
Proposição e Anti-Proposição n'Os Lusíadas

Proposition and Anti-Proposition in Os Lusíadas

Helena Carvalhão Buescu

Centro de Estudos Comparatistas – Universidade de Lisboa

DOI:

<https://doi.org/10.37508/rcl.2026.nEsp.a1484>

RESUMO

Os Lusíadas são uma extraordinária epopeia, pela forma como fazem convergir, sem as dissolver, contradições históricas, simbólicas, e existenciais que o Poeta manifesta na sua própria voz, como instância enunciativa. A subjectivização da epopeia, como texto afinal épico-lírico, acolhe até o confronto entre a Proposição inicial e uma evidente Anti-Proposição, no final do Canto VII, em que o Poeta expulsa do seu canto todos aqueles que o desmerecem.

PALAVRAS-CHAVE: Proposição; anti-Proposição; subjectivização da epopeia; presença do poeta no poema.

ABSTRACT

The Lusiads is an extraordinary epic, owing to the way it brings together – without dissolving them – historical, symbolic, and existential contradictions that the Poet voices through his own persona as the enunciating agent. The subjectivization of the epic – ultimately an epic-lyric text – even accommodates the clash between the initial Proposition and a clear Antiproposition at the end of Canto VII, where the Poet banishes from his song all those unworthy of it.

KEYWORDS: Proposition; antiproposition; subjectivization of the epic; presence of the poet in his poem.

A Proposição é, como sabemos, a parte inicial de uma epopeia, enunciando nos poemas homéricos a “fúria de Aquiles” (*Ilíada*) ou “o astuto que tanto vagueou” que é Ulisses (*Odisseia*), na épica vergiliana as “armas e o homem” que o Poeta vai cantar ou, n’*Os Lusíadas*, as “armas e os barões assinalados”. Sendo em todos eles o primeiro momento enunciativo do poema, e constituindo por isso a sua porta de entrada na matéria épica, é, por outro lado, a sua primeira parte estrutural. No caso de Camões, ocupa as três primeiras oitavas, antecedendo a invocação, a dedicatória e a narração. A Proposição camonianiana sublinha, entretanto, de forma clara, o valor quer da matéria a narrar quer do canto que a veicula, aliando, assim, e desde o início, os feitos de armas e os feitos da pena, e abrindo caminho a que esta última, o canto protagonizado pelo Poeta, se vá afirmando, como efectivamente acontece, enquanto a dimensão mais vigorosa do que acontece no poema. A pouco e pouco, deixamos para trás o que acontece (que talvez venha à tona do poema, de forma mais explícita, nas palavras do Adamastor, quando a tudo se refere como castigo, pena e morte), e somos tomados pelo calor do canto e do poema e, por isso, pelo valor do próprio Poeta – que a si mesmo não se representa directamente como guerreiro, mas se representa, bastas vezes, como poeta cantor. É pois minha convicção que esta Proposição camonianiana, que nas duas primeiras estâncias menciona os heróis “assinalados” que irão ser objecto do canto do Poeta, na verdade conduzem para os dois últimos versos da estância 2 (“Cantando espalharei por toda a parte, / Se a tanto me ajudar engenho e arte”), permitindo, na estância seguinte, o alto surgimento da figura do Poeta, que ordena que “cessem” as navegações antigas, que se “cale” “a fama das vitórias que tiveram”, para lhes contrapor o orgulhoso “eu canto”, capaz de dar conta do “outro valor que mais alto se alevanta”. Dizer isto não é apenas dizer que os feitos dos Portugueses sobrelevam os antigos. É antes, na minha opinião, anunciar que feitos maiores pedem (e, por isso, obrigam a) poesia maior, pena maior. E é por isso uma

implícita (ou não tão implícita) comparação com os maiores épicos da Antiguidade, em especial Vergílio, numa afirmação de imodéstia que só aqueles que não conhecem as orgulhosas asserções renascentistas sobre o valor da Poesia poderiam estranhar. É este, a meu ver, o significado do hipérbato violento que transtorna as duas primeiras estâncias do poema, remetendo para os versos finais da estância 2 aquilo que, sintacticamente, nós esperaríamos ver no seu início: sujeito, predicado, complemento. E é por esta razão que, recordando a minha experiência de juvenzita confrontada com a famigerada divisão de orações d'*Os Lusíadas*, agora tão verberada, eu não consigo ver nela senão a cristalina suspensão do mais importante, até este momento. Começar pelos feitos, e guardar para o final, nas estâncias 2 e 3, os dois momentos em que primeiramente o Poeta diz “eu” no poema, é o maior feito retórico, posto a nu pela sintaxe, como disse, cristalina e exigente, deste início d'*Os Lusíadas*, que nos faz esperar pelo que mais importa: o Poeta e o Poema.

É claro que “as armas e os barões assinalados” estão lá – mas apenas para que permitam que o seu cantor se auto-nomeie como tal. Creio, pois, que esta Proposição inicial não se esgota nos barões assinalados, antes deles se serve para cantar, logo desde o início, o próprio cantor que os canta – e que por este motivo faz parte da Proposição ela mesma. Este *início dual* da Proposição é pois de entendimento decisivo para compreender que a matéria épica é n'*Os Lusíadas* desde o *início dupla*: são os feitos da espada, mas serão também, e a meu ver, talvez, sobretudo, os feitos da pena. Se os barões assinalados e o “peito ilustre Lusitano” fazem parte da Proposição, também o “eu” que notoriamente nela se manifesta e enuncia é objecto cantado: o Poeta que canta o próprio cantar.

Por esta razão, não há Canto nenhum d'*Os Lusíadas* em que este Poeta se não manifeste. Pelo contrário: ele organiza, reflecte, reorienta, avaliza ou critica, dando conta de como à Poesia tudo é possí-

vel fazer. Nada é alheio à poesia e ao poeta, no Renascimento. Mas, à medida que o poema avança, o Poeta vai tomando mais e mais protagonismo, para a partir do Canto IV passar a ser figura proeminente no poema.

No mesmo Canto IV (88-104), devemos desde logo notar a importância axial da figura, e das críticas por ele protagonizadas, do Velho do Restelo e das personagens que o acompanham nesse episódio, que faz uma descrição certa do que acontecia no Reino já na altura da partida da armada de Vasco da Gama (não é por acaso que o Velho do Restelo fala precisamente quando os heróis se aprestam a partir para se cumprirem como tal). O Velho do Restelo, longe de ser o derrotista que a vulgata dele quis erradamente fazer, é a única voz lúcida, com o Poeta em nome próprio, no poema. Camões, através desta figura, faz um fiel retrato do que também Gil Vicente descrevera, no início do século XVI: uma sociedade que deixara de ser governada por princípios éticos e morais, para apenas reconhecer o poder e o valor do dinheiro e, afinal, da violência e da exploração. Como vimos, não são críticas menores, porque o que está em jogo é a existência moral e ética da nação e da pátria, que se vê assim ameaçada (e talvez seja esta a razão por que Oliveira Martins vem a considerar *Os Lusíadas* como uma “prova póstuma” da nacionalidade). Por isso o último verso deste Canto, pronunciado pelo Velho do Restelo, e depois de amaldiçoar “[...] o primeiro que, no mundo, / Nas ondas vela pôs em seco lenho” (*Lus.*, IV, 102, 1-2) é já o prenúncio da mudança de atmosfera do Poema ocorrida a partir do Canto V, que de glorificação épica passa a incluir o seu reverso: “Mísera sorte, estranha condição.” (*Lus.*, IV, 104, 1). Este é o último verso do Canto IV, seguindo-se-lhe o silêncio. Mas esse silêncio é talvez a pedra mais funda sobre o que acaba de ser criticado.

Esta mudança de atmosfera atinge desde logo a caracterização da voz: em V (16), o Gama alude à “voz de ferro” que lhe seria neces-

sário ter para “contar-te longamente as perigosas / cousas do mar [...]” (*Lus.*, V, 16, 1-2). E, efectivamente, serão “vozes de ferro” as que vamos encontrar a partir do Canto V, mormente naquela voz poderosa que o Adamastor vai incorporar ao poema, na narração das desgraças e catástrofes que aguardam os portugueses. Aquela “nuvem que os ares escurece” (*Lus.*, V, 37, 7), materializando-se na horrenda descrição do mostrengo que é feita nas estâncias 39-40, e no discurso que até à estância 60 protagoniza, corresponde a mais uma figuração por *alter ego* do próprio Poeta, que de dedicado cantor dos “barões assinalados” se transforma no mísero e grande poeta das desgraças profetizadas. Não surpreende, pois, que no final deste mesmo Canto, em V (92-100), assistamos a um momento-charneira, em que o Poeta toma a voz por si próprio para, a propósito da narração feita pelo Gama, se manifestar contra o desprezo da Poesia, em elaborada reflexão sobre a Arte como memória e substância da comunidade. Neste passo, encontramos explicitado o *topos* clássico das armas e das letras, naturalmente associado à consciência do que pode a glória contra a morte (*topos* aliás vindo do final da Idade Média, como Mário Martins (1969) sobejamente mostrou). O argumento é o seguinte: é o desprezo pela poesia, evidenciado pelos portugueses, que torna impossível o surgimento de um novo Vergílio ou Homero, que possa cantar feitos que ultrapassem os de Ulisses, Aquiles ou Eneias. O que é, naturalmente, uma forma de autorrepresentar o próprio Poema e o próprio Poeta como aqueles que, contra todas as evidências e por denegação, apesar de tudo conseguem erguer o canto ao lugar em que a morte nada possa contra eles.

A segunda metade do poema, aqui inaugurada, abre lugar a várias representações do Poeta e d’Os *Lusíadas* num tom que não mais encontrará a “tuba canora e belicosa”, própria para o cantar de heróis e da gesta que protagonizam. Há, sim, memórias dessa voz heróica, mas o que predomina é o cansaço, o tom deceptivo, mesmo a des-

crença. Estas tonalidades introduzem no poema um *ethos* complexo, que nem o longo episódio da coroação erótica e de conhecimento que constitui a Ilha do Amor, nos Cantos IX e X, consegue apesar de tudo dissolver. Assim, no final do Canto VI (95-99), que Maria Vitalina Leal de Matos considera ser outro momento de viragem fulcral no Poema, assistimos à meditação ética e moral sobre o valor da glória, que arrasta a crítica explícita às “molezas” e “ociosidades” (para usar termos com afinidade aos utilizados por Camões), aos favores e à corrupção. Deverá ser aqui notado que estas reflexões se seguem imediatamente à chegada à Índia (*Lus.*, VI, 93). Ora, esta singular sequência, que faz coincidir o ponto culminante da viagem do Gama com um conjunto de críticas ao que não devia (mas está a) ser feito, e de sugestões sobre o que o deve ser, para que sejam atingidos “as honras imortais, e graus maiores” (*Lus.*, VI, 95, 4), dificilmente deixa passar despercebido que o Poeta, na sua própria voz, faz penetrar no seu poema um conjunto de reflexões que complexificam a gesta dos heróis, no preciso momento em que chegam à Índia. Esta reflexão, por assim dizer, “mesclada”, de luz e sombras que se vão adensando, prolonga-se nas estâncias seguintes, de abertura do Canto VII (1-14), em que o elogio do espírito de Cruzada dá origem a críticas a vários povos (Alemães, Ingleses, Franceses, Italianos) que o abandonaram. Assistimos assim à crítica ao “vil ócio” (8) e à “cobiça” (11), terminando com o elogio (épico) dos Portugueses: “se mais mundo houvera, lá chegara” (*Lus.*, VII, 14, 8). Mas, e mais uma vez, este elogio épico já não se destrinça dos perigos morais e simbólicos, além de materiais, que espreitam os portugueses na Índia – e que Camões conheceu e experimentou em primeira mão.

Por este conjunto de razões, assistimos, ainda no mesmo Canto (VII, 78-87), a uma nova invocação (ocupando dez estâncias), desta feita às Ninfas do Tejo e do Mondego. Trata-se de uma meditação amarga que literalmente interrompe, até sintacticamente, a descri-

ção que estava a ser feita, e que de novo introduz a voz, em 1.^a pessoa, do Poeta como cantor da matéria épica:

Um ramo na mão tinha: Mas, ó cego,
Eu, que cometo insano, e temerário,
Sem vós Ninfas do Tejo, e do Mondego,
Por caminho tão árduo, longo e vário!
(*Lus.*, VII, 78, 1-4).

Ora esta invocação abre uma das mais directas descrições das misérias e das injustiças de que o Poeta se sente alvo, e que atingem o cerne da sua poesia e do seu poema:

E ainda Ninfas minhas não bastava,
Que tamanhas misérias me cercassem:
Senão que aqueles que eu cantando andava,
Tal prémio de meus versos me tornassem
A troco dos descansos que esperava,
Das capelas de louro que me honrassem,
Trabalhos nunca usados me inventaram,
Com que em tão duro estado me deitaram.

Vede Ninfas que engenhos de senhores
O vosso Tejo cria valerosos,
Que assi sabem prezar com tais favores
A quem os faz cantando gloriosos:
Que exemplos a futuros escritores,
Para espertar engenhos curiosos,
Para porem as cousas em memória
Que merecerem ter eterna glória.
(*Lus.*, VII, 81-82).

Assim, o descaso e a injustiça acontecem não apenas sobre o desprezo da Poesia, mas *do próprio Poeta*, comprometendo, além disso, os “*futuros escritores*” que, de forma crítica, o Poeta mostra necessariamente alheados do canto poderoso que poderia levar à memória e à eternidade. A “eterna glória” desdobra-se desta forma na *experiência pessoal* de humilhação, que é neste Canto fortíssima. Por isso, a Poesia, que poderia ser o garante do não-compromisso e da inteireza de coração, vê-se, assim, ameaçada, se não mesmo comprometida. Esta invocação às Ninfas do Tejo e do Mondego corresponde, assim, à explicitação, uma vez mais, do desprezo, presente e futuro, a que as letras e a poesia estão votadas dentro da cultura que mais as deveria prezar, por ser apenas através delas que a imortalidade poderia ser alcançada. A dura ironia camonianiana, neste passo, manifesta a revolta do Poeta contra o incumprimento do *ethos* épico por aqueles mesmos que lhe deveriam estar gratos.

É também por esta razão (dissolvente do que poderia ser um puro espírito épico, afinal) que, nas 5 estâncias finais deste canto (VII, 83-87), acontece algo surpreendente: a seguir a esta invocação, encontramos uma nova Proposição, ou melhor, uma Anti-Proposição, surpreendente, mas não menos reveladora, pelo contrário. Chamo-lhe Anti-Proposição para manifestar o modo como este passo, fechando o Canto VII, responde à explicitação da matéria cantada que abrisse a epopeia, no Canto I. E chamo-lhe Anti-Proposição também recordando o que Maria Leonor Carvalhão Buescu já propusera, em 1980, ao associar as quatro invocações às musas, feitas no poema, a quatro diferentes e essenciais Proposições, e destacando o carácter singular desta terceira Proposição, que efectivamente ocorre neste Canto VII, após a invocação às ninfas do Mondego. Cito:

o caso da terceira invocação, que acompanha a terceira proposição, é mais subtil e complexo. Ela situa-se no final do Canto VII e desencadeia o terceiro conteúdo narrativo que vai ocupar uma

parte do Canto VIII e cuja estrutura ‘pictórica’ tem que ver assim, creio, com os episódios homérico e hesiódico das pinturas mágicas e exorcísticas dos escudos dos heróis [...]. Insolitamente, emergem as ninfas do Mondego, inspiradoras da voz pessoal, da função emotiva ou egotista [...]. Não é, pois, sozinho, ou seja desacompanhado, que o poeta empreende, neste passo do poema, uma digressão auto-explorativa [...]. Se as ninfas do Mondego aparecem neste passo como auto-inspiradoras e as do Tejo, que haviam tutelado o poema desde o seu início, como hétero-inspiradoras, que espécie de narração vão inspirar, que conteúdo narrativo vão desencadear? Eis-nos, pois, perante uma subversão canónica em relação às regras da epopeia. Surge, por isso, não uma proposição no sentido afirmativo, mas uma antiproposição, no sentido da recusa, da rejeição e da negação. O poeta revoluciona, inverte ou subverte os termos da proposição épica. Ele não enuncia aqueles que vai cantar mas sim aqueles que *não* vai cantar (Buescu, 1980, p. 369-370).

É na realidade uma resposta às anteriores Proposições afirmativas que aqui vamos encontrar, e uma resposta *negativa*: se no Canto I e no Canto III o Poeta diz quem e o quê vai cantar, aqui explicita quem *não vai cantar*, quem *não tem lugar no seu poema*.

Efectivamente, o Poeta tinha articulado até aqui, e repetidamente, o seu canto em torno das “armas e barões assinalados”, de todos os que tinham merecido a glória e, por isso, a eternidade do canto que lhes dedica – a matéria épica era uma matéria *positiva*, real, existente. Da mesma forma, no Canto III a invocação a Calíope e a proposição que se lhe segue abrem o poema à matéria da história nacional que vai ser cantada. Mas, nestas estâncias com que finda o Canto VII, Camões vai enumerar todos aqueles que *não quer cantar*, todos aqueles que *não merecem* a sua epopeia e que ele se recusa a integrar no seu Poema, expulsando-os explicitamente dele. A matéria que ele aqui enuncia é, pois, uma matéria *negativa*, que Camões não hesita

em severamente identificar e criticar. Trata-se, assim, de uma breve mas duríssima *inserção anti-épica* no interior da mesma epopeia, porque o Poeta reconhece os que não o merecem e reconhece por isso também, afinal, que, misturado com os “barões assinalados”, existe todo um conjunto de outros que transformam o que era uma razão *positiva* do seu canto na razão *negativa* da sua impossibilidade.

Este final do Canto VII pode assim ser lido, sublinho, como uma contraposição à Proposição inicial do Canto I, literalmente como uma Anti-Proposição, tanto mais que nestas 5 estâncias se acumulam traços sintáctico-semânticos que insistem no carácter negativo que *expulsa do poema*, designando-os como tal, aqueles a quem *não é dirigido*. Logo na estância 83, e pedindo às Ninfas o seu favor, e apenas a elas, o Poeta acrescenta

[...] que eu tenho já jurado
Que *não* no empregue em quem o *não* mereça,
Nem por lisonja louve algum subido,
Sob pena de *não* ser agradecido.
(*Lus.*, VII, 83, 5-8, grifo nosso).

Este discurso negativo prolonga-se e amplia-se nas estâncias seguintes: “Nem creais, Ninfas, *não*” (*Lus.*, VII, 84, 1), “Nenhum ambicioso” (84, 5), “Nenhum que use de seu poder bastante / Pera servir o seu desejo feio” (85, 1-2), “Nem, Camenas, também cuideis que cante” (85, 5), “Nem quem acha que é justo e que é direito / [...] e *não* acha que é justo e bom respeito” (86, 1-3),

Nem quem sempre, com pouco experto peito,
Razões aprende, e cuida que é prudente,
Pera taxar, com mão rapace e escassa,
os trabalhos alheios que *não* passa.
(86, 5-8).

Só na estância final deste Canto (VII, 87) voltamos a encontrar quem merece ser cantado pelo Poeta: “Aqueles sós direi”. Trata-se, assim, de um final de Canto de notável dureza, em que o Poeta coloca só *alguns* como dignos do seu canto, expulsando todos os outros do Poema. Porque, se figurar neste Poema é um prémio, se ser cantado é um reconhecimento imortal, um direito à “eterna glória”, como Camões não se cansa de repetir, então apenas aqueles que demonstraram ter direito a ele podem, naturalmente, ser cantados. Todos os outros são escorraçados para fora da epopeia, porque o canto não é deles, nunca poderia ser deles.

O Poeta termina o Canto VII, e estas reflexões, com um laivo de esperança (“Enquanto eu tomo alento descansado, / Por tornar ao trabalho mais folgado”, 87, 7-8), mas na verdade esta esperança pouco poderá, e o Poema vai-se aproximando do fim com uma carga tonal próxima do desespero.

Não é demais sublinhar a decisiva importância desta Anti-Proposição, que fecha o Canto VII. Ao literalmente expulsar do seu Poema os que não são dignos de aí figurar, o Poeta como que *desdobra* a sua epopeia em duas, a da glória e a da desonra. E, reservando-se o direito de cantar apenas os que respondem ao primeiro critério, o da glória, enunciado desde as estâncias iniciais do Canto I, reserva-se também o direito paralelo de escorraçar do seu canto os que respondem ao segundo, e tantos são os que provêm da desonra. A enumeração negativa que lhes dedica, neste final do Canto VII, identifica-os e verbera-os, e o Poeta uma vez mais junta a sua voz própria às vozes em que de forma mediada exprimiu antes as suas críticas, o Velho do Restelo e o Adamastor. Aquilo a que assistimos, pois, no final do Canto VII, é à confirmação dos finais dos Cantos como lugares maiores de emergência da voz épico-lírica do Poeta, a voz que subjectiviza e pessoaliza o seu poema e lhe dá densidade – e a voz que transporta consigo a bússola ética e poética da epopeia. Camões

Poeta é, efectivamente, essa bússola ética e poética, e é por essa razão que esta Anti-Proposição tem de ter o relevo que lhe devemos dar.

RECEBIDO: 23/07/2026

APROVADO: 11/08/2026

REFERÊNCIAS

BUESCU, Maria Leonor Carvalhão. O itinerário da superação: uma leitura instaurativa de *Os Luzíadas*. *Revista Brotéria*, v. III, n. 5, p. 367-377, nov. 1980.

CAMÕES, Luís Vaz de. *Os Lusíadas*. Edição crítica da *princeps*. Ed. crítica de Rita Marnoto. Genève: Centre International d'Etudes Portugaises, 2023.

MARTINS, Mário. *Introdução histórica à vivência do tempo e da morte*. Braga: Livraria Cruz, 1969. 2v.

MINICURRÍCULO

HELENA CARVALHÃO BUESCU é Professora catedrática emérita na Faculdade de Letras de Lisboa, onde fundou e dirigiu o Centro de Estudos Comparatistas. Colabora regularmente com Universidades estrangeiras, em especial na Europa, Estados Unidos, Macau e Brasil, onde tem sido professora ou investigadora convidada. Membro da Academia Europaea e membro efectivo da Academia das Ciências de Lisboa. É ainda membro do St. John's College (Cambridge Univ.). Publicou dois livros de poesia, e tem um outro no prelo (*Presenças humanas*). Entre os vários livros de ensaio que publicou, os mais recentes são *Heranças imperfeitas* (2025) e *Camões Poeta, Herói n'Os Lusíadas* (2026). Traduziu ainda Proust e prepara um livro intitulado *Oitocentos*.