

A ALEGRIA TRÁGICA D'OS LUSÍADAS

THE TRAGIC JOY OF *THE LUSIADS*

Paulo Braz

<brazpr@hotmail.com>

Doutorando em Literatura Comparada

Universidade Federal Fluminense (UFF)

<http://lattes.cnpq.br/4715239872385127>

RESUMO

Vênus e Baco são personagens que desempenham interdependente função simbólica no transcorrer d'Os Lusíadas, mas que expressam mais poderosamente os seus movimentos de correspondência na utópica Ilha do Canto IX. O estudo da articulação de ambos é caminho privilegiado para compreendermos a ideia da alegria trágica na narrativa épica; noção que se passa pela inerente violência da utopia amorosa camoniana.

PALAVRAS-CHAVE: Luís de Camões; Os Lusíadas; Alegria Trágica; Erotismo; Violência.

ABSTRACT

Venus and Bacchus are characters which play an interdependent symbolic function in the course of *The Lusiads*, but express with more power their corresponding movements in the utopian Island of Canto IX. The study of the link between both gods is the best way to understand the idea of tragic joy in the epic narrative; such concept goes through the inherent violence of Camões' love utopia.

KEY WORDS: Luís de Camões; *The Lusiads*; Tragic Joy; Eroticism; Violence.



*“Escrevo estas linhas agora
outrora, olhando de frente
o crepúsculo (...)”*

Manuel de Freitas, “Cronofobia”

Não é um despropósito, ou mal disfarçado chamariz para diálogo intertextual, o uso de versos do poeta contemporâneo Manuel de Freitas como epígrafe para um trabalho que se propõe tratar da atualidade crítica da poesia de Luís de Camões. Aliás, tampouco a contemporaneidade camoniana justifica-se meramente pela sua presença constante na obra de autores portugueses do século XX e XXI, embora este seja traço de inequívoca constatação do interesse que até hoje os versos do poeta quinhentista despertam. O que porventura se encontra no cerne da questão que pretendo levantar pode ser apontado em dois tópicos cuja apropriação do fragmento do poema de Freitas sugere: *tempo* e *alteridade*.

Tema central na poesia de Camões, o tempo é, em suas muitas manifestações líricas, inscrição de morte e transformação no corpo do poema. Basta lembrar, à guisa de exemplo, o famoso soneto “Mudam-se os tempos, mudam-se as vontades” e sua indisfarçável melancolia frente à angústia da passagem das horas. A dimensão trágica que não dispensa a poesia camoniana apresenta-se na implacável consciência da finitude e na impossibilidade de arregimentar, sob um *logos* racional, os disparates de acontecimentos tão contraditórios quanto inevitáveis. Desde já, o que observamos na poesia de Camões é uma radical crítica histórica, ou melhor, um modo de por em crise o discurso histórico tido como evolução em progresso. O movimento consequente a esta percepção descreve, portanto, um deslocamento das unidades temporais, as quais, a princípio, encontram-se sob o regime fatídico da cronologia. Na tentativa de lidar com a fragilidade da existência, o júbilo inerente à condição trágica do homem acaba por assumir um papel, ainda que depauperado, de resistência, ao projetar as fundações de um *tempo outro*¹. E é justamente em poesia que nos custa situar tal universo temporal.

Ora, a ideia de *alegria trágica*, que reportamos da filosofia de Friedrich Nietzsche, é sim o ponto nevrálgico deste estudo e aquilo que nos levará a conceber uma *ética da poesia* de Camões. Para tanto, partimos de uma leitura das funções simbólicas exercidas pelos antagonistas (?) Vênus e Baco n'Os *Lusíadas*, de modo a assinalar o papel transgressor que ambos desempenham, em comunhão, na utópica Ilha dos Amores do Canto IX. Julgo que não seria demais, tendo em vista os propósitos deste trabalho, uma breve passada de olhos sobre os personagens e sua localização na diegese do poema.

Há de se destacar, apesar da obviedade do comentário, que se trata das figuras de dois deuses da mitologia clássica (aqui inscritos sob a nomenclatura romana). Vênus, deusa do amor e da fertilidade, compreende a potência feminina, enquanto Baco, deus do vinho e da loucura, a potência masculina – aquela está do lado dos portugueses em sua empreitada marítima, e este é o

¹Tempo e alteridade confundem-se, entretanto, para nos dar parte daquilo que poderíamos designar como a fundação de um *tempo outro*, a que a cronofobia manuelina aponta projetivamente. Neste sentido, já não se trata do tempo cronológico; a recusa assinalada pela sufixal fobia indica um novo pensamento sobre a dimensão temporal que sustenta, no presente, uma simultaneidade de passado e futuro. Repito os versos: “Escrevo estas linhas *agora / outrora*, olhando *de frente / o crepúsculo (...)*” (FREITAS.*Portugal 0,1*, p. 67, *grifos nossos*). De fato, o que lemos no fragmento do poema de Freitas nos aproxima da noção de tragédia, naquilo mesmo que há nele de irremediável, de dolorosamente inexorável na condição humana, de modo queo crepúsculo, horizonte perante o qual se escreve, é a consciência do fim e da precariedade da existência, instância que, entretanto, é a mesma a mover os sentidos da linguagem poética.

maior opositor da viagem. *Grosso modo*, é este o quadro que devemos ter em mente para compreendermos a narrativa épica em seu plano diegético. Todavia, e é este o nosso maior interesse de estudo, torna-se premente para um entendimento d'Os Lusíadas a função simbólica dos dois personagens que, em articulação, compreendem aquilo que podemos denominar como o paradigma utópico da poesia de Camões e que, por fim, designa a sua ética. Portanto, o primeiro ponto que devemos destacar é a instabilidade de tais figuras no poema em questão: Vênus e Baco de modo algum se encerram na frágil descrição relatada acima; pelo contrário, a mobilidade de suas funções no texto indica a contradição do perfil de ambos. Neste sentido, constata-se uma defasagem entre o que Luiza Nóbrega (uma das mais importantes estudiosas da poesia de Camões na contemporaneidade), numa dicção deleuziana, chama plano da expressão e plano do conteúdo. Ou seja, aquilo a que Baco, por exemplo, corresponde no campo superficial da narrativa não condiz com a sua profunda função simbólica, gerando tensões a princípio irreconciliáveis, tanto com a sua opositora Vênus, como consigo mesmo².

No nosso caso ainda, é preciso destacar que as forças em contradição no poema, consubstanciadas nos dois personagens em questão, espraiam-se por todo o poema, de modo a engendrar uma articulação entre os movimentos de vida e morte, criação e destruição, o que, em uma palavra, poderíamos denominar como de-composição das formas. O procedimento gerativo-destrutivo que conforma a estrutura d'Os Lusíadas é marca de sua modernidade, pois, já nos primeiros versos do épico (os quais didaticamente compõem a Proposição da epopeia), defrontamo-nos com a condicional que coloca em estado de ameaça todo o projeto da viagem poética. O Poeta, que começa por exortar os trabalhos dos barões assinalados, depara-se com a suspensão do próprio canto em sua primeira evocação: “Cantando espalharei por toda parte, / Se a tanto me ajudar o engenho e arte.”³. Estes versos resguardam os indícios que, desde já, perturbam a ordem da forma clássica da epopeia. A condicional *se*, que desequilibra o tom grandiloquente e assertivo do canto épico, está intrinsecamente associada à presença deveras estranha de uma subjetividade inscrita na primeira pessoa verbal. Já aqui, a lógica antropocêntrica do Renascimento é posta em questão quanto ao seu potencial, de modo que o investimento humano colocado sob suspeita acena para a sua fragilidade e pequenez. Assim, a marca mais

²Ocorre, como veremos, que, por outro lado, será justamente nesse desencontro presente na própria intimidade que os dois personagens se encontrarão.

³Lus., I, 2, grifo nosso.

substancial da modernidade d'Os Lusíadas encontra-se no que Camões, e nós leitores, temos de enfrentar quanto à incerteza na efetivação de tal projeto (poético). Mais do que isso, e julgo que esta é a contradição fundamental do poema: o que torna possível a sua escrita é justamente a perspectiva de sua impossibilidade.

Estamos, portanto, frente a uma obra que se desfaz enquanto se constrói, e que deve lidar com as ruínas, os restos culturais de uma civilização já extinta há séculos. Não é à toa que a ideia de um épico moderno só se torna concebível sob a égide da tragédia, enquanto que a noção de imortalidade promovida pela memória dos feitos grandiosos quando cantados à altura de suas proeminências apresenta-se como o espectro da eternidade clássica unvida pela amargura de um *quase*: “Vereis amor da pátria, não movido / De prêmio vil, mas alto e quase eterno;”⁴. Quase eterno, em outras palavras, significa não eterno, mortal. Como procuraremos distinguir neste ensaio, é da mortalidade, todavia, que se insurge a força maior de afirmação da existência – aqui está em causa a questão da alegria como paradigma ético da poesia de Camões.

Antes de enfrentarmos mais detidamente este tópico, voltemos aos personagens tomados como objetos de estudo. Para uma análise acurada das funções de Vênus e Baco n'Os Lusíadas, partimos do primeiro dos concílios presentes no poema: o olímpico⁵. Mal se inicia a narrativa épica e ela é interrompida com o aviso conclamado do colegiado divino (dentre os deuses, Júpiter, Marte, Mercúrio, Vênus e Baco inclusive). Assim, enquanto os portugueses singram o mar, a cena é deslocada para

Quando os Deuses no Olimpo luminoso,
Onde o governo está da humana gente,
Se ajuntam em concílio glorioso,
Sobre as cousas futuras do Oriente.
Pisando o cristalino Céu *fermoso*,
Vem pela Via Láctea juntamente,
Convocados, da parte do Tonante,
Pelo neto gentil do velho Atlante.⁶

⁴Lus., I, 10.

⁵ Há n'Os Lusíadas dois concílios divinos: o olímpico e o marítimo. Cada um deles representa, em pontos simétricos da obra (respectivamente os Cantos I e VI), confusas manifestações simbólicas de alto e baixo, ordem e caos, luz e escuridão, criação e destruição, e tem como protagonistas precisamente os dois deuses, cada um a sua vez.

⁶Lus., I, 20.

O aspecto reluzente da imagem da convocação dos deuses é evidenciado a partir da seleção semântica que privilegia uma atmosfera rutilante: luminoso, cristalino, Via Láctea. E este mesmo quadro se corrobora por todo o concílio por meio de um universo vocabular associado à luz que, na ordem de grandeza, descende de Júpiter para os demais deuses que “Em luzentes assentos, marchetados / De ouro e de *perlas*”⁷ se acomodam. Baco, por sua vez, a voz sobremaneira dissonante do poema, é a daquele que discorda da empreitada marítima por perceber que seus feitos no Oriente seriam esquecidos em contrapartida ao dos portugueses, razão, aliás, muito justa na economia de um poema eivado de uma lógica de conduta aproximada da *epistème* da Antiguidade. Trata-se da voz daquele que “Teme agora que seja sepultado / Seu tão célebre nome em negro vaso / De água do esquecimento, se lá chegam / Os fortes Portugueses que navegam.”⁸. A exclusão experimentada por Baco está intimamente associada ao negrume e ao esquecimento, como elementos metonímicos da morte, de cuja lei se libertam os barões assinalados por um canto em suspensão. Todavia, não se trata de qualquer esquecimento; Baco teme que seja esquecido “Seu tão célebre *nome*” (*grifo nosso*). Trata-se, portanto, de um problema de linguagem e identificação (menos identidade do que distinção pela fama), o qual logo se funda em um campo simbólico.

No Canto III, aquando da narração de Vasco da Gama para o Rei de Melinde de toda a história portuguesa até o presente, no momento em que é apresentado o Reino Lusitano, lemos o seguinte: “Esta foi Lusitânia, derivada / De Luso ou Lisa, que de Baco antigo / Filhos foram, parece, ou companheiros, / E nela *antam* os ícolas primeiros.”⁹. Não nos interessa aqui rever todo o extenso trabalho já investido na figura ambígua do deus do vinho, cumpre-nos somente destacar o caráter contraditório nele implicado enquanto opositor da viagem. Ora, em que sentido Baco é antagonista dos portugueses se de Luso (o qual dá nome aos lusitanos) foi pai ou companheiro? Não estariam os de Luso celebrando, por extensão, o próprio Baco? Lembremo-nos, a inquirição do deus contra os defensores da viagem está indicada como um problema de linguagem e identificação – desde o primeiro concílio, há um interesse em questões de representação as quais, no decorrer deste trabalho, serão relativizadas tendo em vista o papel dos deuses enquanto ficção. Baco é contraditório em si mesmo e comporta tal contradição naquilo que nele é, segundo

⁷Lus., I, 23.

⁸Lus., I, 32.

⁹Lus., III, 21.

a mitologia clássica, símbolo da loucura e do extravasamento. Guardemos estes elementos para, a seguir, estabelecermos os pontos de contato com a ideia de alegria.

Focando a personagem Vênus, no mesmo concílio, observamos que as razões que a movem a sustentar sua opinião a favor dos portugueses não é tão diferente dos argumentos de Baco. Para além das tantas qualidades dos seus romanos que via a deusa do amor nos lusitanos, a atenção dirigida à “língua, na qual quando imagina, / Com pouca corrupção crê que é a Latina.”¹⁰ é sintomática de um desejo de afirmação por meio de valores culturais. Nas dobras da linguagem, entretanto, a mesma deusa do amor (do impulso criador, do desejo de perpetuação) irmana-se aos portugueses e seu espírito guerreiro (ou se preferirmos o viés da contradição báquica: o seu espírito falso e roubador). “Estas causas moviam Citereia, / E mais, porque das Parcas claro entende / Que há-de ser celebrada a clara Deia, / Onde a gente belígera se estende.”¹¹. A contradição venusiana não é menos flagrante, embora no âmbito de relações complementares entre interdição e transgressão, a dinâmica entre sexo e assassínio não seja tão disparatada. Georges Bataille, em seu *O erotismo*, afirma muito claramente: “O desejo de matar situa-se em relação à proibição de matar como o desejo de uma actividade sexual qualquer em relação ao complexo de proibições que a limitam.”¹². Esta estranha paridade se corrobora n’*Os Lusíadas* de forma a acentuar o potencial destruidor dos portugueses, aliados à Deusa do Amor. Caso é, por exemplo, da batalha na Ilha de Moçambique, quando, depois de vencido o combate, a frota do Gama deseja ainda aniquilar seus inimigos: “Não se contenta a gente Portuguesa, / Mas, seguindo a vitória, *estruê* e mata; / A povoação sem muro e sem defesa / Esbombardeia, acende e desbarata.”¹³. A violência do extravasamento erótico latente nesta cena, que nos dá a ver um pérfido sentido do contentamento descontente, é, talvez, a abertura à contradição inerente à Vênus – e por extensão Eros – que nos lança a um entendimento da ideia do trágico na obra camoniana.

Tendo em vista o apresentado acerca da ambiguidade concernente a Vênus e a Baco, a partir de alguns comentários que introduzem ambos na circunstância do concílio do Olimpo, faz-se

¹⁰ *Lus.*, I, 33.

¹¹ *Lus.*, I, 34.

¹² BATAILLE. *O erotismo*, p. 62.

¹³ *Lus.*, I, 90.

necessário notar como, no transcorrer da narrativa, os personagens podem ser tomados como forças complementares a mover o próprio poema. Resguardando em si as potências de criação e de destruição, tanto uma como outro estabelecem zonas de tensão que, postas em choque, tecem a trama contraditória d'Os Lusíadas.

Como veremos, a ideia de alegria trágica comporta, naturalmente, dois termos que se irmanam naquilo que Camões poderia assimilar sob o signo do desconcerto do mundo. A suposição do sem-sentido da existência, advinda da conseqüente consciência da finitude da vida, é o laço que lia, no entender de Clément Rosset, alegria e tragédia. A complementaridade aqui observada é ratificada pelo ensaísta que afirma estar, não só persuadido de que “a alegria consegue acomodar-se com o trágico, mas ainda esobretudo, que ela consiste apenas neste e por este acordo com ele.”¹⁴. Em outras palavras, só há legítima experiência de júbilo no convívio com o trágico. N'Os Lusíadas, as faces do trágico estão inscritas justamente nas imperscrutáveis interrogações que permeiam os seus versos, na dúvida acerca do que pode o engenho humano e na única e implacável certeza que sonda o poema: a morte. O Canto I, que se inicia com a promessa, ainda que suspeita, de louvor dos feitos heroicos portugueses, se encerra com a amarga consciência da pequenez do homem frente aos fenômenos do acaso. E o poema que se investe de um pendor épico, aos poucos vai revelando as feições de um canto trágico-lírico.

Oh! Grandes e gravíssimos perigos,
Oh! Caminho da vida nunca certo,
Que, aonde a gente põe sua esperança,
Tenha a vida tão pouca segurança!

No mar, tanta tormenta e tanto dano,
Tantas vezes a morte apercebida;
Na terra, tanta guerra, tanto engano,
Tanta necessidade *avorrecida!*
Onde pode acolher-se um fraco humano,
Onde terá segura a curta vida,
Que não se arme e se indigne o Céu sereno
Contra um bicho da terra tão pequeno?¹⁵

A passagem da celebração dos feitos mais que humanos ao melancólico atestado dos limites do homem frente a caso, fortuna, tempo e sorte descreve a inequívoca tragicidade do poema camoniano. Os versos que ecoam aquele famoso “Errei todo o discurso de meus

¹⁴ ROSSET. *Alegria: a força maior*, p. 25.

¹⁵ *Lus.*, I, 105-106.

anos;”apontam, em negativo, o aspecto totalitário de que fala Rosset acerca da alegria¹⁶ e que permeia, julgo eu, a experiência da tragédia. Também o sentimento trágico é sentido como uma generalidade – a mesma que faz o sujeito lírico do conhecido soneto errar *todo* o discurso de seus anos e que leva o Poeta, no excuro do final do Canto I, a lamentar o “Caminho da vida *nunca* certo”. Jorge Fernandes da Silveira já havia notado, embora sob outro viés, o caráter de totalitarismotrágico que permeia os versos de Camões quando destaca, acerca da poesia de Camões, “a atração e a repulsa por uma arte que, no desejo de ser moderna, seja a expressão de uma semântica das totalidades.”¹⁷. Atração e repulsão descrevem instâncias ambivalentes as quais, no dizer do próprio Silveira, “movem” o poema – e poderíamos nós, em consonância com o ensaísta, completar – em direção ao seu destino trágico. Há de se ressaltar que tal “expressão de uma semântica das totalidades” nada tem que ver com uma ideia de plenitude; total é a alegria visada no horizonte de expectativas que funda o paradigma ético da poesia camoniana, assim como o horror experimentado na falência deste mesmo projeto.

Advém deste quadro e da consciência de existente daquele que vivencia a alegria trágica o seu caráter intimamente errático. É porque sabe que existe e é capaz de dimensionar a sua existência no plano histórico que o homem percebe a sua pequenez e insignificância – esta mesma que o motiva a superar os limites de sua vida precária. Camões, em pleno século XVI, foi simultaneamente o homem que viveu alegremente um mundo por se descobrir e conheceu, com um saber de experiências feito, a trágica derrota a que o seu engenho demasiado humano não soube concertar¹⁸. Aliás, é esta condição intrinsecamente contraditória que indicia a modernidade do poeta de quinhentos; no espaço tenso entre a percepção da existência e o seu caráter irrisório desencadeia-se a inflexão basilar de sua poética. Rosset, acerca deste paradoxo, afirma que

a coisa que existe, aqui e agora, comparada com tudo o que existiu, existe e existirá aqui como noutra parte, é, se posso dizer, infinitamente *pequena* demais

¹⁶ O totalitarismo da alegria (e que sugiro concernente à tragédia) é notavelmente distinto do totalitarismo comum, como nos ensina Rosset. “O que distingue, em profundidade, o totalitarismo comum do “totalitarismo” da alegria é que o primeiro, diferentemente da alegria, que se contenta com sua própria faculdade aprovadora, existe apenas sob a condição e pelo requerimento de uma incessante aprovação por parte do outro.” (ROSSET. *Alegria: a força maior*, p. 17). O totalitarismo da tragédia é igualmente sentido como reprovação e descontentamento que se basta em si; o trágico independe da infelicidade alheia.

¹⁷ SILVEIRA. *Verso com verso*, p. 57.

¹⁸ Neste âmbito, e ao se tratar d'Os Lusíadas, referimo-nos não simplesmente à derrota delineada pela viagem do Gama, mas a que, no campo simbólico do poema, circunscreve os desbaratos sofridos pelo Poeta na busca por (auto)conhecimento.

para pretender a uma consideração qualquer; mas, no entanto, essa coisa existe. O paradoxo da existência (...) é pois, de uma só vez, de ser *alguma coisa* e de *não contar para nada*. (...) É o que acontece com toda coisa existente: inapreciável porque pequena demais, tal qual uma sombra que não se conformasse com corpo algum.¹⁹

No final do Canto I d'Os Lusíadas, a pequenez do bicho da terra opõe-se flagrantemente à serenidade de um Céu que, enquanto maiusculizado, indica a dimensão do divino ininteligível. A questão de Deus (especificamente o católico) na poesia de Camões demandaria um estudo extensíssimo e não há espaço neste ensaio para uma reflexão deste porte. Cabe-nos, sobretudo, ter em vista a Sua surpreendente ausência nesta obra, tendo em vista que, para Camões, como para qualquer outro homem a viver a Contrarreforma em Portugal, não havia escolha senão a de comungar com o catolicismo cristão. Ora, não há comentário mais equivocado acerca d'Os Lusíadas que o de determiná-lo como um épico cristão. Deus não é chamado para o universo camoniano senão em negativo, indicado com o sinal de ausência ou ininteligibilidade. Poderíamos citar aqui, à guisa de exemplo, os versos que se seguem à apresentação da Máquina do Mundo pela ninfa Tethys ao Gama, os quais, embora dessem parte de uma visão de mundo corrente no pensamento filosófico do século XVI, não deixam de administrar o veneno da dúvida acerca da questão religiosa: “Quem cerca em derredor este rotundo / Globo e sua superfície tão limada, / É Deus; mas o que é Deus, ninguém o entende, / Que a tanto o engenho humano não se estende.”²⁰. A distância entre o que alcança o engenho humano e Deus, esta insuperável distância é igualmente o que retém o interesse da poesia camoniana – tão insuflada pelo conhecimento advindo da experiência – sobre a vida terrena. Estes versos citados, que porventura insinuam uma postura quase blasfema, são sintomáticos da investida camoniana no panteão do paganismo, de modo que a preferência pela multiplicidade dos deuses clássicos ao invés da unicidade do Deus cristão é o corolário lógico de quem assumiu o risco de conhecer o mundo sob a perspectiva de suas muitas verdades.

Tratamos de deuses, portanto, voltemos a Vênus, Baco e o papel de ambos na urdidura do poema. Muito mais complexa do que a mera distinção entre bem e mal ou a sua correlação simbólica nas respectivas figuras da Virgem Maria e do Diabo, os deuses da mitologia desempenham um papel profundamente desestabilizador na obra de Camões, posto que estão

¹⁹ ROSSET. *Alegria: a força maior*, p. 96.

²⁰ *Lus.*, X, 80.

sujeitos à função ficcional em um mundo cerceado pela lógica do pensamento cristão²¹. Neste sentido, a operacionalidade metafórica dos deuses é intrinsecamente transgressora, o que nos leva a suspeitar da importância que tanto Vênus quanto Baco tem como agenciadores da utopia n'Os Lusíadas. De modo algum podem ser reduzidos a agentes ideológicos, como muita da crítica camoniana fez ao interceptar os discursos de cada qual dos deuses cristalizando os papéis que assumem em um plano meramente diegético. Luis Maffei, em ensaio ainda inédito, faz comentário muito acertado a este respeito, observando a articulação entre a função dos deuses no poema e os processos de fingimento. No mundo da técnica, os deuses são criação humana para dar a ver o ininteligível da existência – interesse maior da poesia de Camões: “(...) degredados de um poder que já pertence, num século XVI forçosamente monoteísta, a Deus, os deuses tornam-se invenção humana, e é de invenção humana que se faz o projeto camoniano.”²². O alcance prospectivo desta obra se dobra sobre o absolutamente outro, o desconhecido, o qual assume muitas faces: desde os mouros de Moçambique e Melindeao monstruoso Adamastor e os nativos de Calecut. Tais encontros são resultados de inequívoca abertura à alteridade, a qual é desencadeada pela pulsão desejante que alia criação e destruição, vida e morte, na busca por uma linguagem nova que dê conta da experiência do ininteligível por vir.

Ininteligível, entretanto, que desenreda sutilmente a trama épica até a sua irrupção trágica. Baco, a princípio, é sobre quem mais recai o nosso investimento analítico, posto que se trata do deus do excesso, da transgressão, da loucura, da alegria: figurações que envolvem um intrínseco caráter de violência. O deus que, por fim, terá a sua vez, no concílio marítimo do Canto VI, é quem assume uma dicção severamente crítica no poema. O discurso da crise incorporado nos versos de Camões, nesta que é das passagens mais terrificamente belas do poema, apresenta-nos como que uma Máquina do Mundo às avessas, o oposto caótico do concerto almejado pelo engenho do Poeta, no momento em que o deus do vinho investe nas profundezas do reino de Netuno, “No mais interno fundo das profundas / Cavernas altas, onde o mar se esconde”, em uma catábase que, enfim, nos revela a força da dimensão simbólica de Baco.

As portas de ouro fino, e marchetadas,

²¹ É Helder Macedo quem nota que *Os Lusíadas* é o único épico moderno que se vale dos deuses pagãos para construção de sua narrativa. MACEDO, Helder. Luís de Camões então e agora. In. *Outra travessia – Revista de Literatura* n.10. Ilha de Santa Catarina, 2 semestre de 2010, p. 15-54.

²² MAFFEI. “A atualidade de Camões na contradição crítica”, inédito cedido pelo autor.

Do rico aljôfar que nas conchas *nace*,
De escultura *fermosa* estão lavradas,
Na qual do irado Baco a vista *pace*.
E vê primeiro, em cores variadas,
Do velho Caos a tão confusa face;
Vem-se os quatro Elementos trasladados,
Em diversos ofícios ocupados.²³

Exemplar para o mais efetivo entendimento da presença transgressora de Baco n'Os *Lusíadas* é o estudo de Luiza Nóbrega, *No reino da água o Rei do vinho*. É a partir de algumas reflexões da ensaísta que procuraremos formular os argumentos que fundamentem a função do deus do excesso como agenciador – junto de Vênus – da ideia do trágico no poema camoniano. Tratando, sobremaneira, dos dois deuses que por ora nos ocupa a análise, é necessário destacar o ponto crucial que nos permite notar a presença trágica na poesia de Camões. Supondo-se que Camões, em um gesto absolutamente revolucionário para a época em que viveu, fosse um poeta deveras interessado na imanência e na busca da experiência que lhe aproovesse a fruição dos prazeres terrenos, como, aliás, a crítica mais recente sobre esta poesia tem constatado, não seria disparatada a hipótese de que a sua escrita é movida, dentre uma série de outros possíveis fatores, pela implacável consciência da morte. Consciência trágica, afinal, que no mínimo problematiza a inclinação ingênua para a crença numa realidade transcendente, a qual não perpassasse, antes de tudo, pelos afetos do corpo. O já reiterado erotismo que circunscreve tanto a lírica quanto a épica camonianas é índice que nos pode remeter ao interesse de ser a *alegria* o afeto a ocupar um lugar privilegiado no que reputamos ser o seu paradigma ético. Em oposição à felicidade e seus laivos de idealização no eterno paraíso, a alegria (ou o *contentamento*, se preferirmos um *sema* ainda mais camoniano) é o horizonte a ser buscado e que se consubstanciará na utópica Ilha de Vênus, bacanal oferecido como prêmio aos navegantes que buscavam a desejada parte oriental.

Encontramo-nos, aqui, em ponto não exatamente pacífico da crítica camoniana, mas tomado como legítimo sob variadas perspectivas: no plano simbólico que perpassa a empreitada trágico-marítima d'Os *Lusíadas*, a Ilha dos Amores é a necessária, ainda que fingida de “mortal e cego engano”, catarse poética. E é por se manifestar como fingimento, em uma narrativa que se constrói em flagrante tensão entre o mito e a história, que revela a sua feição trágica. A Ilha dos

²³*Lus.*, VI, 10.

Amores antecipa, cheia de júbilo, o fim do poema, para, então, prolongar-se agonicamente por todo o anticlímax do Canto X, de modo que a suposta transcendência alcançada na visão da Máquina do Mundo pelo Gama é pouco mais que a terrível visão da morte, a sua e a dos demais barões assinalados, para quem não é mais possível alevantar um canto, afinal, submergido. O próprio Poeta vê seu poema naufragado, o que, na leitura de Nóbrega, assimila a transubstanciação dionisíaca no sentido de afirmação das feições trágico-líricas d'Os Lusíadas:

Este receberá, plácido e brando,
No seu regaço o Canto que molhado
Vem do naufrágio triste e miserando,
Dos procelosos *baxos* escapado,
Das fomes, dos perigos grandes, quando
Será o injusto mando executado
Naquele cuja Lira sonora
Será mais afamada que ditosa.²⁴

A passagem remonta ao histórico, mas não menos mítico, naufrágio porque passou Camões na foz do Rio Mekong, em seu exílio no oriente, quando haveria salvado o único exemplar de seu épico a nado. Interessa-nos ressaltar, entretanto, os versos últimos desta oitava, os quais inquiram acerca da injustiça recaída sobre aquele “cuja Lira sonora / Será mais afamada que ditosa.”. A dita camoniana, embora malfadada, é apontada, ainda que em negativo, como o guia cego a levar o poeta, em seu dizer, “a parte donde não saiba tornar-me”. O caráter de inexorabilidade, lido no referido verso do soneto “Pois meus olhos não cansam de chorar”, aponta para uma fatalidade inerente ao sentimento trágico, mas fatalidade enfrentada corajosamente com a alegria própria àquele que sabe da precariedade de sua existência, àquele que está “persuadido não somente que a alegria consegue acomodar-se com o trágico, mas ainda e sobretudo, que ela consiste apenas neste e por este acordo com ele.”²⁵. Deste modo, a inequívoca e já discutida falência do canto épico lusíada assim procede por reiterados acenos para a almejada alegria no encontro com o desconhecido.

São inúmeras as referências ao encontro com os muitos *outros* do poema que se manifestam eivadas de alegria. Não esqueçamos de que Baco, principal opositor da viagem, é, dentre outras caracterizações, reconhecidamente o deus do vinho e da alegria; e, não por acaso, é justamente assim que os portugueses recebem e são recebidos, a princípio, pelos mouros durante

²⁴ *Lus.*, X, 128.

²⁵ ROSSET. *Alegria: a força maior*, p. 25.

todo o percurso da empreitada marítima – que resguarda, subliminarmente, a presença báquica, única capaz de conhecer “o fundo nunca descoberto” do oceano e, por extensão, da viagem poética. Poderíamos citar uma série de exemplos presentes no transcorrer da narrativa; escolhemos o primeiro contato dos portugueses com os habitantes da Ilha de Moçambique: “Comendo alegremente, perguntavam, / Pela arábica língua...”²⁶; “Começa a embandeirar-se toda a armada / E de toldos alegres se adornou, / Por receber, com festas e alegria, / O Regedor das Ilhas...”²⁷; “Partia, alegremente navegando, / A ver as naus ligeiras Lusitanas...”²⁸; “Recebe o Capitão alegremente / O Mouro e toda sua companhia...”²⁹. A lista se estende, até que da alegria emerja o veneno do engano. Julgo como basilar este aspecto na poética camoniana, posto que apresente o caráter sumariamente precário da investida ética assumida pelo poeta em toda a sua obra; o que, em contrapartida, revela-se como a mola propulsora de sua escrita – traço crítico que lhe confere uma inequívoca contemporaneidade.

O reconhecimento, pela parte de Camões, da defasagem da linguagem em relação ao mundo, da insuperável distância entre as palavras e as coisas, se constata como índice de sua atualidade crítica, não apenas porque seja este um dado encenado em seu próprio exercício de escrita, mas porque é a partir desta consciência de precariedade que a sua poesia se processa. No nível simbólico do poema, Baco é indispensável pelo fato de que desempenha uma função destrutiva inerente à escrita camoniana, que aposta no desejo de consumação do prazer carnal: prazer, logo, finito. Tratamos, portanto, de uma escrita que se constrói à medida que igualmente se destrói, como um contínuo processo metamórfico, que poderíamos designar como decomposição poética. É neste nível que a poesia de Camões aproxima-se daquilo que Gilles Deleuze chama de *informe*.

Parece curiosa tal acepção pensada em termos de uma poética tão próxima da cultura clássica. Todavia, um mais detido esclarecimento sobre o conceito filosófico nos faz perceber que o seu entendimento pouco contrasta com o apropriar-se de formas fixas (que Camões, aliás, conhecia e usava muito bem), mas sobretudo opõe-se ao plano de discursos dominantes e, por

²⁶Lus., I, 50.

²⁷Lus., I, 59.

²⁸Lus., I, 60.

²⁹Lus., I, 61.

consequente, estabilizados. É precisamente sobre este ponto que Deleuze comenta que “Escrever não é certamente impor uma forma (de expressão) a uma matéria vivida. A literatura está antes do lado do informe, ou do inacabamento (...)”³⁰. Interessa-nos tanto o que o ensaísta declara, afirmativamente, a respeito da noção de inacabamento, quanto o que reprova sobre a ideia de imposição. Neste sentido, o informe pode se situar em meio à dinâmica de interdição e transgressão, na medida mesmo que subentende os usos da linguagem em suas zonas liminares, em momentos de passagem, como devir: “Escrever é um caso de devir, sempre inacabado, sempre em via de fazer-se, e que extravasa qualquer matéria vivível ou vivida.”³¹. Ora, estamos a tratar do deus do excesso, portanto, do extravasamento. Baco, se, segundo uma leitura tradicional é somente assimilado como detrator da viagem, no plano diegético, é, no plano simbólico, o agente maior de transgressão, aquele capaz de dar voz a um discurso crítico e impor a sua contraditória fala na trama épica. Se podemos falar de informe n’*Os Lusíadas*, isto é devido, principalmente, à função desestabilizadora de Baco que permite a abertura do épico para o trágico, suspendendo a epopeia camoniana em um campo de tensões entre o louvor e o desespero, que, por falta de nome mais apropriado, chamamos de modernidade.

Vênus, deusa do amor, é quem enlaça a outra ponta do fio narrativo na intenção de consubstanciar o enleio mais que humano (entre navegantes e ninfas) na utópica Ilha do Canto IX. Forjada por Cupido a mando de sua mãe, a Ilha namorada é ponto crucial para a compreensão da alegria trágica n’*Os Lusíadas*, já que constitui a formulação ideal da experiência amorosa camoniana a qual tinha como propósito a fruição dos prazeres terrenos os quais ascenderiam homens à dimensão divina. Projeto falho, está evidente, posto que baseado na experiência terrena, que levaria o sujeito à inevitável errância. O paradoxo da poesia de Camões pode ser resumido nestas sentenças: na impossibilidade de conciliar, plenamente, matéria e espírito, e de transformar o apetite em razão. Impossibilidade sentida nas muitas perdições a que foi levado por seu desejo de conhecimento, mas pressentida enquanto ficção na poesia. É neste âmbito que a escrita, para Camões, deve ser concebida como um espaço de resistência; porque, enquanto matéria humana, a linguagem – e não só a poética – é inevitavelmente construção de sentido. Se por um lado, Baco é a expressão maior do descontrole, da loucura e do não sentido, a potência

³⁰ DELEUZE. *Crítica e clínica*, p. 11.

³¹ *Idem*.

transgressora por excelência, Vênus, oposto complementar daquele, é quem restitui a ordem e oferece os meios possíveis de expressão do ininteligível – é ela, afinal, quem protege os portugueses em favor da língua. Helder Macedo, em leitura exemplar desta relação ambivalente entre Vênus e Baco, reconhece na Ilha dos Amores o ápice desta união:

A Ilha do Amor seria, em suma, o triunfo de Vênus que apoiou a aventura e também o triunfo de Baco cujos ancestrais valores míticos³² a mesma aventura (se corretamente entendida e devidamente redirecionada) deveria poder implementar no novo tempo da História. No plano simbólico do poema teria assim deixado de haver conflito e passado a haver “dois contrários num sujeito”, numa reconciliação não só entre pai e filhos, mas também entre irmã e irmão, Vênus e Baco, na harmonia universal da Ilha do Amor.³³

Os deleites da Ilha dos Amores são, portanto, a expressão ideal do propósito a que se lança o poeta na fruição da vida terrena; projeto que levou às últimas consequências, sacrificando o próprio corpo e espírito “só por ver que cousa era viver ledó.” É já chegada a hora – e a vasta bibliografia crítica acerca da poesia de Camões apresenta-se como meio indispensável para tal proposição – de rever, portanto, os aspectos reconciliador e harmônico da Ilha de Vênus. Não se trata, entretanto, de refutar o caráter – ainda que precário – de desejado concerto entre contrários, mas de reorientar o sentido deste mesmo concerto, na medida em que podemos restituir à dimensão venusiana o seu íntimo aspecto delirante. É notória a visada humanista da leitura de Helder Macedo naquilo que concerne ao interesse de expurgar da figura de Camões a sua aura sublime e conferir-lhe um lugar de poeta, o qual deveria ter por direito. No entanto, o ensaísta não deixa de reconhecer certo anseio pelo divino nesta poesia, sobretudo no que diz respeito à experiência amorosa, a qual enlaça corpo e alma, segundo a sua proposta analítica. Julgo apenas ser necessário redirecionar a vivência do divino para o plano da imanência de modo que a ordem adivinhada no concerto de “dois contrários num sujeito” seja compreendida como a fundação de um *logos* erótico, por conseguinte, transgressor. A harmonia da Ilha de Vênus só pode ser entendida sob a égide de um retorno ao natural, que nada tem de apaziguador; pelo contrário, expõe o sujeito que o experimenta a uma radical violência, apenas assimilada pela perda dos sentidos. E eis que voltamos ao paradoxo fundamental da poesia camoniana. Acerca do erotismo, Bataille nos explica que “a sua profundidade é religiosa, é horrível, é trágica, é também

³² Helder Macedo está a tratar, sobretudo, da ideia de “guerra justa” e da recuperação de valores da cultura pastoril, referenciados como elementos da perdida Idade de Ouro, a que Baco remete simbolicamente.

³³ MACEDO. “Luís de Camões então e agora”, p. 51.

inconfessável. E, não haja dúvidas, quanto mais divina for...”³⁴. O divino³⁵ descrito enquanto experiência íntima de passagem da descontinuidade para a continuidade do ser por meio do ato erótico é, nas palavras do ensaísta francês, trágico. Isto porque a abertura para a desagregação dos corpos somente é passível de se conceber, enquanto erotismo, por um humano: consciente de sua inevitável precariedade. É precisamente o que vislumbramos na Ilha dos Amores, em que simultaneamente aos prazeres do corpo em que se lançam os navegantes, é mostrada ao Gama (metonímia dos peitos lusitanos) a inexorável visão da morte na Máquina do Mundo.

Amor e morte são a engrenagem que move *Os Lusíadas*. Os nossos esforços são em vista de apresentar o caráter ambivalente que Vênus e Baco não apenas compõem em conjunto, mas carregam em si. Este, sendo o deus do vinho e da loucura, é igualmente aquele que preserva os valores naturais, da terra, estabelecendo uma relação forte com a cultura pastoril, além de, no poema em questão, assumir um papel declaradamente conservador. Aquela, enquanto deusa do Amor e da fertilidade, não é, por outro lado, menos colérica e destrutiva, sobretudo se aliarmos a sua potência simbólica a Eros, seu filho. É em Eros, aliás, que observamos a sua face mais trágica, pois nele é que se manifesta sua força movida de cego desejo. N'Os *Lusíadas*, tal aspecto é evidente na chamada de Vênus por Cupido, quando esta decide por dar a Ilha namorada como prêmio aos lusitanos: “Seu filho vai buscar, porque só nele / Tem todo seu poder, fero Cupido”³⁶; ou ainda na fala da própria deusa Citereia: “Amado filho, em cuja mão / Toda minha potência está fundada; / Filho, em quem minhas forças sempre estão”³⁷. Ora, se a potência de Vênus está toda em Cupido (Eros segundo a designação grega), há de se constatar uma correspondente ferocidade erótica na ação da deusa, a qual, como já viemos tratando reiteradamente, tem íntima relação com a violência báquica. É neste projeto que ambos operam em relação a si e ao outro que se

³⁴ BATAILLE. *As lágrimas de Eros*, p. 71.

³⁵ Georges Bataille aprofunda-se na questão do divino enquanto experiência de exaltação – “um movimento de cabeça perdida”, afirma. Segundo o ensaísta, tal manifestação de religiosidade está intrinsecamente associada à prática dionisíaca, a qual não dispensa a força de Eros. Sobre esta relação, Bataille declara ainda que “Não poderá espantar-nos se parecer que a origem da tragédia tem uma ligação qualquer com este culto violento. O culto de Dionisos foi essencialmente trágico. E foi ao mesmo tempo erótico, foi-o numa desordem delirante; e, como sabemos, por ter sido erótico, o culto de Dionisos foi trágico... Era sobretudo trágico, aliás, e num horror trágico é que o erotismo acabou por fazê-lo entrar.” (BATAILLE. *As lágrimas de Eros*, p. 67). Erotismo, religiosidade e tragédia são termos inter-relacionáveis no âmbito do pensamento batailliano que em muito podem nos ajudar a compreender a poesia de Camões e suas articulações com o divino a partir da violência experimentada na desagregação dos corpos.

³⁶ *Lus.*, IX, 23.

³⁷ *Lus.*, IX, 37.

baseia a alegria trágica, em que prazer e dor protagonizam um papel de precária complementariedade na utópica Ilha.

O júbilo com que os navegantes chegam à Ilha dos Amores, assim como os prazeres carnavais que nela experimentam junto das ninfas feridas de desejo pelas setas de Cupido, corresponde à mesma beatitude com que Vênus a planeja. Baco, deus da alegria, é a presença (ainda que ausente) que costura o discurso contraditório que, ao fundo, apresenta a face trágico-lírica da epopeia camoniana: “Porém a deusa Cípria, que ordenada / Era, *pera* favor dos Lusitanos, / (...) pretendia / Dar-*lhe* nos mares tristes alegria.”³⁸; “(...) Quando, juntas, com súbita alegria, / Houveram vista da Ilha namorada”³⁹. A mais poderosa manifestação de gáudio por meio do encontro amoroso é aquela que descreve a conquista pelo navegante Lionardo de sua desejada Ninfa, aventura que claramente aponta um movimento de ressignificação dos afetos que operam uma passagem da tristeza para a alegria.

Já não fugia a bela Ninfa tanto,
 Por se dar cara ao triste que a seguia,
 Como *por* ir ouvindo o doce canto,
 As namoradas mágoas que dizia.
 Volvendo o rosto, já sereno e santo,
 Toda banhada em riso e alegria,
 Cair se deixa aos pés do vencedor,
 Que todo se desfaz em puro amor.

Oh! Que famintos beijos na floresta,
 E que mimoso choro que soava!
 Que afagos tão suaves, que ira honesta,
 Que em risinhos alegres se tornava!
 O que mais passam na manhã e na sesta,
 Que Vénus com prazeres inflamava,
Milhor é exprimentá-lo que julgá-lo;
 Mas julgue-o quem não pode *exprimentá-lo*.⁴⁰

Estão, portanto, aliados alegria e desfazimento no movimento de encontro com o divino desencadeado pela vertigem erótica, em nada disfarçada. O valor da experiência como modo de busca pelo conhecimento, tão bem assinalado por Helder Macedo, revela-nos a sua intrínseca relação com um entendimento da finitude humana, pois ao deslocar o meio de estudo

³⁸Lus., IX, 18.

³⁹Lus., IX, 51.

⁴⁰Lus., IX, 82-83.

da esfera teórica para a prática, do julgamento para o ensaio, volve o cerne da questão para o plano da imanência. Os prazeres vividos na Ilha de Vênus são declaradamente carnavais, logo, passíveis de todas as intempéries da matéria, inclusive a morte. É neste sentido que destacamos a incerteza como elemento imprescindível da visada ética da poesia de Camões, a qual não é capaz de prejulgar os efeitos do amor que a move, posto que justamente opte por vivê-lo na própria pele.

A contínua revisão da tradição crítica sobre a poesia de Camões, que, desde os estudos pioneiros de Jorge de Sena, têm sido elaborados por uma série de pesquisadores, encontra ponto nada pacífico no que tange à natureza divina da ascensão de Vasco da Gama, levado pelas mãos de Tethys. Helder Macedo já havia assinalado da ambígua relação da Ninfa com os interesses de Baco, na altura do concílio marítimo do Canto VI; ferida pelas setas de Cupido, Tethys encarna a dúplice função de Vênus e Baco na Ilha dos Amores, e é nela que se consubstanciam os valores representativos de ambos na narrativa. Entre a despedida dos navegantes da Ilha e o seu retorno a Portugal há apenas uma estrofe, a qual se basta por indicar a tranquilidade do caminho de volta, afinal já desbravado. Estamos, portanto, entre a estrofe 143 e 145 do Canto X, exemplares do sentido trágico que assume a obra camoniana, já que, após a fala de Tethys, defrontamo-nos com a última irrupção do Poeta na narrativa épica, cujo fim já estava a ser postergado, pelo menos, desde o Canto VII – momento em que os portugueses chegam à barra de Calecut. Na estância em que a Ninfa dá aviso do caminho livre de perigos que os navegantes têm para voltar a Portugal, os semas amor e alegria (Vênus e Baco) são os usados para designar a Ilha: “‘Podei-vos embarcar, que tendes vento / E mar tranquilo, *pera* a pátria amada.’ / *Assi lhe* disse; e logo movimento / Fazem da Ilha alegre e namorada.”⁴¹ O anticlímax que daí se segue – “*No* mais, Musa, *no* mais, que a Lira tenho / Destemperada e a voz enrouquecida (...)”⁴² – possui variedade imensa de interpretações, que a extensão deste ensaio não comporta elencar. Todavia, a derrotada viagem é inequívoca consequência do estertor catártico da Ilha alegre e namorada, cujo sentido trágico jamais poderia obliterar a visão da morte: tanto a da pátria, “metida / No gosto da cobiça e na rudeza / De *hua* austera, apagada e vil tristeza.”⁴³, como a do poema, naufragado.

⁴¹*Lus.*, X, 143.

⁴²*Lus.*, X, 145.

⁴³*Idem.*

O reconhecimento da atualidade da poesia de Camões é observável não apenas no interesse provocado em poetas-leitores da contemporaneidade, como no que nela pode ser presentificado como problema inerente ao homem do século XXI. Se a distância histórica de que falava o poeta, já no século XVI, relativamente ao período das grandes expedições marítimas, já operava um deslocamento crítico quanto ao seu presente, o resultado deste movimento suspende o tempo de sua obra, que chega até nós como a impossibilidade de suprir um vazio inesgotável. No mesmo “Cronofobia” com que iniciamos este ensaio, Manuel de Freitas elege os seus contemporâneos, dentre eles Villon, Montaigne e, demarcado com sinal ausente, Camões: “Corre entretanto o boato de que / Castela se apossou de Portugal / e houve até um poeta obscuro / que preferiu morrer antes disso, / em versos de imponderável beleza.”⁴⁴. A morte com que nos presenteia este “poeta obscuro” é o meio pelo qual ele chega até nós, “em versos de imponderável beleza” para que, porventura, ponderemos alegremente a inexorabilidade do fim.

REFERÊNCIAS

BATAILLE, Georges. *As lágrimas de Eros*. Tradução e apresentação de Aníbal Fernandes. Lisboa: Sistema Solar, 2012.

_____. *O erotismo*. Tradução de João Bénard da Costa. Lisboa: Edições Antígona, 1988.

CAMÕES, Luís de. *Os Lusíadas*. Edição organizada por Emanuel Paulo Ramos. Porto: Porto editora, 1978.

_____. *Rimas*. Texto estabelecido e prefaciado por Álvaro Júlio da Costa Pimpão. Coimbra: Atlântida Editora, 1973.

DELEUZE, Gilles. *Crítica e clínica*. Tradução de Pedro Eloy Duarte. Lisboa: Edições Século XXI, 2000.

FREITAS, Manuel de. *Portugal 0,1: Poemas de Manuel de Freitas*. Rio de Janeiro: Oficina Raquel, 2007.

MACEDO, Helder. Luís de Camões então e agora. In. *outraTravessia – Revista de Literatura n 10*. Dossiê Helder Macedo, Dossiê Outra Travessia. Edição organizada por Stélio Furlan. Ilha de Santa Catarina, 2010, p. 15-54.

MAFFEI, Luís. A atualidade de Camões na contradição crítica: Miradas tensas sobre o consílio marítimo d’*Os Lusíadas*. Inédito cedido pelo autor, 2014.

⁴⁴ FREITAS. *Portugal 0,1*, p. 67.

NÓBREGA, Luiza. *No reino da água o rei do vinho: Submersão dionisiaca e transfiguração trágico-lírica d'Os Lusíadas*. Natal: EDUFRN, 2013.

ROSSET, Clément. *Alegria: a força maior*. Tradução de Eloisa Araújo Ribeiro. Rio de Janeiro: RelumeDumará, 2000.

SILVEIRA, Jorge Fernandes da. *Verso com verso*. Coimbra: AngelusNovus, 2003.



*Artigo recebido para publicação em 04 de fevereiro de 2015
Aprovado para publicação em 12 de junho de 2015*

COMO CITAR ESTE ARTIGO?

BRAZ, Paulo. A Alegria Trágica D'Os Lusíadas. *Revista Temporis [Ação]* (Periódico acadêmico de História, Letras e Educação da Universidade Estadual de Goiás). Cidade de Goiás; Anápolis. V. 15, n. 02, p. 130-149 de 207, jul./dez., 2015. Disponível em:

<<http://www.revista.ueg.br/index.php/temporisacao/issue/archive>> Acesso em: < inserir aqui a data em que você acessou o artigo >