

## OS LUSÍADAS: VOZ POÉTICA/LEITURA

Ronald W Souza

A crítica dos últimos seis ou sete anos concorda, mais ou menos unânimeamente, em achar que Camões é, se não o verdadeiro herói de *Os Lusíadas*, pelo menos um força textual importante dentro da economia de sua epopeia. (1) A esse respeito, vários estudos — entre eles alguns meus — exploram a natureza da voz que nos fala na maior parte do poema — uma voz à primeira vista impessoal mas, afinal, segundo os termos do próprio texto, analiticamente identificável com a do autor. (2) Há, a meu juízo, muito mais a ser feito sobre a questão antes que possamos, rigorosamente, «ler» *Os Lusíadas*. Nas páginas seguintes, tento levar mais adiante, e em direcções novas, minha análise do assunto, com o propósito de contribuir novos elementos preliminares a tal leitura rigorosa. Neste formato, evidentemente, meus esforços são circunscritos. Portanto, limito-me, primeiro, a examinar três passagens, interrelacionadas no que diz respeito à auto-poetização camoniana como a voz que nos fala no poema; em seguida, gostaria de sugerir aplicações mais extensas do que tal exame patenteie.

As três passagens a que me refiro são as invocações dos três catálogos históricos do poema. O primeiro ocorre nas primeiras estâncias de Canto III, imediatamente antes de Vasco da Gama iniciar, para o Rei de Melinde, a narração da história de Portugal e da história da primeira parte de sua (do Gama) viagem. A invocação se formula, em parte, nestes termos:

Agora tu, Calíope, me ensina  
O que cantou ao Rei o ilustre Gama;  
Inspira imortal canto e voz divina  
Neste peito mortal, que tanto te ama...

Põe tu, Ninfa, em efeito meu desejo,  
Como merece a gente lusitana;  
Que veja e saiba o mundo que do Tejo  
O licor de Aganipe corre e mana.  
Deixa as flores de Pindo, que já vejo  
Banhar-me Apolo no água soberana.

(III. 1-2)

Várias linhas temáticas se sugerem nessas palavras. Preliminarmente, porém, deve-se comentar, em termos breves, a tradição nelas manejada. A invocação, como se sabe, deriva da técnica poética oral — na tradição ocidental, sempre ligada a Homero. Dentro dessa tradição, a invocação parece representar o poeta tocar nas qualidades (encarnadas nas Musas) que, a seu juízo, lhe conferem o *status* de poeta — especialmente o de poeta histórico

intérprete/cantor da verdade da história de *gens*. No caso da tradição textual que emana de Homero, esse *status* — resultado dessas qualidades — é o do nexo humano entre tal canto em potência e «canto» como realização concreta. (3) Camões, porém, apresenta em outros sectores de seu poema o caso de *status* de poeta histórico: em sua insistência, regularmente repetida, na sua «experiência,» «engenho» e «arte.» Consequentemente, resta-lhe um lugar reservado pela tradição textual — a saber, a invocação que procede o catálogo histórico —, que ele pode pôr a novos propósitos. E é isso exactamente o que ele faz; seu manejo das invocações não mostra, de maneira nenhuma, um poeitar oco tradicionalista. Pelo contrário, a formulação dessas passagens desempenha um papel chave no desdobramento da epopeia.

Voltemos agora a considerar as linhas temáticas introduzidas na primeira invocação. Primeiro, nas palavras «Inspira imortal canto... neste peito mortal,» Camões sugere que sua habilidade poética, e, é de presumir, o produto dessa habilidade — isso é, *Os Lusíadas* — lhe proporcionam um meio de superação mortal de sua mortalidade. Segundo, nos primeiros quatro versos da segunda ds estâncias acima reproduzidas, ele declara que sua habilidade poética será posta ao serviço da nação: ele poetizará — com a exactidão de que só um verdadeiro poeta é capaz — a fama ganha por Portugal. Camões voltará, frequentemente, a essa noção, como se sabe. Em tratar aqui essa relação entre si e sua nação, porém, ele fala de seu «desejo» de imortalizar a pátria. Portugal depende, logo, da vontade do poeta — facto este muitas vezes notado mas até agora não posto em perspectiva adequada. Veremos a elaboração dessa relação entre poeta e nação nas invocações subseqüentes. Por fim, temos, introduzida nas palavras «já vejo banhar-me Apolo na água soberana,» uma imagem de imediação, da presença corporal dramática de uma figura de primeiro plano que é essa combinação de poeta e *dramatis persona* que Camões faz de si no poema. Vejamos, agora, como esses elementos se trasladam à invocação seguinte.

Esta começa na estância 78 de Canto VII, como preparo de Paulo da Gama recontar, ao começo de Canto VIII, o catálogo dos heróis nacionais; a voz camoniana começa:

... Mas, ó cego,

Eu, que cometo, insano e temerário,  
Sem vós, Ninfas do Tejo e do Mondego,  
Por caminho tão árduo, longo e vário!  
Vosso favor invoco, que navego  
Por alto mar, com vento tão contrário,  
Que, se não me ajudais, hei grande medo  
Que o meu fraco batel se alague cedo.

(VII. 78)

Logo, nas quatro estâncias seguintes, Camões fala dos perigos de guerra que experimentou em sua vida — e, daí, implicitamente, de seu heroísmo em superá-los. Ele espõe também a falta de estima, como homem e como artista, que tem experimentado em Portugal — juntamente, outra vez, com seu heroísmo implícito em resistir ao desânimo, perante tais obstáculos, para continuar a esforçar-se no mundo, e criar na poesia, para o benefício da nação. Nas últimas quatro estâncias do canto, continua a introdução do catálogo de heróis do passado português por transparentemente observar que eles tiveram as mesmas qualidades de heroísmo e resistência que ele acaba de atribuir

a si mesmo, e também por declarar que cantará um catálogo selectivo que imortalizará apenas tais homens «heróicos.»

Isto, obviamente, representa um desenvolvimento da invocação muito mais grandioso que o do caso anterior; e manifesta, ao meu ver, as características principais da maneira camoniana de reempregar essas passagens este-reotipadas. Inclui, primeiro, elementos marcados como biográficos: o poeta-*dramatis persona* se deixa entrever em tais passagens tanto quanto, se não mais do que, em quaisquer outras do poema. Nelas ele se caracteriza como herói, principalmente pelo que tem conseguido na poesia apesar das condições adversas em que se acha, e, secundariamente, por seus outros feitos e resistências. A primazia do actuar poético sobressai, parece-me, na metáfora do batel contra o mar, em que o mar representa as dificuldades — técnicas tanto como existenciais — contra as quais um poeta tem que lutar para fazer sua poesia, e o batel simboliza a sua única, precária arma: a habilidade poética.

Demais a mais, há um factor importantíssimo que a estância 83 — a qual até agora negligencieei — acrescenta. A estância se formula, em parte, assim:

Pois logo, em tantos males, é forçado  
Que só vosso favor me não faleça  
Principalmente aqui, que sou chegado  
Onde feitos diversos engrandeça.

Ali, tanto como na estância em que a metáfora do batel se propõe, vemos a imediação dramática que notámos pela primeira vez na invocação de Canto III — com este factor adicional a ser levado em conta: não só se evoca a existência corporal do poeta-*dramatis persona* neste momento dramático em que ele nos fala directamente, mas também nas palavras «principalmente aqui» [na programação do poema], a emissão poética de *Os Lusíadas* se liga à entidade dramatizada assim invocada. Isso é, Camões se faz aparecer e também — e é isso que é mais que é mais importante — sugere que seu poema deve ser lido como uma emissão dramática unitária, com a biografia implícita a ela ligada, não é uniformemente aplicável numa leitura do poema. Não é meu propósito, porém, explorar as inconsistências existentes no texto no que respeita a este ponto. Simplesmente faço notar que a prática da apresentação dramática não é de nenhuma maneira normal na época de Camões; o Renascimento, enquanto regularmente julgava a voz de um poema como identificável com a do poeta biográfico, não achava que um texto literário — sobretudo um texto extenso como *Os Lusíadas* — constituísse uma reprodução dramática dos processos mentais do autor — por assim dizer, uma reportagem *seriatim* e fidedigna de seus processos de pensar. As normas de leitura/escritura naquela época ditavam que uma obra como *Os Lusíadas* fosse vista como um texto cuidadosamente feito ao longo de um período considerável, no qual texto a linearidade se via como uma simples técnica estrutural. Foi só com os séculos XVIII e XIX que o conceito da apresentação dramática — isso é, a noção de que o poema tende ao estado de um monólogo dramático — se instalou como a pedra angular de leitura/escritura. (4)

A norma que Camões encarna em *Os Lusíadas* não é de nenhuma maneira a apresentação dramática estrita. Com efeito, as duas normas a que acima aludo entram em forte conflito no poema. A força do impulso para a apresentação dramática, porém, além de reforçar a imaginaria da presença dramática do poeta-*dramatis persona*, desempenha um papel central no poema: obriga-

nos a vê-lo, e lê-lo, não como uma série de versos, estâncias, cantos meramente ordenados em linearidade/tempo para completar a narração de uma história — unidades, por isso, sem uma interdependência completa; em vez disso, obriga-nos a vê-lo como uma emissão total, coesiva, apresentada linearmente dentro do tempo psicológico — tanto o do poeta-dramatis persona como o nosso. Desde a estância 83 de Canto VII, achamo-nos obrigados a olhar para atrás, dizendo: «Quando eu reler esta obra, terei que vê-la como uma emissão em que Luís de Camões (figura dramatizada dentro do texto) fala comigo, acrescentando, com cada palavra sua — a qual é qualificada por tudo o que lhe antecede — uma qualificação de tudo o que lhe antecede, porque ele com efeito fala numa apresentação psicólogo-verbal contínua.» O que temos, então, é um poema transformado: agora se nos revela como uma estrutura verbal com uma energia retórica que se dirige desde o começo até o fim do poema. Este conceito pode ser elaborado muito mais extensamente, no que diz respeito à sua aplicação a *Os Luzitadas*, mas, com a noção básica em mente, examinemos a terceira invocação.

Ela ocorre nas estâncias 8 e 9 do décimo — e último — dos Cantos do poema, antes da Ninfa da Ilha dos Amores começar seu catálogo dos futuros heróis e governadores da índia. O texto é o seguinte:

Aqui, minha Caliope, 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.

Vão os anos decendo, e já do Estio  
Há pouco que passar até o Outono;  
A Fortuna me faz o engenho frio,  
Do qual já não me jacto nem me abono;  
Os desgostos me vão levando ao rio  
Do negro esquecimento e eterno sono.  
Mas tu me dá que cumpra, ó grão rainha  
Das Musas, co que quero à nação minha.

(X. 8-9)

O que é fascinante é que, à luz de nossa consideração das invocações antecedentes, estes versos, ao serem lidos pela primeira vez, são claríssimos: estamos a chegar ao fim da emissão dramática. A natureza dramática dela outra vez se enfatiza, nas palavras «neste trabalho extremo.» O poder camoniano de superar obstáculos e criar artisticamente — ou, pelo menos, seu prazer em fazê-lo — está a minguar e ele procura renovação para poder completar a façanha heróica que ele «quer» para sua nação — isso é, para completar a mensagem contida na emissão dramática.

O que é que se conclui desta análise? Primeiro, que, vistas em conjunto, as invocações cristalizam a auto-apresentação dramática do poeta e de seu texto. Demais, ligam o acto poético que recebemos a um heroísmo nacionalista de um tipo muito específico. E sugerem ligações com temas desenvolvidos em outras porções do texto — por extenso, a noção de que ao cumprir seu feito poético o poeta não só serve a nação mas também chega a superar a sua mortalidade humana se liga ao tema, várias vezes reiterado, da precaridade do estado mortal.

Meu interesse primário, porém, não reside em enumerar as várias «macças» temáticas apresentadas e/ou avançadas nas invocações, salvo no que

respeita à demonstração de como estas funcionam na contextura total do poema. Tenho interesse aqui especificamente em começar a estabelecer uma teoria de leitura para *Os Lusíadas* em vez de simplesmente ler passagens selectas. Como vemos, as invocações, situadas aos começos dos três catálogos históricos, estabelecem um complexo de relações dinâmicas entre o heroísmo português e o «heroísmo» do Camões dramatizado, sobretudo o heroísmo poético deste, o qual de nos apresenta como um facto na manifestação do qual nós, por meio de nossa leitura, participamos. Além disso, a comunicação desta mensagem cresce através do texto: isso é, o complexo inteiro é elaborado mais com cada passagem da sequência e também as relações se fazem mais intrincadas à medida que cada passagem é recebida e integrada no conjunto estabelecido pelas antecedentes — modo de leitura mais ou menos imposto pela meio-imposição da norma da apresentação dramática. Esta complexidade crescente se transmite ao texto narrativo também, intimamente ligado, como é, às passagens auto-poetizantes de Camões, até o poema inteiro chegar a níveis de comunicação meta-poética. Esse processo culmina, nos dois últimos cantos, num *tour-de-force* autorial que, ao meu ver, não só completa a narração mas também, simultaneamente, pretende nos mostrar como é que uma narração se completa. Em suma, *Os Lusíadas* acaba explorando aspectos da natureza e do valor de sua própria composição.

Uma das funções das invocações é, então, a de nos indicar como devemos ler especificamente as passagens «heróicas» que as seguem — i.e., os catálogos — e, em geral, todo o poema narrativo. As invocações, portanto, formam uma linha «discursiva,» analiticamente separável do resto do poema, que comenta esta linha «narrativa» e nos mostra como devemos lê-la — especialmente como devemos lê-la como execução poética no acto de realização. Nessa função, demais, as invocações apenas constituem uma pequena parte de uma linha discursiva mais vasta que percorre o poema e que exerce uma função explicativa semelhante numa maneira completa, elaborando e definindo mais completamente questões introduzidas nas invocações, e explorando outras questões semelhante também. A meu juízo, essa linha discursiva se constitui pelas várias secções editorialistas, os *topoi*, as sentenças e as passagens em que vários assuntos ou de definem ou se explicam em tempo presente e em termos universais. No formato presente, uma enumeração é impossível, tanto como é uma catacterização totalizante das relações exploradas.

Baste dizer que exploram muitas das mesmas questões que figuram nas três invocações aqui examinadas, e que revelam uma emissão poética dramática, dominada por um poeta-*dramatis persona* que é, com efeito, um dos dois focos do poema, o outro sendo o espírito nacional, passado e presente. Demais, um exame da linha discursiva mostra que cada um desses focos é, de facto, definido, numa maneira ou outra, nos termos do outro.

Há, com certezas, muito mais trabalho a ser feito com este conceito antes de ele poder subjazer uma leitura rigorosa do poema. A meu juízo, porém, estas observações cimentam e justificam o conceito de uma linha discursiva, assim contribuindo à compreensão das normas de leitura aplicáveis a *Os Lusíadas*. (5)

(\*) O presente estudo constitui a refundição, anotação e tradução do texto de uma conferência, «Once Again the Voice os *Os Lusíadas*,» proferida, em Outubro de 1978, na Mountain Interstate Foreign Language Conference (Berea, Kentucky), aos organizadores da qual o autor destas linhas, aproveitando esta oportunidade, expressa sua profunda gratidão

## Notas

(1) Ver Jorge de Sena, «Aspectos do Pensamento de Camões Através da Estrutura Linguística de 'Os Lusíadas'», em *Actas [da I Reunião Internacional de Camonistas]* (Lisboa: Comissão Executiva do IV Centenário da Publicação de «Os Lusíadas,» 1973), págs. 47 e segs.

(2) Em minha palestra, mencionei os trabalhos publicados nos E.U. sobre a problemática da voz poética em *Os Lusíadas*, sobretudo os de Thomas R. Hart: «The Idea of History in Camões' *Lusíads*,» *Ocidente*, Número Especial, 15 de Novembro de 1972, págs. 83-97, e «The Author's Voice in *The Lusíads*,» *Hispanic Review*, 44, No. 1 (Winter 1976), 45-55, e meus: «A Poet and His Nation: The Foreground Myth of *Os Lusíadas*,» *The Texas Quarterly*, 15 (1972), No. 4, 19-31, e «The Clash of Feudal Models in the View of the Artist in Francisco de Holanda's *Dialogues*,» *Luso-Brazilian Review*, 15, Supplementary Issue (Summer, 1978), págs. 43-58, esp. págs. 53-54, 56-57, no segundo dos quais eu tinha discordado de algumas das análises de Hart.

Aludi também a outros estudos que tratam, menos monocolarmente do que os escritos por Hart e por mim, a mesma questão. Entre esses estudos, os principais (e mais frutíferos para minhas deliberações sobre o assunto) são: Cleonice Berardinelli, «Os Excursos do Poeta n'Os Lusíadas,» *Ocidente*, 83, No. 415, 246-158; Eduardo Lourenço de Faria, «Camões et le temps, ou la raison oscillante,» em *Visages de Luis de Camões: Conférences* (Paris: Fundação Calouste Gulbenkian, 1972), págs. 109-124; Frank Pierce, «The Structure and «Camões: Novas Observações Acerca de sua Epopeia e do seu Pensamento,» *Ocidente*, Número Especial, cit., págs. 3-24.

A presente análise representa com efeito meu pensamento actual quanto ao assunto.

(3) Para uma discussão dos contornos desse *status* poético no caso de Homero, ver Eric Havelock, *Preface do Plato* (Cambridge: Harvard University Press, 1963), págs. 145-156, 177.

(4) Para este conceito de leitura/escritura, baseio-me na análise contida nos caps. 6-9 de Jonathan Culler, *Structuralist Poetics* (Ithaca: Cornell University Press, 1975).

(5) Neste estudo, limito-me a estabelecer fronteiras e sugerir direcções de valor analítico dentro de uma problemática principalmente descritiva. Um passo subsequente pode ser o de perguntar «porque?»: porque é que a figura do poeta aparece desenvolvida com maior complexidade em «Os Lusíadas» do que provavelmente em qualquer outra epopeia ocidental, e porque é que a técnica da apresentação dramática é usada, ainda que incompletamente. Para explorar tais questões temos que deixar de parte a concentração no desenvolvimento textual do poeta-dramatis persona — desenvolvimento este essencialmente temático, embora chegue a abranger, como vimos, dimensões muito além das da definição tradicional da temática (i.e., as ligações entre temática e procedimento poético). E temos que deixar de parte também a consideração de Portugal como tema literário dentro de *Os Lusíadas*. Em vez dessas considerações, teremos que examinar dados acerca do poeta como ser biográfico assim como acerca de sua conexão com Portugal como sociedade. A questão, então, deve ser abordada ao nível da Ideologia. Tal abordagem incluiria avaliações da ideologia do estado (da qual a expressão de seus aspectos principais constitui a matéria tradicional da epopeia erudita ocidental), análises da estrutura de classes (e de como essa estrutura se relaciona com a ideologia de estado), considerações acerca da relação da biografia de Luís Vaz de Camões e tais factores. Os resultados de tais análises poderiam ser empregados numa nova análise do texto. E o texto, assim analisado, talvez, por seu turno, elucidasse questões dentro da esfera socio-histórica. Aspectos desta problemática, aberta ainda a investigação, são sugeridos, sem ser identificados como tais, em Berardinelli, op. cit., págs. 246-253. Análises básicas, referidas como tais em Berardinelli, se encontram em António José Saraiva, *Camões* (Lisboa: Jornal do Fôro, 1963) (sep. de vol. III da *História da Cultura em Portugal*, do mesmo autor).