

## CEGO DE TANTO VER CAMÕES E SEU PEITO ILUSTRE LUSITANO

Rubens Edson Alves Pereira  
Universidade Estadual de Feira de Santana

**RESUMO:** *Viver e ver(-se)-vidência. Mover(-se) e falar-violência. O olhar que fixa o puro é o mesmo que move o fero amor pelos mares poéticos de Camões em busca do conhecimento, de um saber que o promova, e à prática portuguesa, ao concerto das grandes viagens poéticas e históricas do mundo civilizado. Estamos aqui querendo nos aproximar da recorrente questão que tem ocupado a crítica camoniana: o que move Os Lusíadas? Em perspectiva, insinuante, emerge outra pergunta inalienável: o que move Luís de Camões no poema? Essas duas fundamentais questões podem abrigar muitas outras, como uma constelação de referências, interessantes e problemas formais e ideológicos o que move a empresa marítima portuguesa?, o que move o canto épico?, o que move o poder monárquico?, os corpos errantes?, religião cristã e mitologia pagã?, as trocas simbólicas e materiais?, a produção e a recepção poéticas do Renascimento?*

**PALAVRAS-CHAVE:** *Viagem; visibilidade; fingimento.*

### O VISÍVEL E O INVISÍVEL

Mísera sorte! Estranha condição!  
(Lus., IV. 104)

Em 1936, Lúcia Miguel Pereira lança uma biografia de Machado de Assis (1988) cujo principal objetivo era redimensionar a pacata figura do homem público em face da complexa e desconcertante obra do escritor. A biógrafa e crítica parte do pressuposto de que ele foi "incapaz de fazer literatura na vida" (p. 20), o que lhe autorizaria "violentar a alma de Machado de Assis através das confissões involuntárias", ou seja, sua literatura, tendo em vista "defendê-lo contra o seu convencionalismo de superfície" (p. 22). Devemos admitir que Lúcia Miguel levanta interessantes questões cuja pertinência maior assenta-se, às vezes, na própria curiosidade do cruzamento vida/obra do escritor.

Faço tais considerações transversas (que tudo vale a pena, se...) sob o influxo da imagem dessa complexa *personagem* que é para nós Luís de Camões. Com um olho aberto às empresas do mundo sensível e o outro cego, aberto à visão e à vidência gestadas na alma de poeta, este gigante da língua-pátria portuguesa é a própria imagem de um ser em desconcerto, um ser em trânsito entre mundos diferentes dentro e fora de si. Se Lúcia Miguel precisou da obra para recompor a imagem civil de Machado de Assis, os estudiosos que se têm debruçado sobre a vida errante de Camões sentem que criador e criatura são discursos concorrentes, cujas convergências só são possíveis como complexas questões que se miram e se interrogam na busca de uma ordem (ou seria desordem?) do mundo – entre o vivido e o representado locomove-se o saber, um saber que é de honesto estudo e de experiência feito, conforme diz (como que vocífera) o poeta, com uma voz e um corpo que se deslocam do âmago do poema.

De aventuras, lacunas e desventuras compõe-se o retrato de Camões, num jogo de claro/escuro, que ora revela a face marcada pela dura labuta de uma vida ganha nos limites de uma prática errante (boemia, lutas, prisão, viagens, naufrágio, pobreza), ora insinua contornos míticos de um poeta-profeta do destino passado e futuro do povo, nem sempre ilustre, lusitano (súmula poética de uma língua que ajudou a criar e de uma cultura com a qual se confunde, antes como problematização do que como ordenação). O visível e o invisível, o olho cego e o olho que vê são pólos conversíveis, reflexos, na face do poeta e nas tábulas e formas d'*Os Lusíadas*. Camões canta, sobretudo, o seu peito ilustre Lusitano.

Viver e ver(-se) – vidência. Mover(-se) e falar – violência. O olhar que fixa o *puro* é o mesmo que move o *fero* amor pelos mares poéticos de Camões em busca do conhecimento, de um saber que o promova, e à pátria portuguesa, ao concerto das grandes viagens poéticas e históricas do mundo civilizado. Estamos aqui querendo nos aproximar da recorrente questão que tem ocupado a crítica camoniana: o que move *Os Lusíadas*? Em perspectiva, insinuante, emerge outra pergunta inalienável: o que move Luís de Camões no poema? Essas duas fundamentais questões podem abrigar muitas outras, como uma constelação de referências, interesses e problemas formais e ideológicos: o que move a empresa marítima portuguesa?; o que move o canto épico?; o que move o poder monárquico?, os corpos errantes?, religião cristã e mitologia pagã?, as trocas simbólicas e materiais?, a produção e a recepção poéticas do Renascimento?

O que nos *comove* nesse olhar que estamos lançando sobre *Os Lusíadas* é justamente a busca da **visibilidade poética**, a complexa viagem textual movida pelo desejo de ver e conhecer um novo mundo, o mesmo desejo de construir-se enquanto visibilidade (autoral e poética) a ser premiada pelo seu Rei e reconhecida pelo seu povo e por todos os povos e épocas – libertar-se da lei da morte, seja na pele efêmera do poeta, seja nos largos espaços da cultura.

Cantar para conhecer(-se). Cantar para ordenar o mundo e a pátria e para educar o povo e promover-se *outro*. Cantar para sobrepor-se com *engenho e arte*, para socorrer-se com glória e fama. Cego de tanto ver, de tanto ver-se estrela na noite escura de uma história em desconcerto, de um povo em desalinho, entre o

mar e a terra, entre o velho e o novo, entre o poder e a miséria, entre mito e história.

O que nos comove nesse trabalho é, em parte, na distribuição dos prêmios, o imenso quinhão reivindicado por Camões no corpo mesmo (que é o mesmo corpo) d'*Os Lusíadas*, ou seja, o lugar maior de uma epopéia que não preexiste à obra, mas que se faz justamente nela, como uma epopéia do conhecimento e da fatura poética de um povo. É também isso, mas é sobretudo a imensa e dramática consciência poética e histórica que se formula no entrelugar dos conflitos emocionais, retóricos e conceituais, que chegam mesmo à forma extrema do paradoxo. O canto se instaura num espaço de rupturas.

*Os Lusíadas* nos desafiam a enxergar, através sobretudo do olho cego de Camões, o olho que, por não estar preso às imagens fugidias do mundo sensível, põe-se a ver e a mover os olhos que narram esse mundo.

## O POETA É UM FINGIDOR

*Sigamos estas Deusas, e vejamos  
Se fantásticas são, se verdadeiras! (IX. 70)*

*"Toda via como isto he Poesia & fingimento, & o Autor como poeta,  
não pretenda mais que ornar o estilo Poetico não tiemos por inconueniente yr  
esta fabula dos Deoses na obra [...]"*  
(Frey Bert)

*O poeta é um fingidor  
Finge tão completamente [...]  
(Fernando Pessoa)*

A arte de fingir n'*Os Lusíadas* tem alimentado muita crítica e grandes controvérsias ao longo de centenas de anos e milhares de leituras. Dar conta, ou melhor, ter em conta os diversos deslocamentos de vozes, perspectivas, *pathos*, temas e motivos dentro dessa *máquina poética* de Camões exige uma recepção atenta, criativa e empenhada; enfim, uma leitura sempre de risco já que o poema assume plenamente o desconcerto ali mesmo onde se ergue como *ethos* épico:

*Não mais, Musa, não mais, que a Lira tenho  
Destemperada e a voz enrouquecida,  
E não do canto, mas de ver que venho  
Cantar a gente surda e endurecida.  
O favor com que mais se acende o engenho,  
Não no dá a pátria, não, que está metida*

*No gosto da cobiça e na rudeza  
Duma austera, apagada e vil tristeza.*  
(X, 145)

São muitos os excursos do poeta que, como esse, seguem a contrapelo da assertiva característica do discurso épico. O estranhamento é tamanho para a recepção que se, por um lado, temos uma leitura que vê, "ao final do poema, o naufrágio da viagem poética em oposição à bem-aventurança da viagem épica" (SILVEIRA, 1995: 13), por outro, vemos como pertinente também uma leitura oposta, que diz ter o poema *arremessado* a viagem épica, junto com as naus de Vasco da Gama, de volta às estreitas fronteiras de uma pátria saturada de crônicas ambigüidades, condenada à degradação. Uma pátria assentada em "austera, apagada e vil tristeza", cuja única centelha de verdadeira grandeza se encontra na rara figura do poeta e seu majestoso canto:

*Nem me falta na vida honesto estudo,  
Com longa experiência misturado,  
Nem engenho, que aqui vereis presente,  
Cousas que juntas se acham raramente*  
(X, 154)

*De sorte que Alexandre em vós se veja,  
Sem à dita de Aquiles ter inveja.*  
(X, 156)

Esses dois últimos versos *fecham* o poema revelando, com *chave de ouro*, o poder transfigurador do poeta que transcende a sua pátria e o seu tempo, libertando Portugal e seus (agora) heróis da lei da morte. O final da aventura, como aventura poética sobretudo, encontra-se com a Proposição do poema, onde uma nova épica se agiganta:

*Cesse tudo que a Musa antiga canta,  
Que outro valor mais alto se alevanta.*  
(I, 3)

Esses atos de  *fingimento*, mais do que num labirinto, situam o poeta num entrelugar, inscrevendo o poema na desventura do mundo como jogo formal. Nesse descampado retórico vamos nos deparar com uma épica em que os *heróis positivos* são constantemente surpreendidos em situações degradantes (a Pátria, o povo ou o próprio Gama), tudo sob o insinuante olhar *problemático* de uma *persona* narrativa que se confunde, no texto e no contexto, com o autor do canto, Luis de

Camões – exemplar nesse sentido é a passagem *autobiográfica* em que o poeta salva este próprio poema de um naufrágio:

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

(X, 128 - grifo nosso)

Ao longo do canto, surpreendemos o autor em pleno exercício de fabulação poética, em pleno ato de  *fingimento* com seu olhar bifronte, ao mesmo tempo voltado para fora (a história) e para o interior (do poema), ou ainda: convocando a história para compor o mito, evocando o mito para mover o poema e refazer a história; evocando as Musas para gerar o canto e, por fim, para calar a épic expansionista ("Não mais, Musa, não mais..."). Todos esses movimentos representativos, transgressores e ao mesmo tempo reversíveis, situam *Os Lusíadas* num campo de forças poéticas com intenso agenciamento de formas e fórmulas expressivas, simbólicas, retóricas, culturais, políticas e comerciais (as diversas trocas subjetivas ou pragmáticas solicitadas pelo texto/contexto do poema).

O *entrelugar* é o lugar que não se sabe por inteiro, que não se fixa por princípio, que se mostra justamente onde se esconde, e se esquiva onde se mostra. O *entrelugar* impõe a emergência do conhecimento como uma pragmática da voz no canto d'*Os Lusíadas*, convoca o desejo errante de ver e a força plástica do olhar em trânsito: entre o *puro* e o *fero* amor; entre a aventura e a desventura histórica e poética; entre terra e mar, ocidente e oriente, expansão e retração; entre amor e guerra; entre terra natal e *pathos* pessoal; entre

*o passado (mítico, histórico, patético) e  
o futuro (profético, incerto, poético).*

Se a Proposição do poema nos apresenta "armas e barões assinalados", ao lado de uma forte Musa a servir um imbatível poeta, poderíamos vislumbrar nesses dois pólos (a pena e a espada) a força que move *Os Lusíadas*. A pena e a espada, tantas vezes exaltadas pelo poeta, agenciam e articulam o *puro* e o *fero* amor, possibilitando a travessia poética que vai da história bélica portuguesa e da violência da empresa colonialista ao corpo errante da bela Inês de Castro, que encontra um pouso fugidio na "Ilha dos Amores", o *entrelugar* por excelência do poema.

Na ilha se confundem (mas não se harmonizam) algumas forças centrais que tensionam as empresas poética e pró-épica, como mito e história, viagem e conhecimento, canto e personagem. Aqui o *fingimento* chega a situações extremas,

impondo-se em todo o seu vigor formal e esplendor poético. Essas forças se confundem mas não se harmonizam porque pressupõem trânsito, deslocamentos, ao invés de ordenação e fixação, já que esta harmonia não ocorre n'*Os Lusíadas*. Se, como diz Camões através de Tethys, os deuses "só para fazer versos deleitosos" servem, Vasco da Gama encontra-se totalmente desterrado, pois é ele um cristão numa ilha imaginária criada por deuses inexistentes. A Ilha dos amores, franqueada apenas ao olhar do poeta, só poderia admitir o Gama e seus nautas no plano mítico (narrativo), e não mais no histórico. A ilusão de um herói histórico opera por deslocamentos expressivos e conceituais bastante complexos, levando-nos ao ponto em que o herói navegante se confunde com o herói poético, ou seja, o próprio Camões.

Podemos embarcar na aventura significativa do poema e vê-lo como a própria "máquina do mundo", a máquina do conhecimento sem fronteiras que se apresenta a Gama (agora mera figura retórica ou poética, totalmente subjugado ao poder demiúrgico do poeta e suas *ruínas circulares*). Assim, para além da pena e da espada, da épica histórica e da poética emergente, podemos dizer que o que move Camões é também o conhecimento enquanto viagem ou miragem, o conhecimento de uma língua por se fazer, de uma pátria por se decifrar, de uma história por se cumprir, de um povo por se educar, de um leitor por se constituir. Enfim, podemos dizer que o que move a épica de Camões é a *falta* que caracteriza o *entrelugar*, o desejo de superação que marca a ferro e fogo a consciência do atraso:

*Fazei, Senhor, que nunca os admirados  
Alemães, Galos, Ítalos e Ingleses  
Possam dizer que são para mandados  
Mais que para mandar, os Portugueses.*  
(X, 152)

Se Baco explicita a todo momento o seu temor de que os feitos portugueses no Oriente obscureçam o seu nome e a sua glória, nessa passagem flagramos o poeta também na defensiva, numa atitude bem diferente daquela incontestada superioridade que marca a sua atitude ao longo do poema, patenteada logo no início:

*Cessem do sábio Grego e do Troiano  
As navegações grandes que fizeram;  
Cale-se de Alexandro e de Trajano  
A fama das vitórias que tiveram,  
Que eu canto o peito ilustre Lusitano,  
A quem Netuno e Marte obedeceram.*  
(I, 3)

Podemos ver ainda que essa atitude grandiloquente de Camões situa-se sobretudo no plano poético, onde a sua força criativa, o seu "engenho e arte" são

tidos como insuperáveis. Na passagem anterior, contudo, paira uma ameaça concreta no concerto das grandes potências, diante das quais nem sempre a pátria heróica se destaca. Estabelecer limites e alargar fronteiras, colocar-se num campo de visibilidade, são movimentos inerentes ao canto épico camoniano.

## A MÁQUINA E O MUNDO

Se tomarmos Camões como um *herói da busca do conhecimento*, inserido no seu canto épico (maior entre os maiores), teremos na imagem da “máquina do Mundo” o momento simbólico supremo d’*Os Lusíadas*. Ela assim se apresenta ao Gama da Ilha dos Amores:

*Aqui um globo vêem no ar, que o lume  
Claríssimo por ele penetrava,  
De modo que o seu centro está evidente,  
Como a sua superfície, claramente*  
(X, 77)

*Uniforme, perfeito, em si sustido,  
Qual enfim o Arquétipo que o criou.  
[...]  
Diz-lhe a Deusa: — ‘O transunto, reduzido  
Em pequeno volume, aqui te dou  
Do mundo aos olhos teus, para que vejas  
Por onde vás e irás e o que desejas.*  
(X, 79)

A “grande máquina do Mundo” é fruto “do saber alto e profundo” e “sem princípio e meta limitada”. Esse fenômeno totalizador do conhecimento humano situa-se no espaço imponderável da visão divina, que mesmo se revelando não se deixa apreender em seu fundamento, pois

*Deus, ninguém o entende,  
Que a tanto o engenho humano não se estende.*  
(X, 80)

A primeira orbe da esfera emite uma “luz tão clara” e intensa “Que a vista cega e a mente vil também”. Assim, quem se expõe a tamanha clarividência corre o risco de ficar *cego de tanto ver*, tendo ultrapassado o *metron* que define a condição humana.

Dentro desse paradigma da busca do conhecimento em que se inscreve a “máquina do Mundo”, podemos ler em Jorge Luís Borges e em Carlos Drummond

de Andrade formulações literárias que dialogam de perto com o texto camoniano. Em Borges, leitor confesso de Camões, temos o conto O Aleph, onde o narrador conta a sua experiência fantástica no porão de uma casa prestes a ser demolida. Ali, conta o narrador,

*na parte inferior do degrau, à direita, vi uma pequena esfera furta-cor, de brilho quase intolerável. [...] O diâmetro do Aleph seria de dois ou três centímetros, mas o espaço cósmico ali estava, sem diminuição de tamanho* (BORGES, 1986: 133).

É interessante observar como a descrição do "Aleph" tem muita semelhança com a máquina do mundo de Camões: ambos se apresentam como pequenos globos, cuja intensa luz, mal pode suportar a vista humana. Nesses globos apresentam-se, sem barreiras de tempo e espaço, as diversas configurações e manifestações do universo cósmico e do mundo dos homens.

Por sua vez, Drummond mantém um diálogo explícito com Camões ao representar a sua experiência de busca e contato com o conhecimento cabal através d'A máquina do mundo, o maior e mais audacioso dos textos de *Claro enigma*. A máquina do mundo de Drummond se apresenta ao poeta num contexto simbólico que se aproxima da aparição do gigante Adamastor:

*E como eu palmilhasse vagamente  
uma estrada de Minas, pedregosa,  
e no fecho da tarde um sino rouco*

*Se misturasse ao som de meus sapatos  
que era pausado e seco; e as aves pairassem  
no céu de chumbo, e suas formas pretas*

*lentamente se fossem diluindo  
na escuridão maior, vinda dos montes  
e do meu próprio ser desenganado,*

*a máquina do mundo se entreabriu,  
[...]*

(1973).

Vemos que Adamastor se apresenta sob um céu carregado, pois, como relata Gama, "uma nuvem, que os ares escurece,/ sobre nossas cabeças aparece". Se a horrenda voz do Adamastor parece ter surgido da própria Natureza ("que me pareceu sair do mar profundo"), assim fala a máquina do mundo de Drummond:

*assim me disse, embora voz alguma*

*ou sopro ou eco ou simples percussão  
atestasse que alguém, sobre a montanha,*

*a outro alguém, noturno e miserável,  
em colóquio se estava dirigindo.*

Mas ultrapássemos esse cabo das tormentas, o Adamastor, que não deixa de trazer em si, antecipando, os ecos de um discurso referendado pela máquina camoniana do Mundo, e vamos a esta propriamente. Se o poeta itabirano seguia por uma "estrada de Minas, pedregosa" antes do seu contato com a "máquina", os heróis camonianos tiveram que seguir "por um mato / Árduo, difícil, duro a humano trato". A mesma visibilidade total e simultânea que caracterizam o olhar da máquina em Camões e em Borges vai aparecer em Drummond. Diz a máquina:

*O que procuraste em ti ou fora de*

*teu ser restrito e nunca se mostrou,  
[...]*

*olha, repara, ausculta: essa riqueza  
sobrante a toda pérola, essa ciência  
sublime e formidável, mas hermética,*

*essa total explicação da vida,  
esse nexó primeiro e singular,  
[...].*

O poeta segue descrevendo, como o fez Camões e Borges, as maravilhas reveladas pela máquina do mundo, que "dá volta ao mundo e torna a se engolfar / na estranha ordem geométrica de tudo". Em Drummond, ela se apresenta apenas como oferta contemplada em todo o seu esplendor, sendo, contudo, desprezada:

*Mas, como eu relutasse em responder  
a tal apelo assim maravilhoso,  
[...].*

A máquina do mundo drummondiana "se foi miudamente recompondo", enquanto o poeta, "avaliando o que perdera, / seguia vagaroso, de mãos pensas".

Por sua vez, o narrador do "Aleph", após a experiência sobre-humana da visão totalizadora, declara:

*Na rua, nas escadarias de Constitución, no metrô, pareceram-me familiares  
todas as faces. Tive medo de que não restasse uma só coisa capaz de  
surpreender-me, tive medo de que jamais me abandonasse a impressão de  
voltar (p. 135).*

Se Camões, através do Gama transcendente, acolhe a oferta da “máquina”, também não faz impunemente, pois, terminado o relato da deusa Tethys, um impaciente narrador livra-se de Vasco da Gama e de toda empresa marítima em apenas duas estâncias para, na voz indócil do poeta que mais uma vez emerge na (e não da, como pressupõem algumas leituras afamadas) fábula, vociferar: “Não mais, Musa, não mais”. O conhecimento total, que se apresenta como dádiva, já encontra também em Camões uma espécie de maldição, ou *má-visão*, levando-o a uma forma de esgotamento. É como se Camões, como Borges, renegasse *Mnemosine*: Esquecer! Esquecer! Em Drummond, a tardia oferta da máquina fez o poeta baixar “os olhos, incurioso, lasso” e seguir melancólico pela então já escura “estrada de Minas, pedregosa”. Em Camões, uma saída melancólica do poeta segue-se à visão da máquina do mundo: “a Lira tenho / Destemperada e a voz enrouquecida”. Enfim, o que vê Camões por sobre o olhar mitificado de Gama? “Gente surda e endurecida”? Cobiça, rudeza, “apagada e vil tristeza”? Estaria, Camões, *cego de tanto ver* — a natureza dos seus heróis?, o destino de Portugal?, a recepção de seu poema?, e o seu próprio destino nesse mundo desventuroso?

Num levantamento estatístico feito por António José Saraiva sobre algumas palavras que ocupam “posição-chave” n’*Os Lusíadas*, aparecem em destaque, entre outras, **ver** e **olhar**. Segundo esse polêmico leitor de Camões, “o verbo ver é usado 444 vezes e podemos associar-lhe o verbo olhar, também muito empregado por Camões (62 exemplos)” (1995: 50). Na “máquina do Mundo”, esses verbos se essencializam, atraindo para si todo movimento do poema em busca de conhecimento: poético e histórico, pragmático e filosófico... Ver para conhecer para cantar para interferir para ser.

## OLHOS EM TRÂNSITO

Em busca de uma topografia dos olhares expostos n’*Os Lusíadas*, através das várias personagens, tentamos estabelecer um exercício conceitual que, acreditamos, muito tem de arbitrário pelos recortes que às vezes fomos tentados a fazer. Contudo, creio que esse exercício justifica-se ao menos como provocação para outras possíveis leituras do poema, como a nossa própria (apenas iniciada).

### O olhar **delegado** de Vasco da Gama:

Creio que podemos falar de um olhar *delegado* de Vasco da Gama, olhar em parte flagrado pela tese de Saraiva de que a personagem atravessa o poema como um burocrático soldado mandado pelo Rei e cooptado pelo poeta:

*O Gama de Camões nem figura chega a ser, de apagado e incharacterístico que é. Move-se hieraticamente, como se seguisse um rígido protocolo, que lhe tolhesse a liberdade de movimentos. Serve apenas para fazer discursos, para recitar os belos discursos de Camões (1972: 187).*

É arguta a observação de Saraiva, contudo, o crítico se nega a refletir sobre a importância, para a economia do poema, desse movimento tutelado de Gama, ou seja, como a permuta de motivações históricas, míticas e poéticas de sua figura se articula com as forças que movem o poema no seu *entrelugar*, no seu *pathos* narrativo. Tomando a própria comparação de Saraiva, o herói português não é como Ulisses de Homero. Diríamos: nem poderia sê-lo, e isso faz a diferença.

Não se trata apenas de contrapor Gama a outros heróis épicos ou mesmo, no próprio *Lusíadas*, subordinar Gama e sua empreitada histórica à “comédia” dos deuses, tratando-os como motivos paralelos e concorrentes. Antes, é preciso buscar os movimentos internos que lançam o poema naquele impreciso lugar do agenciamento e cruzamento de forças históricas e mito-poéticas.

#### O olhar refratário do Velho do Restelo:

Chama a atenção nessa figura emblemática do Velho do Restelo a consideração que lhe dispensa o poeta na voz do próprio Gama:

*Mas um velho de aspeito venerando,  
Que ficava na praia, entre a gente,  
[...]  
C'um saber só de experiência Feito,  
Tais palavras tirou do experto peito:*

— ‘Ó glória de mandar! Ó vã cobiça  
Desta vaidade a quem chamamos fama!  
[...].

(IV. 94-5)

Por dez estâncias, fechando o Canto Quarto, O Velho do Restelo “vocifera” contra a Proposição do poema, contra a integridade moral da empresa marítima e seus agentes. Não bastasse, o Canto Quinto é aberto com a retomada da narrativa de Gama que, além de silenciar-se sobre o imperativo e demolidor discurso daquela figura que não se confundia com o enganado “povo néscio”, ainda e mais uma vez paga-lhe tributo retórico:

*Estas sentenças tais o velho honrado  
Vociferando estava, quando [...].*

(V. 1)

Vemos então que se o olhar do Velho do Restelo é refratário à empresa marítima portuguesa, por outro lado é um olhar reflexo daquele Camões cujo saber é feito de experiência e “honesto estudo”. É esta face, a do estudo, que falta ao

venerando honrado velho, a qual vai mover o poeta e seu canto épico — uma épica complexa, ao mesmo tempo voltada para os *grandes feitos* do passado, encarnada no presente e tateando, tecendo, projetando um futuro.

O olhar **sedicioso** de Inês:

A “mísera e mesquinha/ Que depois de ser morta foi Rainha”(III. 118), conforme enfatiza o professor Jorge Fernandes da Silveira, apresenta-se como um incômodo corpo desterrado, insinuando-se em todos os meandros do poema. A narrativa do caso da “mesquinha” (= desgraçada) Inês de Castro vai situar-se no âmbito da face noturna do poeta, a face do desconcerto. O canto é de indignação:

*Que furor consentiu que a espada fina  
Que pôde sustentar o grande peso  
Do furor Mauro, fosse alevantada  
Contra uma fraca dama delicada?*

(III. 123)

Segundo Jorge Fernandes, o discurso de Inês em defesa da sua vida pressupõe “que Natureza e Cultura estão entre si concertados, como se pela voz da Musa antiga, ameaça as proposições do humanismo em expansão” (p. 11). Se a ameaça do *olhar* estrangeiro e sedutor de Inês, à integridade da pátria portuguesa, não chega a ser explorada por Camões, fica-nos esse mal-estar, esse *olhar sedicioso* em relação à positividade do próprio discurso épico que o enuncia, implicando a sua morte, como diz Jorge Fernandes, uma “autocondenação edipiana do poeta ao silêncio” (p. 15).

O olhar **transverso** de Veloso:

Fernão Veloso, nauta da frota de Vasco da Gama, apresenta-se inicialmente como um anti-herói, fugindo do inimigo e, num lance cômico, “típico da fanfarronice peninsular”(SARAIVA, 1972: 189), justificando o seu ato de covardia com uma tirada espirituosa:

*Disse então a Veloso um companheiro  
(começando-se todos a sorrir):  
— ‘Olá, Veloso amigo, aquele outeiro  
É melhor de descer que de subir...’  
— ‘Sim, é, — responde o ousado aventureiro —,  
Mas, quando eu para cá vi tantos vir  
Daqueles cães, depressa um pouco vim,  
Por me lembrar que estáveis cá sem mim.*

(V. 35)

Contudo, o anti-herói Veloso, único soldado da frota a ser destacado (nomeado) por Camões, não fica limitado a esse episódio tragicômico, ele retorna mais duas vezes no poema. Numa delas, narra um típico episódio de cavalaria para distrair os nautas aventureiros, ou seja, o episódio do “Doze de Inglaterra”. Segundo Jorge de Sena, esse “elogio do puro heroísmo cavalheiresco abstrato” tem não sei “quantas implicações contraditórias” (SENA, p. 71). Por fim, o impertinente Veloso reaparece na Ilha dos Amores quando, por entre “os verdes ramos”, começam os nautas a enxergar as Ninfas de Vênus:

*Dá Veloso, espantado, um grande grito:  
— ‘Senhores, caça estranha – disse – é esta!  
[...]  
Sigamos estas deusas, e vejamos  
Se fantásticas são, se verdadeiras!*

(IX. 69-70)

Vemos então que Camões é indulgente para com Veloso, o herói-cômico, o único nessa empresa marítima, segundo Saraiva, que tem uma dimensão verdadeiramente humana. Por onde passa o *olhar* de Veloso? Seria ele o terceiro termo naquela galeria de lusitanos contraditoriamente referida por Camões: no Canto X, 145, vemos “a gente surda e endurecida”, e logo após, na estância 146, diz o poeta que o rei é “Senhor só de vassalos excelentes!”. Até que ponto Veloso, e só ele, é uma grande piada n’*Os Lusíadas*?

#### O olhar **sintomático** do poeta:

A eufórica Proposição d’*Os Lusíadas*, o tom maior daqueles versos que se tornaram moeda corrente na cultura de língua portuguesa (“As armas e os barões assinalados [...]”), não se mantém intacta ao longo dos 8.816 versos do poema, conforme já temos apontado nessa leitura. Se um olho de Camões abre-se para a grandeza épica do peito Lusitano e o valor único e revolucionário da empresa expansionista comandada por Vasco da Gama, o outro olho se fecha para essas armas e esses barões assinalados, refletindo ou fixando os sintomas de uma cultura dividida, desarticulada, plena de corpos errantes que precisam de uma mediação mítica para se fazer história.

Nas fraturas do canto épico, duramente impostas por Camões, sobretudo nos seus constantes excursos, assomam as faturas de uma poética do desconcerto, bem como de uma autoconsciência poética em expansão.

## OLHAR EM TRANSE

Poderíamos tentar surpreender ainda muitos outros olhares construídos n'Os Lusíadas, como por exemplo, o olhar *alegórico* do Adamastor, o olhar *sublimado* (sedutor e seduzido – poético) de Vênus, o olhar *neurótico* de Baco, o olhar *ultramarino* do *outro*, o *pragmático* olhar lusitano e, extrapolando a própria obra, o olhar *negociável* dos poetas portugueses em relação a Camões, e o olhar *inesgotável* da crítica. Todos esses olhares ficam apenas como indicativos ou, quem sabe, como *provocações* do meu olhar, objetos de outras palavras.

Ver, olhar, construir, conhecer, transformar, são verbos dessa grande viagem que é *Os Lusíadas*. Navegando por essas águas verbais (leitura que se quer fluida), tentamos mostrar que o que afirma a Proposição do poema é, em grande parte, a busca de superação de limites, superação de valores, superação do bem e do mal em favor de uma história que se quer afirmar no concerto das grandes nações. A busca das superações inscreve-se no campo de visibilidade que o poeta tenta abrir no seio de uma história sempre propensa a uma conversão em mito, e vice-versa. Mito e história, permeados de terra e mar, tradição e transformação, puro e fero amor, criam um campo de forças referenciais e simbólicas que, no limite, impõem silêncio ao corpo épico, mas não à dimensão épica do canto.

**ABSTRACT:** *Living and looking at himself - experience. Moving himself and uttering - violence. Eyes that stare the stainless are the same that move the wild love along Camões's poetical seas in search of a knowledge that promotes him and the Portuguese fatherland accompanied by the sounds of great poetical and historical travels of the civilized world. Here we get close to a recurrent question in the criticism on Camões: what moves Os Lusíadas? In an insinuating perspective another inalienable question comes out: what moves Luís de Camões in the poem? Both these fundamental questions may carry on lots of other ones like a constellation of references, interests and formal and ideological problems: what moves the Portuguese overseas adventure? What moves the epic poem? What moves the royal power? The lost bodies? The Christian religion and the pagan mythology? The symbolical and material changes? The Renaissance poetics of production and reception?*

**KEY WORDS:** *Travel in literature; insight; feigning.*

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ANDRADE, Carlos Drummond de. *Poesia completa e prosa*. 3 ed. Rio de Janeiro: Aguilar, 1973.  
 BORGES, Jorge Luis. *O Aleph*. Rio de Janeiro: Globo, 1986.

- BOSI, Alfredo. "A máquina do mundo': entre o símbolo e a alegoria". In *Céu, inferno*. São Paulo: Ática, 1988.
- CAMÕES, Luís de. *Os Lusíadas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1993.
- ISER, Wolfgang. "Os atos de fingir ou o que é fictício no texto ficcional". In LIMA, L. C. (Org.). *Teoria da literatura em suas fontes*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1993.
- SAID, E. W. *Orientalismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- SANTOS, Boaventura de Sousa. *Pela mão de Alice*. São Paulo: Cortez, 1995.
- SARAIVA, António José. *Para a história da cultura em Portugal*. Lisboa: Publicações Europa- América, vol. 1, 1972a.
- \_\_\_\_\_. *Luís de Camões*. 2 ed. Lisboa: Publicações Europa-América, 1972b.
- \_\_\_\_\_. *Estudos sobre a arte d'Os Lusíadas*. 2 ed. Lisboa: Gradiva, 1995.
- SENA, Jorge de (s/d). *A estrutura de "Os Lusíadas" e outros estudos camonianos e de poesia peninsular do século XVI*. 2 ed. Lisboa: Edições 70.
- SILVA, Vitor Manuel de Aguiar e. *Camões: labirintos e fascínios*. Lisboa: Cotovia, 1994.
- SILVEIRA, Jorge Fernandes da. "Discurso/desconcerto - alguns nós na literatura portuguesa". In *PaLavra / Departamento de Letras da PUC-Rio*. Rio de Janeiro: Grypho, 1995.