

# História e linguagem em *Os Lusíadas*

Terezinha Maria Scher Pereira\*

\* Professora da Universidade Federal de Juiz de Fora

## Introdução

Dos heróis que cantaste, que restou  
senão a melodia do teu canto...  
Drummond

Camões, ao escrever *Os Lusíadas*, realiza um propósito sonhado por outros poetas seus contemporâneos e até predecessores. Trata-se da glorificação, em um gênero literário propício, de um dos maiores feitos históricos que assinalam o início da era moderna na Europa: as viagens marítimas dos portugueses.

Sem dúvida, a descoberta de novas terras, a ampliação geográfica do mundo são feitos adequados a uma nova era, que, a partir do incremento do mercantilismo e das decorrentes mudanças sociais, rompe de maneira decidida com o período medieval.

O entusiasmo renascentista pelo poder do homem não poderia ser melhor expresso do que pelo registro dos acontecimentos notáveis em um estilo e gênero consagrados à apologia da história de um povo.

Por outro lado, a epopéia camoniana, como muitos o têm notado, não poderia deixar de expressar a *crise* que acompanha o homem renascentista, mesmo em seus momentos mais gloriosos.

O tempo histórico marca-se, no Renascimento, pelas conseqüências da passagem de um mundo antigo e previsível a outro moderno e tornado instável pela derrocada de valores e crenças e pela mudança radical do conceito de estado, com

a afirmação das nacionalidades. A realidade europeia, nesta época, está longe de refletir o ideal utópico dos artistas renascentistas, de equilíbrio, proporção e tranquilidade. O que de fato ocorre, segundo Arnold Hauser, é que a inquietação externa migra para as obras de arte, ainda no auge da chamada Alta renascença e não se pode falar em Classicismo puro desde a morte de Rafael.

O historiador alemão – visando claramente à explicitação do seu conceito de *maneirismo* enquanto expressão de uma crise – cita uma frase de Wölfflin, segundo a qual a Renascença seria um “cume estreito” que se atravessa tão logo se atinge. Vejamos uma síntese do pensamento de Hauser nas seguintes palavras:

[...] o sistema de forças, que encontrou a sua expressão artística no classicismo do *Cinquecento*, fora, desde o início, mais um ideal e uma ficção do que uma realidade, [...] e a Renascença se manteve, como sabemos, até o final, uma época essencialmente dinâmica, incapaz de encontrar satisfação integral nas soluções que deu aos seus problemas.<sup>1</sup>

Sem querer usar o conceito de *maneirismo* – embora reconheçamos a justiça da classificação, principalmente do Camões lírico, como maneirista – vamos nos deter apenas na observação de Hauser sobre a *crise* à época da Renascença.

Em Portugal, a situação de turbulência é agravada por condições específicas. Celso Lafer assinala o período das navegações como marcado pelas contradições entre o bem sucedido empreendimento marítimo e diversos problemas sócio-políticos internos:

De fato, a necessidade de metais era um problema comum aos povos europeus, mas só Portugal tinha na época condições externas e internas para solucioná-lo. [...] Dentro desta conjuntura europeia, Portugal assumia uma posição de realce, reforçada ainda mais por condições de ordem interna. A grande peste e a consequente falta de braços, as heranças advindas da mortandade e a depreciação da moeda aceleraram o processo de liquefação da antiga estrutura feudal, através da revolução que levou ao trono o Mestre de Aviz.<sup>2</sup>

Tendo em vista o quadro histórico caracterizado, de crise, resta-nos discorrer sobre a escolha de uma forma clássica – o poema épico, para o registro de feitos, heróicos, é verdade, mas denunciadores de uma sociedade tão complexa.

Antônio José Saraiva afirma que, antes de Camões, o poeta latinista Angelo Poliziano propusera ao rei D. João II fazer um poema épico sobre o tema das grandes

<sup>1</sup> HAUSER, Arnold. *História social da literatura e da arte*. T. 1. Trad. Walter H. Geenen. São Paulo: Mestre Jou. s/d. p. 472.

<sup>2</sup> LAFER, Celso. *Gil Vicente e Camões*. São Paulo: Ática. 1978. p. 112.

navegações, chegando mesmo a enviar-lhe um esboço da obra. Os feitos marítimos portugueses eram, na Europa, naquele momento os únicos apropriados, segundo humanistas lusos ou não, ao reflorescimento de um gênero que após a antiguidade clássica não produzira resultados autênticos. Segundo o crítico português:

O gênero épico sofre durante a Idade Média do eclipse que também atinge os outros gêneros clássicos, como a écloga, a comédia e a tragédia. A *comédia* de Dante deve ser considerada como caso à parte. E quando aqueles gêneros resuscitam no Renascimento, a composição da epopéia torna-se uma das ambições dos humanistas. Ela não foi levada a cabo com os poemas romanescos de Boiardo e de Ariosto, que são, na realidade, romances de cavalaria versificados, inspirados na matéria da Bretanha.<sup>3</sup>

A epopéia, como se sabe, é uma forma própria à literatura das chamadas “civilizações fechadas” (Lukacs), isto é, das sociedades primitivas, onde a noção abstrata de estado ainda não se consolidou. Neste caso, temos as *epopéias primitivas* que reúnem, na escrita, feitos heróicos de um povo que transmitia suas histórias oralmente, a princípio, construindo e mantendo, dessa maneira, a memória coletiva.

A epopéia, de pós-antiguidade, nasce já de um *distanciamento* entre o narrador e o narrado. São, por isso, chamadas de epopéias de 2º grau ou de imitação. Neste conceito, pode-se enquadrar a *Eneida* de Virgílio. Podemos falar, tanto em relação à *Eneida*, como em relação a obras que derivam dela, em uma mediação entre o sujeito e o mundo, efetivada pelo discurso.

É por meio do discurso que a individualidade do narrador se evidencia, mesmo quando ele pretende ser o porta-voz de um coletivo. O narrador, a partir de então, marcará a obra com sua presença, às vezes, inquietante. É ele que organiza os fatos, ordena-os e pode interferir na sua disposição, podendo até julgá-los segundo o seu ponto de vista. Ainda é com Saraiva que podemos completar esta afirmação sobre o poema épico de imitação:

Os heróis [neste gênero] perdem a força e o relevo, em proveito de um destino ou providência, noção abstrata com que se justifica transcendentemente o Estado [...]

E as lutas em que se afirmam os heróis convertem-se *num esquema de composição habilmente utilizado para narrar, num jogo de discursos, sonhos ou visões*, os feitos futuros ou passados da nação que o herói representa. (...)

A história épica converte-se num esquema que o *poeta tenta acondicionar, com arte retórica, a história e a ficção*, quadros descritivos e quadros humanos. O

<sup>3</sup> SARAIVA, Antônio José. LOPES, Oscar. *História da literatura portuguesa*. 9 ed. Porto: Porto Ed. 1976. p. 150.

estilo engrandecedor talhado nas epopéias à medida dos heróis e dos deuses, torna-se uma forma retórica e convencional de *encarecimento*.<sup>4</sup>

A epopéia camoniana enquadra-se na caracterização acima e, com referência a ela, não usaremos o conceito “epopéia de imitação”, mas sim o de *narrativa épica moderna*.

Chamamos de *moderna* a obra de arte que marca a defasagem entre o sujeito e o mundo (o objeto), que ele já não pode mais abranger na sua totalidade. A relação entre o sujeito cognitivo e o objeto é, a partir de então, necessariamente mediada pelo discurso. Por isso “a forma retórica” de que fala A. José Saraiva é tão significativa na épica moderna. A articulação do discurso sobre o mundo que só se apreende através da representação de fragmentos – ou a relação entre as “palavras e as coisas” é o ponto fundamental para a literatura da modernidade.

Tendo em vista as considerações acima, podemos afirmar que *Os Lusíadas* são uma obra-prima da modernidade. As famosas contradições percebidas por críticos, em diferentes níveis de articulação do poema, explicam-se pelo conceito de epopéia moderna.

Se a epopéia está associada ao mundo antigo, (se é mais cabível aí) é certo que *Os Lusíadas* se classifiquem como tal, porque, à maneira da epopéia clássica, a sua gênese é a motivação nada incerta, antes positiva e vitoriosa, das ações históricas concretas (os feitos das navegações). Por outro lado, as crises, também concretas, determinam que o poema não possa já ser escrito como na época das “sociedades fechadas”. Nesta época, a relação canto/mundo fazia-se de maneira direta, com ênfase no *narrado* e não no *narrador* ou no *modo de narrar*.

Antônio José Saraiva aponta para a diferença entre a épica camoniana e a primitiva, notando, na primeira, a função do jogo discursivo em detrimento da ação. O quesito analisado mais de perto pelo crítico é o da unidade que ele diz não existir, por exemplo, na exposição da história de Portugal, tal como é feita em *Os Lusíadas*:

Passando ao plano da exposição da história de Portugal, é também evidente que não tem uma unidade intrínseca. Uma parte dessa história é dada em seqüência cronológica, [...]. Outra é dada em quadros soltos, como são as pinturas que Paulo da Gama explica ao Catual, [...]. Mas na realidade, também a narração constante do discurso do Gama é constituída por uma seqüência de quadros contíguos, os feitos dos diversos reis: a sucessão meramente cronológica nunca pode constituir um verdadeiro conjunto artístico.<sup>5</sup>

<sup>4</sup> Idem., *op. cit.*, p. 149.

<sup>5</sup> Idem., *op. cit.*, p. 191.

É ainda o crítico e historiador da literatura portuguesa que, mesmo apontando para a falência da *unidade* no plano da História em *Os Lusíadas*, nos fornece a chave para a compreensão da obra. Ao caracterizá-lo sob a perspectiva mencionada, fala em “impressão de descontinuidade”, “conjuntos soltos” e em “um sistema de caixas chinesas de peças oratórias”. Observemos:

É disto justamente que se sente falta em *Os Lusíadas*. O “peito ilustre lusitano não passa de uma abstração incapaz de conjuntivar carnalmente as proezas sucessivas dos guerreiros.”<sup>6</sup>

Em uma crítica nos moldes de George Lukacs – quando este pedia à obra de arte que fosse simbólica e não alegórica, o que tornou o crítico húngaro incapaz de compreender quase toda a grande literatura do século XX, toda ela necessariamente alegórica – Antônio José Saraiva continua:

Há, sem dúvida, nesta seqüência [a história] alguns belos momentos, como a batalha do Salado, em que sobressai a fala da famosíssima Maria, a batalha de Aljubarrota, com seus amplos antecedentes [...]. Mas são momentos, conjuntos soltos, contíguos a outros momentos. A uma conquista sucede uma batalha, a uma batalha sucede uma tragédia, a uma tragédia uma batalha, e nada se vê crescer, progredir, organizar-se à maneira de uma planta ou de um cristal [...]’<sup>7</sup>

As últimas frases atestam a necessidade que o crítico sente de reivindicar obras de arte simbolicamente estruturadas, como queria Lukacs. Esta concepção estética baseia-se em um ideal, que, segundo Walter Benjamin, é um ideal romântico, que busca um “saber absoluto”, uma afirmação de totalidade em uma época de relatividade e de fragmentação. Tal busca revela-se inautêntica e antidialética.

Segundo ainda o pensador de Frankfurt, a alegoria é a linguagem mais adequada para traduzir a modernidade, porque se baseia na apresentação de fragmentos, ou – na linguagem de Benjamin, que denuncia a derrocada dos valores tradicionais no mundo moderno – de “ruínas”:

Nisto consiste o cerne da visão alegórica: a exposição barroca, mundana, da história mundial do sofrimento, significativa apenas nos episódios do declínio.<sup>8</sup>

<sup>6</sup> Idem., *op. cit.*, p. 191.

<sup>7</sup> Idem., *op. cit.*, p. 192.

<sup>8</sup> BENJAMIN, Walter. *Origem do drama barroco alemão*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Perspectiva. 1984, p.188

Observamos, ainda, a sua famosa frase que serve tão bem para delimitar o campo da arte alegórica moderna:

As alegorias são no reino dos pensamentos o que são as ruínas no reino das coisas.<sup>9</sup>

O pensamento de Walter Benjamin privilegia o tema morte como imagem da consciência da mudança e da sua consequência inevitável que é a *perda*. Na verdade, o filósofo alemão atribui à consciência da perda a origem do devir histórico que caracteriza a moderna concepção de mundo.

Neste sentido, podemos dizer que nada define melhor o fugaz mundo moderno do que o jogo de discursos que ele foi capaz de produzir.

Por isto, no plano especificamente literário, a oratória ou a retórica (para usar a expressão de Antônio Saraiva) tomaram conta da forma épica. O “como narrar” assumiu mais importância do que o narrado.

Não pretendemos chamar *Os Lusíadas* de obra alegórica, porque dificilmente uma epopéia (como a obra se classifica) se enquadra neste conceito. Podemos dizer que Camões se aproxima, no seu poema épico, das realizações alegóricas, principalmente quando aparecem as “contradições” ao modelo de epopéia unívoca. As “contradições” de que trataremos posteriormente, embora não sejam dominantes na obra, têm merecido atenção por parte da crítica.

Camões compreendeu as contradições e mudanças de seu tempo e sua obra está cheia de exemplos que atestam, primeiramente, a dolorosa consciência da perda e, em seguida, a preponderância do discurso em relação ao fato. Quanto ao primeiro caso, temos os belos e atualíssimos versos que fecham o Canto Primeiro de *Os Lusíadas*:

[...]  
Oh! Grandes e gravíssimos perigos,  
Oh! Caminho de vida nunca certo,  
Que aonde a gente põe sua esperança  
Tenha a vida tão pouca segurança!  
No mar tanta tormenta e tanto dano,  
Tantas vezes a morte apercebida,  
Na terra tanta guerra, tanto engano,  
Tanta necessidade aborrecida!  
Onde pode acolher-se um fraco humano,  
Onde terá segura a curta vida,

<sup>9</sup> Idem., *op. cit.*, p. 200.

Que não se arme e indigne o céu sereno  
 Contra um bicho da terra tão pequeno?<sup>10</sup>

A contrapartida para a trágica situação do homem moderno é o uso da astúcia e da razão que se manifestam, principalmente, na argumentação. Através da possibilidade de participar do jogo dos discursos, o homem encontra o seu ponto de afirmação no mundo do caos e do fragmento.

O herói camoniano não é o homem que só age, mas é o que também, e principalmente, fala. É muito pertinente a imagem do jogo de luz e espelho, usada por Camões, para expressar as fases do raciocínio de Vasco da Gama. Estamos diante do processo de construção do pensamento, daquilo que fará a aventura do herói ser bem ou mal sucedida. É importante notar esta “sutil arte” para se entender a configuração deste novo herói épico:

Qual o reflexo lume do polido  
 Espelho de aço ou de cristal fermoso,  
 Que, do raio solar sendo ferido,  
 Vai ferir noutra parte, luminoso,  
 E, sendo da ociosa mão movido,  
 Pela casa do moço curioso,  
 Anda pelas paredes e telhado  
 Trêmulo, aqui e ali, e desassossegado:  
 [...]  
 Tal há de ser quem quer, c’o dom de Marte,  
 Imitar os ilustres e igualá-los;  
 Voar co’o pensamento a toda parte,  
 Adivinhar perigos e evitá-los  
 Com militar engenho e sutil arte,  
 Entender os inimigos, e enganá-los,  
 Crer tudo, enfim, que nunca louvarei  
 O capitão que diga: – Não cuidei.<sup>11</sup>

O mundo do raciocínio, do argumento é o mundo dos discursos, ou da retórica de que fala Antônio José Saraiva. Por isso, é preciso bem entender o que afirma o crítico sobre a incompatibilidade entre oratória e epopéia:

<sup>10</sup> CAMÕES, Luis de. *Os Lusíadas*. Introd. e notas de Vitor Ramos. 4 ed. São Paulo: Cultrix:/Brasília: INL, 1980.

<sup>11</sup> Idem. *op. cit.* p. 87/9.

Ora, em certo sentido, a oratória é o avesso da epopéia [...]. Na oratória em lugar da ação há um encadeamento discursivo. Na epopéia, ao contrário, o desenrolar da ação torna impossível qualquer encadeamento discursivo.<sup>12</sup>

Considerando que *Os Lusíadas* são uma epopéia e considerando que a obra tem no jogo discursivo a sua grande motivação, chegaremos à afirmação paradoxal de que, segundo a afirmação de Saraiva, estamos diante de uma “impossível epopéia”. Nesta grande contradição reside a chave da obra ou a sua inquestionável modernidade. Vale a pena explorar um pouco mais a idéia de contradição em *Os Lusíadas*.

É no campo dos discursos que se pode falar naquilo que os críticos chamam de contradição e que nós preferimos chamar de *multivocidade*.

O plano de narração – por onde se afirma o épico – não permite o aflorar de diversas vozes. Ele é unívoco, pois temos diversos narradores (Vasco da Gama, Paulo da Gama, Tétis, Veloso, etc.), mas os pontos de vista não divergem. Neste caso, o épico se manifesta plenamente na afirmação de uma verdade: a glória dos feitos do povo lusitano. Observemos o que diz a respeito a professora Cleonice Berardinelli:

A variedade de narradores não dá ao leitor, como já observamos em outro estudo, uma múltipla visão dos fatos, uma visão estereoscópica, como diria Todorov, porquanto o narrador principal os utiliza como artificios, disfarçando-se por trás deles: é a sua própria visão que se acentua, sem se alargar.<sup>13</sup>

No que diz respeito ao jogo dos discursos, no entanto, a situação se diferencia. É preciso notar a presença de vozes ou de ideologias diversificadas. Os exemplos desta diversificação nós encontraremos, principalmente nos excursos do poeta e no discurso do velho do Restelo.

Estas vozes, que às vezes, colocam em cena a dúvida e o questionamento, em desacordo com a certeza épica, são explicadas por parte da crítica como provenientes das diferentes ideologias (como o Feudalismo e o Humanismo) presentes em *Os Lusíadas*.

Concordamos com a argumentação, mas o que nos interessa tratar aqui é o resultado deste processo.

Temos, a partir daí, a presença da *multivocidade* que podemos interpretar à luz da teorização do carnaval por Bakhtine. Esta linha de análise termina

<sup>12</sup> SARAIVA, Antônio José., *op. cit.*, p. 193-4.

<sup>13</sup> BERARDINELLI, Cleonice. *Estudos camonianos*. MEC/Departamento de assuntos culturais. Programa especial. UFF/FCRB. 1973, p. 16.

por atingir a principal problemática de *Os Lusíadas*: a sua instigante modernidade.

Retomando o que foi dito, na tentativa de concluir estas notas introdutórias, observamos que, no nível da enunciação, há a presença de discursos diferentes e divergentes. No enunciado, esta presença é constatada nas vozes do “poeta locutor” (que fala em primeira pessoa) e no discurso do Velho do Restelo (que problematiza o empreendimento viagem à Índia – o motivo épico da obra).

O que se tem, portanto, é que a predominância de um discurso eufórico, de afirmação (a narração) não impede a emergência de um outro, contraditoriamente dubitativo e reticente. O resultado deste processo é o que Salvatore D’Onofrio chama de composição “plurifocal”:

O poema de Camões apresenta várias “vozes”, que, às vezes, se entrelaçam, outras vezes se contradizem [...].

Estas e outras contradições encontráveis no poema camoniano constituem, a nosso ver, seu aspecto mais moderno, pois evidenciam as perplexidades de Camões, que quebra a estrutura fechada e o sentido monológico da epopéia clássica.<sup>14</sup>

Estas palavras confirmam o que vínhamos observando sobre a classificação de *Os Lusíadas* dentro da concepção de obra da modernidade, principalmente, pela constatação do dialogismo.

À luz do conceito estabelecido por Bakhtine, no desenvolvimento deste estudo, iremos ver em que consiste a plurivocidade estrutural do poema camoniano. Obras alegórica e dialógica, *Os Lusíadas* constituem, por isto mesmo, um cosmo discursivo de fundamental interesse para a compreensão da modernidade da literatura de língua portuguesa.

## As contradições e a modernidade

E quando de altos feitos te entedias  
e voltas ao comum sofrer pedestre (...)  
Drummond

A narração dos feitos e das glórias do povo lusitano fica a cargo do narrador onisciente (narrador 1) que a divide com outros no decorrer da narrativa. Assim temos os discursos de Vasco da Gama, Veloso, Tétis, a Sirena que se alternam, seja no plano histórico, seja no mitológico, na tarefa de engrandecer os feitos por-

<sup>14</sup> D’ONOFRIO, Salvatore. *O plano do discurso na narrativa épica*. Uberlândia: Letras e letras. UFU, 1985, p. 195.

tugueses. Paralelamente, e ocupando um espaço bem menor, há uma voz dissonante que aponta para a crise dos valores que antes se afirmavam.

Deste modo evidenciam-se os problemas do empreendimento marítimo e a trágica condição da miserabilidade humana. Esta função é atribuída ao “eu poemático” e a outros locutores, sob forma de digressões que interrompem a ordem narrativa. Cleonice Berardinelli afirma que a participação do poeta ocupa 20% da obra e seria devida à habitual interferência do “eu poético” nos poemas épicos renascentistas, como acontece em *Orlando, furioso*:

[...] do poema quase contemporâneo, manteve Camões a participação do poeta. Daí ser um vigésimo d' *Os Lusíadas* constituído por excursos - reflexões, exortações, queixas - explícita ou implicitamente expressos na primeira pessoa pelo Poeta (assim chamaremos o locutor não narrador) [...].

Os locutores secundários também se bipartem eventualmente em narradores e emissores de excursos, o que alarga o campo do não narrado do poema.<sup>15</sup>

A afirmação dos feitos e dos valores empreendedores do capitalismo mercantilista ocupa a parte central da narrativa e não poderia ser de outro modo, uma vez que se trata, como vimos, de recuperar a ênfase laudatória épica. E isto é feito como se fosse o canto do cisne dos poemas de elogio ao poder, à inteligência e inventividade do homem, o que não se repetiria na literatura do período inaugurado pelo barroco.

A épica laudatória afirma o valor de um povo que expande o mundo geograficamente, incrementando as viagens, fontes de investimentos e novos conhecimentos:

No largo do mar fazendo novas vias,  
(LUS, V, 66)

E, se mais mundo houvera, lá chegara.  
(LUS, VII, 14)

E, descobrindo os mares inimigos  
Do quieto descanso, pretenderam  
De saber que fim tinham e onde estavam  
As derradeiras praias que lavavam.  
(LUS, VIII, 70)

Eis aqui as novas partes do Oriente  
Que vós outros agora ao mundo dais,

<sup>15</sup> BERARDINELLI, Cleonice, *op. cit.*, p. 16.

Abrindo a porta ao vasto mar patente,  
Que com tão forte peito navegais.

(LUS, X, 137)

Por mais que a expansão se justifique pela questão religiosa (afirmação do cristianismo e combate ao Islamismo), por mais que tal causa dê ao empreendimento um tom medieval, que remonta às cruzadas, o que ressalta é a ênfase humanista. Isto é claro nos exemplos citados em que sobressaem qualidades humanas como a curiosidade, a vontade de saber, a inquietação que descobre novos mundos.

Há uma crença muito forte no homem (no português em particular) como mostra a estrofe referente ao medo de Baco de vir a ser destronado:

Vistes, e ainda vemos cada dia,  
Soberbas e insolências tais, que temo  
Que do mar e do céu, em poucos anos,  
Venham deuses a ser, e nós, humanos.

(LUS, VI, 29)

De fato, para a formação do mundo moderno que se iniciava naquele momento, é fundamental a auto-confiança do homem e a expansão do seu desejo de saber. Este desejo é expresso pela *curiosidade* que já não é mais considerada um afronta à divindade como nas sociedades teocêntricas. A curiosidade – o esteio ideológico mais importante do XVI – é associada ao próprio *desejo* humano. Nos belos versos que mostram Vasco da Gama fascinado diante do arquétipo do mundo, há uma significativa alegoria do saber e do poder humanos:

Vendo o Gama este globo, comovido  
De espanto e de desejo ali ficou.

(LUS, X, 79)

A valorização do homem em geral e do homem português em particular encontra sua maior explicação no Humanismo e na ênfase dada aos valores burgueses em ascensão naquele momento.

Freqüentemente, no entanto, este tom positivo que ressalta a ação e a coragem pode ser atribuído a resquícios dos ideais medievais de cavalaria que pregam a grandeza do serviço dos nobres a alguma causa ou príncipe.

Uma vez que ideologias diversas, como as do Humanismo universalizante e do feudalismo resistente, estão presentes na obra, até o conceito de pátria sofre variações, como notou Antônio José Saraiva. Ora aparece ligado a um ideal abstrato, inerente aos homens em geral:

Este é a ditosa pátria minha amada,  
 à qual se o Céu me dá que eu sem perigo  
 Torne com esta empresa já acabada,  
 Acabe-se esta luz ali comigo.

(LUS, III, 21)

Mas pode, também, evidenciar valores cavalheirescos como dedicação, altruísmo e renúncia:

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

(LUS, I, 10)

O que importa notar é que, seja a motivação ligada ao feudalismo, seja relacionada aos novos tempos, o que se tem é um tom afirmativo da pujança do homem (e do português) e de sua capacidade de se posicionar como sujeito da história.

Ao lado da *afirmatividade*, temos todavia, em *Os Lusíadas*, o surgimento de um *discurso contraditório* que, como já vimos, deve-se ao quadro característico da crise que caracteriza o século XVI.

A nós, importa que a contigüidade dos dois discursos – o de afirmação e o de contradição – faz com que a obra se enquadre naquilo que Mikhail Bakhtine chama de obra dialógica.

É no plano do tecido ideológico, quando duas ou mais idéias diferentes são aproximadas, sem se excluírem mutuamente, que se define o *diálogo*.

A partir do século XVI, a crise do renascimento vai intensificar-se, na medida mesmo em que apresenta novas soluções estéticas, tais como o maneirismo e o posterior barroco.

Podemos ver o *diálogo* em uma obra literária principalmente na combinação de “vozes” diferentes. Idéias futuras, embrionárias em relação a uma época, associam-se às já estabilizadas e esta convivência passa a ter a conotação de uma crise.

Observemos as palavras de Bakhtine sobre o *diálogo* em que consiste a obra de Dostoiévski:

Dostoiévski tinha o dom genial de auscultar o diálogo de sua época, ou, em termos mais precisos, auscultar a sua época. E como um grande diálogo [...] ele auscultava também as vozes dominantes, reconhecidas e estridentes da época, ou seja, as idéias dominantes, reconhecidas e estridentes da época [...] bem como vozes ainda fracas, idéias ainda não inteiramente manifestas, idéias latentes ainda não auscultadas por ninguém exceto por ele e idéias que apenas começavam a amadurecer, embriões de futuras concepções do mundo.<sup>16</sup>

O que em Dostoiévski e em outros grandes autores-intérpretes de sua época aparece como uma reunião de diversas idéias, pode, às vezes, ser lido pela crítica como um quadro de contradições. Esta abordagem, que segue uma orientação canônica, percebe, muitas vezes, a novidade da obra, mas, não sabendo lidar com ela, prefere considerá-la como “defeito de composição”. Bakhtin observa que:

O surgimento de um segundo acento é fatalmente interpretado como uma contradição prejudicial dentro da visão do mundo do autor.<sup>17</sup>

Em *Os Lusíadas*, há os que vêm na falta de unidade do plano histórico um “defeito” de composição. Em uma leitura que leve em conta o dialogismo, a trajetória do herói na rota dos conceitos e das palavras seria entendida como um acréscimo ao épico tradicional, resultando em uma inserção na modernidade.

Em *Os Lusíadas*, como vimos, a euforia antropocêntrica, o louvor do empreendimento são contrabalançados por dúvidas e tergiversações que veiculam uma idéia de desesperança e mesmo de desânimo. Assim o tom laudatório pode ser substituído por um outro crítico e incisivo como um trecho que se segue:

N’o mais, Musa, n’o mais, que a lira tenho  
 Destemperada e a voz enrouquecida,  
 E não do canto, mas de ver que venho  
 Cantar a gente surda e endurecida.  
 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  
 Duma austera, apagada e vil tristeza.

(LUS, X, 145)

<sup>16</sup> BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Trad. Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1981. p. 75.

<sup>17</sup> BAKHTIN, Mikhail., *op. cit.*, p. 69.

Às vezes o que está em pauta é a preocupação com o fazer poético – tarefa difícil que os modernos autores sempre lutam para preservar do “naufrágio”.

Importa observar no exemplo abaixo que o autor utiliza o recurso gráfico das reticências para introduzir a reflexão no nível do narrado:

Um ramo na mão tinha... Mas, ó cego,  
 Eu, que cometo, insano e temerário,  
 Sem vós, ninfas do Tejo e do Mondego,  
 Por caminho tão árduo, longo e vário!  
 Vosso favor invoco, que navego  
 Por alto mar, com vento tão contrário  
 Que, se não me ajudais, hei grande medo  
 Que o meu fraco batel se alague cedo.  
 (LUS, X, 78)

O episódio mais apropriado para vermos a questão da contradição – que nós entendemos como resultado da relação dialógica de idéias – é, sem dúvida, a famosa passagem do velho do Restelo.

Este é um dos mais belos e contundentes momentos da obra, tanto pelo trabalho de linguagem, quanto por se situar como o contraponto ideológico da conquista. Em relação à linguagem, podemos observar, por exemplo, a estrofe 97:

A que novos desastres determinas  
 De levar estes reinos a esta gente?  
 Que perigos, que mortes lhe destinas,  
 Debaixo dalgum nome preminente?  
 Que promessas de reinos e de minas  
 De ouro, que lhe farás, tão facilmente?  
 Que famas lhe prometerás? Que histórias?  
 Que triunfos? Que palmas? Que vitórias?  
 (LUS, IV, 97)

As interrogações diversas, como componentes estilísticos que são, na verdade, nada interrogam, mas servem para afirmar, de maneira eloqüente, a negatividade da empresa. Assim, apesar do tom interrogativo, temos praticamente a certeza de que a morte é o que espera os navegadores.

Alguns críticos explicam a gravidade do tom do velho a uma crítica, comum à época humanista, da perda da Idade de Ouro. Esta nostalgia do Eden vem referida na estrofe 98. Mas o que nos interessa notar, além disso, é a consciência da substituição do mundo dos fatos pelo mundo das palavras. Esta consciência está

na base da grande tragédia da modernidade: a constante defasagem humana em relação às coisas que a linguagem substitui, mas não resgata totalmente. Nas palavras do velho está expressa a angústia por um mundo que se perde e que é substituído pelos discursos que são relativos e perigosos. Não é à toa que sua fala aponte para a *convenção* que está na base dos conceitos e para os perigos que podem advir deles:

Desta vaidade a quem chamamos fama!

(LUS, IV, 95)

Ó fraudulento gosto, que se atíça

Co' uma aura popular, que honra se chama

(LUS, IV, 95)

Chamam-te fama e glória soberana,

Nomes com quem se o povo néscio engana.

(LUS, IV, 96)

Já que nesta gostosa vaidade

Tanto enlevas a leve fantasia,

(LUS, IV, 99)

Este é verdadeiramente o traço novo de *Os Lusíadas* – a consciência do discurso e de seu papel na ordenação do mundo. Através desta consciência do discurso, se firma o contraponto com o mundo épico das sociedades fechadas. Por tudo isto, Antônio José Saraiva acerta, ao falar em substituição da épica pela retórica.

A consciência da importância dos discursos em relação aos fatos é a grande idéia nova que subjaz à crise do mundo na Renascença. Todas as grandes obras do período apresentam, de algum modo, esta problemática.

Por isso é preciso ler *Os Lusíadas* não como um todo unívoco. A chave para a sua compreensão está na idéia da multivocidade e no dialogismo que são os seus elementos de modernidade.

## A erotização ou o ludo como o lugar da escrita

Que pássaro lascivo se intercala  
no queixume sutil de tua estrofe  
e não se sabe mais se é dor, delícia,  
espinho, afago, morte, renascença?

Drummond

Precisamos, a partir de agora, tratar de uma questão freqüentemente notada em *Os Lusíadas*: o erotismo.

O apelo ao erótico é uma constante na obra, segundo a observação acertada de grande parte da crítica. Não se trata apenas de referências eróticas para compor um cenário de amores olímpicos, como o uso da mitologia grega sugere. Existe, antes, uma organização da obra no sentido de se privilegiar o elemento vital, o ludismo, o estético, tudo aquilo que, numa concepção ampliada de Eros, significa *vida*, positividade e amor.

Podemos dizer que o cosmo tecido pela palavra épica de Camões é o resultado de um esforço de estesia que tem como consequência um jogo de imagens e construções que tanto enfatizam o jogo expressional tão familiar aos escritores modernos.

Deste modo, é com prazer semelhante ao provocado por belas imagens cinematográficas que o leitor do século XX pode ler a descrição do fundo do mar, na oportunidade da visita de Baco a Netuno:

No mais interno fundo das profundas  
 Cavernas altas, onde o mar se esconde,  
 Lá donde as ondas saem furibundas  
 Quando às iras do vento o mar responde,  
 Netuno mora e moram as jacundas  
 Nereidas e outros deuses do mar, onde  
 As águas campo deixam às cidades  
 Que habitam estas úmidas deidades.  
 Descobre o fundo nunca descoberto  
 As areias ali de prata fina;  
 Torres altas se vêem, no campo aberto,  
 De transparente massa cristalina;  
 Quanto se chegam mais os olhos perto  
 Tanto menos a vista determina  
 Se é cristal o que vê, se diamante,  
 Que assim se mostra claro e radiante.  
 As portas de ouro fino, e marchetadas  
 do rico aljófar que nas conchas nasce,  
 De escultura fermosa estão lavradas,  
 Na qual do irado Baco a vista pasce.  
 [...]

(LUS, VI, 8/9/10)

Em *Os Lusíadas*, o processo de afirmação do lúdico, que está presente em várias ocasiões, tem no episódio da ilha dos amores o seu apogeu. Neste momento, de realização máxima dos desejos — erótico, de conhecimento — tudo na com-

posição denuncia disposição lúdica. Desde a argumentação da conveniência de se premiar os portugueses, feita através da oposição *trabalho x prazer*:

[...]

A glória por trabalhos alcançada,  
Satisfação de bem sofridos anos,  
Lhe andava já ordenando, e pretendia  
Dar-lhe nos mares tristes alegria.

(LUS, IX, 18)

O grande tema do canto IX é o amor, que é objeto de teorização, comum aos humanistas da época, e que em *Os Lusíadas* serve para condenar os amantes materialistas:

Amando coisas que nos foram dadas  
Não para ser amadas, mas usadas

(IX, 25)

Também os maus governantes são questionados por amarem mais a si do que ao bem público:

Amam somente mandos e riquezas.

(IX, 28)

Camões, não se limitando à área conceitual, representa de maneira magistral a erotização da natureza que sugere, num clima panteísta, o ambiente de prazer que servirá de palco para o amor entre os portugueses e as ninfas:

Mil árvores estão ao céu subindo,  
Com pomos odoríferos e belos  
A laranjeira tem no fruto lindo  
A cor que tinha Dafne nos cabelos.  
Encosta-se no chão, que está caindo,  
A cidreira c'os pesos amarelos.  
Os fermosos limões ali cheirando,  
Estão virgíneas tetas imitando.

(LUS, IX, 56)

Antônio José Saraiva afirma, num momento de muita felicidade, que o universo para Camões é uma história de amor. O que é verdade e isto é corroborado com a descrição enfática do ato amoroso que encerra o episódio da premiação amorosa dos heróis:

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

(LUS, IX, 83)

Apesar da ênfase dada aos prazeres corporais, a premiação dos heróis – principalmente a de Vasco da Gama – só será completa com um outro tipo de presente: o conhecimento da máquina do mundo. Esta dádiva também é feita sob um clima de êxtase e de felicidade. Como o *saber* é considerado um bem fundamental pela filosofia humanista, o conhecimento do mundo é o presente máximo a que um homem poderia aspirar. A justificativa filosófica, de acordo com o ideal antropocêntrico, é de que o *conhecimento* é a mola do empreendimento, da experiência.

Vasco da Gama recebe o presente (o saber) desvinculado já dos entraves e obstáculos próprios da ação, que, relacionados às dificuldades da viagem, pertencem ao passado. No espaço a-histórico da ilha – como notou Celso Lafer – a própria aprendizagem é circunscrita ao campo do puro prazer.

Assim, vemos Vasco da Gama usufruir prazerosamente da faculdade da visão e do processo de aprendizagem.

O intenso prazer *voyeurista* sentido pelo herói (que aliás tem centrado em si todo o discurso da ninfa) pode ser visto, precisamente, nos versos abaixo:

Vendo o Gama este globo, *comovido*  
 De *espanto e de desejo* ali ficou.

(LUS, X, 79 – grifos nossos)

A função do espetáculo do mundo, sem dúvida, passa pelos olhos e temos a ninfa Tétis insistindo dezoito vezes, de maneira direta, com um Vasco da Gama interessado para que *olhe* ou *veja* alguma coisa.

As estrofes 87, 88, 93, 94, 95, 99, 100, 101, 102, 103, 106, 122, 123, 130, 132, 133, 135 e 136 deste canto todas começam com os verbos *olhar* ou *ver* no modo imperativo, o que funciona como um estímulo à observação.

A postura contemplativa de Gama parece ser resultado do prazer de ver. Alguns críticos atribuem-na ao pensamento humanista que, na verdade, apesar do apelo à ação constante, enfatiza a contemplação. O empirismo contemplativo seria mais ao gosto do pensamento humanista que do ideal burguês de empreendimento.

O que importa notar aqui é que o ideal de descanso e de prazer cria um modo de contemplação semelhante ao da recepção estética.

A confusão entre *arte e sabedoria*, *arte e conhecimento* é própria à episteme clássica. Provêm daí as associações entre *livro* e mundo (conforme a expressão “o grande livro da natureza”) e entre *teatro* e mundo (“o grande teatro do mundo”).

E, por isso, podemos reconsiderar a hipótese da epopéia que tem o discurso no centro, ou a questão da retórica em *Os Lusíadas* com quer Antônio José Saraiva.

A consciência da palavra em Camões produz a sua concepção lúdica de linguagem como jogo e como esforço de estesia.

Podemos ver, portanto, nos vários níveis de estruturação da obra, a idéia de que texto, palavra e linguagem podem se ligar aos mecanismos do jogo.

O prazer de Vasco da Gama enquanto espectador é uma realização da concepção estética do poeta, presentida também na obra lírica, de que o ato de escrever provoca fruição e catarse.

De uma certa maneira, nos sentimos, também, um pouco como Vasco da Gama diante da ninfa, ante o espetáculo das imagens e do jogo dos discursos que se desvendam ao nosso olhar.

Neste sentido, as palavras de Antônio José Saraiva sobre Camões podem fechar com muita propriedade este capítulo:

Isto quer dizer que o seu pensamento mais profundo se realiza num plano permanente estético. Ou melhor, o pensamento de Camões, como o de Miguel Angelo [...] é o de que o grau superior da realização humana é o da gratuidade da arte.<sup>18</sup>

## Conclusão

Tu és a história que narraste, [...]

.....

És a linguagem.

Drummond

Podem-se resumir em duas as nossas afirmações principais sobre *Os Lusíadas*. Dissemos, primeiramente, que aquilo que se convencionou chamar de contradições é decorrente da *multivocidade* e do *jogo discursivo* processos sob os quais a obra se estrutura.

<sup>18</sup> SARAIVA, Antônio José., *op. cit.*, p. 204.

Em segundo lugar, notamos a modernidade do poema, o que permite a sua aproximação com as obras alegóricas denunciadoras das mudanças de valores sociais e estéticos.

Para melhor comprovar tais afirmações tivemos que considerar a importância da noção de *discurso* presente na obra. Ela é muito evidente em algumas passagens, como naquela da estrofe 76 do Cento VIII, referente à fala de Vasco da Gama, tentando convencer o rei indiano.

O herói luso, sem poder provar a verdade sobre sua origem e missão percebe, claramente, que terá que ser *convincente* ao usar as palavras. Ou seja, o discurso é que terá de funcionar como testemunha.

Estamos diante de uma consciência terrivelmente moderna: doravante, ao invés da certeza do real, só se terá a fascinante precariedade dos discursos. Trata-se de um risco a correr. Quem melhor construir o seu discurso, quem produzir melhor, não necessariamente verdades, mas verossimilhanças, terá ganho o jogo.

Vasco da Gama consegue esta proeza, seu discurso é perfeitamente convincente. Como podemos ver na estrofe em que o rei, depois de ponderar sobre as *palavras* ouvidas, tende a acreditar no português:

Atento estava o Rei na segurança  
Com que provava o Gama o que dizia;  
Concebe dele certa confiança.  
Crédito firme, em quanto proferia;  
Pondera das palavras a abastança,  
Julga na autoridade grão valia,  
Começa de julgar por enganados  
Os catuais corruptos, mal julgados  
(LUS, VIII, 76)

O segundo ponto a observar e que está ligado às afirmações básicas deste trabalho é o da consciência do estético. Já tínhamos visto que o ideal estético presente na obra confunde-se como desejo lúdico. Ou seja, a estesia veicula-se ao prazer e ao jogo. É uma atividade vital, positiva, ligada a Eros. Um exemplo disto é a moderna consciência da especificidade do fazer poético. Às vezes, ele é apresentado como a única forma de resistir à condição temporal e à própria morte. Como na idéia, muitas vezes repetida na obra, de que duas são as condições para que um povo seja eternamente glorificado: a existência de feitos heróicos e a de um poeta que os cante. Como se vê em:

E também as memórias gloriosas  
Daqueles reis que foram dilatando

A Fé, o Império, e as terras viciosas  
 De África e de Ásia andavam devastando,  
 E aqueles que por obras valerosas  
 Se vão da lei da morte libertando:  
 Cantando espalharei por toda a parte,  
 Se a tanto me ajudar o engenho e arte.  
 (LUS, I, 2)

E a síntese da equação “heroísmo + poeta = glória eterna” está no verso que mostra o poeta simultaneamente como guerreiro e como autor do canto:

Numa mão sempre a espada e noutra a pena:  
 (LUS, VII, 79)

A consciência do discurso é, ainda, expressa na necessidade de teorização sobre sua feitura. Hoje, isto seria conhecido como metalinguagem e é um procedimento que caracteriza a modernidade literária. Observemos esta estrofe sobre a necessidade de sintetizar e conter o discurso, numa interferência que visa à sua organização:

Gastar palavras em contar extremos  
 De golpes feros, cruas estocadas,  
 É desses gastadores, que sabemos,  
 Maus do tempo, com fábulas sonhadas.  
 Basta, por fim do caso, que entendemos  
 Que, com finezas altas e afamadas,  
 Co'os nossos fica a palma da vitória  
 E as damas vencedoras e com glória.  
 (LUS, VI, 66)

Como estes, há outros exemplos que atestam a importância do discurso em *Os Lusíadas* e a consciência da especificidade do fazer literário.

Neste sentido, recuperamos a afirmação de Antônio José Saraiva sobre a substituição da epopéia pela retórica e constatamos que é por isto mesmo que *Os Lusíadas* são uma obra moderna. E, enquanto moderna, ela se insere no reino dos discursos expressando a multivocidade própria do jogo discursivo.

E é por tudo o que foi visto que podemos afirmar que o grande herói desta narrativa épica moderna é o povo lusitano transformado em discurso ou a história traduzida em linguagem.