

Românica

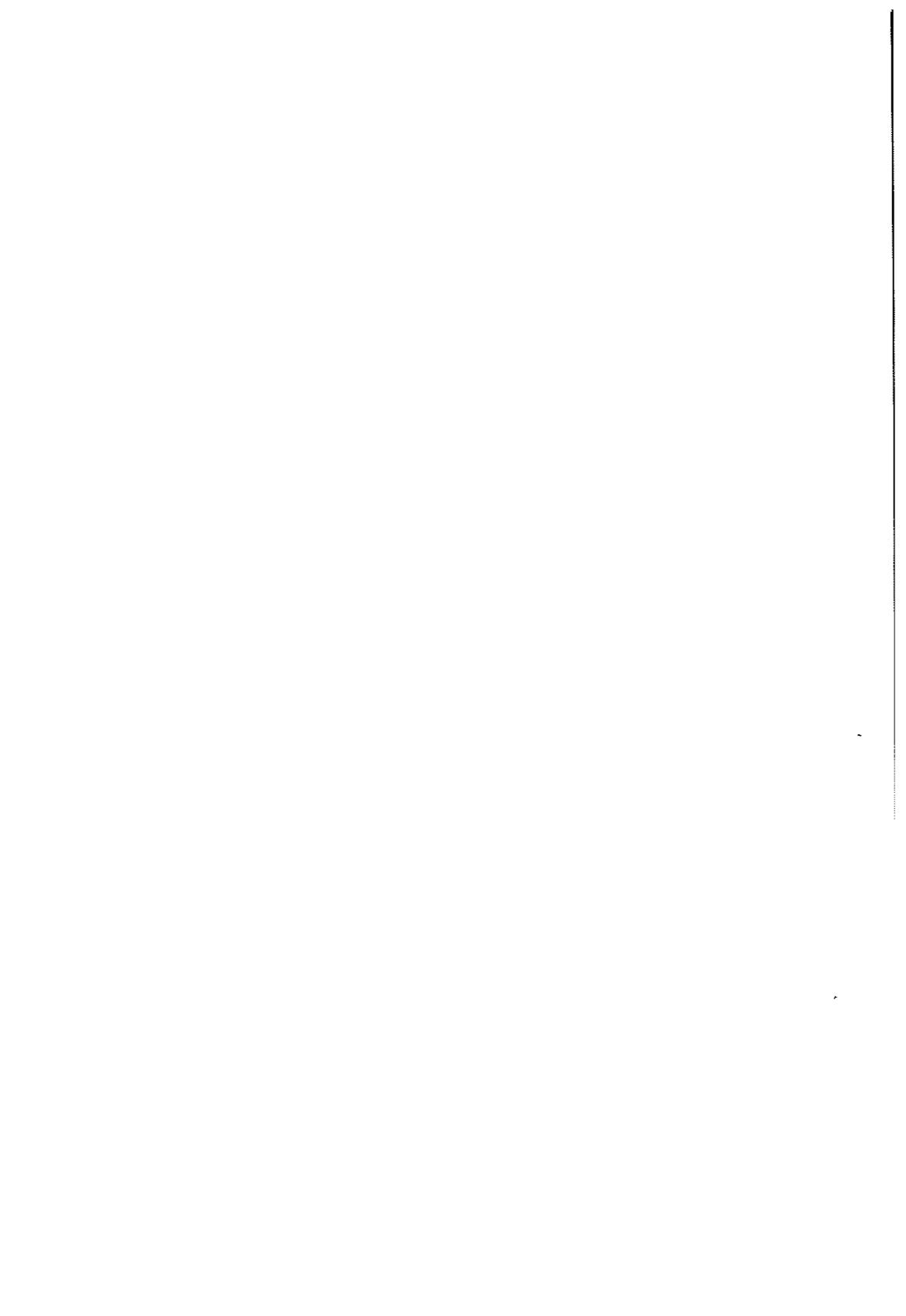
N.º 16
2007

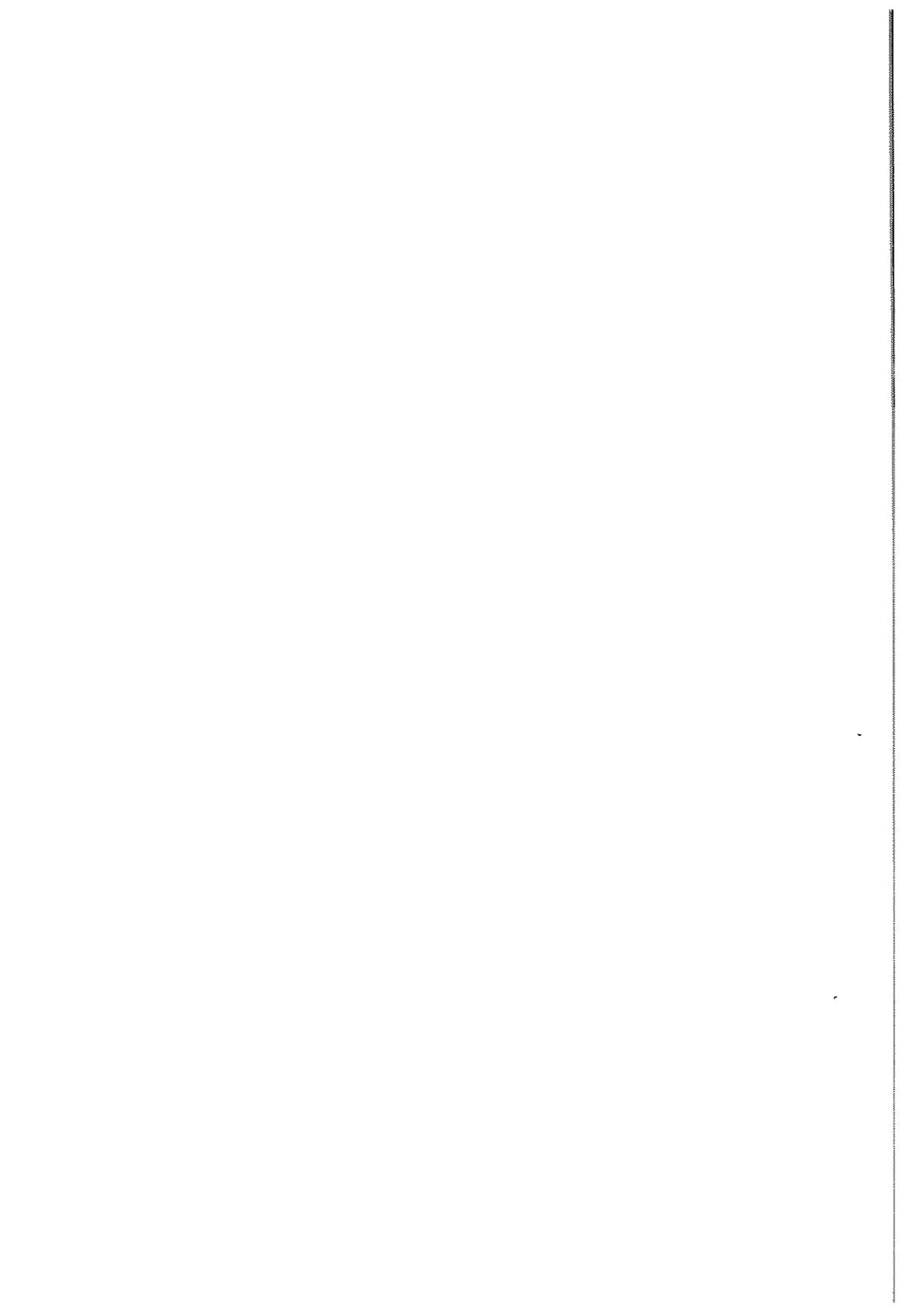
Confissões



Edições Colibri

Ex. de Trabalho





Camões e o lirismo confessional na epopeia quinhentista

Hélio J. S. Alves

Universidade de Évora

No ano de boa memória de 1974, saía, nas colecções parisienses do então chamado Centro Cultural Português, o livro de Roger Bismut, «*Les Lusíades*» de Camões, *confession d'un poète*. O título era elucidativo, sinédoque da tese que encabeçava: o mais importante, o mais original aspecto da epopeia camonianiana – a presença explícita do autor na sua obra. Na forma como o autor se manifesta perante as personagens, como solicita a cumplicidade do leitor, e, sobretudo, como adopta o tom de quem confessa alegrias e rancores, *Os Lusíadas* seriam em grande parte ocupados pela voz dum poeta afinal mais lírico do que épico.

A tese não era completamente nova. «*Os Lusíadas* mais do que uma epopeia são um grande hino lírico a Portugal», escreveu Aubrey Bell na sua oxoniana *Portuguese Literature* de 1922¹. Qualquer coisa na opinião do crítico inglês parecia mais do que o mero resultado duma conhecida excentricidade pessoal, se bem que depois dissesse que Petrarca excedia Camões no soneto, porque o génio do poeta português exigia uma tela maior para se exprimir... “Lírico”, todavia, não se definia pelo tamanho nem pela amplitude. A questão era outra: qualquer coisa a ver com o tom profundamente subjectivo e pessoal que assoma, quer na lírica (onde seria de esperar), quer na épica (onde o não seria). Bismut disse que a identificação (*consubstantialité*) do autor com o seu poema constituiriam «l'aspect essentiel de l'originalité des *Lusíades*». O juízo pressupunha o grau elevado de presença no texto da

¹ Bell, p. 180.

primeira pessoa do singular:

D'ailleurs la statistique viendra appuyer notre argumentation: dans les *Lusiades*, le lyrisme n'est pas un ornement superfétatoire; il est, pourrions-nous dire, consubstantiel à l'œuvre. En effet, 400 stances environ relèvent des divers aspects du lyrisme que nous avons définis et isolés.²

A estatística é duvidosa, acima de tudo porque o livro de Bismut não elabora o quadro das estâncias em causa. Apesar disso, a ideia sustenta-se. Camões não obedece, nem a Homero, nem à *Poética* de Aristóteles (1460a 7-8), ao falar muito mais em boca própria do que o exemplo desses grandes nomes gregos prescrevia. Camões não conhecia, nem as epopeias homéricas, nem a preceptiva poética de Aristóteles, o suficiente para ter plena consciência da diferença radical que *Os Lusíadas* representam, sob este aspecto, em relação à tradição épica clássica. A atenção que dediquei à questão noutros lugares poupa-me à obrigação de aqui a reavivar³. Mas por que motivos o desconhecimento da teoria e da prática epopeica na Grécia adquire na épica de Camões uma feição tão comprometida com a expressão do sujeito, que mais parece oriunda dum poeta lírico deslocado do seu posto normal de comunicação?

Antes de mais, importa saber até que ponto a prática autoral d'*Os Lusíadas* diferia das demais práticas épicas coevas. Usavam estas, como Camões, do mesmo desconhecimento da preceptiva aristotélica para tanto se exprimirem em boca própria? Ou, pelo contrário, a intervenção do sujeito principal da composição ficava reduzida, nos outros poetas épicos, a mínimos homéricos? Começando pelos autores portugueses que escreveram em vernáculo, em princípio mais próximos de Camões – Jerónimo Corte-Real, Luís Pereira (Brandão), Francisco de Andrada, e ainda Vasco Mouzinho (de Castelbranco) e Duarte Dias –, verificamos uma considerável variedade na frequência e intensidade com que aparece o discurso explicitamente tematizado no sujeito da enunciação.

² Bismut, p. 148.

³ V. Alves, *Camões, Corte-Real...*, os capítulos I. 7 ("O código épico-demonstrativo do século XVI"), II. 4 ("«Os Lusíadas» de Luís de Camões"), II.12.2 ("a desadequação dos instrumentos analíticos da poética aristotélico-tassiana" etc.), III.4 ("Vasco da Gama na «Odisseia» da África oriental") e III.5.1 ("a reduplicação da «Odisseia» virgiliana). V. ainda Alves, "Presença..."

Corte-Real, nos três poemas épicos completos que dele se conhecem, e Andrada n' *O Primeiro Cerco de Diu*, praticamente não utilizam a primeira pessoa do singular quando esta representa a figura do poeta; apenas a caução imposta pela tradição leva a que ambos possam utilizar o "eu" nos exórdios ou nos remates de Cantos; nunca, ou quase, em outras passagens. Eu diria mesmo que Corte-Real é particularmente avesso à intrusão do sujeito épico no enunciado, não obstante as excepções.

De modo bem diferente, os lugares na *Elegiada* de Luís Pereira onde o autor colocou reflexões sobre o poema em si e as acções recentes em que ele próprio (Alcácer-Quibir) e o pai (campanha do Monomotapa) se viram envolvidos, levam a que a narração assuma às vezes uma tonalidade pessoal acentuada. Esta é, porém, quantitativamente rara, não ultrapassando, nos 18 largos Cantos da narração, uma frequência demasiado dispersa e pontual para adquirir carácter consistente.

Os dois autores seguramente bastante mais novos do que Camões (Mouzinho e Dias) acrescentam ainda novos dados. A *Conquista de Granada* do segundo usa o pronome "yo" com alguma frequência e contém algum interessante material "autobiográfico" e de reflexão sobre a escrita. Mouzinho, no seu primeiro poema épico (o único que aqui nos interessa, por ser também o único em que a poética neo-aristotélica não tem verdadeiro lugar), o *Santa Isabel Rainha de Portugal* em 6 Cantos, estende-se consideravelmente, no exórdio do Canto I e na peroração do Canto VI, em considerações de natureza subjectiva.

Dias compôs um poema de bastante interesse, em que os deícticos auto-indicativos se mantêm presentes a acompanhar a maior parte da narração. A razão principal do facto já foi mencionada exactamente por Maxime Chevalier: «Duarte Dias apparait d'abord comme un disciple d'Ercilla»⁴. Com efeito, o exemplo de *La Araucana*, a epopeia de Alonso de Ercilla publicada em três partes – 1569, 1578 e 1589 –, é determinante na composição da *Conquista de Granada*, em particular nos momentos auto-referenciais. A comparação das saborosas 17 primeiras estâncias do Canto XI, por exemplo, onde Dias se representa a si próprio em diálogo com Cupido e Marte tendo como tema o próprio canto, com algumas passagens de *La Araucana* como XVII, 34-43 e as primeiras oitavas do Canto XXII, torna-se reveladora: o

⁴ Chevalier, *L'Arioste en Espagne...*, p. 162.

comprazimento de Duarte Dias em chamar a atenção para si mesmo e para o processo de composição também pode ser, e assim é em grande parte no caso dele, fruto da intertextualidade.

O mero facto de um poeta épico português buscar em Ercilla, poeta espanhol, motivos de inspiração para a composição escrita duma *persona* subjectiva, sugere que uma indagação circunscrita às fronteiras políticas e linguísticas nacionais não será a mais adequada para entender a prática literária. Se tivermos em conta que *Os Lusíadas* foram o primeiro poema épico renascentista em português a ser impresso e que apenas dois outros, um dos quais breve (a *História de Santa Comba dos Vales* de António Ferreira em 57 oitavas), existiam certamente em manuscrito antes da data da impressão do poema de Camões (1572), torna-se desde logo numa impropriedade de modos e termos chamar a atenção para a excepcionalidade deste; em especial, quando consideramos que tal excepcionalidade, a existir, se deve ao facto de a presença ostensiva do autor ocorrer numa peça dum género poético que, à partida, a evitaria.

No caso do *Santa Isabel Rainha de Portugal* de Vasco Mouzinho, a voz da primeira pessoa gramatical também parece explicar-se bem através duma intertextualidade específica. Quando lemos

Não mais, ó Musa minha, que isto basta
A quem tão pouco pode como eu posso,
Pois a fortuna em tudo me contrasta,
Tome a vela o devoto intento nosso.
Que quem sem favor seu palavras gasta
Por mais que por si tenha o favor vosso,
Em vão as gasta (...)

Desestrado nasci logo em nascendo,
A ventura que alcanço não me dura.
Se fui um pouco os olhos estendendo,
Quando torno não acho já ventura.
(...)

Santa Isabel Rainha de Portugal, VI, 41-42.

quem não ouve em “Não mais, ó Musa” e “favor vosso”, ecos d’*Os Lusíadas* e da lírica camoniana? E não parece ressoar em expressões como “a fortuna em tudo me contrasta”, “quem... palavras gasta”, “não acho já ventura” e outras, o tema e o vocabulário da desventura pessoal e poética que ocorre em lugares como a grande canção que começa “Vinde cá meu tão certo secretário” e

alguns dos sonetos? Mouzinho não será um émulo de Camões na forma como revela a voz íntima dum poeta épico?

Com efeito, “Não mais, ó Musa” é muito semelhante a duas famosas passagens, *Os Lusíadas* X, 145 e o remate (*commiato*) da Canção dita Décima, “Vinde cá”. Mas a expressão vem de Ariosto (“Non più, Signor, non più di questo Canto”, *Orlando Furioso*, XIV, 134: 7) e Mouzinho não se serve do ritmo, nem da repetição, que constam do poeta italiano e das duas instâncias de Camões. Mais próximo estava, por exemplo, Jorge de Montemor, que escreveu, na *Diana*: “no más, ninfa cruel, ya estás vengada”⁵. E a *Diana* é muito anterior a *Os Lusíadas*. Parece que Camões estaria aqui mais perto de Ariosto do que Mouzinho de Camões.

Por seu turno, “favor vosso” não se encontra, nem na poesia épica, nem na lírica de Camões (onde surge apenas, e repetidamente, “vosso favor”). Mas encontra-se no exórdio do *Sucesso do Segundo Cerco de Diu* de Corte-Real, o vasto poema épico em língua portuguesa cujo período de composição assegura que não sofreu influência d’*Os Lusíadas*: “Aquele favor vosso, aquela graça/que a quem vos pede dais com amor puro” são versos que até poderiam soar a alguns ouvidos como camonianos, não fossem eles escritos por Corte-Real numa altura (década de 1560) e num espaço geográfico (Portugal continental europeu) em que teria sido quase impossível a este poeta ter sido leitor de Camões.

Quanto a outras expressões do trecho de Mouzinho: “a fortuna em tudo me contrasta” não é expressão camoniana – apesar de a referência à Fortuna ser tão frequente em Camões, “contrastar” é muito raro nele e nunca aplicado à deusa volátil; os versos sobre gastar palavras e venturas infelizes eram tão praticados na lírica petrarquista e garcilasista, que se pode facilmente duvidar de uma proveniência especificamente camoniana.

Não quer isto dizer, claro, que *Os Lusíadas* não tenham contribuído para o vocabulário poético e para a carga subjectiva que Mouzinho deliberadamente impõe a um poema em que a objectividade estava concebida para se constituir como dominante. A dúvida reside tão-só nas causas: foi a epopeia de Camões que se tornou *autoridade* a imitar na auto-representação do poeta, ou era antes o género épico que admitia (ainda) sem preconceitos, ou estimulava até, tais *liberdades* perante a norma homérica e aristotélica?

⁵ O verso surge, para mais, a começar um trecho em oitava-rima (Montemayor, *Diana*, p. 123).

Durante muito tempo, buscou-se nos coros das tragédias gregas e latinas a explicação para as reflexões morais e existenciais do poeta em meio às representações da acção⁶. A tradição clássica, insistia-se, legitimava e prestigiava a prática do poeta nacional português, que a comentarística constantemente destacava e até cindia das demais práticas coevas. Não parecia admissível que Camões pudesse compor longe dos postulados da Grécia antiga, cujo valor *originário*, com o idealismo romântico que se ia formando desde o século XVIII, tinha funcionado como referente primacial para a arte literária e, por inerência, para a fundação espiritual das nações europeias. Por isso, e pela concomitante teoria poética aristotélica – inicialmente apreciada como preceptiva, depois como testemunho filosófico da arte grega – que presidia a toda a linguagem mais ou menos técnica sobre a literatura, os poetas ditos nacionais pertenciam a um substrato ancestral do qual só podiam tornar-se reincarnações ideais. O estudo histórico encarregou-se de desmistificar este idealismo vago e de identificar as questões que em cada época se iam impondo à escrita artística.

Ao procurar os sinais contemporâneos da subjectividade reflexiva na poesia narrativa, poderíamos recordar a polémica quinhentista em torno da *Commedia* de Dante, durante a qual vários críticos italianos, já munidos dos instrumentos da poética aristotélica que quase sacralizavam, condenaram a frequência com que o autor não seria «imitador» porque falava em boca própria. É possível que o caso tenha tido algum valor no ressurgimento quinhentista da epopeia. No entanto, a julgar pela prática épica camoniana e pela dos seus contemporâneos, Dante não era então colocado no rol de modelos do género. A intervenção directa da primeira pessoa do singular no

⁶ «...desde Storck até Rebelo Gonçalves, passando por Epifânio Dias e Afrânio Peixoto, tem-se visto nesta fala [do Velho do Restelo] manifesta identidade com os coros da tragédia greco-latina» e «a afinidade que Rebelo Gonçalves documenta em relação ao episódio do Velho do Restelo e aos coros da tragédia greco-latina, parece permanecer também noutros cantos do poema e no final de outros episódios da acção, não com o aspecto de massa coral, mas ao menos como reflexão e comentário dessa mesma acção. E isto é o que constitui, como dissemos, o aspecto predominante e característico dos coros greco-latinos» (Marques, *Reflexões...*, pp. 23 e 27). Costa Marques, no seguimento dos seus antecessores, chega então à conclusão de que «por isso, intrinsecamente e na sua feição mais profunda, *Os Lusíadas* iriam reunir num só as características de dois géneros – o épico e o dramático» (pp. 25-6). Assim se assegurava o carácter *totalizante* de Camões e do Poema Nacional, assente nos pressupostos da *Poética* de Aristóteles (que caracteriza Homero precisamente como poeta épico que é também dramático) e na revivescência das origens literárias gregas.

poema épico seria admissível, mas não resguardada nem encorajada pela *Commedia*.

As instâncias mais próximas de Camões no tempo e nas circunstâncias sociais são bem mais prováveis vias de acesso à proveniência da *Ich-form* na epopeia ibérica quinhentista. A Primeira Parte da já mencionada *La Araucana* de Ercilla foi publicada em 1569, três anos antes de *Os Lusíadas*. Nos anos renascentistas anteriores a *Os Lusíadas*, publicaram-se em Espanha vários poemas épicos, incluindo “adaptações” e traduções, que importaria estudar em pormenor quanto a este aspecto. Alguns dos seus autores, como Ercilla e Jiménez Ayllón (cuja epopeia é de 1568), tiveram uma mão na espada e outra na pena, partilhando com Camões o conceito de poeta épico que conhece na carne a milícia e a guerra. Corte-Real, que possivelmente terá também participado em acções bélicas, conclui pela mesma altura em manuscrito o já citado *Sucesso do Segundo Cerco de Diu*, mas nele não envolve o seu nome pessoal (o que não quer dizer que ignore os antepassados e parentes). O mesmo não se pode dizer de Ercilla, cuja *Araucana* é, em larga medida, uma narrativa histórica na qual o poeta se faz participar como personagem, emite juízos de valor, e se envolve de tal maneira que frequentes passagens do poema constituem – não o digo sem alguma descontração teórico-literária – uma narração autobiográfica. Efectivamente, um autorizado prefaciador recente do poema chega a dizer que «no sería exagerado considerar *La Araucana* como una especie de autobiografía parcial»⁷.

Importa prestar um pouco mais de atenção ao caso de Ercilla. Ao dar-se entrada enquanto personagem, o poeta declara inaugurada a sua presença na narrativa:

Prosiguiendo adelante, yo me obligo
que irá la historia más autorizada;
podré ya discurrir como testigo
que fui presente a toda la jornada
[...]
Que aunque parezca de mi pluma osada
Que a mucho con la verde edad se atreve
Y de crédito esté necesitada,
Pues tan poco a mis años se le debe [...]

La Araucana, XII, 70 e 74

⁷ Introdução de Isaías Lerner em Ercilla, *La Araucana*, p. 19.

O mais interessante neste ponto da narração é que não se trata apenas de fazer coincidir dois tempos, o reportado e o testemunhado *de visu*: o autor qualifica-se ao entrar na acção como parte inicial dela. Ele é um jovem tão imberbe quanto era então a própria narrativa das guerras de Arauco, um homem «que... la barba el rostro no ha ocupado», como reescreveu em edições posteriores⁸. O sentido da “autobiografia” já aqui se adivinha como um tempo que se processa ao mesmo tempo da escrita, apesar da diferença entre um e outro. Embora o Ercilla-personagem, designado por “eu”, não se confunda com o sujeito da enunciação, é a construção dum “eu”, que escreve as acções nas quais participou real ou ficcionalmente (no passado) e sobre as quais emite juízos (no presente), aquilo que constitui, sem dúvida, uma das características mais salientes de *La Araucana*. A extensão do fenómeno tinge o poema de Ercilla com uma cor especial. Porém, sair do âmbito da crítica monográfica permite afirmar que a presença do sujeito envolvido “confessionalmente” em *La Araucana* está longe de constituir algo de totalmente inovador na poesia épica hispânica.

Um autor menor como Baltasar de Vargas, num relato histórico em quase duzentas estrofes de oitava-rima redigido em 1567, preocupou-se em chamar a atenção para si mesmo e para o seu estado de alma por vezes várias – logo na primeira estância escreve que «yo ando inquieto triste, y desabrido». O facto de tais demonstrações de interferência do “eu” lírico surgirem em composições que reivindicam verismo histórico-geográfico – Vargas escreve, por exemplo, que «no os presento batallas fabulosas» (est. 4) ou que «[h]e trabajado estrañamente/de no dezir mentira qu’es gran vicio» (est. 176) – demonstra que o sistema épico peninsular caucionava, com significativo horizonte de impositividade, a conjugação da “autobiografia” ou “confessionalismo” com declarações de veracidade representacional. Camões e Ercilla apenas recriaram uma característica que a epopeia renascentista havia já incorporado antes deles.

É preciso recordar que os inícios da epopeia renascentista ibérica se fizeram, em meados do século XVI, com obras derivadas das lendas carolíngias relidas por intermédio dos poemas de Boiardo e Ariosto, por sua vez traduzidos para o castelhano. Os nomes de Francisco Garrido de Villena, Hernando de Acuña, Nicolás Espinosa e o do português Simão da Silveira são muito

⁸ Informação in Ercilla, p. 382, n. 100.

pouco conhecidos, mas devem servir de referência quando a produção de textos novos, a tradução dos êxitos italianos recentes, o comentário e a continuação dos poemas epo-cavaleirescos são instâncias que se confundem e sobrepõem. As misturas e combinações realizadas no tempo desses escritores entre os códigos cavaleirescos indígenas e de Ferrara, os modelos clássicos e os hábitos comunicativos petrarquistas, em formatos de versificação narrativa, constituem certamente a chave para compreender historico-literariamente a fenomenologia da épica camoniana, em particular no que diz respeito ao envolvimento do sujeito da enunciação no enunciado e às suas relações com a *fides historiae* e a narração.

Escreveu-se bastante acerca do influxo do *Orlando Furioso* (muito editado, traduzido, lido e discutido na Península Ibérica) sobre Ercilla – «nell'*Araucana* il punto di riferimento più diretto è sempre l'Ariosto», escreveu Caravaggi, com boas razões, no mesmo ano do trabalho de Bismut⁹. O exórdio de cada Canto e as intervenções em meio à narração, ambos com frequente remissão para o autor, as suas agruras e contentamentos, fazem parte desse influxo. Ainda no mesmo ano de 1974, saía em Nápoles aquele que é seguramente um dos mais notáveis trabalhos elaborados acerca de Ariosto, o ensaio de Eduardo Saccone sobre o «sujeito» do *Orlando Furioso*¹⁰. A crítica ao longo da História havia chamado a atenção para as intervenções da primeira pessoa gramatical no fluxo narrativo do longo, erudito e popularíssimo poema de Ariosto, quer para as condenar como erros de poética, quer para as evidenciar como figuras destinadas a atrair os leitores, como dantes faziam os cantares heróicos de base oral. Agora o *Orlando Furioso* surgia como manifestação dum sujeito que se impõe através e para além da matéria narrada, dum modo – herdado de Boiardo e, mais para trás, da épica oral de temática arturiana e carolíngia – que, transformado e aprofundado, exprime modernidade. No ensaio de Saccone, a identificação de Ariosto com o poema encontra um dos seus argumentos mais eruditos e convincentes, muitas vezes de relevo directo para o conhecimento de Camões.

Pois que maior envolvimento com a estrutura, a concepção, a auto-ironia e a força poética do *Furioso* do que a retórica da passagem seguinte?

⁹ Caravaggi, *Studi...* p. 180.

¹⁰ Saccone, *Il «soggetto» del furioso...*; o ensaio propriamente dito encontra-se nas pp. 201-247.

Chi salirà per me, madonna, in cielo
 a riportarne il mio perduto ingegno?
 Che, poi ch'uscì da' bei vostri occhi il telo
 Che 'l cor mi fisse, ognior perdendo vegno.
 Né di tanta iattura mi querelo...

Orlando Furioso, XXXV, 1

E, apesar de todas as modalidades que só podem remeter para o poema do mesmo Ariosto (o engenho perdido na Lua, a tela-«telo» da urdidura narrativa...), como não encontrar os ecos destes sons nas justamente famosas palavras que se seguem:

Aqui, minha Calíope, te invoco
 Neste trabalho extremo, por que em pago
 Me tornes do que escrevo, e em vão pretendo,
 O gosto de escrever, que vou perdendo.
 (...)
 A Fortuna me faz o engenho frio,
 Do qual já não me jacto nem me abono.

Os Lusíadas, X, 9

O trecho de Camões, comovente e extraordinário – «poucos textos conheço tão pungentes como este», comentou António José Saraiva¹¹ –, ecoa o exórdio italiano de tal forma que não é apenas o carácter proemial da poética de Ariosto que fica, nem tão-só o tema genérico, mas as próprias palavras – o engenho, a perda, a conjunção negativa, a *iattura* misturada (confundida?) com jactância... – que atravessam o tempo, dum espírito poético para outro, num processo tão fundo, tão vital, de tal modo essencial à presença, se não à existência, de cada poeta enquanto tal, que “imitação” deixa de ser termo que baste ou sirva. Num e noutro o “eu” torna-se Eu, devastando as respectivas narrações com uma presença que se impõe e que, até quando se declara exausta, exhibe o seu domínio sobre todo o canto.

Algo de semelhante se passa em outros trechos. A Dedicatória do Canto I d'*Os Lusíadas*, como procurei demonstrar alhures¹², está penetrada de reminiscências do *Furioso*. O exórdio do Canto IX do poema de Ariosto,

¹¹ Saraiva, p. 66.

¹² Alves, *Camões, Corte-Real...*, pp. 203-206.

Che non può far d'un cor ch'abbia soggetto
 questo crudele e traditore Amore,
 poi ch'ad Orlando può levar del petto
 la tanta fé che debbe al suo signore?

[...]

Ma l'escuso io pur troppo, e mi rallegro
 nel mio difetto aver compagno tale;
 ch'anch'io sono al mio ben languido et egro,
 sano e gagliardo a seguitare il male,

estende-se àquela desculpabilização do amor no final do Canto III (142-3) da epopeia de Camões:

Mas quem pode livrar-se, porventura,
 Dos laços que Amor arma brandamente
 [...]

Quem viu um olhar seguro, um gesto brando,
 ãa suave e angélica excelência,
 Que em si está sempre as almas transformando,
 Que tivesse contra ela resistência?
 Desculpado, por certo, está Fernando,
 Pera quem tem de amor experiência;
 Mas antes, tendo livre a fantasia,
 Por muito mais culpado o julgaria.

A terceira pessoa, aqui, engana pouco: Camões recorda alguns dos *topoi* petrarquistas que, sendo-o, são também marcas d' água da sua mesma poesia lírica. A auto-representação, numa identificação com o rei D. Fernando que ecoa a identificação de Ariosto com Orlando, é portanto incontornável. Os ecos observam-se inclusivamente no vocabulário e no arranjo da frase. Até, quiçá, na «fantasia»...

Outras incursões do sujeito poético no enunciado ocorrem nos finais dos Cantos com sintomas, às vezes pronunciados, do influxo de Ariosto. O final do Canto V não se entende se não for comparado com um trecho do *Furioso*, e a própria objurgatória do velho na praia do Restelo, apesar de ecoar principalmente Horácio, a continuação da *Eneida* pelo humanista Maphaeus Vegius e outras fontes clássicas e classicistas, não fica totalmente isenta de tais contactos, mesmo quando a matéria de que trata é, acima de tudo, ibérica:

Non hai tu, Spagna, l'Africa vicina
 Che t'ha via più di questa Italia offesa?

Orlando Furioso, XVII, 76: 1-2

Não tens junto contigo o Ismaelita,
Com quem sempre terás guerras sobejas?

Os Lusíadas, IV, 100: 1-2

Aliás, *Os Lusíadas* caracterizam-se por deslocarem os exórdios ariostescos para o lugar de perorações ou epílogos. Há algumas quase-excepções, porém (“quase”, porque próximas do início dos Cantos, sem lá se encontrarem propriamente). Uma delas já foi aqui recordada: a invocação a Calíope no Canto X. A outra, a exortação aos portugueses contemporâneos e vitupério do espírito das guerras intestinas que se encontra no início do Canto VII já foi considerada, por Bismut, uma imitação, às vezes servil, de Ariosto¹³, aí, curiosamente, a passagem imitada não provém do início dum Canto ariostesco. Mas há também momentos em que Camões não tenta contrariar o seu predecessor e conclui o Canto ao modo épico-cavaleiresco, como é o caso do VII: «Enquanto eu tomo alento, descansado,/ por tornar ao trabalho, mais folgado» recorda, na ideia de repouso, vários fins de Canto do *Furioso* (o XIV, o XXV, o XXXIII, o XLII) e o fraseado de Ariosto («ma tornando al lavor», por exemplo, em XXII, 3).

Por conseguinte, muitos dos movimentos intertextuais do poema de Camões, na parte que diz respeito à presença do sujeito da enunciação quando interrompe a narração, são palimpsestos, *traces*, de Ariosto. Para *Os Lusíadas*, assim como para *La Araucana* – um poema que, como o de Camões, se esforça por declarar a sua rejeição do modelo épico-cavaleiresco –, o *Orlando Furioso* é presença matricial. Além do conhecimento insuficiente de Homero e da *Poética* aristotélica, que os não deixava ver como se distanciavam dos textos modelares da Antiguidade clássica, Camões, Ercilla e os contemporâneos fundavam-se directamente em Ariosto, e indirectamente nas práticas de adaptação da poesia cavaleiresca italiana às línguas e culturas ibéricas, para imiscuir, com regularidade e de forma bem vívida, o sujeito da enunciação no seio do discurso épico. O *Furioso* não foi o único texto da literatura clássica, medieval ou moderna a impelir os poetas ibéricos naquela direcção, mas foi o principal.

Com as mudanças, nomeadamente aquela que levou o Renascimento para o pós-renascimento tassiano, a intervenção do autor *in propria persona* na epopeia pouco mais poderá vir a ser do que uma neutralização indesejável

¹³ «Et le Chant XVII contient 7 stances (73-79), que Camões a d'ailleurs imitées, et parfois servilement reproduites, au début de son Chant VII» (Bismut, pp. 140-1).

do papel mimético fundamental da poesia e uma forma de exibicionismo:

...coloro che tutte le moralità e le sentenze dicono in persona del poeta (...) oltre che ciò facendo non imitino (...) ad alcuni potrebbe parere soverchia ambizione di voler mostrarsi dotto, o pur d'esser, scherzando, piacevole e faceto tenuto dal vulgo; così forse non è senza affettazione.¹⁴

Na epopeia camoniana, é extraordinária a importância de que se revestem os trechos na primeira pessoa do autor, *con affettazione*, diria o Tasso. Mesmo sem irmos tão longe quanto Eduardo Lourenço – quando afirma que *Os Lusíadas* são fundamentalmente uma «voz» que «sem cessar intervém no Canto» ou que, até, «é» esse mesmo canto¹⁵ – e vemos no poema uma afirmação constante e permanente do “eu” que escreve, a verdade é que a presença da primeira pessoa na epopeia camoniana é poderosa e determina a maneira como Camões acaba por se desviar pronunciadamente dos modelos épicos fornecidos por Homero, Aristóteles e seus seguidores, antigos e modernos.

A intervenção opinativa, moralizante, emocionada e auto-reflexiva da primeira pessoa do singular na narração épica é, porém, uma característica histórica, cuja força idiolectal diferenciadora, em cada caso, não esconde o que possui de comum com a prática coeva. Boa parte da produção épica renascentista incorpora intervenções do “eu” autoral sobre a narração, intervenções cuja personalização pode às vezes adquirir grande relevo. Neste aspecto, *Os Lusíadas* não são excepcionais, se bem que o seu autor se promova e imponha como excepcional no poema. Bismut, embora camonista, chega a argumentar que, sob certos aspectos, «le lyrisme d'Arioste paraît plus authentique, moins impersonnel que celui de Camões»¹⁶. Ercilla, por seu turno, protagoniza, ao longo das três partes de *La Araucana*, a personagem individual mais importante do poema e o poeta capaz de memoráveis excursos em boca própria. E mesmo para além das figuras maiores da epopeia quinhentista, não deixou de haver poetas inferiores ou mínimos que tivessem o seu momento fugaz de glória numa “confissão”...

¹⁴ “A i lettori” in Torquato Tasso, *Il Rinaldo*, p. 5.

¹⁵ Eduardo Lourenço, “Camões e o tempo.....”. A tese de que *Os Lusíadas* são fundamentalmente uma «automitificação» ou «autoperenização» do seu cantor ocorre logo nas primeiras páginas do ensaio.

¹⁶ Bismut, p. 139.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Alves, Hélio J. S., *Camões, Corte-Real e o sistema da epopeia quinhentista*, Coimbra: Por Ordem da Universidade, 2001.
- Alves, Hélio J. S., "Presença da *Odisseia* em Camões", *Revista Camoniana* 17 (2005), São Paulo, pp.39-47.
- Andrada, Francisco de, *Obras*, Lisboa, 1852.
- Ariosto, Ludovico, *Orlando Furioso*, 2 voll., Turim: Einaudi, 1966.
- Bell, Aubrey, *Portuguese Literature*, Oxford: Clarendon Press, 1922.
- Bismut, Roger, «*Les Lusiades*» de Camões, *confession d'un poète*, Paris: Fundação Calouste Gulbenkian, 1974.
- Caravaggi, Giovanni, *Studi sull'epica ispanica del Rinascimento*, Università di Pisa, 1974.
- Chevalier, Maxime, *L'Arioste en Espagne (1530-1650). Recherches sur l'influence du «Roland furieux»*, Thèse pour le doctorat ès lettres, Faculté de Lettres et Sciences Humaines, Universidade de Bordéus, 1966.
- Corte-Real, Jerónimo, *Obras*, Porto: Lello & Irmão, 1979 [inclui *Sucesso do Segundo Cerco de Diu e Naufragio e Lastimoso Sucesso da Perdiçam de Manoel de Sousa de Sepulveda*].
- Corte-Real, Jerónimo, *Felicísima Victoria concedida del cielo al señor don Juan de Austria en el golfo de Lepanto*, Madrid-Barcelona: Mirabel Editorial, 2005 [DVD].
- Dias, Duarte, *La Conquista que hizieron los poderosos y Catholicos Reyes Don Fernando, y Doña Isabel, en el Reyno de Granada*, Madrid: viuda de Alonso Gomez, 1590.
- Ercilla, Alonso de, *La Araucana*, introducción de Isaías Lerner, Madrid: Cátedra, 1993.
- Ferreira, António, *Poemas Lusitanos*, edição crítica de T. F. Earle, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2000.
- Jiménez Ayllón, Diego, *Los Famosos, y Heroicos hechos del ynvencible y esforçado Cavallero, onra y flor de las Españas, el Cid Ruydiaz de Bivar: con los otros Varones...*, Antuérpia: biuda de Juan Lacio, 1568.
- Lourenço, Eduardo, "Camões e o tempo ou a razão oscilante", *Poesia e Metafísica. Camões, Antero, Pessoa*, Lisboa: Sá da Costa, 1983, pp. 31-49.

- Marques, F. da Costa, *Reflexões sobre a Conceção Épica Camoniana e sua Expressão Artística*, Separata da revista «Labor», Aveiro, 1954.
- Montemayor, Jorge de, *Los Siete Libros de la Diana*, Madrid: Espasa-Calpe, 1993.
- Mouzinho (de Castelbranco), Vasco, *Discurso sobre a vida, e morte, de Santa Isabel Rainha de Portugal e outras varias Rimas*, Lisboa: Manoel de Lyra, 1596.
- Pereira (Brandão), Luís, *Elegiada, s.l.*: Manoel de Lyra, 1588.
- Saccone, Eduardo, *Il «soggetto» del furioso e altri saggi tra quattro e cinquecento*, Nápoles: Liguori, 1974.
- Saraiva, António José, *Estudos sobre a arte d'Os Lusíadas*, Lisboa: Gradiva, 1992.
- Tasso, Torquato, *Il Rinaldo*, Bari: Laterza, 1936 (1.^a ed. 1562; 2.^a ed. 1570).
- Vargas, Balthasar de, *Breve Relacion en octava Rima de la Iornada que a hecho el Illmo y ex^{mo} Señor Duque d'Alva desde España hasta los estados de Flandes*, Antuérpia: Amato Tavernerio, 1568.

