

Virtus est vitium fugere...¹

Jorge A. Osório

Universidade do Porto – Instituto de Estudos Ibéricos
Universidade de Coimbra – Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos

Quelquefois la vertu abonde d'avantage,
Le vice quelquefois
(Ronsard, *Discours des Misères de ce Temps*, 16-17)

Trazer Luís de Camões «lírico» para umas Jornadas dedicadas a «vícios, virtudes e paixões» pode parecer um pouco arriscado, se não mesmo exagerado. Não que estas palavras em si mesmas sejam desconhecidas da linguagem camonianiana; só que não fazem parte daquele vocabulário normalmente identificado como mais significativo das *Rimas* desde 1595, repetido com tanta frequência que quase parece uma expressão obsessiva do poeta. O problema está em que Camões não é um doutrinador moral, sem embargo de momentos reflexivos de incidência moral na épica ou mesmo em algumas zonas da lírica.

Luís de Camões viveu numa época em que a interdependência entre a *eloquentia* – e a arte do verso era, como a da prosa, *eloquentia*, não tivesse ficado como autoridade a asserção de Cícero de que «finitimus oratori poeta»² – e a matéria moral era muito forte. A *eloquentia* perseguia o objectivo de que o discurso artístico (mais ou menos culto, literário, escrito) se revestia de uma capacidade persuasiva indiscutivelmente preciosa para a transmissão das mensagens relativas ao comportamento do homem. Pontos como os fins do discurso, as legitimidades da expressão bela, os seus limites, a relação ou articulação entre a verdade poética e a filosofia ou entre a *opinio* e a *scientia* eram lugares-comuns num terreno literário dedicado, com maior ou menor exclusividade, à problemática dos comportamentos humanos na perspectiva do aperfeiçoamento moral, da felicidade e do significado deles na questão do destino concebido para a alma. Outros poetas

1 Horácio, *Epist.*, I,1,41.

2 *De oratore*, I, 16, 70: «Est enim finitimus oratori poeta, numeris adstrictior paulo, uerborum autem licentia liberior, multis uero orandi generibus socius ac paene par»; Cícero alude, no fundo, às características do discurso próprio da *obra de arte literária*, onde a retórica é uma peça fundamental.

do seu tempo haviam feito sobressair muito mais do que ele a relação da poesia, mesmo a lírica, com esse domínio aparentemente menos literário que era a cultura na sua extensão moral. Ora no centro deste mundo de ideias, imagens e terminologias estava a figura de Cícero, que retoma, em pleno Humanismo, um papel determinante nas concepções literárias, culturais e morais, podendo mesmo dizer-se que a maneira como é valorizado traduz a orientação ideológica de diversos autores ao longo do que se chama o Renascimento.

A frase latina que serviu para título das presentes linhas não é, porém, de Cícero, mas de Horácio, também modelo da cultura literária e da utilização do enunciado lírico para a focagem de assuntos de pendor moralizante e doutrinário. Trata-se do primeiro hemistíquio do verso 41 da *Epistula* inicial do Livro I, ou seja do poema que, à semelhança do que sucede nas odes, nos epodos e nas sátiras do *corpus* horaciano, funciona como poema proemial das epístolas. O sentido da frase, porém, descontextualizada como está, impõe alguma precisão.

O segmento frásico faz parte de uma argumentação desenvolvida junto de Mecenas como dedicatário da epístola. Na sua plenitude sintáctica, a frase completa-se só no verso seguinte por meio do encavalgamento: «Virtus est vitium fugere et sapientia prima / stultitia caruisse». Aos 44 anos de idade, Horácio responde à pressão que Mecenas faria junto dele para que continuasse a dedicar-se àqueles «versus et ludicra» (v. 10) que lhe haviam grangeado fama pública, argumentando que «non eadem est aetas, non mens» (v. 4): mudara-se a idade, mudara-se o gosto. A confissão de tal «sapientia» foi bem aproveitada por Sá de Miranda no final de um soneto célebre; mas em Camões o pensamento parece ser outro, se atentarmos em cinco versos de «Sobre os rios»:

Mas deixar nesta espessura
o canto da mocidade,
não cuide a gente futura
que será obra da idade
o que é força da ventura.

Mais do que a mudança da *aetas*, é a mudança da *mens* que surge como determinante nele. A imersão na *espessura* do presente que é o tempo da escrita e, portanto, da vida terrena constitui uma imagem retomada uma vez ou outra por Camões («escuro caos», p. 176; «noite escura» p. 207; «negra escuridão do sentimento» p. 208)³; para ele era mais essa condição que incentivava a mudança do *canto*, do que propriamente o avanço da idade. Camões poderia ter em mente Horácio, mas também podia pensar em argumentações como a de Boscán na Carta à Duquesa de Soma.

3 Utiliza-se aqui a edição das Rimas da responsabilidade de Álvaro Júlio da Costa PIMPÃO, Coimbra, Almedina, 1973, pelo «grau de confiança, tanto no que toca à definição do cânone, como no que à lição textual diz respeito» (Aníbal PINTO DE CASTRO, Nota de apresentação da 2ª ed., Coimbra, Almedina, 1994, v). A identificação dos poemas e a indicação das páginas são, por conseguinte, dessa edição. Das composições mais convocadas para a presente exposição importa isolar o caso da Elegia VI, «Que novas tristes são, que novo dano», poema que, como outros do poeta, conheceu com certeza mais do que um momento de elaboração; embora já referido no índice do Cancioneiro do Pe. Pedro Ribeiro (1577), só aparecerá na edição das Rimas de 1668 de Álvares da Cunha, pelo que se trata de um daqueles casos sobre os quais não existe absoluta concordância em considerá-lo canónico (Vitor Manuel de AGUIAR E SILVA, *Camões: labirintos e fascínios*, Lisboa, Cotovia, 1994, 81); mas dado que editores como Costa Pimpão e, mais recentemente, Maria de Lourdes SARAIVA (*Lírica completa*, 2ª ed., III, Lisboa, INCM, 2002, 172) a aceitam como autêntica, não foi aqui menosprezada tendo em conta a utilidade de que se reveste para o tema. Por outro lado, e porque se apela bastante nestas páginas aos poemas designados, correntemente, por «elegias», importa esclarecer que não se considerou determinante para o tema em causa introduzir aqui a questão da diferença genérica entre «elegias» e «epístolas» analisada por Maria do Céu FRAGA, *Os géneros maiores na poesia lírica de Camões*, Coimbra, Centro Interuniversitário de Estudos Camonianos, 2003, cap. IV: «As elegias e as epístolas», 179.

A proclamação de Horácio junto do seu protector manifestava a intenção de se defender de opiniões vulgares e mesquinhas, a que Mecenas não deveria dar atenção; por isso afirma com ênfase:

nunc itaque et versus er cetera ludrica pono;
quid verum atque decens, curo et rogo et omnis in hoc sum;
condo et compono quae mox depromere possim (v.10-12).

Como sucede com frequência na língua de cultura romana, a imagem é de fundo agrícola: dar valor a um trabalho sabiamente levado a cabo com um empenho paciente e esforçado para, mais tarde, se poder colher o respectivo fruto. É a mesma ideia referida trinta versos mais à frente: propor-se alguém «vitium fugere» era em si mesmo já o início do cultivo da «virtus». A densidade de reflexão moral, no sentido que o romano lhe dava, bastante longe das inquietações do lírico português, é evidente. Ora *virtude* e *vício* são termos que ocorrem, de forma distinta, é certo, no *corpus* lírico de Camões, sem no entanto podermos dizer que dependem em directo da utilização que lhes dá Horácio.

Virtus e *vitium* foram duas palavras larguissimamente utilizadas ao longo de toda a história do latim, desde o período romano até ao humanista, passando, como é óbvio, pelo medieval. Eram frequentemente empregues em situações contrastivas, que permitiam reforçar a eficácia do discurso, sobretudo quando se tratava de focar questões relativas aos comportamentos humanos. Tal oposição era facilitada pelo semantismo fundamental de cada uma.

O termo *virtus* é de enorme frequência na literatura filosófica antiga e, na sua fundação etimológica, comportava a ideia de ‘força’ física, relacionando-se com *vis*; no entanto, nas *Tusculanae Disputationes*, Cícero, no afã de realçar a dignidade moral do *homo fortis* através da valorização – que às vezes é quase uma heroicização – da fortaleza do ânimo em articulação com o recolhimento junto de um grupo selecto de homens políticos e letrados, faz depender *virtus* de *vir*, para pôr em evidência a coragem que se revela no desprezo pela morte e pela dor⁴. Na deriva moral desta etimologia, o homem forte era aquele que, porque usufruía de uma qualidade social elevada, sabia fortalecer o seu espírito mediante o afastamento – social, cultural – de tudo o que podia ser visto como parte do domínio da terrenidade, dos instintos corporais, provenientes de uma *natura* que a experiência concreta mostrava existir nele em partilha com os restantes animais. Por aqui passava a questão central do pensamento filosófico e doutrinário antigo, sobretudo o da herança platónica e estóica, que no Renascimento surge identificada com a tríade *feritas-humanitas-divinitas*⁵. Ao plano da *feritas* pertenciam os *vitia*.

Vitium é um vocábulo de referência na linguagem relacionada com a vida agrícola, significando ‘vara flexível’, como era o caso do ‘vime’. Essa ‘flexibilidade’ permitiu certamente recuperar a sugestão de ausência de ‘dureza’, de ‘rectidão’, de ‘afastamento do recto’, útil em domínios como o direito, a moral, a filosofia doutrinária, a retórica; e, em contexto cristão, a religião. Com essa noção de ‘desvio’ e ‘afastamento’, *vitium* fez-se companheiro de *error*, conotando, especialmente no campo moral, a ideia de ‘vileza, abaixamento’, permitindo o contraste com a ideia de ‘esforço’

⁴ «Appellata est enim ex uiro uirtus; uiri autem propria maxime est fortitudo, cuius munera duo sunt maxima, mortis dolorisque contemptio», II, 18, 42.

⁵ Gioacchino PAPARELLI, *Feritas, humanitas, divinitas. L'essenza umanistica del Rinascimento*, Nápoles, Guida Editore, 1973.

que o termo *virtus* trazia consigo. No quadro dicotómico entre o pólo do bem e o pólo do mal que a filosofia grega havia instituído e que largamente se ensinava nas escolas de inspiração platónica e estoica, a oposição tornou-se essencial; adicionando a tonalidade prática marcante no pensamento romano, sobretudo em tudo o que dizia respeito à vida social, essa oposição passou a ocupar um lugar central nas reflexões que tivessem por objectivo os modelos de comportamento e os juízos morais e religiosos. A tradição cristã, tão fortemente devedora daquilo que Cícero, além de outros, ensinara, aproveitou esse legado. Desse modo, estabelecendo uma escala de variações opositivas entre o *mais* e o *menos*, *virtus* localiza-se no plano superior, enquanto *vitium* é colocado no plano inferior, com todas as consequências culturais e literárias daí decorrentes.

Uma das obras antigas de maior impacto e influência nesta matéria, ao longo dos tempos, foram as *Tusculanae Disputationes*. O momento da vida política e familiar do Arpinate em que foram escritas contribuiu certamente para o sentido interiorista e de recolhimento reflexivo que as leituras posteriores nela valorizaram, nomeadamente as de natureza cristã. Ao longo dos seus cinco livros aborda-se um assunto central: a utilidade da *philosophia* para o aperfeiçoamento interior. Sentenças do género «Tota enim philosophorum vita, ut ait idem [Platão], commendatio mortis est» (I,XXXI,75), ou «Cultura autem animi philosophia est» (II,IV,13), equivalente a «animi autem medicina» (III,I,1) ou a celeberrima exclamação do Livro V «O vitae philosophia dux, o virtutis indagatrix expultrixque vitiorum» (V,II,5) fortaleciam inevitavelmente a ideia de que o saber se apoia no conhecimento dos filósofos (ele prefere declaradamente a tradição platónica) e dos autores antigos, mas simultaneamente ofereciam-se como enunciados que os cristãos facilmente podiam adoptar. Não admira, por isso, que as *Tusculanas* hajam sido um verdadeiro «guia espiritual» no Renascimento⁶.

Reveste-se de algum interesse trazer à colação este ciceronianismo doutrinário para o tema proposto, porque, na sua estratégia argumentativa de valorização da *philosophia* como factor fundamental da virtude interior, Cícero teve necessidade de acentuar os aspectos opostos do vício, desclassificando-os na hierarquia dos valores, encostando-os à *voluptas* e à *luxuria* que apontava nos epicuristas. Um dos processos consistiu precisamente em focalizar os vícios naquele género de pessoas que não podiam considerar-se, pelo seu estatuto, apreciadoras e cultivadoras da *philosophia*, já que esta exigia uma disponibilidade quase total, um *otium* interpretado como afastamento dos interesses mundanos e terrenos. Nesse plano, os *vitia* surgem como inerentes à condição popular, enquanto *perturbationes animi* inferiores, próximas dos instintos corporais; do mesmo modo, os pontos de vista e os gostos vulgares são incluídos na mesma categoria, realçando-se o contraste entre a *sapientia* dos sábios e a *opinio* dos ignorantes. Vale a pena anotar que Cícero, ao enaltecer o depuramento que a virtude implicava, se torna claramente incisivo na condenação de doenças morais ou *morbi animi* como males inferiores, similares dos males fisiológicos, recorrendo a uma terminologia médica que a literatura ficcional do séc. XV-XVI não esquecerá. Entre eles inclui a paixão pelas mulheres, a *mulierositas* (IV,X,25), lexema que comporta um sufixo de grande êxito na história da língua latina, também presente em *vitiositas*, um pouco mais à frente definida como «Morbi autem et aegrotationes partes sunt vitiositatis...» (IV,XIII,29). No séc. XVI Erasmo apreciará de modo particular esta linguagem, transferindo-a para o domínio do comportamento do cristão ao longo da sua vida terrena, focalizando – não obstante outras atitudes suas

⁶ Jean-Claude MARGOLIN, «Les *Tusculanes*, guide spirituel de la Renaissance», *Présence de Cicéron. Hommage au R. P. M. Testard*, Paris, Les Belles Lettres, 1984, 129.

a favor da dignidade cristã das mulheres – na figura tradicional feminina alguns *vitia*, como a *loquacitas* e a *superstitio*. Tratava-se de uma visão banalizada, com o estatuto de convenção apropriada por certos géneros literários como a sátira teatral, do mesmo modo que o enaltecimento celebrativo da senhora fazia parte do código poético lírico em que se inseriam as *Rimas*.

Camões é um poeta lírico cujo discurso não pode ser enquadrado nos esquemas organizados de uma exposição argumentativa filosófica, imbuída de um espírito de certo modo polémico como o de Cícero na apologia empenhada que faz dos benefícios da *philosophia* para a qualidade virtuosa do homem preocupado com os problemas da alma, da conduta na sua vida e do destino que a morte lhe pode proporcionar. Não podemos esperar encontrar, por isso, nas *Rimas* um tratamento da terminologia lexical e das sugestões mais ou menos ambíguas do seu semantismo semelhante àquele que nos podem oferecer tratados do tipo dos ciceronianos, mesmo de autores coevos do poeta.

Deste modo, importa observar como se comportam aí os dois termos até aqui apontados como polarizadores das duas noções em contraste, *virtude* e *vício*.

O termo *virtude* aparece raramente nas *Rimas*, excluindo a expressão causal «por virtude de», encontramos-lo umas três vezes. Em duas – «mas só porque virtude lhe [ao Sol] falece», na Elegia V (p. 245), e «Que a virtude, oprimida», na Écloga I, celebrativa das mortes de D. António de Noronha e do príncipe D. João segundo a edição de 1598 (p. 313) – a palavra guarda o sentido latino de ‘força física’, ‘coragem’. A outra ocorrência aparece em ‘Sobre os rios’: «me fez grau para a virtude» (p. 111). Aqui o lexema denota o sentido de ‘força moral’, apontando por consequência para o nível elevado da escala do pensamento moral. O verso encontra-se na segunda parte do poema, aquela que os testemunhos manuscritos conhecidos sugerem uma continuação da glosa salmódica num registo já «ao divino».

A frase de que este verso é a segunda parte – «e o que tomei por vício / me faz grau para a virtude» – merece alguma atenção por dois motivos mais importantes: por um lado é o único local onde *vício* e *virtude* aparecem directamente relacionados pelo cotexto enunciativo, manifestando a oposição significativa entre ambos; em segundo lugar, «me faz grau» reporta-se à ideia de que o alcance da *virtude* se faz por um processo que a literatura, antiga e cristã, moldava na forma da metáfora do *caminho*; *fazer grau* é o mesmo que *subir um degrau*, nessa ideia de escalada do plano inferior, o *vício*, para o superior, cujas ressonâncias platónicas e do Cristianismo primitivo são evidentes. O contexto da afirmação do poeta neste ponto tem uma dimensão religiosa afirmada com uma intensidade bem mais forte do que havia sucedido na primeira parte destas redondilhas, mas encaixa-se claramente no lugar-comum do platonismo que contrasta o *natural* ao *ideal*, como os versos seguintes explicitam:

e faz que este natural
amor, que tanto se preza,
suba da sombra ao Real,
da particular beleza
para a Beleza geral (p. 111).

Sem entrarmos por outras considerações, é admissível que a natureza religiosa destas redondilhas exigisse, no quadro de uma visão de ascese espiritual – em paralelo com outros poemas em que se pode falar de ascese amorosa –, o emprego contíguo destes dois termos, sendo *vício* usado mesmo mais vezes, mas na sua forma de plural para sublinhar a intensidade da confusão do mundo terreno, onde o papel «da Graça que dá saúde» é determinante (p. 111).

Por outro lado, como se disse, este é o único local das *Rimas* onde a oposição entre *virtude* e *vício* se verbaliza para comportar um significado moral; mas anotemos que a metáfora da *subida* ou *ascensão* não é a da *fuga* que sugerem as palavras de Horácio ou de Cícero anteriormente citadas; isto é, no passo onde Camões opõe manifestamente *virtude* a *vício* não se apela à ideia da luta ou do esforço que o caminho para a *virtude* exige.

Por seu turno, o termo *vício* aparece-nos de uma forma mais rica e interessante, quer pelo número de ocorrências, quer pelo campo semântico que faz girar à sua volta. Efectivamente, se a palavra em si mesma não é de uma abundância comparável à de outras como *pena*, *tormento*, *sentimento*, *pensamento*, *dor*, *bem*, *mal*, *água*, *rio*, *olhos*, *perder*, *sofrer*, frente a *virtude* pertence, contudo, a uma constelação mais variada de lexemas e expressões, em que comparecem procedimentos de instigação enfática, como o recurso à forma do plural em várias delas, uma adjetivação avivadora da referencialidade física do seu significado, intensificações do sentido construídas por meio de figuras do discurso como repetições, poliptotos, inscrições em final de verso que favorecem aproximações semânticas através da rima ou fragmentação rítmica da unidade versal com reforço também da ênfase provocada pela aliteração.

Se o lexema *virtude* é claramente ocasional nas *Rimas*, como se disse, não aparecendo na forma de plural, já *vício* surge em quase uma dezena de locais, no singular e no plural, pelo que merece alguma atenção, porque, entre outras razões, nos conduz para o terreno da oposição entre *bom* e *mau*, *elevado* e *baixo* que funciona como um dos principais vectores de coesão do discurso lírico camoniano, nomeadamente pelo facto de ser através dele que o poeta equaciona uma *angústia* fundamental, que, sem atingir um grau de *tragicidade* demasiado forte, serviu para cativar os leitores e marcar a recepção que estes concederam à Lírica camoniana ao longo dos tempos⁷.

Mas é evidente que ambos os termos, não obstante a densidade semântica de que são tradicionalmente portadores, não ocupam no *corpus* lexical das *Rimas* um lugar comparável ao de outros vocábulos que detêm frequências mais altas de utilização, sendo certo que alguns usufruem ainda do facto de poderem ser empregues no final do verso, como sucede com um grupo de substantivos terminados em *-ento* já bem conhecido da poesia de cancionero, a que pertencem, entre outros, *sentimento*, *tormento*, *pensamento*. Até por este aspecto, Camões mostra-se um continuador da arte poética cancioneril⁸; até rimas da tradição cortês como *-osa*, *-ória*, *-eza* são também utilizadas com alguma abundância⁹.

No interior desse campo semântico da *humanitas* duas palavras devem ser postas em destaque, *afeito* e *desejo*, não propriamente porque se contraponham de forma explícita entre si em algum momento do texto, mas porque sobre elas recai a maior parte da carga afectiva e emocio-

7 O fenómeno psicológico-poético da «fragmentação e dissídio» que se assinala na herança petrarquista e nas leituras que dos *Rerum vulgariarum fragmenta* se fizeram não chega, porém, para identificar a consciência de uma situação fortemente trágica da vida interior; Rita MARNOTO, *O petrarquismo português do Renascimento e do Maneirismo*, Coimbra, Por Ordem da Universidade, 1997, cap. IV. No entanto, a noção de *affectus* tem de ser encarada na perspectiva agostiniana, que tanta influência exerceu ao longo dos séculos; M.-D. CHENU, O.P., *La théologie comme science au XIIIe siècle*, 2ª ed., Paris, J. Vrin, 1969, em especial cap. VI.

8 Aníbal PINTO DE CASTRO, «Camões e a tradição poética peninsular», em *Actas* da IV Reunião Internacional de Camonistas, Ponta Delgada, Universidade dos Açores, 1984, 133; Rita MARNOTO, *O petrarquismo...*, 545.

9 Não significa isto que o sistema rimante de Camões se confine a isto; por exemplo, *desejo* surge normalmente nele em posição de rima (com *vejo*, *pelejo*), o que não é bem o caso do seu uso no *Cancioneiro Geral*; mas em boa medida parece continuar a «costellazione rimica» da colectânea resendiana; Roberto ANTONELLI, «Tempo testuale e tempo rimico. Costruzione del testo e critica nella poesia rimata», *Critica del Testo*, I/1, 1998, *Il testo e il tempo*, Roma, Viella, 177.

nal focada no esforço analítico que o poeta leva a cabo naquelas composições de teor mais reflexivo e que mais fortemente atraem a atenção do leitor. A *afeito* (a forma *afecto* não é usada) pode juntar-se *afeição*, de raro emprego (uma vez no singular e outra no plural); e poderiam ainda adicionar-se *apetite* e *paixão*, de igual modo meramente esporádicos¹⁰.

O que há a salientar antes do mais é o comportamento distinto que existe entre *afeito* e *desejo*. O primeiro (com *afeição*), seja no singular, seja no plural, é termo quase exclusivamente usado nos poemas de maior densidade poética e reflexiva, os sonetos, as odes, as canções e as elegias; ou seja, os chamados, habitualmente, «géneros maiores»¹¹; quanto a *desejo*, empregue na forma de singular, espalha-se com certa regularidade por todas as cinco «Partes» das *Rimas* desde a edição *princeps*, sendo de notar que, a par do nome, surgem ainda formas do verbo *desejar*¹².

Afeito, do latim *affectus*, trazia consigo a ideia de um estado do corpo ou do espírito resultante de alguma influência que predisponha para alguma coisa, valor decorrente de *affectio*¹³; remetia, portanto, para o sentido de uma disposição de alma, um modo de sentir¹⁴, apontando deste modo para terrenos de sentimentalidade e afectividade, o que não foi indiferente ao acolhimento que lhe deram os autores cristãos. Nesta linha, *affectus* pôde afirmar-se no campo dos *sentimentos* pessoais¹⁵, o que lhe permitiu entrar tanto na linguagem amorosa, como na da medicina. As potencialidades expressivas da relação entre ambas não escaparam à poesia nem à ficção, como facilmente evidencia por exemplo a novela dita sentimental na segunda metade do séc. XV peninsular¹⁶. Importa, porém, desde já anotar que o termo não se esgota num só dos dois campos contrapostos referidos, o do *vício* e o da *virtude*¹⁷, como se verifica também em Camões. Por outro lado, há que ter em conta o fortalecimento que o léxico cristão deu à palavra e seus representantes nas línguas vulgares, acentuando muito a dimensão espiritual e de atitude *afectiva* da alma piedosa e convocando, de certo modo, a sugestão de um terreno íntimo da vivência religiosa.

Importa sublinhar um aspecto fundamental quanto ao emprego destes dois termos *afeito* e *desejo* no *corpus* das *Rimas*¹⁸. É que o mundo da afectividade e até mesmo daquilo que poderíamos designar de alguma emotividade se inscreve entre os dois pólos, elevado e baixo, que se refe-

10 No mundo interior que as *Rimas* procuram *representar e propor* ao leitor, que é bastante complexo, o sujeito da enunciação confessa a sua *tristeza* por *ver* a «parte racional» da alma «a um apetite sometida», como é dito na Canção VII, pois só uma «celeste» causa poderá fazer entender que «num coração» «venha o apetite a ser razão» (p. 217); Hélder MACE-DO, «Apetite e razão na lírica camoniana», *Viagens do olhar. Retrospecção, visão e profecia no Renascimento português*, Porto, Campo das Letras, 1998, 371.

11 Maria do Céu FRAGA, *Os géneros...*

12 A organização em cinco «partes» do conjunto editado pela primeira vez em 1595 deve ter sido feita por Fernão Rodrigues Lobo Soropita e segue a arrumação das obras de Garcilaso adoptada quinze anos antes por Fernando de Herrera; o afastamento dos poemas em verso da tradição cortês para um último apartado reflecte a primazia enaltecida dos restantes, considerados «maiores»; Maria do Céu FRAGA, *Os géneros...*, cap. I, 27.

13 Num plano teológico e *científico*, o termo surge, em tempos medievais, relacionado também com essa capacidade de *mouere*: «Theologia igitur, quae perficit animam secundum affectionem, movendo ad bonum per principia timoris et amoris, proprie et principaliter est sapientia», segundo Alexandre de Halès, *apud* M.-D. CHENU, *La Théologie...*, 94.

14 Cícero: «virtus est affectio animi constans conveniensque», *Tusc.*, 4, 15, 34.

15 «Parentis affectus», no valor de atitude de ternura de um pai.

16 São exemplo os lugares-comuns como os desmaios, as insónias, a perda de apetite, o emagrecimento, tudo sinais fisiológicos de uma doença; o próprio Camões documenta este pendor no chamado *Auto d'El-Rei Seleuco*, a colocá-lo sob a sua autoria.

17 Por exemplo, com o sentido de paixão ou desejo, com algum matiz de corporal («affectus sunt motus animi improbabiles subiti et concitati», Séneca) ou mesmo de doença («In his affectibus necessaria exercitatio», César).

18 Maria Helena Ribeiro da CUNHA, «Da dialéctica do desejo na Lírica camoniana», em *Actas da IV Reunião...*, 289.

riram para *virtude* e para *vício*, respectivamente. Por isso, as duas palavras comparecem nos textos ora encostando-se ao plano superior, apontando mesmo para certa espiritualidade na concepção do amor, ora virando-se mais para o plano do corporal ou do terreno.

Isto tem a ver com o facto de no interior das *Rimas* não funcionar, como aliás já em cima se deixou sugerido, em pleno e de forma sistemática a polarização filosófica entre *virtus* e *vitium*, determinante nos textos antigos como os citados de Cícero. Mas, situando-se de certo modo no espaço semântico que fica entre estes, *afeito* e *desejo* visam a *humanitas*, a condição humana e terrena do poeta, que num passo célebre da Canção IX se define, em termos agostinianos, como «um corpo terreno, / bicho da terra vil e tão pequeno» (p. 222), e que na Canção VII, «Manda-me Amor que cante docemente», assume um elevado grau de intensidade nos versos:

Um não sei quê, suave, respirando,
causava um admirado e novo espanto
que as cousas insensíveis o sentiam.
E as gárrulas aves levantando
vozes desordenadas em seu canto,
como em meu desejo se encendiam¹⁹ (p. 217).

A dimensão dramática que atravessa a experiência existencial na Lírica assenta na vivência amorosa que passa também pela maneira como as duas palavras, *afeito* e *desejo*, são utilizadas²⁰.

Os enunciados onde *afeito* no singular aparece ajudam-nos a enquadrar estas considerações. Na forma do singular, *afeito* pode vir marcado por alguns adjectivos como *doce*, *puro*, *duro*, relacionados contextualmente com o sentimento e a experiência amorosos. Sintomático é o Soneto «Pede o desejo, Dama, que vos veja» (p. 120), sem dúvida um dos mais importantes da «Parte I» das *Rimas*: nos seus dezasseis versos conjuga, caso raro, lexemas tão centrais como *desejo*, *afeito* e *pensamento*. Ora aí «puro afeito» – «Mas este puro afeito em mim se dana» – procura evidenciar a distância que medeia entre o imperativo que consistiria em manter o amor no plano espiritual e a força atractiva da terrenidade, manifestada nos dois versos seguintes mediante um símile: «que, como a grave pedra tem por arte / o centro desejar da natureza» (p. 120), instituindo-se desse modo uma oposição orientadora de todo o soneto: à asserção do v. 3 «É este amor tão fino e tão delgado» opõe-se a conclusão do último terceto «assi o pensamento [na sua vertente «terreste e humana»] foi, Senhora, pedir esta baixeza». Por outras palavras, a «parte... de mim, terreste e humana» actua em similitude com a «arte» que tem a «grave pedra», que, por mercê do seu peso, busca o «centro da natureza». Por isso, e tal será a lição do soneto, quando o amor tende a deixar-se atrair pelo desejo natural, verifica-se uma *queda*, que não pode deixar de suscitar um juízo negativo, polarizado no sintagma final do poema «esta baixeza», terreno onde o *vício* tem o seu reino.

19 Para lá da diferente lição de 1616 (M. Lourdes SARAIVA, *Lírica...*, III, 56), importa anotar neste passo a força enfática do *adynaton* e da aliteração para sublinhar o estado de pasmo e acídia provocado pela beleza «do gesto de qu' escrevo»; trata-se de um poema poderoso da lírica camoniana, apoiado em Pietro Bembo; Maria Vitalina Leal de MATOS, «A poesia de Camões na perspectiva da intertextualidade», em *Actas da III Reunião Internacional de Camonistas*, Coimbra, Universidade de Coimbra, 1987, 80.

20 Pode trazer-se aqui à colação o comentário de Pierre GRIMAL segundo o qual o «laço estreito, ontológico, que existe entre o acto criador e a matéria da criação» (*Essai sur l'«Art poétique» d'Horace*, Paris, SEDES, 1968, 162), que chama bem a atenção para a primazia da tarefa geradora do *sujeito* (invenção, técnicas do manuseio do discurso, intertextualidades, etc.) por parte do poeta; a relação entre a *poesia* e um mundo *metapoético* em que participa, como elemento básico, a identidade do autor marca tradições poéticas em que o *amor*, na sua vertente de *ficção* de um sofrimento biografizado, é usado como ingrediente essencial para o *formato* que a *poesia* concretiza, como se verificava já entre os elegíacos latinos; Eric COUTELLE, «Poétique et métapoétique chez Properce», *Bulletin Budé*, Paris, Les Belles Lettres, 2005, 1, 145.

Afeito, porém, significa inclinação amorosa, provocada por uma beleza feminina que fundamenta e justifica o amor. Ora o amor é em Camões um estado de alma que é concebido em correspondência com a experiência terrena do autor e como tal está directamente articulado com a imagem que o sujeito da enunciação transmite ao leitor. É nele que confluem as tensões e as angústias confessadas e que apontam para alguma dramaticidade da expressão lírica. Assim se compreende que, na sua forma do singular, o substantivo venha marcado por uma adjectivação que, sendo tradicional na linguagem amorosa, ganha uma força ilocutiva maior no contexto da *confissão* camoniana: «brandó e doce afeito», na Ode X (p. 279), e «duro afeito», na Ode XI. Os adjectivos acompanham banalmente na linguagem renascentista a noção de amor, mesmo na prosopéia do deus Amor.

A insistência na *força do Amor* é tão notória que se justifica circunscrever o pensamento de Camões nas *Rimas* ao tratamento de um tema que provinha de três grandes tradições: a do amor cortês, tema central da cultura poética de cancionero; a do *código* petrarquista, que fornecia uma nova linguagem poética para focar a questão da experiência amorosa nas suas relações com a expressão *poética* e a biografia; a clássica que, além de uma selecção mitológica, fornecia algumas soluções retóricas e tópicas.

O ponto mais eloquente diz respeito à apropriação do tema clássico formulado no final da sua Bucólica X por Virgílio: «omnia vincit Amor; et nos cedamus Amori» (v. 69). A aceitação do conselho do poeta romano vem traduzida por Camões na Ode XI, «Naquele tempo brandó»: «que a tudo Amor obriga, e vence tudo» (p. 280); mas a ideia percorre o discurso lírico camoniano, ou melhor, a inclusão em sede (pseudo-) biográfica do valor universal contido na sentença virgílica. Assim se mostra na Écloga V, «A quem darei queixumes namorados»:

Bem vês que por Amor se move tudo,
e não há quem de Amor se veja isento (p. 354).

Ora se tal *imperium* absoluto do Amor se verifica em todos os animais, do mais baixo ao mais elevado, se até «aqueles cujos peitos / [ele, o Amor] ornou d'altas ciências o destino» «foram sujeitos ao cego e vão Minino / arrebatados do furor divino» (Ode X) (p. 278), por maioria de razão a primeira pessoa do singular que é sujeito da enunciação se pode oferecer como amostra e testemunha credível do estado a que o amor podia conduzir.

E aqui retomamos o termo *afeito*, na acepção acima indicada, para recuperar os dois versos finais da Elegia II, «Aquele que de amor descomedido»:

porque, enfim, a alma vive eternamente,
e amor é afeito d'alma, e sempre dura.

A direcção semântica destes dois versos esclarece-se, até por virtude do enlaçamento por meio das rimas *ausente / eternamente* e *morte escura / sempre dura*, com a citação dos dois versos precedentes:

Que se amor não se perde em vida ausente,
menos se perderá por morte escura (p. 240).

Estes quatro versos articulam quatro elementos da lexicografia camoniana que servem de fundo à glosa recorrente ao longo da sua poesia lírica: «vida ausente» com conotações pseudo-autobio-

gráficas, presença da «morte escura» que é variante de espessura ou escuridão com que se desenha a vida terrena onde ocorre o sofrimento amoroso concebido como atributo do sujeito enunciativo; *perdição* da alma, com sugestões religiosas claras; e «afeito d'alma», ou seja, a definição do amor como inclinação da alma, de natureza espiritual, que, dada a essência desta, é tão eterno como ela. Portanto, aqui *afeito* denota um estado de sentimentalidade interior localizado num terreno ambíguo, que a palavra permitia, entre um sentido de pendor mais religioso e um sentido mais corrente na fraseologia do amor cortês.

Mas, como se sublinhou mais em cima, a acepção, suportada por *afeito*, de 'tendência ou inclinação para' aplicava-se não só ao plano da vivência interiorizada como também ao domínio do corporal ou fisiológico. Em apoio disto há que ir buscar dois outros versos da Elegia VI, «Que novas tristes são, que novo dano»:

que, como as febres são da carne humana,
assi os afeitos d'alma são doença (p. 251).

É manifesta a retoma da valência médica neste enunciado – a *vitiositas* como *morbus* na linguagem ciceroniana –, formulado como sentença em forma de analogia. A *alma* pode sofrer de *doença* por analogia com a doença do corpo que são as *febres*, e o sentido era tanto mais eficaz quanto a ideia de que o amor convoca a sugestão de que é «fogo que arde» ou faz ferver está subjacente à concepção e à terminologia amorosa de Camões. Por outras palavras, o poeta utiliza o termo em dois planos de um quadro com sentido bem definido, que corresponde ao seu emprego em outras áreas semânticas.

O passo da Elegia VI onde estes dois versos ocorrem impõe alguma atenção. Neles o substantivo surge na sua forma de plural, *afeitos*, que transporta consigo uma marca de intensidade significativa, pela sugestão de variedade múltipla que pertence mais ao domínio do terreno do que ao do divino²¹. A zona central deste poema é o local onde o plural *afeitos* é mais intensamente utilizado na Lírica camoniana. E pode perceber-se porquê.

Na verdade, conforme já mais atrás se anotou, o termo latino *affectus* contemplava também um matiz semântico relacionado com a ideia de *doença*, ou seja de uma *dor* que os versos citados em cima colocavam em parceria com a dor subjectiva, testemunhada por sinais exteriores do corpo; a literatura antiga oferecia autores que se haviam tornado autoridades na defesa dos valores morais interiores em contraste com os materiais e mundanos, que muito ajudaram ao tratamento do tema cristão *de contemptu mundi*, como foram Cícero e Séneca, para já não referir os exemplos banalizados de Sócrates e alguns estóicos.

Ora Camões, nessa zona da Elegia VI, enfrenta precisamente a questão do valor ou da pertinência das propostas antigas face à solução cristã, onde a abordagem agostiniana introduziu um dramatismo impossível de ladear:

Se esta doutrina credes, que é profana,
ponde os olhos na nossa, que é divina,
e sobre todas santa e soberana (p. 251).

A este mesmo passo da Elegia VI será necessário voltar mais à frente.

²¹ A Canção I, «Fermosa e gentil Dama, quando vejo», convoca as debilidades do sujeito frente às consequências de *ver* o objecto belo que gera o amor, a «fraqueza d'amor» e as «fraquezas [...] do corpo» (p. 203).

Por agora acrescenta-se que a forma de plural *afeitos* ocorre nas *Rimas* marcada, em regra, por uma adjectivação que assinala o campo semântico do sentimento amoroso, a qual tende a enfatizar os respectivos efeitos: «poderosos afeitos» e «aquele poder tão duro dos afeitos», nas redondilhas «Sobre os rios» (p. 110,112)²². Não é irrelevante anotar que duas outras ocorrências se verificam, uma na mesma Elegia VI, mas sem marca caracterizadora (p. 251), outra na «Carta a ãa dama», numa sequência em que o deus Amor ordena à voz autoral que escreva «altos afeitos de ti» (p. 9).

Ora, se procedermos a um confronto entre a adjectivação que acompanha a forma de singular *afeito* e aquela que marca a de plural *afeitos*, verificamos o seguinte: a forma de singular, que não comparece em composições de verso heptassilábico, faz-se acompanhar dos adjectivos *puro*, *doce* e *duro*, que apontam para a polarização mais espiritualizada do amor; por sua vez, o plural *afeitos* parece mais disponível para a companhia de adjectivos de sugestão mais violenta.

Mas algo mais se pode observar. É que, a par de *afeito/s*, aparece o vocábulo *afeição/ões*, cujo campo de incidência semântica é também o domínio do sentimento amoroso. A forma de plural parece ocorrer uma só vez na parte inicial da Canção II, «A instabilidade da Fortuna» (p. 205); quanto a *afeição*, revela esse mesmo sentido, mas assume também um sentido de natureza mais moral, por exemplo nas trovas ditas «Disparates da Índia»: «afeição natural» (p. 102).

No entanto, mais do que este comportamento, importa sublinhar que *afeição*, no singular, é palavra ocasionalmente utilizada no *Cancioneiro Geral* nessa mesma acepção de sentimento enamorado, mas sem a densidade significativa que assume nas *Rimas* camonianas. Em qualquer dos casos, do ponto de vista do uso feito por Camões, o termo incide sobre o significado de sentimento amoroso que traz consigo a componente semântica do sofrimento; mas enquanto nos poetas do *Cancioneiro* ele serve para valorizar sobretudo a semântica da *partida*, tópico de alta frequência nessa poesia, em Camões ele sublinha a dimensão dolorosa da existência terrena, de que o sofrimento amoroso faz também parte.

Quanto à maneira como o vocábulo *desejo* é utilizado nas *Rimas*, a situação é de certo modo distinta. Dois pontos são mais evidentes: em primeiro lugar o número de ocorrências é bastante superior; em segundo lugar, e claramente de maior relevo, o seu uso atravessa as cinco «Partes» das *Rimas* de uma forma mais ou menos homogénea, não se concentrando, por isso, só nos poemas mais meditativos como sucedia com *afeito*, atraído mais para as composições em verso decassilábico. Mas pode acrescentar-se ainda o facto de, ao lado do substantivo *desejo* em português, ocorrer também *deseo* em castelhano, se bem que esporádico, e ainda surgirem algumas formas verbais de *desejar*.

Ao invés de *afeito*, *desejo* é palavra corrente na terminologia amorosa do *Cancioneiro Geral*. Mais ainda: a sua centralidade no léxico específico da abordagem do amor é evidenciada não só

22 Neste passo o «poder tão duro dos afeitos» vem fortemente reforçado pela metáfora do incêndio («encendem alma e engenho») num contexto de linguagem guerreira referido ao assalto a uma fortaleza, onde o fogo era uma poderosa arma. A tese de que a *paixão*, vista como *caecus ignis*, possuía uma força dominadora, que a tornava *cega e temerária*, encontrava-se em autores antigos como Cícero e Virgílio (no desenho de Dido nomeadamente); Sarah SPENCE, *Rhetorics of Reason and Desire. Vergil, Augustine, and the Troubadours*, Ithaca-Londres, Cornell University Press, 1988, 32. Nesta tradição entronca o tema da oposição *fogo / neve*, que foi valorizado por Petrarca (Leonard FORSTER, *The Icy Fire. Five Studies in European Petrarchism*, Cambridge, Cambridge University Press, 1969), percorrendo depois a cultura literária europeia nos séculos seguintes através dos mais variados veículos propagadores; Juan F. ALCINA ROVIRA, «Humanismo y Petrarquismo», em *Nebrija y la introducción del Renacimiento en España*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1983, 145; Roberto GIGLIUCCI, «Petrarquismo plural e petrarquismo de *koine*», em *Petrarca. 700 anos* (ed. de Rita Marnoto), Coimbra, Instituto de Estudos Italianos, 2005, 121.

pelo seu emprego, mas também pelo facto de ser objecto de definição; e é sabida a importância que, na poesia de cancionero, a *definitio* assumia²³. Ela explicita-se numas trovas endereçadas a uma dama da corte, D. Margarida de Sousa, feitas em parceria pelo Conde de Vimioso e por Aires Teles, dois poetas que, no *Cancioneiro Geral*, revelam um contacto grande com a poesia latina; é o Conde que define deste modo *desejo*:

Desejo he hũ syntyr
daquylo que pode ser,
syntyrr o qu'estaa por vyr,
que obriga a seruyr
esperando mereçer²⁴.

Estes versos contêm a síntese da noção de *desejo* na teoria aristotélica, que era banal. Nota-se que não incluem elementos da perspectiva neoplatónica espelhada por Camões; e nota-se ainda o emprego de algumas noções que já não se evidenciam nas *Rimas*, sobretudo a concepção do amor como *serviço*²⁵ e obtenção de um *mérito*, típica da tradição trovadoresca e cortês. Efectivamente, Camões herda a acepção de *desejo* que provinha dessa cultura poética dos cancioneros quatrocentistas, mas não só: também o enquadramento fraseológico em que instala a palavra, fazendo-a aparecer várias vezes em final de verso, pondo-a a rimar com *vejo* (numa acepção por vezes de fundo neoplatónico, que vai muito mais além do que a mera denotação do acto de ver a dama²⁶, banalizado no trovadorismo) e com *pelejo* (aqui incorporando sugestões de matriz mais claramente religiosa).

É neste ambiente que devemos observar que, não obstante tratar-se de um vocábulo mais largamente representado nas *Rimas*, *desejo*²⁷ só bastantes vezes menos que *afeito* aparece marcado por meio de uma adjectivação especialmente caracterizadora. O caso mais forte serão sem dúvida os sintagmas, de ressonância petrarquista²⁸, «mas o Desejo ardente» no final da Canção IX (p. 223), aliás do mesmo modelo que «Sol ardente» na Canção X (p. 225) e «fervente / desejo», no mesmo poema (p. 225). Afora isto, podemos encontrar «co pesado penedo do desejo» na Canção II (p. 207), mas na grande maioria dos casos o termo surge só com o artigo ou possessivo *meu* ou *seu*. Nada de comparável à poderosa imagem que Petrarca usa do *desio* como um cavalo sem freio (por exemplo Sonetos VI e XLVII)²⁹.

Como se vê, o substantivo *desejo* e o verbo *desejar* comparecem de forma muito mais intensa nos textos das *Rimas* do que os anteriormente focados *afeito*, *afeição*. Dois aspectos têm de ser

²³ Margarida Vieira MENDES, «Introdução» a O «*Cuidar e Sospirar*» [1483], Lisboa, CNCDP, 1997, 30.

²⁴ *Cancioneiro Geral* (ed. de Álvaro Júlio da Costa Pimpão e Aida Fernanda Dias), Coimbra, Almedina, 1973, nº 260, I, 265. A linguagem utilizada revela, com alguma frequência, como Camões soube tirar partido da poética *tradicional*, sobretudo no adensamento do significado de alguns vocábulos mediante o jogo de oposições e distinções habituais na casuística da escola; sirva de exemplo um verso da Canção VII, «que era razão ser a razão vencida»; Aníbal PINTO DE CASTRO, «Camões e...», 147.

²⁵ Embora escassa, esta marca não deixa, porém, de se sentir no *Canzoniere*.

²⁶ Grande exemplo disso é a Canção I, «Fermosa e gentil Dama, quando vejo».

²⁷ Note-se que as formas verbais de *desejar* não surgem marcadas por advérbios.

²⁸ *Canzoniere*, Soneto CLXI: «o possente desire, o debil core», onde se evidencia uma oposição que, no entanto, não assume o mesmo relevo em Camões.

²⁹ Nesta Canção X o termo *desejo* aparece numa ocorrência que pressupõe, escondidas, duas linhas de força da poesia lírica amorosa: a lembrança na ausência (temporal e espacial), claramente *moderna*, e o tema da mudança de mulher amada, que provinha do trovadorismo medieval cortês, na modalidade da *chanson de change*: «e mudar noutra parte por vingança / o desejo privado de esperança, / que tão mal se podia já mudar».

sublinhados: em primeiro lugar, o seu emprego é transversal às cinco «Partes» das *Rimas* nas edições quinhentistas, aparecendo, portanto, praticamente em todos os «géneros» poéticos nelas representados, observando-se, no entanto, uma ligeira maioria nas poesias mais reflexivas; em segundo lugar, a forma como se distribuem revela dois tipos de procedimentos.

Assim, se nas composições em verso heptassilábico – aquelas que foram incluídas na «Parte V», e que alguns referem como «géneros menores» – as formas verbais de *desejar* (infinitivo, 1ª pessoa singular do presente do indicativo e do pretérito perfeito e a forma castelhana de sujeito indeterminado «se desea») praticamente se equivalem em número às nominais, já no caso das poesias de teor mais meditativo e filosófico (independentemente do tipo de verso) leva vantagem a forma nominal *desejo*.

Essa maior abundância de formas do verbo *desejar* de certo modo espelha a obediência de Camões ao código cancioneril, onde actuava um jogo de convenções bem estabelecidas sobre o enamoramento e o galanteio das damas. Na terminologia utilizada para o tratamento dessa situação assumia um destaque significativo o recurso ao léxico verbal, o que acentuava uma tendência abstrazante, com pouco investimento nas facetas mais afectivas ou até emotivas da expressão amorosa, o que não se deve confundir com ausência de mecanismos destinados a intensificar a imagem do sofrimento amoroso. No entanto, apesar de as composições em verso à maneira italiana se revestirem de uma densidade meditativa e filosófica maior do que as composições em *medida velba*, não se pode generalizar de forma absoluta, porque um poema como «Sobre os rios», que quase se pode considerar *central* na poética camoniana, está precisamente construído em heptassílabos.

É precisamente esse longo poema, de que temos a sorte de possuir versões manuscritas e impressas, que deve merecer uma atenção particular neste tema da oposição entre *vícios* e *virtudes*. Isto porque a glosa ao Salmo 136 é o único poema das *Rimas* em cujo seio convivem dois dos vocábulos atrás referidos: *vício* e *afeito*.

As Redondilhas, como é comum designá-las, são o poema onde mais vezes se emprega o termo *vício*, no singular e no plural, sempre em enunciados que revelam uma forte carga de sentido religioso, ou não fossem elas o poema mais «religioso» de Camões³⁰. A conotação cristã é clara:

e o que tomei por vício
me faz grau para a virtude (p. 111);
mas dos vícios desatado (p. 111);
cuja alma, de vícios nua (p. 113);
em vícios graves e urgentes (p. 113);
nos vícios da carne má (p. 113)³¹.

Em todas estas ocorrências – e note-se o predomínio do plural intensificador *vícios* – o termo surge determinado pela ideia da materialidade que marca a condição terrena do homem, porque o poema se constrói sobre a intertextualidade directa de um texto do cânone bíblico, o Salmo «Super flumina Babylonis», e emerge da apresentação de um sujeito da enunciação que o leitor não pode deixar de identificar com o Camões histórico: o *desatar*, a *nudez da alma*, o *peso e aper-*

30 Maria de Lourdes BELCHIOR PONTES, «Problemática religiosa na lírica de Camões», em *Camoniana Californiana. Commemorating the Quadricentennial of the Death of Luís Vaz de Camões*, Santa Barbara-Lisboa, ICLP and Bandanna Books, 1985, 40.

31 A «carne má» é a «carne humana» da Elegia VI (p. 251).

to, o *malefício da carne*, tudo isto são remissões evidentes para o domínio da linguagem cristã na sua visão da vida terrena como momento de passagem e de provação num caminho – e a metáfora da *viagem* e do *caminho* é um tópico banalizado – de ascensão sugerida pela ideia do *fazer grau*, ou degrau, *para a virtude*. O verso é importante para o que aqui se pretende pôr em destaque, porque, como já se anotou, é o único momento em que se usa o termo *virtude* ligado à ideia de que o seu alcance implica um processo evolutivo. Por outro lado, na mesma sequência da glosa a palavra *carne* vem marcada pela ideia da corporalidade terrena: ela é «má» porque é nela que os *vícios* fazem as «nódoas», na medida em que ela, a «carne», lhes pertence, «na carne sua». E é em consequência disso que a «carne» se torna «grave», pesada e constringente, *declinando*, em movimento oblíquo de descida e de afastamento, «os pensamentos» daquela outra «Carne divina / que na Cruz esteve já» e que eles em princípio devem visar³².

É nesse plano da terrenidade que se inscrevem os *afeitos*, portadores também da mesma ligação semântica com os sentimentos terrenos, sugestivos do *engano* e do *medo*. Na linguagem camoniana afirmada em poemas deste tipo, a terminologia fica, muitas vezes, no domínio da ambiguidade amorosa e filosófico-religiosa; assim acontece com os dois vocábulos citados, *engano* e *medo*, onde ressoam ecos do sentido amoroso reforçados até por um outro dado; é que é nesta glosa que surge um dos raros empregos de *afeição* nas *Rimas*³³, num contexto expositivo onde actuam a herança cortês, de que se deixaram mais em cima indicações, e o enquadramento filosófico fixado na oposição entre o plano espiritual e o plano da atracção mundana: «Mas lembranças da afeição / que ali cativo me tinha» (p. 108). Até pela presença do termo *cativo*, bem instalado na linguagem poética de amor, o sentido de *afeição* situa-se na passagem do significado amoroso para o religioso: o *amor* simboliza a vida humana nessa *espessura* que é a passagem da alma pela terrenidade.

No passo em causa, *afeitos* são classificados como «poderosos» (p. 110) e por isso «os corações têm sujeitos»; por isso também a palavra reaparece, com essa sua carga conotadora do ‘peso material’, na parte final da composição, quando a glosa incide no versículo 7 do Salmo, transportando para o enunciado marcas de sugestão guerreira para enfatizar fortemente a imagem do assalto à muralha «do livre alvídrio» (p. 112), acompanhada pela sugestão da gritaria e da fúria que sempre faz parte do tópico do assédio a uma fortaleza.

Em «Sobre os rios» comparece também uma vez o termo *desejo*; como se deixou anotado, a palavra era frequente na poesia amorosa cortês, tendo sido sujeita a um tratamento refinado em disputas sobre a natureza e as marcas da melhor forma de amar, de que é exemplo bem conhecido o «Cuidar e Suspirar» com que abre o *Cancioneiro Geral* de Garcia de Resende. Nessa linguagem, como também na poesia de teor classicizante, *desejo* acolhia o sentido de *vontade*, com um acento mais ou menos sensorial.

Na sua área semântica, o termo *desejo* podia vir acompanhado de elementos que acentuassem a conotação sensorial mais forte³⁴. Nas Redondilhas o vocábulo é usado uma só vez, num segmento enunciativo onde o seu significado se dilui com certeza mercê da moldura sentenciosa que o caracteriza:

32 Carlos Ascenso ANDRÉ, «*Super flumina*: as redondilhas camonianas e outras paráfrases quinhentistas», *Revista Camoniana*, 3ª série, 17, São Paulo, 2005, 15.

33 O plural *afeições* surge na Canção II, «A instabilidade da Fortuna», ligado a *erros* («nem ele [Amor] deu sem erros afeições», p. 205), no sentido de sentimento amoroso que o termo conhecia já na poesia de cancionero; no entanto, o contexto do poema atrai-o para o terreno da confissão pessoal, sugestivamente articulada com uma *figura* biográfica.

34 Por exemplo «que ardendo também vinha no desejo / de derrubar por terra o Tingitano», na Écloga I. (p. 313)

Um gosto que hoje se alcança,
 amanhã já o não vejo;
 assi nos traz a mudança
 de esperança em esperança,
 e de desejo em desejo (p. 107).

Limitada a esta ocorrência, será de perguntar se o autor não terá arredado a palavra deste poema de fundo religioso para favorecer outros vocábulos como *afeitos*, *vício/s*, *afeição*, que fortaleceriam o distanciamento da meditação em verso diante de uma *banalidade* da linguagem poética cortês.

A dicotomia *virtus / vitium*, que foi central na corrente do pensamento filosófico e moral da Antiguidade e que prosseguiu a sua influência ao longo de toda a história do pensamento europeu, nomeadamente nos tempos da arrumação e ordenamento do saber letrado – e não só literário... – através da *renascentia* e da correlativa organização do ensino, que são também os tempos de Camões, essa dicotomia tinha como objectivo mais forte reforçar a ideia de uma *dignitas hominis* que atravessa todo o pensamento humanista. No interior das *Rimas* camonianas é fácil senti-la como horizonte de fundo, mas não se pode dizer que constitua uma oposição actuante. Serve, isso sim, para situar o terreno de afirmação de um outro problema, qual é o do *amor* e as suas consequências sobre o mundo interior manifestado pelo sujeito da enunciação. Se olhadas por este ângulo, as *Rimas* incidiriam sobre uma temática tradicional, tornada objecto de uma nova e poderosa reflexão, para o que contribuem diversos vectores, entre os quais a aproximação, mediante a absorção individual da problemática moral, a um corpo de ideias e de textos antigos onde a busca da *virtude* se entronizava como fundamento justificativo da própria vida humana.

Nestas circunstâncias, há que observar que, no que diz respeito ao *corpus* textual em apreço, a selecção de um léxico encarregado de enfatizar a tensão dramatizante que, no terreno espiritual, intensifica a imagem de infelicidade individual, tirando proveito da crença do leitor quanto à ligação da expressão poética com uma biografia pontuada de alguns ingredientes caucionados pela história, coloca, naturalmente, o problema da felicidade, do que é o homem feliz, já que o homem que emerge dos versos camonianos é precisamente o homem infeliz; infeliz no amor e, por extensão, infeliz na sua existência terrena.

Independentemente das marcas de articulação com circunstâncias históricas e biográficas mais facilmente identificáveis nuns poemas do que noutros ou resultantes de dados externos, é sabido que não é possível elaborar um panorama da evolução poética de Camões, destrinchando entre poesias de juventude – alegadamente as que *deveriam* corresponder à fase da sua vida anterior à partida para a Índia – e aquelas outras identificáveis com uma fase de maior maturidade – fossem os anos no Oriente, fossem os posteriores ao regresso a Lisboa –, pelo que não se podem fazer abordagens que exijam considerar o factor *biográfico* como elemento de interpretação em sintonia daquela que o *Canzoniere* de Petrarca permite e até suscita.

E como é de igual modo sabido, não podemos também apoiar-nos na arrumação interna das *Rimas* oferecida logo na primeira edição, porque, ainda que a edição não haja menosprezado certamente por completo alguma hipotética sugestão provinda de manuscritos do autor, ela depende, de certeza, mais da acção de quem foi o *editor* dessa mesma edição. Significa isto, por exemplo, que não se podem alicerçar conclusões do género: uma mais significativa presença de lemas como *afeito* e *vício* corresponde a uma produção poética de maior maturidade, marcada por uma reflexão mais dolorosa da existência terrena, onde a noção de *miséria*, de fundo tão agosti-

niano³⁵, assume um relevo mais nítido; ou então que a dicotomia entre *virtude* e *vício* exprimia só a oposição entre amor honesto ou virtuoso e amor luxurioso ou pecaminoso.

A problemática relativa à noção do que seria o estado de felicidade do amador fazia já parte da poesia trovadoresca. Sendo esse estado, por convenção, de infelicidade por falta de correspondência ou de atenção por parte da mulher amada, essa poesia – deixemos de lado a hierarquia de refinamento ascendente no trovadorismo propriamente occitânico – não facilitava a focalização no tema de que o estado amoroso equivalia, por definição, a uma situação de felicidade; além disso, uma vulgata emanada do modelo oferecido pelo *Canzoniere* de um Petrarca ou pelas *Rime* de um Pietro Bembo impunha o enfoque na direcção oposta.

Ora Camões, tanto por aquilo que essa cultura poética lhe ensinava, como pelo contributo da cultura antiga que ocupava um lugar importante na sua própria formação, equacionou a questão da felicidade, valorizando mais o contraste com a infelicidade como estado evidente da realidade humana, do que uma neutralidade anestésica desta última.

Haverá na lírica camonianiana uma concepção de *homem feliz*? Existe uma, que é paradoxalmente básica: o homem *feliz* – entenda-se, o enamorado – é precisamente aquele que é *infeliz*, tendo em conta que os dois termos não se localizam no mesmo plano da dialéctica semântica do poeta. Tal situação emerge em versos onde se enfatiza a impossibilidade de evitar o sofrimento amoroso, satisfazendo-se o enamorado unicamente com *ver* a «senhora»; é o «viver porque se morre e morrer porque se vive».

Mas o assunto tem uma outra dimensão. Em dois poemas essa problemática aparece explicitamente tratada: as Elegias I, «O Poeta Simónides, falando», e VI, «Que novas tristes são, que novo dano». Na estratégia dispositiva de ambas ocorre um momento em que se equaciona o contraste entre o modelo do homem feliz e a realidade (poética) do sujeito que se propõe ao leitor como homem infeliz. Essa intenção de se tornar exemplo manifesto dos efeitos dolorosos do amor está subjacente às *Rimas*, sobretudo em vários poemas que integram as quatro primeiras «Partes». Assim sucede, de maneira explícita na Ode III, «Se de meu pensamento», quando visa um ilocutário virtual designado «Hierarquia» para anunciar como programa: «ouvireis meus amores, / que exemplo são ao mundo, já, de dores» (p. 264).

Os locais a seguir referidos não são os únicos onde essa oposição *felicidade* / *infelicidade* se expressa, mas serão com certeza os mais significativos. Assim, ao chegar ao final da Elegia I, o poeta procede ao esboço do homem que se poderia dizer feliz:

Ditoso seja aquele que alcançou
 poder viver na doce companhia
 das mansas ovelhinhas que criou!
 Este, bem facilmente alcançaria
 as causas naturais de toda a cousa,
 como se gera a chuva e a neve fria;
 os trabalhos do Sol, que não repousa;
 e porque nos dá a Lua a luz cheia,
 se tolher-nos de Febo os raios ousa

(p. 237).

Trata-se de versos da zona final da Elegia I, «O Poeta Simónides, falando». A fórmula inicial do excerto é usada também por Camões no soneto «Ditoso seja aquele que somente» (p. 138) e pro-

³⁵ José Carlos Seabra PEREIRA, «Para o estudo das incidências augustinianas na Lírica de Camões», em *Actas da IV Reunião...*, 431.

vém directamente de um enunciado virgiliano: «felix qui potuit rerum cognoscere causas, / atque metus omnis et inexorabile fatum / subiecit pedibus strepitumque Aecheronis avari» (Georg., II, 490-3)³⁶. A inquietação que se pressente nos versos de Camões parece recuperar a de Virgílio, que nesse passo visava o ponto de vista de Lucrécio, segundo o qual o homem seria *feliz* se banisse o medo do rio dos infernos. Mas a sequência das *Geórgicas* onde se insere este passo já de trás vinha elogiando o tipo de *homem feliz* aproximando-o do do *lavrador*, «O fortunatos nimium, sua si bona norint, / agricolas!» (v. 448-9) – tanto o modelo do enunciado como o conteúdo sentencioso tornaram-se lugar-comum que muitos glosaram –, do mesmo modo que realçava a felicidade daquele que apreciava os valores rurais, no distanciamento das solicitações e das discórdias da cidade: «fortunatus et ille deos qui novit agrestis» (v. 493)³⁷.

Que Camões tem em mente o modelo do *agricola* de Virgílio mais do que a oposição entre *cidade* / *campo* decorre da sugestão de paz que emerge do sintagma «mansas ovelhinhas». O contraste que ele procura realçar, num movimento de persuasão do leitor que passa pela sedução do seu ponto de vista para a imagem-símbolo do poeta como *homem infeliz*, assenta antes na distinção entre o que deveria ser o saber verdadeiramente pertinente ou significativo para um discurso poético que, segundo o modelo herdado do *Canzoniere* de Petrarca, consistiria em *escrever* / *dizer* / *cantar* «num breve livro casos tão diversos, / verdades puras...» (Soneto I) (p. 117), e um outro saber centrado no mundo das coisas naturais, relacionadas, portanto, com os sentidos corporais e a existência terrena dos homens.

A resposta vem logo nos versos subsequentes: um homem que conhecesse as «rerum causas» não poderia entender a mensagem poética que o sujeito da enunciação lhe apresentava:

Bem mal pode entender isto que digo
quem há-de andar seguindo o fero Marte,
que traz os olhos sempre em seu perigo (p. 237).

Quase se poderia dizer que um dos pilares da poética implícita de Camões se encontra nestes versos: aqueles que sofrem os perigos da guerra, no fundo os cavaleiros ou *militēs*, e que são também os que sofrem a dor da ausência – e assim se percebe melhor a remissão para momentos auto-biográficos insertos nesta Elegia I – não podem entender que se diga *feliz* o homem que circunscreve a felicidade à ciência das coisas naturais. Faltava-lhe a dor física e sobretudo espiritual, essencial em Camões na manifestação da pequenez da condição humana, que se reflectia, em paralelo, na *humilitas* da condição do enamorado³⁸.

Na já referida Elegia VI pode ler-se outro importante passo, que, do ponto de vista doutrinário, tem de relacionar-se com o anterior, pelo significado que comporta para a questão do modo como se desenha o caminho para a felicidade como *fuga do vício*. Trata-se dos seguintes versos:

36 É preciso não perder de vista que o termo *fēlix* não pode ser lido precisamente no sentido actual e vulgar de *feliz*, antes esconde a ideia de ‘fertilidade, produção’, subjacente ao passo virgiliano.

37 Américo da Costa RAMALHO, *Camões no seu tempo e no nosso*, Coimbra, Almedina, 1992, «Alguns aspectos da leitura camoniana de Virgílio», 85.

38 Há que ter em conta que a linguagem que sustenta frequentemente em Camões a sugestão da tensão dramática interior se aproxima da área guerreira; por exemplo, *desejo* pode rimar não só com *vejo* (o que tem implicações filosóficas), mas também com *pelejo*; além disso, o verbo *senborear*, já usado por Bernardim Ribeiro no campo do sentimento amoroso, é solução lexical a que Camões também recorre. Mas, no fundo, a problemática que está na base de tudo isto é a questão das *letras e das armas*, tão central no Humanismo renascentista.

O verdadeiro sábio está seguro
 de leves alegrias e de espanto
 de dor, que turba da alma o licor puro.
 Inda antes que aconteça o riso e o pranto
 os tem já no sentido meditados,
 livre está de alvoroço e de quebranto.
 E como de alta torre vê cuidados
 humanos vãos, e aquela indiferença
 de ambições e cobiças e pecados;
 todo caso acha nele só presença,
 que, como as febres são da carne humana,
 assi os afeitos d'alma são doença (p. 251).

É inevitável lembrar o programa poético esboçado nos sonetos iniciais das *Rimas*, que, à semelhança do que sucedia com o modelo do *Canzoniere* petrarquiano, desempenham uma função prologal. É que aquilo que aí era anunciado como matéria da «minha escritura», do «breve livro» posto diante dos leitores, ou seja *cantar docemente* de forma persuasiva – e não só sedutora – os efeitos do amor (anotar-se-ão os plurais que proliferam nos dois primeiros sonetos), tem, no passo citado da Elegia VI, uma correspondente abordagem reflexiva.

Anotemos a preocupação do poeta em inculcar na imaginação do leitor uma figura do «sábio» dito «verdadeiro» porque está imune tanto à vanidade da *alegria* vulgar quanto à dimensão da *dor*, porque defendido fortemente por «alta torre» daquilo que, sendo «cuidados humanos vãos», não passa de *vanitates*, tema solidamente instalado na cultura moral cristã³⁹. E, no entanto, tamanha defesa e segurança soa a precariedade; o *sábio* «livre está de alvoroço e quebranto», impassível no seu saber evitar os extremos. As contingências da vida material ou os acidentes (termo que Camões usa diversas vezes em contexto semântico semelhante) são epifenómenos tanto no plano dos sentidos como no do espírito. Todavia, a verdade é que tanto umas, as *febres*, como outros, os *afeitos*, são iniludíveis, e por isso o «licor puro» da alma não pode ficar imune à *perturbatio* provocada pela dor, o que significa que, na sua realidade terrena, o homem não pode anular essa força constringente das coisas que, fazendo doer, nem por isso são menos concretas e inescapáveis. Essa a dramaticidade da vida humana na lição cristã com que Camões argúí⁴⁰.

É neste quadro argumentativo – e não podemos perder de vista que a poesia camoniana é fortemente dominada por uma preocupação de justificação apoiada por uma argumentação que condiciona muitas vezes os enunciados – que se deve entender a sequência seguinte, já referida linhas atrás:

Se esta doutrina credes, que é profana,
 ponde os olhos na nossa, que é divina,
 e sobre todas santa e soberana (p. 251).

³⁹ Note-se a construção tripartida do verso «de ambições e cobiças e pecados», que acentua pelo ritmo a imagem superior do *verdadeiro sábio*.

⁴⁰ Há que observar que o alcance da reflexão camoniana fica ainda muito longe da problemática levantada no século seguinte pelas relações entre o *racionalismo* e a *afectividade*, entre as *paixões* e os *afectos*; João Maria ANDRÉ, «Racionalismo e afectividade. Sobre os princípios estruturantes das paixões em Descartes e em Espinosa», em *O Homem e o Tempo. Liber amicorum para Miguel Baptista Pereira*, Porto, F.E.A.A., 1999, 281. Em Camões, os *afectos* não são equacionados em função da sua articulação com a acção, antes recobrem uma sentimentalidade codificada por duas vias só aparentemente distintas: a da poesia cortês de cancionero e a de uma *koine* petrarquista.

Repare-se na pertinência do termo *doutrina*, que alberga a ideia de saber susceptível de ensinamento e, conseqüentemente, de se tornar persuasivo até ao ponto de provocar a adesão pela crença, fundado na evidência da superioridade e santidade desta.

Ou seja, face à doutrina «nossa» ou cristã, a filosofia antiga, apesar de todo o arcaboço defensivo que, pelo menos na tradição estóica, fornecia ao «sábio», não conseguia iludir o que era evidente: a dor humana. Bem poderia o dedicatário da Elegia, «Dom Miguel de Meneses», *estreitar* «o coração na estóica disciplina», onde os *afeitos* não estariam presentes, que não conseguiria ladear o *mal* que a «natura nossa determina».

Mas aqui insere-se uma objecção de fundo: se neutralizar todo o *sentir*, ou seja todo o sentimento físico, «é bruteza», nessa acepção renascentista (mas de raízes aristotélicas) que tem o termo *feritas*, ou seja o plano próprio dos animais irracionais, cuja forma corporal os obriga a olhar sempre para baixo, para a terra, então pretender – ou defender a pretensão – que o homem, sendo terreno, deve tirar proveito do «sentir muito» é de per si «já fraqueza» (p. 251). Dito de outro modo, Camões visa nesta importante sequência da Elegia VI o equacionamento da dor terrena em perspectiva cristã (por oposição a pagã) e por isso afasta, como de pouca ajuda, tanto a «disciplina» estóica como a «fraqueza» epicurista⁴¹.

Vale a pena neste ponto trazer à colação a segunda parte de uma trova pertencente à «Carta a ãa dama», poema elaborado em décimas de redondilha, onde Camões trata, em registo manifestamente cortês, a problemática da *escrita* como *confissão* da dor emanada do *mal de amor*, agudizado pela ausência que pressupõe uma *partida*; a instância adoptada é narrativa: «Querendo escrever, um dia / o mal que tanto estimei», eis que surge Amor com instruções sobre o que convinha fosse escrito: «milagres» e «tristezas» de amor, ou seja «Altos afeitos de ti / e daquela a quem te dei». A composição é notoriamente cancioneril, até pela teatralidade provocada pela inclusão da voz do Amor; a inscrição da epígrafe «Nota» (p. 8) recorda a prática do registo poético segundo a tradição dos cancioneiros. Ora a primeira décima *notada* pelo sujeito que se apresenta como escriba, contém, na sua segunda parte, os seguintes versos:

Se os sentidos podem dar
mantimento ao viver,
não é, logo, d' espantar,
se estes vivem de cheirar,
que viv' eu só de vos ver.

Apesar de se tratar de uma composição de medida tradicional, a sua concepção – nomeadamente o recurso à personagem mitológica do Amor e a uma arquitectura argumentativa do tipo «se... não é, logo... se...» – aproxima-a da estratégia também utilizada na elaboração dos poemas mais filosóficos que foram arrumados nas quatro primeiras «Partes» das *Rimas*. Mas o que mais impressiona no passo transcrito é que, tocando numa problemática variadas vezes insistida na maioria desses outros poemas, o poeta não incutiu nele o dramatismo com que normalmente faz acompanhar essa temática, por exemplo quando articula uma pseudo-autobiografia com noções retiradas da filosofia neoplatónica e cristã. Desse modo pode fazer depender o *viver* (amoroso, entenda-se) do *man-*

41 Importaria talvez anotar que, por trás destas formulações camonianas, produzidas na segunda metade do séc. XVI, existia uma sedimentação doutrinária que havia passado pelas abordagens medievais, em sede metafórica, de temas como o da relação entre a virtude e o homem sábio; Francine MORA-LEBRUN, *L'Enéide médiévale. Renaissance du roman*, Paris, PUF, 1994, 164-65.

timento fornecido pelos *sentidos* e enfatizar o significado através da referência ao *cheiro*, para deixar, no final da trova, o lugar-comum do galanteio «que viv' eu só de vos ver». Ora se a vista ocupava o lugar de excelência entre os sentidos humanos, porque por ela se percebia ou recebia a beleza e se ascendia à contemplação espiritual e divina, o *cheiro* era precisamente o sentido mais material, mais sensorial, mas denotador do pecado e do vício. Só que nestes versos Camões não avança para a reflexão que noutros locais a mesma problemática lhe suscitou.

Não assim, como se estava tentando expor, na Elegia VI. Parece óbvio que a «vida» «consente» «paixão» no sentido de *sofrimento*, corrente na linguagem cristã. Ora essa *paixão* é vizinha da *opinio* corrente, isto é do vulgo: queixar-se do «mal presente» e temer o «mal futuro» «são, enfim, tudo opiniões da gente». É sabido que *opinio* se contrapunha a *scientia*, como saber próprio de um *vulgo profano*, usando a expressão horaciana. Camões por diversas vezes incute no seu discurso uma tonalidade menosprezadora ou depreciativa dos pontos de vista identificáveis com uma *opinio vulgaris* e normalmente marca morfologicamente isso com a desinência de plural no substantivo *gente*: as «gentes»; aqui, talvez por força da rima com «presente», temos o singular. Mas a intenção é a mesma.

O mais notável, porém, em tudo isto é que, versos acima, o poeta havia definido a doutrina subjacente: se é possível evocar as ofertas disponibilizadas pela filosofia antiga para evitar a dor, e se é impossível negar, do ponto de vista cristão, que a vida terrena é dolorosa em si mesma, então o leitor percebe o alcance do que fora enunciado três versos antes:

Imanidade estúpida (diria
o Sulmonense canto) e vil rudeza
é não sentir afeitos, que a alma cria.

Conjecturar, em frase parentética, um comentário de Ovídio, *auctoritas* da poesia elegíaca antiga, a essa tão forte expressão «imanidade estúpida»⁴³ equivale a manifestar a enormidade da pretensão de que será possível eliminar os *afeitos*, caracterizados, versos abaixo, como *doença da alma*. Mas o apelo a Ovídio era profundamente significativo em Camões, que insinua no leitor a sugestão de uma similitude fundamental entre a situação de ambos: o afastamento em terra estranha, com insinuações a injustiças de que terão sido alvo, a que se liga também o sentimento da dor gerada pela ausência amorosa⁴⁴.

O leitor letrado podia com toda a facilidade convocar o poema inicial dos *Tristia*, que toma como ilocutário virtual o *parvus liber*, o «pequeno livro» – de que o Soneto I de Camões, entre outros exemplos, é reminiscência tópica – no passo em que Ovídio coloca em oposição o ambiente de recolhimento e sossego que os *carmina* exigem normalmente e as condições em que os seus versos tiveram de ser feitos:

Carmina secessum scribentis et otia quaerunt:
Me mare, me venti, me fera iactat hiems (Tristia, I,1,41-42).

⁴² Manuel de FARIA E SOUSA oferece esta Elegia, que numera como X, com notáveis diferenças face ao texto de 1668; neste ponto traz «dizia» em vez de «diria»; *Rimas varias de Luís de Camoens*, Lisboa, 1689, Tomo IV, Parte II, 69.

⁴³ Neste passo, Faria e Sousa comenta: «Latin puro» (*ibidem*). Os tercetos subsequentes não constam da edição de Faria e Sousa. É perfeitamente admissível que se trate de uma interpolação feita à primeira redacção do poema; mas a reflexão aí desenvolvida é de enorme significado.

⁴⁴ Carlos Ascenso ANDRÉ, «*Tanto de meu estado me acho incerto*: contradições do amor, de Catulo a Ovídio», *Ágora*, Aveiro, Universidade de Aveiro, 7 (2005), 37.

A condição de um poeta que se diz empurrado aos baldões pelo mar, pelos ventos e pela dureza do inverno devia suscitar em Camões arrepios de profunda empatia; e os leitores poderiam avaliar a dimensão da *imitatio* camoniana; bastaria que lessem algumas observações das redondilhas «Sobre os rios».

Expressão lírica dramatizada, porém, mediante processos admissíveis no *canto* lírico, não era, naturalmente, a mesma coisa que discurso argumentativo dialogado, onde se confrontavam diversos pontos de vista, atribuídos ou não a interlocutores históricos. No entanto, Camões bem podia, na sua abordagem à problemática do amor – o *amor* como *problema* –, remeter-se, a si e ao leitor, para textos como os *Dialoghi d'amore* de Leão Hebreu; no segundo diálogo centrado sobre o tema da origem do *amor*, a personagem Filone responde à questão posta por Sofia: «Dunque como dici ch'ogni amore è desiderio?» do seguinte modo:

Ancor mi viene in memoria che abbiamo prima diffinito altrimenti l'amore ch'il desiderio: perchè dicemmo il desiderio essere affetto volontario d'essere o avere la cosa stimata buona, che manca, e l'amore essere affetto volontario di fruire con unione la cosa stimata buona che manchi .

Conforme Filone e Sofia observam, no fundo, apesar das diferenças de significado que se podem estabelecer entre os dois termos, «ben speculato, il desiderio e l'amore è una medesima cosa», não valendo a pena entrar em detalhes de análise como fazem «alcuni moderni teologi». É o que parece suceder no discurso de Camões. Importa, contudo, assinalar no texto de Hebreu a presença de um vocábulo que está na base do significado desta terminologia: «voluntario». *Desejo* e *afecto* dependem da *vontade*, sendo certo que a palavra detinha, no século XVI, um sentido bastante forte: tudo o que nascia do *querer* do indivíduo, o que conduzia à questão da sua responsabilidade e, a partir daí, à da sua *culpa*. Camões revela ter consciência disso, ao anotar o papel do *livre arbitrio* e ao sublinhar, mais do que uma vez, a *culpa*. Só que todo o seu discurso se situa no terreno do lírico, nesse sentido que detinha no século XVI de enunciação dominada pela finalidade de analisar e expor a situação dolorosa do enamoramento. Ora uma das vertentes da doutrina corrente vinha apresentada e discutida por Pietro Bembo em *Gli Asolani*, pela voz de Lavinello:

Perciò che è verissima openione, a noi dalle pie approvate scuole degli antichi diffinitori lasciata, nulla altro essere il buono amore che di bellezza disio⁴⁶.

Mas, como se há-de aclarar já na parte final do terceiro e último livro, o «amor bom» não é *desejo* de uma qualquer beleza, mas antes da beleza «divina e imortal», que, ao invés da «humana e mortal», não pode falhar.

Dois extraordinários poemas de Camões colocam esta doutrina no quadro de uma tensão lírica focalizada na exposição do caso individual: a Canção V, «Se este meu pensamento», e a Ode VI, «Pode um desejo imenso» (p. 269).

As composições obedecem a estratégias de organização enunciativa e argumentativa distintas, resultantes, nomeadamente, das características do género de cada uma. No entanto, ambas focam

45 Leão HEBREU, *Diálogos de amor* (ed. de Giacinto Manuppella), I, Lisboa, INIC, 1983, 178.

46 Pietro BEMBO, *Prose e Rime* a cura di Carlo Dionisotti (2ª ed.), Turim, 1966, 468. Bembo recorda-se aqui do Banquete de Platão; mas é óbvio que as autoridades antigas tinham as costas quentes em matéria de definições. O que importa anotar é que, já na parte final desse «Libro terzo», na visão com o Velho sábio, se aclara que «non è il buono amore disio solamente di bellezza, come tu stimi, ma è della vera bellezza disio; e la vera bellezza non è umana e mortale, che mancar possa, ma è divina e immortale», 491.

a relação entre, por um lado, a natureza ou ontologia da *coisa* contemplada, fortemente remetida para uma interioridade que não consegue neutralizar em absoluto as sugestões de uma linguagem de amor alimentada pela ideia da necessidade de o trovador ver a senhora, e, por outro, a capacidade *representativa* ou *figurativa* da expressão verbal moldada pelo ritmo do enunciado versificado.

A Canção explora as potencialidades reflexivas e expressivas modeladas já pelos antigos estilovistas e por Petrarca, a partir de uma hipótese equacionada de tal forma que se o termo *pensamento* consta logo do verso inicial, a palavra *desejo* está ausente de todo o poema. Pelo contrário, na Ode o enunciado de abertura aponta de imediato para a tese sobre a capacidade contemplativa do entusiasmo amoroso, como que se propondo justificar a ideia de que o «fogo intenso» de «um desejo imenso» é capaz de *purificar* «as nódoas do terreno manto» (p. 269) e, portanto, *pintar* a beleza da *figura* da senhora como visão interiorizada, enfatizada pela distância que a *ausência* havia provocado. Neste poema *pensamento* aparece só uma vez, curiosamente em rima com *apartamento* (p. 271); tudo o mais é desmontagem da experiência do *desejo* enquadrada pela tradição poética, significada pela directa alusão a Petrarca e a Dante (p. 271). A *purificação*, que emerge de uma *purgação* radicada na *ausência* – pressupostamente histórica – fica avivada pelo encerramento do poema: «que o sol, que em vós está, / na escuridão dará mais claro lume».

Na Canção V, sem se introduzirem elementos de natureza alegadamente autobiográficos, trabalha-se uma hipótese que, no fundo, gira em torno da mesma problemática: a *fraqueza* em que o *pensamento* pode *cair*, o «atrevido e vão desejo» suscitado pelo *ver* a formosura da senhora, as *fraquezas do corpo* que, por força do Amor, podem levar a cometer «algum nefando e torpe desatino» (reflexões da Canção I) (p. 203), tudo isso atravessa a meditação da Canção VI, vindo a definir-se na Canção IX na dramatização agostiniana do «corpo terreno, / bicho da terra vil e tão pequeno» (p. 222).

As anotações abordadas ao longo destas páginas terão, provavelmente, mais a ver com uma *poética* camoniana do que com a questão do *fugere vitium*; todavia, a verdade é que em todos os momentos Camões institui uma relação de tensão dramatizada – mas pouco *teatralizada*, isto é, pouco construída em moldes de imagem referida a uma realidade plástica ou cénica imaginável pelo leitor – que, como já se apontou, acaba por passar também pela questão da eficácia da luta contra os *vícios*, ou seja, contra as tentações ou as atracções exercidas pelos sentidos corporais⁴⁷. Não estavam totalmente enganados aqueles que *leram* a Lírica de Camões como um discurso que, na *varietas* dos seus enunciados, aponta para uma *congeminação* religiosa⁴⁸, instalada nas fronteiras do ascético; mas não termina precisamente o *Canzoniere* de Petrarca com uma «Canzone» à Virgem?

O enunciado horaciano «virtus est fugere vitium» evocado no título destas considerações parece sugerir certa *facilidade* em levar a cabo o esforço do homem sábio em se afastar dos gostos e dos valores comuns, daquilo que em linguagem camoniana eram as *opiniões das gentes*. Mesmo

⁴⁷ Mas Camões não avança para o terreno da referencialidade fisiológica para efeitos de ridicularização; veja-se o caso das «Trovas» «[Vós] sois ãa dama» (p. 83), onde ao fealdade da mulher não vem concretizada fisiologicamente; trata-se antes de um exercício descritivo segundo o modelo do elogio oposto da dama bela; Luciana STEGAGNO PICCHIO, *La méthodo philologique. Écrits sur la Littérature Portugaise*, 1, *La Poésie*, Paris, FCG, 1982, «Ars combinatoria et algèbre dans une lyrique de Camões», 149.

⁴⁸ António SÉRGIO, *Ensaio*, Lisboa, Publicações Europa-América, 1954, «Sobre a Canção Segunda de Camões», 22: «congeminação filosófica, de uma experiência mística» (com ressalva do que se deveria entender por *místico*).

em Cícero a argumentação desenvolvida em torno da necessidade do recolhimento para o homem de cultura, ainda que marcado por desaires políticos ou desastres familiares, parece secundarizar a assunção de um drama interior, de uma *batalha* ou de uma *guerra* que a tradição cristã explorou, perspectivando a vida terrena como *militia*. E, no entanto, a poesia amatória de Ovídio já deixara o modelo da vivência amorosa como *militia*. Camões sedimenta esse legado por meio tanto da relação petrarquiana entre a poesia e a biografia, como pela remissão para uma linguagem do enamoramento amoroso herdada da cultura poética cortês. É possível que a soldadura entre as diversas camadas nem sempre seja segura; mas até por isso mesmo a sua Lírica seduziu os leitores ao longo dos séculos, é certo que com alguns altos e baixos de permeio. *Fugere vitium*, evitar o *vício*, fazia parte da sua *filosofia*, fosse no plano ontológico-religioso, fosse no plano menos aparentemente complexo da interpretação *biográfica* dos seus *amores*. Eram esses alguns dos materiais de que se servia «nella sua officina di montaggio» poética⁴⁹.

49 Ezio RAIMONDI, *Poesia come Retórica*, Florença, Leo S. Olschki, 1980, 83.