

Camões em Babilónia: «Sobre os Rios», Glosa de Salmo e Poética

Desideravi intellectu videre quod credidi (Sto. Agostinho, *De Trin.*, X, 28)

Um dos problemas mais complexos da literatura escrita em português nos seus já longos 900 anos diz respeito à Lírica camoniana. Não é só um problema, mas vários, todos, no fundo, dependentes, de um modo ou de outro, da questão textual, primordialmente: que textos e quais os textos?¹

Relacionada com esta questão central, uma outra se coloca, de não menor incidência no campo da leitura e da interpretação da obra lírica: a questão dos géneros, da distribuição dos poemas em função deles e da arrumação ou organização do conjunto macrotextual que forma o *cancioneiro* camoniano a partir da primeira edição impressa em 1595. As *Rimas* que o mercador de livros Estêvão Lopes custeou para que o tipógrafo Manuel de Lira levasse a cabo o trabalho de impressão do volume de pouco mais de 150 folhas oferecem-se com um claro propósito de satisfazer dois objectivos iluminados pela preocupação de fazer emergir a excelência do poeta: por um lado recolher a produção lírica do autor, que já era bem conhecida através dos mecanismos de acesso à poesia habituais, como eram as cópias manuscritas; por outro incutir-lhe uma unidade e, em consequência, a organização do *corpus* por forma a dar-lhe uma estrutura orgânica que correspondesse aos modelos de classificação genérica e de arrumação dos poemas em conjuntos completos.

A dar crédito à informação da edição de 1616, o responsável pela distribuição orgânica dos poemas nessa primeira edição foi Fernão Rodrigues Lobo

¹ Texto apresentado num ciclo de conferências subordinado ao tema «Poesia e Bíblia» (2005), realizado no Centro Inter-universitário de História da Espiritualidade U.P.; da participação dos assistentes resultaram achegas ou sugestões enriquecedoras, a que se reportam nomeadamente as notas 8, 27, 31, 44/HF.

Soropita, que seguiu o modelo antes já usado na edição sevilhana de 1580 das obras de Fernando de Herrera: cinco «partes», que abriam com os sonetos e se encerravam com as composições em versos e formas da tradição poética peninsular de corte e de cancionero, fundamentalmente o heptassílabo de redondilha. É sensível uma pretensão hierarquizante nesta arrumação de base genológica, como também é sensível a actuação do editor em obediência a um intuito de celebração apologética da criação do poeta, como aliás todo o «Prólogo aos Leitores» patenteia. Em última análise, a edição vinha oferecer as composições líricas de um grande poeta, colocando-o no plano da exemplaridade impositiva que decorria de todo o processo da *imitatio* como norma essencial da actividade poética renascentista. Camões ascendia à categoria de poeta *clássico*, no sentido que o termo recobre: ensinável na *classe* e, portanto, comentável, como todos os grandes poetas.

Nada disto, porém, nos ajuda muito num ponto importante: como se relacionam os poemas com a *biografia* poética do autor? Como se situam na linha cronológica da sua actividade criadora? Ou seja, que relação concreta entre a *vida* e a *obra*? Mais importante ainda: como os quereria o poeta transmitir aos *seus* leitores, tendo em conta os géneros, a fixação dos textos, a selecção dos temas? Que imagem *encenaria* ele para se *fazer ver* como *poeta*? E que *leitores* implícitos, visados, buscados, imaginados e até mesmo preferidos seriam eles?

Poderá lamentar-se a ausência de um texto reflexivo de Camões sobre a poesia. Nada nele há, para além de ocasionais (embora importantes) alusões ou referências, comparável às *Cartas* doutrinárias de António Ferreira, por exemplo; nem sequer e retoma de motivos tão banalizados como os de fundo horaciano sobre o valor da poesia. No entanto, não devemos sobrevalorizar em demasia este aspecto, porque na generalidade os poetas não deixaram exposições suas, em verso ou em prosa, sobre a arte literária. O que mais se observa é a presença de afirmações e comentários de incidência mais ou menos localizada, muitas vezes sob forma alusiva ou oblíqua. Além de que a relação entre a *arte poética* normativa e a arte poética executada não é pacífica. Meditar e, depois doutrinar, sobre poesia não é a mesma coisa que meditar *em* poesia.

Neste contexto, deve merecer alguma atenção o endereçamento da voz autoral aos potenciais leitores (ou, no quadro do formulário do código poético, ouvintes), reportando-se a um destinatário que não é identificado ou se subsume por trás de um *vós* de valor colectivo ou, então, em alguma dedicatória ou comentário intratextual.

Sem esquecer que a presença de uma preocupação para com o leitor é implicitamente constante no texto lírico camoniano, como sucedia também já na tradição poética precedente, e que esse cuidado vai ao ponto de a mensagem poder revestir-se, para o ilocutário, de uma faceta pedagógica, assente na exemplaridade do caso individual – e por isso a sugestão de uma estratégia auto-

biográfica tem tanta importância na poética camoniana –, podemos escolher dois momentos onde, de forma transparente, emerge um *vós* que responde às duas situações referidas: na Canção X, «Vinde cá, meu tão certo secretário», e na dedicatória da Écloga V a D. António de Noronha, segundo a edição de 1598, «A quem darei queixumes namorados»².

O estatuto desse ilocutário *vós*, que emerge diversas vezes à superfície do texto nas *Rimas*, decorre do que lhe está atribuído nos sonetos iniciais, que, pela posição que lhes foi consignada segundo o cânone da colecção petrarquiana, direccionam o enunciado poético para os leitores adequados³. Mas é importante frisar aqui um aspecto que tem incidência para a presente exposição. É que se é certo que se não fabrica ou se executa alguma coisa senão com um fim em vista e se a arte surge como uma produção de efeitos, ela, seja verbal ou não, é também território da intersubjectividade, pelo que se deve aceitar que todo o artista, ao imaginar os *efeitos* que a sua obra produzirá, deve interiorizar o espectador – na poesia, o leitor, que muitas vezes é convocado na imitação de um espectador – intersubjectivo ou universalizado que sofrerá esses efeitos. Esta aproximação à obra de arte, aqui a *obra de arte literária*, parece profundamente válida e funcional na Lírica de Camões; ela permite, se isto não é ilusão, apreender com alguma nitidez a actuação do responsável pelo discurso enquanto voz poética autoral.

Nesse sentido, os dois sonetos de abertura (por alguma extensão também o terceiro) escolhidos para essa função proemial nas *Rimas* de 1595 e de 1598, comportam a manifestação de um intuito que não se esgota na proclamação do propósito de *cantar*, por meio da *escrita*, um dado estado sentimental, mas alargam-se à definição – no sentido estrito do termo, ‘fixação de limites’ – de um campo de intersubjectividade ocupado por potenciais leitores pressupostamente dotados de uma capacidade de *leitura* que devia proporcionar a descodificação da matéria poética; a esses se dirigiam os apelativos «Olhai de que esperanças me mantenho! / Vede que perigosas seguranças!» do Soneto III, «Busque Amor novas artes, novo engenho» (p. 118).

De certo modo, os dois locais atrás referidos, na Canção X e na Écloga V, parecem responder com alguma pertinência a estes dois aspectos. Transcrevamos os dois passos em causa:

² O *corpus* e o texto seguidos aqui são os estabelecidos pela edição das *Rimas* da responsabilidade de Álvaro Júlio da Costa Pimpão, Coimbra, 1972 (2ª edição actualizada por Aníbal Pinto de Castro, Coimbra, 1994); os poemas em causa p. 223 e p. 350.

³ Mas o recurso ao procedimento de usar um poema para proémio de uma colecção, sobretudo lírica, era já bem conhecido da Antiguidade.

A

«Chegai, desesperados⁴, para ouvir-me
e fujam, os que vivem de esperança
ou aqueles que nela se imaginam,
porque Amor e Fortuna determinam
de lhe darem poder para entenderem,
à medida dos males que tiverem» (Canção X, p. 224)

B

«A quem darei queixumes namorados⁵
do meu pastor queixoso namorado,
a branda voz, suspiros magoados,
a causa porque na alma é magoado?
De quem serão seus males consolados?
Quem lhe fará devido gasalhado?» (Écloga V, p. 350).

Comecemos pela oitava inicial da dedicatória da écloga a D. António de Noronha (trecho B), segundo informa a edição de 1598. Temos aí uma questão: qual será o leitor adequado – competente, ideal, sintonizado intersubjectivamente – para, lendo os «queixumes», receber, aceitar os seus *efeitos*? Quem estaria em condições de *sentir* a dimensão de uma *dor* que fica logo indiciada mediante a profunda e eficaz homofonia anafórica das palavras da rima: «namorados / namorado / magoados / magoado», em rigorosa simetria distributiva? Quem estaria em condições de acolher, de *agasalhar* uma tal *res litteraria*, ou seja uma obra de arte literária produzida na forma de um enunciado inserível na categoria genérica da bucólica? É claro que a própria dedicatória contém a resposta imediata, nos dois versos seguintes aos transcritos:

«Só vós, Senhor famoso e excelente,
especial em graças entre a gente».

No fundo, só algum leitor que se identificasse com a *fama* e a *excelência* apontadas à pessoa do dedicatário (se de facto se trata de D. António de Noronha⁶) poderia usufruir desse estatuto de leitor adequado. Ora se tivermos em conta

⁴ Os *desesperados* de amor como destinatários eleitos, vistos nomeadamente como potenciais beneficiários da mensagem lírica, eram tema comum na poesia de cancionero, como o denuncia a abordagem vulgarizante da cantiga de Fernão da Silveira, «Para os desesperados / gram conforto he saber / que ham certo de morrer», no *Cancioneiro Geral* de Resende (Ed. de Álvaro Júlio da Costa Pimpão e Aida Fernanda Dias, vol. I, Coimbra, 1973, nº 219, 229).

⁵ É retoma do primeiro verso dos tercetos da dedicatória de Boscán à Duquesa de Soma das suas *Obras*, o qual, por sua vez, recupera o «Cui dono lepidum novum libellum» de Catulo, I, 1.

⁶ *Rimas*, ed. cit., 416.

alguns passos da Lírica camonianiana, nomeadamente em «Sobre os rios», em que o lexema *gente* surge marcado por uma acepção que evoca a do horaciano «*profanum uulgum*», podemos esboçar o perfil desse leitor no quadro de uma aristocracia letrada e de um público que se identificava, pela cultura e modo de vida, com a *corte*, seus costumes, modas, linguagens, idiossincrasias⁷. Seria, portanto, nesse campo de uma fidalguia letrada que se encontraria o leitor ideal para esse poema bucólico, o primeiro idílio escrito por Camões segundo alguns.

Na verdade, a quarta oitava desta mesma dedicatória, revestida como está de uma euforia celebrativa a roçar o discurso épico, parece insinuar um propósito de exploração do discurso bucólico, para o que contribuem também a oitava como exclusivo modelo estrófico do poema e a remissão para o tópico humanista do «rude engenho meu»⁸.

A estrutura da Écloga em si mesma é simples: uma introdução e um epílogo em tercetos de natureza narrativa enquadram a fala monologada do pastor queixoso. A sua voz não se identifica, porém, com a do *autor* e por isso a natureza da oferta (*a quem darei?*) torna mais objectivo o teor dessa lamentação, que, todavia, podia efectivamente assinalar uma empatia exemplar do autor e do dedicatário. Acabada a narração do evento pastoril constituído pela *contenda* dialogada, o deíctico *aqui* assinala o regresso à voz narrativa autoral (p. 357), dando ocasião à utilização de um ou outro *cliché* de creditação da situação pastoril, como sejam a notação do gesto (p. 358) ou a fixação no vocabulário canónico focalizado sobre a tristeza (p. 357). Mas não se pode deixar escapar a aproximação que a cenografia final da Écloga – «Aqui [...] o triste pastor [...] co rosto baixo, e alto pensamento [...] Com ãa mão na face, e encostado» – permite estabelecer com aquela que é sugerida, mediante o tópico da *figura sedens* meditativa, na abertura das redondilhas «Sobre os rios». Como também, se se admite a antiguidade desta Écloga, não se pode deixar de anotar a preocupação do poeta para com a figura do leitor ideal, ainda que a dedicatória possa ter sido escrita em momento posterior ao do poema em si.

O outro passo acima transcrito (trecho A) provém da sirima da 2ª estância da Canção X. A natureza apelativa e até quase jussiva do imperativo inicial «Vinde», reforçada pelo deíctico locativo «cá», sugere um forte intimismo com o *tu* da relação ilocutiva sinalizada no sintagma «meu secretário»; com isto fica condicionada toda a estratégia de desenvolvimento do poema⁹.

⁷ O termo corte não se reporta aqui, necessariamente, a um definido círculo social e político, tomado *stricto sensu*.

⁸ Por exemplo no primeiro verso da V oitava, que institui o registo narrativo: «Já declinava o Sol contra o Oriente», criando o ambiente do onde, quando, quem e quê da retórica em que vai *citar* a voz do pastor, num processo de imitação que não é propriamente aristotélico pela falta da acção (p. 351).

⁹ Anote-se que *secretário* rima logo a seguir com *contrário*, no quadro dos mecanismos opositivos que operam constantemente na Lírica camonianiana.

Ora é nessa perspectiva que se vem integrar o apelo a um auditório adequado, porque competente, «Chegai, desesperados para ouvir-me» (p. 224), atrás posto em foco. Neste enunciado está concentrado todo um programa de natureza *retórica*: definição de um auditório, indicação do objectivo ou finalidade do discurso: *venham os sem esperança, excluam-se os que a têm ou «nela se imaginam», para ouvir a exemplaridade que a voz enunciadora tem para expor*; não há que estranhar esta faceta *utilitária* num tempo em que a poesia não se construía sem o contributo da retórica. Na perspectiva autoral, a apreensão da *lição* decorria da «medida dos males» que cada leitor – ou cada *desesperado* – possuía, segundo o poder dado pelo Amor e pela Fortuna; por outras palavras, *determinado* pelo grau da experiência ou da biografia em matéria de sentimento de amor infeliz de cada um. Só que – e isso ocupa uma centralidade absoluta no pensamento poético camoniano – não são os sinais exteriores e físicos da dor, como «lágrimas e suspiros infinitos» ou «lágrimas ou gritos» (p. 224) que fornecem a «medida» acertada para a avaliação da dor, mas o que se poderia designar como uma *competência* especialmente concedida pelo Amor e a Fortuna aos «desesperados». Mas, como é fácil observar, a sinalética do sentimento amoroso nada tem de inovador: não só entre os *rimatori del Duecento* como nos trovadores dos cancioneiros do séc. XV-XVI, *suspiros, lágrimas* e outros sinais faziam parte do idiolecto dessa cultura poética. Recordem-se casos como o poema de abertura do *Cancioneiro geral* de Garcia de Resende, o «Cuidar e Suspirar», ou o chamado «Prologus Baenensis», do *Cancionero* de Alfonso de Baena percorrido pela ideia de que a poesia, dependendo do amor e do enamoramento, era uma *graça infusa* de Deus naqueles que, por natureza, dela eram dignos, ou seja, os «imperadores, príncipes e grandes senhores», isto é, gente da corte. Ora, olhando para o que é a distribuição dos poemas no macrotexto das *Rimas* nas duas primeiras edições, haverá que observar que o «darei» que antecede os versos em foco – «Enfim, darei aquilo que me ensinam», que denuncia a intenção *pedagógica* do discurso poético – e que ocorre depois de uma fortíssima insistência na ideia da expressão dolorosa como *grito* (p. 223-224), se encontra na linha do «cantarei» dos sonetos proemiais do conjunto. E que tal vector não é elemento débil no *corpus* lírico revelam-no passos como o da Ode III, «Se de meu pensamento»: «ouvireis meus amores, / que exemplo são ao mundo, já, de dores» (p. 264); ou da Elegia II, «Aquele que de amor descomedido»:

«ao som das negras águas de Cocito,
 ao pé dos carregados arvoredos
 cantarei o que na alma tenho escrito.
 E, por entre esses hórridos penedos,
 [...] celebrarei o gesto claro e puro» (p. 240),

onde, numa evocação do clássico *locus horrendus* contraditório do *locus amoenus* de matriz pastoril ligado à vivência do amor, o poeta garante, apesar da «trémula voz, cansada e fria», continuar o *canto* da celebração eufórica da beleza feminina, na perspectiva de que o amor dura sempre.

Ora, para além de conduzir o leitor para os códigos poéticos mais tradicionalmente relacionados com o modelo amoroso de corte, o passo da Canção X a que se está a aludir funciona como intróito a uma síntese de biografia poética, não propriamente no sentido de que resulte de um tratamento transfigurado ou metafórico, mas no sentido de que se convocam elementos implicitamente verosímeis que acarretam uma argumentação enfatizadora da credibilidade necessária ao convencimento do leitor *desesperado*. O veio central dessa *biografia* é constituído pela vivência do sentimento amoroso, que se identifica com a própria *história* para que remete o sujeito da enunciação. E, quando na 9ª estância se convocam alusões ao afastamento do «pátrio ninho amado», à passagem pelo «longo mar», a uma peregrinação errante e vaga que levou o poeta a ver «nações, linguagens e costumes, / Céus vários, qualidades diferentes» (p. 227), o leitor, se se identificava com o perfil de *leitor ideal*, encontrava aí uma ancoragem exemplificativa do modelo de homem triste, no sentido que no séc. XVI o epíteto comportava.

Não pode deixar de se pressentir aqui, até pela utilização de um vocábulo como *remédio(s)*, a ideia de que a poesia detém, também, uma capacidade – e talvez uma função – consolatória, que o testemunho do sujeito creditava pela verdade que dele se sabia.

A questão que podemos encontrar subjacente a tudo isto resume-se, no fundo, à inquirição sobre o que é a poesia, sobretudo na sua vertente do que para que serve ela. Como se referiu e é bem sabido, não se conhece de Camões uma exposição sistematizada sobre doutrina ou preceptística poética; no entanto, em locais esparsos da sua Lírica encontramos momentos alusivos à questão *canto* e da intenção e necessidade com ele relacionadas. É nas élogas que a recolha de sinais nesse sentido se revela mais profícua. Na Écloga VI, «A rústica contenda desusada», objecto de uma importante análise há duas décadas atrás, usa-se o modelo disputativo, genologicamente caucionado, entre figuras convencionais não *imitadas* realisticamente do mundo cortesão – sem embargo de espelharem aspectos significativos desse grupo e da sua cultura –, ao mesmo tempo que se coloca a questão do *estilo novo* – «eu me espanto também do estilo novo» (p. 361) –, onde o sentido do adjectivo *novo* não se recorta propriamente em termos de polémica de inovação, mas mais com o valor de ‘admirável’¹⁰.

¹⁰ *Canzoniere*, XLII, 2 no sintagma «bellezze nove»; também uma tradição comentarista tem lido o *noua* do verso 86 da *Bucólica* III de Virgílio, «Poscit et ipse facit noua carmina...», com o sentido de ‘admirável’.

Na verdade, o contexto da parte introdutória da *Écloga VI* inclui uma remissão importante para dois tópicos: o de que o *canto* deve dotar-se da virtude retórica do *mouere* para se revelar eficaz; e o de que um *canto* cuja capacidade sedutora se patenteie na eficácia com que actua sobre ouvintes pertencentes ao domínio da *feritas* ou da *natureza* – segundo o modelo do mito de Orfeu – corresponde à idade juvenil do pastor ou do poeta. No fundo é a esse desenho que corresponde a apresentação do «pescador Alieuto», enamorado da ninfa de Lemnos, por parte do «pastor Agrário» na zona em tercetos da *Écloga* que antecede a disputa em oitavas (p. 360):

«Não tinha muito espaço andado, quando
 nãa pedra assentado, brandamente
 tangendo, fazia o mar sereno e ledó.
 [...]
 Co seu [de Lemnória] nome mil vezes a braveza
 Dos ventos feros amansou co verso,
 Que remove das rochas a dureza.
 E agora em som de voz suave e terso¹¹,
 Está seu nome aos ecos ensinando
 Por estilo do agreste som diverso» (p. 360-361).

Quando se vê escutado pelo pastor Agrário, que «suspenso esteve, os números notando», o pescador Alieuto inquire-o sobre os motivos do seu espanto, ouvindo a seguinte resposta:

«Mas, se de ver-me cá no mar te espantas,
 eu me espanto também do estilo novo
 com que as ondas horrisonas quebrantas» (p. 361).

Esse «estilo novo» fora anteriormente definido pela voz narradora que enuncia a dedicatória ao Duque de Aveiro como dotado de um *som* cujo *poder* em poesia – «que pode tanto» – era imenso, e que, de *mistura* com o «antigo Mantuano», daria origem a «novo estilo, novo espanto» (p. 360). Fora esse *estilo diverso do som agreste* que deixara o pastor Agrário «atónito», preso da *harmonia* (p. 359) dos versos pastoris,

«a cujo som, atónitas e alheias,
 do monte as brancas vacas estiveram
 e do rio as saxáteis lampreias,
 desejo de cantar; que se moveram

¹¹ Latinismo, que no entanto não ofusca a possibilidade de *imitatio* de Bembo: «Crin d'oro crespo e d'ambra tersa e pura», do Soneto V.

os troncos e as avenas dos pastores,
 e os silvestres brutos suspenderam.
 Não menos o cantar dos pescadores
 as ondas amansou do alto pego,
 e fez ouvir os mudos nadadores» (p. 358).

Esta sequência de abertura na introdução-dedicatória da *Écloga*, articulada com os passos antes transcritos, incorpora uma autêntica poética implícita. E haverá que anotar como a estratégia retórica do recurso ao *adynaton* como figura de forte estranhamento vem reforçada pela inclusão de dois vocábulos esdrúxulos – *atónitas* e *saxátiles* – no interior do verso, numa posição muito frequentada pelos proparoxítonos camonianos no *corpus* lírico, de forma a que, sem chegarem a ser inscritos no final do verso, rompendo com a regularidade paroxítona, forneciam à linha melódica da unidade versal uma coloração *diversa*, com uma tonalidade latinizante adequada à natureza culta do discurso, o que colaborava também na instituição da *harmonia*.

Anotemos esta ênfase do *som* que resulta do acto de *tanger* – «brandamente tangendo» diz-se do «som desusado» ouvido por Agrário a Alieuto – para passarmos às redondilhas «Sobre os rios»¹². A relação que aqui se faz entre os dois poemas das *Rimas* não tem a ver com qualquer contexto biográfico conhecido do poeta, mas com a coincidência de ambos neste aspecto da concepção poética. Serve, antes, para facilitar a aproximação ao tema escolhido para estas linhas, qual seja o de tentar evidenciar como nesse longo poema em heptassílabos tradicionais, colocado como primeira composição da V Parte logo na edição *princeps* das *Rimas* em 1595, com as *obras menores*, se foca de forma mais insistente uma questão poética do que propriamente uma problemática religiosa¹³.

Estas trovas de redondilha maior, em forma de quintilhas ou de décimas conforme as opções de transcrição, constituem um dos poemas líricos camonianos mais conhecidos. A sua autoria nunca esteve posta em causa, nem o teor religioso que lhe advém directamente do facto de ter como hipotexto o Salmo 136 da Vulgata, «Super flumina Babylonis». Além disso, é bem sabido que o problema da autenticidade tem sido sobretudo suscitado por composições pertencentes aos chamados *géneros maiores*¹⁴ e não tanto às poesias em verso tradicional.

¹² Não se pretende aqui explorar nem caracterizar este poema no quadro da leitura e utilização da Bíblia, nem sequer dos Salmos, por parte da poesia profana, assunto sobre que existem trabalhos muito mais importantes.

¹³ A pertinência do seu significado foi já objecto de importante estudo publicado em 1979.

¹⁴ Os *géneros maiores* da Lírica camonianiana, arrumados nas quatro primeiras Partes das edições de 1595 e 1598, foram objecto de um importante estudo recentemente publicado, em cuja introdução se encontram achegas fundamentais para o assunto aqui focado.

No entanto, deste longo poema de 365 versos dispomos de testemunhos textuais quinhentistas ou de inícios do séc. XVII impressos e manuscritos. O mais interessante para o caso é sem dúvida o *Cancioneiro de Cristóvão Borges* cuja feitura se iniciou em tempos da vida de Camões e que insere uma versão abreviada da glosa em cópia que é de certeza anterior à primeira edição impressa das *Rimas*, em 1595. Um outro testemunho é constituído pela cópia manuscrita do poema constante de um manuscrito miscelânico da Biblioteca da Real Academia de Historia de Madrid, de finais do séc. XVI ou inícios do seguinte¹⁵.

Para o ponto de vista aqui visado, e de forma sucinta, face às edições impressas quinhentistas podemos sintetizar os dados mais pertinentes destes dois testemunhos manuscritos conhecidos nos seguintes pontos:

- a) ambas as cópias manuscritas apresentam o texto em quintilhas, encimado por uma epígrafe que coloca o poema em directa relação com uma circunstância biográfica do autor (a sua estadia no Oriente) e intercalam alguns dos versículos do Salmo ou o seu início, mais como sinalização paratextual do que oferta do texto de base para aferição de uma hipotética fidelidade tradutória;
- b) ambos os testemunhos assinalam de forma evidente um momento de particular interesse na estrutura do poema, que corresponde à passagem da 40^a para a 41^a quintilha (ou da 20^a para a 21^a décima no caso do texto impresso);
- c) a cópia incluída no *C.C.B.* interrompe-se precisamente nesse local, ao passo que a do manuscrito madrileno prolonga o texto até à totalidade dos 365 versos que o formam nas edições impressas; mas o copista intercalou a rubrica «Prosigue ao Divino» entre ambas as estrofes;
- d) deste modo, ambas as versões manuscritas indiciam claramente uma concepção bipartida da estrutura do poema, que deve ser tida em consideração.

O estudo da versão contida no *Cancioneiro* foi já feito pelo seu editor moderno; fixemos, pois, a nossa atenção no poema como enunciado que se desenvolve ao longo dos referidos 365 versos (sem extravasar para domínios interpretativos mais oblíquos sobre a relação entre esse número e a totalidade dos dias do ano), numa tentativa de *ler* um outro texto, o do Salmo 136, num registo que só em parte será religioso no sentido estrito do termo.

O primeiro ponto a observar é a intenção revelada pelos testemunhos manuscritos de ancorarem o poema à biografia histórica do autor, na medida em que ambas as epígrafes explicitamente apontam para a referência à sua estadia no Oriente e a um naufrágio por ele sofrido em viagem marítima relacionada com essa estadia¹⁶. Os textos quinhentistas impressos não incluem esse tipo de anotação, mas não devemos esquecer que ler poesia em colectâneas copiadas em

¹⁵ A edição deste texto enferma de várias incorrecções, como já foi posto em evidência.

¹⁶ Esse naufrágio, ingrediente tópico da vida de Camões, participa da mesma ambiguidade entre história e tradição literária, tem raízes clássicas e já foi já objecto de estudo. É que, não obstante o poeta trazer para a sua glosa algumas remissões oblíquas a uma situação biográfica divulgada entre

manuscrito não era bem a mesma coisa que ler em livro impresso: os respectivos leitores podiam não ser exactamente os mesmos nem serem movidos pelos mesmos pontos de vista.

Colocando lado a lado os dois textos pode observar-se que a estratégia de Camões ao proceder à glosa interpretativa do Salmo consistiu em focar dois aspectos que se articulavam mais adequadamente com a temática poética do seu tempo: a) o tema da situação de afastamento – um afastamento físico – em que se encontra a entidade enunciativa identificada com uma 1ª pessoa do singular; b) o tema da mudança de criação poética, fundada no motivo do abandono de uma poesia anterior.

No texto do Salmo estes dois pontos identificam-se com a situação histórico-geográfica do Israelita feito prisioneiro em Babilónia, depois da destruição de Jerusalém; ali é-lhe solicitada a reprodução, para gáudio dos carcereiros, do *canto* que outrora entoava no templo sagrado, símbolo marcante desse tempo já ido de felicidade¹⁷. É mais do que evidente que esta perspectiva convergia com enorme facilidade com o tema do passado como tempo da felicidade face ao presente como tempo da infelicidade, que tanto a poética petrarquista como as doutrinas de cariz moral utilizavam, sempre acentuando os aspectos negativos da actualidade como *idade do ferro*.

E é de facto por esse caminho que avança Camões: o cenário de abertura obriga o leitor a representar mentalmente uma figura meditativa sentada junto a uma corrente de água, motivo que era comum ao cenário pastoril para construir a imagem de um estado sentimental quase exclusivamente concentrado na análise da infelicidade amorosa, seus motivos e suas consequências. Tratava-se da *figura sedens* que tinha correspondência no terreno da figuração escultórica e pictórica. Além disso, era vulgar a imagem, muitas vezes a metáfora, da água corrente como sinalizando semanticamente a ideia da instabilidade da vida, a sua constante mutação, motivo frequente na cultura poética do tempo, sobretudo se articulado com o das lágrimas correntes¹⁸.

as gentes – as ribeiras do Eufrates podiam ser lidas como referenciadas à estadia do autor nessas orientais paragens –, a verdade é que no caso presente não incorpora explicitamente tais elementos. Isto terá conduzido vários comentadores à *certeza* de que a glosa foi composta no Oriente. Em «Sobre os rios» as alusões ao passado são genéricas, aliás em consonância com o significado geral e universal do próprio Salmo para um cristão. Dados mais concretos ficam alheados do poema. Por exemplo, não se incluem referências a amores: não se fala dos olhos, do gesto, de um *vós senhora* que podia insinuar algum sentido mais *biográfico* para estas redondilhas; talvez por isso, indo atrás de um modo de ler Camões, os testemunhos manuscritos reflectem, com as suas epígrafes iniciais, uma aproximação biográfica à glosa.

¹⁷ Mercê da sua subordinação ao conteúdo semântico do Salmo, nas redondilhas o termo *Babilónia* não recobre o sentido político-moral que lhe empresta Petrarca em alguns sonetos do *Canzoniere*.

¹⁸ Este tópico era também, em si mesmo, fonte de analogias espiritualizantes, quer no terreno da linguagem da poesia amatória cortesã, quer no campo de alguma poesia devota, conforme já tem sido mostrado em importantes trabalhos.

Num cenário fortemente simbólico da dureza do tempo presente, a voz que é responsável pela enunciação – no Salmo um *nós* e em Camões um *eu* – revela-se detentora de um saber que advém precisamente da experiência apreendida no passado, a qual permite fundamentar a atitude salientada no presente. No caso dos Israelitas é a evocação da magnificência do *canto* de outrora; em Camões é o conteúdo de um «sonho imaginado», constituído por «lembranças contentes» e pelas «minhas cousas ausentes». O contraste entre essa *imaginação* e o presente marcado pelas *lágrimas* da dor é o espaço onde se inscreve o *saber* em que assenta a meditação actual. Basta atentar na anáfora do *vi* – «vi que todo o bem passado», «E vi que todos os danos», «onde vi quantos enganamentos», «Ali vi o bem maior», «Vi aquilo que mais val», «E vi com muito trabalho», «vi nenhum contentamento» – e como, do ponto de vista do aspecto verbal, esse pretérito perfeito comporta o matiz clássico de ‘saber adquirido’ (*se vi, então sei*), abrupta e fortemente presentificado, na linha argumentativa do poema, na forma do presente do indicativo *vejo*:

«e vejo-me a mim, qu’espalho
tristes palavras ao vento.

Bem são rios estas águas
Com que banho este papel». (p. 108)

Estes quatro versos, de estrofes diferentes, são exemplo típico do idiolecto camoniano. Mas são determinantes para a observação do modo de proceder de Camões na sua exploração das potencialidades que encontrava no Salmo 136.

Importa, por isso, acentuar dois pontos. Em primeiro lugar, haverá que anotar que o conteúdo desse *sonho imaginado* se revela constituído por *imagens* de natureza moral, formuladas em enunciados de natureza sentenciosa – «E vi que todos os danos se causavam de mudanças [...] e quão triste estado tem / quem se fia da ventura [...] vi o bem suceder mal, / e o mal, muito pior» –. Em segundo lugar deve atentar-se na forte marcação déictica concentrada nos quatro versos em cima transcritos: três perfeitos do indicativo e uma afirmação ancorada ao imediato da apresentação por meio dos déicticos em «estas águas [...] este papel».

Em termos de gestão de uma economia expositiva, há que considerar este passo do poema fundamental na estratégia de desenvolvimento que vai ser seguida, pautada, como é óbvio, pelo texto salmódico. Na verdade, logo nesta sequência inicial da glosa – embora certamente sem ter directa consciência disso – Camões recupera um aspecto da filosofia antiga, respeitante à teoria platónica sobre a alma, que Aristóteles viria a pôr em causa através da sua análise da alma como objecto de definição mais científica que ética, o que tinha portanto a ver com as questões da sua imortalidade, da origem do conhecimento, das relações com o mundo das sensações, por consequência dos sentimentos, da recordação, da racionalidade. Ora é para essa mais do que divulgada *psicologia* que remete

esse *sonho* preenchido de *imagens* reportadas a um passado que a alma – aqui, a entidade que está por baixo da pessoa gramatical *eu* – recorda graças à sua capacidade *imaginativa*; anotar-se-á que *imaginação*, *fantasia* são termos presentes na linguagem em poemas camonianos pertencentes aos *gêneros maiores*, podendo dizer-se que *fantasia* (*fantásticas*) se reveste de um sentido de certo modo aristotélico, de uma imaginação que é prolongamento da sensação.

Ora aquilo que o Salmo atraía para primeiro plano, na sua parte inicial, era precisamente a proclamação do intento que vai servir de fundamento para súplica na II parte do Salmo: «In salicibus in medio eius / Suspendimus organa nostra» (vers. 2)¹⁹. Este versículo, devidamente intercalado nos testemunhos quinhentistas manuscritos²⁰, oferece a Camões a base gramatical para uma distinta direcção semântica através da passagem da primeira pessoa do plural do Salmo para a correspondente do singular. Num longo excurso, o enunciado poético percorre um caminho argumentativo onde os elementos de *sugestão* biográfica afloram para consolidar a focagem de um aspecto nuclear: a função da poesia.

Isso vai ser realizado mediante a interpretação de «in salicibus suspendimus organa nostra» na formulação seguinte:

«dizendo: – Música amada,
deixo-vos neste arvoredo
à memória consagrada» (p. 106).

Essa «música amada» vem logo de seguida identificada com a *frauta* – «Frauta minha que tangendo» –, isto é o som produzido fisicamente por um instrumento pessoalizado («minha»), com potencialidades de encantamento que os *adynata* seguintes²¹ – que recuperam o modelo do mito de Orfeu – exemplificam: os montes corriam a ouvi-la, as águas invertiam o seu curso normal, os tigres amansavam-se, as ovelhas esqueciam-se de pastar. No entanto, essa capacidade

¹⁹ Na versão tradicional; com mais rigor: «In salicibus terrae illius [Sion] / Suspendimus citharas nostras»; Camões, usando o lexema «instrumentos», revela seguir o texto tradicional. Ao contrário do que já foi sugerido, não há motivos, no texto, para se convocar para aqui o «nunc arma defunctumque bello / barbiton his paries habebit» da Ode III,XXVI (v. 3 e 4) de Horácio; terá mais significado anotar que na lírica latina medieval um poema religioso de Gottschalk de Orbais (séc. IX) glosa também este motivo do Salmo 136: o poeta lamenta-se melancolicamente que alguém lhe solicite um *carmen dulce*, encontrando-se ele exilado bem longe, com o mar de permeio: «Ut quid iubes, pusiole, /quare manas, filiole, / carmen dulce me cantare, / cum sim longe exsul valde / intra mare? / o cur iubes cantare?».

²⁰ Em *C.C.B.*: «Et super salices in medio eius / suspendimus organa nostra».

²¹ Uma *koine* difusamente vulgarizada indicava que os instrumentos de corda exercem o seu poder sobre a parte racional da alma e os de sopro sobre as paixões irascível e concupiscente, pelo que deviam ser evitados. Mas não se confundirá este *tanger* com o pastoril *brandamente tangendo* já referido, dotado, contudo, de uma capacidade própria do «som que pode tanto» e que «fazia o mar sereno e led», na Écloga VI (p. 360).

encantatória da *música* produzida pela *frauta* revelava-se eficaz no âmbito da vida terrena, ou melhor, no âmbito do mundo sensorial, naquilo que, retomando uma linguagem de raízes neoplatónicas mas largamente repetida na literatura cristã, nomeadamente em tempos camonianos, se vê consubstanciada no lexema *espessura*, colocado em posição de rima frente a «fonte pura»: essa *frauta*, que pertencia ao mundo das coisas materiais e sensoriais, não *podia*, porém, arrastar *atrás* de si «a fonte pura». E porquê? É que essa «música amada», produzida pela *frauta*, não comportava as potencialidades adequadas a uma função que o poema se encarregará de sugerir no seu desenvolvimento: «mover desconcertos da ventura» (p. 107)²².

Convém chamar a atenção para a confluência de dois termos neste segmento do enunciado: *mover*, termo que fazia – e faz – parte da doutrina retórica, como objectivo do discurso, em particular o oratório, e *desconcertos*, que faz parte do idiolecto camoniano. Significa isto que à poesia cabia uma função de actuação sobre o ilocutário, mas partindo da referência a um mundo de coisas – experiências, memórias, saberes – localizado, ainda que convencionalmente, na entidade que desempenha a função central de responsável pela enunciação. Ora um conhecedor da poesia de Camões, que de certeza era também conhecedor da de Petrarca, Bembo, Sannazaro, Boscán, Garcilaso, Virgílio, Ovídio, pelo menos²³, sabia descodificar essa alusão às limitações da *frauta*, sobretudo se, como aparentemente sucedia, reportadas a uma fase da vida identificada com a juventude. Desse modo, uma poesia que fosse apresentada como substituta ou superior devia ser entendida como correspondente de uma fase mais madura da vida do autor. Ora Camões adverte, na forma de uma antecipada *refutatio*, o leitor para o facto de que o problema é muito mais complicado:

«Mas deixar nesta espessura
o canto da mocidade,
não cuide a gente futura
que será obra da idade
o que é força da ventura» (p. 107).

Por outras palavras, Camões mostra-se neste passo consciente do tópico da *retractatio* bastante corrente no passado literário, o qual permite a proclamação, por parte da voz autoral, de que os escritos, mas sobretudo os versos, respeitantes

²² Importa, todavia, ter em consideração que se trata do modelo de Orfeu e não propriamente do seu exemplo reportado à autoridade do mito; a diferença tem pertinência, porque na Ode III, «Se de meu pensamento», é Orfeu que é convocado como exemplo da bem-aventurança resultante da capacidade persuasiva do seu canto, identificado não com a *frauta*, cuja actuação é eficaz no plano dos sentidos físicos, mas com a «lira toante» (p. 264), produtora de um *canto doce*, eficaz sobre figuras mitológicas.

²³ Os alicerces clássicos da cultura de Camões têm sido mostrados e esclarecidos pela investigação.

aos tempos da juventude significavam uma menor qualidade de que o autor se diz desprender, fornecendo, desse modo, uma visão perfeccionista da sua evolução artístico-biográfica. Para os tempos e ambientes poético-culturais de Camões, o exemplo mais notável era de certeza a conhecida Carta de Juan de Boscán à Duquesa de Soma, com que, na primeira edição de 1543 – e convém frisar que se fez, a poucos meses de distância, uma outra em território português – das suas *Obras* se inicia o segundo livro, precisamente aquele que, no conjunto, é o primeiro dos dois que juntam as composições em verso de modelo italiano.

De qualquer maneira, aquilo que, nesse momento do poema, está colocado à atenção do leitor é o aproveitamento da ideia de que, num tempo de forte infelicidade, originada numa mudança do tempo e do lugar, são estéreis – como estéril é o salgueiro – as modalidades de *poesia* até aí apreciadas. Portanto, Camões articula os dois motivos fornecidos pelo Salmo: ausência da terra de felicidade, abandono da *música* com ela relacionada. Para um poeta que incluiu no seu idiolecto a implicação, de fundo pertarquiano, de que a *poesia* acompanhava a *biografia* e a isso habituara aqueles que podiam apreciar os seus versos mediante cópias ou empréstimos de leituras, se não através da própria convivência nos círculos lisboetas e goeses, uma tal articulação funcionava como processo de fundamentação ou de creditação da própria expressão poética, reforçando a verosimilhança que, depois, os comentadores se habituaram também a aproveitar.

Este ponto do poema é crucial na organização argumentativa que sustenta a maneira como Camões lê o Salmo. Já linhas atrás se anotaram as alusões à capacidade encantatória do *canto* produzido fisicamente pela *fruta*. Os exemplos dados então diziam respeito ao mundo *natural*. Mas idêntica sugestão é feita para o caso do homem. São os versos da trova:

«Canta o caminhante ledo
no caminho trabalhoso,
por antr' o espesso arvoredo;
e, de noite, o temeroso
cantando, refreia o medo.
Canta o preso docemente
Os duros grilhões tocando;
Canta o segador contente;
E o trabalhador, cantando,
O trabalho menos sente» (p. 108)²⁴.

Para além de ressonâncias poéticas possíveis, o que aqui se deve pôr em evidência, como argumento para aquilo que será retomado no início da segunda

²⁴ Anotar-se-á o poliptoto repetitivo de *trabalho* nestes dez versos.

parte do poema, são duas coisas: por um lado, o facto de o contexto em que este passo surge recuperar a inquirição do carcereiro de Babilónia ao Israelita sobre esse tão afamado «Hymnum [...] de canticis Sion», equipolente (ou isotópico) da *afeição* que é reportada a um tempo passado; por outro lado, a convocação de analogias de conteúdo sensorial, orientadas para a distinção adiante feita relativamente à dimensão espiritual.

Trata-se de uma zona do poema onde se procede ao levantamento de argumentos que era preciso refutar, tal era o estranhamento que *as gentes* sentiriam ao vê-lo «deixar nesta espessura / o canto da mocidade» (p. 107); o objectivo do autor, até pela demora concedida à exemplificação, parece centrar-se no pressuposto de uma argumentação que importava antecipadamente prevenir, para, praticando aquilo que retoricamente se diria o *esquema somatório*, retomar com mais ênfase o desenvolvimento da persuasão.

É nesse quadro que parece deverem ler-se os dez versos atrás copiados: nessa sequência, onde o sujeito da enunciação procura maneira de *fazer ver* o significado desse *in salicibus suspendere organa* sugerido pelo Salmo, a estratégia da argumentação passa pela exemplificação tirada do saber geral: as imagens do *caminhante*, do *preso*, do *segador*, do *trabalhador*²⁵.

A referencialidade de incidência realista a que se reportam estes exemplos tem uma correspondência no âmbito do termo *afeição*; se bem observarmos, o vocábulo está acompanhado de outros dois, *lembranças* e *cativo*; qualquer um deles fazia parte da terminologia da poética trovadoresca e da ficção romanesca exploradas dentro dos parâmetros do chamado *amor cortês*. Ou seja, um mundo que Camões parece querer superar mediante a sua peculiar interpretação de «Super flumina Babylonis». Por isso mesmo convém chamar a atenção para o enlaçamento que há que aceitar entre as seguintes interrogações na primeira parte da glosa:

«Que foi daquele cantar
das gentes tão celebrado?
Porque o deixava de usar,
Pois sempre ajuda a passar
Qualquer trabalho passado?» (p. 108),

²⁵ Tudo casos *comuns*, relacionados com a experiência física (o poliptoto *trabalhador / trabalho*, na sua remissão semântica espiritual não deixa margens para dúvidas); anotar-se-á a dimensão do exemplo do *caminhante*, que nos coloca diante de uma metáfora fecundíssima, usada na antiguidade e depois ao longo dos séculos; o soneto de Petrarca «Solo e pensoso i più deserti campi» (XXXV) balizou muito da meditação sobre a tristeza; mas talvez valha a pena observar que em Camões o cenário terrestre da *viagem* dá lugar ao ambiente marítimo oriental. Mas para além disto, anote-se ainda que se trata de exemplos convocadores de um ritmo marcado por uma gestualidade repetitiva, que acentua por si própria a sugestão de sofrimento físico, um pouco à imagem dos mitos de Tântalo ou de Sisifo, que Camões soube aproveitar.

e aquela outra, já na segunda parte

«como hei-de cantar o canto
que só se deve ao Senhor?» (p. 111).

A mensagem parece clara: para além de tornar evidente a inadequação do canto passado à situação presente, emerge uma situação *poética* que tem tanto de *religioso* mercê do semantismo do texto de base, como de *imitação literária*, a recuperar o ponto de partida desse manifesto de Horácio que é a primeira *Epistula* do Livro I, dirigida a Mecenas com a proclamação da necessidade de mudança: «non eadem est aetas, non mens» (v. 4).

Além disto, o que ressalta à atenção aqui não é só a transposição, quase metafórica, da situação colectiva do Israelita para o caso pessoal tido como subjacente ao enunciado, mas o uso do plural *gentes*. Há que entendê-lo como detentor de uma intencionalidade depreciativa, num registo que faz lembrar o «odi profanum uulgum» horaciano: esse *cantar* era apreciado por *profanos*, que se prendiam aos efeitos sensoriais do *canto*, como exemplificavam esses casos do *caminhante*, do *preso*, do *segador*, do *trabalhador*, participantes do mesmo estatuto *natural* ou *físico* dos outros seres do reino animal anteriormente referidos²⁶.

No texto do Salmo vem a seguir o versículo 4 com a pergunta «Quomodo cantabimus canticum Domini / In terra aliena?». O poema camoniano recupera a questão – «Como poderá cantar / quem em choro banh' o peito?» –, mas o que importa não é propriamente anotar o facto óbvio, antes observar o contexto enunciativo em que tal surge. É que a maneira como Camões organiza a resposta a esta questão traduz-se numa expansão argumentativa evidente na sequência de formulações: «Que não parece / nem seria cousa idónea [...] Que, quando a muita graveza / de saudade [...] Que se o fino pensamento [...] Que, se vida tão pequena [...] e se amor assi o ordena [...] Porém se...» (p. 109).

O recurso anafórico à partícula de valor causal *que*, em conjugação com a série de condições introduzidas por *se* e *quando*, desemboca na adversativa *porém* e institui um segmento enunciativo bastante alongado onde as hipóteses levantadas se configuram como argumentos de refutação impossível no quadro do discurso poético. No fundo trata-se de axiomas de valor universal – «Que se o fino pensamento / só na tristeza consiste / [então eu] não tenho medo ao tormento», «Que, se vida tão pequena / se acrescenta em terra estranha» –, focalizados para o caso pessoal. Se juntarmos a este procedimento o emprego dos

²⁶ Há que reconhecer que a questão é bastante mais complexa, como indicam as interrogações de Agrário na Écloga II, no seu canto ao nascimento da «manhã clara e deleitosa»: «Vive o tempo comigo, ou ele tem / culpa no mal que vem da cega gente? / Porventura ele sente, ou entende / aquilo que defende o ser divino?» (p. 324-25).

símiles já evocados (o caminhante, etc.), parece clara uma construção que explora desmesuradamente um versículo do Salmo, o nº 4, para organizar uma argumentação que permitisse jogar com o tópico do sofrimento amoroso causado pela *ausência* (neste caso identificada com o *exílio*²⁷). Se compararmos com o modo como os versículos 5 e 6 («Si oblitus fuero tui, Ierusalem [...] Adhaereat lingua mea faucibus meis») são aproveitados – «E se eu cantar quiser, / em Babilónia sujeito» (p. 110) – vemos que a estes se dedicam só dez versos, face às treze décimas que a glosa ao anterior tinha suscitado.

A centralidade da questão que se desenha na glosa a este versículo 4, tanto pela sua extensão como pelo investimento de ingredientes argumentativos utilizados, evidencia um significado que convém sublinhar, até pelas consequências que vai ter na segunda parte do poema. Na verdade, procedendo a uma exegese do passo salmódico respeitante à recusa do Israelita em aceder à solicitação do seu carcereiro mediante o gesto de *suspendere organa nostra in salicibus* que lhe permitia transferir para a primeira pessoa gramatical a proclamação – «nos salgueiros pendurei / os órgãos com que cantava» (p. 106) –, o poeta deixa delineada uma espécie de poética implícita assente na ideia de que a poesia, ou a música *tangida* pela *fruta*, valia pelo efeito produzido no plano do material, da terrenidade sensorial, obediente a «mundanos acidentes, / duros, tiranos e urgentes» (p. 111), deleite das *gentes*, confinado todavia à capacidade de actuar só sobre a dor física ou corporal.

Nesta parte do poema, que oferece uma coesão visível, não se detectam sinais de um provável tratamento *neoplatónico* subsequente. Mas o prolongamento do comentário tornava-se necessário por duas ordens de razões: em primeiro lugar estavam por glosar ainda quase outros tantos versículos; em segundo lugar, a ideia da limitação da poesia *tangida* e, portanto, agradável aos sentidos, implicava um aprofundamento maior²⁸. E um motivo existia para isso.

Como se disse, na linha de desenvolvimento do Salmo 136, os versículos 5 e 6 marcam um momento importante: a primeira pessoa gramatical passa do plural para o singular, tomando o estatuto de um *eu* que vai permanecer até final como responsável pela enunciação da súplica de um povo que procura desesperadamente acolher-se à protecção do seu Deus, enunciando as maiores garantias possíveis de fidelidade. No plano da elaboração frásica, esses dois versículos distinguem-se também por uma concentração de orações condicionadas, introduzi-

²⁷ Esta dimensão da Lírica camonianiana tem sido objecto de variados estudos, alguns recentes, chamando a atenção para articulações com alguma lírica latina clássica.

²⁸ Não deixam de ser sensíveis dois aspectos: por um lado o desfasamento entre as duas partes, no que diz respeito a uma coesão interna no plano semântico; por outro lado o facto de os ingredientes neoplatónicos introduzidos no início da segunda parte surgirem um pouco de forma aberrante, porque não necessariamente postulados como necessários para a interpretação do Salmo, o que pode efectivamente fortalecer a sugestão de que o poema foi *criado* em momentos distintos.

das por *si*: «Si oblitus fuero tui [...] Si non meminero tui / Si non proposero Ierusalem». Condições que, lógica e tematicamente, transportam um valor causal, segundo o formato: se suceder *p*, então acontecerá *q*. Em tudo isto, ou seja, na exposição da situação *histórica* do israelita e no equacionamento das condições em que este admite ser objecto do castigo divino, assenta a súplica que preenche a parte final do Salmo, aquela que numa tripartição, também já por alguns defendida para as redondilhas camonianas, seria a terceira. No entanto, apesar da importância que esses versículos ocupam na mensagem do Salmo, o seu aproveitamento na glosa de Camões até ao local onde os testemunhos manuscritos materialmente assinalam uma suspensão ou uma mudança de orientação está reduzido a dez versos, o que é manifestamente pouco.

Antes de avançar convém ter em conta que uma *obra de arte literária* não se apresenta em público como resultado de mero acaso, mesmo quando assim a ilusão ou a lenda pretendem sugeri-lo. Uma das facetas em que se materializa essa noção ou consciência de perfectibilidade reside nos limites que confinam a extensão da *obra*. Não é por acaso que a Retórica concedeu, desde Aristóteles, tanta atenção aos problemas teóricos e práticos relacionados com as *partes* que permitem impor a consciência de que o *enunciado*, que é, no fundo, toda a *obra de arte literária*, está *completo*, isto é, *perfectum*²⁹.

Vem isto a propósito da impressão que se tem, quando se observa o texto de «Sobre os rios» nas cópias manuscritas quinhentistas conservadas, de que o último verso copiado em *C.C.B.*, que é o mesmo a seguir ao qual no ms. de Madrid se intercalou a nota «Prosigue ao Divino», correspondia a uma interrupção, ou porque o copista de *C.C.B.* não dispunha, no exemplar de que se servia, de mais texto do poema, ou porque essa cópia transmite um estado *imperfecto* na elaboração do poema. Em qualquer dos casos, é óbvio que, se a construção do poema obedecia a um propósito materialmente identificável com a glosa da totalidade do Salmo – e o facto de, na versão completa utilizada nas edições impressas, o número total de versos ser 365, tantos quantos os dias do ano, pode também sugerir uma intencionalidade –, o objectivo não estava ainda atingido: faltava comentar ainda os três versículos finais.

Ora é nesse ponto que o leitor de «Sobre os rios» se depara com a introdução de uma linguagem diferente na linha expositiva da glosa:

«Mas ó tu, terra de Glória,
se nunca vi tua essência,
como me lembras na ausência?
Não me lembras na memória,
Senão na reminiscência» (p. 110).

²⁹ No campo do lirismo em verso, o soneto, como forma fixa, é um exemplo dessa situação.

Importa anotar uma concentração significativa de procedimentos retórico-enunciativos nesta quintilha: uma adversativa *mas* inicial, seguida de uma apóstrofe, depois de uma condicionante que introduz uma negativa e uma interrogação; juntemos a isto o semantismo instituído pelas aproximações rimáticas entre *glória* e *memória*³⁰ e entre *ausência* e *reminiscência*³¹; além disso, *ausência* comporta uma carga significativa de que é impossível separar a sugestão da tradicional cultura poética de corte³². Os cinco versos seguintes encarregam-se de frisar tudo isto, fazendo rimar *doutrina* com *imagina* e tomando partido da metáfora platônica da ascensão: *voa e sobe*. Por seu turno, os vocábulos *casa* e *pátria* reatualizam um significado que remontava ao pensamento socrático em diálogos como o *Fédon*.

³⁰ Sem usufruir de um uso tão intenso como as rimas de palavras em *-ento* (uma rima de amplo sucesso ao longo de mais de um século) e em *-osa*, no *Cancioneiro Geral* de Garcia de Resende ocorrem alguns casos de enlaçamento rimático em que intervém o lexema *memória*: por exemplo «grorea / memoria / vitorea» numas trovas de Álvaro de Brito, «Sobre terrybles coytas de desseo» (ed. cit., I, p. 111, n.º 82); a mesma articulação é empregue na Lírica camoniana; por isso, talvez convenha ter em conta que aí, nomeadamente no passo em foco, o termo *memória* não deve ser essencialmente decifrado como dotado de uma abrangência vasta – *memória* no sentido de saberes adquiridos ao longo da experiência *biográfica* do autor, actualizados / actualizáveis por meio da *lembrança* –, mas num sentido mais restrito e de certo modo *técnico*, relativo ao saber adquirido no campo amoroso, nesse duplo sentido de sentimento erótico e de comportamento pautado pelo código institucional do amor: o galanteio, o fingimento, o serviço, o contemplar, o poetar; no fundo, uma herança cortês e cancioneril; o emprego de *reminiscência*, com as suas conotações platónicas, é que introduziu, nesse local, uma dimensão diferente.

³¹ Desta maneira se cria uma *syntaxis* de intencionalidades semânticas, em cujo âmbito entrava também a oposição entre *glória*, conotada com o celestial, e *memória*, reportada à experiência acumulada na biografia terrena, aspecto que se reflecte na *vis* que Sto. Agostinho atribui a esta.

³² O lexema *ausência* tinha um largo uso na lírica cortês tradicional, como ingrediente *institucional* do *amor fino*, reportada ao motivo do *não ver a dama*, com incidências que, ao longo dos séculos do trovadorismo, se revestiram de significados de diverso valor sócio-político. Por outro lado, como já foi em tempos sugerido, a concepção de *memória* e de *reminiscência* e das relações entre ambas, meramente apontadas no passo de Camões, podem ter sido suscitadas de algum modo por Cícero, que nas *Tusculanae disputationes*, evocando expressamente o *Menon* de Platão, formula sentenças do tipo: «Habet primum memoriam, et eam infinitam rerum innumerabilium, quam quidem Plato recordationem esse uult uitae superioris» (I,XXIV,57); a própria sugestão de proximidade lexical aparecia em «... declarare se non tum illa discere, sed reminiscendo recognoscere». Mas importa ainda sublinhar que no texto camoniano não estão avivados dois problemas importantes: a distinção entre alma activa e alma passiva, de fundo aristotélico e que suscitou vasta reflexão na Idade Média e no Renascimento, com autores como Marsílio Ficino a misturarem pontos de vista de origem platónica, sobretudo a partir do *Timeu*, e a abordagem agostiniana da memória no Livro X, cap. VIII dos *Confessionum Libri*. Além disso, não há cabimento para se colocar a hipótese de que, nestes versos, o poeta teria em mente qualquer ideia daquilo que já foi focado, sobretudo a propósito da *República* de Platão, como dialéctica ascendente, correlativa de um *processo educativo* de que não há vestígios no poema.

Não era esta propriamente a orientação proporcionada pelo texto salmódico; na verdade, o Salmo não continha em si, nem esse era o seu objectivo como canto de súplica do Israelita, este *transfert* para o domínio ético da vida terrena. Já a sequência inicial, relativa ao *sonho imaginado*, havia insistido, em forma de anáfora, no perfeito *vi*, que, como se assinalou, desemboca abruptamente num presente *vejo* reforçado por deícticos presentificadores. Neste passo, como no atrás citado, o mesmo perfeito *vi* aponta para um conhecimento relativo ao passado, instalado ou guardado na capacidade de recolecção da alma, ou do sujeito, detendo, por consequência, o valor de ‘sou sabedor, porque vi’.

Inscrevem-se, neste ponto que se diria de fronteira entre duas províncias do poema, os procedimentos em cima aludidos, mas também uma intenção de gerar um antagonismo entre ambas coincidente com esse momento *temporal* da glosa – porque toda a obra discursiva é necessariamente feita com e sobre o tempo – a qual se patenteia (e isso pode ter conduzido leitores quinhentistas já a interpretarem a dimensão espiritual da glosa como tratamento *ao divino*) na retoma da ideia de afastamento em *terra estranha* – o que implicava o pressuposto da *viagem* e portanto da *partida* – a que se procede logo no verso citado «Mas ó tu, terra de Glória». É que dez versos antes essa *terra* ausente do *hic* a que se reporta o presente da enunciação havia sido dita «Terra bem-aventurada» (p. 109). Entronizá-la como *terra de Glória* era, claramente, subir um ponto na escala valorativa.

Mas para além disto, é também no mesmo local do texto que entra em cena um vocabulário de recorte mais filosófico que ainda não havia sido usado no poema: *memória, reminiscência, essência*. O versículo 6 do Salmo oferecia a oportunidade para o autor questionar o alcance da evocação do passado, tema com que, anote-se, abrija a sua glosa, mediante a alusão ao *sonho imaginado*. É certo que já em momento anterior da sua composição evocara a tensão entre o gesto de pôr de lado *música amada* de outros tempos («Órgãos e frauta deixava») e a incapacidade de neutralizar esse mesmo passado: «Mas lembranças da afeição / que ali cativo me tinham» (p. 108). Só que aqui a terminologia utilizada tem um evidente recorte cancioneril: *lembranças, afeição, cativo*. Agora o leitor entra num terreno filosófico e ideológico diferente: se *ausência* é ainda termo da tradição poética, o restante vocabulário afasta-se desse terreno: além dos já citados, o enunciado de valor assertivo «a alma é tábua rasa, / que, com a escrita / doutrina celeste, / imagina, / que voa da própria casa / e sobe à pátria divina» (p. 110) remete para um mundo filosófico que nem de perto nem de longe o Salmo continha em si mesmo³³.

³³ Embora numa perspectiva diferente, porque raciocina em termos da noção de *enteléquia*, o *De Anima* comparava o intelecto a uma tábua onde as letras se encontravam em potência (III,4,430a), metáfora depois aproveitada por teólogos como S. Tomás de Aquino. Em campo literário, porém, a

O momento da glosa aqui em foco concentra ainda um dispositivo argumentativo iniludível, recorrendo a uma conclusão que se tornava decorrente das premissas expositivas anteriores:

«Não é, logo, a saúde
das terras onde nasceu
a carne, mas é do Céu,
daquela santa cidade,
donde esta alma descendeu» (p. 110).

A palavra *saudade*, que fora anteriormente usada num contexto com marcas do idiolecto lírico camoniano³⁴, entra de novo em cena para ajudar a recentrar a reflexão poética num terreno que, no fundo, ainda não foi abandonado: a de que a projecção do sofrimento a partir do sujeito da enunciação *eu* radica numa linguagem que, subterraneamente, é a do lirismo amoroso, detentor de uma tradição ideológica e expressiva que o poeta não arreda do seu texto. O sentido das referências àquele «cantar das gentes tão celebrado» que a voz autoral proclama querer pôr de lado no contexto de uma poética do *dissídio* de fundo petrarquiano³⁵, as insinuações interrogativas sobre a validade da música *tangida pela fruta* para a actualidade de um sofrimento que, porque vazado no molde do Salmo, não se pode confinar ao modelo fechado da poesia cancioneril, o próprio carrear de comparações e símiles referenciados à experiência corrente, tudo isso é sujeito a uma nova focagem a partir de um ponto de vista marcado por uma *koine* filosófica, de que se retiram alguns elementos essenciais.

No entanto, e isto parece reforçar o ponto de partida da leitura aqui ensaiada da glosa camoniana, a meditação em verso feita por Camões, apesar de

ideia ganhava força com a metáfora da cera utilizada por Cícero: «An imprimi quasi ceram animum putamus, et esse memoriam signatarum rerum in mente uestigia?» (*Tusculanae disputationes*, I,XXV,61). Aliás Camões podia recolher a distinção entre memória e reminiscência em enciclopédias largamente disponíveis do tipo de *antiquae lectiones* e similares. No entanto, e para lá destas aproximações, o sintagma *tábua rasa* podia ainda evocar alguma imagem da tradição lírica, relacionada com *ver a dona* em presença ou em ausência, lembrada, por exemplo através do recurso ao retrato pintado, tópico usado na ficção cavaleiresco-sentimental anterior e também em tratamentos líricos, como no soneto de Bembo, «O imagine mia celeste e pura», onde a referência a isso é evidente: «che m'ardi, s'io ti miro, e per te sei / freddo smalto...».

³⁴ «Que, quando a muita graveza / de saúde quebrante / esta vital fortaleza, / antes moura de tristeza / que, por abrandá-la, cante», p. 109. As íntimas relações da poesia lírica camoniana com a tradição poética peninsular, sobretudo a redondilha, porque não usou o verso longo de arte maior, foram já objecto de um importante estudo.

³⁵ O assunto em 1997 foi aprofundado em importante estudo sobre o petrarquismo português, fundamental para o ponto de vista aqui adoptado. A *koine* petrarquista, ou, como outros distinguem, a *pluralidade* petrarquista da cultura poética europeia, sobretudo em consequência da sua renovação bembista, faz parte daquilo que alguém já comparou a uma *orfandade*.

conhecer neste ponto uma ênfase espiritual, cuja tonalidade platonizante há muito foi posta em evidência, não corta as amarras com a matriz essencial da lírica: o amor fundado numa tradição em que colaboravam também elementos daquilo que se chamou já um «petrarquismo *plural*» e da cultura poética de fundo trovadoresco³⁶. Isso vê-se na alusão àquela³⁷ «humana figura, / que cá me pôde alterar», que é também a segunda ilação a retirar do *logo* conclusivo («Não é, logo, a saúde»). Ora essa *humana figura* só pode ser identificada com uma mulher amada, e por isso a sugestão biográfica é tão importante na estratégia expositiva da Lírica de Camões. Agora ela é redefinida como «sombra daquela Ideia / qu' em Deus está mais perfeita» (p. 110). Mas é à *figura* humana que se reportam os «olhos e a luz que ateia / o fogo que cá sujeita»; esses *olhos* são definidos como «poderosos afeitos / que os corações têm sujeitos», o que nos conduz ao cerne da questão. Para aí aponta o autor logo a seguir, quando coloca debaixo da *tiranía* desses *afeitos*, evocadores da *afeição lembrada* por causa do *cantar tão celebrado entre as gentes*, um drama que justifica a retoma da reflexão sobre a função da poesia:

«Deste, o mundo tirano
me obriga, com desatino,
a cantar ao som do dano
cantares d' amor profano
por versos d' amor divino» (p. 111).

Não fosse esta reflexão de fundo filosófico, mas também dependente de uma velha tradição de oposição do *profano* face ao *divino*, o leitor poderia ficar um pouco admirado com a retoma do motivo inicial do Salmo: «In salicibus suspendimus organa nostra»:

«Fique logo pendurada
a fruta com que tangi
ó Hierusalém sagrada
e tome a lira dourada,
para só cantar de ti!» (p. 111).

³⁶ O modelo de amor de Petrarca é não só *impositivo*, mas também *institucional* nesta cultura poética, mas não absolutista; no campo da concorrência da mulher amada, o enfoque camoniano não se sujeita a esse *imperium*, como ressalta na Ode VI, «Pode um desejo imenso», e do elogio, nas endechas em redondilha menor a «ũa cativa com quem andava d'amores na Índia, chamada Barbora» onde, conforme foi com toda a pertinência posto em evidência em estudo recente, os ingredientes da *beleza* de matriz petrarquiana (*olhos, cabelos louros, graça viva, mansidão*) são *derivados* para uma «pretidão de Amor / tão doce figura» (p. 89).

³⁷ Anotar-se-á o reiterado emprego contrastivo dos demonstrativos *aquela* e *este* na gestão do espaço / tempo em que se inscreve o poema.

O conjuntivo de volição do primeiro verso assinala o encerramento de um processo deliberativo, com as suas interrogações e até hesitações. O gesto de *pendurar* é imediatamente substituído pelo de *tomar* («E tomando já na mão / a lira santa», dez versos depois) um outro instrumento, não de sopro, mas de cordas, simbólico pelo som musical nele produzido e pela própria forma do instrumento, portanto com um sentido idealista muito maior. Na verdade, a imagem de um canto que *desata* o sujeito dos *vícios* que o *ferrolham* e *cativam* «na Babilónia infernal» tinha atrás de si não só o prestígio da metáfora socrática no *Fédon*, mas também evocava a metáfora cristã do corpo de Cristo como *lira* de que emanava uma música espiritual³⁸.

É a esta situação que se reporta o lexema *palinódia* que vai surgir versos depois: «a palinódia já canto»³⁹. Desde o exemplo da tradição clássica respeitante a Estesícoro⁴⁰, que arrependido de haver desprestigiado Helena, se desdisse posteriormente num canto (ou dois?) de sentido inverso, o reconhecimento do erro, conducente a um arrependimento, era também tópico no campo poético, a maioria das vezes sob a forma da confissão de uma metamorfose ou mudança de direcção da criação poética.

O momento do poema em que Camões encarrega a voz enunciativa de proclamar que chegara a ocasião de *cantar a palinódia* encontra-se no interior da segunda parte da glosa, num ponto onde, em jeito de *recapitulatio*, as redondilhas voltam à interrogação do versículo 4, para avançarem de seguida para o versículo 7, «Memor esto, domine, filiorum Edom»⁴¹.

³⁸ Neste tipo de poesia, em que o lirismo se apega ao moral, o termo Babilónia surge sobretudo carregado por uma coloração semântica negativa, como sucedia em Petrarca; nas *Rimas* faz equivaler Babilónia à vida terrena no Soneto 120, «Cá nesta Babilónia, donde mana», onde a anáfora do deíctico locativo *cá* acentua uma reflexão moralista, com a imagem do *labirinto* a recobrir-se do sentido cristão de «escuro caos de confusão» (p. 176); noutro soneto, «Na ribeira do Eufrates assentado», nº 129, temática e discursivamente – até pela variante inserida no ms. de Madrid, «Nos rios de Babilónia assentado», atribuído ao poeta na ed. de 1668 – muito próximo das redondilhas, a problemática focaliza-se – e de certo modo dramatiza-se mediante a inserção do discurso directo interrogativo – no conteúdo do versículo 3 do Salmo; mas importa anotar que, neste Soneto, funciona o que alguns designam por *constelação rímica*, que enlaça *memória*, *glória*, *história* e *vitória* cuja referencialidade semântica fica no terreno ambíguo da meditação moral e da linguagem própria da poética cortês: «causa de meus males», «passado bem», «Respondo com suspiros» (p. 181).

³⁹ Pode anotar-se como este presente do indicativo se inscreve na linha da exposição de maneira similar à do *vejo* em «e vejo-me a mim, qu' espalho» na zona inicial do poema.

⁴⁰ Por exemplo Platão, *República*, IX, 586c e *Fedro*, 243b.

⁴¹ Dever-se-ia ter em conta que esta actualização do «já canto» só se consolida, no interior da argumentação desenvolvida ao longo do poema, pelo facto de antes o poeta haver equacionado a questão do *gosto* e da sua *mudança*, assente na *diferença* entre «tenra mocidade» e «maior idade», advertindo que a *mudança do canto* não pode ser perspectivada em termos de vida terrena (p. 107).

O ambiente que se cria nesta segunda parte do poema é marcado por um forte investimento na linguagem moralista, relacionada com o tradicional tema do *contemptus mundi*, a que a *koine* neoplatónica ajudava bastante como sistema organizado de reflexões filosóficas. Nestas circunstâncias, a recuperação, em novo registo que o copista de Madrid caracterizou como *ao divino*, conduz à reformulação da interrogação de abertura do Israelita:

«Mas eu, lustrado co santo
raio, na terra de dor,
de confusão e d' espanto,
como hei-de cantar o canto
que só se deve ao Senhor?» (p. 111).

Daí passa-se ao acto de *pendurar a fruta com que tangi*, aspirando a substituí-la pela *lira santa*, cujo *som* é inarrável, porque se trata unicamente do *douto som* apropriado à *celebração de Jerusalém* (p. 112). A articulação entre estes dois elementos da equação que estrutura o poema (*fruta / lira*), pode ver-se configurada no questionamento do modo e do tempo do *canto*, que, intersectando o Salmo no versículo 4 referido, é também retoma, na segunda parte, da declaração já exarada na primeira:

«Que idade, tempo, o espanto
de ver quão ligeiro passe,
nunca em mim puderam tanto
que, posto que deixe o canto,
a causa dele deixasse» (p. 107).

Executando um *reditus ad rem*, o autor faz uma recapitulação do já focado, recuperando o tema central de *deixar o canto* já pronunciado na primeira parte, fazendo agora convergir de novo a glosa com o Salmo, no versículo «Memor esto, Domine, filiorum Edom»⁴². Surge uma linguagem de conotação militar, naturalmente sintonizada com a dimensão guerreira com que a vida terrena do cristão é delineada e que se articula, coerentemente, com a insistência em «esta confusão», nos «mundanos acidentes, / duros, tiranos e urgentes», nos «vícios» (p. 111), tudo marcas da terrenidade, que vale também por sensorialidade, por uma remissão para o amor cortês ligado aos «cantares d' amor profano». A sintonia intertextual com a parte final do Salmo, onde o Israelita, no sin-

⁴² Como já foi demonstrado, a interpretação camoniana do sentido de Edom coincide com a de S. Jerónimo.

gular, suplica a atenção de Deus, dando como garantia a sua fidelidade, torna-se evidente, mas não se manifesta total. É que a perspectiva neoplatónica tomada no início desta segunda parte da glosa impõe a interpretação final nessa mesma sede filosófica. O versículo final, «Beatus qui tenebit, / Et allidet parvulos tuos ad petram», é sujeito a uma acomodação semântica que se assinala pela marca reflexiva enunciada em forma de sentenças, enfatizadas por sua vez pela anáfora da sequência de *Quem* na zona final do poema⁴³.

Qual a função, por conseguinte, da poesia?

O primeiro ponto que talvez valha a pena colocar em destaque é o facto de, distintamente do que sucede em outros poemas de maior densidade semântica, pertencentes aos *géneros maiores*, nas redondilhas em causa o poeta não ter investido em referências de cariz *histórico* com que muitas vezes credita a abordagem ao tema do amor, sua natureza, origem e consequências.

Ora, não obstante poder considerar-se que, num poema tão concentrado na imagem da infelicidade da vida humana na actualidade, não seria difícil encetar uma exploração dessa vertente tomando como esteio da creditação o caso particular do próprio sujeito da enunciação, curiosamente, tal não sucede; o que de referível à *memória* do sujeito da enunciação existe é vago e pouco avivado. A exemplaridade que poderia decorrer da singularidade do *eu* que tutela gramaticalmente o enunciado acaba por se diluir na perspectiva plural colectiva com que o Salmo se inicia.

Na Ode III, «Se de meu pensamento», Camões serve-se do mito de Orfeu, reportando-se à capacidade sedutora e encantatória do seu canto, produzido pela «lira toante» (p. 264). Aqui a *lira* não detém o estatuto especial de símbolo de uma música *ideal*, isenta das dimensões sensoriais da música captada pelos ouvidos naturais; havia sido a sua força *toante* que capacitara Orfeu a ser «escutado do fero Radamante» e a tornar «quietas» as «três Fúrias escuras, / implacáveis à gente». Tal eficácia do *canto* exemplificada em Orfeu era fonte de felicidade, já que o músico conseguira obter a satisfação de ver os seus efeitos maravilhosos: a sua infelicidade conhecera alguma consolação através dos efeitos

⁴³ Pondo o acento na oposição *flauta / lira*, enfatiza-se uma concepção bipartida do poema e poderia considerar-se que, em similitude com Orfeu capaz de *convocar, unindo*, a atenção dos animais e entidades da natureza à volta da música da sua flauta, também a lira, que na glosa camonianiana é marcada por ser *dourada* e capacitada para o *douto som*, poderia apontar para a ideia de que a *graça divina* simbolizaria o cimento – talvez o *desejo*... – congregador da condição humana terrena. Por outro lado, atendendo ao facto de o cômputo dos versos ser igual ao dos dias do ano, *poderia* ver-se nele uma projecção da harmonia musical do mundo, inscrita nessa larga via de comunicação histórico-cultural que liga o platonismo e seus desenvolvimentos ao estoicismo ciceroniano, ao agostinianismo, ao tomismo medieval e ao renascimento neoplatónico e humanista. De qualquer modo, parece bastante evidente que a coesão *lógica* do poema, vista na articulação entre as suas duas partes, não se pode considerar muito sólida.

do canto, essas «desusadas músicas de Orfeio» que o pastor Almeno deseja ouvir dos «pastores rudos» para consolo da sua dor, na Écloga III, «De Almeno e Belisa». Como reiteradamente sucede em Camões, a demora ou atenção que concede a este mito serve para instituir o contraste com o caso pessoal identificado com a figura da sua primeira pessoa do singular. Para esta não há viabilidade de qualquer ventura: ao invés do exemplificado por Orfeu, a «desventura» proclamada não tem idêntica capacidade de *abrandar uma alma humana*, «que é contra mim mais dura / e mui mais desumana / que o furor de Calirroë profana» (p. 265). É evidente que o ambiente cultural que envolve a Ode é muito distinto do da glosa ao Salmo, e a referência directa à personagem central do romance helenístico, captada certamente através de alguma fonte enciclopédica, é disso um sinal.

A primeira observação que ocorre fazer é a seguinte: tomando por base a acepção de *canto* como equivalente de *poesia*, na dimensão expressiva do autor diante do leitor, Camões coloca em contraste duas coisas: o *canto doce*, gerador de um *deleite* por vezes espiritualizado e encarregado de fornecer algum consolo ao sofrimento, e o *ruído* conotado com a violência, a dor incomensurável.

Trata-se de uma finalidade enunciativa que visa tornar o discurso eficaz, concordante com o preceituado por Aristóteles no Livro III da *Retórica*, e que emerge em diversos pontos do oceano que é a Lírica camoniana. Tome-se a Canção V, «Se este meu pensamento», que projecta para o plano do irreal a possibilidade de a expressão forte da dor – «Se este meu pensamento, [...] d'alma pudesse vir gritando fora» – contribuir para um único deleite, ainda que paradoxal: «com canto manifesto / pintara meu tormento e vosso gesto» (p. 211). A equipolência entre *cantar* e *pintar* e entre *meu tormento* e *vosso gesto* no plano da *manifestação* discursiva sustenta toda a arquitectura argumentativa do poema, a Canção V. Basta anotar que a acumulação, criadora de algum *suspense*, de orações condicionais de valor potencial ou irreal – o que por si mesmo era já motivo de dramatização⁴⁴ – coloca a hipótese do retrato da amada num horizonte irrealizável, já que os elementos constitutivos dessa *descriptio*⁴⁵ não conduziriam a uma consequência real: a capacidade de *ter palavras* para *igualar* «com vossa fermosura minha pena» (p. 213). Como sempre, a aporia camoniana bloqueia o desfecho da equação *se p então q*. Mas a impossibilidade do *grito* é também a do *mostrar*, na medida em que a própria imagem do amador, perfilada também com

⁴⁴ «Se este meu pensamento [...] E se alguém, com razão [...] E se pola ventura».

⁴⁵ E que são os da *koine* petrarquiiana: dourados cabelos; nariz lindo, afilado; boca graciosa; dentes, perlas. Bastaria evocar a pintura de Da Vinci *L'Annunciata* para ter uma representação pictórica desse dourado quase espiritual dos cabelos. No entanto, se Camões usa os tópicos dos cabelos ondulados e loiros e dos olhos, já institucionalizados na tradição poética, não aproveita o da mão e do gesto que em Petrarca às vezes é atribuído à figura feminina.

elementos petrarquistas e trovadorescos, dependeria da satisfação das mesmas condições:

«Então amostraria [1ª pessoa gramatical]
os olhos saüdosos,
o suspirar que a alma traz consigo;
a fingida alegria,
os passos vagarosos,
o falar, o esquecer-me do que digo;
um pelejar comigo,
e logo desculpar-me...» (p. 212-13)⁴⁶.

É isso que aparece abordado na quarta e quinta estâncias da Canção em causa, cujo enunciado é construído de uma forma rigorosa do ponto de vista sintáctico, revelando aquele processo de relatinização da língua vulgar de que Camões é o principal agente no séc. XVI, conforme um importante estudo já evidenciou⁴⁷:

«E se pola ventura,
dama, vos ofendesse,
escrevendo de vós o que não sento,
[...]
seria fundamento
daquilo que cantasse
todo de puro amor,
porque vosso louvor
em figura se mostrasse.
[...]
Então amostraria
os olhos saüdosos,
o suspirar que a alma traz consigo» (p. 212).

⁴⁶ O auto-retrato, projectado para o plano das hipóteses irrealizáveis dadas as circunstâncias, que o poeta faz nestes versos coincide, no fundo e em pormenores, com a do galanteador que se passeia para expor, isto é *mostrar*, a dor de amor, personagem que tanta ridicularização mereceu na poesia jocosa, no teatro, na pragmática moralizante e política, etc.; funcionando, é certo, em registos muito distintos entre si, a figura de um Camões galanteador fixada em *anedotas* do séc. XVI – cujo contributo para a cristalização de uma imagem banalizada do poeta deve ter sido grande – pode corresponder, no plano do comportamento real, à projecção *imaginada*, *ideal* do amador no plano da reflexão poética.

⁴⁷ Não obstante, há quem opine que tal fenómeno se verifica já no *Cancioneiro Geral*.

Ora esta função *mostrativa* nunca deixa de estar presente na Lírica de Camões. Ela marca um aprofundamento evidente em relação ao modelo cancioneril, uma forte focagem no mundo sentimental atribuído pela própria primeira pessoa do singular a si mesma. No entanto, tal como estava *instituído* no discurso lírico em verso desde os modelos trovadoresco e petrarquiano, a realidade de um auditório, seja ou não dedicatário e ainda que não seja apresentado como assistência presencialmente ouvinte, nunca está ausente da situação enunciativa; a presença de um *vós* léxica ou morfológicamente marcado no enunciado de forma alguma permite neutralizar o *cenário* para que é previsto o discurso lírico: se em Petrarca o ilocutário surge logo convocado no primeiro soneto no «Voi ch'ascoltate» ou em Boscán isso se faz no «O! Vosotros que andáys tras mis escritos» do Soneto XXIX⁴⁸, em Camões documenta-se no «Ó vós [...] Quando lerdés» do Soneto 1. Mas pode tornar-se actual em situação intratextual, mesmo em poemas onde a concentração do terreno definido pelo *eu* é muito forte. Um bom exemplo encontra-se na IV estância da Canção IX: o comentário parentético «(e vede se seria leve o salto!)» (p. 221) convoca expressamente esse *ouvinte* inerente à enunciação, contribuindo para o reforço da *perspicuitas*⁴⁹.

Vale a pena chamar a atenção para o facto de que é no quadro desta situação enunciativa – *vós*, *Senhora* ou *vós leitores* – que se cruzam dois campos semânticos da lírica europeia instituída pelos trovadores e mantida por toda a herança que deixaram, sujeita, naturalmente, a uma diversidade alargada de aproveitamentos: o campo da tristeza e o da ausência, que tem anexado o da partida. No centro está o motivo de *ver a dona*. O afastamento, equacionado de forma mais sócio-política ou mais sentimental, é causa de dor; na passagem do século XV para o seguinte, a abordagem neoplatónica encontrava o terreno preparado⁵⁰.

Estas observações ganham – seja permitido assim pensar – algum relevo se relacionadas com a questão da poesia ou do *canto*. Como se deixou mais atrás referido, a expressão poética comporta uma função essencial, que é a de

⁴⁸ Anotar-se-á que o Soneto I de Garcilaso – «Quando me paro a contemplar mi 'stado» – não incorpora este motivo. No caso de Pietro Bembo, o soneto de introdução ao cancionero reflecte essa mesma intenção, mas focaliza-a na ideia de que o objecto do *canto* é o exemplo da *guerra amorosa*, de ressonâncias ovidianas, que anuncia ao leitor: «Piansi e cantai lo strazio e l'aspra guerra [...] Ché potranno talor gli amanti accorti, / queste rime leggendo...».

⁴⁹ O passo em que se insere o *vede* solicita do leitor a imaginação de uma cena visual, pelo que esse imperativo ganha uma maior legitimidade: «Os quais tão alto / me subiam nas asas, / que caía / (e vede se seria leve o salto!) / de sonhados e vãos contentamentos».

⁵⁰ Haverá que não marginalizar a forte influência de Bembo, aliás expressamente evocado, nesta dimensão da lírica como criação/expressão de uma *ascese amorosa* que retoma e reinterpreta o modelo petrarquiano em tempos muito próximos de Camões; além de que, por outros canais, o autor de *Gli Asolani* era bem conhecido dos meios cultos portugueses em meados do século.

mostrar, não evidentemente no sentido directo da *deixis* retórica, postulada sobretudo para a oratória, mas no de, mercê de uma variedade de caminhos oblíquos, inculcar no leitor uma sugestão de verdade poética (também nessa acepção de ‘inventada’) porque não demonstrável em termos exclusivamente racionais. No quadro lírico essa função de *fazer ver* ou de *pôr diante dos olhos*, que a retórica aristotélica e as suas renovações quinhentistas valorizavam fortemente, actua sobre o panorama interior da situação sentimental que o sujeito reverte sobre si mesmo⁵¹. Por isso, e por extensão, o *canto* serve também para amenizar a dor⁵², como se apontou a propósito de «Sobre os rios», já que se identifica como expressão artística e humanizada – isto é, não natural e, portanto, acima da *feritas* – da necessidade de *desabafar* que se manifesta basicamente no *grito*, tão forte que sobreleva ao ruído da ira do mar:

«Aqui o imaginar se convertia
num súbito chorar, e nuns suspiros
que rompiam os ares» (p. 221).

É palpável neste como noutros pontos da poesia camoniana uma preocupação pela *enargeia* ou *evidentia* que o enunciado deve conter para enfatizar e valorizar a sua potencialidade expressiva e, conseqüentemente, sedutora e persuasiva: o texto cria um cenário dominador, onde, em termos muitos agostinianos, o *eu* se perfila como figura pequena (nesta Canção tal é óbvio), de conotações épicas, fortalecidas por *figurae elocutionis* do género das aliterações, enumerações lexicais, estratégica utilização de palavras esdrúxulas⁵³.

Ora, bem vistas as coisas, esta problemática está reflectida na questão da relação entre a música da *frauta* e a da *lira* em «Sobre os rios». Mas a questão que se coloca é a de saber qual é essa relação, ou seja, onde se encontra, na Lírica, o resultado desse deixar a *frauta pendurada nos salgueiros* e do subsequente *tomar a lira dourada*.

E aqui voltamos ao que foi observado no início destas linhas: a impossibilidade de estabelecer parâmetros históricos na produção lírica camoniana. Por isso, não obstante a ênfase com que o poeta se refere à força do *canto*, à necessidade de exposição de um mundo sentimental *biográfico*, não se pode concluir daí que, em dado momento, se haja produzido uma *conversão* na sua poesia.

⁵¹ Existe um paralelismo transparente entre esta concepção do *canto* com a visão ciceroniana (e não só) da oratória, como acção discursiva por excelência performativa (*De Or.*, 1, 8, 32), instituidora da superioridade do homem no seio dos seres naturais.

⁵² Uma função petrarquiana: *Canzoniere*, XXIII.

⁵³ Por exemplo: «soberba, inexorável e importuna», acumulação claramente latinizada (p. 221).

Temos, por conseguinte, uma concepção da poesia como canto de consolação, mas também de persuasão sedutora do leitor, que espelha uma visão *dramática* da vida terrena segundo a perspectiva cristã; o neoplatonismo não faz mais do que ajudar a reforçar essa visão. Mas, por outro lado, quer por influência dessa mesma filosofia da existência humana, quer por influência de uma tradição cultural e poética que a isso incentivava, Camões, guiado certamente muito pela concepção da poesia como local discursivo da ascese amorosa, integra-a no mesmo mecanismo de aspirações ou anseios definidos como necessidade quase impositiva de fuga das condições do presente material; por um lado a expressão de um *canto doce* e necessário e por outro o estímulo especulativo da imagem do gesto israelita de *pendurar* o instrumento musical evocador da glória e felicidade passadas são duas facetas de uma mesma questão.

Nestas circunstâncias, vale a pena atentar em alguns aspectos da abordagem à questão do *novo estilo*, que Camões não restringe, como é sabido, à Lírica em si; para tal sirvam os versos seguintes, transcritos da dedicatória ao Duque de Aveiro da Écloga VI, de Alieuto e Agrário:

«Vereis, Duque sereno, o estilo vário,
a nós novo, mas noutra mar cantado,
de um, que só foi das Musas secretário;
o pescador Sincero, que amansado
tem o pego de Pócrita co canto
pelas sonoras ondas compassado.
Deste seguindo o som, que pode tanto,
e misturando o antigo Mantuano,
façamos novo estilo, novo espanto» (p. 359-60).

Há que notar a presença de um formulário que é marca desta cultura poética, que bem podemos considerar, como outros já fizeram, uma *instituição*, no sentido não tanto de *género*, mas de um conjunto de comportamentos instalados numa tradição, dotados de regras de funcionamento que lhe são consignados de maneira normativa ou não, de processos de organização formal do enunciado (por exemplo tipo de verso, de estrofes e de rimas), de objectivos e intencionalidades semânticas, de recrutamento lexical, etc.. Expressões usadas nos versos acima citados como *estilo vário*, *pelas sonoras ondas compassado*, *seguindo o som, que pode tanto*, *misturando o antigo Mantuano*, *façamos novo estilo, novo espanto*, reportam-se a juízos de preceptística poética *institucionalizada* pela cultura literária clássica e inscrita na cultura poética orientada pelo exemplo de Petrarca. Quando este, no soneto proemial dos *Fragmenta rerum vulgarium*, propõe a variedade rítmica de *il suono in rime sparse* como factor essencial dessa poesia destinada a ser, organicamente, expressão de uma dor – «quei sospiri ond'io

nudriva ‘l core» – e consolo da mesma, deixa bem destacada a ideia de que é precisamente esse «vario stile» que permite, a par de muitas outras componentes do enunciado poético, o factor de *diferença*, ou seja, de afastamento face à *opinio vulgaris* identificada com os factores negativos da poesia: não só a vulgaridade dos temas, do vocabulário ou da doutrina, coisas que Horácio preceituara na *Arte poética*, mas também do *rhythmus*, ou na prosa oratória, do *numerus*, que estava para além da função limitada da *rima*⁵⁴. Mas não se deixe escapar a valorização de uma retórica (poética, claro) da *variedade* – dir-se-ia *anticiceronianista* –, subjacente à *mistura* que aproxima Camões do poeta italiano.

Neste contexto, o *novo* não se limitava ao sentido de ‘novidade’ que Sá de Miranda ainda lhe empresta, mas abarca também o de ‘excelente, superior’, como na fórmula empregue por Dante a propósito da escola de Cino da Pistoia, *dolce stil novo*. O decassílabo trabalhado por esses já antigos poetas italianos oferecia um espaço versal bem mais amplo para experiências que eram desconhecidas do heptassílabo da redondilha. Basta notar, nos versos transcritos atrás, a inscrição de palavras esdrúxulas na penúltima posição do verso, em sintagmas do tipo «húmida gente», «túmidas despreza», «atónito, afrouxando», «música divina», «horrisonas quebrantas», procedimento que Camões pratica variadas vezes nos *géneros maiores*, evitando, no entanto, fazer desses vocábulos proparoxítonos palavras de rima.

Dito isto, parece mais do que evidente que não há fundamento para tentar relacionar a aspiração a um novo *canto*, substitutivo de um outro inadequado à expressão de uma sentimentalidade amorosa apreciada pela vulgaridade das pessoas⁵⁵, com as alusões ao *novo estilo* capaz de suportar a tarefa de se tornar *canto manifesto* de uma realidade que percorre, como espinha dorsal, toda a Lírica de Camões: *pintar* o «meu tormento e vosso gesto» (Canção V, p. 211)⁵⁶.

⁵⁴ A questão relaciona-se com o significado (e a importância) da noção de *número*; Cícero faz equivaler *numerus* ao grego *rhythmos*, certamente tendo presente o jogo de palavras *rhythmos* / *arithmos*: o *numerus* reporta-se àquilo que é mensurável ao ouvido e *numerosus* àquilo que deixa uma impressão na alma; mas a sua ideia central é de que o *dis-correr* (*rhythmos* liga-se a *rhein*) do enunciado não deve ser enfadonhamente contínuo, antes reguladamente contrastado. É nesse sentido que vai a ênfase do *compassar* dada pela imagem das *ondas* sinalizadoras da *sonoridade*, do mesmo modo que na Écloga VI o pastor Agrário se extasia em *notar os números* dos versos que ouve ao pescador Alieuto (p. 361). Por esta zona de questões passou o problema das diferenças e correlativas virtualidades dos dois principais versos em tempos de Camões: o heptassílabo da redondilha e o decassílabo de imitação italiana.

⁵⁵ Anotar-se-á que Camões recompõe o sentido das virtudes do canto antigo constante do Salmo.

⁵⁶ Esta questão não corresponde a um outro problema: a utilização do heptassílabo tradicional para acolher a glosa do Salmo, em detrimento do decassílabo à maneira italiano, sabendo-se que, desde Dante, este verso era elogiado pela sua maior amplitude e duração e, conseqüentemente, maior capacidade expressiva. Será legítimo pensar que a extensão do poema e a sua natureza doutrinária terão sugerido ao autor essa escolha, na base de que de alguma forma se tratava de *trovas* ou, segundo a terminologia cancioneril castelhana, de um *decir*?

De outro modo, a *miséria* do «bicho da terra vil e tão pequeno» (p. 222), a «tão pequena força de engenho humano» (p. 213) inerentes à natureza terrena do homem – mas Camões labora no quadro de uma lírica amorosa, convém não esquecer – traduz uma espiritualização da imagem do amador e portanto um refinamento da sua poética. Mas daí até considerar que a *palinódia* de «Sobre os rios» é referência a uma *retractatio* programática da Lírica de Camões é passada que não se pode dar.

Nestas circunstâncias, e recuperando as observações feitas na parte inicial destas linhas, podemos inquirir-nos sobre o alcance desse auditório privilegiado para versos de sofrimento amoroso, os *desesperados* a que se refere a Canção IX: a lição final de «Sobre os rios» aplicar-se-lhes-ia? É óbvio que não. O pronome *quem*, no sentido abrangente de ‘todos sejam quais forem’ e usado com insistência anafórica nas estrofes conclusivas da glosa, destina-se a um auditório muito mais vasto, ao qual aponta uma solução que a aporia inerente ao pensamento lírico camoniano não era susceptível de resolver: a *graça* divina é ajuda ao alcance do cristão, a quem pode oferecer uma *beatitude* que o amador não podia encontrar na *instituição* do amor, por mais espiritualizado que o conseguisse desenhar.

Poder-se-ia ir ainda um pouco mais longe e anotar que o acto convocatório dessa Canção IX *chegai, desesperados, para ouvir-me* – que emerge no corpo do poema só depois de o poeta se ter demorado folgadoamente na focagem dos seus *trabalhos, tristeza e sofrimento* – perseguiria uma estratégia de sedução dependente do preceito ciceroniano do *flectere animos*, que implicava a *sinceridade* do *orador*, mas que não podia coincidir rigorosamente com as condições postuladas como prévias ao

«beato só pode ser
quem co a ajuda celeste
contra ti [Babel] prevalecer»,

isto é, àquele

«Quem logo, quando imagina
nos vícios da carne má,
os pensamentos declina
àquela Carne divina
que na Cruz esteve já».

É certo que a *perspicuitas* que se pretende transparente no segmento enunciado, visível na formulação sentenciosa de valor geral que fortalece a *euidencia*, não podia obscurecer as dimensões latinizantes que persistem nos sen-

tidos de «pensamentos», «declina» e «esteve»; mas é também certo que os *desesperados*, apreciadores pressupostos do subsistema da mitologia clássica que colabora na expressividade lírica de Camões, não podiam esgotar o alcance do *quem* das trovas finais de «Sobre os rios».

Jorge Osório*

* Instituto de Estudos Ibéricos da FLUP; Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos da FLUC.

Abstract:

The current approach to Camões' roundel «Sobre os Rios» conveys an attempt to analyse the poem according to the following guidelines: i) its relationship with the Psalm «Super flumina Babylonis», taking into account the known manuscript testimonies from the second half of the 16th century; ii) the relationship between the subject of enunciation and the possible receivers of the discourse, considering other places in Camões' lyrical poetry where they are more explicitly evoked; iii) the poem's internal organisation, noting that its construction does not offer a well-defined coherent structure; iv) the relationship between the poem and a lyrical culture focused on amorous sentiments, in which at least three major aspects converge: the Petrarchan code, the troubadour tradition of courtly lyricism, and elements of Neo-Platonist philosophy.