões», in *Literatura Portuguesa I*, pp. 316-17.

²⁰ M. Vitalina Leal de Matos, *ob. cit.*, p. 258.

²¹ *Id., ib.*, p. 265.

²² Denis de Rougemont identifica-os, Cf. *O Amor e o Ocidente*, Moraes, ed., Lisboa, 1968, p. 64.

²³ *O Amor e o Ocidente*, p. 64.

²⁴ Salvo num caso: o soneto *Em prisões baixas fui um tempo atado*.

²⁵ M. Vitalina Leal de Matos, *ob. cit.*, pp. 265-67.

²⁶ *Idem, ib.*, p. 836.

²⁷ Por exemplo no son. *Verdade, Amor, Razão, Merecimento*.

²⁸ V. Vitalina Leal de Matos, *ob. cit.*, p. 438.

BIBLIOGRAFIA

EDIÇÕES

a) Primeiras edições

Luís de Camões, *Os Lusíadas*, impressos em Lisboa, com licença da Santa Inquisição, e do Ordinário: em casa de António Gôçalves Impressor, 1572 (E). Reprodução fac-similada, Comissão Nacional do IV Centenário da publicação de *Os Lusíadas*, Lisboa, Imprensa Nacional, 1972.

Luís de Camões, *Os Lusíadas*, impressos em Lisboa, com licença da Sancta Inquisição e do Ordinário em casa de António Gôçalves Impressor, 1572 (Ee).

Luís de Camões, *Rhythmas* divididas em cinco partes [...] em Lisboa, por Manuel de Lyra, anno de MDLXXXV. A custa de Estevão Lopes, mercador de libros.

Luís de Camões, *Rimas*, acrescentadas nesta segunda impressão [...] em Lisboa, por Pedro Crasbeeck, anno de MDLXCVIII. A custa de Estevão Lopez, mercador de libros.

Luís de Camões, *Os Lusíadas* [...] comentados pelo licenciado Manoel Correa [...] em Lisboa. Por Pedro Crasbeeck, 1613 (contém a primeira biografia do poeta, da autoria de Pedro Mariz).

Luís de Camões, *Rimas Várias*, comentadas por Manuel de Faria e Sousa, nota introdutória do Prof. F. Rebelo Gonçalves, prefácio do Prof. Jorge de Sena. Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Lisboa, 1972.

b) Outras edições

Luís de Camões, *Os Lusíadas*. Edição comentada por A. Epifânio da Silva Dias, Porto, 1910.

- Luís de Camões, *Obras Completas*, com prefácio e notas do Prof. Hernâni Cidade, Livraria Sá da Costa, ed., Lisboa, 1946 (3.ª ed., 1962).
- Luís de Camões, *Os Lusíadas*, prefácio e notas de Hernâni Cidade, Artis, Lisboa, 1956.
- Luís de Camões, *Rimas*, texto estabelecido e prefaciado por Álvaro J. da Costa Pimpão, Acta Universitatis Conimbricensis, Coimbra, 1953.
- Luís de Camões, *Obra Completa*: organização, introdução, comentários e anotações do Prof. António Salgado Júnior, Comp. Aguilar, ed., Rio de Janeiro, 1963.
- Luís de Camões, *Rimas*, texto estabelecido, revisto e prefaciado por Álvaro J. da Costa Pimpão, Atlântida, ed., Coimbra, 1973.
- Luís de Camões, *Rimas, Autos e Cartas* sob a direcção literária do Dr. Júlio da Costa Pimpão. Nova edição revista, Porto, Livraria Civilização, ed., 1978.

ESTUDOS

a) Apresentações de carácter geral

- CIDADE, Hernâni, *Luís de Camões, O Lírico*, Amadora Livraria Bertrand, 3.ª ed., 1967. Ed. Presença, 1984.
- *Luís de Camões, O Épico*, 4.ª ed., Livraria Bertrand, Lisboa, 1975.
- *Luís de Camões, Os Autos e o teatro do seu tempo. As cartas e o seu conteúdo Biográfico*, Lisboa, 1956.
- GENTIL, Georges le, *Camões. L'oeuvre épique et lyrique*, Paris, 1952 (tradução de José Terra, Lisboa, 1969).
- SARAIVA, António José, *Luís de Camões*, Ed. Europa-América, Lisboa, 1960.
- VALVERDE, Filgueira, *Camoens*, Barcelona, 1958.

b) Estudos de fundo

- BOWRA, *Virgílio, Tasso, Camões e Milton* (Ensaio sobre a epopeia). Trad. do inglês de A. A. Dória, Livraria Civilização, Porto, 1950.
- MATOS, Maria Vitalina Leal de, *O canto na poesia épica e lírica de Camões. Estudo da Isotopia Enunciativa*. F. C. Gulbenkian, Paris, Centro Cultural Português, 1981.
- MENDES, João, «Camões. O drama de Camões. O platonismo de Camões», in *Literatura Portuguesa I*, ed. Verbo, Lisboa, 1974.

- SARAIVA, António José, «As contradições de Camões ou o humanismo impossível» e «A epopeia», in *História da Cultura em Portugal*, vol. III, Lisboa, 1961.
 — *Lúis de Camões. Estudo e Antologia*, Amadora, Livraria Bertrand, 1980.
- SENA, Jorge de, *Uma canção de Camões*, Portugalí ed., Lisboa, 1966.
- SENA, Jorge de, *A estrutura de os Lusíadas e outros estudos camonianos e de poesia peninsular do século XVI*, Portugalí ed., Lisboa, 1970.
- SÉRGIO, António, «Questão prévia de um ignorante aos prefaciadores da lírica de Camões»; «Em torno das ideias políticas de Camões» e «Camões panfletário», in *Ensaíos*, ed. Clássicos Sá da Costa, Tomo IV, Lisboa, 1972 (pp. 13-128).

c) *Estudos parcelares*

- BISMUT, Roger, *La lyrique de Camões*, Fundação Calouste Gulbenkian, P. U. F., Paris, s/d.
- CARVALHO, Joaquim de, «Estudos sobre as leituras filosóficas de Camões», in *Obra Completa*, vol. I (Filosofia e História da Filosofia, 1916-1934), Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 1978 (pp. 299-335).
- CASTRO, Aníbal Pinto de, *Camões, Poeta pelo mundo em pedaços repartido*, Separata do Boletim da Sociedade de Geografia de Lisboa, Lisboa, 1980.
 — «Camões e a tradição poética peninsular», Actas da IV Reunião Internacional de Camonistas, Ponta Delgada, Universidade dos Açores, 1984.
 — *O episódio do Adamastor: seu lugar e significado na estrutura de «Os Lusíadas»*. Separata, Lisboa, Comissão Executiva do IV Centenário da Publicação de «Os Lusíadas», 1972.
- COELHO, J. do Prado, «Camões — poeta do desengano» e «António Ferreira e o Velho do Restelo», in *Problemática da História literária*, Lisboa, Ed. Ática, 1961.
 — «Camões: um lírico do transcendente», in *A Letra e o Leitor*, Lisboa, 1969.
 — «História e discurso n'Os Lusíadas», in *Ao contrário de Penélope*, Lisboa, 1976.
- CUNHA, Maria Helena Ribeiro da, «O neo-platonismo amoroso na Ode VI», in *Revista Camoniana*, 2.º vol., S. Paulo, 1965.
- DIAS, José Sebastião da Silva, *Camões no Portugal de Quinhentos*, Biblioteca Breve, Lisboa, ICALP, 1981.

- EHRHARDT, Marion, *Repercussões emblemáticas na obra de Camões*, Separata dos *Arquivos do Centro Cultural Português*, vol. VIII, Paris, F. C. Gulbenkian, 1974.
- FARIA, Eduardo Lourenço de, «Camões et le temps ou la raison oscilante», in *Visages de Luís de Camões*, Fundação Calouste Gulbenkian, Paris, 1972.
— «Camões e a visão neo-platónica do mundo», in *Actas da 1.ª Reunião Internacional de Camonistas*, Lisboa, 1973.
- FERNANDES, R. M. Rosado, *Camões et l'héritage classique*, Separata dos *Arquivos do Centro Cultural Português*, Paris, F. C. Gulbenkian, 1980.
- FERRER, Ch. Manuel, «La mitología en *Os Lusíadas*: una posible interpretación», in *Revista Camoniana*, S. Paulo, Vol. III, 1971.
- GONÇALVES, F. Rebelo, *A fala do Velho do Restelo — Aspectos clássicos deste episódio camoniano*, Imprensa Nacional, Lisboa, 1933.
- HATZFELD, Helmut, «Estilo manuelino en los sonetos de Camões», in *Estudios sobre el Barroco*, 2.ª ed., Gredos, Madrid, 1966.
- MACEDO, J. Borges de, «*Os Lusíadas*» e a *História*, Lisboa, Ed. Verbo, 1979.
- MARTINS, J. V. de Pina, «Camões et la pensée platonicienne de la Renaissance», in *Visages de Luís de Camões*, Fundação Calouste Gulbenkian, Paris, 1972.
- MATOS, Maria Vitalina Leal de, «Ensaio sobre Camões e Sá de Miranda», *Ler e Escrever. Ensaio*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1987.
- MONTEIRO, Ofélia M. C. Paiva, «*Os Lusíadas*»: *Significado epocal e estrutural do poema*. Separata Lisboa, Comissão Executiva do IV Centenário da Publicação de «*Os Lusíadas*», 1972.
- NAMORADO, Egidio e outros, *Camões e o pensamento filosófico do seu tempo*. Prelo, Lisboa, 1979.
- PEREIRA, Maria Helena da Rocha, «O tema da metamorfose na poesia camoniana», sep. da revista *Biblos*, LI, *Miscelânea em honra de Paulo Quintela*, Coimbra, 1975.
— «O mito de Orfeu e Eurídice em Camões», *Actas da IV Reunião Internacional de Camonistas*, Ponta Delgada, Universidade dos Açores, 1984.
- PIMPÃO, Álvaro J. da Costa, «Camões, sa vie et son oeuvre», in *Visages de Luís Camões*, Fundação Calouste Gulbenkian, Centro Cultural Português, Paris, 1972 (pp. 11-32).
- PIRES, Maria Lucília Gonçalves, «Descrição histórica e narração épica n'«*Os Lusíadas*»», *Actas da IV Reunião Internacional de Camonistas*, Ponta Delgada, Universidade dos Açores, 1984.
- RAMALHO, Américo da Costa, «O mito de Actéon em Camões», sep. de *Humanistas*, Coimbra, 1968.

- «A tradição clássica em *Os Lusíadas*», sep. do XLVIII Curso de Férias da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, Lisboa, 1972.
- RECKERT, Stephen, «Mudanças e enganos (*Os Lusíadas* como documento histórico, cultural e literário)», in *Actas da 1.ª Reunião Internacional de Camonistas*, Lisboa, 1973.
- SALGADO, Júnior, A., *Camões e «Sóbolos rios»*, *Ensaio de interpretação destas redondilhas*, sep. do vol. X da rev. *Labor*, Aveiro, 1936.
- *Camões e a visão humanística da geografia da Europa de Quinhentos*, sep. do n.º 134, vol. XXXIV da rev. *Ocidente*, Lisboa.
- *A tripartição de «Sóbolos rios»*, aditamento a um ensaio de interpretação, sep. de *Labor*, Gráfica Aveirense, Aveiro, 1937.
- SARAIVA, António José, «*Os Lusíadas* e o ideal renascentista da epopeia», in *Para a História da Cultura em Portugal*, vol. I, 4.ª ed., Livraria Bertrand, Amadora, 1978 (pp. 81-161).
- «As duas máscaras de Camões»; «Breve explicação sobre as minhas teses camonianas», «*Os Lusíadas*, o Quixote e o problema da ideologia oca», in *Para a História da Cultura em Portugal*, vol. II, 4.ª ed., Livraria Bertrand, Amadora, 1979 (pp. 117-145).
- SENA, Jorge de, «A poesia de Camões. Ensaio de revelação da dialéctica camoniana», in *Da poesia Portuguesa*, Lisboa, 1959.
- SILVA, V. M. Aguiar e, *Maneirismo e barroco na poesia lírica portuguesa*, Centro de Estudos Românticos, Coimbra, 1971.
- *Função e significado do episódio da «Ilha dos Amores» na estrutura de «Os Lusíadas»*, Separata. Lisboa, Comissão Executiva do IV Centenário da Publicação de «Os Lusíadas», 1972.
- WALKER, R. M., «An interpretation of the role of the supernatural in *Os Lusíadas*», in *Revista Camoniana*, vol. I, S. Paulo, 1964.