

O CÂNONE DA EPOPEIA: A MONTAGEM LUSÍADA

Lucia Moutinho
UNI-RIO/FS

Atualizar a leitura de *Os Lusíadas* de Luís de Camões se faz necessário; para tanto, pretende-se aludir a um poema da *Mensagem* de Fernando Pessoa de 1934 e ao filme *Apocalypse now redux* de Francis Ford Coppola, lançado no limiar do século XXI, nos quais repercutem fatos históricos, circunscritos cada qual a seu tempo, espaço e enfoque, que a épica camoniana apresentara.

Publicados em 1572 por iniciativa do autor, *Os Lusíadas* (doravante OL) de Luís de Camões não oferecem qualquer dúvida quanto a sua autenticidade, apesar das dificuldades que terá enfrentado o poeta para editar a obra, situação essa que José Saramago ficcionaliza na excelente peça, deliciosa peça de teatro *Que farei com este livro?* Nesta, o criador do *Memorial do convento* transmite o clima ameno e de galanteria palaciana das redondilhas, talvez porque entre os personagens se encontre Dona Francisca de Aragão, aquela que enviara ao poeta o mote “*Mas porém a que cuidados?*” e que teria sido sua amante.

Sabe-se que convivem e se imbricam na narrativa de OL vários planos rigorosamente simétricos, portanto clássicos e canônicos, para relatar a viagem de Vasco da Gama através do litoral africano até a Índia, que Camões elegeu como a mais representativa de toda a empresa marítima. Procedamos a uma breve descrição desses planos sem a qual a leitura de OL permanece incompreensível:

- a) o plano da viagem e seus percalços, para o qual concorrem navegadores, é claro, e deuses pagãos – Vênus como aliada e Baco, como oponente, representando a resistência oriental contra a incursão lusa, entre outras inúmeras divindades da mitologia latina, como requer o cânone clássico;

- b) dentro do plano da viagem, temos o plano dos homens e o dos deuses. O maravilhoso cristão convive com o pagão, mas nunca incorrem em contradição e inverossimilhança, pois assim exigem os preceitos clássicos. Se Vênus ou Nereidas ou Baco no mar interferem nos eventos, Vasco da Gama, aqui nas naus, agradece ou ora a Deus pela providência divina acreditando ser esta a sua salvadora, enquanto lá embaixo as ninfas marítimas é que desviavam com o seu dorso a esquadra do perigo armado por Baco;
- c) dentro do plano dos homens, o texto surpreende o plano do presente da viagem, mais precisamente na estrofe 19 do Canto I, “*in medias res*”, isto é, com a narração já no meio da ação, conforme princípio horaciano exposto na *Arte poética* e seguido por Virgílio na *Eneida*. Desta forma, o leitor vai encontrar os navegadores lá na costa oriental africana já no Oceano Índico;
- d) corta-se a narração na estrofe 20 imediatamente para o plano dos deuses, em Concílio no Olimpo, para resolver o futuro dessa empresa marítima tão ousada: isso acontece no plano do presente da viagem e só aí é que os deuses pagãos atuam;
- e) continuam os portugueses a singrar os mares até que chegam a Melinde, onde são bem acolhidos e tão admirados que o rei melindano quer ouvir-lhes a história. A partir daqui haverá um longo *flash-back* até se colar a narração com aquele ponto que se deixara “*in medias res*”;
- f) passa-se então para o plano da história, do passado, dos fundadores de Portugal, de defensores e dilatadores do Império, a ser contada por Vasco da Gama. Este plano, o histórico, se dá entre os Cantos III a V, sendo que aqui a viagem pela costa oeste africana, por isso, já faz parte da história, vencidas que foram todas as adversidades até Melinde: fogo de Santelmo, Tromba Marinha, Adamastor, escorbuto. No Canto VIII, na Índia, Paulo da Gama, um dos capitães, se reportará a líderes antepassados também, assim como o Canto X,

entre as estrofes 10 a 74, objeto de comentário adiante, reporta fatos históricos: desta feita, recentes e futuros em relação ao tempo da narrativa, mas passados e nem tão remotos, em relação ao tempo da feitura do poema;

- g) há ainda o imbricar de várias vozes: a do narrador onisciente, próprio do plano da viagem e do presente; o narrador do passado que vem a ser Vasco da Gama ao contar a história portuguesa para os melindanos; e a do poeta, que em primeira pessoa abre o poema na Proposição e diz “[c]antando espalharei por toda a parte, / Se a tanto me ajudar engenho e arte”¹, invoca as musas inspiradoras, dedica o poema ao rei Dom Sebastião, segunda pessoa como as musas, e interrompe aquelas vozes de terceira pessoa, para em primeira pessoa, como eu-lírico, filosofar, queixar-se, expressar-se, em breves trechos localizados geralmente no fim dos cantos e a propósito do relato, com muita propriedade denominados por Cleonice Barardinelli de excursos camonianos.

É nessa interseção de planos própria de OL que se identificam recursos cinéticos de montagem, que consiste em uma reunião de imagens através de um trabalho de síntese. Princípio cinematográfico por excelência, a montagem, segundo Eisenstein, atua laconicamente mediante a combinação de dois sinais descritivos que passam a representar algo graficamente indescritível como em “cachorro + boca = ladrar”, “água + olho = chorar”, “faca + coração = tristeza”. Assim pela combinação de dois fatos concretos surge um conceito abstrato. Para o cineasta russo, o filme resulta, pois, desta dinâmica de montagem gerada pelo conflito entre os vários planos combinados².

¹ CAMÕES, Luís de. *Os Lusíadas*. RAMOS, Emanuel Paulo, org. Porto: Porto, [1974]. As citações de OL são retiradas desta edição.

² EISENSTEIN, Serguei. O princípio cinematográfico e o ideograma. In: GRÜNEWALD, José Lino, org. *A idéia do cinema*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1969. p. 102.

Citemos do épico lusíada um exemplo para ilustrá-lo - o da passagem do Concílio dos Deuses no Olimpo para a navegação portuguesa no Índico, situada entre as estrofes 41 e 42 do Canto I. A imagem que aí une o contar é a da esfera celeste, entre os deuses mencionada como “caminho Lácteo glorioso” e entre os homens pela alusão ao “Sol ardente”. Quer dizer, o leitor pode visualizar perfeitamente, como se fosse um filme, um céu azulíssimo fazendo a transição entre os dois planos e sugerindo com a sua claridade, com a sua nitidez, com a sua precisão, a igualdade de poder entre deuses e homens, segundo o projeto antropocêntrico que a obra renascentista defende. Assim uma imagem concreta – a do céu e seu sol – sustentou uma idéia abstrata – a da disputa entre deuses imortais e homens que querem alcançar a imortalidade. Houvera um produtor para filmá-lo, essa narrativa ganharia Oscar. Após a leitura da comunicação, durante os debates, a Professora Terezinha de Jesus da Costa Val acrescentou que a técnica da montagem existe desde a narrativa homérica e o que Eisenstein fez foi teorizá-la, concebê-la, isto é, extrair dela um conceito descritivo.

Apocalypse now redux de Francis Ford Coppola parece-nos bem mais linear do que o clássico, embora os heróis de um e outro, da mesma maneira, estejam incumbidos de cumprir missão oficial no extremo Oriente. O épico americano com base no romance *No coração das trevas* de Joseph Conrad de 1902 se limita a narrar com realismo as trágicas peripécias de um militar durante a travessia do rio Mekong no Vietnam até atingir o seu objetivo, que é o de resgatar um americano enlouquecido na selva vietnamita. As fantasias camonianas, a nosso ver, tornam a narrativa de OL mais dinâmica. Quanto a esse aspecto, porém, Juliana Nascimento Berlim Amorim, estudante de Português-Alemão da Faculdade de Letras da UFRJ, que, interessada em literatura e cinema, apresentara no simpósio sobre *Migrações e mudanças de cânone* comunicação intitulada “Diálogo sobre um discurso moderno: *Traumnovelle*, de Arthur Schnitzler, pelos olhos bem abertos de Stanley Kubrick”, da mesa-redonda *Releituras*, aduziu

que se se comparassem *Apocalypse now* de 1979 e *Apocalypse now redux* de 2000 a impressão de linearidade se reduziria, pois o segundo foi lançado em 2001 sem as decupagens mais precisas do primeiro, e, por isso, teria perdido o impacto que aquele causou.

O apelo visual da descrição camoniana é tão forte que, no Canto IV de OL, a passagem sobre a preparação da batalha medieval de Aljubarrota, com suas alas, estandartes, cavaleiros, lanças, escudos, e o próprio desenrolar da batalha lembra-nos *Alexandre Nevski* do mesmo Eisenstein que teorizava sobre o recurso cinematográfico da montagem. Da mesma forma, no Canto III, o episódio da batalha de Ourique, na qual o exército português, apesar de mais fraco, derrota os cinco reis mouros inimigos, nos lembra o filme *Henrique V*, inspirado em Shakespeare e estrelado por Kenneth Branagh. Neste, ingleses em minoria disputam o reino da Inglaterra com franceses e vencem. Aliás, a narrativa, como relato de feitos heróicos ou não, está presente em todas as tribos. Essa é uma forma de preservar sua cultura, sua memória, seus mitos. E o contador de histórias cumpre a missão de registrá-lo. Só que enquanto a epopéia homérica, os heróis shakesperiano e eisensteiniano e a epopéia camoniana, nacionalistas que são, não só descrevem como exaltam a guerra, o filme de Coppola denuncia o horror, o absurdo, o sacrifício humano sem sentido que a guerra comporta: “A demência do coronel Kurtz (Marlon Brando) é apenas o grau zero de uma demência geral, que passa por sequências inesquecíveis (as unidades americanas enlouquecidas, sem comando e em autogestão, a das coelhinhas do Playboy, o ataque de helicóptero à aldeia vietnamita ao som de *A cavalcada das Valquírias*)” - trecho extraído do *Jornal de Letras* de Lisboa, da segunda quinzena de julho de 2002, p. 28-29.

Agora, se existe arquétipo, como Terezinha Val destacou, ele também se manifesta nas narrativas mencionadas: as Coelhinhas da *Playboy* não remeteriam aos episódios de sedução feminina a que Ulisses na *Odisséia* de Homero quer resistir e à Ilha dos Amores do Canto IX de OL?

Operemos um corte em cima do fundamento histórico das navegações portuguesas, motivo da expansão do império e do canto, enfim. A expansão se deveu, dizem, à dilatação da fé católica para converter os infiéis muçulmanos, mas o fato é que a índole bélica, etnocêntrica e imperialista européia o incrementou e o principal intento foi mesmo o comércio, o saque, fontes de renda para a burguesia mercantil que ascendia. Aliás, desde a Idade Média, a expulsão dos mouros da Península Ibérica se deveu ao saque. Entre os séculos VIII a XII, enquanto Londres e Paris não passavam de aglomerados urbanos escuros e lamacentos, o califado de Córdoba na Hispânia era um dos reinos mais luxuosos e avançados da Europa (cf. *História de Portugal* de José Mattoso e o conto de Alexandre Herculano *O alcaide de Santarém*) e a cidade de Lisboa muito desenvolvida também. A própria gênese de Portugal se funda aí, pois veio Henrique de Borgonha da França lutar contra os mouros na península e através de seu filho Afonso inaugurar o reino de Portugal que “contra os descendentes da escrava Agar / Vitórias grandes teve” (OL, III, 26). O texto, assim, cumpre a função épica de retratar a guerra, a violência, a carnificina (assim como os filmes americano, russo e inglês, mencionados acima), perpetradas por portugueses nas suas conquistas: “o de Luso arnês couraça e malha, / Rompe, corta, desfaz, abola e talha” (OL, III-51). Com realismo, dinamismo, cor, movimento e hipérbole: “Correm rios de sangue desparzido, / Com que também do campo a cor se perde / tornado carmesim de branco e verde” (OL, III-52).

Avancemos para o Canto X, pois. Vitoriosos mais uma vez os portugueses, surpreendemo-los ainda na Ilha dos Amores, refestelando-se num lindo banquete, depois de satisfeitos os anseios do corpo no Canto IX. Inspirado nas *Metamorfoses* de Ovídio, nessa passagem, já que precisa de mais um sopro de criatividade para voltar ao plano da história e da glorificação de figuras históricas, o poeta, cansado, solicita ajuda à Musa pela última vez para tratar de “matéria [é] de coturno e não de soco”:

Aqui, minha Calíope, te invoco
Neste trabalho extremo, por que em pago
Me tornes do que escrevo, e em vão pretendo,
O gosto de escrever, que vou perdendo. (OL, X-8)

Na estrofe 145, ao fim do canto, despede-se dela. Diante dos navegadores, no Canto X, os acontecimentos são relatados por uma ninfa em discurso indireto, porque em relação aos viajantes esses fatos são futuros e só alguém com o dom da predição poderia fazê-lo, obedecendo o texto assim ao rigor da verossimilhança exigido pela narrativa clássica: “Cantava a bela Deusa que viriam / Do Tejo, pelo mar que o Gama abrira, / Armadas que as ribeiras venceriam”, daí o emprego do futuro do presente. A deusa está anunciando os grandes feitos dos governadores da Índia, depois da chegada de Vasco da Gama, isto é, guerra, violência, carnificina. Para narrá-lo, aí recorreu Camões à consulta de cronistas do século XVI. Mais uma vez temos oportunidade de assistir à transição fílmica de um plano para outro através da associação de imagens, isto é, à voz triste do poeta na invocação à musa Calíope sucedendo a voz épica, tonitroante e positiva, da Ninfa amorosa que relatará entre as oitavas 10 a 73 do Canto X os governos de Duarte Pacheco Pereira, Lourenço de Almeida e outros.

Centralizemos nossa atenção na figura de Afonso de Albuquerque, pois entre os governadores da Índia só ele mereceu de Fernando Pessoa um poema na *Mensagem* que pertence à primeira parte (“*Brasão*”):

“*A outra asa do grypho*”
Afonso de Albuquerque

De pé sobre os paizes conquistados
Desce os olhos cansados
De ver o mundo e a injustiça e a sorte.
Não pensa em vida ou morte,
Tam poderoso que não quere o quanto
Póde, que o querer tanto
Calcára mais do que o submisso mundo
Sob o seu passo fundo.

Três impérios do chão lhe a Sorte apanha.
Creou-os como quem desdenha.³

Passados quatro séculos, a versão pessoana reconhece a injustiça, mas omite a morte de Rui Dias. Como relatam a história e a epopéia camoniana (OL, X, 46-48), este soldado da tropa do governador Afonso de Albuquerque se relacionou com uma muçulmana e por isso foi enforcado. Ao criador dos heterônimos o tema amoroso não interessou tanto quanto ao clássico, até porque os poemas da *Mensagem* são curtos e de reflexão histórica apenas. A propósito do relato desse caso o texto clássico, pela voz da ninfa, faz ecoar a dos excursos, que não deixa de manifestar as suas reflexões, a subjetividade proibida no modelo greco-latino. Em OL, o poeta diz que perdoaria o jovem e enumera vários exemplos de amores socialmente ou politicamente incorretos, mas aceitos por olhos menos “católicos”, dizendo o seguinte:

Não será a culpa abominoso incesto,
Nem violento estupro em virgem pura,
Nem menos adultério desonesto,
Mas *cua* escrava vil, lasciva e escura.
Se o peito, ou de cioso, ou de modesto,
Ou de usado a crueza fera e dura,
Cos seus *hua* ira insana não refreia,
Põe, na fama alva, *noda* negra e feia.

[...]
Sentiu Ciro que andava já abrasado
Araspas, de Panteia, em fogo ardente,
Que ele tomara em guarda, e prometia
Que nenhum mau desejo o venceria;

Mas, vendo o ilustre Persa que vencido
Fora de Amor, que, enfim, não tem *defensa*,
Levemente o perdoa, e foi servido
Dele num caso grande, em recompensa. (X, 47-49)

³ PESSOA, Fernando. *Obra poética*. GALHOZ, Maria Aliete, org. Rio: Aguilar, 1960. p. 14.

Quer dizer, incesto e estupro não seriam pecados, mas o relacionamento com uma negra, sim; dessa maneira, o texto não deixa de registrar uma versão que não corresponde à da história oficial. Entretanto, Ciro, soberano persa, ao ver que Araspas se apaixonara pela prisioneira Pantéia, o perdoou e o encarregou de missão em território inimigo para afastá-lo da amada, o que não deixou de ser um castigo.

De fato, Afonso de Albuquerque foi um dos mais ferozes governadores da Índia e por isso terá sido um dos mais respeitados pelos indianos. Apesar da boa administração, foi destituído por Dom Manuel. Fernando Pessoa se refere a ele com os termos: “Calcara”, “submisso mundo”, “sob o seu passo fundo”, “do chão”. Diz o poema pessoano que o herói está “De pé” por sobre o globo terrestre, que Portugal conquistara, pisando-o, decalcando-o, imprimindo sua marca histórica de mando e de desdém: “Três impérios do chão lhe a Sorte apanha. / Criou-os como quem desdenha”. Esse é o próprio Portugal de quinhentos, com três impérios: no oriente, na África e no Brasil; “a Sorte” os tirou quando Dom Manuel destituiu Afonso de Albuquerque e os outros países europeus entraram na corrida colonialista; e disso o Capitão desdenhou porque é europeu, é branco, é cristão, e os que não o forem merecem sujeição.⁴

Assim, a insígnia da primeira parte da *Mensagem* - “*Bellum sine bello*” (guerra sem guerra) - ilustra as narrativas comentadas, quer dizer, filmes e textos, que falaram de guerra sem que houvesse guerra, através da ficção, através da imagem, através da palavra poética, tão maleável que pode traduzir tanto as mais etéreas efusões de lirismo como as maiores atrocidades humanas, e com efeito e fruição estética.

⁴ Conferir a interpretação – diferente desta – de Clécio Quesado na publicação intitulada *Labirintos à beira-mágoa* (*Mensagem* de Fernando Pessoa). Rio: Elo, 1999. p. 86-93.