

O BESTIÁRIO CAMONIANO

THE BESTIARY OF CAMÕES

Paulo Braz¹

RESUMO

Este trabalho tem como prerrogativa a leitura crítica de algumas passagens d'*Os Lusíadas* em que é possível apontar a manifestação do *sentimento do sagrado* enquanto expressão de uma abertura à *animalidade*. É, sobretudo, o pensamento de Georges Bataille que será tomado como fonte norteadora deste exercício de pesquisa, o qual visa, igualmente, uma abordagem analítica que atualize a poesia camoniana por meio do diálogo com alguma produção contemporânea no contexto português.

PALAVRAS-CHAVE: Camões; animalidade; sagrado.

ABSTRACT

The objective of this paper is a critique of some excerpts from *The Lusíadas* in which is possible to recognize a manifestation of sacred as an opening to animality's expression. Georges Bataille's ideas will be the guide on this research, which equally tries to analyze the dialogues of Camões' poetry with the production of some contemporary portuguese poets.

KEYWORDS: Camões; animality; sacred.

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? (I, 106)
Luís de Camões

A atração que o animal exerce sobre o humano remonta a um tempo arcaico. De fato, a alteridade que porventura enxergamos no olhar do bicho, cuja transparência revela um imenso vazio onde (o) nada se espelha, é, simultaneamente, aterradora e cativante. É como se neste olhar reconheçêssemos toda pureza e ferocidade que depositamos para sempre em uma ancestralidade perdida. Em certo sentido, no animal vislumbro uma terrível inocência, alheia a minha condição de sujeito consciente, mas que é, entretanto, segundo uma profunda intimidade sagrada, a minha inocência.

O homem separa-se do animal: pela linguagem, pelo trabalho, pelo erotismo – pela cultura. Diz-se que o homem é um animal de cultura – interpretação questionável, mas que tomarei como referência para o desenvolvimento de algumas ideias neste estudo. Como pretendo demonstrar, a partir da leitura de Georges Bataille, é a cultura (o trabalho) que funda, para o homem, o mundo profano. Por meio do desenvolvimento *técnico*, o homem primitivo é capaz de reduzir a realidade amorfa, que é o seu exterior, em objeto, mundo inteligível. E, uma vez que diferencia o outro como *objeto*, simultaneamente faz nascer, em si, a consciência de *sujeito* perante ele. Quando um objeto é feito *instrumento*, ou seja, quando é submetido a uma função utilitária, perde o seu caráter de finalidade em si mesmo para adquirir um fim sujeito ao desejo de seu artífice. O homem transcende a realidade, distinguindo-a como objeto, porque se julga capaz de manuseá-la. Neste sentido, o homem é o animal da *transcendência*.

Em oposição a este quadro de gênese do mundo profano, o animal se coloca a uma distância inacessível diante de nossa consciência; isto porque ele é justamente esta *imanência* a que não podemos ter acesso senão sob a certeza de nos apagar na convulsão desencadeada de sua realidade. Acerca desta questão, Bataille afirma que:

Nada, para dizer a verdade, nos é mais inacessível do que essa vida animal da qual somos resultantes. Nada é mais estranho à nossa maneira de pensar do que a Terra no seio do universo silencioso, não tendo nem o sentido que o homem dá às coisas, nem o não-sentido das coisas no momento em que desejaríamos imaginá-las sem uma consciência que as refletisse. Na verdade, só arbitrariamente podemos supor as coisas sem a consciência, já que *nós*, *supor*, implicam a consciência, nossa consciência, aderindo de uma maneira indelével à presença delas. (BATAILLE, 1993, p. 21-22).

O excerto do texto batailliano deixa claro um fato do qual não podemos desviar a vista: possuíamos uma filiação animal (“essa vida animal da qual somos resultantes”). O desdobramento das articulações do ensaís-

ta francês se encarrega, no entanto, de descrever o rompimento com esta filiação – somos como que órfãos de nossa própria condição animal, que, todavia, insistentemente nos assola reivindicando a sua maternidade. Sob a forma do que nos é necessário e instintivo, o medo, a fome, o sexo abrem diante de nós um abismo que nos revela uma luz ancestral que nos liga a este passado perdido. Mas esta luz, ao mesmo tempo em que ilumina, cega, impossibilita a atividade consciente. O deslumbramento em que consiste a abertura para a animalidade é comparável ao retorno a um tempo mítico, em que as dinâmicas do devir histórico são suspensas para que deem lugar à imanência de um contínuo presente, e em que as categorias de sujeito e objeto se imiscuem em um campo de indiferenciação.

Segundo Bataille, o deslizamento de sentido provocado por esta abertura à animalidade proporciona uma visão, a contemplação de um *conhecimento informulado*. E este conhecimento, à margem da consciência racional, opera segundo uma ordem diferenciada, e só pode ser enunciado se implicado no âmbito da imaginação, do sonho, da analogia. É neste ponto que podemos, com efeito, traçar um paralelo entre a realidade animal, segundo a percepção humana, e a *poesia*. Por meio da poesia, o homem pode aceder a este outro mundo, sob o modo de uma *forma informe*. De fato, se supusermos que o poético resguarda um conhecimento, este há-de ser inexoravelmente aquilo que nos escapa – o saber da poesia, rompendo com a ordem da linearidade do tempo histórico, deseja se compor como contínua transformação.

A poesia, mais precisamente, a poesia de Camões, no limiar da modernidade, em pleno século XVI, conheceu com particular tormento um momento de triunfo da razão técnica, decorrente do contexto renascentista, das Reformas, das grandes navegações. O adeus ao mundo medieval se dá para o autor d'*Os Lusíadas* como a consciência da perda de uma realidade intelectual fundada em um sistema epistemológico que tinha na trama das *semelhanças* e da *analogia* o seu principal instrumento de saber. Por outro lado, adentrar a Idade Moderna, para Camões, significa viver um tempo em que todo o universo lhe é dado como objeto de conhecimento, o qual pode ser investigado por meio da *análise*. O universo d'*Os Lusíadas*, com o qual de forma mais detida trabalhamos no desenvolvimento deste estudo, constitui-se, majoritariamente, como um plano de reelaboração nostálgica de uma esfera de conhecimento para sempre perdida. Nesta nostalgia não há, de modo algum, uma espécie de ressentimento paralisante que se interponha à obra – pelo contrário, a atitude camoniana perante o caos de um mundo por se descobrir é própria de um heroísmo trágico.

Digo trágico porque o poeta tem, em seu horizonte de conhecimento e ação, a crença na possibilidade de emendar, enquanto sujeito singular, o que antes era dado em uma esfera cosmológica divina forjada, naturalmente, por Deus. Em outras palavras, o poeta acreditava ser possível conferir inteligibilidade a um mundo desconcertado. Este mundo (passado, e de que o medievo foi o último suspiro agonizante) era, com efeito, incor-

ruptível, não porque nele não fosse viável o erro ou o acaso, mas porque, nele, qualquer acidente estaria previamente assimilado ao plano sagrado, de onde nos chega a máxima segundo a qual “Deus escreve certo por linhas tortas”. É preciso ter em mente que o Portugal do século XVI, ou seja, o Portugal da efervescência Contrarreformista, foi terreno privilegiado para ação opressora da doutrinação católica cujo aparelho inquisitorial nada deixava passar incólume. *Os Lusíadas* (não custa lembrar) é resultado deste tempo e, por consequência, teve de enfrentar o crivo da censura para ganhar o seu *Imprimatur*. Chamo atenção para a singularidade do caso português, pois foi precisamente aqui que a cisão de dois mundos se fez sentir de forma mais aguda: Portugal deu adeus à Idade Média com o Mercantilismo movido por uma burguesia em franca ascensão, mas dela, ideologicamente, manteve a memória mais obscura. Esta tese é exposta com precisão por Antero de Quental, nas suas *Causas da decadência dos povos peninsulares*².

Se tais causas levaram o país à decadência, é verdade que também preparam o terreno para a realização da obra porventura a mais moderna em seu tempo, porque a mais crítica. Não quero com esta afirmação justificar os horrores do genocídio, do exílio e de séculos de retrocesso moral fomentados pelo Catolicismo do concílio de Trento, mas notar que o poema de Camões soube, como poucos, captar o espírito de um tempo em estado de crise, dele emergindo contaminado por suas contradições. Neste estudo, precisamente, gostaria de demonstrar como, em algumas passagens fundamentais do épico camoniano, a *animalidade* se manifesta como índice de recuperação de uma aliança perdida com o regime analógico de conhecimento, próprio da experiência religiosa.

Georges Bataille, em dado passo da sua *Teoria da religião*, declara:

O animal abre diante de mim uma profundidade que me atrai e que me é familiar. Essa profundidade, num certo sentido, eu a conheço: é a minha. É também o que para mim está mais longinquamente oculto, o que merece este nome de profundidade, que quer dizer precisamente *o que me escapa*. Mas é também a poesia... (BATAILLE, 1993, p. 23, *grifos do autor*)

Particularmente interessante para a nossa pesquisa é a constatação (analógica, por assim dizer) que o ensaísta francês faz da intrínseca relação existente entre *animal*, *religião* e *poesia*. Estes três elementos urdidos pela propriedade, segundo Bataille, daquilo *que me escapa*. Camões, a quem não podemos reputar senão a religiosidade cristã católica, experimentou em sua poesia outras manifestações da cultura a que associamos a esfera do sagrado. Muito modernamente, julgo que para o autor d’*Os Lusíadas* a poesia foi um acesso para a vivência de outros modos do sagrado, por vezes muito afins às práticas místicas. Aliás, que este poema seja resultado de uma arquitetura esotérica de caráter ascético, não é exatamente uma novidade, pelo menos desde os estudos de Jorge de Sena ou de Vasco Graça Moura³. Mas cumpre destacar o que, a meu ver, pode ser

descrito como a experiência do sagrado por meio da intermediação animal na poesia de Camões.

Maria de Lourdes Abreu de Oliveira abre-me o caminho com uma prodigiosa leitura do mito de Inês de Castro cantado n’*Os Lusíadas*, destacando a clave neoplatônica desta narrativa amorosa. Segundo a ensaísta, o famoso episódio descreve a ultrapassagem da História pelo mito por meio da espiritualização de um amor que só se consuma enquanto gesto sacrificial. A fórmula estrutural deste pensamento encontra-se circunscrita nas palavras da famosa estrofe:

Tu só, tu, puro amor, com força crua,
Que os corações humanos tanto obriga,
Deste causa à molesta morte sua,
Como se fora pérfida inimiga.
Se dizem, fero Amor, que a sede tua
Nem com lágrimas tristes se mitiga,
É porque queres, áspero e tirano,
Tuas aras banhar em sangue humano. (III, 119)

A beleza da leitura de Maria de Lourdes Abreu de Oliveira consiste, dentre outras razões, na observância de uma tensão entre natureza e cultura que atravessa a narrativa. De fato, o destino de Inês (e o amor camoniano, de um modo mais amplo) se encontra entre o *puro* e o *fero* Amor: adjetivos por si só contraditórios que qualificam o referido substantivo nesta estrofe⁴. Chamo a atenção, particularmente, à palavra *fero*, pois é ela que fará a mediação entre a experiência amorosa e a religiosa. *Fero* significa feroz, portanto, indica aquilo que tem a qualidade da fera, do animal. A impetuosidade do Amor (Cupido) está implicada na crueza com que se manifesta, isto é, na violência com que rompe especificamente com a razão. O amor, entendamo-lo camonianamente, está a meio caminho entre natureza e cultura, feridade e pureza; mas de tal modo assim radical que só se acede a uma vivência plena deste afeto sob a condição de abarcar as duas dimensões que o compõem.

De fato, uma vez que Camões não subtrai a dimensão do desejo da experiência amorosa, é preciso ter em conta os influxos eróticos que perpassam a sua visão de mundo para além da mera relação sexual. No caso de Pedro e Inês, a pulsão de *eros* enseja uma reconciliação entre vida e morte, até os limites dos estertores da cena do sacrifício. É, em outras palavras, um modo de experimentar a obscuridade da morte em meio à clareza da vida o que está em jogo na narrativa camoniana: “Mesmo antes de ser assassinada, Inês, na possibilidade de ser degredada, já se considera morta. Pedro morre também ao coroá-la rainha, pois, como rei de uma rainha morta, assume a morte.” (OLIVEIRA, 2000, p. 29).

A morte que vislumbramos e da qual participamos ritualmente no sacrifício revela-se como lampejo da continuidade relativa à violência gratuita com que o sujeito se abandona a si mesmo. Este mundo contínuo o homem associa à natureza imanente, em específico aos animais. “A mor-

te perfaz um carácter de transgressão que é próprio do animal. Entra na profundidade do ser do animal e é, em seu rito sangrento, a revelação dessa profundidade.” (BATAILLE, 1988, p. 72). Inês é uma vítima humana... transgressão ainda mais violenta do mundo ordenado da cultura. Mas o que nos interessa é o sentido desta morte: o sacrifício descreve o percurso de uma reconciliação brutal com a animalidade, a qual, para os sujeitos que vivenciam a cena ritualística, tem o carácter de uma abertura para o sagrado. Entre o mito e a História, a leitura de Maria de Lourdes desvela, não sem assombro, o carácter simbólico que encerra o nome das personagens envolvidas: Pedro como *pedra* – elemento ligado à tradição alquímica e suscitador da “mediação entre vida e morte” (OLIVEIRA, 2000, p. 21) – e Inês como *cordeiro* (de fato, Inês tem sua raiz etimológica em *Agnes*, que significa justamente cordeiro: a vítima sacrificial por excelência).

Mas não é tão somente a simbologia do nome do protagonista deste episódio que nos remete diretamente à questão da presença animal. Como já destacamos, o amor é fero e, talvez por esta razão, seja em meio à bestialidade de criaturas desprovidas de razão que Inês busca a piedade que falta aos corações humanos que desejam assassiná-la. “Põe-me onde se use toda a feridade,/ Entre leões e tigres, e verei/ Se neles achar posso a piedade/ Que entre peitos humanos não achei.” (III, 129): assim clama a “mísera e mesquinha/ Que depois de ser morta foi Rainha” (III, 118), nesta altura, em momento de desespero antes da morte. O aparato retórico utilizado na descrição desta cena pode ser compreendido como um processo de inversão valorativa das qualidades humana e animais, de maneira que Inês, ao supor a possibilidade de encontrar a compaixão entre as feras, consequentemente acusa os algozes humanos de sua atrocidade. Todavia, para além deste quadro, é necessário observar que a *piedade* achada “Entre leões e tigres” é uma evidente marca de uma religiosidade outra que atravessa o episódio lusíada e que em muito escapa a mera concepção platônica de um amor para além da vida e da morte.

Com efeito, *piedade* (*pietate*), antes de tudo, quer dizer o respeito pelas coisas religiosas. Se nos detivermos em uma análise quantitativa dos usos desta palavra só neste episódio d’*Os Lusíadas*, o resultado encontrado pode causar algum espanto: em dezoito estrofes que percorrem a totalidade desta narrativa, encontramos seis incidências da palavra *piedade* e variações, ou seja, proporcionalmente, trata-se de uma relação palavra/estrofe de um terço!

Algumas destas passagens provocam-me um particular interesse de leitura. No excerto há pouco citado, é singularmente sintomática, para além da clara presença animal, a rima feridade/piedade, que, como supor, é um índice manifesto da relação intrínseca entre estas duas esferas. Um pouco antes, no momento em que os assassinos de Inês encarregam-se de levá-la à presença do Rei D. Afonso IV, lemos o seguinte: “Traziam-na os horríficos algozes/ Ante o Rei, já movido à piedade,/ Mas o povo, com falsas e ferozes/ Razões, à morte crua o persuade.” (III, 124). A estratégia

de Vasco da Gama (o narrador deste episódio) de salvaguardar a índole benigna do Rei português é transferir a culpabilidade para o povo que “com falsas e *ferozes*/ Razões, à morte *crua* o persuade. (*grifos nossos*)”. Há uma adversativa interpondo-se aos polos *piedade régia e ferocidade popular*. De todo modo, ainda que em campos opostos segundo tal sentença, notamos que, em seguida, o espírito piedoso oscila de personagem a personagem, assim como a crueldade: Inês “com tristes e *piedosas* vozes [...]/ Pera o céu cristalino alevantando,/ Com lágrimas, os olhos *piedosos* [...]/ Pera o avô *cruel* assi dizia” (III, 124-125, *grifos nossos*). O intercâmbio entre piedade e crueldade, na figura do Rei, especificamente, deflagra nestes excertos citados uma tangência possível entre os dois sentimentos. Na sequência da narrativa, as palavras de Inês tornam ainda mais clara esta relação da animalidade com a experiência do sagrado.

«Se já nas brutas feras, cuja mente
Natura fez cruel de nascimento,
E nas aves agrestes, que sòmente
Nas rapinas aéreas tem o intento,
Com pequenas crianças viu a gente
Terem tão piadoso sentimento
Como co a mãe de Nino já mostraram,
E cos irmãos que Roma edificaram:

Ó tu, que tens de humano o gesto e o peito
(Se de humano é matar hũa donzela,
Fraca e sem força, só por ter sujeito
O coração a quem soube vencê-la),
A estas criancinhas tem respeito,
Pois o não tens à morte escura dela;
Mova-te a piedade sua e minha,
Pois te não move a culpa que não tinha [»]. (III, 126-127).

Neste excerto da fala de Inês ao Rei D. Afonso IV, parece-me evidente a inversão de comportamento esperado, respectivamente, por animais e homens. Nas “*feras, cuja mente/ Natura fez cruel de nascimento*” (*grifos nossos*) busca Inês encontrar a piedade, ou seja, a compaixão religiosa que lhe abrirá caminho para a experiência sagrada, enquanto que nos humanos encontra somente a irresponsabilidade relativa àquilo que, para Camões, ocupa o mais alto lugar em sua escala valorativa: a sujeição amorosa – “Ó tu, que tens de humano o gesto e o peito/ (Se de humano é matar hũa donzela,/ Fraca e sem força, só por ter sujeito/ O coração a quem soube vencê-la)”. As referências à fabulosa Rainha Semíramis (alimentada por pombas) e à origem mítica de Roma com Rômulo e Remo (amamentados por uma loba) reforçam a afinidade entre homem e animal que, na economia do poema camoniano, redimensiona a vivência da religiosidade para além da concepção exclusivamente cristã.

A morte de Inês é comparada à da “linda moça Polycena” (filha de Príamo que é imolada por Pirro sobre o túmulo de Aquiles), que, nas palavras de Gama, é caracterizada “como paciente e mansa ovelha”. Inês,

que também “Ao duro sacrifício se oferece” (III, 131), se apresenta como o cordeiro de Deus (*agnus Dei*) imolado no altar do amor, em uma espécie de atualização da eucaristia cristã por meio do ritual sangrento. Aliás, este sacrifício só encontra o seu termo na ação de D. Pedro, *o Cru*, quando, após assumir o reinado, manda raptar e assassinar os algozes da sua amante: “Este castigador foi rigoroso/ De latrocínios, mortes e adultérios;/ Fazer nos maus cruzeiras, *fero* e iroso,/ Eram os seus mais certos refrigerios. (*grifo nosso*)” (III, 137). O sentido profundo desta narrativa (como gostaria de dizer Bataille) encontra no conto “Teorema”, de Herberto Helder, uma das formas mais bem acabadas. Aqui, Herberto dá nova luz à realidade terrível implicada na ação sacrificial que, nas mãos de D. Pedro é revivificada e, em certo sentido, complementa – pela vingança – o assassinato de Inês.

Curiosamente (e a História de Portugal parece estar cheia destas coincidências), um dos algozes da Rainha chamava-se Pero Coelho⁵, e é ele o narrador do conto herbertiano, cujo discurso sobrevive à própria morte. Coelho é executado com uma punhalada nas costas, por onde lhe é arrancado o coração, que, por sua vez, é entregue ao Rei em uma bandeja de prata:

– Só o coração – diz. E levanta-o [...], e depois trinca-o *ferozmente*. A multidão delira, aclama-o, chama-me assassino, *cão*, encomenda-me a alma ao Diabo. Eu gostaria de poder agradecer a esta gente bárbara e pura as suas boas palavras violentas.// Um filete de sangue escorre pelo queixo de D. Pedro, os maxilares movem-se devagar. O rei come o meu coração. (HELDER, 2010, p. 85, *grifos nossos*).

A cena de cardiofagia representada no conto explora, em um nível extremo, a imagética da comunhão religiosa, em que provar da carne do sacrificado é participar da sagração de um amor que só se efetivou porque morreu. Herberto nos explicita que a passagem da vida para a morte nada tem que ver com uma visão idealizante do amor, paralisado na eternidade dos céus; pelo contrário, esta passagem significa um retorno à terra e à animalidade, um elogio da transformação. Por isso mesmo, por negar a transcendência do desejo, esta estranha religiosidade se afina com uma dimensão nefasta: “Matei por amor do amor – e isso é do espírito demoníaco.” (HELDER, 2010, p. 84-85). O Mal, segundo o mesmo Bataille que viemos citando neste ensaio, está associado ao desregramento e, sobretudo, à improdutividade: aberrações que perturbam a ordem do mundo profano, isto é, do mundo da cultura. O trabalho organiza o mundo profano e toda atividade gratuita (sem fins produtivos) é julgada pelo homem como uma ameaça à manutenção da vida. Por outro lado, as proibições criadas pela vida em sociedade revelam outra face obscura: o desejo da transgressão. Isto porque o homem reconhece que, para além dos limites do que lhe é permitido, existe aquela palpitação ardente de vida na qual vislumbra um prolongamento do seu ser na totalidade cósmica do Ser. Por isso mesmo o Mal é tão tentador; em outras palavras, bataillianamente falando, ele nada mais é do que a margem interdita dos nossos desejos.

O simultâneo medo e fascínio que temos em relação ao animal consiste na consciência de que nele reconhecemos a nós mesmos sem as travas da interdição. Que o cristianismo – cuja ritualística buscou a purificação segundo uma assepsia que eliminou por completo a vertigem do derramamento de sangue e que se caracteriza, dentre outras coisas, por uma cultura de abstinência e regrados jejuns – associe a personificação do Mal com a animalidade, não é de se espantar. Não é à toa que o Diabo é o cão, o bode etc. de acordo com a tradição pagã de que o cristianismo roube a imagética religiosa.

No Canto VII d’*Os Lusíadas*, assim que Vasco da Gama adentra o palácio do Samorim, as imagens dos deuses hindus provocam estupefação nos portugueses: “Ali estão das Deidades as figuras,/ Esculpidas em pau e em pedra fria,/ Vários de gestos, vários de pinturas,/ A segundo o demónio lhe fingia.” (VII, 47). O fingimento demoníaco de que nos dá parte o narrador é revelado, logo na sequência, como representação zoomórfica: “Um na cabeça cornos esculpidos,/ Qual Júpiter Amon em Líbia estava; [...]/ Outro fronte canina tem de fora,/ Qual Anúbis Menfítico se adora. (VII, 48). Aqui referido com todas as letras, o Demônio surge intimamente associado com a animalidade e sem contradição aparente alguma em relação ao cordeiro-Inês!

Herberto Helder apreende a lição camoniana e manifesta a indiferença entre o puro e o fero (amor): “Eu gostaria de poder agradecer a esta gente *bárbara e pura* [...]” (*grifos nossos*). Revela-nos o autor d’*Os passos em volta* que a barbaridade, ou a selvageria, é também índice de pureza: assim como falamos da pureza de uma criança que ainda não foi educada no mundo da cultura. Caso particularmente interessante para observarmos esta figuração é, n’*Os Lusíadas*, a personagem de Cupido. Na primeira aparição do filho de Vênus no poema, o adjetivo que lhe é conferido destaca, não por acaso, o seu ímpeto... animalesco. Vênus, enquanto cuida de convocar as Nereidas para receberem os portugueses na Ilha dos Amores, “Seu filho vai buscar, porque só nele/ Tem todo seu poder, *fero* Cupido” (IX, 23, *grifo nosso*). Classicamente, Cupido é representado como uma criança cega com asas, cujas setas lançadas de seu arco fazem apaixonar o vitimado. A mesma gratuidade da ação animal pode ser associada às travessuras infantis de Cupido que, não por acaso, é chamado também o próprio Amor. Sendo assim, uma vez assumida a potência erótica do amor feito na poesia camoniana, não é demais relacioná-la (tal potência) com uma força diabólica – segundo uma perspectiva cristã, naturalmente.

Em um poema de Manuel de Freitas que se inicia com o verso “Ferozmente sobre ti quase lambendo” é possível notar uma evidente relação entre a prática erótica, a animalidade e o Mal. Para além da ferocidade do sujeito lírico, o “quase lambendo” indicia a atividade humana nos limites da sua própria humanidade: *lamber* é ação que somente se efetua nos contextos da alimentação e da sexualidade, portanto, em circunstâncias sujeitas aos movimentos instintivos. Leiamos o poema de Freitas:

Ferozmente sobre ti quase lambendo
quando um estremecimento dorsal
obriga aos sítios húmidos, demandados
em vão. Deténs-te nesse frenesi
de carne, subitamente recolhida numa
rípida mudez sem perdão. Perde-se
em breve a febre colérica e tropeçante.
Os corpos regressam de não ter
partido, desfaz-se o lume
num insuportável deserto de sentir
não sentir.

O sexo é o mal
mas não só. (FREITAS, 2007, p. 40).

O texto, que descreve menos o orgasmo sexual que o sentimento advindo do desvanecimento do prazer após o gozo, encerra-se com uma máxima concentrada em dois versos: “O sexo é o mal/ mas não só.” A identificação da sexualidade, e mais especificamente do erotismo, com o maligno está associada ao fato de estes movimentos desencadearem uma ameaça ao mundo da razão e do cálculo. Mas, segundo o poema de Freitas, talvez a face mais terrível do Mal seja a constatação de que os corpos, que se perdem uns nos outros em situação erótica, depois regressam. E regressar significa *ter a consciência da própria perda*: “Os corpos regressam de não ter/ partido, desfaz-se o lume/ num insuportável deserto de sentir/ não sentir.” A angústia da transgressão, ensina-nos Freitas, não se situa tanto no prazer da ruptura quanto na lembrança de ter rompido. “O sexo é o mal/ *mas não só*” (*grifos nossos*), porque a lembrança da violência, com a qual angustiadamente nos identificamos, é atravessada por um sentimento de prazer.

Na Ilha do Canto IX d’*Os Lusíadas*, esta contradição alcança o seu paroxismo na dinâmica entre Vênus e Baco, como agentes do puro e do fero amor. É neste episódio que se desvela, sob a sua forma mais radical, uma experiência do sagrado em poesia. Jorge Fernandes da Silveira declara em ensaio que “Sintática e semanticamente, literal e simbolicamente, é o amor que move o poema. No fundo, uma maravilhosamente bem urdida sequência textual impulsiona o progresso da viagem.” (SILVEIRA, 2003, p. 108). Tendo em vista a carga dispendiosa inerente à experiência erótica da poesia de Camões, compreender que “é o amor que move o poema” nos abre os horizontes para uma legibilidade simpática a sua parte maldita.

Uma religiosidade sombria habita os interstícios do texto camoniano, a qual pode ser notada atravessando a claridade edênica da Ilha de Vênus. Que haja, a par da feição luminosa inerente à Deusa Cípria no poema, uma sua contrapartida de turvação representada por Baco, é trabalho a que se dedicou especialmente Luiza Nóbrega. Com efeito, o erotismo flagrante do prêmio português parece-me índice perturbador do equilíbrio e ordem do *locus amoenus* com que se costuma pintar o famoso episódio lusíada. A harmonia em que se encontram flora e fauna em sua comu-

nhão natural é descrita nas estâncias 56 a 63, esta última culminando em um desfile de cisnes, rouxinóis, cervos, lebres, passarinhos, todos em plena conformidade idílica com um gesto de erotização cósmica proporcionada por Vênus: “Em derredor da Deusa, já partida,/ No ar lascivos beijos se vão dando./ Ela, por onde passa, o ar e o vento/ Sereno faz, com brando movimento.” (IX, 24). No entanto, serenidade e brandura participam da lascívia venusiana neste excerto que, afinal, aponta para a vindoura desordenação dos sentidos desencadeada pelo prazer sexual.

Eros traz em si as potências de criação e destruição; e é por isso mesmo que se coaduna a Baco, deus presente nos rituais de fertilização da terra assim como nos festejos em celebração do vinho e da loucura. Não é à toa que, em seguida às amenidades paisagísticas da Ilha de Vênus, sejam descritas as Ninfas em usanças pouco tranquilizadoras do espírito... e sobretudo do corpo:

De hũa os cabelos de ouro o vento leva,
Correndo, e de outra as fraldas delicadas;
Acende-se o desejo, que se ceva
Nas alvas carnes, súbito mostradas.
Hũa de indústria cai, e já relewa,
Com mostras mais macias que indinadas,
Que sobre ela, empecendo, também caia
Quem a seguiu pela arenosa praia. (IX, 71).

Em seu literal sentido de desvelamento, a nudez assume como que um caráter poético de incorporação de um saber novo, propiciado, naturalmente, por um movimento descendente, de queda: “Hũa de indústria cai...” (*grifo nosso*). Notemos que o desejo “se ceva/ Nas alvas carnes, súbito mostradas”, isto é, o desejo se nutre, é fomentado pela corporeidade que, uma vez desnudada, a(s) cende-o. Vida e morte, ascensão e queda, espírito e corpo fundem-se por meio de uma sagração erótico-báquica que encontra na realidade animal um meio de expressão.

Ao chegar à Ilha namorada, a frota do Gama estupefaz-se com a riqueza natural do novo porto, e a primeira impressão dada por Veloso acerca deste cenário diz respeito ao objeto da *caça* que ali encontram. “Dá Veloso, espantado, um grande grito:/ «Senhores, caça estranha (disse) é esta!/ Se inda dura o Gentio antigo rito,/ A Deusas é sagrada esta floresta.” (IX, 69). Veloso não clama nem louva ou simplesmente afirma, mas *grita*, expressão da voz humana talvez a mais próxima do som emitido pelo animal. Portanto, no limite da articulação significativa, o navegante faz menção à “caça estranha”, inusual, e, por isso mesmo, extraordinária. O objeto da caça são as Ninfas, em uma estreita aproximação entre erotismo e animalidade.

De fato, existe um profundo vínculo entre a prática dos povos caçadores e a atividade erótica: ambas participam da ambiguidade religiosa da vida, em que proibição e transgressão se alinham em um mesmo proces-

so. Ensina-nos Bataille que a caça, primitivamente, é anterior à distinção do homem relativamente aos animais, o que impunha aos nossos ancestrais o selo da interdição no que diz respeito à morte da criatura perseguida. O objeto da caça como realidade proibida irmana-se ao corpo desejado, igualmente envolto por uma aura religiosa determinada pelo impedimento da ação transgressora que deseja – em prol da própria sobrevivência – se efetuar, ainda que sob normas reguladoras.

Nem a caça, nem a actividade sexual puderam ser efectivamente proibidas, pois que a proibição não pode suprimir actividades necessárias à vida, limitando-se, outrossim, a dar-lhes o sentido da transgressão religiosa. A proibição submete a transgressão a determinados limites, regulamenta as formas e impõe uma expiação àquele que se torna *culpado* dela. Por matarem, o caçador e o guerreiro eram *sagrados*. (BATAILLE, 1988, p. 63-64, *grifos do autor*)

O caçador, o guerreiro e o amante são sagrados, pois, no momento da transgressão, participam de um mesmo torpor divino desencadeado pela angústia. É, para o homem, o profundo sentimento experimentado como que um regresso a sua íntima animalidade: “Fugindo as Ninfas vão por entre os ramos,/ Mas, mais industriosas que ligeiras,/ Pouco e pouco, sorrindo, e gritos dando,/ Se deixam ir dos galgos alcançando.” (IX, 70). Aqui não há distinção entre caçador e amante; os portugueses são referidos como *galgos*, por estarem tomados por uma espécie de delírio do desejo, em nada distinto do êxtase promovido pelas bacantes. Assim, Luiza Nóbrega se pergunta: “Qual *gentio antigo rito* se cumpria em cortejos eróticos dançantes, senão o dionisíaco? Que o rito pagão (*gentio rito*) remete a Dioniso, denuncia-se até na rima de *rito* com *grito*, o grito arrancado dos mortais que se deparavam com Pã, divindade dionisíaca.” (NÓBREGA, 2013, p. 98). Vale ressaltar que também as Ninfas, “Pouco e pouco, sorrindo”, dão gritos, em uma espécie de feroz comunicação ritual.

Um pouco mais adiante, neste mesmo Canto IX, assalta-nos a mesma imagem da caça que, entretanto, parece espelhar outras estrofes do poema: “Qual cão de caçador, sagaz e ardido,/ Usado a tomar na água a ave ferida [...]” (IX, 74). Eduardo Lourenço chama atenção à recorrente presença, na narrativa lusíada, de Actéon, personagem mítico investido na arte da caça e que, em certa ocasião, aventurando-se pelos bosques de Cítéron, avistou a pudica Deusa Diana (também chamada deusa caçadora) banhando-se nua em uma fonte. Como punição pela afronta, é metamorfoseado em cervo e devorado por seus cães.

Se regressarmos ao princípio do episódio da Ilha dos Amores, notaremos que Vênus, ao reivindicar a ajuda de Cupido, descreve uma série de cenas em que o desejo e suas interdições arranjam um universal desconcerto. *Grosso modo*, o mito de Actéon serve aqui como narrativa exemplar para a descrição dos malefícios advindos da austeridade e abstinência, em contraposição ao investimento libidinal incorporado aos trabalhos amorosos de Cupido⁶.

Via Actéon na caça tão austero,
De cego na alegria bruta, insana,
Que, por seguir um feio animal fero,
Foge da gente e bela forma humana;
E por castigo quer, doce e severo,
Mostrar-lhe a ferrosura de Diana.
(E guarde-se não seja inda comido
Desses cães que agora ama, e consumido). (IX, 26).

A licenciosidade camonianiana no que tange à experimentação do corpo na realidade da cultura é clara neste excerto: a consumição de Actéon por seus cães é evidente índice do inadequado uso dos afetos. Antes de tudo, o caçador é devorado por seus desejos, revelando Camões uma inequívoca consciência da sua condição de sujeito desejante e, por conseguinte, submetido à imperiosa força do Amor. Fato é que, ainda que nos entreguemos aos caprichos amorosos como singular modo de busca por conhecimento – como fez o poeta d’*Os Lusíadas* –, nada nos garante que obtenhamos algum êxito em tal empreitada. Pelo contrário, o que desta poesia fica-nos de experiência é o tormento de uma peleja infinita, todavia, “Milhor é experimentá-lo que julgá-lo;” (IX, 83). O convite para viver o amor em sua realidade corpórea, e não apenas como matéria de juízo intelectual, faz desta obra um caso excepcional em seu tempo, nos ensina a mais moderna crítica camonianiana. Gostaria de ressaltar neste quadro o caráter de radical desagregação subjetiva experimentado pelo sagrado nefasto a partir da presença animal n’*Os Lusíadas*. Actéon, como símbolo da ambiguidade religiosa instaurada entre a necessidade e a condenação do prazer desencadeado pela atividade sexual, atravessa o poema oscilando em sua dúplice condição.

No Canto II, aquando da aparição de Vênus a Júpiter, seminua e em fogo acesa, o narrador refere-se também ao mito de Actéon, afirmando que: “Se a vira o caçador, que o vulto humano/ Perdeu, vendo Diana na água clara,/ Nunca os famintos galgos o mataram,/ Que primeiro desejos o acabaram.” (II, 35). Vênus, menos dada a jejuns, provocaria no mítico caçador outro tipo de morte, que afinal é a mesma: a *pequena morte*. Como é sabido, a visita da Deusa do Amor ao Olimpo é *quase* desencadeadora da transgressão do incesto, visto ser Júpiter pai de Vênus, esta que muito industriosa na sedução, almeja a salvaguarda dos portugueses. Após a sua comovente fala, cai em choros a Citereia nos braços de seu genitor: “De modo que dali, se só se achara,/ Outro novo Cupido se gèrara.” (II, 42). Se tomarmos como ponto assente o fato de que Vênus protagoniza algo como uma função exemplar da realidade amorosa na economia d’*Os Lusíadas*, é preciso ter em vista o seu caráter absolutamente transgressor, e que, nos versos citados, revela a sua mais potente manifestação de um sagrado nefasto. É na impureza de Vênus e em sua desordenada pulsão desejante que podemos reconhecer um regresso (ainda que precário e passageiro) à sagrada animalidade.

Alguns excertos, os mais relevantes, foram destacados, segundo o percurso de pensamento que se desejou traçar neste estudo. São variados os exemplos que podem vir à tona acerca da questão da animalidade n'Os *Lusíadas*, e decerto faltaram aqui alguns momentos igualmente importantes. De todo modo, julgo ter apresentado um quadro geral dos índices do sagrado em sua relação com a vida animal, segundo a perspectiva batailliana, como maneira de revelar parte do mosaico de referências culturais que compõem – e decompõem – o poema de Camões.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

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

_____. *Teoria da religião*. Texto estabelecido e apresentado por Thadée Klossowski. Tradução de Sergio Goes de Paula e Viviane de Lamare. São Paulo: Editora Ática, 1993.

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

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

HELDER, Herberto. “Teorema”. In: *Os passos em volta*. Rio de Janeiro: Azougue, 2010, p. 83-86.

LOURENÇO, Eduardo. “Camões-Actéon (para um reexame da mitologia cultural portuguesa)”. In: *Poesia e metafísica*. Lisboa: Gradiva, 2002, p. 17-35.

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

OLIVEIRA, Maria de Lourdes Abreu de. “Versão camoniana da trajetória de um amor além da vida e da morte”. In: *Eros e Tanatos no universo textual de Camões, Antero e Redol*. São Paulo: Annablume, 2000, p. 13-39.

QUENTAL, Antero de. *Causas da decadência dos povos peninsulares nos últimos três séculos*. Rio de Janeiro: Tinta-da-china Brasil, 2016.

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

Recebido para publicação em 08/03/19

Aprovado em 29/06/19

NOTAS

1 Professor Adjunto do Departamento de Teoria da Literatura da Universidade Federal de Pernambuco (UFPE).

2 Antero destaca três causas principais: uma de ordem moral, outra política e outra econômica. Assim afirma o notável intelectual da Geração de 70 do conturbado século XIX:

“Da decadência moral é esta a causa culminante! O Catolicismo do concílio de Trento não inaugurou certamente no mundo o despotismo religioso: mas organizou-o duma maneira completa, poderosa, formidável, e até então desconhecida. Neste sentido, pode dizer-se que o Catolicismo, na sua forma definitiva, imobilizado e intolerante, data do século XVI.” (QUENTAL, 2016, p. 55).

3 Chamo atenção, especificamente, aos trabalhos de Sena publicados em *Estudos sobre o vocabulário de «Os Lusíadas» com notas sobre o humanismo e o esoterismo de Camões* e, no caso de Vasco Graça Moura, ao ensaio *Camões e a divina proporção*.

4 Não podemos deixar de notar que *puro* refere-se a *amor* enquanto que *fero* a *Amor*. Não obstante o reconhecimento de que o uso da maiúscula altera o valor linguístico da palavra, entendemos que o amor enquanto experiência pessoal aqui se identifica com a manifestação do Amor como entidade mítica, de modo que a singularidade de um não é alheia à universalidade do outro.

5 Parece um exagero interpretativo, mas, de fato, mesmo Herberto joga com este dado: “Preparem-me esse coelho, que tenho fome. //O rei brinca com o meu nome. O meu apelido é Coelho.” (HELDER, 2010, p. 83-84).

6 Declara Eduardo Lourenço: “O Mito de Actéon é a *figura do Desejo*, do mais óbvio e radical Desejo, que Freud renomeou Líbido, embora seja um pouco mais que isso. A nós parece-nos a transparente «verdade» de Camões, Camões-Actéon, homem de Desejo, da sua fome inapaziguável e sem cessar renascente, que vive no fogo do que não alcança e morre do que abraça.” (LOURENÇO, 2002, p. 34).