

JUAREZ DA GAMA BATISTA

MATÉRIA E NUNCA OUVIDO CANTO
(Camões e o espírito sobrevivente e persistente da
Idade Média — Encarnação e reencarnações)

869.H
B333cm
2-4-1978
N2

FUNDAÇÃO JOSÉ AUGUSTO

Natal - Rio G. do Norte - 1973

DEPARTAMENTO DE IMPRENSA MUNICIPAL
BIBLIOTECA DO RECREIO

NUMERO	DATA
45	5-4-1976

"Dareis matéria a nunca ouvido canto"
(OS LUSÍADAS, I, 15)

"E outros em quem poder não teve a morte"
(I, 14)

"... El sin yqual tesoro..."
(Cervantes sobre OS LUSÍADAS)

Este ensaio foi lido parcialmente em conferências pronunciadas a convite da Universidade Federal da Paraíba e da Fundação José Augusto, do Rio Grande do Norte, nos dias 25 de abril e 31 de maio de 1972.

A
Joacil de Brito Pereira
conhecedor de Maquiavel
e
Nilo Pereira
conhecedor de Camões
— conhecedores de muita coisa
mais.

Aos amigos e editores de Natal
— Don Luís da Câmara Cascudo, Barão do Potengi
Diógenes da Cunha Lima Filho, Augusto Severo Neto
e pintor Newton Navarro.

Sabem os povos das Espanhas que nestes quatro séculos d'“Os Lusíadas” estamos a comemorar muito mais um acontecimento transnacional, ou supranacional, do que a data de obra célebre, de autor por ela famoso: aniversário de quem só fizesse remoçar, só fizesse rejuvenescer, a cada cem anos cumpridos, como acontece com os monumentos da verdadeira Arte e dos verdadeiros heróis, que são sempre de hoje. Pois essa obra e tal autor são dos que não pertencem — também como certos heróis — estreitamente a um regozijo, a um País, a uma Língua, a uma única História, a uma única Pátria; sequer pertence apenas a um Continente.

A Epopeia de língua portuguesa banhou-se por águas oceânicas, mal escapara das ribeiras nativas, de Ninfas atentas e “*fértil erva*”. E se tornou mais que atlântica. Tornou-se, terras a dentro, magicamente aventureira, a preservar ao lado dos seus ares de novidade os de mocidade, que é como um título de cidadania no tempo — a sua atualidade, “*que tantos céus e mares vai passando*”. Milagre só da Arte, milagre de que só a grande Arte é capaz. E aventura, novidade e mocidade, esplêndidas, das flexões latinas ainda vitoriosas agora, num mundo não somente de idiomas porém de ambições e

obsessões asperamente inflexíveis, indeclináveis; perigosamente inteiriças, geométricas, rígidas, imperativas, por mais que se digam conciliáveis e conciliatórias.

Sabem os hispânicos — portugueses, brasileiros, africanos, espanhóis da Europa e os hispano-americanos — que esta obra e este Poeta são para os dias da sua cultura, das suas tradições e da sua língua o que o místico, também espanhol, San Juan de la Cruz, dizia da alma: "el aire inflamado", de que a vida terminaria por ser "la llama de amor viva".

Tratando-se, pois, de uma espécie de presentimento ou sensação próxima da História, suscitados por uma grande épica, poderiam ser explicados, já que estivemos a falar de místicos, do mesmo modo que uma Religiosa de Santa úrsula explicava a presença da Virgem nos seus transportes: "Je la sentais sans la voir, auprès de moi", era como dizia essa Marie de l'Incarnation, que foi a quem Bossuet, depois de ler "As Relações da Oração", chamou "a Teresa" — Teresa de Ávila, Santa Teresa, era de quem ele falava — "do nosso tempo".

Daí ser natural, ainda hoje, fazer-se certas perguntas à obra, ao autor, à crítica, à consciência histórica e artística dessas Espanhas, senão para superar o mistério céltico, ibérico, mourisco, castelhano, aragonês, catalão das suas origens, mas para — muito ao contrário — restaurá-lo como mis-

tério, reintegrá-lo na sua condição de mistério. E se perguntando, interessar-se mais na própria pergunta do que nas respostas.

Teria sido Luís de Camões o grande trágico a quem os dias ainda indecisos de uma quase-Renascença portuguesa tivessem desviado a vocação, glorificando-o de outra glória e, por outro lado, amargurando-o em criatura desenganada do seu mundo e desesperada de si?

Ou terá sido o artista vigoroso, um lírico varonil na sua forma até desabrida de ser varão e meio cortesão, e não apenas poeta, a quem biógrafos saídos de páginas de Georges Simenon ou de Conan Doyle vêm tentando banalizar em indivíduo qualquer, mediocrementemente apaixonado de amores fáceis e "difíceis" — fosse o de uma Infanta, como tanto se disse, fosse de uma filha de Conde, fosse o de umas tantas Catarina que terminaram no anagrama, ou até o de uma Freira, ou das suas alegres companhias noturnas — que, afinal, lhe teriam valido penas e desterrós?

Ou será, antes, que os largos espaços da épica virgiliana renovada — ao menos, repetida — espécie de predestinação nacional vivida antecipadamente (e aspiração talvez mais que portuguesa, hispânica; ou europeia, mesmo pan-Européia) a absorver e contrabalançar o futuro — e próximo — desastre de Alcacer-Quibir, tenha envolvido de tal modo o artista e sua obra toda a ponto da figura inteira ter-lhe desaparecido no retrato ale-

górico das antologias, coroado de louros à romana, o olho vazado do soldado de Ceuta, a garganilha afogando-lhe barba e queixo?

Parece que sim; a resposta aqui terá de valer por uma interpretação biográfica. Parece que, de uma certa maneira, ele foi tudo isso. Sem dúvida, Camões terá sido tudo isso, a começar do trágico que não teve a "sua hora", a quem faltou, como o sangue das veias, o instante histórico da "sua" tragédia — assunto a que voltaremos e que estará presente muitas vezes nestas páginas.

E mais: fundamentalmente, hispânicamente, altivamente, nobremente, decisivamente, ele foi, sobretudo, o "fidalgo esfomeado" das palavras cruéis e verdadeiras de um ensaísta de nosso tempo ainda ressentido de privilégios e nobrezas passadas, que certamente nunca terão servido ou interessado ao fidalgo sempre pobre que foi Camões; que ele até lhe desdenhava o prestígio e o poder. Talvez por nunca lhe ter servido esse prestígio, e esse poder sempre lhe ter negado o tratamento e direitos da sua origem.

Por isso, talvez, é que tenha dito em carta a um amigo: "Príncipes de condição, ainda que sejam de sangue, são mais enfadonhos do que a pobreza". De nada teriam valido ao "escudeiro", como está escrito no registro da Casa da Índia, ao simples soldado de Ceuta e do Extremo Oriente — "Por hospícios alheios degradado" (VII, 80) — os parentes no apogeu e no mando. O que explica o

remoque travoso, a sentença de tribunal irrecorrível com que falou do parente ilustre — Vasco da Gama, o primo da avó materna — personagem da sua epopeia:

*Às Musas agradeça o nosso Gama
O muito amor da pátria, que as obriga
A dar aos seus na lira nome e fama*

.....
*Que ele, nem quem na estirpe seu se chama
Calíope não tem por tão amiga..." (V. 99)*

tema este, do amor das Musas, que o Poeta foi encontrar na "Teogonia", de Hesíodo, na sua forma afirmativa: "... ditoso aquele a quem as Musas amam" (v. 95-96). Mas foi pela negativa que ele aplicou a quem já o chamara o "nobre Gama", o "sublime Gama", "...aquele ilustre Gama, / Que para si de Enéias toma a fama" (I, 12).

Desprezo — conte-se a história de uma vez — que deve ter sido, na verdade, endereçado a um outro Gama, outro parente — que as dissensões, as lutas e os ódios internos vêm sendo veneno antigo a roer e destruir esta família — endereçado ao Almirante da Índia, filho do Navegador, e pai de uma das Catarina do Poeta, sem dúvida reservado ou pouco entusiasta daquele genro em preparo, um jovem de vida tumultuada, desigual e aventureira: um François Villon sem os vícios e nenhum dos crimes — ou sem o crime — em que se envolve a biografia dartagnanesca do também poeta francês, mas com o mesmo talento agitado,

numeroso, desatinado na sua maneira de viver o cotidiano, de precipitar-se no mundo. Daquele motivo pessoal, imediato, a antipatia seria levada aos antepassados, ao mais importante de todos e a toda "estirpe", a que o Poeta não permitiria que a deusa se afeioasse. Embora a respeito desse mesmo Gama também já houvesse proclamado:

".....tamanho glória e fama
Como a sua, que o céu e a terra *espania*".
(V. 94)

Ou talvez mesmo por isso, na constatação da estância 44 do Canto I: "... o forte capitão /.../ A quem Fortuna sempre favorece". Por ciúmes.

O que é fato, entretanto, é que ele sabia muito bem da importância decisiva da família, e o que, até certo ponto, poderia ela ter representado na sua vida:

"Que o nome illustre a um certo amor *obriga*,
E fas, a quem o tem, amado e caro".
(II, 58)

Por sinal, foi o que chamou a atenção para o parentesco de Camões — parentesco, sem dúvida, distante — com família brasileira, nordestina, paraibana, numerosa e antiga de mais de 200 anos, que teve lá os seus dias de grandeza: a descendência de João da Maia da Gama, também fidalgo e notável comandante português; descendente, por

sua vez, de outro João, João da Gama, que morreu com el-Rei D. Sebastião, figurando entre os seus "Capitães de África e Oriente". No começo do 1700 governou ele três Províncias do Brasil, a da Paraíba, a do Maranhão e do Grão-Pará, vivendo aqui quase dez anos, a vigiar do seu Palácio no altiplano, por onde corria a cidade, o braço de rio, o pequeno Forte da Restinga, a Casa da Pólvora que construiu no meio da ladeira, e a terra coberta dos seus verdes a se estender para o horizonte profundo.

Desse Gama vindo assim ao Brasil, seguiram-se os parentes de Portugal e os que nasceram aqui. Muitos deles, ou quase todos, fazendo-se homens de armas, alguns de fato "em perigose guerras esforçados", como os inúmeros Bentos, nome tradicional de família, e até bem pouco, sempre de guerreiros. Mas nome, a princípio, de eclesiásticos. Desde o D. Bento, Prior do Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra, tio de Camões, da parte de pai, seu protetor dos primeiros tempos, Geral da Congregação e Cancelário da Universidade; e de um outro Bento, também Frade da Santa Cruz, e também Gama, que, segundo a crônica, "morreu de velho" no início do 1600. Até que outros Bentos — os guerreiros, capitães-mores, coronéis, comandantes de tropas e Fortalezas — vieram terminar no valente do Paraguai, o General Bento Luís da Gama, paraibano também, famoso comandante de corpos de tropa em Curupaiti, Humaitá, Tuiuti, Itororó e Lomas Valentinas, que as Ordens do Dia das bata-

Ihas não esqueciam, embora tenha sido quase completamente esquecido pelos da sua terra; condecorado com a Medalha do Mérito Militar por atos de bravura, Cavaleiro das Ordens da Rosa e de S. Bento de Avis, hábitos que nunca vestiu na Paraíba, e talvez por isso sem qualquer valor para a imaginação popular. O certo, porém, é que desses Gamas brasileiros nenhum deu para Frade ou Padre, ao que se sabe. Foram sempre comandantes, e combatentes — outro Bento foi Cavaleiro da Ordem de Cristo por Decreto de D. João VI, com tença efetiva de 12\$000 —, e só neste século amaciaram-se em bacharéis e médicos, paisanos, homens dos seus cómodos, da rotina, da conversa na calçada, dos livros, dos consultórios, da toga, do foro, às vezes de algumas fracas letras; nenhum herói mais.

Como aos Bentos, aconteceu igualmente aos vários Matias — outro nome de família — serem todos guerreiros; um deles, o Coronel legalista Matias da Gama Cabral e Vasconcelos, que sufocou a Revolução de 1817 na Paraíba, como fez o próprio João da Maia da Gama, vencendo Olinda em favor dos Mascates do Recife; e chegou a anexar Goiana à Paraíba. Outro Gama, porém, seria chefe revolucionário em 1848, o Desembargador Chichorro da Gama, depois de ter governado Pernambuco por três anos, tornando-se um dos líderes da chamada Revolução Praieira, de tendência liberal e popular. Mas, aquele Matias terá parecido ao inglês Henry Koster — pelo tom displicente com que refere ao Coronel — apenas um pachorrento e

rotineiro *senhor-de-engenho* daquela várzea do Paraíba. E um filho do mesmo Matias, de nome Amaro, parece que junto com outro Bento, andou emboscando um Governador arbitrário, para os lados do município de Cruz do Espírito Santo, numa briga de *senhores* de terra. Coisas do passado violento e opulento.

Pois aquele João da Maia da Gama, por coincidência interessante, também viria ter, como Camões, seu grande antepassado poeta e Guerreiro, um naufrágio em mares tropicais, em frente à Bahia, como o outro nas costas do Sião, do que disse "*não menos milagre foi salvar-se*" (VII, 80). Ambos escapados — acrescente-se mais — numa verdadeira performance de desportistas: nadando, nadando horas em mar alto. Os ensaios biográficos dos Professores Charles Boxer — eminente "scholar" do King's College, da Universidade de Londres — e Oliveira Martins, da Universidade de Lisboa — o sobrinho também eminente do grande historiador português, ele próprio historiador — ensaio, este último em dois volumes, sobre esse Conquistador mais que insigne, e publicados há duas décadas na Inglaterra, em Portugal e no Brasil, não deveriam ser desconhecidos de ilustres meios culturais brasileiros — sobretudo paraibanos — quando importantes Universidades europeias dele se ocupam com tal interesse e cuidados.

Por fim, outra coincidência, que por pouco não se omite aqui, mesmo como curiosidade. A data de nascimento de Camões, entre 4 e 5 de feve-

reiro de 1524 ou 1525, dada como a mais provável por Teófilo Braga, embora contestada, num prodígio de cambalhotas e artifícios, por Mário Sá Data igual, 4 de fevereiro, mas agora de 1927, é também a de um desses possíveis e remotos parentes brasileiros do Poeta; remotíssimo ou apenas provável parentesco, tanto quanto apagadíssima pessoa, a desse paraibano em nada eminente ou ilustre, e *desambicioso* de grandezas e honrarias. Mas que por outro capricho dos fatos insondáveis, um luto de família — luto de outro Gama — terminou por apresentá-lo ao Registro Civil como de 5 de fevereiro: o que ajusta, 400 anos depois, as alternativas da vida e os fatos reais à data vacilante de uma das hipóteses de quantas cercam a vida de Camões; talvez a uma fábula — aliás, de nenhuma importância ou significação para a personalidade ou a obra do Poeta; ou do pobre e longínquo talvez parente paraibano.

A história um tanto obscura ou "misteriosa" de indivíduo de Camões chega a sugerir mesmo aventuras como essa, de intuição e da fantasia, da imaginação, a respeito da vontade dos fados, o que pode não passar de pura malícia de escritor, em vez de capricho desses fados. Mas não deixa de ser esta uma forma de nos sentirmos todos, de alguma sorte — mesmo através de uma fábula, que fosse — em relações mais próximas com os episódios da fundação desta parte do mundo tropical português, a partir de um contato, por assim dizer, direto — ou psicológico, empático; de qualquer maneira, íntimo — com as suas raízes, com a figura dos seus

Poetas e Conquistadores como pessoas de carne e osso, com os inventores de impérios e condutores de Navegações chamadas "Grandes", como depois não se viram iguais.

Espécie de antropomorfismo histórico, esse, que fazendo do "herói" Camões (talvez até ele mesmo, um *anti-herói*, ou anti-heróico) antiga pessoa de família conhecida, ligando-o aos seus nomes, a seus episódios e suas vidas comuns, como fizemos aqui modestamente — e talvez, aos olhos de alguns, um tanto afoitamente —, viesse torná-lo como que gente de casa, pessoa também comum, apenas com a sua auréola de "santo": esses "santos de casa", que se não fazem milagres, parecem mais espontaneamente santos, mais civilmente santos, mais docemente amigos, mais misericordiosos e beatos do que os outros, de quem não se imagina gesto, postura ou descuido de gente como outra qualquer: só eles — os tais e coitados "santos de casa" — capazes de se fazerem amar de puro amor.

Reconversão à vida, reatualização, recuperação da personalidade, que seria interessante se tentasse nessas comemorações do IV Centenário d'"Os Lusíadas" através do teatro, do drama, do poema dramático à maneira dos de Browning e Chaucer, do romance histórico que poderia ter os entusiasmos dos de Walter Scott, ou através da representação de "mistérios profanos" como os do século XIII na França, em vez somente da um tanto seca e tímida aproximação de Camões que fize-

mos de uma hoje pobre gente de um burgo do Nordeste do Brasil — gente, contudo, ainda hispânica na sua altivez, muito hispânica na altivez da sua nobreza caída.

Mas, reconversão, restauração da criatura reintegrada no processo dos vivos através da Arte, que seria trabalho de instituições e governos, para o desarquivamento não apenas dos heróis tradicionais, mas igualmente das personalidades decisivas na atividade pública e privada; ou reconstituição de quadros regionais, épocas, episódios, momentos culturalmente, ou economicamente, ou politicamente agudos para certas áreas geográficas ou fases históricas: coisas passadas, mas de que viveu e se formou o presente — técnica em que Gilberto Freyre viu uma "arte da ressurreição". O que parece vir sendo feito raras vezes no Brasil, e por uns poucos indivíduos isoladamente, como no caso da obra sempre extraordinária do próprio Gilberto Freyre, e da recente versão dramática de "Sobrados e Mocambos" por Hermilo Borba Filho, e anteriormente, de "Casa Grande & Senzala", por José Carlos Cavalcanti Borges, ambos considerados os livros básicos do eminente sociólogo. Casos que se citam, que se contam pelos dedos. Em geral, são as Biografias, são os levantamentos histórico-sociais, é o ensaio de interpretação histórica; quase nunca é o ensaio do tipo dos escritos pelo mesmo Gilberto Freyre, tanto Ciência quanto Arte, tanto obra de pesquisa quanto da intuição, da imaginação; tanto estudo organizado, universitário,

quanto "ficção", "romance", "desorganizadamente" Arte.

Que essa "reintegração", porém, não é, atualmente, uma técnica apenas da Biografia, ou da História no que ela implique também em "descoberta" de personalidades ou "situações" mais agudas, ou que seja atividade do interesse só de Religiões, ou de certas sub-ciências rendosas e esperdas, de hoje. Mas técnica que sempre foi a da Arte literária, ainda que escondida ou dissimulada nas suas limitações ou cópias do mundo exterior. Por isso é que Gide chegou a escrever no "Journal": — "A mim não interessa a sinceridade". E essa técnica, que chega a ser mesmo a definição e função da literatura, era do que falava Aristóteles como "verossimilhança", na "Poética" — a coisa, o fato, a pessoa, que já não são mais eles próprios, mas como foram, como teriam sido, e acrescidos das experiências ulteriores do grupo social, do seu e mais de outros, das experiências do novo autor, de quantos possam convergir para criar esse "tempo" particular de uma nova existência universal.

Nisto tem sido clarividente, como em tantas outras coisas não só de literatura e da Arte, o admirável André Malraux, a mais empolgante experiência de destino literário dos nossos dias: tem sido admirável a sua reconstituição do pensamento e dos modos de ser de um De Gaulle, desde o primeiro volume das "Antimemórias", que se torna agora tão precioso quanto foi — e talvez mais na-

queixa época — em vida do General. Mas ele próprio, Malraux, explicou: "A criação sempre me interessou mais do que a perfeição". Por isso é que pode referir uma "conversa" de Chateaubriand com Napoleão, no desterro da ilha, enquanto "às águias de Santa Helena volteavam — o verbo que ele usa é "tournoyer": "tournoyaient" -- diante das janelas abertas..." E comentou: "Nenhuma estenógrafa fixa uma conversação..." (*Les Chênes Qu'on Abat...*).

Técnica, por fim, que vem sendo a do romance moderno, da novela moderna, da ficção em geral, dos artistas mais dispostos à aventura dentro da aventura, à recriação ostensiva como processo de criação. Entre nós, o exemplo de Jorge Amado, desde "Os Velhos Marinheiros" até "Dona Flor". E o de Érico Veríssimo, recentemente, com o "Incidente em Antares". Vinha sendo o de Guimarães Rosa, com suas palavras-fantasmas, as suas construções como que feitas de repente dai-ma: reintegrações, restaurações, restituições ao processo geral da Língua — como se fosse de pessoas à corente da vida — da escrita, da leitura, da fala, do cotidiano. Entre os estrangeiros de hoje, o exemplo mais conhecido é o de Gabriel Garcia Marques. E se torna sumamente importante para nós que essa restauração do fantástico na Arte literária tenha contado de logo com a contribuição do Brasil; e importante e sedutora contribuição, como a de "Dona Flor".

O fantástico e o sobrenatural tratados como

o natural das coisas e de todos os dias, foi o que tanto usou Camões, como no episódio do Adamastor, do sonho "do Gama", com Mercúrio, na fala do velho do Restelo; foi o que fez Dante na "Comédia", talvez por isso depois chamada "Divina", quando era assim pungentemente humana, ou, pelo menos, não-divina; mais "humana", muito mais, que a de Balzac, com os seus elementos de "visão" e até de medo. Embora isso lhe tenha valido — a Dante —, de um dominicano desprevenido do século XIV, a qualificação de "poeta extravagante e sofista palavroso", "com as suas quimeras", "com as suas quimeras", e não por ter feito de Estácio o cristão que não foi, como notou um ensaísta ilustre, e dificilmente poderia ter sido, devoto que era só da mulher, a dominadora Cláudia, musicista medíocre e vaidosa. Mas não se deixe de dizer, falando-se de medo e "visões", que aqui também se lembram as irmãs Brontë e o seu mundo povoado de "génios do mal" a espavorir mocinhas inocentes em velhos castelos abandonados -- o próprio vento, um desses "génios", logo num dos títulos.

E aqui está, a respeito de "visão", estudo em torno de Camões que poderia agrupar-se no mesmo corpo de técnicas do trabalho sobre o fantástico: o da transformação que faz de todos os elementos e sensações, inclusive os subjetivos, em ocorrência óptica, e desta, por extensão, em fato "visual". Mesmo quando essa "visão" — ou sobretudo aí — é mais psicológica, é mais "sentimento", mais instin-

to, ou metáfora, o apelo de Camões aos "olhos" — quase sempre aos "olhos" mesmo do rosto, à visão física — é tão constante e de tal forma intenso, tanto na lírica quanto na épica, que não se compreende como fato de tal importância tenha passado quase despercebido, até o presente, aos estudiosos dos temas camonianos; inclusive aos "devotos" de uma estilística escrava da *"lira sonora"*, e que se disse *"mais afamada que ditosa"* (X, 128). Aqui o "fantástico" é o "non plus que le réel", do Manifesto do Surrealismo de André Breton: não é mais que o real. Afrânio Peixoto refere por alto essa fixação óptica do Poeta, e vai passando, como o faz Hernâni Cidade, também passando adiante.

Certamente que não seria tão fácil assim determinar os motivos e a força dessa fixação de uma Arte enobrecida por um grande artista, em torno de um dos sentidos — especificamente, dos órgãos de um dos sentidos, que se faria diabolicamente dominador. A pesquisa estatística no texto de Camões apresentaria um quadro surpreendente desta insistência e repetição visual, prolongada em vocabular. As variadas indicações do ato de ver, de enxergar, o reiterado e constante uso da palavra "olhos", centralizam, ostensivamente, todo o processo vital — e daí também o processo artístico — de Camões. Nada percebe ele que não seja pela visão. Nada lhe chega que não seja pelos olhos. Nenhuma emoção, ou movimento da memória, ou projeção no futuro, ou antevisão, que não viesse ou fosse explicado através da impressão visual que

possa ter produzido ou produzir. Todos os elementos e valores são transformados — não digo simplificados; talvez até, e esta é a palavra, muito mais: dramatizados — em trabalho e diagnóstico do aparelho da visão.

Este fato linguístico que tanto serviria aos argumentos da interpretação biográfica das "Causeries du Lundi", de Sainte Beuve, e modernamente aos de um Leo Spitzer (o indivíduo como o "etymon espiritual" da obra literária), conduz, como primeira conclusão, a que o mundo de Camões foi, ou se tornou, fundamentalmente, um mundo óptico, plástico, que se processasse basicamente no campo da imagem e da "representação". Tanto nos Sonetos, como nas Redondilhas, como nas Eglógas, nas Odes, nas Sextinas, nas Oitavas, nas Elegias, como nas Canções, tudo assume a responsabilidade e a vida de figura, de coisa completamente visível, existindo, quase exclusivamente, nos limites do plano dessa percepção.

Não são apenas exclamações, porém textos narrativos inteiros, cujo argumento parte ou segue sendo os "olhos": *"Quando acaso virais/ Os olhos, que de mim não fazem caso"*, *"Pus o coração nos olhos/E os olhos pus no chão"*, *"Lembrava a uns olhos claros que já vi"*, *"Quem confia em olhos/ Nas meninas deles vê/ Que meninas não têm fé"*, *"Pus meus olhos numa funda/ E fiz um tiro com ela"*, *"Tomou seus olhos nas mãos"*, *"Mas na mudança dos olhos/ Se lhe muda o pensamento"*, *"Olhos, a quem as luzes têm inveja"*,

"*Olhai que doce engano*", "*Mover de olhos, que as almas suspendia*", "*A formosura, os olhos a brandura*"... — e são oitenta e seis (86) "olhos" e quatro (4) imperativos do verbo ("Olhai"), nos cinquenta e um (51) poemas tomados de amostragem da lírica camonianiana, a que se devem somar outros vinte e dois (22) "olhos" e mais dois (2) imperativos do mesmo tipo, que estão em setenta (70) dos seus sonetos. Assim, nos cento e vinte e um (121) poemas anotados, 114 frequências do substantivo, e do verbo diretamente derivado — "olhar" —, estabelecem um núcleo temático que exprime largamente a enorme variedade de mecanismos a fazer funcionar o tema dos "olhos", mecanismos ligados ao tempo e à pessoa, ao meio e ao indivíduo, os de ordem cultural e os emocionais, da lírica de Camões.

Uma pesquisa da mesma natureza e daqueles mesmos elementos da amostragem, sobre o verbo "ver", sobretudo nas suas formas do infinitivo, do presente e perfeito do indicativo, e condicional, bem como do presente e imperfeito do subjuntivo — "veja", "vi", "veria", "veja", "visse" —, elevaria de muito, provavelmente de mais duas ou três centenas, ou mais ainda, aquela já incommum frequência estatística; outro tanto se poderia dizer da Epopeia. O campo magnético de Camões definia-se, conclusivamente, pela intensidade das suas imagens ópticas.

Tudo isso, afora o bom humor, o gosto do jogo de palavras e a pilhéria, nas Redondilhas —

modos e pensamentos populares "herdados" do Cancioneiro Geral —, com que glosou os diversos motes envolvendo a cor dos "olhos" — a cor verde — de uma ou várias damas, talvez supostas damas; e temos, já agora, um sub-tema, da cor, da cor nauticamente — e não apenas oceanicamente, atlânticamente — verde, em que poderia se pensar — fica a sugestão — como a "síndrome do verde" em Camões, da mesma forma que se falou da "doença do azul" em Pranz Post. Os motes de difícil tratamento poético, do tipo "*Pus o coração nos olhos/ E os olhos pus no chão*" e "*Pus meus olhos numa funda/ E fiz um tiro com ela*", ou os trocadilhos entre "*olhos verdes*" e o verbo — "verdes" - noutra Redondilha, são mais variantes da habilidade do Poeta no domínio do tema, como acontece com a glosa intitulada "*A uma dama que lhe chamou cara sem olhos*", e que completam, como trabalho de artesanato e amarga ironia, a sua alta competência para lidar com esse assunto — o "motivo" dos "olhos" —, inclusive sob forma burlesca.

Aliás, o burlesco, o anedótico ou o gaiato, em Camões, são "motivos" que estão a esperar um estudioso. O comportamento de Camões com as mulheres, bem como a presença do elemento feminino na sua obra, fazem quase sempre parte do cómico, do pilhérico, da burla, do trocadilho, do pitoresco: assunto que assim mereceria outro estudioso. Pois aquele Amor indefinido - - sintomaticamente escrito com "A" maiúsculo — de que

tanto fala, pertence mais ao patético e ao trágico; terá mais, muito mais, sentido místico, filosófico, "mariano" talvez, como culto à Virgem Maria — e talvez mesmo não *consciente*, esse culto — do que natureza de confissão de Don Juan contraditoriamente lamuriento. Que o Don Juan verdadeiro é sempre mais amigo do fazer do que do dizer. Afinal, é solteiro que morre Camões.

Mas, voltando ao tema dos "olhos": daí não faltar uma psicologia alvoroçada e descobridora para relacionar essa fixação visual com o desgraçado episódio de Ceuta — como propôs Afrânio Peixoto — em que o "soldado raso", que viria a ser o único e grande épico do Renascimento, perderia o olho direito. A conclusão, na aparência, fácil — e fácil até demais —, assinalaria o trauma a reter, a repetir e a desdobrar a importância do órgão perdido, o que de alguma forma é exato; mas não completamente — exclusivamente — exato.

Uma psicologia menos apressada, entretanto, e mais avisada, preferiria atribuir a um conteúdo emocional anterior, já fixado antes, a própria razão de ser do tal episódio de África, como em psicanálise se estudam na história pessoal de certos acidentados as razões de alguns tipos de "acidentes", razões que na verdade pré-existiam ao acontecimento. Essas investigações quase sempre terminam por confirmar um tipo de vocação, por exemplo, autopunitiva, com raízes às vezes muito distantes. Bem poderia vir da infância, es-

ta marca tão ativa em Camões. Talvez dos dias da peste, que o afugentou de Lisboa para casa daquele tio Frade de Coimbra, o Cónego Regrante de Santo Agostinho, D. Bento. Ou como aconteceu com certo escritor brasileiro — um dos maiores *escritores* brasileiros — a respeito do tema da morte: uma morte a que assistiu, horrorizado, na infância; que assistiu bem de perto; que quase partiu das suas mãos; nunca mais o largou.

Teria sido esse o caso de Camões?

A resposta implicaria também numa aproximação mais profunda dos múltiplos temas que se enredam naquele núcleo léxico dos "olhos", só na aparência estritamente léxico, ou coisa do interesse e domínio exclusivos da Linguística. Os temas colaterais, paralelos, convergentes ou originários daquele centro léxico-poético — e filosófico —, poderiam armar, em peças mais ou menos desencontradas, irregulares, porém iniludivelmente afins, um caleidoscópio de problemas, sugestões, alternativas do homem, as suas fontes, o seu ambiente doméstico e social, as aspirações gerais da época, do país, e o envolvimento de fatores supervenientes, particulares, incidentais; tanto quanto de fatos de efetiva importância histórica.

Aqui, situe-se em Camões o ostensivo sobrevivente da Idade Média, que esteve sempre ao lado do renascentista, do soldado, do navegador, do homem de oceano e aventuras — aventuras de guerra e aventuras dizem também de sexo e de

amor —, com o antigo quase sempre a vencer o moderno, a dominá-lo: vitória do passado sobre o que a tantos empolga como sendo gloriosamente e **imbativelmente** "o presente". Uma cultura — a medieval —, segundo todos os seus estudiosos, a partir do alto testemunho de Huizinga, que se poderia chamar de "visual", "óptica", vivendo das suas imagens, das projeções mais intensas do seu mundo interior, que as suas "visões" realizavam com absoluto poder de realidade: mais do que os sons, os ruídos, o barulho, em que também havia de se exceder.

A festa dos sentidos — sobretudo de um dos sentidos, o da visão — em que se tornou o cotidiano da Idade Média, fazia-se muitas vezes uma "festa" macabra, a que não faltava mesmo um gosto requintado pelo sinistro. Eram as suas numerosas procissões, os enterros magníficos, as Laudes, as Matinas tocadas a sinos e por vezes cantadas, as Missas solenes, os *Te-Deum*, os grupos de penitência rezando pela rua, as passagens do viático para as **extrema-unção**, as idas e vindas dos encapuzados das ordens religiosas, as multidões que acompanhavam os pregadores, as partidas dos exércitos para as guerras, as chegadas dos peregrinos a caminho do Santuário de **Compostela** ou em viagem para a Terra Santa, os marinheiros e soldados a embarcarem para as **Índias**, as visitas de reis, nobres e castelões, os casamentos pomposos, as Semanas Santas tenebrosas, de sinos terríveis dias inteiros, as entradas e saídas dos saltimban-

cos, dos jograis, as Justas, os enforcamentos de condenados na praça pública, ou o chamado "garrote vil" nos patíbulos do meio da rua, as fogueiras do Santo Ofício queimando as **endemoniadas** e os homens do saber ou de crimes, os dias de grande luto e grandes tristezas na morte dos reis e dos nobres, os seus sinos de Pinados, de sétimos dias, os sinos anunciadores de guerra, incêndios e peste, os sinos arrastados dos Misereres, os sinos ainda **noturnos** dos Conventos, os repiques das festas da Aleluia e do Natal. Eis uma quermesse de cores e sons.

A vida como um ritual, um vasto e complexo ritual, de um mundo **litúrgico**, capaz de dar corpo e forma a todas as coisas, de tornar "visíveis" todas as sensações, acabou por criar um cenário espantoso, com seus demónios, homens e santos convivendo não só intensamente, porém, digamos, naturalmente; e com as aspirações, os ódios, os temores, a fé, o amor, as ambições a se representarem num drama formidável. Os *mimi* — os mímicos — expressavam aí não apenas a parte satírica, mas **também**, e com arte muitas vezes excepcional, com toques de grandeza, os instantes de perplexidade e de comoção do que se vem chamando o "homem gótico". Tudo se tornava um espetáculo — o **espetáculo** de Deus, como depois diria Ronsard.

O fantástico e o sobrenatural são aqui os elementos vivos, intensos, criadores, desse mundo espantosamente litúrgico, violentamente litúrgico,

que, **aliás**, era violento em tudo. Por isso é que Carlos V fez questão de presenciar seus próprios funerais, segundo a lenda, "**permanecendo arodilado** horas y horas asistiendo a preces, sermones, **misas**, penitencias y disciplinas", e que Velázquez foi um homem de muitos epitáfios, inclusive também em vida, no soneto de Juan Vélez; por isso é que um pregador do século XV, o dominicano Vicente Ferrer, depois de um dia inteiro de **sermão**, pôde garantir terem se consumido de arrependimento dois condenados à morte, um homem e uma mulher, que o ouviam ao pé do púlpito, deles não restando ao fim do dia mais que **alguns** ossos no lugar onde tinham estado — o que foi aceito por todos como **consunção** e salvação provados. Daí também a inscrição da Igreja de São Tomás, em Toledo, na *muy ilustre ciudad de Toledo*, onde se conta que Don **Gonzalo** Ruiz, "**señor de la villa** de Orgaz, Notário **mayor de Castilla**", foi enterrado ali, em 1313, por dois Santos, Santo Estevão e Santo Agostinho, que desceram do Céu na frente de todo o povo, e sepultaram o Conde e Duque de Orgaz, "y **luego** desaparecieron, quedando **la iglesia ilena** de fragrância y olor celestial", conforme está dito na citada inscrição e como conta a "História de Toledo", de Pedro de Alcócer.

Podia-se dizer, ademais, que esse império do óptico sobre os outros sentidos, sobre todos os outros valores, se de uma parte retifica o ponto de partida bíblico de que "No Princípio era o Verbo", de outra parte se tornava, progressivamente, um

movimento de paganização, de dessacratização do "divino", do "pecado" e da "culpa", da "redenção", da "alma", do "céu", do "Inferno", do "demónio", da "Graça", dos "anjos", dos "santos", pela vulgarização, pela promiscuidade mais rasteira do "sagrado", do "milagre", da "revelação", convertendo todos os sentimentos e sensações numa necessidade imediata de expressão visual.

Assim teríamos, ao mesmo tempo, o Camões itinerante, soldado da África e da Ásia (ferido em combate?), eterno fugitivo ninguém sabe de quê, altivo e impertinente tanto nesse viajar quanto na insistência da pobreza, apenas "*escapando a vida*" (VII, 80) — que era a continuação do outro Camões, das estudantadas de Lisboa e Coimbra, boémio, preso por agressão numa Procissão de **Corpus Christi** como seria preso outras vezes, por dívidas —, e o Camões medieval, dominado pelo sentido do espetáculo, do cenográfico, da ação visual. Esses dois **Camões** reunidos completariam um tipo hesitante entre a cultura da Idade Média e a do Renascimento, do género de um outro tipo, parece que comum a partir do século XIV ao século XVII: o do Lazarillo — dos dois Lazarillos, o de Tormes e o de Manzanares —, o herói, *malgré lui*, da novela picaresca, que é talvez a mais importante contribuição artística para o estabelecimento de uma cena geral das Espanhas e de um génio hispânico, ibérico, da pré-Renascença e ainda do século XVII. Um tipo, esse, originário do "fiel servidor e escudeiro" Achates, da "Eneida" (I, 188), representado pelo **guia-de-cego** já conhe-

cido do teatro medieval — como o do “jeu” francês do século XIII, “Le garçon et l’aveugle” —, imaginoso, cheio de inventiva, cínico para sobreviver à má sorte, dono do seu humor, malabarista, satírico, a princípio ingênuo e depois perverso até onde fosse a pilhéria, patético e estóico na sua pobreza e na sua fome; um trágico (voltamos ao assunto que não abandonaremos de vez) também sem a sua “hora”, essa “hora” que ele próprio escamoteou, burlou, evitou, enganou, conspurcou: por isso que é patético e estóico. O que recorda o Camões das nossas primeiras palavras: o trágico sem a sua vez da tragédia.

Desse “tipo” - - agora com aspas, querendo significar tipificação - - do guia-de-cego, esfomeá-lo, que furta o patrão e está metido em numerosas complicações, tipo tradicional das ruas e das estradas das Espanhas, terão sido uma espécie de ancestrais • - não bisavós, nem dos chamados “avós tortos”, ou “tios tortos”, nem padrastrós, porém avós mesmo, ou meio-irmãos, irmãos mais velhos - - os fidalgos empobrecidos e orgulhosos, verdadeiros poços de orgulho, altivamente desocupados, desafiadoramente ociosos——até um livro tomou este título, “Rasgos del ocio”, de Juan de Zabaleta, — e marcialmente, majestosamente exibicionistas da sua pobreza, da sua miséria, da sua fome, o que era identificado com altas aptidões pessoais, do saber e da inteligência, como explicou o personagem de uma novela picaresca de Luján de Sayavedra: o “hijodalgo, que es lo mismo que ser poeta; pues son poços los

que escapan de una pobreza eterna o que una hambre perdurable”. E terão sido descendentes imediatos - - ou irmãos mais moços, mesmo irmãos gémeos — o tipo popular do estudante das antigas “repúblicas” ou pensões baratas, do soldado - - e lembre-se o cabo Nym, do “Henrique IV, 19”, de Shakespeare, e que o próprio Falstaff, também nesse “Henrique”, foi soldado da batalha de Shrewsbury —, do mendigo, do cura, do médico dos entremeses, dos quais apenas o estudante seguiu como personagem da novela picara na vida real: certo tipo de estudante disposto a superar com mil manobras a pobreza, folgazão, trapaceiro, alegre, saudável e piadista, “com sua fome, sua sarna e sua coragem”, conforme o cliché dos entremeses e desse género de novelas, que Figueroa viu como o resultado da “carência de juízo, ciência e bolsa”.

Nessa linha de convicção dos fidalgos sarcásticos e soberbos da própria sorte, como foi Camões, está a opinião de Cervantes de que “ser pobre/al ser hidalgo está anejo”, o que o autor, paupérrimo como foi a vida toda, considera a “maldición del siglo nuestro”. Ainda herdeiros ou descendentes do Lazarillo, serão, em certa medida, os improvisadores, indivíduos e profissões de que se exijam, além da vocação artística ou para-artística, a imaginação prestimosa e urgente, a salvação ou a glória pela agilidade, e até - - não raro — a coragem pessoal, física, uma espécie de disposição de viver contagiante e fervorosa, ou a quem o grande empenho de realização importe em

algum risco ou dano, ou pelo absoluto desdém por qualquer outra forma de vida, como inferior e não merecedora de ser vivida. Servirão de exemplo, como os mais adequados, os bailarinos de danças hispânicas e os toureiros, dançadores que são, os dois, de uma narrativa dramatizada, dominada pelo perfeito sentido da burla, que é onde está todo o secreto poder do pícaro, e tem tudo de teatral, do grande teatro de todos os tempos: mais uma vez Shakespeare é autor aqui seguido e recorrido. Esse sentido da burla é que fez Gasset pensar e chamar de "queda" do trágico, que para ele, ao cair, resvalaria no que chamou de "cómico". E o pícaro é inabalavelmente e irresistivelmente cómico. Chaplin é o exemplo; Carlitos, de certa forma, vem a ser o Lazarillo dos nossos dias.

O humor e o realismo do Lazarillo mantêm, contudo, presente a toda palavra a convicção da mágoa, do sofrimento que resiste e se esconde. O pícaro, quando abre o coração, é numa frase singela, como o mesmo Lazarillo ao falar da casa do pobre patrão — "la casa", diz ele, "donde nunca *comen ni beben*". Camões diria com mais amargura — amargura declarada de épico —, mais diretamente e autobiograficamente: "... quando um bom em tudo é justo e santo/Em negócios do mundo pouco acerta" (VIII, 55). Dirá muito mais na sua lírica, até o "Daqui dou o viver por já vivido" (Soneto), para concluir pela inutilidade da sua luta e fadigas de além-mar, pois "Na pátria, onde profeta ninguém é" (X, 119), será ele sempre um deserddado.

É, assim, humor amargo, o do Lazarillo. Como - - parece - - afinal todo humor. Mas este humor, aprendido no *riobaldo*, que é substantivo comum no "Libro del Cabalero Cifar", uma das mais importantes épicas do século XIV, e noutra *rribaldo*, também substantivo comum, mas com dois "rr", do admirável "Libro de Buen Amor," do bom Arcipreste de Hita — este humor cinzento de Camões vai de cinzento nas Redondilhas, nas Eglogas, nos motes glosados, ao áspero e até desesperado nas Elegias, Canções, Sextinas e Oitavas. Também em alguns Sonetos; em muitos deles. Lá em um ou em outro é que o Poeta assume a posição afirmativa e retemperada de homem propriamente da Renascença, como no Soneto "Por cima destas águas, forte e firme/Irei por onde as sortes o ordenaram". Os outros, em geral, são de queixas, de reproches e desenganos, de tristeza e de lamento, no género "Em prisões baixas fui um tempo atado", ou "Oh! Como se me alonga de ano em ano/A peregrinação cansada minha!", "Na desesperação já repousava/O peito longamente magoadado", ou ainda "Erros meus, má fortuna, amor ardente", "Ah! Fortuna cruel! Ah! duros Fados!" — e mais por aí, até a metáfora da vida como inútil Arte literária: "Este meu breve e vão discurso humano!" Até na épica, n^o "Os Lusíadas", vamos encontrar o Poeta mais de uma vez desalentado, como já se viu aqui; e mesmo no fecho do poema, com reconhecer-se "humilde, baixo e rudo" (X, 154), vem o desabafo "... que a Lira tenho/Destemperada, e a voz enrouquecida" (X, 145), na *estân-*

cia célebre do último Canto, onde está a queixa da "austera, apagada e vil tristeza".

Em todos os dois casos, de humor ou "desesperação", como ele chama, funda-se o Poeta na conclusão de que as coisas do mundo estão mal paradas, que tudo está ao contrário do certo, o que vem a ser o velho *topos*, o lugar-comum, do "mundo às avessas"; e é o que lhe dói. Aí a sua queixa, pela falta de lógica em geral — e lógica renascentista, talvez apenas antevista —, o que lhe impõe prejuízos e sofrimentos. E é por isso que passa a formular suas aspirações na ordem também das coisas impossíveis, os *adynata* da Antiguidade e da Idade Média Latina. "Qu'ria que visto fosse, o invisível", como diz num Soneto de objetos inviáveis e contraditórios, onde declara mesmo "Qu'ria, se ser pudesse, o impossível". Isto, embora logo caia em si, numa Canção em que observa: "Os sentidos humanos... / Não podem dos divinos ser juizes", do que se fica pensando uma porção de coisas sobre funções, semelhanças e diferenças que atribui aos "sentidos" que chama de "humanos" e "divinos", dos deuses. Anote-se mais: a falsidade dos sentidos, de como tudo o que eles dizem pode ser, e geralmente é, discutível, e mesmo, propositadamente falso, já é outro lugar-comum da literatura medieval, sendo elemento constante — e vai aqui uma observação com certas pretensões à história do *ôvo* de Colombo — de quase todo o teatro de Shakespeare, onde muitas vezes é o ponto de partida da ação, e que estabelece e julga os valores, os padrões filosóficos, morais, históricos,

políticos e até estéticos. No "Libro de Buen Amor", que é de cerca de 1330, lá está esse engano discutido longamente, como na antiga *chante-fable* francesa referida por Menéndez Pidal, como objeto de um debate em que o gato rural refuga os elogios do gato urbano a certas comidas, pois o que para um se afigura como "mel", o outro dá a certeza de ser "veneno" (v. 1.383).

De qualquer forma, verifica-se é que nesses *topos* dos "impossíveis" vai uma constatação: a presença do espírito da Idade Média, da sua concepção fundamental da vida, num poeta da Renascença. A sobrevivência do medievo em Camões permite, no entanto, o relâmpago do homem já do Renascimento, estarrecido com esse "desconcerto do mundo", como está dito não somente nas Oitavas do "Quem pode ser no mundo tão quieto" e nas estâncias 27 a 29 do Canto IX d'"Os Lusíadas", mas nesse verso jocoso da "medida velha", em que o Poeta vai ao cúmulo do pessimismo descobrindo o avesso de um avesso, quando confessa, depois de integrar-se nos paradoxos e nos "desconcertos do mundo": "Cuidando alcançar assim / O bem tão mal ordenado, / Fui mau, mas fui castigado. / Assim que, só para mim, / Anda o mundo concertado". O gaiato e pilhérico de "Perdigão perdeu a pena", da Redondilha, situa, ainda, esta mesma perplexidade.

Os desmantelos gerais do mundo, o Poeta registra, assim, em todas as coisas e em razão do tratamento desventurado que a Fortuna lhe dá, co-

sa, "Porque, quem não sabe Arte, não na estima" (V, 97). O mundo está "às avessas" porque foi-se o tempo em que César, tendo "nua mão a pena e noutra a lança,/Igualavade Cícero a eloquência" e se compreendia que "O que de Cipião se sabe e alcança./É nas comédias grande experiência", tempo em que "Lia Alexandre a Homero de maneira/Que sempre se lhe sabe à cabeceira" (V, 96). No mais, o Poeta vem agora, na sua épica, é invectivar homens e fados, ou pedir socorro às Ninfas dos rios da infância, já que andava "Por caminho tão árduo, longo e vário!", ou navegando "Por alto mar. com vento tão contrário" (VII, 76).

A narração das vicissitudes colabora na intensificação da apóstrofe, ao mesmo tempo que vai estabelecendo, em nível de alto patético, uma forma de "suspense" do trágico em que a lírica vinha trabalhando: com a diferença de que neste último caso teríamos o que se poderia chamar de "complexo do Cristo plebeu", e no outro, da épica, uma variante, como que saída do livro das Horas, do "complexo de Hamlet" ou do "desamparo". É como a voz de um Príncipe da Dinamarca a confissão que o Príncipe quase fez: "Tenho piedade e pejo/De me ver tão pobre estar", ou de um Cristo plebeu, ou um Prometeu novamente Acorrentado, os reclamos "... não bastavam/Que tamanhas misérias me cercassem", "Trabalhos nunca usados me inventaram/Com que em tão duro estado me deitaram" (VII, 81). E em nova apresentação épico-autobiográfica, o Poeta vê-se como "exemplo t futuros escritores", cuja função tão importante e

tão pouco valorizada é "porem as cousas em memória/Que mereceram ter eterna glória" (ib., 82), com o que explica que *Por isso, e não por falta de bravura,/Não há também Virgílios nem Homeros;/Nem haverá, se este costume dura*" (V, 98) — o costume do despreço às Artes e às coisas da inteligência. O mal, portanto, já é muito antigo.

Nesse "mundo às avessas" de Camões — que é também o do Lazarillo, note-se bem — o sentido expresso do sofrimento aparece num grupo de palavras que estão a se repetir constantemente, como — só alguns exemplos — "triste", "tristeza", "dor", "mágoa", "sofrimento", "fero", "feroz", "áspero", "duro"; esta última, "duro", "dura", usada com tal insistência que se terna o ponto de partida de todo um léxico, de uma semântica da dor e dos desconfortos do destino do Poeta. Uma pesquisa igualmente estatística dessa palavra "duro", "dura", terminaria por mostrar uma frequência altamente significativa, que poderia atingir várias dezenas, só na lírica; na épica, outro tanto. Há uma sensação física poderosa no manejo dessa palavra, transmitindo-se à sugestão de inamovibilidade e irascibilidade das contingências e dos fatos.

Associada a essas expressões dolorosas, está a palavra "lágrima" — correlata de "olhos", recorde-se e sublinhe-se aqui —, e por extensão, as palavras "rios", "fontes", "águas", sempre escritas no plural, numa forma de impessoalização que signifique ou sugira a universalização corrente da

dor - - "corrente" no sentido de passante, em trânsito, aquilo que não apenas se vai, até liquidamente se esvai, mas não esgota o destino. Essa complexa simbologia, partindo do tema dos "olhos", desemboca, assim, nas grandes vertentes rias metáforas da "água". O "*negro vaso d'água do esquecimento*", da estância 32 do Canto I, transforma-se em "*rio do negro esquecimento*", da estância 9 do Canto X, por exemplo; a reprovação de uma forma de comportamento expressa pela simbologia da "água" cativa, e logo da "água" liberta, corrente; e da cor, como qualificação, o "n e g r o", que torna essas águas "desconhecidas", "s o m b r i a s" e "hostis". Recorde-se mais, da lírica: "*Sóbolos rios que vão...*" Ainda da épica são "... *estas longa. águas* ." (V, 59). É com o metaforismo da "água" que intima as Ninfas do Tejo, nos versos a princípio virgilianos, a mudar-lhe o tom lírico para o da epopeia: "*Se sempre em verso humilde celebrado/Foi de mi vosso rio alegremente,/Dai-me agora um som alto e sublimado/.../Que o peito acende e a cor ao gesto muda*" (I, 4 e 5).

Destaque-se mais, quando estamos retomando o centro ativo de todos esses motivos subsequentes — o tema dos "olhos" —, a aplicação com que o sentido da visão trabalha tanto em Camões como no Lazarillo, cujas descrições são de uma nitidez, de um gosto pelo detalhe, que num e noutro o leitor está realmente a ver tanto a paisagem quanto a ação, como coisas vivas. De Camões, por exemplo, é o quadro campestre com o

seu remanso de sombras tranquilas, ou o dos navios do "*ilustre Gama*" "*as inquietas ondas apartando*", quando "*os ventos brandamente respiravam/ das náus as velas côncavas inchando*", e a armada portuguesa ia se fazendo ao mar; ou o quadro das lutas, dos choques de armas, das discussões entre homens, da energia dos temperamentos. A estância 64 do Canto VI é apresentada por lúcido ensaísta como uma decomposição visual do movimento: os cavalos na correria de um torneio; e — destacamos nós sobre essa observação inicial — ali estão as sínteses de uma teoria da cor, um "disco de Newton" um século antes, no descritivo plástico da velocidade — "*Qual vermelhas as armas faz de brancas*". O Lazarillo, com a mesma precisão e clareza, também já anotada pela crítica, apresenta tanto a chegada do fidalgo miserável à pobre casa — o que faz com ares de grande pompa, a começar do ato de puxar a chave enorme da manga do casaco, derreando para um lado a capa —, quanto o retrato das estreitas ruas medievais ao passar de um enterro, o que deu lugar a que se visse ali uma descrição da cidade de Toledo, onde morou El Greco e também um dos possíveis autores do Lazarillo, Lope de Rueda. Os olhos — note-se, ainda os "olhos" — do cura na missa, na novela picaresca, enquanto corre a bolsa da coleta e ele reza o ofertório, são apresentados com extraordinário poder de síntese e vivacidade: "*Bailabanle los ojos en los cascos, como se fueran de azogue*": os olhos dançavam na "bacia" do óbulos... À cidade de Toledo ainda tornaremos, mais adiante.

Uma notícia que Camões manda de Ceuta, tratando de um certo Manuel Serrão, é outro texto de enorme força expressiva, pelas suas variadas implicações. Pois ao outro se refere o Poeta dizendo que "*sicut et nos* manqueja de um olho" — "como nós manqueja de um olho", com o que imprimiu surpreendente dinâmica à informação e à comparação: a pálpebra morta de um e do outro como um defeito **rítmico**, do ritmo do andar, que passasse ao que fosse um "ritmo do rosto"; comparação que, além de dizer tudo, encobrindo na pilhéria o ressentimento do defeito físico, tem ainda fumaças de uma teoria estética. Como se sabe, Camões estava muito longe de desconhecer os grandes autores da Antiguidade. A começar de Aristóteles, certamente.

O que é exato nessas também variadas r nem sempre tão sutis relações entre o Poeta e r elemento picaresco, suscitadas pela fixação obsessiva do tema dos "olhos" e seus desdobramentos, como se viu, é que um amplo sentimento de dignidade sustenta o tom da composição, como sustenta nos seus modos **teatralescos** de avaro da sua pobreza o fidalgo na miséria. E é aqui, mais uma vez, onde o medieval persiste no homem do Renascimento, e o vence: o "antigo" a dar inesperada profundidade ao "moderno", e a perdê-lo.

Outro místico espanhol do século XVI, o asceta Alejo Venegas del Busto, chegou à conclusão de que "*en sola España se tiene por deshonra el oficio mecânico*", e disso culpa a "abundância"

de desocupados, de "malas mujeres" — as "ninfas de água doce" de Camões — e dos vícios da ociosidade. O asceta, um tanto paradoxalmente, não perdoa os "**muchos pecados que suelen nacer de la ociosidad**", como escreve em 1538, menos de duas décadas antes da primeira edição de "*La Vida del Lazarillo de Tormes, y de sus fortunas y adversidades*". Ociosidade esta — ociosidade e pobreza, temas não apenas **correlatos** mas **xifópagos**, quando se trata de fidalgos das Espanhas — que está consagrada até na epopeia, pois é assim que vamos encontrar o herói do "*Libro del Caballero Cifrar*", levando com a mulher e os filhos "una vida **llena de ocio y de pobreza**". E o profundo, **fotográfico**, malicioso e extraordinário Lopé de Vega, conhecedor dos homens — e evidentemente mais ainda das mulheres — e do seu tempo, chegou a escrever uma comédia, "*Pobreza não é vileza*" — um título que diz tudo. Do ócio, Virgílio deixou grau de nobreza: "*Deus nobis haec otia fecit*".

Mas o fidalgo despojado saberá sempre dar um sentido como que social — higienicamente social e até biológico, em relação a pessoas **egoístamente** sempre ocupadas, **ocupadíssimas** —, e não só **artístico**, ao seu ócio: um sentido, de certa forma, ascético, pela sua **inviolabilidade**, por uma espécie de profunda e tocante coerência, de integridade pessoal, que se faz solitária, fustigada e consistente: estava a dizer, um sentido franciscano. F eis aqui, nesse ascetismo, uma presença macia do passado — nem por isso seguramente glorioso

—, da História, de uma hierarquia de valores, a presença da família e do clã, de grandezas prescritas, das raízes do homem no tempo e na vida. De Ceuta, Camões escrevia em carta que se ocupava de ofícios "mecânicos", o que os seus biógrafos se apressam em **esclarecer** como sendo o de escrever "sob encomenda" poemas, autos ou cartas. Era o seu "ócio" de **soldado-antigo-fidalgo** português na África: escrever cartas a soldo, talvez também escrever lá uma ou outra peça, um **entremes**, para divertimento de europeus na Colônia. O seu ofício "mecânico" não era, pois, dós que desdenhavam os fidalgos desocupados da Península. Tanto que, da Índia, dizia ele noutra carta encontrar-se "mais quieto do que na cela de um frade pregador", embora a par das "intrigas do bairro" e sabedor de que as portuguesas ali "caíam de maduras", o que certamente só depois terá sido abafado pela já referida, e tão conhecida, *"austera, apagada e vil tristeza"*.

Não se deixe, porém, de dizer, ainda a propósito da obsessão ocular de Camões e suas relações com a novela picaresca — e portanto nessa trilha de fidalgos na miséria, voluptuosamente e soberanamente desocupados, de mendigos afeitados e de guias-de-cego sabidos, como personagens de um largo e sombrio drama hispânico —, não se deixe de dizer que a lista se completa, nos fins da Idade Média, em função desta exaltação dos "olhos" e palavras correlatas, com uma evocação da Pintura: a inclusão dos quadros e gravuras dos místicos, dos condenados nos patíbulo, de

certos moribundos, de homens severos, odiosos e poderosos — alguns deles, eclesiásticos —, variados tipos que foram figuras também de El Greco e de Velázquez, e que encheram de ressonâncias, com seus olhos enormes — olhos voltados para o alto, já marejados de lágrimas, em transe de sofrimento, como os dos santos e santas de Greco —, dois ou três séculos de pintura. Expressão, segundo um ensaísta, que escapa ao entendimento dos homens.

Quanto a El Greco, e ainda a respeito de "olhos" — agora os dele próprio —, talvez se pudesse propor a **retificação** de um "diagnóstico" ultimamente aceito por todos sobre um possível defeito no aparelho óptico do grande pintor, para explicar certas deformações das suas figuras, sempre espichadas para cima, misticamente subindo para o céu: deformações que também se encontram na épica camoniana, onde a figura humana não conhece descensos, como em Dante — são todos **super-homens**, convivendo quase com os deuses. Mas em Greco essa deformação não é só e propriamente formal, técnica, específica do desenho das figuras — figuras de cabeças de menino para corpos de adultos enormes; é antes temática, faz parte da substância de qualquer retrato, está no **homem-artista**. A retificação a fazer-se substitui o suposto defeito físico do pintor por um, digamos, "defeito" sociológico, prolongado em psicológico, emocional e artístico: antes "fato" que "defeito", da "situação" de emigrado, do quase

"judeu-grego-errante" que ele foi, do homem de ilha, de uma quase-pátria e ao mesmo tempo **mais-que-pátria**, "situação" de herdeiro da antiga cultura grega e da decadência bizantina, com suas influências árabes — cultura bizantina, diga-se logo, **eminentemente** "visual", plástica, cromática, como foi, e pelo que se tornou **célebre**, cuja expressão **mais decisiva**, como Arte, foram os seus vitrais, que um crítico francês moderno chamou, não sem algum lirismo, de "tapeçarias de sol". Afinal, era o europeu, também continental, e ainda da Idade Média, pesadamente medieval em tudo por tudo, agora açoitado por ventos longínquos e estrangeiros da Renascença: para as **Espanhas**, como para as Ilhas Britânicas, como para a Arte flamenga, esses ventos foram sempre estrangeiros. Esta sensação de "poder europeu", da Europa, que fez Camões dizer pela boca do Gama "... *sou da forte Europa belicosa*" (I, 64), terá sido, sobretudo, sensação de permanência dos séculos da Idade Média.

Iria colocar-se este homem — o pintor — diante do mundo na posição psicológica e **sociológica** — recorde-se mais que Greco era uma criatura arredia, de poucas amizades, tratando os clientes com fria altivez — do egresso, que terá qualquer coisa, na história dos homens, da **posição** de "anjo caído": sempre à margem das disputas, dos **interesses**, *além* dos outros e não apenas distante deles. Todo concentrado na situação de **espectador**, sem dúvida curioso espectador, ele ia compondo minuciosamente, com caprichos de verdadeiro miniatutista (herança e aprendizado também bizan-

tinis), seu *cosmos* humano de figuras alongadas, soltas num espaço neutro, vazio, como um céu desnaturado. Era o mesmo "espaço" pessoal do artista. A relação de profundidade do homem assim abandonado no vácuo, Greco tiraria — e eis o complemento da tese a debater — em considerar o seu quadro, o seu futuro cosmos, olhando-o de baixo para cima e de viés, fisicamente de viés, a partir de um dos ângulos inferiores da tela. Essa posição física **incomum** — e mesmo incômoda, insustentável — corresponderia à "situação" do homem, do artista, social e culturalmente "à margem"; portanto, incompleto, indeciso — um que significativamente preferiu morar em Toledo, *r* morrer em Toledo, considerada na época "a Corte do universo", e de que o historiador de Arte chegou a explicar: "Não há em Toledo antinomia entre o real e os santos que viveram dentro das suas muralhas", o que viu como um destino "desta cidade sonora". Aliás, aqueles ares fizeram outro pintor, **Cotán**, embuçar-se em Cartuxo. Morar e morrer em Toledo valeria a Greco o soneto de **Gôngora** no seu sepulcro; mas não conheceria a Lope de Vega que ali gostava de viver e escrever, com suas numerosas famílias e seu hábito de Frade e Familiar do Santo Ofício. Ali afeiçãoou-se a San Juan de **la Cruz**, a quem terá visto e ouvido. e ao que foi seu mestre — do Padre e Santo —, outro Santo, Francisco de Assis. Garcilaso dizia de Toledo ser "a terra mais **feliz** de Espanha".

Mas, basta olhar-se qualquer trabalho de

El Greco para se chegar àquela conclusão, antes de tudo, sociológica, e depois psicológica; só em seguida, de resultados ou consequências propriamente artísticas; Greco, que nunca deixou de assinar seus quadros com caracteres gregos, ao que quase sempre acrescentava a palavra "cretense", e durante tempos não se interessou em aprender o espanhol; e que tinha o luxo, as casas de vinte quartos, verdadeiros conventos, como "fortaleza", admitamos, psicológica. Para outros, talvez seja a pobreza, o destino de "vagamundo", essa "fortaleza", essa forma de defender-se e isolar-se: forma, até certo ponto, compulsória. Este último, deve ter sido o caso de Camões.

Na observação mais superficial dos quadros de Greco, logo se verá tudo subindo, a partir de um dos ângulos inferiores, e sendo arrastado para o alto do lado oposto. De maneira que as suas figuras sempre ascensionais apresentariam feições deformadas no lado contrário ao da posição do pintor, que há de ser também a do espectador. Daí porque essas figuras que sobem têm todas a cabeça pequena — "... essas cabeças", diz um crítico. "cada uma das quais é um estudo de psicologia", que servem "para avaliar o que Greco sabia do gênero humano". Era, assim, como se a tela estivesse inclinada para trás, e torcida para um dos seus lados superiores. A simples observação é que transmite essa impressão fiel. A conclusão é que é de ordem sociológica.

Se pelo tema dos "olhos", em Camões e em

El Greco tão repetido, tanto quanto pelos passos da fuga itinerante, como pela hispanidade hirsuta e descarnada, como por uma certa arrogância de fidalgo pobre magnificamente intrépido no tornar-se o herói dessa pobreza, El Greco e Camões se confirmam como personagens medievais — também a ligação do pintor com São Francisco, através de San Juan de la Cruz, outra vez nos leva de retorno ao Poeta, e sugere muitos dos seus prováveis roteiros.

Com a técnica dos seus santos torturados e transfigurados pelo êxtase — lembrando, paradoxalmente, os espessos e também trágicos santos bizantinos de vitrais —, Greco aproxima-se do "inexprimível" da teoria da "transparência" dos corpos, que é o mesmo "inexprimível" em que se empenhavam, cada um a seu modo, Juan de la Cruz e o Camões da sua Lírica, embora não de formas tão diferentes a ponto de não poderem, vez em quando, se confundir. "Pois — diz o santo — as imagens nos são dadas como um meio de atingir as coisas invisíveis, não devemos servir-nos dela senão como meios...", advertindo mais "... que os sentidos não arrebatem ao espírito o que lhe pertence..." — correspondendo ao que dizia Camões dos sentidos do homem, que *"Não podem dos divinos ser juizes, / Senão um pensamento / Que a falta supra a fé do entendimento"*.

Eis Juan de la Cruz, o Padre Juan Yepes, que um dia foi raptado em Toledo pelos Carmelitas mitigados, e o grande lírico português, o Poeta de

"Na fonte está Lianor", a se preocuparem com o destino dos sentidos, fosse como revelação ou como termo de identificação com o mundo: do que também se ocupou, ao menos uma vez, Shakespeare. Mas é nas apóstrofes do sofrimento que as palavras do Santo parecem sair da boca do Camões "desterrado", desiludido e só — "Que morte haverá que se iguale/ ao meu lastimoso viver,/ pois quanto mais vivo mais morro", diz o Santo, pensamento que o Poeta havia repetido de mil formas diferentes, como "Daqui dou o viver por já vivido", ou "Foge-me, pouco a pouco, a vida curta,/ Se por acaso é verdade que inda vivo/ Vai-se-me o breve tempo de ante os olhos/.../ Vai-se-me, enfim, a idade e fica a pena", até as formas mais pungentes de desamparo e solidão em "Não tenho que perder já de perdido;/ Não tenho que mudar já, de mudado", ou "... pois do bem tão pouco bem espero", ou ainda "Se semeei grão,/ Grande dor colhi", "Este tempo vão,/ Esta vida. esparsa,/ Para todos passa,/ Só para mim não/.../ Em tão curta vida/ Tão longa esperança", ou "Sinto vivo da morte o sentimento".

A diferença está em que o patético de Camões assume todas as cambiantes, todos os tons, todas as sutilezas. E chega a um ponto que, contrariamente ao fervor de um santo ou de um místico, o timbre agora é o de um Hamlet, a "profecia" de um agnóstico diante do mundo "... faltavam-me, enfim, o tempo e o mundo/ Que segredo tão árduo e tão profundo/ Nascer para viver, e para a vida/ Faltar-me quando o mundo tem

para ela!/ E não poder perdê-la,/ Estando tantas vezes já perdida". São palavras também shakespearianas as da exclamação no fim de um Soneto: "Parece que para isto só nasci!"

Merece estudo especial esse "complexo de Hamlet" de Camões, que é o do *desamparo* do herói épico, toda vez que lhe falta, o "direito" ou a "forma" da ação. Está ligado à perplexidade do que se detém para avaliar e compreender. É o Cid no exílio. É a proposta inicial e fundamental do Monólogo célebre, o "ser ou não ser", que já sugerimos, em modesto trabalho de interpretação literária, ter a natureza antes conjuntiva do que optativa. E o grande conhecedor dos destinos, que parece ter sido no fundo um artista também melancólico, não deixou de observar e de dizer, com todas as letras, como o "pensamento" — "conscience" no sentido de "reflexão" — desvia o ímpeto empreendedor — é o verbo que escreve, "desviar" —, "a ponto de perder o nome de ação". ("Hamlet", III, I, 90/95). Com o que Shakespeare implicitamente dividiu os homens entre Hamlets mais ou menos ostensivos, e os crentes da ação; entre "elegíacos" e "épicos"; dos últimos é que podem sair os grandes trágicos, nos exemplos clássicos do Cristo e do Prometeu, se se deparam com o que Camões só gostava de chamar Fortuna, sinónimo de Destino, que usava mais raramente — e assim mesmo com "d" minúsculo —, que são os elementos, digamos, "irracionais" da Natureza ou da ordem social, ou simplesmente, os acasos da vida;

se não tiverem "direito" à *ação* é que surge o patético, o episódio difuso, lento, de uma forma particular de "admiração" que se torna devastadora: a "admiração" *hamletiana*, a que não falta o que seja do elemento feminino -- talvez a passividade e a aceitação do encantamento, ou do horror.

Talvez a epopeia tivesse sido para Camões — e seguramente foi — uma atividade compensadora, resolutamente compensadora, virilmente decidida à ação — de cuja falta tanto se queixava o triste Príncipe da Dinamarca —, *auto-afirmativa* do "desterrado", em oposição ao contemplativo, ao ressentido, a quem o Poeta condena por estar "*sonhando, imaginando ou estudando*" em vez de espertamente "*vendo, tratando e pelejando*" — entusiasmo de "fetichista da ação" que não parece ter sentado muito bem no Poeta Luís Vaz de Camões, embora se ajuste correto ao *homem-soldado*, ao *homem-navegador*, ao *homem-cigano*: que estas nos parecem atividades dramaticamente compensadoras, e não próprias do homem Camões. Mas repita-se que é desse épico, que está tão positivamente, tão praticamente "*vendo, tratando e pelejando*", que surge o personagem trágico, quando seu pragmatismo vira bolhas de sabão diante dos mistérios do mundo, e sente que enormes são as forças desencadeadas, e se deixa vencer. É o Cristo na sua representação do homem, como uma infinita grandeza vencida. Porém, se se empolga numa admiração patética, se se deixa embevecer o herói pelo que lhe parece uma revelação espantosa,

torna-se então o Hamlet pungente e devastado. E não saberá mais o que fazer.

Teria Camões, de uma parte, se ajustado perfeitamente, como homem de ação, a uma absorção da figura do Cristo-plebeu, tal como é conhecida pela mística das classes populares, ainda hoje. O Cristo-plebeu, diferentemente do erudito, *catedralesco*, *cardinalício*, *basílico*, *filosófico*, tipo "a Verdade e a Vida", não propõe exatamente uma salvação, mas como os heróis desafortunados das grandes tragédias, uma grande dor; e pede — mais do que dá — solidariedade e paixão. Todo ele é somente dor. Sofrer e fazer sofrer, o espetáculo terrível do sofrimento humano, pela razão do espetáculo, que é o sentido desses heróis. Uma sensação do horror, de agudo e derradeiro sofrimento, é tudo quanto deixa, é tudo em que poderosamente se resume. Uma misteriosa — embora objetiva — proposta de salvação pela dor, talvez. Com qualquer coisa de um secreto, de um íntimo conforto. Como um desprezo e uma condenação do mundo, o famoso "vale de lágrimas".

O pesquisador do texto camoniano encheria páginas inteiras com exemplos de confissões e exclamações desse tipo de sofrimento, que só conclui pelo aniquilamento e pelo desperdício de toda vida: "*Mas aquela fatal necessidade;/De quem ninguém se exime dos humanos /... Te tirará do mundo e seus enganos*" (Canto X, 54), "*Porque mui pouco val esforço e arte;/Contra infernais vontades enganosas;/Pouco val coração, astúcia e*

siso, / *Se lá dos Céus não vem celeste aviso*" (II, 59), "*Enão sei por que influxo do destino...*" (X, 146), os "... *perigos incógnitos do mundo*" (X, 147), "*E contra minha dita enfim pelejo*" (II, 40). Chega, mesmo, a uma declarada identificação com o Cristo, usando de elementos plásticos tradicionais, representativos da história da Paixão, dizendo, por exemplo, que a "*alma cativa/Chagada toda, estava em carne viva*", na comentada Canção do "*seco fero e estéril monte*", em que se refere também à "*passada e breve glória/Que eu já no mundo vi, quando vivi*", texto que se coloca também na linha das palavras exaltadas de Santa Teresa, e que dispensa mais observações e destaques. Todo esse poema, aliás, está dedicado a esta personificação do Cristo flagelado e pregado na sua Cruz, imagem parece que tão grata a Camões, a partir do próprio "monte" assim intratável, o lugar que seria de numeroso e indizível sofrimento: um Getsemâni com o Monte das Oliveiras particular do Poeta. Afinal, até as faladas "chagas" associam-se à figura trágica do Rabi da Galiléia no seu sacrifício.

O Poeta invoca ainda a simbologia da "carne" — agora outro tipo de "carne", a "carne" pecadora, sem redenção — em outros poemas ou Canto d' "Os Lusíadas, quanto trata, por exemplo, os deuses do Olimpo com ostensivo desdém, deixando até certa impressão de vingança, a dizer que "*todos foram feitos da fraca carne humana*" (IX, 91). E como o argumento da História Sagrada está sempre latente em seu pensamento — ou sentimento? ou nos dois? —, os materiais de que se serve são

de vez em quando designados na linguagem figurada correspondente: os barcos são feitos — outro exemplo — de "*seco lenho*", na estância 102 do Canto IV, e não se precisa explicar nem estudar aqui a única associação da palavra "*lenho*" no léxico da mitologia cristã. Porém mais significativamente alegóricos desta personificação dos Evangelhos são os primeiros versos do Soneto "*Em prisões baixas fui um tempo atado, / Vergonhoso castigo dos meus erros; inda agora arrojado levo os ferros / ... / Parece que estava assim ordenado*" — só que os "erros" eram dos outros, que ele havia incorporado às "culpas" do seu sofrimento universal. E aqui se recordam as palavras um tanto misteriosas de outro Soneto, também famoso justamente pela ambiguidade dos versos iniciais: "*Transforma-se o amador na coisa amada / Por virtude do muito imaginar*", operação que se repete na Redondilha "*Se só de ver puramente / Me transformei no que vi*" — que é, afinal, a grande transfiguração do Cristo, sua razão mesma e significação: incorporar-se à natureza, ao sofrimento e às culpas dos homens, por tanto amor; registre-se não ser conhecida — pelo menos o autor não conhece — outra interpretação, afora esta que agora lhe dá, de tais versos, ditos "misteriosos".

Seria fácil, por outro lado, grifar as palavras-chaves do primeiro desses Sonetos, como valores plásticos da alegoria do Crucificado: "*prisões baixas*", "*atado*", "*arrojado*", "*ferros*", "*castigo*" e "*erros*", além da declaração de que tudo estava acontecendo como fora predeterminado, evidente-

mente por divinos desígnios. A ideia de "estar preso à vida", da "vida como uma prisão", de encontrar-se literalmente "metido a ferros", da linguagem náutica tão conhecida de Camões, é um "sentimento" profundamente arraigado no Poeta, e sabidamente de origem bíblica. Por isso mesmo é que as imagens com que representa este "sentimento" resultam das cenas da História Sagrada, além de tantas vezes ouvidas, sem dúvida nenhuma outras *vistas* por Camões nas paredes das Igrejas, nas pinturas de forros e retábulos, nos baixo-relevos das Vias-Sacras, nos azulejos, nos dramas e "mistérios" apresentados nas portas das Catedrais e pátios de Capelas e Conventos, nos Misereres que saíam às ruas, nas Procissões de penitência com indivíduos carregando pesadas cruces, açoitados, lanhados, sendo o mais exangue aquele que permanece ao relento, já arroxeadado, atado a uma coluna de mármore, como aparecia o Cristo nos andores das antigas Procissões dos Passos, o chamado Senhor da Pedra Fria — tudo isso, já agora, considerado arcaísmos por tanta gente de fé. O que estabelece a hipótese de outro estudo, a que se ligaria ainda a "visualidade" desta identificação de Camões com o Cristo das litografias e das imagens das procissões: a História Sagrada como tendo sido, historicamente, pedagogicamente, a instituição da hoje história-de-quadrinhos, com o processo didático, visual, plástico, da Via-Sacra, dos chamados "quadros da Paixão". O que se poderia dizer, *encarnação* do Poeta no Cristo, ou outra *reencarnação* — desta vez, meia reencarnação — do Cristo no homem. Aqui, o tema da Morte como destruição e violência contra o homem

domina o sentimento e a concepção da vida. É a permanência da cena, dos personagens e do espírito medievais, de um cristianismo terrífico e sombrio.

Pois a Morte na Idade Média — que era de onde vinha, ou ainda estava, Camões — tem papel muito diferente da Morte como depois passaram a entender os próprios cristãos; os cristãos, mas não os espanhóis, que não parecem ter mudado muito a esse respeito. A Morte medieval e espanhola era sobretudo uma alegoria atroz, organizada, trabalhada, exaustiva, como a do Cristo. Destinava-se mais ao tormento dos vivos do que ao contento dos mortos. Da vida se havia banido a alegria de viver. O seu homem litúrgico teria de corresponder às agonias e aos suplícios da Via-Sacra, que era o caminho da Morte. Não seria apenas uma criatura ameaçada pela Morte, mas já a vive-la, plenamente, aceitando-a, às vezes com o júbilo dos mártires, no seu mistério e negação; sobretudo, na sua representação.

Daí ter-se tornado popular, a Morte, naqueles dias do seu culto. Um artista feito ensaísta, fala da Morte em Espanha como uma aspiração coletiva: chama de "triunfo popular". Poderia ter lembrado enterros memoráveis, como o do pintor Mariano Fortuny, ou do próprio Lope de Vega, o do "poderoso condestable y gran maestro de Santiago, don Álvaro de Luna", afora os enterros de Reis e Rainhas, Bispos, Condes, grandes na terra, no

seu trajeto para a terra. A Morte então é quase uma pessoa, quase gente viva, que se encontrasse na rua, amistosamente ao lado de alguém. Um conhecido banal, sem expressão particular alguma, foi em que afinal se desbotou sua caracterização Banal, porém escrupulosa: atenta para o dever. Desse detalhe é que resultava o que viesse de terrível daquele aspecto comum.

O culto da Morte encheu a Idade Média de sombrios espetáculos, e de livros, quadros, gravuras, pinturas, desenhos, conselhos, dísticos, sentenças, exemplários. As palavras do Eclesiastes, do Apocalipse, de Jó, Isaías, Sêneca, Marcial, Claudiano, Pérsio, as tremendas palavras de S. Bernardo como as de Fray Luís, Campoamor, Quevedo, Calderón, Cervantes, Lope de Vega, Santiago, tornaram-se admonitórios, papéis avulsos em que se transcreviam os lembretes da Morte e se pregavam pelas paredes, gravavam-se em placas e anéis, ornavam os devocionários e Livros das Horas.

"Um muerto em Espana está más vivo como muerto que en ningún sitio del mundo", era o que dizia Garcia Lorca, tendo antes assinalado, não sem dar voz à sua própria vocação de trágico, que "en todos los países la muerte es un fin. Llega y se corren las cortinas. En Espana no. En Espana se levantan". E sobre essa intimidade, ainda lembra "El sueño de las calaveras", de Quevedo, e o "Obispo podrido", de Veldés Leal; aquela, uma espécie de Morte cómica, como a outra, "alegre", do pai-

nel "Morte com uma guitarra" da capela dos Benaventes, em Medina.

Ficaram célebres os chamados "Papeies de la muerte", de vários géneros, que eram volante? a respeito do sempre "momentoso assunto" para a época. Esses "papeies" constavam de ilustrações e dísticos de "advertência" ou de "participação do óbito", muito bem apresentados com caveiras e outros objetos mortuários, às vezes chegando à crueza e brutalidade, como os intitulados de "El árbol de la muerte". Tanto os "Avisos de bien morir", como as "Cartas de Aviso de la Muerte", como os livros do tipo "Tratado de la muerte" e "El espejo de la muerte", juntavam-se a episódios como o do enterro, por dois Santos, do Conde Duque de Orgaz, já referido antes, e ao dos "nueve días largos" em que três irmandades, quatro orações fúnebres e várias missas celebraram os funerais de Lope de Vega — àquela altura, Fray Lope de Vega y Carpio —, que, não obstante, terminou sepultado em vala comum, pois o Duque de Sesse, "escondendo-se atrás dos responsos", não quis gastar os 50 "reais" de uma sepultura para o seu Secretário.

É a mesma importância do cerimonial, do elemento cenográfico, que deu lugar aos milhares de missas contratadas por Felipe IV. Como as despedidas de Cervantes moribundo ao Conde de Lemos — "... ya me voy muriendo... El tiempo es breve..."; e a história do cortesão de Felipe de Borgonha, que caiu morto de verdade ao represen-

tar o papel de Morte numa farsa palaciana. Como os epitáfios que Velázquez teve ainda em vida, ou o bombástico epitáfio de Rafael Sanzio. E os tão celebrados "modos de morrer" de Cervantes e de Velázquez, considerados "exemplares" e elementos de uma pedagogia que se propunha a "educar por el camino de las necrologias"; bem como é a mesma importância das duas "Arte de bien morir", livros de gravuras, advertências e conselhos, uma de 1493, que também teve texto catalão e foi editado por Barcelona, e a outra de 1507, igualmente populares. Tais Morte — aquelas dos dois artistas — foram tidas como excelentes mostras da "buena muerte española", objetivo que era, aliás, a tarefa principal dos monges agostinianos, conhecidos por isso como "os Padres da Morte". Por fim, os relógios, a máquina das horas, que tanto consolaram Carlos V no seu retiro de Yuste — e um livro famoso tem mesmo o título de "Reloje (ou Relox) de Príncipes", e é dos começos do século XVI —, juntamente com o tema dos espelhos, aparecem então com grande intensidade, na literatura como na pintura. António de Pereda... (1507) deixou completa representação desses materiais fúnebres no suave quadro "El sueño del caballero", e em "Vanitas" — o tema do "sonho", que junto ao dos espelhos e ao dos relógios constituem a parte monumental da extraordinária montagem da Morte na Idade Média: o irreal do tempo e da face no espelho, a fatalidade e a incerteza da hora como o jogo da Vida. Hamlet saberia falar sobre tudo isso muito bem; e mais da Morte como sono e como sonho.

Só o "Pio" Arcipreste de Hita levantou-se contra a Morte, no "Libro de Buen Amor", protestando, quando viu morta a sua Corre-conventos, a alcoviteira querida: "mataste a mi vieja/mataste a mi antes/enemiga del mundo", ou "O cuerpo maldito, vil enconado, lleno de fodor e de grand calabriana".

Um ensaísta ligou toda essa alegoria da Morte a elementos ecológicos da terra peninsular, falando em "la espaciosa y triste Espana". Outro explicava mais razoavelmente — "... los carninos de Espana, por aquellos tiempos, eram contínuo trasiego de difuntos..." —, dizendo ainda que esse conjunto exibicionista satisfaria, por último, à exigência hispânica de "ver", "pegar", "apalpar" as coisas, tendência realista e solar da gente do Meio-Dia. Mas, sobretudo, exigência de "ver"; que é onde se torna a Camões novamente, sob aquele outro aspecto dos "olhos".

O próprio *topos* do "mundo às avessas", já tratado aqui, é evidentemente originário — *lust bui no least* —, em Camões, daquele "complexo da Via-Crucis", de natureza visual, óptica, onde se realiza toda a simbologia do Cristo — o triste herói trágico — e do Cristianismo, da Igreja de Roma, particularmente. Desse *topos*, contudo, como da cenografia da Morte, resulta também a figura do Hamlet, que está ligada em Camões à constatação dos paradoxos do mundo e às constantes "mudanças" desse mesmo mundo, as "mudanças" significando o toque do Renascimento no homem perple-

xo da Idade Média: *"Entendei que o viver é de emprestado; Que o de que vive o mundo são mudanças./Mudai, pois, o sentido e o cuidado"*. Ao seu personagem, o grande dramaturgo de Stratford qualificou dizendo não poder ele, "como os homens sem valor, fazer o que deseja" (*Hamlet*, I, 3): donde se sublinha o sentido global da mesma encarnação do Cristo, que não pode fugir do sofrimento, e a afirmação do *valor*, do Hamlet.

Não podia ser estranho a essa *filosofia* da crise medieval o estilo *petrarquiano*, feito de antíteses, trocadilhos, paradoxos, jogos de palavras, frases retorcidas, aliteraões, rimas internas, assonâncias e outros processos de composição do "maneirismo" e de "agudeza", tão do gosto de Camões. Ao contrário, era um resultado dessa crise. E não simplesmente pela técnica literária em si, pelo artesanato, ou pela moda, pelo sucesso do momento. Esse estilo em Camões era uma encruzilhada, onde estavam os oceanos, a marcha dos povos, o futuro, as Descobertas, e o Cristo e o Hamlet como personalidades medievais, o Cristo de El Greco e de San Juan de la Cruz — não o de Velázquez, que foi um Cristo de morte tranquila e reconfortante —, e o Hamlet mesmo de Shakespeare — outro que ficou entre dois tempos, entre duas Idades da História. Era aquela a Grande Cena do povo português conquistador, entrando desassombrado pelos mundos adentro, para ir despedaçar-se, ao fim do século, na África de 1578, em Alcácer-Quibir.

Mas, sobretudo, está ali a voz do artista po-

deroso, que compreendeu o seu tempo e é possível que tenha chegado a se aceitar, a si próprio: está a "matéria" do "nunca ouvido canto", "em quem poder não teve a morte".



Editado pela Fundação José Augusto
Natal - RN, sob a presidência do
Dr. Diógenes da Cunha Lima Filho.