Revista Investigações, Recife, v. 37, n. especial – 500 anos de Camões: tradição, diálogos e perspectivas, p. 1 - 27, 2024
https://periodicos.ufpe.br/revistas/INV/index
https://doi.org/10.51359/2175-294X.2024.263973

Mulher-mar-amor e Homem-terra-guerra: uma possível leitura para os papéis de gênero n' Os *Lusíadas*

Barbara Cecília Kreischer*
https://orcid.org/0000-0002-3525-417X

Resumo: Este artigo propõe uma leitura dos papéis de gênero que perpassam *Os Lusíadas*. Compreendendo que Vênus patrocina os portugueses, e que ela e suas nereidas protagonizam também a viagem, e que este é um poema de tensões e paradoxos, propõe-se aqui a categoria de análise *mulher – mar – amor* e *homem – terra – guerra* como norteadores da criação das personagens. Enquanto o feminino atua amorosamente no espaço marítimo, o masculino age na guerra sempre em terra firme. Essa tensão só encontra equilíbrio no episódio da Ilha dos Amores, quando há alguma conciliação entre amor e guerra, terra e água, homem e mulher.
Palavras-chave: Épica camoniana. Feminino. Amor. Guerra.

Woman-sea-love and Man-land-war: a possible reading of gender roles in Os Lusíadas

Abstract: This article proposes a reading of the gender roles that permeate *Os Lusíadas*. Understanding that Venus sponsors the Portuguese, and that she and her nereids also lead the journey, and that this is a poem of tensions and paradoxes, the category of analysis proposed here is *woman, sea, love* and *man, land, war* as guides character creation. While the feminine acts lovingly in the maritime space, the masculine acts in war always on dry land. This tension only finds balance in the *Ilha dos Amores* episode, when there is some reconciliation between love and war, land and water, man and woman.
Keywords: Camonian epic. Feminine. Love. War.

Mujer-mar-amor y Hombre-tierra-guerra: una posible lectura de los roles de género en Os Lusíadas

Resumen: Este artículo propone una lectura de los roles de género que permean Os Lusíadas. Entendiendo que Venus patrocina a los portugueses, y que ella y sus nereidas también lideran el viaje, y que éste es un poema de tensiones y paradojas, la categoría de análisis que aquí se

* Universidade Federal Fluminense. Pós-doutoranda em Estudos de Literatura pela UFF, Doutora em Estudos de Literatura pela UFF, Mestre em Literatura, Cultura e Contemporaneidade/Letras, pela PUC-Rio, Licenciada em Letras - Língua portuguesa e literaturas pela Universidade Católica de Petrópolis. E-mail: bakreischer@gmail.com.

Este artigo está licenciado sob forma de uma licença Creative Commons Atribuição 4.0 Internacional, que permite uso irrestrito, distribuição e reprodução em qualquer meio, desde que a publicação original seja corretamente citada.
https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/deed.pt_BR.

propone es mujer, mar, amor y hombre, tierra, guerra como personajes guías. creación. Mientras lo femenino actúa amorosamente en el espacio marítimo, lo masculino actúa en la guerra siempre en tierra firme. Esta tensión sólo encuentra equilibrio en el episodio de Ilha dos Amores, cuando hay cierta reconciliación entre el amor y la guerra, la tierra y el agua, el hombre y la mujer.
Palabras clave: Epopeya camoniana. Femenina. Amor. Guerra.

No ano em que se comemoram os 500 anos de Luís de Camões, também têm espaço as festividades por ocasião dos 50 anos da Revolução dos Cravos. Aqui, numa digressão sobre o que pensaria o poeta diante dessa comemoração popular – de uma revolução que reconduziu o povo e a democracia ao poder, da recusa unânime diante do fascismo – , cremos, sim, que ele a celebraria. Camões não viveu tempos democráticos, aliás, foi testemunha de um tempo histórico conturbado e violento, angústia perceptível em seus versos *Ao desconcerto do mundo*; entretanto, é bom imaginar esse poeta paradoxal, erudito e popular, comemorar o feito com um cravo na mão e "Grândola, Vila Morena" (Afonso, 1971) a sair-lhe da boca em alto e bom som. Camões, sim, celebraria a vitória dos lusíadas – esta gente do povo, a arraia miúda, como diria Fernão Lopes – a conclamar solidariedade social e oposição ao velho. Nesse sentido, o fascismo português se valeu infinitas vezes de sua épica para justificar a barbárie do colonialismo e, à primeira vista, há quem ainda resista fortemente a *Os Lusíadas*. Entretanto, propomos aqui, sob as lentes dos estudiosos camonianos pós 1974, que esse é um poema da crise e crítica política. Assim, trazemos o recorte de uma análise que pensa os papéis de gênero em sua épica.

As leituras contemporâneas d'*Os Lusíadas* foram decisivas para a concepção de uma proposta de categoria de análise literária comparativa entre personagens femininas e masculinas. Não se trata, de forma alguma, de considerar que tais premissas sejam aplicáveis em sua totalidade, pois no tempo do poeta, esses papéis eram estáveis e não se perceberia, pelo menos de um modo comum, como isso poderia ser questionado.

Não obstante, há que se considerar que as questões identitárias precedem a este tempo, sem se deixar ser tão público ou debatido como atualmente. Sabe-se que não é possível ler um texto de 452 anos sob a ótica dos estudos identitários, mas aqui

pretendemos apontar como os papéis do feminino e do masculino se dão n´*Os Lusíadas,* sobretudo partindo da perspectiva de que Vênus guia os nautas – *mulher – mar – amor* –, tríade complementada por seu par – *homem – terra – guerra* –, características masculinas que se manifestam quando os nautas estão em terra firme. Percebemos que as atitudes das personagens são concebidas, no plano diegético, como algo que rege comportamentos típicos de um imaginário "mítico e clássico" para o feminino, e "medievo e bélico" para o masculino, respectivamente.

Para sustentar esta hipótese, há de se considerar que, além da contradição, Camões trabalha com o *jogo*. Johan Huizinga, em um de seus conceitos de lúdico, defende que "joga-se até que se chegue a um certo fim. Enquanto está decorrendo tudo é movimento, mudança, alternância, sucessão, associação, separação" (Huizinga, 2014, p.12). Assim, é possível imaginar que *Os Lusíadas* se dá, para além da perfeição da forma, como um jogo, e que cujo fim, a vitória dos portugueses como quem "ganha", incorpora na estância 145 do Canto X os versos da lírica "é um cuidar que se ganha em se perder" (Camões,1980)."

Nesta combinação de paradoxos, o poeta parece propor a ideia de que a conquista do Oriente não pareceu ter sido um fato eficaz para o sucesso do homem. Seu grande feito, de acordo com o poeta, era louvável em parte até ser mercantilizado, quando a pátria agora, no tempo diegético, "está metida/ No gosto da cobiça e da rudeza/ Dhũa austera, apagada e vil tristeza" (Camões, 2014, p.347). A voz enrouquecida do poeta, enunciada no Canto VII, aparece a uma gente "surda e endurecida" (id.); deste modo, o poema não é, de modo algum, uma narrativa totalizante da conquista portuguesa, mas sim um jogo de ideias que pode ser interpretado à luz das combinações e tensões a que se propõe. Neste sentido, as tríades propostas – *mulher – mar – amor* e *homem – terra – guerra* – podem ilustrar alguns dos artifícios do poeta na concepção de seu épico. A seguir, a análise de episódios se dará na ordem dos acontecimentos narrativos, e como a ideia de jogo que aparece.

Vênus, uma leitura do feminino

O poema inicia com a proposição e a dedicatória ao rei, como era de costume se fazer, quando, numa atitude medieval, se coloca sob postura de Cruzada e como vassalo: "Vós, poderoso Rei, cujo alto Império / O Sol, logo em nascendo, vê primeiro (Camões, 2014, p.67)", como um cavaleiro medieval.

Numa postura de pedido de inspiração às Tágides e empolgado com a empreitada lusíada, o poeta, até a estância 18, invoca forças, Arte e Engenho; desse modo, prossegue a narrar os feitos lusitanos, maiores que aqueles de qualquer herói famoso: até então, o poeta canta a força humana e dos navegantes, superiores às de grandes homens como Alexandre e Ulisses, recorrendo ao elemento histórico e literário. A narrativa se inicia com os lusíadas em navegação, na estância 19, para em seguida: "Quando os Deuses no Olimpo luminoso/ Onde o governo está da humana gente, se ajuntam em consílio glorioso, Sobre as cousas futuras do Oriente...(Camões, 2014, p.70)"; assim, o corte narrativo já lança o leitor ao famoso consílio dos deuses olímpicos, que se encarregarão de permitir e determinar a empreitada. O poeta recorre à linguagem plástica para descrever o ambiente, em que Júpiter está assentado, convoca os demais deuses para chegarem ao consenso acerca de os portugueses se empenharem "por vias nunca dantes usadas" (Camões, 2014, p.71), que Baco se recusa a permitir, quando Vênus aparece como força opositora:

> Sustentava contra ele Vénus bela,
> Afeiçoada à gente Lusitana,
> Por quantas qualidades via nela
> Da antiga, tão amada sua, Romana:
> Nos fortes corações, na grande estrela,
> Que mostraram na terra Tingitana,
> E na língua, na qual, quando imagina,
> Com pouca corrupção crê que é a Latina.
> (Camões, 2014, p. 73)

Na estrofe a seguir, o narrador menciona a "gente belígera", e que Marte, na estrofe 36, apoia Vênus no patrocínio lusíada: "Mas Marte, que da Deusa sustentava/ Entre todos as partes em porfia,/ Ou porque o amor antigo o obrigava,/ Ou porque a

gente forte o merecia (Camões, 2014, p. 74). O poeta recorre à mitologia ao mencionar "o amor antigo", referindo-se a um episódio em que Vênus trai seu marido, Vulcano, com Marte. Quando são descobertos por uma cilada tramada pelo deus traído, este prende os amantes em uma rede. Para além do mito, é importante observar que o épico camoniano dita seu tom ao enunciar que será um poema de *Amor* e *Guerra*, em que tais forças podem ser lidas não só como opositoras, mas também como forças que contribuem em muitos momentos entre si, e cuja contribuição poderá ser observada nesta análise. Ainda nessa esteira, cabe ressaltar:

> Justamente a mitologia tem no poema um valor funcional, está na carpintaria, e não apenas no ornato; e, por outro lado, as figuras e episódios mitológicos têm uma vida própria e autônoma, independente do plano histórico, ao passo que essa vida própria e autónoma falta justamente às figuras e episódios do plano histórico. O que existe, sim, são as contradições ideológicas apontadas entre a cultua humanística de Camões e a sua formação feudal, as quais estão na raiz da estrutura formal do seu poema (Saraiva, 1972, p. 186).

À medida que o poema prossegue, os portugueses avançam pelos mares; quando o poeta menciona a figura do capitão da armada, Vasco da Gama, ao avançar pela Etiópia, Baco engana os mouros disfarçadamente, semeando a discórdia:

> E sabe mais (lhe diz) como entendido
> Tenho destes Cristãos sanguinolentos,
> Que quase todo o mar tem destruído
> Com roubos, com incêndios violentos;
> E trazem já de longe engano urdido
> Contra nós; e que todos os seus intentos
> São pera nos matarem e roubarem,
> E mulheres e filhos cativarem
> (Camões, 2014, p. 84).

Cabe comentar que a fala de Baco não seria leviana do ponto de vista histórico, que traz Vasco da Gama como um genocida, descrito pelo poeta por seus feitos: "O Capitão, dos seus acompanhado/Que da tenção danada nasce o medo." (Camões, 2014, p.86).Dionísio instiga os mouros a armarem uma cilada contra os portugueses, os sujeitos destruidores, que caem na armadilha, o que cria o tom belígero que aqueles homens cometeriam, confirmados em: "Não se contenta a gente Portuguesa,/ Mas, seguindo a vitória, *estrue* e mata" (Camões, 2014, p.88).Neste ponto, pela primeira vez, pode-se observar a tríade *homem-terra-guerra*, que ocorrerá em outros momentos do

poema e que cabe esclarecer: o masculino mostra sua força e protagonismo no espaço da terra e, em geral, sob o signo da guerra ao longo da obra.

A força dos nautas e do Gama frequentemente é posta em cena quando os perigos da viagem – proporcionados pelo aparente antagonismo de Baco, mas que só pode acontecer porque o deus se coloca neste lugar – parecem reforçar a ideia de Cruzada, subvertida também no valor mercante que a empreitada lusíada oferece. Até aqui, há pouca interferência do feminino, exceto pela enunciação de sua força na água: "Destarte despedida, a forte armada/ As ondas de Anfitrite dividia/ Das filhas de Nereu acompanhada/ Fiel, alegre e doce companhia (Camões, 2014, p. 90).

A água enuncia a antítese forte/doce que este aspecto aponta a sutileza do feminino na obra, que ganhará corpo com a súplica de Vênus, no Canto II. O Canto I se encerra com a cilada que Baco trama contra os portugueses, e que compreendemos como uma inocência da personagem do Gama. Antes do patrocínio de Vênus, o poeta encerra: "No mar, tanta tormenta e tanto dano,/ Tantas vezes a morte apercebida:/ Na terra, tanta guerra, tanto engano" (Camões, 2014, p. 92).Logo, o Canto I oferece uma ideia de como a dinâmica entre os heróis, o feminino e o masculino, serão postos em jogo e o desempenho de papéis na diegese.

Vênus e as ninfas em combate

O Canto II possui, na perspectiva deste trabalho, um dos seus episódios mais importantes: a súplica de Vênus e o empenho físico e amoroso que a deusa e as ninfas protagonizam. O canto se inicia com o recado dado a Vasco da Gama, que prossegue seu engano ao aceitar a oferta do rei de Mombaça, que lhe manda um mensageiro:

> E, se buscando *vas* mercadoria
> Que produze o aurífero Levante,
> Canela, cravo, ardente especiaria,
> Ou droga salutífera e prestante;
> Ou se queres luzente pedraria
> O rubi fino, o rígido diamante,

> Daqui levarás tudo tão sobejo,
> Com que faças o fim a teu desejo
> (Camões, 2014, p. 94).

Para o capitão de uma das maiores armadas portuguesas, se deixar ser enganado poderia parecer uma falha narrativa, que para além de criar o clima bélico, demonstra a inexperiência do Gama e da própria viagem. No entanto, há que se considerar, mais uma vez, o tom irônico com que o poeta descreve o capitão que, em momentos decisivos da obra, não só ele, mas toda a armada, vê-se perdida em meio às dificuldades; o poeta, assim, prepara o clima melancólico que vai tomando o poema épico.

Na sequência, Baco prepara um altar para o Espírito Santo a fim de dar cabo ao seu plano, como nos famosos versos: "O falso Deus adora o verdadeiro" (Camões, 2014, p.96).Cabe um adendo nestes versos, pois há muito se discute sobre a semântica da estância, que poderia subverter o sentido das divindades postas em jogo. Como aponta António José Saraiva:

> Baco adorava a imagem que ele próprio fabricara e fingira, adorava um deus fingido, falso, feito pelas mãos dele, Baco, que é o verdadeiro autor deste artifício. O 'falso deus' (a imagem fingida de Deus) era adorado pelo próprio que o fizera, pelo seu autor 'real'. A interpretação correcta é, portanto, a contrária àquela que tem sido dada ao verso: *o verdadeiro* deus, Baco, adora o deus *fingido* na pintura de Pentecostes, e fingido com a intenção de enganar os Portugueses, isto é, *falso*. Baco é um deus que fabrica, Cristo é um deus fabricado, uma imagem (Saraiva, s/a, p. 40).

A cilada mostra a devoção com que os portugueses adoram ao Deus cristão através da sua iconografia: não percebem o engano, uma vez que, existente a imagem naquele lugar, significaria que eram católicos. Crê-se aqui que esta seja uma possível crítica à fé cega e, mais particularmente, ao Cristianismo pregado à força no tempo do poeta: deve-se reverência à doutrina sem senso crítico, e alerta para o perigo das falsas "verdades".

Ao prosseguir a leitura no Canto II, a figura de Vênus percebe a trama que Baco proporciona e desce rapidamente dos céus para auxiliar a sua "querida gente lusitana". Este gesto é percebido por Luis Maffei (2014, p.213) como uma postura típica do masculino: o gesto de descida dos céus promovida por Vênus, além do fato de serem seus seios os protagonistas das duas importantes cenas deste canto, que aqui se analisa:

> Mas a linda Ericina, que guardando
> Andava sempre a gente assinalada,
> Vendo a cilada grande tão secreta,
> Voa do Céu ao Mar **como hũa seta**
>
> Convoca as alvas filhas de Nereu,
> Com toda a mais cerúlea companhia,
> Que, **porque no Mar salgado nasceu**,
> Das águas o poder lhe obedecia.
> (Camões, 2014, p. 97, grifo nosso)

Aqui o feminino e o fálico se amalgamam, demonstrando que é possível haver doçura e força física, o que não se repete após o início da viagem. A Vênus camoniana, nascida das águas, é uma deusa importante para o sucesso da viagem. Tal concepção é importante para analisar a deusa e seus pares na perspectiva *mulher-mar-amor* que caracterizará as manifestações do feminino mítico que, por sua vez, exerce seu poder através das deidades femininas, no espaço marítimo/aquoso, em que o comportamento amoroso será determinante para a diegese da obra.

A doce companhia, mencionada no Canto I e retomada no Canto X, poderia ditar o tom submisso e inofensivo com que a mulher foi tratada no tempo de Camões. Contudo, o poeta inova ao invocar a força física das ninfas, que "abrem caminho as ondas encurvadas/ de temor das Nereidas apressadas" (Camões, 2014, p.98). Aqui, o elemento da água obedece aos mandos daquelas que ali vivem para, em seguida, surgir Vênus no ombro de um Tritão. Neste momento, os ventos inflam as velas das naus portuguesas, e criam um escudo de proteção ao dizer "repartem-se, e rodeiam nesse instante/ As naus ligeiras, que iam por diante" (Camões, 2014, p.98). Assim, a Divina Guarda dá início à sua proteção não somente com forças metafísicas ou poderes inatos, mas com força física:

> Põe-se a Deusa com outras em dereito
> Da proa capitaina, e ali fechando
> O caminho da barra, estão de jeito
> Que em vão assopra o vento, a vela inchando;
> Põe no madeiro duro o brando peito,
> Pera detrás a forte nau forçando;
> Outras em derredor levando-a estavam,
> E da barra inimiga desviaram.
>
> Quais *pera* a cova as providas formigas,

> Levando o peso grande acomodado,
> As forças exercitam, de inimigas
> Do inimigo inverno congelado;
> Ali são seus trabalhos e fadigas,
> Ali mostram vigor nunca esperado:
> Tais andavam as ninfas, estorvando
> À gente portuguesa o fim nefando
> (Camões, 2014, p. 98).

A extensão da citação acima se justifica pela beleza dos versos, que aqui não se pode abreviar: os esforços físicos das ninfas enunciam o tom com que o poeta trabalhará o feminino ao longo da narrativa: os lusíadas não são somente a gente heroica, mas também o feminino, no plano mítico que o Homem – o ser masculino, guerreiro – não pode dominar, elemento plástico determinante para o sucesso da viagem:

> O Poeta, convertendo em maravilhoso mitológico a discreta intervenção sobrenatural admitida pelos cronistas como possível, a um tempo mitificou a história e criou um dos mais belos quadros do poema. [...] Camões *viu* o episódio, nítido, na imaginação. Por isso oferece aos pintores e escultores com pormenores que facilitam o trabalho de lhe dar realização plástica (Cidade, 2001, p. 120-121).

Assim, a proteção que os nautas recebem em Mombaça espanta os Mouros. Gama, em um comentário de agradecimento ambíguo, que pode ser lido como cristão ou não: "Guarda soberana" (Camões, 2014, p. 100). "Divina providência" e "Guarda Divina" (Camões, 2014, p.100)., aponta novamente as contrariedades: a voz do Capitão certamente dirigia-se ao Deus cristão nos céus. Contudo, quem responde são as manifestações do feminino mítico, que não se revelam aos nautas, mas cujo apoio é decisivo para o sucesso da armada. Desta feita, tal empreendimento só pode se dar no mar através do feminino amoroso e, na terra, através da guerra empunhada pelos homens. No mar, os nautas são conduzidos por Vênus; na terra, agem por si, de acordo com os valores europeus de cruzada religiosa e mercante através do uso das armas, já enunciadas no primeiro verso do Canto I. Sob a perspectiva mitológica, Vasco Graça Moura defende, com magnitude, as forças de Vênus e Marte no poema:

> Para o pensamento mítico do Renascimento há uma dialética tão intrínseca quanto evidente entre os princípios ou forças universais personificadas por Marte e Vênus. Estas, aglutinando-se, engendram a Harmonia, que é concebida como *discordia concors*. Pico dela Mirandola, escrevendo da natureza do Belo, [...] [defende] que é necessário que a união supere o conflito, pois de outro

> modo elas não poderiam existir pela dispersão dos seus elementos [...]. O princípio da guerra e o princípio do amor são, portanto, indissociáveis um do outro, podendo mesmo supor-se neles uma identidade parcial de natureza (Moura, 1980, p. 92).

Desse modo, o crítico prossegue em sua análise, afirmando que o papel de Vênus é "uma implicação lógica e necessária" (Moura, 1980, p.92) ao poema, uma vez que Marte aparece pouco como personagem, – o autor aponta 30 menções para o deus e 35 para Vênus. Luis Maffei defende que

> [...] o feminino [...] age com força física, característica geralmente associada ao masculino, o que sugere não ser [...] negação feminil da guerra uma recusa do bom combate, muito menos impotência para combatê-lo" (Maffei, 2013, p. 212).

Deste modo, o que poderia ser lido a respeito do feminino como elemento de fragilidade e passividade, aqui é descrito pelo poeta como adjetivo como aquele que não se acovarda diante das investidas de Baco, mas antes, apoia os portugueses diante das dificuldades. Tal como Ariadne a entregar o fio que conduzirá à saída de Perseu, Vênus os conduz à chegada às Índias.

A segunda cena relevante para esta análise é o momento em que Vênus ouve a súplica e o agradecimento do Gama, e dirige-se ao seu pai, Júpiter, em um dos episódios de maior erotismo e transgressão que existem no poema. Ela sobe aos céus, ao Olimpo, deixando seu rastro de beleza e sedução:

> Os crespos fios de ouro se esparziam
> Pelo colo que a neve escurecia;
> Andando, as lácteas tetas lhe tremiam,
> Com quem Amor brincava, e não se via...
> (Camões, 2014, p. 102).

A plasticidade com que o poeta trabalha a cena é, sem dúvida, das mais belas na épica camoniana. Demonstrando um protagonismo neste canto, o feminino será a força mais importante que também protagoniza as vitórias no mar para que os homens possam dar continuidade na terra, através da guerra. Mas, para isso, a viagem somente será bem-sucedida se Júpiter permitir o apoio de Vênus. Para tal, o gesto de convencimento se dá pela sedução sexual bastante marcada no poema:

> *Cum* delgado cendal as partes cobre

> De quem vergonha é natural reparo;
> Porém nem tudo esconde nem descobre
> O véu, do roxos lírios pouco avaro;
> Mas, *pera* que o desejo acenda e dobre,
> Lhe põe diante aquele objeto raro.
> Já se sentem no Céu, por toda a parte,
> Ciúmes em Vulcano, amor em Marte.
>
> E, mostrando no angélico *sembrante*
> Co riso *hũa* tristeza misturada,
> Como dama que foi do incauto amante
> Em brincos amorosos mal tratada,
> Que se *aqueixa* e se ri num mesmo instante,
> E se torna entre alegre magoada,
> Destarte a Deusa, a quem *nenhũa* se iguala,
> Mais mimosa que triste, ao Padre fala...
> (Camões, 2014, p. 102).

O misto de sedução e lágrimas que marcam este acontecimento narrativo é uma ilação daquilo que perpassa a obra, o feminino aquoso. O fato de nenhuma deusa se igualar a Vênus neste excerto se dá não somente em função da sua beleza incontestável. Vasco Graça Moura defende como "[...] a montagem de uma série de convenções que transportam a deusa a uma aparência da realidade humana, [...] conferem [-lhe] os atributos divinatórios que correspondem à beleza imperecível" (Moura, 1980, p. 113). Assim, a beleza da deusa e sua ação na diegese da épica decorrem de um paradoxo que a aproxima daquilo que é visível ao poeta em seu tempo e condição existencial.

O autor ainda considera que o tratamento humano conferido à deusa pode ser entendido como "a idealização de um ser existente", a mulher, de modo a antropomorfizar a figura de um feminino divino, muito comum entres os renascentistas: a Vênus como um "lugar comum" (Moura, 1980, p. 113.). No verbete "Mito de Vênus", do *Dicionário de Luis de Camões,* Vitor Aguiar e Silva descreve com clareza a celebração do corpo de Vênus como clímax, que gera desconcertos:

> A narrativa de Vênus com Júpiter, no Canto II d'*Os Lusíadas* [...] é um deslumbrante canto celebratório da sua beleza e da sedução erótica da deusa. [...] O seu corpo esplendoroso estava quase desnudo. [...] Como nas *Stanze per la giostra*, de Poliziano, a deusa, ao sair nua do mar, sobre uma concha, recobre com a mão esquerda 'il dolce pomme", como no Nascimento de Vênus de Botticelli a deusa vela também com a mão esquerda e o seu longo cabelo o mesmo 'dolce pomme', enquanto a mão direita esconde os seios, em Camões é um translúcido véu que em parte esconde e em parte deixa ver a beleza dos 'roxos lírios' (Aguiar e Silva, 2011, p. 960).

Deste modo, no Canto II, ficará evidente como masculino e feminino organizar-se-ão no plano diegético, em que Vênus e as nereidas se movimentam no plano "das entidades femininas" (Aguiar e Silva, 2011, p.961) que, por sua vez, movimentarão a "intriga mitológica e a intriga humana" (Aguiar e Silva, 2011, p.961) em contraposição a Baco que, não sem razão, aparece sob pouquíssima preocupação estética, o que denotaria uma superioridade plástica do feminino na obra. A partir daqui esta análise saltará para o final do Canto VI não sem razão: o Canto III e parte do IV, e parte do VI serão o tema e o problema apresentados, sob profunda análise das tríades *mulher – mar – amor* e *homem – terra – guerra*, mote central desta leitura.

O Feminino em batalha

No Canto VI, encontra-se a última grande investida de Baco contra os portugueses. Antes, o poeta descreve o lugar onde reina Netuno, "no mais interno fundo das profundas/ Cavernas altas, onde o mar se esconde" (Camões, 2014, p. 215) e aponta o espanto das ninfas ao vislumbrar que "entre no reino da água o Rei do vinho" (Camões, 2014, p. 216). O deus e rei marítimo, avisados da visita de Lieu, perguntam-lhe a causa, ao que ele responde que convoque o Consílio Marinho para que demonstre as razões de ali estar, como quem se dirige a um tribunal de apelação.

Ao convocar os deuses e as entidades marinhas que viviam sob o jugo de Netuno, o poeta cria uma atmosfera curiosa em relação à aparência de Tritão, cujos cabelos nunca teriam sido penteados, "nas pontas, pendurados, não falecem/os negros *missilhões*, que ali se geram". O mesmo espanto pode ser visto em uma casca de lagosta na sua cabeça, tal como um gorro (Camões, 2014, p. 215). O poeta prossegue na narrativa do corpo do Tritão:

> O corpo nu e os membros genitais,
> Por não ter ao nadar impedimento,
> Mas porém de pequenos animais

> Do mar todos cobertos, cento e cento;
> Camarões, *cangrejos* e outros mais,
> Que recebem de Febe *crecimento*
> Ostras e camarões, do *musco* sujos,
> Às costas *co* a casca, os caramujos.
> (Camões, 2014, p. 217).

É interessante observar como, a partir desta cena, o narrador não consegue enxergar o falo do Tritão: concebe-o por uma suposta cobertura "estranha" à sua visão, de pequenos animais marinhos rígidos, repetindo os vocábulos *casca*, *caranguejo*, *mexilhões*. Em contrapartida, ao se recuar na cena da súplica de Vênus a Júpiter, observar-se-á que as genitais da deusa são descritas como as de uma mulher real. A descrição da nudez de uma deidade feminina ocorre novamente com mais discrição que a de Vênus em relação a Anfitrite, esposa de Netuno:

> Vinha por outra parte a linda esposa
> De Neptuno, de Celo e Vesta filha,
> Grave e leda no gesto, e tão *fermosa*,
> Que se amansava o mar, de maravilha.
> Vestida *hũa* camisa preciosa
> Trazia, de delgada beatilha,
> Que o corpo cristalino deixa-se ver,
> Que tanto bem não é *pera* esconder-se
> (Camões, 2014, p. 218).

Embora a nudez de corpos masculinos e femininos não fossem estranhas no tempo de Camões, é possível que, neste jogo de beleza feminil e "feiura" do Tritão, o intuito aqui seria o de valorizar o feminino através da descrição erótica e sensual, o que não se permite a censura moralista. Este dado confessa que tal beleza, a do corpo de Anfitrite e anteriormente de Vênus, não pode ser escondida; ao contrário, a exaltação do sensual e do falo que encontra "os peitos feminis" pode ser observada no movimento das ninfas que conduzem as naus no peito, no Canto II, e na preparação da Ilha dos Amores, em que as setas são lançadas também ao peito das nereidas.

Na sequência do consílio marinho, Baco coloca-se queixoso da audácia dos portugueses, que ousaram navegar em águas neptutinas, quando os deuses se colocam em estado de revolta, ao que Netuno ordena a soltura dos ventos a fim de lançar tempestade e tormentas aos portugueses. Cabe destacar a fala de Tétis:

> Porém tanto o tumulto se moveu,
> Súbito, na divina companhia,
> Que Thétys *indinada*, lhe bradou:
> "Neptuno sabe bem o que mandou!"
> (Camões, 2014, p. 222).

O posicionamento da deusa Thétys, outro aspecto importante do feminino na obra, entra em concordância com Baco, mas que será afetada pelos amores que o Cupido lançará no Canto IX. Este consílio, assim, funciona como um último recurso de Lieu, que tem ciência de que Vênus e seu apoio se davam a favor dos portugueses, pois "segundo o que a todos pareceu/ Era alguma profunda profecia" (Camões, 2014, p.222). Como aponta Luis de Oliveira e Silva, no verbete "Consílio dos deuses marinhos", extraído do dicionário já citado:

> Mas se excluirmos o desmotivado Neptuno, nenhuma das deidades presentes na assembleia goza de competência prática para alterar minimamente a sorte do Tioneu, que, apavorado e confuso, cada vez mais se revela indeciso. [...] Não há, no panteão marinho, verdadeira vontade de vingança (Sousa, 2011, p. 284-286).

Para além de algumas assertivas do autor de que aqui se discorda – por exemplo, quando ele menciona que o consílio é totalmente inoperante – é importante destacar que, de fato, o consílio marinho teria o propósito de criar um clima antagonista ao apoio de Vênus, em que o fado português era inevitável. Luis Maffei argumenta que "esse projeto é centrado, como bem apontou Helder Macedo, na contradição, e impele seus leitores a também abraçar o contraditório, [...] numa tensão sempre dada à crise" (Maffei, 2014, p. 187). Como o Velho do Restelo, Baco funciona como voz crítica ao homem, quando ambos "profetizam" os saques, a colonização e a decadência que as navegações portuguesas proporcionaram.

Enquanto acontece o consílio, Veloso narra o episódio dos "Doze Pares de Inglaterra", quando a ação de Bóreas se inicia: neste ponto, Vasco da Gama conclama mais uma vez aos céus, onde observa-se uma ambiguidade no discurso:

> Divina Guarda, angélica, celeste
> Que os Céus, o Mar e Terra senhoreias:
> Tu, que a todo Israel refúgio deste,
> Por metade das águas Eritreias;
> Tu, que livraste Paulo e defendeste

> Das Sirtes arenosas e ondas feias,
> E guardaste, cos filhos, o segundo
> Povoador do alagado e vácuo mundo
> (Camões, 2014, p. 233).

Importante mencionar que o Gama está apavorado diante da tormenta, pavor que aqui se lê como mais uma ocorrência em que ele pode ser visto como um homem inexperiente na navegação, que ocorre até o Canto V; no entanto, não se repetirá após a chegada às Índias, em que passa a desconfiar das ciladas tramadas à armada. Para além dessa ingenuidade, seu discurso é cristão; entretanto, a resposta e o socorro que lhes chega é novamente o de Vênus. Agora, ao invés da força física empregada no Canto II, dotará suas ninfas de um elemento já empreendido por ela: a sedução.

Ao ouvir a prece do Gama, Vênus percebe que "Estas obras de Baco são, por certo", ao que novamente "dece ao mar aberto" enquanto "manda as Ninfas amorosas/ Grinaldas nas cabeças pôr de rosas" (Camões, 2014, p. 234). Aqui se encontra outro elemento ligado ao feminino: a rosa, que no medievo foi associada à imagem da Virgem Maria; entretanto, é possível que este elemento seja lido como outra metáfora das genitais femininas, o que pode ser reforçado pela seguinte sequência:

> Grinaldas manda pôr de várias cores
> Sobre cabelos louros a porfia.
> Quem não dirá que *nacem* roxas flores
> Sobre ouro natural, que Amor *infia*?
> Abrandar determina, por amores,
> Dos ventos a nojosa companhia,
> Mostrando-*lhe* as amadas Ninfas belas,
> Que mais *fermosas* vinham que as estrelas
> (Camões, 2014, p. 234).

Deste modo, a resposta de Vênus aos brados ventos, agora, se dá por uma persuasão através da sedução, ao que "fero Bóreas" não resiste à beleza da deusa. A este respeito, Luis Maffei (2017, p. 210) observa o convencimento empreendido pelas ninfas para que os ventos "não fizessem uso da violência, [...] numa guerra sem brutalidade que antecipa a montagem da Ilha dos Amores, e Vênus, que astuciosamente argumenta finalmente "que amor, contigo, em medo se converte".

Sua linguagem realiza-se sempre pelo amor, que acalma a tempestade, ao que os outros ventos logo cedem às investidas das ninfas "amansadas as iras e os furores"

(Camões, 2014, p. 235). Cleonice Berardinelli aponta uma questão que dialoga com esta análise: as ninfas "querem amor com brandura e não com furor, querem *amar* e não *temer*, por isso *mandam* e *amansam*. São elas as dominadoras, eles, os dominados. E tudo por amor" (Berardinelli, 2000, p. 91). Os ventos, além de cederem, prometem "serem leais a esta viagem" (Camões, 2014, p. 235). Luis Maffei ainda observa que:

> Esse discurso contra a guerra e em nome do amor, que salva os portugueses, se encontra num poema aparentemente bélico, tanto que enunciado fartamente por um Capitão – na diegese, Vasco da Gama seria morto não fossem esses discursos amorosos. Neste sentido, uma conclusão preliminar acerca do feminino n'*Os Lusíadas* indica que é por artes feminis que se ganha o que não pode ser conquistado pelo belicismo masculino puro e simples. [...] Vênus evita a desgraça com a ajuda das nereidas (Maffei, 2017, p.91).

Seguindo o pensamento do autor, este gesto seria uma "radical revisão de valores, consagrando, sobre todos, o amor" (Maffei, 2017, p. 210,) que, sob a perspectiva deste trabalho, é um recado maior e que vai além das tradicionais interpretações do poema como puramente bélico e colonizante. A consagração deste gesto amoroso não se vê somente na Ilha dos Amores, mas no episódio da Máquina do Mundo.

Passada a tormenta e avistado logo em seguida o Ganges, os nautas percebem que chegaram ao seu destino. Vasco da Gama agradece os livramentos da morte da esquadra na passada tormenta, "os *geolhos* no chão, as mãos ao Céu,/ A mercê grande a Deus *agradeceo*" (Camões, 2014, p. 236).

Curioso observar que, nas intervenções femininas, o poeta não empreende nenhum feito do Deus cristão, presente no poema como motivo de devoção, fé e guerra – a única descrição da aparição de Cristo se dá no campo da Batalha de Ourique, em que Vasco da Gama narra a visão de D. Afonso Henriques exortado à matança dos árabes e que a profecia do Cristo se cumpre ao dizer que os portugueses conquistarão terras dos "infiéis". Contudo, não é possível perceber a intervenção do divino cristão no empreendimento lusíada, na conquista do Oriente; embora tal fato passe despercebido, a intervenção sobrenatural vem de Vênus, a quem não se poderia ler como uma equivalente da Virgem Maria. O feminino, ao contrário, parece empreender o que Luis Maffei (2014, p.513) defende como uma pedagogia amorosa, culminada no episódio da Ilha dos Amores.

O peito feminil que tudo modifica

Como aponta Vitor de Aguiar e Silva em *Camões: Labirintos e Fascínios*, o episódio da Ilha dos Amores ocupa, "quase rigorosamente, vinte por cento de todo o poema" (Silva, 1999, p. 131), totalizando duzentos e vinte versos, que vão desde o Canto IX, 18 ao Canto X, 143. A esta análise é custoso selecionar versos ou estâncias que se julguem mais importantes para a demonstração das tríades *mulher-mar-amor* e *homem-terra-guerra*, dado que é nela que tal conjugação se funde, resultando no clímax do poema. Assim, aconselha-se a ler o episódio completo a fim de que não se perca de vista a beleza que esta passagem proporciona ao leitor. Desse modo, tentar-se-á destacar aqueles versos que ilustram com clareza o importante papel do feminino na obra, conforme defende o autor: "este episódio requer uma leitura simbólica que o próprio poeta explicitamente indicou" (Silva, 1999, p. 131).

Dentre algumas explicações sobre a origem da Ilha dos Amores – se seria real ou uma semelhança com alguma ilha indiana – seguiremos o fio argumentativo de Vitor de Aguiar e Silva, que propõe em sua análise ao defender que essas tentativas de associação do imaginário com o real são pouco profícuas no campo literário; o autor considera que ela tenha sido inspirada em descrições de jardins que ocorrem, por exemplo, na *Odisseia*, na *Eneida* e nas *Metamorfoses*, de Ovídio. Contudo, ainda há que se destacar "os jardins deleitosos da novelística cavaleiresca medieval, fonte que se pode associar às lendas, também medievas, relacionadas com a existência de ilhas ignotas e cantadas" (Silva, 1999, p.134), e uma importante influência na concepção e criação a que o poeta tenha recorrido. Importante ressaltar a fala de Sheila Hue:

> A ilha é uma recompensa para os navegantes. Prêmio arranjado por Vênus, que reúne em uma ilha de natureza luxuriante uma coleção de ninfas seminuas especialmente para premiar os cansados viajantes. É o momento em que o plano da ação dos deuses une-se ao plano da ação dos homens, o mitológico junta-se ao histórico, é o momento também em que a capacidade descritiva de Camões, naquilo que os retóricos chamavam de *enargeia*, ou seja, de fazer aparecer diante dos olhos do leitor imagens vivas através da descrição com palavras, se realiza de modo magistral, como uma pintura de Botticelli (Hue, 2016, p. 110).

Após saírem da Índia, a preparação da ilha por Vênus logo pode ser vista no Canto IX, 18. Nele, a deusa pretende presentear os nautas, ao "*dar-lhe*, nos mares tristes, alegria [...] No Reino de Cristal, líquido e manso", um banquete nupcial. (Camões, 2014, p. 291). Aqui, o poeta dedicará à descrição do ambiente termos que remetem à água, como "líquido", "aquáticas" "mares", "cristalino", em que é possível perceber a ilha como um lugar em que "as aquáticas donzelas/esperem os fortíssimos barões", prenunciando a alegoria da recompensa pelos esforços dos portugueses. A cena em que a deusa se aproxima em sua carruagem permite ao leitor vislumbrar o tom que ditará o episódio:

> No carro ajunta as aves que na vida
> Vão da morte as exéquias celebrando,
> E aquelas em que já foi convertida
> Perístera, as boninas apanhando.
> Em derredor da Deusa, já partida,
> No ar lascivos beijos se vão dando,
> Ela, por onde passa, o ar e o vento
> Sereno faz, com brando movimento
> (Camões, 2014, p. 293).

Os termos ligados à brancura – a leveza dos cisnes, as boninas, a brandura denotam um aspecto apontado por Cleonice Berardinelli, reforçado aqui: proposto por Vênus, o Amor deve ser exercido com a brandura, delicadeza e leveza, sentimento que recebe os nautas já na permissão da viagem pelo mar, e que Luis Maffei observa como "esses mares são o "reino Neptunino" onde Vênus nasceu, e a deusa não se importa em ver seu terreno cortado, de modo recorrentemente fálico, pelas naus, metonímias dos barões portugueses" (Maffei, 2014, p. 517), que se confirma no mesmo canto em "cortando vão as naus a larga via" (Camões, 2014, p. 299). Um prenúncio daquilo que Vênus pede ao seu filho, o Cupido, que semeie nos corações das ninfas e dos portugueses as setas que encherão os peitos feminis e dos barões de puro amor, brando e lúcido e que também não deixa de ter forte conotação fálica.

Além do sentido sexual, o poeta retoma a ideia que propusera no "caso triste e dino da memória" (Camões, 2014, p. 118) o amor como ferida, "feridas as filhas de Nereu" (Camões, 2014, p. 297) que encontram a cura para estas dores nos amores semeados e que, em seguida, serão saciados pelos nautas. O poeta adverte que os "*fermosos* leitos, e

elas mais *fermosas*;/ enfim, com mil deleites não vulgares" (Camões, 2014, p. 297) ditarão o tom do encontro amoroso.

Na sequência, Vênus dirige-se a seu filho e afirma:

> Quero que haja no reino Neptutino
> Onde eu nasci, progénie forte e bela,
> [...]
> Assi Vênus propôs: e o filho *inico*,
> *Pera* lhe obedecer, já se apercebe:
> Manda trazer o arco ebúrneo rico,
> Onde as setas de ponta de ouro embebe.
> (Camões, 2014, p. 297)

Vitor Aguiar e Silva destaca um aspecto importante neste momento da narrativa:

> [...] o voto formulado por Vênus no discurso dirigido ao seu 'amado filho' tem um significado central na interpretação do episódio, [...] pois Vênus quer que no reino oceano, em cujas águas nasceu – águas que simbolizam o poder genesíaco primordial – seja gerada uma 'progénie forte e bela', dotada do poder de regenerar o mundo corrompido e mau graças ao império lustral do amor (Aguiar e Silva, 2011, p. 440).

Deste modo, uma espécie de "refundação" da pátria se dá não mais somente pela Cruzada ibérica, mas por uma linguagem pura e simples do amor, em que a *harmonia* – ao menos aqui – seja uma espécie de realidade genitora da gente forte lusitana. Só o amor puro e sem vulgaridades pode transformar a pátria portuguesa em seus empreendimentos. Dessa forma, poder-se-ia conjugar as forças masculinas e femininas, mar e terra, e a supremacia do amor sobre as conquistas portuguesas, ainda que à base da guerra. Assim como os romanos, e talvez com mais empenho declarado, os lusitanos são elevados à categoria de heróis, novos "Eneias" na Europa, semeando o amor não somente pelas conquistas, mas pela língua, "que com pouca corrupção, crê que é a latina" (Camões, 2014, p.73). Luis Maffei aponta:

> [...] agora desfrutando de lugar na língua, o novo tem mesmo a ver com Vênus, nascida no mar, novo espaço de habitação português, nunca de antes explorado dessa maneira. A língua é uma das razões por que a deusa auxilia a navegação, como se lê numa oitava e noutros quatro versos do Canto I, momento central do Canto e do poema (Maffei, 2014, p. 517).

Na sequência, semeadas as setas, "caem as Ninfas, lançam das secretas entranhas ardentíssimos *sospiros* (Camões, 2014, p. 299) denotando que o terreno está pronto para

os nautas, pois "e, se, feridas, estão vivendo, será *pera* sentir que vão morrendo" (Camões, 2014, p. 299), quando o poeta retoma a ideia do amor como ferida, tão engenhosamente cantado em seu famoso soneto amor "é ferida que dói e não se sente". Na sequência, a passagem da deusa:

> Dai lugar, altas e cerúleas ondas,
> Que, vede, Vênus traz a medicina,
> Mostrando as brancas velas redondas,
> Que *vem* por cima da água Neptutina.
> *Pera* que tu recíproco respondas,
> Ardente amor, à flama feminina,
> É forçado que a pudicícia honesta
> Faça quanto lhe Vênus *amoesta*.
> (Camões, 2014, p. 299).

Ainda sob a ótica do mesmo soneto, em que associa o amor à ideia de ardência, é possível que os portugueses tenham sido conduzidos para a ilha, uma grande metáfora da fertilidade que caracteriza o feminino. Esta fertilidade proporcionará o encontro dos barões e das ninfas que, por sua vez, gestarão a nova geração de portugueses que semeará os valores de Vênus, cuja chegada é anunciada nos versos "De longe a Ilha viram, fresca e bela, que Vênus pelas ondas *lha* levava" (Camões, 2014, p. 300). Aqui, a geografia do lugar é uma grande metáfora novamente ecoada e que aguarda a chegada dos navegantes.

Vitor Aguiar e Silva destaca que o episódio apresenta uma consonância com autores de seu tempo, e o épico apresenta-se "sem sentimento de pecado, e à exaltação dos deleites venéreos" (Silva, 2011, p. 441). Além disso, o poeta, ao caminhar pela obra, aponta não só para a superioridade da natureza sobre as riquezas alcançadas em Índia, mas também em "abre a romã, mostrando a rubicunda cor, com que tu, rubi, teu preço perdes" (Camões, 2014, p. 301). Aqui cabe considerar o sentido da romã, conhecida por trazer a fertilidade em ritos populares, tais como as "simpatias" usadas na Antiguidade, fruta associada ao amor. Também importante considerar que "romã" é anagrama de "amor", assim como Mariana Caser da Costa propõe:

> Vale ressaltar o jogo a que nos propomos adentrar, entre os vocábulos *armas, amar e armar*. Nele, o primeiro elemento estaria para a história de conquistas belicosas portuguesas assim como o segundo estaria para o desfecho, pretendido pelo poeta, dessa história que, narrada em um *estranho* tempo

> presente, convoca ao texto o terceiro vocábulo. Assim, a união entre passado e presente, entre mítico e histórico e, por fim, entre real e ideal, apenas pode ser pensada em um plano artificioso, cuidadosamente idealizado – armado – pelo bardo maneirista (Costa, 2019, p. 33).

Neste sentido, é importante perceber que toda a preparação, ou como a autora aponta, a "armação" da Ilha dos Amores seguirá a lógica de Vênus e Marte, conjugadas. Desse modo, antecipa a cópula física e simbólica entre os nautas, quando se pode vislumbrar este gesto máximo de encontro entre as tríades *mulher-mar-amor* e *homem-terra-guerra*.

Em seguida, os nautas desembarcam na ilha, onde as ninfas se mostram incautas, distraídas, e aconselhadas por Vênus a "que andassem pelos campos espalhadas que, da vista dos barões, a presa incerta, se fizessem primeiro desejadas" (Camões, 2014, p. 303). Cabe destacar que, neste momento, os nautas adentram pelas florestas à busca de caças, dado que:

> Alguns, que em espingardas e nas bestas,
> Pera ferir os cervos, se fiavam,
> Pelos sombrios matos e florestas
> Determinadamente se lançavam.
> (Camões, 2014, p. 303).

Pode-se ler aqui a conjugação plena das tríades *mulher – mar – amor* e *homem – terra – guerra*, quando os homens, ainda sem compreender o que ali se passa, entram armados como no movimento de caça. Veloso se dá conta da magnitude com que os cavaleiros ali se depararam: "Senhores, caça estranha (disse) é esta,/ Se *inda* dura o Gentio antigo rito/ A Deusas é sagrada esta floresta" (Camões, 2014, p.304), indicando o caráter antigo das narrativas antigas e medievas de que existiriam terras nas quais o feminino habitava e que, ali, não se tratava de travar uma batalha no sentido bélico, mas sim no sentido amoroso, posto que as ninfas jogam o jogo de sedução e, ao perceberem a presença dos portugueses, dificultam de imediato suas investidas. Estes, "por outra parte vão topar/ Com as Deusas despidas, que se lavam" (Camões, 2014, p. 305) para que, sedentos do amor das ninfas, possam "matar na água o fogo que nele arde" (Camões, 2014, p. 305). Aqui, pode-se ler que água, amor e mulher é um só elemento na Ilha dos Amores.

A narrativa segue sobre os desamores do cavaleiro *Lionardo*, que literalmente caça uma das ninfas e lhe conta, como o Adamastor, as suas desventuras e os maus-tratos com que o amor o premiara, quando ela cede para que ele se desfaça "em puro amor" (Camões, 2014, p. 307), que "Vênus com prazeres inflamava" (IX, 83, 6), e adverte: "*milhor* é *esprimentá-lo* que julgá-lo, (Camões, 2014, p. 307)". Em seguida, saciados os primeiros prazeres, as ninfas promovem um gesto:

> Destarte, enfim, conformes já as *fermosas*
> Ninfas, *cos* seus amados navegantes,
> Os ornam de capelas deleitosas
> De louro e de ouro e flores abundantes.
> As mãos alvas *lhe* davam como esposas;
> Com palavras formais e estipulantes
> Se prometem eterna companhia,
> Em vida e morte, de honra e alegria.
> (Camões, 2014, p. 308).

Vitor Aguiar e Silva (2011, p. 473) enxerga este cenário como um gesto nupcial, em que as ninfas coroam os portugueses por suas glórias e coragem, firmando com eles um laço nupcial eterno, coroando o momento amoroso de que desfrutavam. Em seguida, o episódio conduz a outro, muito importante na alegoria do poema: o da Máquina do Mundo, belíssimo e muito profícuo ao debate. Neste ponto, destacar-se-á o feminino como aquele que acessa um saber que lhe é, prestigiosamente, conferido, e que Thétys [1] mostra a Vasco da Gama. Também há o caráter belicoso enunciado na profecia da deusa, não sem antes apontar que "hũa rica fábrica se erguia, de cristal toda e ouro puro e fino" (Camões, 2014, p. 308).

A Máquina do Mundo e o vislumbre

O episódio da "Máquina do Mundo" ainda se dá sob a condução do feminino na obra, cantado e guiado por Thétys. O leitor mais incauto poderia se perguntar por que é

[1] Importante esclarecer o que Aguiar e Silva demonstra: esta é Thétys, deusa, e não a ninfa Tétis, que causa infortúnios ao Adamastor.

essa, e não Vênus, que apresenta ao Gama as profecias dos barões que estão por vir. Uma possível resposta seria na noção de que a deusa Citereia e toda sua ação resultariam, de acordo com Luis Maffei (2014, p.514), numa pedagogia amorosa através de suas ninfas. O autor defende que a deusa não considera nenhum *amor indino*:

> Luta-se pela educação, e essa é a causa de Vênus, de Cupido e dos amores. Para isso, a montagem de uma hierarquia justa, baseada na sabedoria técnica de se querer, para que todos amem o que devem, e façam-no bem desejando, ou seja, desejando bem – acertada e eficazmente (Maffei, 2014, p. 526).

Desse modo, expande-se a ideia de que a voz de Thétys faz parte dessa pedagogia: a esposa de Oceano é aquela que, como uma mãe a embalar o bebê no seu ventre aquoso, embalará os portugueses pelas águas do mar com tranquilidade, para que possam expandir seus domínios:

> Cantava a bela Deusa que viriam
> Do Tejo, pelo mar que o Gama abrira,
> Armadas que as ribeiras venceriam
> Por onde o Oceano Índico suspira;
> E que os Gentios Reis que não dariam
> A cerviz sua ao jugo, o ferro e ira
> Provariam do braço duro e forte,
> Até render-se a ele ou logo à morte.
> (Camões, 2014, p. 313).

Mais uma vez, os acontecimentos na Ilha dos Amores demonstram como as tríades aqui propostas encontram sua junção e a mais bela conjugação na obra. A fala da deusa – *mulher* – *mar* – *amor* – concatena-se àquilo que até então não pudera ser vislumbrado juntamente de *homem* – *terra* – *guerra* como os protagonistas das futuras guerras e conflitos, bem como o tom épico com que a deusa narra os feitos vindouros:

> A narrativa da ninfa, evocando heróis como Duarte Pacheco, [...] é uma crônica exaltada de heroísmo bélico que representa, como nenhum outro episódio ou qualquer outra parte d'Os Lusíadas, a dureza, a violência e a ferocidade da guerra, uma guerra santa [...] A dimensão ética não deixa de estar presente, porém, nesta crônica de heroísmo bélico, embora se trate de uma consciência que traduz a condição social e o estatuto militar dos cavaleiros (Aguiar e Silva, 2011, p. 443).

O leitor poderia levantar uma problemática, primeiramente um princípio bastante coerente: se o Canto III é, um canto épico com tom cavaleiresco, por que a fala

de Thétys também o é? A resposta para esta dúvida pode ser lida com a lente histórica daquele tempo. Cabe destacar que o século XVI viu os maiores progressos, mas também as maiores e violentas batalhas do homem contra si e com seus pares. É um período em que a violência estava muito disseminada, embora se trate de tempos *humanistas*. O poeta narra uma história que já lhe era conhecida ao tempo da redação, e põe na boca da deusa o teor bélico:

> Tendo assi limpa a Índia dos inimigos, [...]
> Que todos tremem dele e nenhum fala [...]
> De sangue e corpos mortos ficou cheia
> E de fogo e trovões desfeita e feita.
> (Camões, 2014, p. 327).

Assim, a glorificação dos nautas se dá no convite que a deusa irrompe ao Gama para mostrar-lhe o que "*cos* olhos corporais,/Veres o que não pode a vã ciência" (Camões, 2014, p. 306) em que se revela um saber alegórico de que o feminino dispõe, pois é em seu domínio, o da Ilha dos Amores, que está a projeção do modelo ptolomaico primorosamente descrito pelo poeta, mas não sem antes apresentá-la pela voz de Thétys:

> Vês aqui a grande máquina do Mundo,
> Etérea e elemental, que fabricada
> Assi foi do Saber alto e profundo,
> Que é sem princípio e meta limitada.
> Quem cerca em derredor este rotundo
> Globo e sua superfície tão limada,
> É Deus; mas o que é Deus, ninguém o entende,
> Que a tanto o engenho humano não se estende
> (Camões, 2014, p. 331).

Vasco da Gama e, em seguida os portugueses da armada, vislumbram a Máquina que o saber humano desconhece. Neste ponto, ficam justificadas as exaltações que recebem, além mesmo das de Ulisses e de outros heróis épicos. Em razão disso, assim, eles puderam ver o funcionamento do universo e das forças físicas, tendo logrado "no erguido cume" (Camões, 2014, p. 330) – o gesto de subida também é uma metáfora para a ascensão ao conhecimento e à sabedoria das quais só os portugueses foram merecedores – de onde "contemplaram um globo translúcido que representava um 'transunto'. Ou seja, uma cópia ou imagem da 'grande Máquina do Mundo, descrita segundo o sistema geocêntrico de Ptolomeu " (Silva, 2011, p. 473).

Hernâni Cidade prossegue em sua análise ao destacar que contemplar este sistema era estar em consonância com o pensamento da época das grandes navegações, pois se acreditava na centralidade da terra como uma verdade, derrubada por Nicolau Copérnico, pois:

> Tudo na ilha se reunia para fazer dela símbolo de todas as compensações que os descobrimentos traziam ao homem: satisfação dos apetites dos sentidos; o espetáculo do esforço e das conquistas da vontade na expansão do poder e da cultura, no domínio pleno do planeta (Cidade, 2001, p. 132).

Após descrever o planeta para o Gama e sua armada, os portugueses são assegurados de que encontrarão "vento e mar tranquilo" (Camões, 2014, p. 346) além de serem acompanhados pelas ninfas ao longo do mar. Entre a saída dos nautas e a chegada a Portugal, quando "entraram pela foz do Tejo ameno" (Camões, 2014, p. 347), poucos versos separam os lusíadas da saída da ilha. É curioso verificar que, assim que as forças femininas se retiram, o poeta anuncia o fim do canto, no conhecido anticlímax de quem tem a "Lira destemperada e a voz enrouquecida, e não do canto, mas de ver que venho cantar a gente dura e ensurdecida" (Camões, 2014, p. 347). Crê-se que estes versos podem indicar que a pátria não aprendeu, na pedagogia proposta por Vênus, o recado dado ao longo da viagem: que guerra sem amor e sem que o feminino também seja protagonista desta pátria rebatizada pelas águas dos mares cortados pelas naus não poderá encontrar a plenitude que vem, sempre, pelo amor.

A postura do poeta, dirigindo-se ao rei, retoma a fala inicial do Canto I, em que novamente se coloca como vassalo:

> Por *vos* servir, a tudo aparelhados,
> De vós tão longe, sempre obedientes
> A quaisquer vossos ásperos mandados...
> (...)
> Os cavaleiros tende em muita estima,
> Pois com seu sangue intrépido e fervente
> Estendem não somente a Lei de cima,
> Mas *inda* vosso Império preeminente.
> (Camões, 2014, p. 348)

Considerações finais

Este artigo buscou demonstrar os papéis sociais de gênero na épica camoniana, que tem no episódio da Máquina do Mundo um prelúdio dos tempos que viriam. Vislumbrar um simulacro do funcionamento do mundo tornaria os portugueses mais aptos ao recado de Vênus? Neste ponto, parece-nos que a conjugação da tríade *mulher – mar – amor* e *homem – terra – guerra*, não permite mais que o feminino se manifeste, evocando assim o tom de cruzada religiosa que ainda impera nos tempos de Camões, a vitória do domínio masculino. Assim, mesmo que apresentada sob a forma de alegoria, a saída do feminino na obra resulta em um grande anticlímax, sendo possível antever, pela pena do poeta, a supremacia do homem, da terra e da guerra. Da União Ibérica? Do poder patriarcal da igreja? De todo modo, o recado amoroso não se estendeu, pois "de sorte que Alexandro em vós se veja,/ Sem à dita de Aquiles ter enveja" (Camões, 2014, p. 350). O elemento épico, masculino e violento permanece a fortalecer suas raízes, ainda que seja também o feminino parte do protagonismo da viagem.

Referências

AFONSO, José. **Grândola, Vila Morena**. Cantigas do Maio: Orfeu, Herrouville, 1971.

CAMÕES, Luiz Vaz de. **Os Lusíadas.** Org. Emanuel Paulo Ramos. Porto: Porto Editora, 2014.

CAMÕES, Luiz Vaz de. **Redondilhas, Canções, Sonetos.** Edição comemorativa do 4º centenário da morte do poeta. Real Gabinete Português de Leitura. Rio de Janeiro, 1980.

CIDADE, Hernâni. **Luís de Camões**: o épico. 3ª edição. Lisboa: Editorial Presença, 2001.

COSTA, Mariana Caser da. Das metamorfoses do amor n'Os Lusíadas: arma-amar. **Revista do NEPA/UFF**, Niterói, v.11, n.23, p. 29-41, jul.-dez. 2019.

HUE, Sheila. 400 anos de discórdias: Os Lusíadas, seus leitores e editores. **REVISTA BRASILEIRA** (Rio de Janeiro. 1941), v. Ano V, p. 93-117, 2016.

HUIZINGA, Johan. **Homo ludens:** o jogo como elemento da cultura. 8ª edição. Tradução de João Paulo Monteiro. São Paulo: Perspectiva, 2014.

MAFFEI, Luis. **Segundo Camões, a Pedagogia de Vênus e Cupido pelo Amor no mundo**. *Remate de Males,* Campinas, vol. 34, nº 2, p.513-530, jul/dez, 2014.

MAFFEI, Luis. **Gloriosos pois fingidos:** o esvaimento dos deuses e o consílio marítimo d'Os Lusíadas. Letras & Letras, v. 30, p. 177-189, 2014.

MAFFEI, Luis. **Camões em feminino.** In: Marginalidades Femininas: a mulher na literatura e na cultura brasileira e portuguesa. Montes Claros: Unimontes, 2017.

MAFFEI, Luis. **Camões e o real.** Metamorfoses. Revista da Cátedra Jorge de Sena da Faculdade de Letras da UFRJ, v. 14.1, p. 13-28, 2017.

MOURA, Vasco Graça**. Luís de Camões**: alguns desafios. Lisboa: Vega, 1980.

MOURA, Vasco Graça. **Camões e a divina proporção**. Imprensa Nacional Casa da Moeda. Lisboa: 1985.

SARAIVA, Antonio José. **O crepúsculo da Idade Média em Portugal.** Lisboa: Gradiva: 1995.

SARAIVA, Antonio José. **Luís de Camões:** Estudo e antologia. 2ª edição. Lisboa: Publicações Europa-América, 1972.

SARAIVA, Antonio José. **Estudos sobre a arte d'Os Lusíadas.** Lisboa: Gradiva, s/a.

SILVA, Vítor Aguiar e. **Camões: labirintos e fascínios**. 2ª edição. Lisboa: Cotovia, 1999.

SILVA, Vítor Aguiar e. **Dicionário de Luís de Camões**. São Paulo: Leya, 2011.

Recebido em 19/08/2024.

Aprovado em 30/09/2024.