

INCIDI, XXIX Sessione d'études, Le développement d'une classe moyenne dans les pays tropicaux et subtropicaux, Bruxelles, 1955.

M. CEPEDE et M. LENGELLE, Economie alimentaire du globe. Essai d'interpretation, Paris, Librairie Médicis, 1953.

A. PIATIER, Les inegalites du développement démographique et économique, in Encyclopédie Française, T. XI; La vie internationale, Paris 1957.

SIMON KUZNETS, Six Lectures on Economic Growth, Glencoe (Illinois), The Free Press, 1959, 122 páginas.

Artur Lewis, The Theory of Economic Growth, London, Allen & Unwin, 1955, 453 páginas.

VITTORIO MARRAMA, Saggio sullo sviluppo economico dei paesi arretrati, Torino, Einaudi, 1958, 396 páginas.

CAMÕES

CÉSAR LEAL

CAMÕES é um poeta demasiadamente vasto para se deixar penetrar pelas análises e interpretações de revisões críticas sumárias como esta. Contudo, se êle tem de ser julgado — e creio que se pode julgar Camões — não se deverá fazê-lo senão levando em conta o cânon de seu tempo. Se alguém tentar interpretá-lo exclusivamente à luz de valores críticos elaborados para a dissecação da sensibilidade moderna, será quase certo que errará o alvo a que se proponha atingir. O estudo da obra poética de Camões oferece muitas dificuldades. A maior delas, a meu ver, seria a ausência de uma tradição crítica que nos possibilitasse um melhor conhecimento das mudanças que se têm verificado na poesia de língua portuguesa, a partir de Camões. Temos que aceitar apenas a perspectiva que nos oferece a história da literatura como substituto de uma quase ciência que está se tornando a cada dia mais especializada: a crítica de poesia; e dentro da literatura é a poesia o gênero que constitui o núcleo mais centralizado dos interesses da crítica contemporânea. A poesia inglesa — a meu ver a melhor e a mais crítica que se cultiva no mundo presentemente — alcançou êsse elevado nível graças à tradição de grandes críticos-poetas que a têm notabilizado desde o século XVI com Ben Jonson, Dryden, Addison, Johnson, Coleridge, Wordsworth, Matthew Arnold e, mais recentemente, Richards, Empson e Eliot.

A ausência dessa tradição em nossa língua faz com que o julgamento de nossos melhores poetas, inclusive Camões, seja influenciado por idéias que não correspondem ao desenvolvimento de nossa própria poesia, além de revelar um sombrio desconhecimento do seu significado em cada época determinada da história. Não fôra a ausência dessa tradição, que nos torna

admiradores incondicionais de hábeis versejadores, cultivadores de gêneros e formas poéticas somente toleráveis pela negligência e inépcia daqueles que sustentam nas mãos os instrumentos da cultura, e a nossa crítica de poesia seria muito mais eficaz em suas apreciações.

Camões tem sido muito louvado — às vezes exageradamente mas não se pode concordar com aquêles que o criticam por haver seguido de perto a Virgílio e aos pré-renascentistas e renascentistas italianos, especialmente Dante, Petrarca e Ariosto.

Nos *Lusíadas*, Vasco da Gama segue antes o tipo heróico criado por Virgílio. Verifica-se aqui — para desespero dos eruditos que apontavam Virgílio como imitador de Homero — que Enéias e Aquiles, como personagens épicos, nada têm de comum; ou teriam muito pouco. A virtude de Aquiles e dos personagens homéricos, resulta do “equilíbrio entre a força e a razão”; a de Enéias repousa exclusivamente sobre princípios éticos. O herói camoniano representa a fusão dessas virtudes características da epopéia clássica, a qual êle associa muito do espírito nacional de seu povo, inclusive a submissão do herói à disciplina militar e cega obediência ao rei. Possui também alguns defeitos que não podem ser atribuídos a um verdadeiro personagem épico. Mas, literariamente, aquêles são novos valores que a crítica tem de reconhecer como devidos unicamente a Camões. Pois em Homero o herói é livre. Aquiles rompe com Agamenon e só volta à luta para vingar a morte de Pátroclo. Diferente é o comportamento de Vasco da Gama. Ao chegar a Melinde, recebe um convite real para visitar a cidade; recusa-se, contudo, a abandonar o seu navio, pois o “regimento”, em tudo obedecido, lhe manda que não saia deixando a frota em nenhum pôrto:

E porque é de vassalos o exercício
Que os membros tem, regidos da cabeça,
Não quererás, pois tens de Rei o officio,
Que ninguém ao seu Rei desobedeça.

Os Lusíadas, embora se ressinta em grande parte do maravilhoso (quando se o compara com a *Odisséia*, o *Orlando Furioso* ou a *Eneida*) é obra perfeita do ponto de vista estrutural.

Chegam a ser quase espantosos os conhecimentos técnicos-expressivos de Camões sobre a epopéia. Isso talvez o tenha prejudicado, mas se explica pela situação histórico-cultural da Europa no Renascimento. Se as línguas nacionais deviam enriquecer-se pela atividade criadora de seus poetas, o estudo sério dos autores antigos era obrigatório. Dante já dera o exemplo ao chamar Virgílio de “mio maestro e'l mio autore”.

O poema camoniano se inicia com a esquadra de Vasco da Gama já em mar alto, no Oceano Índico. Creio ser desnecessário louvar o artífice técnico que utiliza Camões para dar matéria a mais de três Cantos de sua epopéia, ao narrar ao rei de Melinde todo o passado de seu povo até a chegada ali da expedição. E é durante esta narrativa que surge, como explosão de seu temperamento elegíaco, o episódio de Inês de Castro, intermédio trágico que, segundo o cânon da época, não devia faltar em nenhum poema de larga extensão. Geralmente, tais episódios deveriam surgir logo no início do poema; a nota elegíaca se destinava a quebrar um pouco, ou pelo menos abrandar, os efeitos depressivos desencadeados no espírito do leitor pela intensidade da ação épica ou dramática; tais episódios sendo trágicos, consequentemente são também dramáticos; mas o que se procura aqui é tornar presente no drama, na tragédia, a nota dolorosa e triste. Em Dante, a história de Francesca aparece no Canto V do Inferno, e, segundo creio, é o que de mais belo existe no gênero em toda a poesia universal.

Entretanto o episódio de Inês não se faz integralmente dentro dos princípios que levaram Dante a descrever o de Francesca, já que, ao contrário do Mondego, o Limbo é uma região intrinsecamente dramática. Em Camões, quase tudo se faz sob o signo das idéias oriundas do Renascimento. Essas idéias reintroduziram na poesia das línguas nacionais o *topos* do “lugar ameno”, que embora existindo em toda a poesia da Idade Média, só com Dante é revitalizado, quando, no Canto XXVIII do Purgatório, Matilda ao descrever o Paraíso Terrestre, faz depender dêsse lugar de eterna primavera a “paisagem ideal” cantada pelos antigos poetas.

A sensibilidade de Petrarca, Ariosto e Tasso está em parte voltada para a Antiguidade, mas são êles — e especialmente

Dante — que realmente criaram novas formas, um novo estilo na poesia européia.

A busca de originalidade renascentista nunca se converteu num caso “patológico” como vem ocorrendo a largos setores da poesia moderna; ou melhor de toda a arte moderna. Ela é procurada num determinado período, mas, uma vez encontradas, as formas, os ritmos, os metros — extratos intrinsecamente sociais passam a ser patrimônio da literatura de todas as nações. Concluídas as pesquisas, voltam-se todos ao trabalho criador. Pois é melhor criar do que teorizar apenas. Assim, os estilos do Renascimento deixam de ser “estilos históricos” para se constituir em “estilos de cultura”. Como grande poeta, Camões se serve de um *estilo de cultura*. Ele não precisava descobrir uma estrofe para os *Lusíadas*. O Cânon da época já estabelecera que a epopéia devia ser escrita na oitava de Boiardo e Ariosto. Eugênio d’Ors, em um estudo sobre o Barroco, foi dos primeiros a demonstrar que a imitação de um estilo histórico só poderia resultar num pastiche ou plágio, o que não pode ocorrer com os estilos de cultura. Spenser, Sidney, Sá de Miranda e Garcilaso não podem ser acusados de pouca originalidade ou pouca capacidade de invenção simplesmente porque introduziram na Inglaterra, Portugal e Espanha uma invenção italiana: o soneto. Entretanto, se poderia argumentar que a Espanha não tinha nenhuma semelhança com a Itália, pois é um dos poucos países que praticamente não foram atingidos pela Renascença. Pois a Renascença, o seu classicismo, se restringe exclusivamente a Boscán e Garcilaso. Mas é justamente graças ao fenômeno que os antropólogos e sociólogos chamam de “difusão” que pôde surgir naquela época um “sistema internacional” de formas literárias, ao qual se integrou Camões, sendo ele próprio um dos iniciadores de Barroco na poesia européia, antes de Shakespeare, Lope da Vega e Gongora. Mas creio que antes de analisar o barroco camoniano seria interessante estudar a influência de Garcilaso no episódio de Inês de Castro, assim como na criação da *Ilha dos Amores*.

Não me parece irrelevante a resposta que se possa dar a esta pergunta, quase automaticamente formulada, sempre que se fala de Camões: — seria ele mais importante como épico

ou como lírico? Creio que a resposta mais inteligente seria aquela que não admitisse dissociação alguma entre o Camões lírico e o Camões épico. Considerando-se isoladamente os dois gêneros, as diferenças fundamentais existentes entre ambos, acredito que o certo seria dizer-se que os *Lusíadas* e as *Rimas* bem como sua obra dramática — menos importante — formam integralmente a personalidade poética de Camões; os três gêneros constituem partes indissolúveis de uma mesma unidade: a poesia camoniana. Se ele houvesse escrito apenas os *Lusíadas* nos teria dado obra perfeita no gênero; mas revelaria pouco da enorme riqueza de seu temperamento bucólico, da multiplicidade de sentimentos — amor, arrependimento, desejo, tristeza, melancolia — expressos em apurada forma artística, de que são exemplos suas elegias, sonetos, odes, sextinas e canções.

Nos *Lusíadas*, a natureza objetiva da poesia épica, a necessidade que se tem de mostrar o poema como “uma *empresa nacional* em que se deve imprimir o gênio inteiro de um povo na aurora de sua existência heróica”, impedem que tais sentimentos façam sua irrupção, a não ser em dois momentos: a tragédia de Inês de Castro, no Canto terceiro, e a invenção da Ilha dos Amores, nos Cantos nono e décimo. Acredito que a influência de Garcilaso tenha sido decisiva para a formulação técnico-expressiva, e até mesmo afetiva, da história de Inês. O estímulo formal em Camões — como em Garcilaso — deriva do pensamento italiano dominante na literatura européia da época. Mas o que pretendo assinalar aqui, um tanto arbitrariamente como costuma ser o meu assistematismo crítico, é o que irei chamar de “permutação” entre Camões e Garcilaso, embora quase não hajam sido sequer contemporâneos; ambos, entretanto, ainda que distanciados, viveram no mesmo século; ambos foram soldados, mas menos inclinados à descrição de suas aventuras militares de que a expressão de seus temperamentos melancólicos, marcados intensamente pelo sofrimento amoroso. Essa a razão — segundo creio — que tem levado alguns críticos a considerar Camões portador de uma índole pouco épica, sobrepujada em suas limitações, pelo

“honesto estudo” das ciências, das artes, e sobretudo dos verdadeiros caracteres da epopéia heróica.

Em 1535, Garcilaso foi gravemente ferido em combate, tendo quase perdido um braço e recebido deformantes ferimentos na boca; tais fatos tiveram vaga repercussão nos poucos poemas que escreveu até sua morte, ocorrida pouco depois, em 1536. Contudo, é significativo que um de seus últimos poemas seja a *Écloga*, em que narra a morte da jovem portuguesa Isabel Freire, por quem se apaixonara e cujo desaparecimento ocorre numa espessura de erva, “*cêrca del Tajo en soledad amena*”. Menos de quarenta anos depois, Camões lhe oferece em troca uma composição de peso idêntico — a descrição da morte da bela espanhola Inês de Castro, que viera a Portugal acompanhando a princeza Constança, de Castela, e fôra morta às margens do Mondego, em sítio onde hoje “fresca fonte rega as flôres, que lágrimas são a água e o nome amores”.

Creio que a *Écloga* III de Garcilaso, tanto do ponto de vista do estilo, quanto da delicadeza dos sentimentos, apresenta valores poéticos superiores ao episódio de Inês. Negá-lo seria quase impossível. Isso não dá direito a ninguém de julgar estar eu afirmando a superioridade de Garcilaso sobre Camões. O maior nível de harmonia do conjunto em Garcilaso se explica por ser o seu poema uma composição lírica de pequena extensão; o poeta podia trabalhá-la cuidadosamente. Ainda mais quando se sabe que o jovem escritor espanhol produziu pouco e sem pressa. Apesar da enorme importância literária e histórica, a obra poética de Garcilaso é constituída de apenas trinta e oito sonetos, cinco canções, uma epístola e três *éclogas*. Camões, ao contrário, faz irromper o episódio de Inês no curso de uma ação épica que se estende por mais de oito mil decassílabos. Como ambos se serviram da oitava rima, creio que será interessante compará-los; vejamos algumas estrofes de ambos. Primeiro Garcilaso:

Todas con el cabello desparcido
lloravan una Ninfa delicada,
cuya vida mostraba que habia sido
antes de tiempo y casi en flor cortada.

Cerca del agua, en un lugar florido,
estaba entre la yerba degollada
cual queda el blanco cisne cuando pierde
la dulce vida entre la yerba verde.

Agora Camões:

Assim como a bonina, que cortada
Antes do tempo foi, cândida e bela,
Sendo das mãos lascivas maltratada
Da menina que a trouxe na capela
O cheiro traz perdido e a côr murchada:
Tal está morta a pálida donzela,
Secas do rosto as rosas e perdida
A branca e viva côr com a doce vida.

Observe-se a extrema precisão das imagens de Garcilaso ao pintar o ambiente. A Ninfa morta (Isabel Freire) teve a vida antes do tempo cortada como uma flôr. As ninfas do rio vêm chorar a jovem portuguesa, cujo corpo alvo como um cisne contrasta com o verde da erva. Em Camões, Inês é comparada a uma bonina também cortada antes do tempo. A expressão “antes do tempo” em Garcilaso é usada com maior precisão. Em Camões não ocorre o mesmo. Ele utiliza cinco versos da oitava na comparação, e segundo me parece, isso já representa uma falha expressiva em relação a Garcilaso. Somente nos três versos finais ele nos oferece uma imagem da jovem morta: o rosto pálido, as rosas secas da face e perdida a vida com a branca e viva côr. De forma um tanto imprópria, eu diria que a estrofe de Camões seria pastiche da estrofe de Garcilaso. Seria talvez mais exato dizer que Camões apenas traduziu Garcilaso nesse trecho. E se dúvida houvesse, bastaria citar alguns traços estilísticos comuns às estrofes citadas. “Antes do tempo”, “flor cortada”, “doce vida”. Nos versos emparelhados ambos se servem do mesmo verbo: perder. Escreve Garcilaso:

cual queda el blanco cisne cuando pierde
la dulce vida entre la yerba verde.

Vejamos Camões:

Secas do rosto as rosas e perdida
A branca e viva côr com a doce vida.

Na Écloga III, a paisagem de Garcilaso não é comum apenas à poesia renascentista. O sussurro das abelhas que se ouve no profundo silêncio do vale, ao contrário do que afirmam ilustres críticos europeus, nada tem de novo em Garcilaso, ou que pelo menos possa ser considerado puramente renascentista, pois tal zumbido já se ouvia na mais remota tradição épica da China e da Índia e especialmente na poesia bucólica grega. No *Idílio VII*, conhecido como a “rainha das éclogas” de Teócrito, sussurram abelhas douradas ao colherem o suco das flôres com que a deusa dos poetas preparava um saboroso mel para Comatas, pastor de cabras siciliano, encerrado num ataúde de madeira por seu amo como castigo pelos constantes sacrifícios que êle oferecia às Musas. Contudo, pôde viver assim dois meses, pois abelhas levavam à Musa Célica a substância com que ela

Doce formando, lhe acalmava a fome
Molhando o lábio em néctar delicioso.

O *topos* passa a Virgílio e a toda a grande poesia latina medieval e do Renascimento. Em descrições como essas Camões rivaliza com todos ao inventar a *Ilha dos Amores*. Mas antes de analisar essa passagem, onde a influência de Garcilaso mais uma vez se manifesta, não posso deixar sem comentários uma das mais belas estrofes dos *Lusíadas*. Refiro-me àquela que fixa o ponto culminante da história de Inês:

Tais contra Inês os brutos matadores
No colo de alabastro que sustinha
As obras com que Amor matou de amores
Aquele que depois a fez Rainha.
As espadas banhando e as brancas flôres
Que ela dos olhos seus regadas tinha,
Se encarniçam férvidos e irosos,
No futuro castigo não cuidadosos.

Tal estrofe “é um milagre de invenção rara”. Não por todos os seus versos, mas por dois ou três, e especialmente um que surge com súbita força e ilumina todo corpo de epopéia camoniana. Refiro-me ao terceiro:

As obras com que amor matou de amores.

Acredito que êsse verso — sempre tão discutido pelos críticos — encontra sua origem no “stil novo”, designação dada por Dante no Canto XXIV do *Purgatório* ao movimento idealizado por Guido Guinizelli, em fins do século XIII e cujos fundamentos teóricos o próprio Dante desenvolve juntamente com outros poetas toscanos como Guido Cavalcanti, e Giani Alfani. O grupo elege como temas poéticos característicos do movimento renovador “noção de que o Amor somente pode encontrar-se no coração gentil e não pode haver coração nobre em que nêle não resida o Amor”. Outro tema, de certo modo ligado ao primeiro, é o de que a “idéia da mulher bela dá lugar no coração do homem a uma inata disposição para o bem, isto é, dá lugar à gentileza que se identifica com o amor, que existia antes apenas em potência e que é, portanto, instrumento de elevação da alma do amante ao Sumo Bem”. A beleza é formada na mulher pelo conjunto de seus atributos físicos e morais; mas é no rosto que ela tem de demonstrar as belas *obras* com que foi adornada pelo criador. Assim, os cabelos, olhos, sobrancelhas, dentes, bôca, lábios, nariz e sorriso de Inês de Castro formavam “as obras com que Amor matou de amores” o rei Pedro. É necessário comentar essa passagem, pois alguns críticos consideram o verso citado extremamente difícil. Acredito que esta é a chave de sua explicação. Alguns já interpretaram que as *obras* a que se referia Camões seriam os seios de Inês! Outras interpretações são aceitáveis, porém a que acabo de dar me parece historicamente apoiada em melhores fundamentos. O que não é assim tão importante, especialmente quando se verifica que a beleza do verso transcende à fragilidade de tais análises. Melhor seria aceitá-lo com um objeto sagrado; como o intraduzível verso de Dante no episódio de Francesca:

Amor, ch'a nullo amato amar perdona.

Ao criar a *Ilha dos Amores*, Camões se torna o primeiro poeta ibérico a construir uma *paisagem* ideal que ultrapassa as exigências da época e penetra profundamente o núcleo mais interno da tradição greco-latina. Como declara Dámaso Alonso, o “lugar ameno” de Garcilaso, na Écloga III, está impreg-

nado do pensamento renascentista, mas acrescentado da seiva nova que lhe infundem outros fatores, inclusive ecológicos. Segundo creio, o mesmo não ocorre a Camões, ainda que êle esteja influenciado pelo *estilo novo* e cultive com máxima eficácia todos os seus gêneros, mesmo os mais difíceis, como a sextina e o soneto. O universo camoniano não se reduz a uma pura visão da Europa, idealizada como “reflexo ou imagem platônica da Suma Beleza” (Dámaso Alonso). Dois críticos alemães, cuja erudição não deve ser subestimada — Friedrich Schlegel e Ernst Robert Curtius — ao estudarem determinados problemas relacionados à interpretação de textos poéticos, fazem apreciações que considero de importância para uma compreensão mais ampla dos *Lusíadas*. Schlegel nos lembra que o poema foi concebido sob os céus da Índia e está cheio de esplendor meridional; Curtius mostra que a “transfiguração do homem, do mundo e da terra ocidental” se inicia com Homero, e só é modificada pela tragédia ática e, mais tarde, pela poesia medieval cristã-germânica. As afirmações de Schlegel e Curtius, são suficientes para demonstrar que o universo camoniano, sua *paisagem ideal*, não se restringe “ao mundo abreviado e puro”, essencialmente renascentista, observado em outros poetas da época. Como disse antes, Camões recebeu de Garcilaso estímulos formais, que associados a certa identidade de temperamento, o conduziram a uma expressão aproximada de sentimentos relacionados ao amor, à melancolia, às descrições da natureza, que hoje as investigações sobre determinados fenômenos psicológicos rejeitam como criações puras da imaginação e da fantasia.

Na invenção da *Ilha dos Amores*, alguns se admiram de que um poeta da Contra-Reforma se mostre tão sensual, inteiramente entregue à lascívia, aos sentimentos eróticos; nada mais inconsequente do que afirmações como essas. Creio que têm o mesmo valor, do ponto de vista crítico, da afirmativa de Teófilo Braga, de que a *Ilha* teria sido induzida a Camões por um fenômeno de ótica, do tipo daquela que os navegadores Cook e Peyrouse deram o nome de *Terras de bruma*. Nos *Lusíadas*, a *Ilha dos Amores* tinha de surgir por duas razões exigidas pelo cânon: a primeira, a obrigatoriedade da apresen-

tação da paisagem ideal; tratando-se de poema cuja ação se desenrola no mar, era natural que essa ilha, como as Cíclades brilhantes de Horácio, surgissem no oceano; segundo, para manter a *unidade* — e uso o termo aqui em sua significação menos moderna do que aristotélica — do conteúdo moral dos *Lusíadas*. A lascívia, o erotismo camoniano, só podem interessar a uma crítica ligeira, incapaz de entender o significado de um símbolo, de uma alegoria, até mesmo quando revelados. No Canto nono, Camões não cria dificuldades aos intérpretes literários e faz prevalecer o sentido ético, a verdade: a significação da *Ilha dos Amores*, quando diz que no mundo não se ama o que se deve amar; ama-se as coisas vãs, a tirania, o dinheiro que compra as consciências e interpreta sutilmente os textos das leis:

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

Essas estrofes, como outras que surgem no final de alguns Cantos, revelam as preocupações sociais de Camões; seu interesse pela gente humilde, sem contudo, se deixar influenciar pelas pressões do mundo exterior, porquanto o gênio lírico dominante em sua natureza criadora não se submete a nenhuma lei que não emane do núcleo mais interno de sua individualidade. Êle está consciente de que o povo, em última instância, é que faz a grandeza dos reinos, dos impérios, das nações. Por isso, não poupa legisladores e magistrados. Seu poema não visa alcançar apenas um plano de beleza heróica; apesar das dificuldades que possa oferecer ao leitor, é aberto à compreensão de todo o corpo social da nacionalidade e não só às elites; foi escrito sem que lhe faltassem ambições universalistas, mas se dirige especialmente ao povo lusitano, a quem êle considera apto a entendê-lo. Dirigindo-se ao rei D. Sebastião, diz: “Mas eu falo humilde, baixo e rudo, / de vós não conhecido nem sonhado / da boca dos pequenos sei contudo / que

o louvor sai às vêzes acabado". Se o poema épico reflete justamente o espírito nacional de um povo, sua compreensão deve ser universal e não apenas parcial e fragmentada; não se escreve um poema épico para as elites. O poeta épico não recusa ao povo uma expressão capaz de fazê-lo entendido. É um engano supor-se — como ingênuamente supõem alguns — que o *Ulisses* de Joyce não seria senão uma epopéia moderna.

Camões desferiu golpes muito fortes nos poderosos da época; por essa razão, conforme assinalou T. S. Eliot a propósito de referências de certos críticos à poesia de Wordsworth, a quem julgavam alguns menos poeta do que um "caudilho renegado", ele podia ser também chamado assim. Ao falar tal linguagem, que o próprio Wordsworth chamaria "dos homens", Camões estabelece conexões estreitas entre o conteúdo ético do poema e a *paisagem ideal* que iria nêle estabelecer.

Do ponto de vista poético, a *Ilha dos Amores* é de uma extraordinária riqueza. Surpreende-me o fato de um investigador tão meticoloso quanto Curtius, em famoso ensaio, não lhe fazer nenhuma referência. É certo que Curtius procurou estudar o problema apenas na poesia grega e latina e demonstrar como o *topos* penetrara na Idade Média e na Renascença pelo processo da *continuidade*. Mas Curtius não esqueceu Goethe, e isso me parece suficiente para não desculpá-lo. Não poderia Curtius alegar que estudara a questão apenas na Antiguidade, na Idade Média e nos poetas italianos, a partir do século XIV.

Na Ilha se encontram três outeiros recobertos por "gramíneo esmalte", vendo-se, entre árvores viçosas e extremamente verdes, claras e límpidas fontes que manam do alto das colinas. Derivando entre as pedras alvíssimas, se vê a "sonorosa linfa". Em Garcilaso, a *Écloga III* nos dá uma perfeita visão do *lugar ameno* segundo a concepção renascentista:

Cerca del Tajo en soledad amena,
de verdes sauces hay una espesura
tôda de hiedra revestida y plena,
que por el tronco, va hasta el altura,
y así la teje arriba y encadena,
que el sol no halla paso a la verdura;
el agua baña el prado con sonido,
alegrando la vista y el oído.

Entretanto, a *Ilha dos Amores* não é um *locus amoenus*; é uma passagem homêricamente elaborada. Dirá melhor helenisticamente, já que Teócrito, no *Idílio VII*, escreve:

Formoso manancial, em cujo bordo
frondosos olmos e álamos cresciam
com suas frondes formando espesso bosque
impenetrável ao sol do meio dia.

Mas na *paisagem ideal* de Camões está situado um *lugar ameno* e ele cumpre, assim, uma exigência didática que prevaleceu na poesia latina, já que não se deve confundir *lugar ameno* com *paisagem ideal*. Tampouco com simples descrições de algumas plantas ou árvores isoladas. Nos *Lusíadas*, o lugar ameno é dos mais ricos observados na poesia da época. Basta que se o compare com o levantamento feito por Curtius em poetas gregos e latinos. Exatamente mil arvoredos existem nêle, com mais de vinte espécies de plantas expressamente enumeradas: laranjeiras, com frutos da cor dos cabelos de Dafne, cidreiras, limas da Pérsia, limões cheirosos que imitam seios de virgem, pinheiros, ciprestes, mirtos, cerejeiras e uma árvore típica da paisagem hemérica: o loureiro. Também há romãs, peras, olmos e numerosas espécies de flores. Vejamos sua aptidão em selecionar o belo e ordenar experiências que à semelhança de Garcilaso — alegam "la vista e el oído":

Num vale ameno que os outeiros fende,
Vinham as claras águas ajuntar-se
Onde uma mesa fazem, que se estende
Tão bela quanto pode imaginar-se;
Arvoredo gentil sôbre ela pende,
Como se pronto está para afeitar-se
Vendo-se no cristal resplandescente
Que em si o está pintando propriamente.

A beleza da expressão camoniana em si, a precisão das imagens e outros valores essencialmente poéticos, somente serão submetidos à análise nos períodos deste ensaio em que pretendo estudar sua lírica. Nos *Lusíadas*, estou mais interessado em mostrar ao leitor a gênese dos elementos retóricos e, também, o seu conteúdo ético. Que o sentido moral observado em quase todos os Cantos é, também, o que predomina na

Ilha dos Amores, basta citar aqui alguns versos finais do Canto nono:

Que as Ninfas do oceano, tão formosas,
Tetis e a ilha angélica pintada
Outra coisa não são que as deleitosas
Honras que a vida fazem sublimada.
Aquelas proeminências gloriosas,
Os trunfos e a fronte coroadas
De palma e louro, a glória e a maravilha,
Estes são os deleites desta ilha.

Confesso me ser impossível aceitar a tese — se bem que defendida por críticos que levam muito a sério o seu labor — de que Camões, neste Canto, se teria entregue inteiramente aos excessos de sua sensualidade erótica.

Camões sempre foi considerado um clássico, no mais amplo sentido que se possa dar ao termo. Até recentemente, creio que apontá-lo como barroco seria um sacrilégio, uma heresia imperdoável; mas *Os Lusíadas* é um poema barroco. Negá-lo era uma atitude de defesa, em razão de velhos preconceitos dominantes no pensamento crítico dos séculos XVII, XVIII e XIX, que não perdoava o *preciosismo* de Shakespeare e o estilo “rebuscado” dos poetas espanhóis do Século de Ouro, especialmente Gôngora.¹ Shakespeare foi o que sofreu mais as consequências dessa visão crítica deformada, pois como observou Victor Hugo, em seu estudo *William Shakespeare*, foram necessários que três séculos navegassem para que êle desembarcasse no Dover e os ingleses tomassem conhecimento de suas obras. Quanto a Gôngora, foi tido como poeta extravagante, cultivador de um estilo patológico, pleno de figuras incompreensíveis. Por que os poetas barrocos teriam sido tão severamente criticados em seu tempo? Creio que a resposta é simples: o Barroco representava uma atitude espiritual em oposição ao Clássico; sempre existira em tôdas as épocas, mas só na Renascença, quando problemas de natureza religiosa influenciaram decisivamente o destino das Artes,⁽¹⁾ êle acentua suas “notas morfológicas e o sentido

1 — É preciso não esquecer que as categorias de Woelflin só foram transferidas das artes plásticas para a literatura após os conhecidos estudos de Oskar Walzel, realizados a partir de 1916.

cósmico de sua linhas”. Assim, o barroco literário meridional não é apenas uma revolução contra um classicismo medieval de origem gótica; seria, como observam alguns historiadores, inclusive Eugênio d’Ors, uma das manifestações espirituais da Contra-Reforma.

Creio que se deve a legiões de investigadores a compreensão mais ampla que se tem hoje no mundo inteiro do que seja o Barroco em suas numerosas manifestações. “Antes de Pontigny — diz d’Ors — se acreditava: primeiro que o Barroco era um fenômeno cujo nascimento, crescimento e morte se situava historicamente nos séculos XVII e XVIII, e somente se manifestara no mundo ocidental; segundo, que seria um movimento exclusivo da arquitetura e alguns setores da escultura e da pintura; terceiro, que o movimento representava a expressão de um estilo patológico, de uma monstruosidade e mau gosto inconcebíveis; quarto, que derivava de uma espécie de decomposição do estilo clássico do Renascimento”. Contribuiriam para essa visão distorcida as imprecisões sobre o emprêgo do conceito de Barroco pelo historiador suíço Woelflin.

Essa compreensão limitada de um movimento tão antigo quanto a própria arte, fêz com que uma crítica formada dentro de uma visão essencialmente caprichosa e particular do mundo, desprezasse, durante séculos, autores que somente de alguns anos para cá vêm sendo considerados como as personalidades mais representativas da poesia do seu tempo. Mas, do ponto de vista historicista, quando teria o Barroco surgido na Europa? Acredito que a resposta a tal indagação não constitui problemas, quando se trata de esclarecê-la em relação às artes plásticas. Mas o barroco literário ainda é um problema; ainda apresenta questões que a Ciência da Cultura tem obrigação de resolvê-las.

De Camões pouco se fala como poeta barroco. Talvez o sentido pejorativo do termo haja obrigado os seus zelosos admiradores a uma fuga — quase transformada em reflexo condicionado — de qualquer análise que os levassem a interpretá-lo como um dos precursores do movimento barroco na literatura europeia. Mas a verdade é que a expressão barrôca camoniana penetra numa das maiores literaturas da Europa e con-

segue influenciar seus maiores autores: a Espanha. Camões recebeu influências de Garcilaso, mas, por outro lado, influenciou vigorosamente os poetas espanhóis do Século de Ouro, especialmente Gôngora. Hoje, quando se verifica — como reconhece o próprio Eugênio d'Ors — que o barroco já se manifesta no “naturalismo pré-histórico”, no Alexandrinismo na África, nas produções materiais búdicas da Ásia, não se pode colocar da lado a observação de Schlegel, anteriormente citada, de que *Os Lusíadas* é uma epopéia concebida sob os céus da Índia, onde mais de metade da obra foi escrita, não havendo mais dúvida de que o orientalismo somente alcança a arte europeia com a descoberta dos novos mundos pelos exploradores espanhóis e portugueses.

Vejamos algumas das características do barroco camoniano. Inspira-se na própria experiência, no conhecimento próprio de outros povos e costumes. Assim, ao descrever o traje do Rei de Melinde não esquece que ele vinha num batel largo, toldado de sedas de diversas cores; os nobres que o acompanham estão ricamente vestidos, vendo-se na cabeça do monarca uma fita de sêda guarnecida de ouro. E mais: “Cabaia de Damasco rico e dino / da Tyria côr entre eles estimada; / um colar ao pescoço de ouro fino / onde a matéria da obra é superada, / com resplendor reluz adamantino; / na cinta a rica adaga bem lavrada; / nas alparcas dos pés, em fim de tudo, / cobrem ouro e aljofar ao veludo”. Prossegue a descrição dos trajes dos Ministros; em tudo há aquelas características morfológicas essenciais do Barroco: colorido, movimento, multipolaridade e continuidade. Mas ele não se limita a descrever o Rei de Melinde. Reunindo os elementos dos mundos nunca vistos aos do mundo ocidental, mostra o traje de Vasco da Gama: “Vestido vem o Gama ao modo hispano / mas francêsa era a roupa que vestia, / de cetim de Adriática Veneza, / carmesi, côr que a gente tanto preza”. Aqui podemos falar de um desejo consciente de reunificação daqueles dois mundos. Eugênio d'Ors já observara que o Barroco europeu vem do extremo-ocidente do Continente, do “manuelino português” e “pode proceder dos primeiros contactos exploradores ou missionários com o Extremo-Oriente, bem como de reminiscências de um não de

todo abolido mundo celta, que anteriormente havia ficado extramuros do mundo clássico greco-romano”.

As alusões de Camões aos trajes do Gama são interessantes. A roupa é francesa, o modo como a veste é “hispano”, o “tecido da Adrática Veneza”. Observa-se aqui um certo interesse de Camões em fundar uma comunidade europeia, baseada em raízes essencialmente latinas contra o mundo anglo-saxônico, que ele considerava apartado da Cristandade pela Reforma: “Vê-de'los alemães, soberbo gado / que por tão largos campos apascenta, / do sucessor de Pedro rebelado, / novo pastor e nova seita inventa”; mas não limita suas críticas apenas aos alemães:

Vêde'lo duro Inglês, que se nomeia
Rei da velha e santíssima cidade
Que o torpe Ismaelita senhoreia
Quem viu honra tão longe da verdade
Entre Boreais neves se recreia,
Nova maneira faz da Cristandade,
Para os de Cristo tem a espada nua,
Não por tomar a terra que era sua.

Conhecendo-se a posição assumida pelo Barroco na Contra-Reforma, sente-se nas referências aos trajes do Rei de Melinde, do próprio Gama e as críticas aos alemães e ingleses, uma intenção camoniana cujos fins não estão devidamente esclarecidos e seria conveniente estudá-la. Contudo, o que pretendo demonstrar é sua condição de poeta predominantemente barroco. Vejamos, pois, o colorido do traje do herói português:

De botões de ouro as mangas vem tomadas,
Onde o sol reluzindo a vista cega:
As calças soldadescas recamadas
Do metal que Fortuna e tantos nega.
E com pontas do mesmo delicadas
Os golpes do gibão ajunta e achega;
Ao itálico modo a áurea espada,
Pluma na gôrra, um tanto reclinada.

Gôngora, num poema dedicado ao biógrafo de Felipe II — Luiz de Cabrera — apesar de ser um poeta puramente barroco, não apresenta tanto colorido, quando em determinados trechos se refere ao filho de Carlos V:

Províncias, mares, reinos diferentes,
Perigrinó, gentil, pisó ceñido

de enjambres no, de ejercitos de gentes.
 Cual ya el unico pollo bien nacido,
 de crestas vuelo, de ouro coronado,
 y bien de plata y rosicler vestido,
 que de tropas de aves rodeado,
 la variedad matiza del plumaje
 el color de los cielos turquesado.

Contudo, a maior influência de Camões sobre Gôngora se faz justamente nos poemas em que o poeta espanhol se utiliza da oitava rima, como a *Fabula do Polifemo*. Esse é problema de que pretendo me ocupar noutra ocasião. Nos *Lusíadas*, o barroquismo camoniano se apresenta muito característico em dois momentos. Refiro-me às descrições de Adamastor e Tritão. O primeiro se apresenta como figura robusta e válida. Surge em pleno ar oceânico, com estrutura disforme, o rosto carregado, a barba esqualida e a postura má e medonha. A côr de sua pele é parda como a terra, os dentes são amarelos, os cabelos crespos e a bôca negra. Quando êle fala “horrendo e grosso”, as carnes e os cabelos de Vasco da Gama se arrepiam; é daqui que Fernando Pessoa parece retirar muito do que se observa no Mostrengo de *Mensagem*. Todo o episódio simbolizado pelo gigante Adamastor (Cabo das Tormentas) constitui pura descrição barrôca. Quanto a Tritão, acredito que esta estrofe não pode ser classificada senão como resultado de uma expressão intelectual essencialmente nova na poesia da época:

Os cabelos da barba e os que descem
 Da cabeça e nos ombros, todos eram
 Uns limos prenhes de água, e bem parecem
 Que nunca brando pente conheceram;
 Nas pontas pendurados não falecem
 Os negros missilhões que ali se geram;
 Na cabeça por gorra tinha posta
 Uma mui grande casca de lagosta.

Poderia haver expressão mais característica do Barroco? Observem os cabelos de Tritão; são feitos de barro molhado, onde conchas e pequenos moluscos nascem e vivem ali, eternamente, como negros piolhos. Que crítico teria coragem suficiente para afirmar que um clássico descreveria assim um gigante marinho, como o fêz Camões? O chapéu de Tritão é uma casca de lagosta. Possivelmente só em Gôngora o barro-

co literário encontraria expressões mais características. O fato de ser precursor do barroco na poesia européia, assegura a Camões uma posição de primeiro plano na nova crítica de poesia, já que êle tem sido apontado apenas como epígono dos modelos italianos. Cultivador apenas — dizem alguns — da oitava rima de Boiardo e Ariosto, na epopéia; na têrça rima de Dante, nas Elegias; do soneto, introduzido na península por Garcilaso e Sá de Miranda; do sistema retórico de Lucano, Virgílio e Homero. Que dizer, porém, de seu próprio temperamento? Da visão particular do mundo? Da fidelidade a si mesmo e ao seu povo? De ter sido o último a escrever uma epopéia heróica válida, quando o gênero já se encontrava praticamente superado e de realização quase impossível, com o advento da novela moderna que iria iniciar-se poucos anos depois, com Cervantes?

Mostrar a importância de um autor como Camões é uma tarefa necessária à moderna crítica de poesia de língua portuguesa. Sua obra poética deve ser conhecida pelo leitor moderno e principalmente pelos estudantes e poetas jovens pois é preciso saber o que num grande poeta pertenceu apenas ao seu tempo e o que, superando o próprio tempo, alcança o futuro, como parte inseparável do espírito humano, em tôdas as épocas.

Quando Vasco da Gama chega a Calecut, recebe em suas náus o Regente do Reino, cujos olhos inquirentes pairam sobre as bandeiras lusitanas e os toldos vermelhos das naves. Nas cobertas de sêda estão pintadas as cenas da batalha, as lutas campais, os desafios, tudo enfim que testemunha o poder de um povo cujo braço forte o transformara em cabeça da Europa. Creio que pela primeira vez na poesia da época, se procura dar à pintura um lugar próprio entre as demais artes. Ainda que a Renascença tenha sido marcada pela presença de grandes pintores, é preciso não esquecer que não se dava a êsses artistas a mesma importância que já desfrutavam socialmente outros integrantes das chamadas “artes liberais”: poetas e compositores, por exemplo. A propósito, seria interessante o leitor conhecer o estudo de Ernst Robert Curtius — *A teoria da arte de Calderón e as “artes liberais”*. Creio que tal documento lhe possibilitaria compreender melhor a posição de Camões em relação à Pintura. Enquanto em Corneille e Racine, Shakespeare, Mar-

lowe, Ben Jonson, Milton e Dryden, além de outros grandes poetas da época, a pintura não encontra quase nenhuma referência em seus poemas, Camões no final do Canto sétimo a chama de "a muda poesia", tal como a classificava também o poeta grego Simónides. E dedica aos pintores mais da metade do Canto oitavo. No momento em que o Catual é recebido por Paulo da Gama e olha admirado os painéis e figuras desenhados nas naves,

A trombeta, que, em paz, no pensamento
Imagem faz da guerra, rompe os ares;
Com fogo o diabólico instrumento
Se faz ouvir no fundo lá dos mares.
Tudo o gentio nota; mas o intento
Mostrava sempre ter nos singulares
feitos dos homens, que em retrato breve
A muda poesia ali descreve.

A épica camoniana está profundamente penetrada pela idéia de grandeza da pátria, honra e dignidade de seu povo. Uma investigação ideológica dos *Lusíadas* revelaria muito sobre as intenções de Camões, que não me parece ser um europeu tão europeu quanto Dante ou Goethe. Embora terno em sua lírica, na epopéia ele é o poeta do imperialismo lusitano. Observe-se a estrofe que acabo de transcrever. Para saudar um visitante poderoso como o Catual de Calecut, Vasco da Gama recorre a um instrumento marcial, cujo toque diabólico traz ao pensamento a imagem da guerra. E o seu canto é tão forte que assombra os deuses no fundo do oceano. A tudo o visitante está atento, mas nada o impressiona mais do que as obras dos pintores. E para descrever o que êsses quadros simbolizam do passado de seu povo, Camões se mostra tímido; pede a ajuda das Ninfas do Tejo e do Mondego, pois vai trilhar um caminho "árduo, longo e vário":

Vosso favor invoco, que navego
por alto mar com ventos tão contrários,
Que se não me ajudais, hei grande medo
Que o meu fraco batel se alague cedo.

Camões escreve numa linguagem que não pode ocultar sua paixão. Frequentemente recorre à própria experiência que tem da luta para incentivar o espírito de seu povo, acostumá-lo ao trabalho árduo, a uma rígida disciplina que tem como fun-

damento ético a defesa da fé cristã. Não esquece de lembrar aos portugueses que ele não é apenas um poeta, mas um guerreiro que enfrenta nesses duros tempos as novas invenções da artilharia: "Qual Cànace que a morte se condena / numa mão sempre a espada e noutra a pena". Como as descrições sobre a pintura irão ser demasiadamente extensas, e ele já se encontra no final do Canto, serve-se da tópica para dar aos poetas de seu tempo e de todos os tempos, uma lição de filosofia prática; uma aula de ética. Coloca-se em posição oposta a de certos tipos dominantes no jornalismo contemporâneo que prosperam escrevendo sobre o "bom gosto" que caracteriza as ações da chamada "gente bem". Contudo, Camões jura às Ninfas que não cantará aos que colocam seus próprios interesses acima dos interesses da lei; os ambiciosos, os que desejam ser lisonjeados para alcançar na sociedade posições imerecidas, os aduladores, os moralistas hipócritas que, à semelhança de Proteu, se mudam em mais de mil figuras para agradar a todos: "Nem creais, Ninfas, não, que fama desse / A quem ao bem comum e do seu Rei / Antipuser seu próprio interesse / Inimigo da Divina e humana Lei / Nenhum ambicioso que quisesse / Subir a grandes cargos cantarei / Só por poder com torpes exercícios / Usar mais largamente de seus vícios". Sente-se frustrado, mergulhado na pobreza, degradado em hospedarias indignas e da esperança adquirida em determinado momento definitivamente derrubado:

Agora com pobreza avorrecida
Por hospícios alheios degradado,
Agora da esperança já adquirida
De nôvo mais que nunca derribado.

Confissão dolorosa de um homem que tanto fizera pelo seu povo, não só como artista mas também como soldado. Todavia, ele jura novamente às Ninfas que o seu canto será apenas para aqueles que aventuraram a vida por Deus, pelo seu Rei, e perdendo-a na luta, dilataram a fama do Império; para os que realizaram obras merecidas. Os que desprezam as belas artes, ou as admiram apenas por esnobismo, os artistas que se associam aos mundanos para alcançar posições fáceis na sociedade, constituem motivos para que seja dobrada a sua "fúria":

Enquanto eu tomo alento descansado
Para tornar ao trabalho mais folgado.

Com êstes versos, Camões conclui o Canto sétimo. O Canto oitavo se inicia com a descrição de Paulo da Gama sobre o significado das figuras desenhadas nos toldos e nas bandeiras das naves, enquanto o Catual escuta atentamente: "Estas figuras tôdas que aparecem, / Bravos na vista e feroz nos aspeitos, / Mais bravos e mais feros se conhecem / Pela fama nas obras e nos feitos. / Antigos são, mas ainda resplandecem / Com nome entre os engenhos mais perfeitos; / Êste que vês é Luso, d'onde a Fama / O nosso Reino "Lusitânia" chama." A descrição prossegue até que o Regente, com suas próprias palavras nos põe diante de um painel de batalha: "Quem é, me diz, êste que me espanta" / Pergunta o Malabar maravilhado / Que tantos esquadrões, que gente tanta, / Com tão pouco, tem rôto e destroçado / Tantos muros aspérrimos quebranta / Tantas batalhas dá, nunca cansado, / Tantas corôas tem por tantas partes / A seus pés derribado e estandartes". A resposta de Paulo da Gama indica em Camões a posse daquela "plenitude invulgar da objectualidade do poder das imagens", a que se refere Wolfgang Kayser, ao analisar um poema de Mallarmé; também o potencial retórico que envolve o seu universo artístico, como o reconheceu Ezra Pound, num ensaio da juventude:

"Êste é o primeiro Afonso" disse o Gama
Que todo Portugal aos mouros toma,
Por quem no Estígio Lago Jura a Fama
De mais não celebrar nenhum de Roma.
Êste é aquele zeloso a quem Deus ama,
Com cujo braço o Mouro imigo doma,
Para quem de seu Reino abaixa os muros
Nada deixando já para os futuros".

Nas descrições dos quadros, observa-se a intenção de Camões em valorizar os trabalhos dos pintores. E isso mais de um século antes de Calderón elaborar a sua teoria da arte. Creio que se Curtius houvesse estudado a poesia de Camões veria nêlo o precursor daquilo que, segundo o próprio Curtius, "desdobra-se e aperfeiçoa-se em obra de arte, pela primeira e talvez pela última vez, na poesia de Calderón". Ora, mais

de um século antes, Camões afirmara que a "muda poesia" (a Pintura) é irmã da "poesia que fala". Basta dizer que mais da metade do Canto oitavo é inteiramente dedicada à descrição de painéis e retratos. Do ponto de vista expressivo há repetições que podiam ter sido evitadas. Por exemplo, ao mostrar o retrato de Rui Pereira o faz através de uma imagem que se repete, com ligeira modificações, três estrofes adiante:

Mas olha Rui Pereira que com o rosto
Faz escudo às galés, diante pôsto.

A mesma figura aparece ao mostrar o retrato de um Conde que lutava ao lado de D. Pedro de Menezes:

Mas de seu Rei defende a própria vida,
Pondo por muro a sua, ali perdida.

Na estrofe 39 do Canto oitavo, Camões retorna ao fundo ético que sustenta a estrutura ideológica do poema:

"Outros muito veriam que os pintores
Aqui também por certo pintariam:
Mas falta-lhe pincéis, faltam-lhe côres;
Honra, prêmio, favor que as artes criam;
Culpa dos viciosos sucessores
Que degeneram, certo, e se desviam
Do lustre e do valor de seus passados
Em gostos e vaidades atolados".

Na estrofe 43, declara que o Gama mostra as várias tintas que a mão douta dos pintores transforma em obras de extrema beleza. Olhando os quadros, o Catual fazia inúmeras perguntas enquanto escutava atentamente as respostas que lhe dava Paulo da Gama. Neste Canto, como em muitos outros, a expressão camoniana não alcança o nível de beleza que de sua reputação se espera. Raramente se encontra no poema uma estrofe realmente bela, ainda que seja mais raro encontrar um trecho que não desperte o nosso entusiasmo, a nossa admiração pelas idéias e o grande estilo do homem que foi Camões; êle é, sem dúvida, o mais alto representante do espírito lusitano, naquilo que êle deu de melhor à cultura, à civilização moderna, não tendo feito menos pela Pátria do que fizeram todos os seus reis. Como epopéia, *Os Lusíadas* é

obra perfeita; mas, como advertiu Benedetto Croce — embora as idéias de Croce só possam ser levadas em conta partindo-se de sua teoria sobre o caráter expressivo da arte — não se deve esquecer que predomina aqui uma expressão retórica em excesso.

Ao concluir as descrições sobre as pinturas, Camões o faz com verdadeiro gênio artístico. Observe-se a bela metáfora que transforma o sol em lâmpada apagada sob os céus da Índia para levar o dia ao outro hemisfério. Por faltar a luz, as côres já não apresentam o mesmo vigor; é um artifício semelhante aos que Dante costuma utilizar para pôr termo a um Canto, e o chama, na *Divina Comédia*, o freio da arte. Assim o faz Camões:

Mas já a luz se mostrava duvidosa
Porque a grande lâmpada se escondia
Debaixo do horizonte e luminosa
Levara aos antípodas o dia,
Quando o Gentio e a gente generosa
Dos Naires da nau forte se partia
A buscar o repouso que descansa
Os lassos animais na noite mansa.

Ainda que o mundo oriental esteja presente nos *Lusíadas*, além do homem e da paisagem mediterrânea anteriores ao Renascimento, Camões nunca se desligou das tradições culturais da península; da cabeça da Europa, onde o mar começa aos pés da Esfinge cujo olhar misterioso fita o mundo. Sua epopéia é demasiadamente perfeita para ser considerada uma obra prima como a *Iliada*. O mundo homérico é mais vasto, mais sublime e maravilhoso. O mundo camoniano é mais limitado, e ainda que predomine aqui uma expressão retórica em demasia, não se deve esquecer que Camões não desprezou a lição de Aristóteles de que o poema épico deve apresentar “pensamentos e beleza de linguagem”. Apesar de tudo, em vão ele clamará para que “cesse tudo o que a antiga Musa canta”.

A *Iliada* é uma epopéia-evento, cuja ação prosseguirá interminavelmente enquanto a ira mantiver o herói recolhido às naves. Ninguém poderá obrigá-lo a sair à luta, pois os heróis homéricos são livres. Acredito que o prof. Wolfgang Kayser,

em seus *Fundamentos da interpretação e da análise literária*, situou bem o problema ao mostrar que o “evento que dirige a estrutura da *Iliada* é a ira de Aquiles, desde a sua causa até o restabelecimento da honra do herói e a vingança completa da morte de Patroclo, morte que foi consequência dessa ira. Esse evento torna viva as figuras e, com o auxílio de motivos que desviam e retardam a ação, permite, ainda, abrir-se-nos um vasto mundo, como convém à obra épica. Através do evento e obra ganha princípio, meio e fim, ganha totalidade e arredondamento”. O mesmo não ocorre com a *Odisséia*, epopéia de figura que é ainda, como diz Kayser, a história de um homem que parte para uma aventura e regressa ao lar. É o que ocorre a Vasco da Gama.

Mas quando digo que no poema camoniano a estrutura não se desliga da tradição ibérica, refiro-me ao fato de ser *Os Lusíadas* uma epopéia que segue uma técnica aproximada à da epopéia latina *Farsália*, do espanhol Marco Lucano, também escrita em dez Cantos, em que predomina a expressão retórica, filosófica e científica sobre o maravilhoso característico da poesia homérica. Quem analisa cuidadosamente (ou apenas com atenção) *Os Lusíadas*, cedo chegará à conclusão de que as idéias e o estilo são comandados pelo “honesto estudo”, “experiência”, “arte e engenho” que acompanharam Camões desde a juventude até a morte. Sente-se que *Os Lusíadas* é obra escrita com os olhos do autor pousados constantemente sobre livros de Ciência, de Filosofia, sobre as narrativas dos cronistas da época, dos historiadores, além da própria reflexão. Isso constitui uma posição geral adotada pelos artistas da baixa, média e alta Renascença; mas não prova a índole, o temperamento épico de Camões.

Por isso afirmei, no início deste ensaio, que para conhecer-se integralmente Camões *Os Lusíadas* seria insuficiente; assim como não teria uma correta visão de sua personalidade artística quem o conhecesse apenas através de sua lírica. A experiência lhe possibilitou estrofes cujo sentido intensifica hoje o respeito que se deve ter a um poeta-soldado como o foi Camões, especialmente quando se fala nas lutas que se travam agora no Vietnam do Sul, no Delta de Mekong. Pois foi

neste local, justamente na foz do “capitão das águas”, que êle naufragou, quase perdendo a vida e os seis primeiros Cantos de sua epopéia:

Vês, passa por Cambodja Mecon rio
Que “capitão das águas” se interpreta;
Tantas recebe de outros só no estio,
Que alaga os campos largos e inquieta;
Tem as enchentes quais o Nilo frio;
A gente dêle crê, como indiscreta
Que pena e glória tem depois da morte
Os brutos animais de toda a sorte.

Este receberá plácido e brando
No seu regaço o Canto que molhado
Vem do naufrágio triste e miserando
Dos procelosos baixos escapados;
Das fomes, dos perigos grandes, quando
Será o injusto mando executado
Naquele cuja lira sonora
Será mais afamada que ditosa.

Observe-se a aplicação prática que faz Camões dos ensinamentos de Aristóteles no plano teórico. A falta de uniformidade, a variedade dos episódios, os giros filosóficos em torno de um tema de natureza moral, constituem elementos indispensáveis à narração épica. Diz Aristóteles: “a uniformidade não tarda em gerar a saciedade, causa de fracasso das tragédias”. Hoje se pode recusar os ensinamentos da Poética. Contudo, não estou me ocupando aqui agora de Lorca ou Baudelaire, de Carlos Drumond de Andrade ou Pablo Neruda, ainda que eu não acredite que êles recusem tais ensinamentos.

Nos versos que acabo de citar, Camões se revela também como homem de luta, e nisso não encontra paralelo entre poetas antigos e modernos. Êle é uma dessas personalidades marcadas pelo destino, que “sobem à montanha da dor original”, porém nos ouvidos de seus compatriotas “nem uma só vez seu passo ressoa no insonoro destino”. Sua vida é uma dolorosa elegia em que o próprio canto ergue os olhos para as estrêlas do país da dor; tal como Baudelaire, em *Élévation*, e Rilke na *Décima elegia*, quando por técnica substitutiva retórica, revela o nome das constelações. Olha aqui o *Cavaleiro*, o *Bordão*, o denso grupo chamado *Coroa dos Frutos*, muito

ao longe, perto do polo: — *Berço, Caminho, o Livro Ardente, Boneca, Janela*. E no céu do sul, puro como o interior de uma sagrada mão, no seu limpo resplendor, o M, símbolo das Mães:

Olha por outras partes a pintura
Que as estrelas fulgentes vão fazendo,
Olha a *Carreta*, atenta a *Cinosura*,
Andrômeda e seu pai, e o *Drago* horrendo,
Vê de *Cassiopéia* a formosura,
E do *Oriente* o gesto turbulento,
Olha o *Cisne* morrendo que suspira,
A *Lebre*, e os *Cães*, a *Nau* e a doce *Lira*.

Às vezes Camões se afasta um pouco do círculo da melancolia e da tristeza. Mas tais momento são raros. À semelhança de Garcilaso, êle não possuía um temperamento apropriado as relatos épicos. Daí haver realizado um epopéia perfeita, em que o maravilhoso é substituído pelo conhecimento. No mais íntimo de sua personalidade, sente-se prêso a uma vida — ou melhor a um tipo de existência que não desejara e, assim, canta tristemente como a sereia, desnudando sua verdadeira alma na lírica e revelando-nos o poeta que verdadeiramente foi:

Presença bela, angélica figura
Em quem quanto o Céu tinha nos tem dado;
Gesto alegre de rosas semeado
Entre as quais está rindo a Formosura;

Olhos onde tem feito tal mistura
Em cristal branco e preto marchetado,
Que vemos já no verde delicado,
Não esperanças, mas inveja escura;

Brandura, aviso e graça, que aumentando
A natural beleza co'um desprezo
Com que, mais desprezado, mais aumenta.

São as prisões de um coração que prêso,
Seu mal ao som dos ferros vai cantando,
Como faz a sereia na tormenta.

A temática amorosa, a técnica e o ritmo do soneto aperfeiçoado por Dante na *Vida Nova*, encontram em Petrarca, posteriormente, as imagens e as metáforas que constituem a essência espiritual do soneto durante mais de três séculos, até o seu rompimento por Gôngora em fins do Século XVI. O soneto renascen-

tista não é uma “construção”, uma realidade apenas técnica. Há nêle uma unidade de pensamento e de forma que congrega em si numerosas forças. O soneto é a forma que mais rapidamente se impõe a tôda Europa. Apenas em um país — a Inglaterra — graças ao gênio de Spenser, Sidney e Shakespeare, êle perde as rígidas matrizes do “doce estilo novo” de Guinizelle e Dante.

Que dizer então do “soneto camoniano”? Será que efetivamente se pode falar de um soneto camoniano? É verdade que Camões sabia escrever melhores sonetos do que os poetas modernos? Algumas destas indagações encontram respostas noutros ensaios que tenho escrito sôbre poetas brasileiros e portugueses. De qualquer forma, tentarei satisfazer aqui a curiosidade do leitor supondo, naturalmente, que êle deseja apenas conhecer o meu ponto de vista e não a aceitar sem crítica as minhas idéias. Acredito que, como poeta lírico, a importância maior de Camões parece repousar justamente naqueles sonetos em que êle, pondo de lado os padrões da época, procura romper o círculo da temática amorosa, do metaforismo petrarquiano, com as imagens gastas do Amor como incêndio, como algo que fere, por exemplo: o ferro, o dardo, a seta e tôda uma constelação de símbolos que depois se espalharia pela Europa inteira como um bando de aves domesticadas. Aquí o *Eu é guiado* por uma norma; norma universalmente aceita e que, como demonstrei anteriormente, possibilitou a invenção e o aperfeiçoamento de gêneros perfeitos, gêneros em sentido restrito, tais como a sextina, o soneto e outras formas fixas cultivadas em seu tempo. Ainda como lírico, sua importância deve ser assinalada na busca incessante do Eterno, na expressão fiel do que lhe *dita o sentimento* (Dante) antecipando-se à angústia do poeta moderno que se reconhece “o animal espontâneo”, capaz de ultrapassar o próprio fim, tendo “diante de si apenas Deus” e quando se move é “para a eternidade” como correm as fontes. Essa angústia de Camões — o Camões que não conheceu Kierkegaard e Rilke — é expressa em confissões que rasgam de súbito o tema amoroso, tal como se pode observar neste soneto:

Pensamentos, que agora novamente
Cuidados vão em mim ressuscitais,
Dizei-me: Ainda não vos contentais
De terdes quem vos tem tão descontente?

Que fantasia é esta, que presente
Cada hora ante meus olhos me mostrais?
Com sonhos e com sombras atentaís
Que nem por sonho pode ser contente?

Vejo-vos, pensamentos, alterados
E não quereis de esquivos, declarar-me
Que é isto que vos traz tão enleados?

Não me negueis, se andais para negar-me
Porque, se contra mim estais levantados
Eu vos ajudarei mesmo a matar-me.

Êste é um momento raro na lírica de Camões. Há no soneto uma visão nova do ser, uma novidade temática não observada ainda no soneto peninsular da época. Houvesse êle seguido êsse caminho e se poderia falar de um soneto camoniano. Pois, segundo me parece, o “soneto camoniano” só existe para quem considera a literatura portuguesa como algo dissociado da literatura européia. Creio que não é; nem na épica nem na lírica.

Contudo, Camões escreveu quando a língua portuguesa estava ainda em formação; é êle que dá ao idioma uma dicção poética própria, assegurando-lhe uma unidade de estilo que não se encontra em nenhum outro poeta português antigo ou moderno. Entretanto, não creio que a *unidade de estilo* seja elemento capaz de assegurar a superioridade de um poeta sôbre outro. Ao contrário do que pensam muitos, acredito que a unidade de estilo é mais um produto da técnica artística, da obediência a certas leis formadoras de um cânon do que uma expressão do temperamento. O mundo moderno, que paradoxalmente atomizou e até nacionalizou, se podemos dizer assim, os estilos de cultura, não assegura ao poeta moderno o encontro dessa unidade, ainda que arte e engenho o “ajudem” durante uma existência de cem anos. Isso em relação aos estilos individuais, porque de um ponto de vista global a poesia moderna tem unidade de estilo.

Mas, quando estudo a lírica de Camões, o que me interessa é revelar-lhe as características pessoais; a fisionomia própria. Por exemplo: o soneto que acabo de citar. Parece-me que, do ponto de vista crítico, essas poucas fugas de Camões aos temas já o colocam em posição de precursor do rompimento operado por Gôngora anos mais tarde, poeta que escre-

veu também alguns sonetos de Amor. Mas quando Gôngora rompe as matrizes italianas o faz de forma definitiva e creio que essa é uma das razões que me leva a considerá-lo um dos dois ou três maiores poetas líricos das línguas derivadas do latim.

Como precursor de Gôngora — a quem seguramente influenciou e por êle foi canonizado — Camões, às vezes, nos lembra Rilke, ao expressar a dor de não haver possuído senão a infância, o olhar da mãe, não o olhar da Pátria que amava mas que, sobre êle, jamais “distendeu excitada a curva de suas sobranceiras”. É o que êle faz através de uma figura de retórica, ao transferir a Pero Moniz sua própria dor, neste soneto prosopopéico:

No mundo poucos anos, e cansados
Vivi, cheio de vil miséria dura:
Foi-me tão cedo a luz do dia escura
Que não vi cinco lustros acabados.

Corri terras e mares apartados,
Buscando a vida algum remédio ou cura;
Mas aquilo que, enfim, não quer Ventura,
Não o alcançam, trabalhos arriscados.

Criou-me Portugal na verde e cara
Pátria minha Alanquer; mas ar corruto
Que neste meu terreno vaso tinha

Me fêz manjar de peixes, em ti, bruto
Mar, que bates na Abássia fera e avara,
Tão longe da ditosa pátria minha.

Este soneto parece ter sido escrito depois dos *Lusíadas*, pois no Canto I, estrofe 50, êle se refere à Abássia (Abissínia) enquanto sua poesia amorosa é, na opinião da maioria dos investigadores, anterior à sua épica.

À semelhança de Camões, também Fernando Pessoa acaba por descrever de tudo o que lhe possa oferecer Portugal:

Ponho na altiva mente o fixo esforço
Da altura, e à sorte deixo
E a suas leis, o verso;
Que quando é alto e régio o pensamento
Súbita a frase o busca
E o escravo ritmo o serve.

Esta comparação com Fernando Pessoa tem suas razões. Mas, possivelmente, só seria melhor entendida pelos que já leram outros ensaios meus sobre poetas de língua portuguesa. Na Ode I, Pessoa confessa não temer o futuro, numa expressão que tem muito daquela arrogância horaciana:

Segura assento na coluna firme
dos versos em que fico,
Nem temo o influxo inúmero futuro
Dos tempos e do olvido.

Fernando Pessoa criou uma poesia que lhe permite escrever assim, como o próprio Horácio que nunca temeu a sombra de Virgílio. Eis a razão que me faz crer não ser Camões um solitário, como o foi até recentemente em nossa língua. Embora Fernando Pessoa não haja conseguido uma visão unitária do mundo, nem mesmo unidade de estilo — como observa o escritor Joel Serrão em estudo que analisa a “vivência do tédio” na poesia de Fernando Pessoa — o certo é que êle, assim como Jorge de Lima, se sentou ao lado de Camões, entre as estrêlas, e de lá, olhando o “baixo trato humano embarçado”, pode enunciar:

Que a mente, quando fixa, em si contempla
Os reflexos do mundo,
Dêles se plasma torna, e à arte o mundo
Cria, que não a mente,
Assim na placa o eterno instante grava
Seu ser, durando nela.

Procurei neste ensaio assinalar qualidades e limitações da poesia camoniana. Ao fazê-lo, tive sempre em mente a observação do Dr. Richards, de que o julgamento de um poeta requer “um conhecimento apaixonado da poesia e uma atitude para a análise desapassionada”. Creio que nenhuma das duas virtudes apontadas pelo Dr. Richards me são comuns. Posso um certo conhecimento da poesia, mas estou certo de que não é um conhecimento apaixonado; por outro lado, nem sempre sou desapassionado em minhas análises. Estabeleci comparações entre Camões e alguns poetas modernos como Fernando Pessoa e Jorge de Lima. Mostrei que êle não devia ser interpretado à luz de valores elaborados para a dissecação da sensibilidade moderna e julgo que não fui severo ou injusto quando disse

que faltava a Camões um temperamento épico capaz de dar vida aos personagens e deixar na consciência do leitor uma sombra indelével da figura dos heróis.

Na *Iliada*, ou até mesmo na *Eneida*, não se pode apagar na memória a imagem de Aquiles, Ulisses, Menelau, Diomedes, Heitor e Enéias. Quando êsses homens se lançam ao combate todo o campo ressoa como se um bando de aves levantasse vôo com estrondo. Tôda a vez que o exército grego desce das naves para atacar a fortaleza troiana, suas armaduras e lanças brilham de tal forma que se eleva ao céu um esplendor luminoso, igual a um "voraz incêndio que se propaga por vasta selva no cume de um monte". Outro caráter dos personagens que não falta em Homero é a intensidade da ação. Tanto na epopéia grega quanto na latina, os heróis vivem intensamente. Reunem-se, discutem planos de combates; encolerizam-se; comem e bebem, lutam e descansam. Todos são bem caracterizados. Aquiles é o pés ligeiros; Heitor é o de grande penacho; Ulisses é o sábio prudente e engenhoso. Êsses acessórios em torno do nome de cada um visa criar no espírito do leitor a imagem poética, sem a qual o nome do herói ficaria reduzido a um simples *signum* abstrato. Enfim, caracteriza essencialmente a linguagem poética. É um engano, pois, julgar-se que a referência direta ao objeto pelo seu nome pertence a algo que se enquadra objetivamente no campo da linguagem poética.

Na *Iliada* a mais alta poesia é alcançada porque tudo se traduz em termos de imagens espirituais. As lanças "voam"; Heitor é chamado por Diomedes de "calamidade". Quando o herói troiano, certa vez, aparece de súbito no campo de batalha, Diomedes avisa:

— Contra nós vem essa calamidade: o impetuoso Heitor. Ei-lo: aguardemo-lo de pé firme e cerremos fileiras contra êle.

Um mar de lanças voa sobre Heitor, que tomba do carro ao choque violento dos dardos em sua armadura. Mas, logo firmando uma das mãos no chão, sobe de um salto e ataca de frente ao Exército grego. "O forte Diomedes que de lança na mão o perseguia, exclamou: — Outra vêz te livraste da morte, cachorro. Tiveste bem próximo à perdição, porém te

salvou Febo Apolo, a quem debes rogar quando saires aos campos antes que se ouça o estrondo dos dardos".

Em tudo isso, se observa o maravilhoso. A retórica quase silencia ante a força concreta das imagens. Quanto aos elementos musicais, uma tradução em prosa jamais poderia dar a idéia da fluência e sonoridade do hexâmetro grego. Sòmente agora, quando me encontro na fase de arredondamento dêste ensaio, me chega às mãos um estudo do escritor português Antônio José Saraiva, cuja simpatia e amor à obra poética de Camões não podem ser postos em dúvida. Embora discorde dêle em muitos problemas importantes em relação à lírica e epopéia camonianas, julgo interessante sua observação de que Vasco da Gama "move-se hieraticamente, como se seguisse um rígido protocolo, que lhe tolhe a liberdade de movimentos. Serve apenas para fazer discursos de Camões. Falta-lhe inteiramente a presença e não nos deixa nenhuma recordação".

Creio que a observação é parcialmente válida. Faz parte das limitações de Camões, não saber dar aos seus heróis uma personalidade verdadeiramente épica. Isso já foi dito noutras passagens dêste ensaio. Mas é preciso observar — como disse anteriormente — que o Gama não pretende ser um herói tipicamente homérico ou virgiliano. Mostrei que êle reúne muito das qualidades dos dois, embora a índole pouco épica de Camões não haja explorado melhor tais qualidades; ao contrário, êle acrescenta elementos que de certa forma restringem a liberdade do Gama, submetendo-o a uma rígida disciplina militar e cega obediência ao rei.

Quanto aos princípios éticos, que constituem uma das características principais de um herói como Enéias, podem ser parcialmente postas em dúvida em Vasco da Gama. Não me parece digno de um herói épico destruir cidades indefesas para castigar conspirações de homens praticamente desarmados. É o que faz o chefe da expedição em Moçambique. Um ato de pirataria naval digno dos modernos colonizadores da Ásia e da África. E a isso Camões chama, numa linguagem revestida de elementos frequentemente encontrados em má prosa, de castigo "a vil malícia, pérfida"; castigo que obriga mulheres, velhos e crianças a beberem o mar, para em

seguida vomitá-lo sob o fôgo das bombardas portuguesas. Nada fica da aldeia, mesmo depois de vencida:

Não se contenta a gente portuguesa
E seguindo a vitória estrui e mata;
A população sem muro e sem defesa
Esbombardeia, acende e desbarata.

Não posso conceber heróis assim em Homero ou Virgílio. Ainda que as batalhas sejam muito ásperas e ferozes, a guerra se trava entre forças poderosamente equilibradas. Cada um tem necessidade de usar de ardis de toda a espécie para vencer o adversário. Mas, como disse antes, Camões tem necessidade por temperamento, de suprir sua falta de vocação para os relatos épicos, deixando se prender demasiadamente às informações dos cronistas. Sua grandeza — como observa Saraiva — está naquilo que se relaciona à ação dos personagens mitológicos. Isso ele pôde conseguir pelo estudo cuidadoso dos mestres antigos. Contudo, há uma diferença enorme entre o que se pode dizer por haver aprendido e aquilo que somente se diz graças ao próprio temperamento.

Eis por que, sem procurar pôr de lado a importância dos *Lusíadas*, não sei até que ponto o exagerado amor que lhe votam os leitores e estudiosos do Brasil e de Portugal, tem contribuído para uma limitação dos horizontes poéticos da poesia de língua portuguesa. Ainda no início deste ensaio me referi à ausência de uma crítica em nossa língua. Assim, Camões se transformou num *fetichê* pela ausência dessa tradição. Com toda a sua grandeza, nem Chaucer, nem Shakespeare, conseguiram impôr-se como limites absolutos da expressão poética em sua língua. Deve-se isso àquela tradição a que me referi na primeira seção deste ensaio. Os críticos ingleses souberam fazer um perfeito levantamento dos valores literários em cada época da história cultural do país, não permitindo que dois ou três poetas sejam elevados a um plano inacessível aos humanos...

Por isso, reafirmo — embora admitindo que possa estar equivocado —: Fernando Pessoa e Jorge de Lima são diferentes, mas tão grandes poetas quanto o foi Camões. Sim, são diferentes, mas tinham de sê-lo.

Nesta análise da obra poética de Camões, mostrei o des-

cuido de Ernst Robert Curtius ao pretender como exclusivamente de Calderón um território que já havia sido ocupado em grande parte pelo épico português. Quanto à lírica, considero a obra realizada por Camões decisiva, como contribuição àquilo que temos hoje de melhor em nossa língua. Pouco me interessa a solução de problemas como dos apócrifos. O prof. S. Pellegrini fala da presença de mais de trinta autores na lírica camonianiana. A verdade, porém, é que Camões não passa a ser maior ou menor como lírico com a simples solução desse problema. Se sua obra lírica ficasse reduzida à metade, se dos duzentos sonetos que escreveu fossem seus apenas cem, mesmo assim ele continuaria sendo a maior expressão da língua portuguesa em seu tempo; e os dois maiores poetas modernos da língua — Fernando Pessoa e Jorge de Lima — não seriam ainda, como líricos, maiores do que ele. Garcilaso escreveu apenas trinta e oito sonetos. Mas quem pôde tomar na própria Espanha, tão pródiga em poetas de gênio, o lugar até hoje ocupado por Garcilaso? Talvez Góngora, apesar de ter vivido no mesmo século de Garcilaso, pertence a um tempo cultural diferente na expressão poética espanhola.

Camões traduziu sonetos de Garcilaso. Algumas dessas composições é possível que hajam sido incluídas nas obras de Camões, pois as *Rimas*, impressas depois da morte do poeta, não representam a vontade do autor o que não ocorreu com *Os Lusíadas*, poema a que Camões sobreviveu oito anos depois de editado. De qualquer forma, poderia dizer-se que o fato de haver sido incluído um soneto de Garcilaso nas *Rimas*, diminuiria a importância de Camões? De nenhum modo. Mesmo porque algumas das traduções de Camões são superiores aos próprios originais dos autores traduzidos. Que importância tem que se elimine das *Rimas* metade de suas composições como apócrifos? Talvez alguma, quando o expurgo atingir apenas às composições menos acabadas.

Não se pode deixar de louvar nesse campo o trabalho realizado por um pesquisador tão sério quanto o Dr. Wilhelm Storck e Carolina Michaelis. Creio mesmo que tudo isso faz parte de um proveitoso esforço da crítica moderna no sentido de libertar-se de tantas lendas correntes a respeito da obra de auto-

res como Camões e Shakespeare. E também como valorização dos modernos métodos críticos.

Mas, de qualquer forma, é lamentável o exagêro de certos investigadores, e até professôres, por exemplo, S. Pellegrini, quando dizem que Camões não teria sido mais do que um "maneirista eclético, um artífice empenhado em engastar em seus próprios versos as belezas que extrai dos modelos (Virgílio, Ovídio, Horácio, Petrarca, Bembo, Bernardes, Tasso, Poliziano, Garcilaso, Boiardo e Ariosto)". Camões não fêz isso; foi de fato um grande poeta e reconhecê-lo apenas como um imitador é desconhecer, ou querer passar por cima de certos problemas relacionados com o cânon de sua época. Se é necessário acusá-lo de carente de originalidade, então se acuse também a Shakespeare e o próprio Garcilaso, tão querido e louvado pelos críticos espanhóis.

Mergulhando no centro de seu tempo, Camões alçou a cabeça e abarcou na épica todo o mundo cultural da Europa anterior a êle e grande parte do mundo oriental, projetando-se na lírica além de seu tempo, e alcançando o plano simbólico e místico do poeta moderno, que, conhecendo sua obra, possa dêle dizer:

— Ó Mar do Meio-Dia, fôrça hostil em perpétuo movimento, ondas de cujos seios chagados nasce a luz como um grito de dor, ó perpétuo triunfo — horizontes azuis que devoaram as bandeiras dos mastros, ilhas, estranhas floras vermelhas rolando como sombras no dorso das correntes (...) Os mais puros poemas brotam de nossos sopros. Através de nossos olhos, através de nossos peitos, através de nossos pés passam os meridianos da Imortal Trindade. Subimos em espiral, e em cada volta descrita nos encontramos de nôvo, frente a frente, mais puros. As leis da gravidade foram quebradas sôbre as pedras das tumbas. Superamos o homem e o jugo horizontal: o sentido da Trindade Perfeita é para cima, para cima, para cima.

CONSIDERAÇÕES SÔBRE A FICÇÃO

FÁBIO LUCAS

1. ALGUNS PROBLEMAS UNIVERSAIS

O desafio da ficção moderna

Em três livros de crítica e ensaio (*Temas literários e juízos críticos*, *Compromisso literário e Horizontes da Crítica*) tentamos pôr em evidência o fenômeno por nós chamado "des-integração do romance". À luz das tendências contemporâneas mostramos como as personagens e os seus caracteres, o enredo e a sua fabulação, o espaço, o tempo, a sociedade e a natureza em que as situações imaginadas se projetavam, enfim, os elementos essenciais do romance tradicional entravam em decomposição.

É que tanto a filosofia interpretativa do homem quanto a *praxis* modificaram de modo profundo a concepção do existente. Temos de inventar uma nova forma para captar êsse nôvo ser e entregá-lo à história como produto característico de nossa época. O intenso experimentalismo de agora nada mais representa do que a busca de uma estrutura de enquadramento dessa aspiração universal.

Acontece, todavia, que estamos em plena fase de transição. Ninguém, relativamente lúcido, irá acreditar na permanência das instituições que regem o comportamento humano. Buscamos elaborar uma estrutura nova, que substitua a tôdas que sentimos estarem em desagregação.

A ficção, como uma das formas mais altas de intensificação da realidade, busca hoje em dia exprimir com o maior realismo possível a essência de alguns eventos humanos. Para tanto, elimina ideias que não passam de violências e de deformação da realidade. O caminho do despojamento visa a