

REVISTA

VIA SPIRITUS

PREGAÇÃO E ESPAÇOS
PENITENCIAIS

N.º16'09



CITCEM
CENTRO DE INVESTIGAÇÃO TRANSDISCIPLINAR
CULTURA, ESPAÇO E MEMÓRIA

NA ELEGIA DE CAMÕES «O POETA SIMÓNIDES, FALANDO»

Num dos seus escritos sobre «Théorie poétique et esthétique», Paul Valéry deixou dito o seguinte: «Un poète – ne soyez pas choqué de mon propos – n'a pas pour fonction de ressentir l'état poétique: ceci est une affaire privée. Il a pour fonction de le créer chez les autres». E acrescentava logo a seguir: «L'inspiration est, positivement parlant, une attribution gracieuse que le lecteur fait à son poète...»¹. E noutro escrevia: «Le meilleur ouvrage est celui qui garde son secret le plus longtemps. Pendant longtemps on ne se doute même pas qu'il a son secret», para cinco páginas depois opinar: «La littérature oscille entre l'amusement, l'enseignement, la prédication ou propagande, l'exercice de soi-même, l'excitation des autres»². Este ângulo de aproximação à obra de arte literária tem em vista o campo da subjectividade que ela transporta do autor e convoca no leitor, exigindo, naturalmente deste, um saber adequado ao estatuto da obra, o que valida, por sua vez, o papel que cabe ao receptor – costumes detectáveis, expectativas imagináveis, estados psicológicos – na configuração da obra como objecto que comunica; embora partindo e sobretudo visando realidades distintas, práticas e teóricas, poderia recordar-se que, vinte séculos antes, também a retórica assumira a consciência da atenção que o *orator* devia conceder à percepção daquilo que ia no espírito do auditor³. No Renascimento foi praticamente impossível arredar da teorização poética essas matrizes oriundas da retórica, as quais se entendiam subjacentes a toda a enunciação literária.

No espaço já largamente plurissecular da coisa literária em Portugal, a obra camonianiana é, com certeza, um dos melhores exemplos desse segredo poético

¹ Paul VALÉRY, *Oeuvres*, I, edição de Jean Hytier, «Bibliothèque de la Pléiade», Paris, 1957, 1321.

² Paul VALÉRY, *Oeuvres*, II, 562, 567.

³ Era o que todos podiam ler em Cícero, por ex. nas *Tusculanae disputationes*, I,XXVI,64. Quanto à *oscilação* evocada por Valéry, anotar-se-á que ela implica a sua pressuposição de que não é possível constringer a exegese de um texto a um só sentido, ficando ele, o texto, uma vez publicado, à disposição das necessidades dos leitores para uma correlativa diversidade de leituras (*Oeuvres*, «Au sujet du Cimetière marin», *ed. cit.*, I, 1507), o que equivale a duvidar da possibilidade do exercício de uma hermenêutica do *sensus litteralis* apoiada na pressuposição do sentido único ou da intenção do autor. Dessa *liberdade* se serviu Faria e Sousa, entre muitos outros. Vale a pena evocar, por retoricamente paradigmáticas, as diferenças de estratégia estilística captáveis nos escritos do Pe. António Vieira; Ana Paula BANZA, *A «retórica cativa de Vieira»: dos Sermões à Representação*, in *Românica*, nº 17, Lisboa, 2008, «Vieira», 19.

a que aludia o poeta francês do início do século passado. Sem identificar o ponto de vista valériano de que um poeta visa também criar nos outros – leia-se, nos leitores – o estado poético com uma observação de incidência estritamente sociológica, a asserção parece cair como uma luva em Camões, pese embora a fortíssima sensação em contrário, ou seja, pese a enorme pressão que o seu texto poético exerce sobre o leitor no sentido de o dever ler como confissão de um estado poético.

Uma das facetas mais intrigantes do segredo escondido na obra camoniana, e com particular acuidade na parte lírica, tem a ver com a memória, porque por ela se atravessam as questões ligadas à sua pessoa histórica, à intencionalidade semântica dos seus escritos, em suma à sua figura⁴. Importa não perder de vista esta dimensão da ostentação que o enunciante poético faz de si mesmo, a par das estratégias que desenvolve para agarrar também o seu leitor, como bem evocam passos como os seguintes:

«Chegai, desesperados⁵, 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)

ou

«A quem darei queixumes namorados⁶
do meu pastor queixoso namorado,
a branda voz, suspiros magoados,
a causa porque na alma é magoados?
De quem serão seus males consolados?
Quem lhe fará devido gasalhado?» (Écloga V)

⁴ Um dos pontos mais obscuros na apreensão do autor Camões tem a ver com aquilo que possa ou deva ter sido a sua contribuição autoral para a institucionalização da sua *figura*, quer pela maneira como pode ter orientado a leitura – a *legenda* – dos seus discursos, lírico e épico, quer pela imagem que, mesmo em sua vida, mas certamente na fase subsequente ao regresso do Oriente, os comentadores e biógrafos começaram a erguer a seu respeito, pondo o acento tanto na infelicidade pessoal e na injustiça do tratamento de que terá sido alvo, como na superioridade moral, muito à luz de um senequismo difuso, do vate sobre a realidade da pátria. Essa *lenda* perduraria e permanece vigorosa.

⁵ 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 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, 1963, nº 219, 229).

⁶ É retoma do primeiro verso dos tercetos da dedicatória de Boscán à Duquesa de Soma das suas *Obras*, o qual, por sua vez, retoma o «Cui dono lepidum novum libellum» de Catulo, I, 1.

Nos versos citados pode o leitor captar duas coisas: por um lado a figura de uma voz que se oferece como detentora de um saber credenciado em matéria de tristezas; por outro lado, a insinuação da empatia – a confluência do *exercice* e da *excitation* de que falava Valéry – que esse discurso poético buscava accionar no seu espírito.

Quer isto dizer que o enunciado lírico camoniano manifesta ou epifaniza uma exclusiva realidade sentimental interior, ancorada a uma sinceridade existencial que seria a condição *sine qua non* da sua materialidade? Nada menos seguro. As palavras de Paul Valéry em cima transcritas têm também valia neste ponto: a literatura pode ter funções diversificadas; faltou-lhe dizer ainda que pode ter motivações directas diversificadas⁷.

Na verdade, sendo o poeta a sua obra e as suas circunstâncias, há que ter em conta que, na época em que foi dado a Camões viver e poetar, fazer versos reportava-se em larga medida a uma actividade marcada por circunstâncias de convivibilidade – grupos sociais, círculos culturais – ou mesmo de dependência institucional⁸, o que objectivamente nada tinha, nem tem, de desmerecedor. Mas essa circunstância tem um outro alcance significativo, aliás em consonância com as afirmações de Valéry utilizadas nas primeiras linhas em cima: é que pode tornar mais evidente a presença do leitor nos versos do poeta, no sentido de que o poema enunciado pode incluir uma antecipação da excitação que haveria de provocar no espírito do seu leitor. O mecanismo era bem conhecido da teoria e da retórica oratória: estar atento à admiração do receptor, fosse ouvinte ou fosse leitor.

Qualquer leitor da lírica camoniana tem a nítida percepção da importância que a memória ocupa como elemento da construção do pensamento poético e do discurso que o enforma e veicula. Não se trata de um ponto de vista filosófico, naquilo que haveria de racionalizante e globalizante, envolvente de uma ontologia própria do homem, mas trata-se da visão que, na instância do *hic et nunc* do enunciado poético, corresponde a uma voz particular, a um eu que, nos momentos mais fortes do discurso poético, se mostra ou se apoia na biografia; ou numa biografia... poética...⁹.

Mas não façamos confusões: a memória não funciona em Camões como o mero registo de coisas inscritas no passado que se reporta à entidade da primeira pessoa que responde pelo enunciado poético. Não se pode comparar

⁷ A *inspiração* camoniana seria bem a *attribution gracieuse* que os leitores desde cedo começaram a fazer à *son poète*, usando a expressão de Paul Valéry. Por isso, importa sublinhar que uma das facetas mais significativas dos estudos camonianos do séc. XX consistiu precisamente em levar a cabo o que se poderia dizer, usurpando uma expressão de Hans-Georg Gadamer, um progressivo *refinamento da nossa possibilidade de compreensão* da obra do poeta.

⁸ Hélio J. S. ALVES, *A propósito do soneto* O dia em que eu nasci e do seu autor, in *Estudos. Para Maria Idalina Rodrigues, Maria Lucília Pires, Maria Vitalina Leal de Matos*, Lisboa, 2007, 263.

⁹ Rita MARNOTO, Camões. Quem é quem, in *Sete Ensaios Camonianos*, Coimbra, 2007, 107s.

com o papel que Jean-Jacques Rousseau lhe atribuiria no início da II Parte das suas *Confessions*: «L'objet de mes confessions est de faire connoître exactement mon intérieur dans toutes les situations de ma vie. C'est l'histoire de mon âme que j'ai promise»¹⁰. Mais: para Rousseau a memória tinha por função *retracer uniquement les objets agréables*, já que a sua *imagination effarouchée* só lhe fazia antever de *cruels souvenirs*.

Não era essa nem podia ser a atitude de Camões; o âmbito semântico da palavra tinha raízes longínquas no pensamento antigo, a começar pela epistemologia platónica, pela psicologia aristotélica e pelas reflexões do estoicismo romano, passando pela função que a evocação do passado pessoal desempenhava na expressão lírica românica, desde a petrarquiana até à da cultura cortês.

Por outro lado, e antes de avançar mais, importa ainda anotar que no Renascimento se procurou aprofundar uma ideia de memória não propriamente numa perspectiva de natureza psicológica, mas mais como arte da memória ou da mnemónica, numa concepção que tinha muito de projecção visual do saber, o que conduziu aos esforços como o representado pelo Teatro da memória de Giulio Camillo, numa arrumação arquitectónica das coisas conhecidas, ou seja da *scientia*, onde se buscava disponibilizar, de forma ágil e eficiente, a enciclopédia dos saberes. Explorava-se ou procurava-se tirar proveito das potencialidades semânticas do enlace significativo que se entendia existir entre a palavra e a imagem, no interior de um espaço como, por exemplo, uma folha de papel; o êxito de um modo de expressão de base poética como o emblema – que a impressão tipográfica dos textos enormemente facilitava, se bem que não a tivesse inventado – manifestação dessa ambição¹¹. A memória tinha a ver com algo que se podia ver, para onde se podia remeter o observante ou o leitor, ajudando, desse modo, a fortalecer a força significativa dos meios de comunicação artística, num processo que se avizinhava do conceito de prazer em Aristóteles, radicado fundamentalmente na *mimesis*¹².

¹⁰ *Les Confessions*, éd. intégrale... par Ad. Van Bever, T. II, Paris, sd, 74-75.

¹¹ Lina BOLZONI, *La chambre de la mémoire. Modèles littéraires et iconographiques à l'âge de l'imprimerie*, Genebra, 2005.

¹² O passo mais evidente da *Poética* é 1448b; parece legítimo apelar a essa definição de *poesia* a propósito da situação mental produzida pelo enunciado poético de Camões (pelo menos no campo da intencionalidade) na medida em que o leitor, em quem o poeta considera implícito o saber letrado e quiçá uma experiência sentimental adequada – o *tormento* amoroso, ampliado até aos limites do existencial, era inerente a um estado cultural e social em que se podia rever, ao menos no plano idiossincrático, quem o lia – poderia encontrar o deleite interiorizado que o texto era suposto suscitar nele. No fundo, trata-se de um tópico gerado pelo modelo do «Voi ch'ascoltate in rime sparse il suono» do soneto I de Petrarca. Mas a poesia construía-se também com retórica e no quadro de uma ideia de criação que dependia da *imitatio*, mais ou menos servil ou geralmente alusiva conforme os casos; Camões *imitou* Petrarca – que poeta lírico da época não o pretendeu fazer? –, mas não em tudo; por exemplo, a metáfora do *caminho*, que tanta força tem no italiano e que Garcilaso de La Veja também usa, surge em Camões – enfatizando uma verdade biográfica – substituída pela viagem marítima

Há três décadas, em 1980, Christopher Lund publicou um conjunto de pequenas histórias, do tipo de anedotas, relacionadas com o ambiente do paço régio, com figuras da aristocracia e da casa real portuguesa relativas, na sua grande maioria, aos reinados de D. João III e de D. Sebastião¹³. Do ponto de vista da organização do enunciado, essas historietas, apresentadas como autenticamente históricas – mediante procedimentos correntes, um dos quais é a nomeação dos intervenientes como pessoas que haviam realmente existido e de que havia ficado memória facilmente reconhecida –, organizam-se em torno do dito, enquadrado num feito que oferece uma referencialidade exofórica: o evento é, assim, mostrado ao leitor à maneira do *apophtegma* de larguíssima tradição tanto clássica como cristã¹⁴. Só que no apotegma existe a intenção e a pretensão de transmitir ou de inculcar uma lição de natureza doutrinária ou moral, aspecto que, no caso destas anedotas e de outras também já publicadas¹⁵, não constitui marca especial.

Na verdade, o manuscrito da Biblioteca do Congresso em Washington que Christopher Lund utilizou pertence a um tipo de escritos que foi bastante mais usual ao longo dos séculos XV-XVIII do que os exemplos conservados poderão sugerir, certamente porque o terramoto de 1755, entre outras causas claro, fez desaparecer muitos outros que se encontravam nas livrarias de palácios e casas senhoriais na capital do reino, onde a nobreza mais importante se havia fixado para estar perto do poder régio. Tratava-se de colecções de histórias ou notícias organizadas por curiosos, por pessoas que desempenharam funções na administração régia ou nobre, como secretários e escrivães, por elementos de casas fidalgas, colecções essas que serviam para guardar lembranças de sucessos, de acções e atitudes, ou seja um saber que, exigindo o domínio da letra, ganhava valor e força pelo facto de se tornar memória e de se revestir de um inestimável interesse arquivístico¹⁶. É fácil imaginar a mais valia que, por exemplo, uma

perigosa para o Oriente, ou como na Elegia II, «Aquela que de amor descomedido», pela imagem do andar solitário e vagaroso «ao longo de ãa praia saudável» (238).

¹³ *Anedotas portuguesas e memórias biográficas da corte quinhentista. Istorias e ditos galantes que sucederão e se disserão no Paço*, ed. de Christopher C. Lund, Coimbra, 1980.

¹⁴ Neste conjunto o sujeito narrador surge na 1ª pessoa – de Rui Lourenço de Távora – em 10 casos; mas, no conjunto de 127, a grande maioria depende de uma 3ª pessoa, como é corrente nos apotegmas.

¹⁵ *Ditos portugueses dignos de memória. História íntima do século XVI*, ed. de José Hermano Saraiva, Lisboa, s.d.

¹⁶ O colecionismo, além de uma necessidade de custódia de um saber de fundo sobretudo literário e histórico – nesse sentido de Paul Ricoeur de história como «guardiã do passado dos homens» –, denunciava também um generalizado por esses tempos, sobretudo entre a aristocracia mais esclarecida: coleccionar inscrições antigas, vestígios arquitectónicos, relíquias de um passado que emergia materialmente na forma de ruínas; coleccionar frases de teor moralizante, ditos, sentenças; coleccionar poesia, em *cancioneiros*; coleccionar para saber, para adquirir ou reforçar o prestígio social da família e dos seus indivíduos, para apoiar a educação das suas gerações mais novas; coleccionar livros, com um apreço particular pelo livro manuscrito; Ana Isabel

família nobre poderia retirar do facto de manter em arquivo a memória dos feitos, das funções, dos conselhos, etc. de elementos seus anteriores: além do prestígio, era a força política dessa vantagem que interessava¹⁷.

Conforme Christopher Lund confessa, foi o facto de no manuscrito existir um núcleo de historietas centradas na figura de Luís de Camões que chamou a sua atenção. Trata-se de um conjunto não muito extenso de oito anedotas em que o poeta aparece como interveniente; é óbvio que não se pode garantir a fidelidade histórica destes eventos menores – aquilo que João de Barros designava de «cascalho da história» –, nem isso terá consequências graves para o que aqui importa.

Essas historietas projectam a imagem de um Camões, provavelmente antes do período indiano¹⁸, jovial, galanteador e amigo do companheirismo e do convívio, como era típico do modo de vida da fidalguia de menos posses por aqueles tempos. O verso d' Os Lusíadas tantas vezes citado «Nũa mão sempre a espada e noutra a pena»¹⁹ é com frequência utilizado para sintetizar essa imagem, não se tendo em conta que o seu significado era muito mais profundo, além de retomado certamente de Garcilaso de La Veja, cuja biografia de fidalgo-poeta-militar oferecia a Camões sugestões de similitude que lhe eram familiares através das leituras atentas que fez da sua obra²⁰.

BUESCU, *A persistência da cultura manuscrita em Portugal nos séculos XVI e XVII*, in *Ler História*, 45, Lisboa, 2003, maxime 44.

¹⁷ Por exemplo, ainda em meados do séc. XVIII o 2º marquês de Valença, D. Francisco de Portugal, fazia imprimir em 1745 em Lisboa duas *Instruções* dirigidas aos dois filhos mais velhos, fundadas em saber letrado e experiência política, para lhes inculcar – ostentando-o, se bem que para um restrito grupo de «parentes e amigos» – a consciência de uma dignitas própria de homens tão «ilustres» e «cavalheiros» como lhes competia ser; José Adriano de Freitas CARVALHO, *As Instruções de D. Francisco de Portugal, Marquês de Valença, a seus filhos. Um texto para a Jacobea?*, in *Península. Revista de Estudos Ibéricos*, 1, Porto, 2004, 319.

¹⁸ Como jovem pagem assistiu à tomada de Túnis pela armada de Carlos V, certamente integrado na comitiva do infante D. Luís.

¹⁹ *Lus.*, VII, 79.

²⁰ Não era difícil ler Garcilaso em Lisboa, já que, para além de cópias manuscritas, no mesmo ano, 1543, da primeira edição das suas obras no volume das de Boscán, saía em Lisboa uma igual; o conhecimento de Garcilaso é perceptível em muitos locais da Lírica de Camões; para o passo em causa há que apontar para a Elegia II, *A Boscán*, e para os vv. 94-99. Do mesmo modo, para a figura do poeta com a espada numa mão e a pena na outra, que Camões define num terceto da sua Elegia VII, *A Dom Leonis Pereira*, – «Nũa mão livros, noutra ferro e aço, / a ùa rege e ensina, a outra fere; / mais co saber se vence que co braço» (Luís de CAMÕES, *Rimas*, ed. Costa Pimpão, 2ª ed., Coimbra 1994, 254, 255; é a edição aqui utilizada) – se pode evocar o v. 40 da Égloga III, *Tirreno*, *Alzino* «tomando ora la espada, ora la pluma». Talvez valha a pena anotar que o tópico em causa bastante vai para além de um simples confronto *letras / armas*, tão vulgar na *koine* humanista, e inscreve-se mais profundamente numa noção de *autor* que deve ser afinada para o contexto cultural (ideológico, literário) de uma época que, preocupando-se imenso com a ideia de estabilidade – ordenação das coisas e dos saberes, acolhimento imperativo de normas e códigos inerentes a géneros –, só por aproximação poderia enfrentar o acto de escrever no quadro do individualismo a que o leitor europeu de acostumou desde o séc. XVIII e que o leva a transpor muitas das vezes sem grandes cuidados a sua visão para épocas que não podiam laborar no mesmo modo de pensar. Michel FOUCAULT, em *O que é um autor?* (trad. port., 6ª ed., Lisboa, 2002), deixou algumas questões pertinentes para esta problemática.

Quanto ao tipo de composições em verso que servem, nas anedotas em causa, para exemplificar essa faceta cortês de Camões, há que ter em conta que todos os versos aí documentados como exemplos da sua enorme capacidade para improvisar, própria do galanteio em ambientes de corte ou próximos dele, em Lisboa ou em Goa, são heptassílabos de arte menor, ou seja versos de redondilha da tradição dos cancioneiros de finais do séc. XV e do início do séc. XVI, como, entre nós, o Cancioneiro Geral de Garcia de Resende²¹. É o caso das anedotas sobre o tratamento do mote «Perdigão perdeu a pena» (p. 167), ou do mote «Coifa de Beirame» (p. 170), ou das trovas endereçadas a duas Damas que estavam a uma janela; em situações desse tipo Camões não utiliza o verso decassilábico de modelo italiano nem formas estróficas ou de poemas de herança imitativa das literaturas antigas²².

Do conjunto de anedotas camonianas há duas – CV, p. 171-2; CVII, p. 174 – que nos podem ser úteis. Na primeira conta-se que em casa de António Pinto, também poeta e prosador com bastantes escritos e fama ao tempo, mas que é mal conhecido, respeitado pelo próprio Camões a ponto de que só a ele «reconhecia [...] hũa serto excellencia, de man.ra q[ue] em sua prezença naõ ouzava m.tas vezes fazer versos», era costume reunirem-se vários homens curiosos de literatura (certamente mais de poesia do que de prosa), entre os quais «hũ homẽ q[ue] prezumia de poeta repentino, e fazia m.to maos verços». Camões várias vezes «trouvo [...] com elle de repente em competência só por ter ocazião de rir, e zombar das parvoices q[ue] dizia». O homem, porém, mostrou-se tão incomodativo, que certa tarde, entrando em casa do próprio Camões e começando a desafiá-lo em provocação com trovas «taõ fora de caminho», o poeta teve de o despachar com uma sarcástica trova centrada em torno da equívocidade da palavra macho.

Na segunda anedota referida dá-se uma cena similar: numa outra tarde, estando também em casa (que portanto era também ponto de reunião), Camões recebeu um escrito enviado por uma dama que ele galanteava, perguntando-lhe o significado de beijos a que «chamavam beijos tristes»; como estivesse então ocupado, com certeza não com trabalhos domésticos ou manuais, coisa imprópria de fidalgos, pediu a António Ribeiro Chiado, no momento ali presente, que se encarregasse da trova de resposta²³.

²¹ Aníbal Pinto de CASTRO, *Camões e a tradição poética peninsular*, in *Actas da IV Reunião Internacional de Camonistas, Ponta Delgada*, 1984, 133.

²² Isabel Adelaide ALMEIDA, *Camões e a poesia de arte menor*, in *Lírica Camoniana. Estudos diversos*, Lisboa, 1996, 27.

²³ A questão do ou dos círculos literários em que se moveu Camões – os adversários, os admiradores e protectores – não é conhecida com rigor; Maria Vitalina Leal de MATOS, *Os poetas do século XVI: relações literárias*, in *Magnum miraculum est homo. José Vitorino de Pina Martins e o Humanismo*, Lisboa, 2008, 39.

O que interessa aqui apontar, a propósito destas duas anedotas – e não importa discutir a verdade dos relatos –, é a imagem que nos fica de um Camões que, para lá da fama de improvisador em verso, estava muitas vezes ocupado, ou seja, concentrado em alguma actividade de natureza intelectual, como seriam leituras ou o trabalho criativo da escrita. Os narradores das anedotas não o dizem – nem isso lhes interessava –, mas nada impede que iluminemos a sua figura com esta luz²⁴.

A verdade é que Camões não foi insensível à enorme capacidade expressiva e expositiva do decassílabo, mais do heróico do que do sáfico. Nas Rimas usou-o para os registos mais sérios, cultos, eruditos ou de pendor confessional, inscrevendo aí reflexões, sentenças, sugestões biográficas e mitológicas, aproveitando o espaço mais aberto que ele lhe oferecia. Nele escreveu as Elegias, agrupadas na III Parte.

É bem sabido que a elegia cristalizou de certo modo o sentido de «lamentação», na linha de uma presunta função originária de *querimonia*. A afirmação, de forma alguma isenta de provocação, que os elegíacos eróticos faziam da sua *differentia* no ambiente literário e poético da Roma do séc. I a.C. indicia um caminho que, ao lado daquilo que Horácio expressava entender pelo trabalho do poeta *doctus*, disponibilizava a vantagem, caucionada pelo Ovídio dos *Tristia* sobretudo, de oferecer uma modalidade de expressão lamentosa relacionada com um sofrimento individualizado, muito embora, sob a influência do julgamento de Quintiliano, o Sulmonense fosse tido como mais «lasciuus» do que Tibulo ou Propércio²⁵. A lição destes auctores apontava para a elegia como género que possibilitava a evocação de um passado biográfico cujo crédito dependia essencialmente daquilo que o enunciador dizia de si mesmo, por exemplo sobre os amores sofridos, actuando sobre o leitor com frequência mediante a convocação de pormenores concretos de natureza pessoal – mas não se perca de vista o quadro de uma *factio*, não totalmente isenta de função retórica –, relativos a um passado de que se lembram detalhes como locais geográficos ou mesmo notas eróticas íntimas, o que, como é fácil ver, favorecia imenso a *sinceritas* que dava ênfase ao lamento da tristeza²⁶. O tipo

²⁴ Essa imagem de um Camões concentrado no trabalho poético parece adequar-se mais à poesia pertencente aos *géneros maiores*, que pressupõem um saber literário e letrado muito grande; Maria do Céu FRAGA, *Os Géneros Maiores na Poesia Lírica de Camões*, Coimbra, 2003. Ocorre evocar aqui a Sátira II de André Falcão de Resende «A Luiz de Camões», imbuída de uma tonalidade mirandina, contra os «que, desprezando os doutos, gastam o seu em truhães», aos quais de opõe a imagem do poeta que despreza riquezas e honrarias, mas que *gasta* a sua «honra, fazenda, tempo e tudo» «em bom uso e honesto estudo» (vv. 79-81); Américo da Costa RAMALHO, *Camões e os seus contemporâneos e Ainda Camões e alguns contemporâneos seus*, in *Camões no seu tempo e no nosso*, Coimbra 1992.

²⁵ Arturo R. ALVAREZ HERNÁNDEZ, *Horacio, la elegía, los elegíacos*, in *Euphrosyne*, XXIII, Lisboa, 1995, 43.

²⁶ É bem sabida a insistência de Ovídio na *sinceridade* daquilo que escrevera em verso antes do exílio no

de enunciado em metro que subliminarmente a que esta orientação poética se reportava era o discurso épico, definido como um canto proclamador de feitos bélicos empolgantes, com versos de seis pés dactílicos; só que, ao vincar como suporte da deriva temática – cantar não a guerra e o seu herói, como na Eneida, mas o amor e o eu infeliz, o *me miserum* – uma diferença métrica entre os versos ímpares e os versos pares, a elegia aparecia, tal como a programava Ovídio na primeira dos Amores, a emular a gravidade constante do ritmo épico²⁷. Era o dístico elegíaco (hexâmetro / pentâmetro), que não deixou de ter influência sobre a poesia românica em *terza rima* usado na *Divina Commedia* de Dante, impondo-se depois como metro próprio da elegia no período renascentista e maneirista, especializando-se, de certo modo, o género no elogio fúnebre e no tratamento da lamentação amorosa²⁸. Isto falando do género canónico, já que o termo designou também poesias em modalidade epistolar ou em verso tradicional, o que decorre da capacidade de variação do sentido de elegia²⁹.

Sobre a elegia clássica – sua origem, características, temáticas –, no séc. XVI condensavam-se as definições e explicações que no fundo provinham dos *topoi* da tradição literária anterior – colhidos sobretudo em Quintiliano, mas também sob a influência dos pontos de vista de Horácio –, como sucede em Francesco Robortello ou em Júlio César Escalígero³⁰. Era, no fundo, um género elevado mercê das temáticas e problemáticas que podia acolher, da métrica utilizada, das sugestões que podia instituir com estratégias discursivas observáveis em poetas clássicos como Horácio. Coisa que se coadunava bem com aquela imagem de poeta ocupado de que falam as anedotas citadas.

Comecemos, pois, pela leitura do longo 1º período da Elegia «O Poeta Simónides, falando»³¹:

Ponto. Entre uma larga bibliografia, Walter de MEDEIROS, *A Lua negra do Poeta*, in *Humanitas*, XXXV-XXXVI, Coimbra, 1983-1984, 87.

²⁷ *Amores*, I, 1,1-5, onde reescreve a abertura da *Eneida*: «Arma graui uiolentaque bella parabam / edere, materia conueniente modis. / Par erat inferior uersus; risisse Cupido / dicitur atque unum surripuisse pedem».

²⁸ Vitor Aguiar e SILVA, *A elegia na Lírica de Camões*, in *A lira dourada e a tuba canora: novos ensaios camonianos*, Lisboa, 2008, 164.

²⁹ Inserida num complexo sistema de literatura de propaganda, as poesias fúnebres geradas em torno de Padres Jesuítas foram também, às vezes, designadas como *elegias tristes*; para uma visão actualizada da problemática, José Adriano de Freitas CARVALHO, *Vida e morte de Inácio Martins SJ. (1531-1598)*, o *Santo Mestre da Cartilha*, in *Poesia e hagiografia*, Porto, 2008.

³⁰ Pedro CORREA, *Escalígero em la obra literaria y erudita de F. de Herrera*, in *Ágora. Estudos Clássicos em debate*. Júlio César Escalígero, 9.1, Aveiro, 2007, maxime 369-71. A problemática revestia-se de uma enorme importância pelas questões que levantava sobre a relação entre os *antigos* e os *modernos* e as consequências daí resultantes para a teorização poética; Belmiro PEREIRA, *Antigos e Modernos: o humanismo norte-europeu nas retóricas peninsulares do séc. XVI*, in *Península*, ed. cit., 5, 2008, 93s; *Des arts de prêcher à la rhétorique sacrée: la prédication au Portugal pendant la Renaissance*, in *Ágora*, ed. cit., 10, 2008, 81s.

³¹ A primeira edição de 1595 já colocara esta Elegia em primeiro lugar da Parte III, disposição que foi seguida pela edição de 1598 e é adoptada por editores como Costa Pimpão. Mas, pelas referências nela constantes a eventos indianos de 1553 – *elegia marítima* lhe chamaram –, parece claro que não foi a primeira em data,

«O Poeta Simónides, falando
 ao capitão Temístocles, um dia,
 em cousas de ciência praticando,
 ùa arte singular lhe prometia,
 que então compunha, com que lhe ensinasse
 a se lembrar de tudo o que fazia;
 onde tão sutis regras lhe mostrasse
 que nunca lhe passasse da memória
 em nenhum tempo as cousas que passasse».

Vejamos o período seguinte:

«Mas o capitão claro, cujo intento
 bem diferente estava, porque havia
 as passadas lembranças por tormento,
 Ó ilustre Simónides! (dezia)
 Pois tanto em teu engenho te confias
 Que mostras à memória nova via,
 Se me desses ùa arte que em meus dias
 Me não lembrasse nada do passado,
 oh! quanto melhor obra me farias!».

Temos dois longos períodos, de extensão igual. Sendo o verso uma frase que se organiza em obediência a factores que estão para lá da sintaxe gramatical, como sejam os constrangimentos do ritmo, a distribuição das tónicas e das átonas, a própria rima e a sua relação com a unidade gramatical da frase, verificamos aqui uma enorme e bem sugestiva aproximação do enunciado ao registo da prosa quase familiar, sobretudo no primeiro período³²: temos, na sequência do

o que levou outros editores, como já antes fizera Faria e Sousa, a adoptar uma ordenação distinta: Maria de Lourdes SARAIVA, *Lírica completa*, III, Lisboa, 2002, 154; no *Cancioneiro de Luís Franco Correia* a ordem destas três primeiras elegias está invertida: esta é a terceira do conjunto com que se inicia esta colectânea manuscrita quincentista, registando a sua epígrafe que «tem muito poca mudança» (fl. 4r). Mesmo tendo em conta a nossa total ignorância sobre o *Parnaso* que o poeta teria praticamente organizado quando viajou de regresso a Lisboa – e uma «secreta e doida esperança» de o encontrar consumiu camonistas como Vítor Aguiar e SILVA, *Retrato do Camonista quando Jovem (Com Alguns Pingos de Melancolia)*, in *Luiz Vaz de Camões Revisitado*, coord. de José Augusto Cardoso Bernardes, «Santa Barbara Portuguese Studies», VII, Santa Barbara, 2003, 377 –, há que considerar que as *Rimas* impressas obedecem a uma organização pensada; no caso das elegias, notar-se-á que as três primeiras se sintonizam com a ideia de que o afastamento da terra natal e da mulher amada (a inspiração ovidiana da 2ª e da 3ª está patente logo no 1º verso) motiva uma poética da memória de conotação lamentosa e, por isso, elegíaca, com a imagem também ovidiana do exilado cujo sofrimento é fortemente agudizado pelo seu afastamento em *terra estranha*.

³² Importaria, talvez, anotar que o passo em causa, na sua categoria de enunciado propositadamente orientado por parâmetros de uma poética, pode querer evidenciar, a problemática em torno deste verso longo, cujas características o aproximavam do hexâmetro latino, mas que, face a este, se revelava mais difícil, na medida em que, segundo escrevia Lorenzo de' Medici no «Proemio» ao seu *Comento de' miei sonetti*, «perché nella

enunciado, um sujeito, *Simónides*, um predicado, prometia, um complemento directo, *ũa arte singular*, a que se juntam outras informações complementares que dão consistência ao relato, nomeadamente o dativo *lhe*, que se reporta ao destinatário da fala para visar o interesse suposto pelo sujeito. Como marca do enunciado narrativo até temos o indicador temporal um dia; faltou só indicar o lugar. A narração é da responsabilidade de uma terceira pessoa, mas o período seguinte, explorando as potencialidades do registo narrativo, incorpora uma fala em discurso directo, que, para além da creditação daí decorrente, dramatiza também um pouco o relato, evidenciando a intenção opinativa que está subjacente ao recurso a esta anedota por parte do autor. A acentuar este aspecto, que é importante na economia da estratégia que preside ao desenvolvimento do poema³³, temos o realce trazido pela adversativa mas à cabeça do verso inicial desse segundo período. Trata-se de um procedimento que Camões utiliza com alguma frequência, o que patenteia uma actuação discursiva que marca com alguma ênfase o seu discurso lírico e que reside numa séria preocupação em solidificar uma estrutura argumentativa capaz de fundamentar a meditação analítica que o percorre.

No caso presente, estes dois períodos iniciais, tanto pela mudança do discurso indirecto para o directo, como pela advertência contrastiva e aditiva do *mas*, instituem, logo na abertura, uma oposição intensificada de pontos de vista que deixa o leitor em suspenso sobre o que é que o poeta iria retirar de tal anedota, como se se tratasse do tema de um sermão.

Temos assim que a força ilocutória das duas primeiras frases da Elegia decorre não só da sua estrutura enunciativa, mas também de um factor de ordem retórica, que é a anedota em si mesma e a autoridade de que se faz portadora por ser um exemplo de origem clássica, já que provém de Plutarco e era por demais conhecida na cultura antiga e humanista³⁴.

lingua nostra, oltre a' piedi che più tosto per natura che per altra regola è necessario servare ne' versi, concorre ancora questa difficultà delle rime, la quale, come sa chi l'ha provato, disturba molte e belle sentenzie, né permette si possino narrare com tanta facilità e chiarezza» (*Tutte le opere*, a cura de Paolo Orvieto, I, Roma, 1992, 371); o tópico da alegada falta do ritmo no decassílabo, que para muitos a tornavam mais prosa do que propriamente verso (Lorenzo o regista: «si potrebbono fare molti verso contenenti undici sillabe sanza aver suono di versi o alcun'altra differenza dalla prosa»), era bem conhecido nos meios peninsulares, como documentam, entre outros, Boscán, Sá de Miranda ou as abordagens paródicas no contexto de uma polémica entre antigos e modernos.

³³ Sobre a complexidade da estrutura formal e semântica do poema, V. Aguiar e SILVA, *A lira dourada*, ed. cit., 174-177.

³⁴ Nas *Vidas paralelas*; Petrarca utilizou-a no *de Secretis*, I, VIII. A importância de Plutarco na cultura tem sido imensa ao longo dos séculos; os estudos dedicados ao autor e à sua obra nos últimos anos são claro testemunho: por exemplo *Os Fragmentos de Plutarco e a recepção da sua obra*, in *Humanitas*, LV, Coimbra, 2003. O tema da memória ocupou um lugar central na reflexão filosófica e literária; não só Simónides, mas também Hípias *inventaram* artes mnemónicas que circularam nas referências culturais, fundamentando uma longa tradição letrada – filosófica e retórica – respeitante à organização e sistematização do saber que vai

Qual é o problema evidenciado nesse primeiro segmento do poema? É a questão da utilidade da memória, não na dimensão histórica, nem na perspectiva exaltatória e apologética da epopeia, mas na perspectiva individual, que era a que interessava ao poeta: focalizar a atenção do leitor no seu caso pessoa³⁵.

Como se aludiu mais atrás, o tema da memória era para Camões um tema algo obsessivo, que ele articula com o sentido da experiência vivida, na dimensão de uma biografia que mistura o plano do histórico com o plano da sua projecção ideal e subjectiva, que comanda as atitudes de expressão poética³⁶. Na verdade, o enunciado lírico mostrava-se como execução de um discurso elaborado no quadro de uma linguagem que radicava no modelo petrarquista, embora mantivesse esquemas da tradição cortês cancioneril, tornando-se o texto o veículo de uma articulação com o leitor buscada pelo autor, na medida em que, entre outros factores, este pressupunha que aquele – idealmente os desesperados – tinha visto, e por isso conhecia, tanto o que eram as formas de expressão dessa tradição quanto os temas em que ela insistia e que autorizava, no quadro de uma imitação petrarquista que já foi designada como uma «espécie de *self service* emocional, disponível para a expressão de todas as modulações sentimentais de uma alma requintada e sensível»³⁷.

Um dos sinais da importância que o lexema *memória* detém é o facto de, quando utilizado, surgir, as mais das vezes, em rima com história, como sucede no primeiro período da Elegia, ou então com glória ou com vitória³⁸. Deve notar-se que este procedimento nada tem de muito especial na poesia quinhentista: no Cancioneiro Geral encontramos muitas articulações destas palavras em posição de rima; aquilo que se torna saliente em Camões é a densidade semântica que ele concede à palavra, forçando o leitor a situar-se dentro da relação quase de sinonímia entre memória e história, entendidas estas como o conteúdo de uma biografia figurada em termos poéticos.

passar por Cícero e desembocar, nos dois séculos e meio do renascimento humanista, no forte aproveitamento pedagógico dos Jesuítas; Margarida MIRANDA, *Persuadir pela palavra e pela imagem: «memoria»*, in *Boletim de Estudos Clássicos*, 48, Coimbra, 2007, 127; para uma visão actualizada da problemática ligada à evangelização jesuíta, José Adriano de Freitas CARVALHO, *Vida e morte de Inácio Martins SJ.*, art. cit., 135s.

³⁵ Perspectiva que Francisco Manuel de MELO evocaria no início da sua *Epanaphora tragica segunda*, 1627, 156.

³⁶ Ter-se-á em consideração que a perspectiva imposta pelo discurso lírico não podia coincidir com a ideia de memória como espaço organizado dos saberes apropriados ao orador equacionada por Cícero (ex. *de Oratore*, II, 354), pelo que, se fosse permitido especular um pouco, nos poderíamos interrogar se ao espírito de algum leitor não ocorreria a ideia de que, ao usar esta anedota sobre Temístocles, o autor não estaria a atetizar a possibilidade (teórica) de a memória das coisas *biográficas* se compatibilizar com a lógica do *teatro dos saberes*.

³⁷ Rita MARNOTO, *Sete Ensaios*, ed. cit., 51.

³⁸ O termo comporta um semantismo direccionado para a ideia da transitoriedade da condição humana – *maxime* do poeta –, não na dimensão religiosa do *contemptus mundi*, mas, por via neo-platónica não totalmente arredada dele, a qual se evidencia na rima *memória / glória / transitória* da Elegia III, «O Sulmonense Ovidio, desterrado» (241).

Ora não deixa de merecer anotação que o termo memória surja uma única vez nesta Elegia, em posição de rima, no local referido³⁹, quando a anedota incide expressamente sobre a problemática da relação entre as armas e as letras, neste sentido de que estas conservam a memória ou a fama daquelas ao longo dos tempos. É que o autor não está preocupado nem com a natureza histórica da cena, nem com o valor do seu possível significado doutrinário ou filosófico. O que o preocupa é a lição extraível, pelo menos no plano da dinamização de um poema lírico, para o campo pessoal, individual, próprio do eu que gere a enunciação⁴⁰. Em Camões a memória é muito a lembrança (muitas vezes no plural intensificador lembranças) de incidência pessoal, não no sentido da narrativa autobiográfica, mas só – e era quanto bastava em poesia – na perspectiva da sugestão psicológica, naquilo que se poderia dizer uma psicologia amorosa, para a distinguir de outros campos psicológicos de então, como seriam os relacionados com vivências espirituais religiosas, comportamentos devotos ou de outra natureza. De facto, nesta Elegia I o termo que nos vai surgir mais vezes é precisamente esse de lembrança/s, em vez de memória⁴¹.

Impõe-se, por conseguinte, observar como o autor vai actuar nos dois segmentos subsequentes que é possível identificar no poema; isto é, a estratégia expositiva e retórica que vai seguir para consolidar a sua interpretação *ad seipsum* da historieta relatada no início. Mas antes de avançar importa sublinhar que existe, no texto, a marca de um destinatário, que seria também o dedicatário do poema, um «Senhor» referido duas vezes, muito provavelmente D. António de Noronha, elemento que inculca no leitor a ideia de que estamos diante de um texto dirigido a um alocutário na forma de epístola, de acordo, aliás, com o permitido pela *uariatio* do género elegíaco⁴².

Começemos por chamar a atenção para as partículas que iniciam os primeiros versos do grupo seguinte de tercetos: que e se; no segmento final do poema voltaremos a encontrar uma actuação similar. Trata-se de um conjunto

³⁹ Sem ser nessa posição, mas de qualquer momo na segunda parte do verso, aparece também no sintagma «memórias tristes» no plural, o que não sucede quando o lexema é palavra-rima.

⁴⁰ O conjunto de questões relacionadas com a faculdade da *memória*, nomeadamente a sua localização no cérebro (entendia-se que na parte posterior, como receptáculo da informação oriunda da zona frontal, onde está a faculdade superior do *ver*, no sentido amplo de ‘observar, contemplar, adquirir saber pela experiência ou pela leitura’), foi assunto de uma larga literatura *científica*, sobretudo nos meios italianos. As relações do tema com os estudos médicos e anatómicos eram óbvias e por essa via também englobavam a questão do amor, sua origem, natureza, consequências, remédios e terapias; Lina BOLZONI, *La chambre de la mémoire. Modèles littéraires et iconographiques à l’âge de l’imprimerie*, trad. franc., Genebra, 2005.

⁴¹ Com as Elegias II e III a aprofundarem essa reflexão sobre a custódia do passado individual, temos no início da Parte III das *Rimas* de 1595 um conjunto de poemas dedicados à problemática da memória.

⁴² Neste quadro, a elegia podia também revestir-se de uma função consolatória, apresentando-se como epístola, de que é exemplo, entre outros casos, a Elegia III de Peto de Andrade CAMINHA, *A Antonio Ferreira Na morte de Maria Pimentel sua mollher*, in *Poemas de... mandadas publicar pela Academia Real das Sciencias*, Lisboa, 1791, 123.

de tercetos que instituem um tempo argumentativo no interior da Elegia e que, apesar das aparências, é relativamente complexo. É que Camões tem de proceder à transferência do ponto de vista do general Temístocles, famoso vencedor da batalha das Termópilas⁴³, que não envolvia razões de ordem amorosa na sua recusa da arte singular que Simónides lhe propunha, para o domínio do amor entendido como sofrimento inserto na biografia terrena do homem.

Começemos por reter o seguinte: um raciocínio persuasivo é tanto mais credível quanto mais são as contradições que ele consegue superar⁴⁴, porque vai ser útil observar por este ângulo os sete tercetos seguintes.

O primeiro do conjunto abre com esse que, que dá início a uma série anafórica de se, conduzindo o leitor a conclusões formuladas mediante enunciados interrogativos. Trata-se de uma estrutura frásica que Camões utiliza com alguma frequência, sobretudo nas poesias sábias à maneira italiana. Do ponto de vista da sua afirmação sonora, as partículas citadas são ténues: monossílabos átonos, realçados no entanto pelo lugar de arranque do verso a que pertencem.

O que estabelece uma coordenação explicativa, assegurando a continuidade expositiva com valor também de nexos causal, um pouco à semelhança do *nam* ou do *enim* latinos, para, desse modo, reforçar a ligação com o segmento contíguo, coisa que não deixava de ter interesse numa exposição bastante estruturada em volta de um objectivo persuasivo. É como se esse que pretendesse forçar a sugestão da resposta a uma virtual pergunta ‘então porquê?’, mediante o nexos ‘de facto’, ‘na verdade’, ‘com efeito’. Seguem-se sete tercetos, divididos em duas seqüências, em jeito de andamentos, concentrados na necessidade de dar solidez a uma argumentação retórica. Com ela o poeta pretende garantir uma segurança expositiva de que emane a pertinência da anedota narrada no começo da Elegia.

Essa estratégia evidencia-se nas frases condicionais iniciadas pelos se à cabeça dos versos:

«Que, se é forçado andar por várias partes
 buscando à vida algum descanso honesto,
 que tu, Fortuna injusta! mal repartes;
 e se o duro trabalho é manifesto
 quer por grave que seja, há-de passar-se
 com animoso espirito e ledo gesto;

[então]

⁴³ O celebrado epitáfio destinado a evocar a memória dos gregos mortos nessa batalha (Frg. 92 DIEHL) foi escrito de certeza por Simónides, conforme a crítica mais segura aceita.

⁴⁴ Bice Mortara GARAVELLI, *Manuale di Retorica*, Milão, 1988, 30.

de que serve às pessoas alembrar-se
do que passou já, pois tudo passa,
senão de entristecer-se e magoar-se?»⁴⁵.

Estamos diante de um implicação simples, do tipo *se p então q*, formulada, porém, num enunciado poético: reconhecida a veracidade das condicionais – no âmbito de uma doxa sobre a condição humana –, a resposta à pergunta formulada só podia ser concordante.

Esquema idêntico acontece no segundo andamento desta argumentação:

«Se noutro corpo ùa alma se traspassa,
não como quis Pitágoras na morte,
mas como manda Amor na vida escassa;
e se este Amor no mundo está de sorte
que na virtude só dum lindo objecto
tem um corpo sem alma, vivo e forte;
onde este objecto falta, que é defecto
tamanho para a vida, que já nela
m'está chamando à pena a dura Alecto;

[então]

porque me não criara minha estrela
selvático no mundo, e habitante
na dura Cítia, ou na aspereza dela?».

As condicionais são também verdadeiras – no quadro de uma dada filosofia do amor –, e o raciocínio implicativo é do mesmo tipo, com a diferença de que a consequência solicitada pela interrogação pertence à categoria do *impossibile*, na medida em que colide com a admissão da ideia de que o poeta, nascido no reino de Portugal, num tempo bem determinado, pudesse ter nascido na «dura Cítia», terra de transparente evocação dos dramas terríveis de Medeia. O efeito poético é claramente potencializado pela evocação mitológica.

Mas antes de avançar é preciso observar o terceto em cima citado:

⁴⁵ A figura da *ratiocinatio* surge aqui apoiada numa *doxa* desenhada a partir tanto de um saber clássico, como de uma imagem que o poeta certamente fora dando de si mesmo nos círculos letrados, sobre o qual Wilhelm STORCK compilou muitos dados, sem, no entanto, ser possível acompanhá-lo totalmente na ideia de que as obras de Camões são a «fonte mais pura e mais abundante em datas sobre a vida do Poeta» (*Vida e obras de Luís de Camões*, reimpressão de Lisboa, 1980, 328); que não dispomos de muito mais é verdade, mas fazer delas um vidro transparente, sobretudo no tocante aos amores, é passada longa demais.

«onde este objecto falta, que é defecto
tamanho para a vida, que já nela
m' está chamando à pena a dura Alecto».

Editores há – Costa Pimpão, Maria de Lurdes Saraiva, por exemplo – que sinalizam graficamente os momentos de pausa que precedem e se seguem a este terceto – pausas inerentes à delimitação dos tercetos, mas aqui também de certo modo impostas pela acumulação argumentativa do enunciado – usando dois pontos e vírgulas, quando conviria indicar ao leitor a ausência de solução de continuidade neste segmento. Na verdade, o terceto anterior tinha enunciado que a força ou virtude de um «lindo objecto» era tal que transformava um corpo «vivo e forte» num «corpo sem alma» e o seguinte concluía o pensamento por meio da interrogação mantida em suspenso desde muitos versos atrás.

Ora, se amenizarmos um pouco com vírgulas em vez de ponto e vírgula a pausa inerente ao espaço entre tercetos⁴⁶, vinculamos esse seguimento sintáctico (e se este Amor tem um corpo sem alma, vivo e forte, onde este objecto falta... porque ma não criara minha estrela...?) que permite perceber que o onde responde à questão ubi?, neste sentido de que, verificando-se, em algum lugar, a falta desse objecto (Camões pressupõe que o leitor sabe o latim suficiente para fixar o sentido de objecto e de defecto), verifica-se então a ausência da condição necessária para o Amor, qual seja a presença do tal «lindo objecto»; nessas circunstâncias o efeito é tal que se chega quase à loucura – «m' está chamando à pena a dura Alecto» –. Então, até do ponto de vista sintáctico, passa a ter consistência a interrogação final.

Havemos de concordar que nesta zona da Elegia a sintaxe exige uma atenção mais detalhada, como ainda acontece nos três tercetos seguintes:

«Ou no Cáucaso horrendo, fraco infante,
criado ao peito d'algũa tigre Hircana,
homem fora chamado de diamante;
porque a cerviz ferina e inhumana
não sometera ao jugo e dura lei
daquele que dá vida quando engana.
Ou, em pago das águas qu'estilei,
As que do mar passei foram de Lete,
Para que me esquecerão que passei.»

⁴⁶ É a solução do texto nas edições de 1572 e de 1598, muito embora se devam ter em conta as práticas de pontuação à época; no *Canc. Franco Correia* existe um sinal de pontuação, certamente uma vírgula, utilizado três vezes nesta zona do poema.

A presença da disjuntiva ou obriga-nos a atentar na alternativa aí em jogo, que prolonga as ondas de choque das referências clássicas dos *loci horrendi* do Cáucaso, lugar do suplício do Prometeu agrilhado, e da Hircânia famosa pelos tigres ferozes, lá para as bandas do mar Cáspio⁴⁷. Que hipóteses temos aí em presença?

Elas de certo modo respondem à pergunta deixada atrás: porque me não criou minha estrela como um selvagem? E temos pela frente duas hipóteses a considerar: ou aceitar que, caso tal se pudesse ter verificado, então esse sujeito eu, se tivesse sido educado desde cedo («fraco infante») num local horrendo, uma vez tornado homem maduro possuiria a dureza do diamante para resistir à tal virtude ou força de um lindo objecto, ou seja ao Amor, sendo capaz de não se submeter ao seu «jugo e dura lei»; mas estamos no reino do impossível! Ou então encarar como segunda hipótese o entendimento de que as «águas qu' estilei», isto é as lágrimas choradas, equivaleriam, até por extensão («as que no mar passei»), às do rio Lete, ou seja ao esquecimento. Coisa de igual modo impossível. Por isso o terceto seguinte, aberto também por um que de matiz causal, esclarece o leitor das razões dessa limitação, aquilo que constitui a marca central da aporia camoniana:

«Que o bem que a esperança vã promete,
ou a morte o estorva, ou a mudança,
que é mal que ãa alma em lágrimas derrete».

Havemos de concordar que a metáfora é bastante poética, ainda que usada também por outros: uma alma que se derrete em lágrimas. Isto quer significar o seguinte: sendo irreal resistir ao Amor ou esquecê-lo, só duas situações ficam em cima da mesa: ou a morte, que tudo estorva, ou a mudança (por exemplo, da alegria para a tristeza), que derrete a alma em lágrimas! Assim pode o «Senhor» compreender o pensamento sintetizado no terceto seguinte, «Já, Senhor, cairá como [i. é 'compreenderá'] a lembrança»; ou seja no tempo presente que é o do mal, a «lembrança [não usa memória] do bem passado é triste e dura», porque nasce precisamente onde (no ponto em que) morre a esperança, em virtude, como é óbvio, da ausência do lindo objecto.

No entanto, é preciso demonstrar ou fazer ver, visualizar em sentido aristotélico, essa opinião que conduz o poema para uma nova fase, agora de tipo narrativo.

Na verdade, com o terceto «Soltava Éolo a rédea e liberdade» inicia-se uma alongada sequência narrativa, arrumada em dois sectores: em primeiro lugar um relato de natureza mitológica, apelando para o saber erudito do leitor, com a intervenção do discurso directo no seu final para reforço da credibilidade:

⁴⁷ Estes *loci horrendi* faziam parte do idiolecto elegíaco e como tal encontram-se na elegia amorosa romana.

«Eu, trazendo lembranças por antolhos

 dizia: – Ó claras Ninfas! Se o sentido

 se, por ventura, fordes algũ' hora

 nelas em verso heróico e elegante,
 escrevei cũa concha o que em mim vistes:
 pode ser que algum peito se quebrante».

São treze tercetos – que numa discreta nota da sua tradução da Vida e obras de Luís de Camões, do grande camonista germânico que foi Wilhelm Storck, Carolina Michaëlis designa como um «estudo»⁴⁸, obviamente em sentido pictórico ou musical – que desenvolvem a analogia entre a inquietação da travessia marítima configurada no modelo mitológico e a perturbação interior nascida da ausência que essa travessia provocava⁴⁹.

Em segundo lugar, num esquema expositivo similar e de idêntica extensão, surge uma narrativa assente na verdade biográfica garantida pela informação do próprio poeta sobre o momento mais perigoso da viagem para a Índia, a passagem do Cabo da Boa Esperança. No seu termo também se introduz o reforço persuasivo do discurso directo, em forma de monólogo interior:

«..... em mim dizia:
 – Se algũa hora, Senhora, vos lembrasse,
 nada do que passei me lembraria».

E vêm mais seis tercetos ainda com dados validados pela verdade histórica, numa estratégia que também é usual em Camões: a reportagem de elementos referidos a uma realidade que não pode ser discutida porque histórica – aqui a referência à expedição contra o príncipe de Chembe, em finais de 1553, no Malabar, que ocupa vinte versos – surge como argumento fundamentador de uma reflexão moralista: «Vi quanta vaidade em nós se encerra»⁵⁰.

No entanto, neste ponto, o leitor talvez haja perdido um pouco a anedota inicial, sobre Temístocles. E com alguma razão. Na verdade, apesar de, no decorrer

⁴⁸ Wilhelm STORCK, *Vida e obras de Luís de Camões*, ed.. cit., 514, nota *.

⁴⁹ A propósito dos versos «O coro das Nereidas nos seguia», Faria e Sousa não resiste a uma das suas habituais manifestações de encanto: «Cada verso es un pino de oro». No entanto, como é bem sabido, a capacidade de evocar a tempestade marítima com todos os seus perigos, mesmo que num registo de imitação de *attestatio rei uisae*, não dependia, em absoluto, de uma experiência realmente vivida no mar; os clichés literários eram abundantes desde a Antiguidade.

⁵⁰ A valorização moralista foi feita pelos biógrafos mais antigos; Manuel Severim de FARIA, *Discursos vários políticos*, in *Vida de Luís de Camões*, ed. de Maria Leonor Soares Albergaria Vieira, Lisboa, 1999, 111.

dessa anedota, não se explicitarem em concreto os motivos por que o general ateniense dispensava a oferta de Simónides, não era difícil inferir que eles residiriam de preferência numa visão algo amargurada da sua experiência⁵¹. Camões impõe uma deriva a esse sentimento, fazendo-o inflectir para o campo do sofrimento individual provocado pela infelicidade amorosa, gerada pela ausência da dama amada⁵². Para dar consistência argumentativa a isto e para, de um ponto de vista da retórica de fundo aristotélico, realçar ou fazer ver com mais força essa dimensão, usa o relato garantido por duas autoridades de credibilidade assegurada: a mitologia e a sua própria experiência biográfica. É como se tivesse em mente demonstrar que a historieta inicial continha uma valia particular, susceptível de sustentar de forma eficaz uma expressão poética de orientação confessional.

Ora os dezassete últimos tercetos de Elegia conduzem o leitor para uma conclusão que, embora permitindo recuperar o exemplo de Temístocles na alusão aos inconvenientes do lembrar – afinal, o peso do seu dito merecia ser ponderado –, não coincide exactamente com ele, porque o núcleo da mensagem já está deslocado: o amor implica uma dimensão de dor e de sofrimento, que nem todos estão em condições de experimentar. Importa observar como o poeta enlaça ou solda esse final ao corpo do poema. Porque o que vem de seguida é a *aemulatio* de um passo das Geórgicas de Virgílio⁵³ e é necessário justificar este novo desenvolvimento.

Mas uma coisa não podemos esquecer: a estratégia do poeta visa instituir uma exposição coesa, orientada para uma conclusão que, num género como o elegíaco, não decorre de uma imposição formal – por exemplo de um número determinado de versos ou de estrofes –, mas de uma lógica interna que, em teoria, atingirá o seu objectivo quando houver a percepção de que o raciocínio e a argumentação que o sustenta chegaram a um grau de eficácia e de *perfectio* entendido como satisfatório.

Merece com certeza a pena procurar vislumbrar algum sentido na convocação virgiliana neste encerramento do poema, que a evidente intertextualidade torna transparente:

«Felix qui potuit rerum cognoscere causas,
Atque metus omnes et inexorabile fatum
Subjecit pedibus, strepidumque Acheronis avari.
Fortunatus et ille deos qui novit agrestis...» (II, 490-3)

⁵¹ Apesar do prestígio alcançado na guerra contra os Persas, acabou por ser votado ao ostracismo, tendo-se acolhido junto daqueles que havia vencido.

⁵² Há que ter em conta que o espaço poético – temas, imagens, relacionamentos, léxico, soluções frásicas, intertextualidades, encadeamentos argumentativos, etc. – onde o poeta se movia impunha margens de liberdade relativamente apertadas – a *imitatio* tinha de se fazer num quadro estreito –; bastaria convocar o já citado *Comento* de Lorenzo de’ Medici: «È comunemente natura degli amanti e pasto della amorosa fame pensieri tristi e maninconici, pieni di lacrime e sospiri; e questo comunemente è nella maggiore allegrezza e dolcezza loro» (ao soneto «Di vita il dolce lume fuggire»), 382, aliás na linha das *quaestiones* relativas às definições do amor que vinham desde os *Problemata* pseudo-aristotélicos.

⁵³ *Georg.*, II, 440s.

Há que anotar desde já o seguinte: nestes versos de Virgílio, já por diversos autores postos em relação com o passo camoniano, colocam-se em pé de igualdade – porque, embora de forma distinta, ambos coincidem no alheamento das solicitações que, em linguagem cristã, se diriam mundanas – o poeta sábio, «Felix qui potuit», e o homem do campo, «Fortunatus ille»; ambos, cada um à sua maneira, mas em contraste com aqueles que buscam aventurosamente as riquezas – «Sollicitant alii», v. 503 –, possuem meios para encarar sem medo o avaro Aqueronte, ou seja a morte⁵⁴. Como imitador criativo⁵⁵, Camões dá uma volta ao texto de fundo e desvia-o para o contexto instituído na Elegia.

Mas para que tudo funcionasse com eficácia e não se criasse a sensação de uma mera adição de sequências sem articulação, era necessário instituir um nexos com o enunciado precedente. Isso é feito mediante o terceto

“Que estes são os remédios verdadeiros
que para a vida estão aparelhados
aos que a querem ter por cavaleiros».

Vendo com atenção, temos aqui dois modos de assegurar o nexos necessário: um de tipo gramatical, outro de natureza rimática, um posicionado no início do verso, outro no seu final; mas ambos se conjugam na tarefa do enlaçamento discursivo.

O primeiro reside no uso do que explicativo-causal, já atrás focado para um local situado no começo do poema, e no valor anafórico oferecido pelo deíctico estes que se projecta catafóricamente em direcção a remédios. O segundo consiste no enlace de verdadeiros com cavaleiros por meio da rima, ou seja mediante uma *syntaxis* que não é de natureza gramatical, mas que pode funcionar complementarmente na poesia rimada. Que remédios eram esses aptos para aqueles que escolhiam ser cavaleiros, isto é os fidalgos que ocupavam a vida no trabalho – não só no exercício – das armas? Eram precisamente os perigos que o

⁵⁴ António Cruz chamou a atenção para o facto de este passo vir acompanhado de «gravuras adequadas» no exemplar da edição veneziana das *Opera Vergiliana* (1519) existente na livraria de Santa Cruz e por isso disponível «ao tempo em que o Poeta estudava ou folgava em Coimbra» (*Honesto estudo com longa experiência misturado*) (*No quarto centenário da publicação de «Os Lusíadas»*), in *Revista da Faculdade de Letras, Série Filologia*, I, Porto, 1974, 11. «A cultura de Camões é séria, sólida, sedimentada», como frisou Américo da Costa Ramalho, acrescentando: «Nada denuncia nela o autodidacta», antes alguém que, tendo adquirido «os fundamentos do saber do seu tempo», não terá terminado um curso escolar, embora nunca tivesse deixado de se cultivar «pela vida adiante»; *Os estudos de Camões*, in *Anuário da Universidade de Coimbra*, Coimbra, 1980-1981, 41. Mesmo assim, haverá que ter em conta que o pensamento expresso na Elegia I não era absoluto; na Elegia VI, «Que novas tristes são, que novo dano», o *verdadeira sábio* é definido como aquele que «está seguro / de leves alegrias e de espanto / de dor, que turba da alma o licor puro» (*Rimas*, ed. cit., 251).

⁵⁵ O que constituía um conselho da Poética de Aristóteles: «o poeta deve, ele próprio, ser criativo e usar bem os dados tradicionais» (1453b).

poeta havia exemplificado nos tercetos precedentes, de cuja autenticidade o leitor não podia duvidar, porque históricos.

É nessa dimensão que ganha valor e força a comparação contrastiva entre os cavaleiros e os lavradores convocada nos treze tercetos subseqüentes:

«Oh! Lavradores bem-aventurados!

 Dá-lhes a justa terra mantimento

 Não vêm o mar irado, a noite escura»⁵⁶,

versos que repousam num bem conhecido passo anterior do mesmo canto das *Geórgicas*⁵⁷, onde Virgílio, em registo utópico, desenha a visão desses lavradores por demais felizes, para os quais a terra, longe das discórdias guerreiras, produz o sustento fácil. Há que ter em conta, no entanto, que o pensamento de Virgílio de forma alguma aponta para a ideia de que a felicidade do lavrador provinha de uma natureza espontaneamente fecunda, que assegure por si só o sustento necessário à vida; bem pelo contrário, este provém do trabalho, do labor contínuo e esforçado, preenchido com as tarefas impostas circularmente pelo período anual, numa persistência constante, adversa de acasos e arrebatamentos intempestivos; daí o superlativo *iustissima* aplicada à terra arável. Claro que uma doxa moral de fundo estoíco autorizava o recurso aos lavradores como exemplo da pureza idealizada pela tópica de uma *mediocritas* da idade do ouro, na medida em que se podia deles dizer não ambicionarem as riquezas nem os luxos. São ditosos porque com facilidade alcançam «as causas naturais de toda a cousa, / como se gera a chuva e a neve fria; / os trabalhos do Sol, que não repousa...», na versão de Camões⁵⁸. Nada mais. Sublinhe-se, por isso, a insistência: o seu saber incide só nas coisas naturais, reguladas, portanto sem sobressaltos nem ousadias⁵⁹. Dito

⁵⁶ Retomam-se os versos: «Sollicitant alii remis freta caeca ruuntque / in ferrum, penetrant aulas et limina regum» (II, 503-4). É evidente que o leitor se depara aqui com a utilização do tema da tempestade, de fundo clássico, mas que o poeta sempre soube envolver da sugestão de uma autenticidade advinda da possível referência a uma experiência pessoal, certamente enfatizadora da verosimilhança.

⁵⁷ *Georg.*, II, 458ss, «O fortunatos nimium, sua si bona norint / agricolas», versos que conheciam uma vasta tradição de aproveitamentos e interpretações.

⁵⁸ *Rimas*, ed. cit., 237.

⁵⁹ Embora na presente Elegia não seja objecto de atenção propositada, a ideia de instabilidade como marca da condição humana e, por inclusão, da vida amorosa é tema focado diversas vezes na Lírica camonianiana, com recurso a algumas metáforas e algum léxico especializado pelo poeta para esse campo semântico; ou então mediante evocações mitológicas portadoras da sugestão do movimento cíclico e oscilante que caracteriza o sofrimento físico, como o mitos de Sísifo e de Tântalo; ora na sua *Theologia Platonica* Ficino insistia na faceta *tântalica* da alma que se sente mal na vida terrena (Robert KLEIN, *La forme et l'intelligible*, Paris, 1970, 91-92), ideia que Camões também trabalha noutros locais. Faria e Sousa soube captar esse aspecto: Isabel ALMEIDA, *Para uma Arte da Memória: Baltasar Gracián e Manuel de Faria e Sousa, Leitores de Camões*, in *Luiz Vaz de Camões Revisitado*, ed. cit., 177, n. 61.

de outra maneira, os lavradores eram ditosos porque não conheciam as paixões; a sua felicidade era precisamente a infelicidade do poeta, na exacta medida em que significava a invalidade da dor e do sofrimento de que se alimentava a dialéctica sobre o amor tratado na poesia lírica⁶⁰.

É neste ponto que parece legítimo relembra a questão suscitada inicialmente com recurso a considerações de Paul Valéry: que sinais se poderão encontrar, nesta zona final do poema camoniano, desse *exercice de soi-même*, dessa *excitation des autres*, pólos entre os quais oscila a literatura como comunicação em que o agente autoral pode querer antecipar ou condicionar leituras do agente leitor?

O que diz o poeta português? Que em oposição aos lavradores, os cavaleiros são forçados a correr os riscos do mar, os perigos das guerras, a ausência da coisa amada:

«Bem mal pode entender isto que digo
quem há-de andar seguindo o fero Marte,
que traz os olhos sempre em seu perigo».

A força inculcada ao enunciado assenta na figura do paradoxo, denunciador de um estranhamento suficientemente forte para o leitor se interrogar sobre o pensamento subjacente aos versos citados. Isto decorre de um contraste que não é só do foro semântico e sociológico – os lavradores face aos cavaleiros –, mas também incide no domínio da poética. Na verdade, é notória a diferença entre a extensão do passo referido aos cavaleiros – só um terceto – e a dedicada ao decalque virgiliano⁶¹: 14 tercetos. Se do ponto de vista do sentido isso não afectaria a interpretação do leitor coevo, de tal forma era transparente a relação semântica do guerreiro com o sentido enunciado nos versos da Elegia, do ponto de vista da poética intrínseca parece ser possível descortinar uma alusão que, para além da sua actualidade, valoriza de certa maneira a mensagem final da própria Elegia «O Poeta Simónides, falando». É que, demorando-se de maneira tão clara na utilização do passo das Geórgicas, Camões parece querer sugerir que à poesia lírica cabia participar de uma «retórica dos afectos»⁶², a qual, vazando em moldes

⁶⁰ Haverá que notar que a problemática do *labor* face ao *amor* é bastante mais profunda em Virgílio e aponta para o contributo que o primeiro pode dar na luta contra as paixões. Mas não se perca de vista o papel decisivo de Pietro Bembo no reequacionamento da herança petrarquista para os autores quinhentistas; Rita MARNOTO, *Laura Bárbara*, in *Sete Ensaios*, ed. cit., *maxime*, 33.

⁶¹ A influência de Virgílio em Camões foi enorme; Américo da Costa RAMALHO, *Alguns aspectos da leitura camoniana de Virgílio*, in *Camões no nosso tempo*, ed. cit., 85.

⁶² Expressão que de certo modo caracteriza a abordagem de Escalígero à poesia (o que não implica o contacto directo com os seus *Poetices Libri Septem*, editados em 1561, já depois da morte do autor); A. López EIRE, *Aproximación a la poética de Julio César Escaligero*, in *Ágora*, 9.1, 2007, ed. cit., 11s. No século seguinte a atenção concedida aos *afectos*, no campo filosófico e retórico, manifesta-se de forma evidente, por ex. em Vieira; Isabel ALMEIDA, *Vieira: questões de afectos*, in *Românica*, 17, 2008, ed. cit., 103.

consagrados uma matéria que é essencialmente reportada ao foro íntimo do poeta como amador, não podia ser desmerecedora do estatuto de um discurso elevado.

Não seria isto responder implicitamente a hipotéticas interrogações sobre o estatuto desta espécie de heroicização em registo lírico de problemas do foro interior da condição enamorada do poeta, suas inquietações doloridas, seus dissídios⁶³? Acaso não seria esta uma forma de convocar no leitor culto e erudito a problemática que envolvia o estatuto da poesia lírica, face à ausência de um adequado enquadramento por parte da teoria poética antiga, questão que ganhou enorme acuidade sobretudo após os estudos de Francesco Robortello sobre a *Poética* de Aristóteles? E não seria também uma maneira de sublinhar a ideia de que o canto lírico, se realizado em registo elevado – *hoc est* em moldes italianos – epifanizava uma dimensão heróica, não directamente no sentido épico-narrativo, mas, mercê precisamente de um possível paralelismo com a função celebrativa da epopeia, pela capacidade não só de fazer ver (mostrar, sugerir imaginativamente) a densidade sentimental da condição enamorada do poeta, mas também de a proclamar, cantando-a e, como tal, celebrando-a⁶⁴?

Por isso mesmo é pertinente perguntar: mas então a memória? De facto, não será de todo descabido anotar alguma debilidade na estrutura interna desta Elegia I; o leitor poderia mesmo perguntar: afinal, a que propósito vinha a anedota inicial sobre Temístocles? Qual a sua relação com o desfecho do poema?

O poeta não tem esquecida a *quaestio* inicial, sobre a qual incidiu a reflexão que dá forma a esta Elegia, a saber: não se pode – não se deve – requerer a memória como um teatro onde, ainda que devidamente arrumadas, se acumulem as coisas referentes a um passado sabido – recorde-se o terceto «em cousas de ciência praticando» –, mas deve-se – e pode-se – fazer força para que ela seja vista antes como uma não lembrança; daí o «este excelente dito ponderado» do oitavo terceto. O peso sentencioso das palavras de Temístocles revela como o poeta tem subentendido (talvez porque ao tempo da escrita desta Elegia tivesse já definido o seu idiolecto) que a poesia – a lírica, claro – se alimentava da dor, da reflexão sobre o sofrimento amoroso, assimilado este à condição humana na perspectiva cristã, agudizada pela ausência (da amada, em terra estranha); o meu duro canto do penúltimo terceto – que no fundo se alimenta da equivalência das passadas lembranças ao tormento do quinto terceto – emerge, sem paradoxo grave, como solução sujeita ainda assim a uma condição mais do caso irreal do que do real: «se para tristes há tão leda sorte!».

⁶³ Rita MARNOTO, *Fragmentação e dissídio*, in *O Petrarquismo português do Renascimento e do Maneirismo*, Coimbra, 1997, 509. Esta problemática que facilitou a confusão entre a herança cancioneril e cortês com a imitada dos italianos; Rita MARNOTO, *Petrarca em redondilha*, in *Sete Ensaios*, ed. cit., 78s.

⁶⁴ Maria Vitalina Leal de MATOS, *O Canto na poesia épica e lírica de Camões. Estudo da isotopia enunciativa*, Paris, 1981.

Todavia, e antes de acabar, é preciso escavar um pouco mais fundo no significado desta zona final do poema. Na verdade, a diferença entre os cavaleiros e os lavradores remete ainda para um terreno que, pertencendo à poética, não deixa também de se colorir de marcas sociológicas. Basta colocar a seguinte interrogação: essa tão calma, se bem que laboriosa, felicidade dos lavradores, que fama ou glória lhes podia oferecer?⁶⁵ Só os cavaleiros, mercê das proezas e perigos guerreiros, eram merecedores da função enaltecida e celebrativa que a poesia proporcionava⁶⁶. Ora era fácil articular feitos de armas e sua fama com sofrimentos de amor e sua celebração em verso⁶⁷; bastaria fazer intervir o factor ausência da mulher amada. Com referências directas a circunstâncias históricas da sua biografia, Camões, no quadro da poética petrarquista – e bembista – que manuseia genialmente, fazia-se exemplo de tudo isto⁶⁸.

Bem poderia alguém proclamar aos brados a sensatez do dito de Temístocles: o poeta amador, o fidalgo cavaleiro, o «bicho da terra tão pequeno» não estaria em condições de lhe prestar atenção⁶⁹. É que as memórias do general ateniense não possuíam a densidade significativa do sofrimento de um amador. Este, na hora da enunciação poética, abastecia-se largamente dos ingredientes do cancionero de Petrarca, a começar pelo soneto prologal – «Voi ch'ascoltate in rime sparse il suono» – endereçado a quantos ouviam os suspiros de um poeta que, exprimindo-se em ritmos variados, se confessa temeroso da ufanía epifânica que o verso culto lhe proporcionaria, preferindo recolher-se ao aconchego da interioridade selecta, «onde sovente / di me medesimo meco mi vergogno», para concluir «che quanto piace al mondo è breve sogno». Razão tinha Camões para não querer ser incomodado por um versejador que só dizia parvoíces ou pela pergunta de uma dama sobre beijos tristes, como relatam as anedotas referidas no início destas considerações.

⁶⁵ Camões usa as palavras de Virgílio, mas não está atento nem interessado no significado político que a celebração do *labor do agricola* tinha em tempos de Octávio Augusto.

⁶⁶ Diogo Ramada CURTO, *A cultura política*, in *História de Portugal*, dir. José Mattoso, vol. 3, «No Alvorecer da Modernidade», Lisboa, 1993, 118s. Visão divergente da fama e honra manifesta, por exemplo, António Ferreira, que não era fidalgo nem cavaleiro, enaltecendo um heroísmo – que é mais uma resistência de cariz moral – fundado na liberdade que as letras proporcionavam. Mas não tenhamos ilusões: a superioridade da cavalaria como categoria ideal, enraizada na mentalidade aristocrática desde os tempos medievais, permanecia activa e actuante no plano da projecção ideal, e mesmo virtual, em pleno tempo renascentista, graças – e não de todo: apesar de... – ao mais habitual contacto com a literatura clássica (a não confundir propriamente com o ponto de vista humanista...).

⁶⁷ Os meios relacionados com a cortesia estavam encharcados, por contacto directo ou não, das ficções romanescas de cavalaria, em boa medida vassalas de modelos guerreiros de fundo antigo.

⁶⁸ Anibal Pinto de CASTRO, *Camões, Poeta pelo mundo em pedaços repartido*, in *Boletim da Sociedade de Geografia*, Lisboa, 1980.

⁶⁹ Poderia, quiçá, anotar-se que, limitando-se à anedota, Camões deixa de parte a evocação ciceroniana da figura de Temístocles como exemplo daquelas grandes almas, como Epaminondas e ele próprio, que são impulsionadas de um «quoddam augurium futurorum» nelas existentes e facilmente revelável, mesmo involuntariamente; *Tusc. disp.*, I, XIV, 33.

Uma nota final se impõe. A imagem de Camões recolhido em sua casa, todo ocupado no estudo – num certo sentido de honesto estudo – e na reflexão, que implicavam necessariamente os livros, tal qual a anedota citada no-lo descreve, corresponderia a uma verdade mais histórica do que poética que os contemporâneos entenderiam com facilidade⁷⁰. Anotar-se-á, no entanto, que a tradição posterior não pintou Camões como homem de *scriptorium* rodeado de livros, como foi a imagem de Petrarca, mas mais tendencialmente como o poeta genial com uma estatura existencial e moral que sofrera com a incompreensão dos homens⁷¹. O pendor reflexivo, tocado de uma tristeza emocionalmente meditativa já não restritamente amorosa, que em boa parte da Lírica e em segmentos da Épica se capta⁷², forneceu a base para uma abordagem da sua poesia onde a *excitation des autres* não ficou restringida a esses desesperados solicitados na Canção X, antes se estendeu a outros horizontes certamente não sonhados pelo poeta⁷³. Mal podia ele imaginar que, séculos depois, se haveria de duvidar muitas vezes da sua figura de «poeta aplicado e diligente, que cultiva o seu engenho no estudo e na meditação»⁷⁴!

Jorge A. Osório - Universidade do Porto

ABSTRACT:

This article reflects on the importance of «memory» in the text «O poeta Simónides, falando», relating it with the lyrical performances of Camões and with multiple aspects of his biography.

⁷⁰ Certamente sensíveis àquela «tão particular vibração sentimental» e àquele «amargor de ausência que converte o amor em padecimento», usando as palavras de Costa Pimpão na «Introdução» à edição cit. das *Rimas*, tendo, porém, em conta a observação feita por V. Aguiar e SILVA, *A lira dourada*, ed. cit., 211.

⁷¹ Isto em nada impedia nem o domínio de um saber letrado de fundo enciclopédico, nem a percepção do sentimento de «um indesmentível orgulho pessoal» detectável n'Os *Lusiadas* (e não só); Isabel ALMEIDA, «Este nosso Camões»: *Os Lusíadas [...] Commentados pelo Licenciado Manoel Correa (1613)*, in *Estudos*, ed. cit., 341; tal consciência emerge subliminar dos conhecidos versos «Nem me falta na vida honesto estudo, / Com longa experiência misturado» (*Lus.*, X.154). Embora não tendo usado as armas da família a que pertencia (Martim de ALBUQUERQUE, *As armas de Camões (O «Livro antigo dos reis de armas» e o «Livro da guarda roupa dos Reis de Portugal»)*, in *Revista da Universidade de Coimbra*, XXXI, Coimbra, 1985, 553), não deixa de haver em Camões, particularmente no poema épico, uma sensível consciência aristocrática (Jorge de SENA, *A estrutura de «Os Lusíadas» e outros estudos camonianos e de poesia peninsular do século XVI*, Lisboa, 1970, «Primeira parte»).

⁷² A melancolia de Camões: Vitor Manuel Aguiar e SILVA, *Camões: labirintos e fascínios*, Lisboa, 1994, 209.

⁷³ Um bom exemplo está certamente em Gomes LEAL, *A fome de Camões*, ed. de José Carlos Seabra Pereira, Lisboa, 1999.

⁷⁴ Maria Helena da Rocha PEREIRA, *O «Honesto estudo» de Camões*, in *Camonianiana varia*, Coimbra, 2007, 8. No séc. XIX, desde o *Camões* garretiano, que encerra com a cena de forte sentimentalismo da morte do poeta, em noite formosa de lua «clara e brilhante», a deixar pistas para o tema do *finis patriae*, até ao Génio enaltecido por Gomes Leal, passando pela síntese de Antero de Quental – «Camões foi antes um homem mais feliz do que um homem desgraçado» –, muitas leituras se puderam fazer, no séc. XX, um Camões como *poeta da raça* ou da *diáspora comunitária* e de outras projecções vivenciais reflecte outras leituras; mas serão todas hermeneuticamente possíveis?