

Jorge Alves Osório
Universidade do Porto

«Cessou de alçar Sisifo o grave canto»: os «supliciados dos infernos» na Lírica de Camões

1. Como é bem sabido, a primeira edição em conjunto de poesias líricas de Luís de Camões apareceu em 1595, mais de uma década depois da morte do poeta, com o título de *Rimas*¹. A relação desse *corpus* com o que terá sido a exacta e autêntica produção do autor, tanto no respeitante à quantidade como à qualidade dos textos e à sua classificação genérica, à sua distribuição ordenativa e até ao título do conjunto, tudo são enormes mistérios que resistiram e certamente resistirão aos esforços de esclarecimento, ainda que conjectural, dos estudiosos e da crítica. Não é viável percorrer essa poesia lírica seguindo exactamente os mesmos caminhos que se podem usar para outros conjuntos paradigmáticos do discurso lírico românico, como os *Rerum vulgarium fragmenta* de Petrarca ou as *Obras* de Juan Boscán, ou entre nós os *Poemas Lusitanos* de António Ferreira e mesmo as *Obras* de Sá de Miranda na edição de 1595², em relação aos quais dispomos de elementos que autorizam uma muito maior credibilidade, e até mesmo autenticidade, não só quanto aos textos, mas sobretudo quanto à sua arrumação interna e subordinação a perspectivas genológicas atribuíveis ao próprio autor³. No caso dessas *Rimas* de 1595, é sabido que o modelo de distribuição, depois adoptado nas edições subsequentes, provém daquele que Fernando de Herrera havia utilizado na sua edição da poesia de Garcilaso de la Vega em 1580, por responsabilidade certamente, como decorre do que é dito na edição de 1616, de Fernão Rodrigues Lobo Soropita,

¹ Luís de Camões, *Rimas*, ed. de Álvaro Júlio da Costa Pimpão, Coimbra, 1973, Ode III, p. 265; as remissões textuais far-se-ão por esta edição.

² Rita Marnoto, «O 'livro de poesia'. O cancionero petrarquista e a edição das *Obras* de Sá de Miranda de 1595», *Revista Portuguesa de História do Livro*, VIII, nº 15, Lisboa, 2004, p. 105.

³ Haverá que ter em conta um facto importante na *consciência literária* (Salvatore Battaglia, *La coscienza letteraria del medioevo*, Nápoles, 1965) medieval e renascentista respeitante sobretudo aos poetas: a recolha, organização e distribuição do conteúdo de um *cancioneiro* oferecia sempre ao poeta uma oportunidade para uma maior compreensão da sua própria obra; Robert Klein, *La forme et l'intelligible*, Paris, p. 384.

que terá dividido o conjunto em cinco «partes», arrumando na última as composições em verso de redondilha.

Não há elementos que nos permitam estabelecer um esboço de diacronia no interior desse *corpus*, à excepção de alguns poucos casos de poemas que, por alusões internas, são susceptíveis de alguma datação. Mas isto, independentemente da informação deixada por Diogo do Couto, de forma alguma invalida a ideia de que Luís de Camões tenha encarado a intenção de, como os grandes poetas do tempo, proceder à preparação de um *livro* que acolhesse a sua obra lírica com vista à difusão editorial, quiçá em resposta à pressão que um público ávido dessa poesia, como da de outros autores, vinha exercendo; a presença de poemas seus em cancioneiros manuscritos é um sintoma claro de tal situação.

Significa isto que, se é verdade que tanto o *corpus* textual quanto a sua ordenação interna não se podem assacar à vontade do próprio autor de uma forma absolutamente segura, tal não impede que essa mesma arrumação não obedeça a alguns critérios normativos que era necessário ter em conta no momento de avançar para uma divulgação pública alargada, ou seja, não restrita a ocasionais cópias ou transcrições para colectâneas do tipo dos cancioneiros. Um dos sinais reside na existência de sonetos com função de verdadeiros prólogos⁴, situados na abertura do conjunto, sugerindo desse modo uma intenção, um programa, uma proposta de leitura que o leitor não deveria, em princípio, perder de vista na sua visitação ao *livro* em si mesmo. Este, por sua vez, surge também dotado de elementos de orientação da leitura já instituídos por uma prática consolidada, tais como a divisão em partes, a introdução de epígrafes, a paginação ou foliação, a inclusão de índices, para além de paratextos habituais como os textos de natureza administrativa, do tipo de aprovações das autoridades religiosas ou seculares, ou então composições panegíricas, valiosas não só pelas autorias mas também pelo facto de escritas em variadas línguas cultas. Tudo isto se destinava a dar ao conjunto poético uma natureza macrotextual que contaminava todas as unidades microtextuais que o constituíam, instituindo algo bastante diferente da mera e muitas vezes ocasional inserção de um poema num outro tipo de colectâneas que eram os cancioneiros manuscritos, dependentes de distintos factores tanto no modo de captação dos textos, como nas perspectivas de leitura que visavam.

Vem isto a propósito da maneira como, nesse *corpus* lírico das *Rimas*, aparece um grupo de mitos de origem helénica cujas figuras centrais mereceram terríveis castigos decretados por Zeus por, do ponto de vista deste, haverem cometido certos *crimina* ou faltas. São os «supliciados dos Infernos», porque foi para aí que o sumo deus os remeteu. É óbvio que a mitologia usada pelo poeta na sua obra não se confina a esse grupo⁵, mas há dois elementos de significação que parecem caracterizar o emprego que

⁴ Francisco Rico, «Prólogos al *Canzoniere (Rerum vulgariarum fragmenta, I-III)*», *Annali della Scuola Superiore di Pisa. Classe di Lettere e Filosofia*, Serie III, XVIII, 3, Pisa, 1988, p. 1071.

⁵ Aníbal Pinto de Castro, «A Mitologia na Lírica de Camões», *Românica. Revista de Literatura. O Lirismo Camoniano*, 4, Lisboa, 1995, p. 43. A mitologia oferecia um *armazém de soluções* que a estética, poética, literária e artística do Renascimento não podia dispensar: «A mitologia forneceu a Camões, como a todos os escritores do seu tempo e ainda por dois bons séculos depois, um copioso manancial de ornato retórico-estilístico, onde eles beberam largamente comparações, símiles, perifrases e metáforas para enriquecerem os respectivos idiolectos com peregrina roupagem formal» (p. 49); Françoise

deles faz: por um lado concentra-os naquilo que se convencionou chamar os «géneros maiores», em particular canções, odes e elegias⁶; por outro lado a faceta semanticamente dominante que neles é focada é a imagem de repetição periódica e sem limite dos mesmos gestos, numa evidente representação, por analogia, de uma visão subjectiva que o poeta corporaliza em sugestões do foro biográfico. Ora esta dimensão, marcante da expressão lírica camonianiana, tende a concentrar-se nessas «Partes» do *livro* das *Rimas*, onde se conjugam mais fortemente os códigos petrarquistas e clássicos.

2. Começemos por um contemporâneo de Camões, mas do reino de França: Ronsard. O soneto «J'espère et crains, je me tais et supplie»⁷ oferece um primeiro verso de estrutura petrarquiana: dois hemistíquios ocupados cada um por dois verbos na primeira pessoa do singular, realçando desse modo a sugestão confessional, e fornecendo, ao mesmo tempo, o motivo para a subsequente exploração explicativo-argumentativa da mensagem. Era isto que fazia os encantos do verso decassilábico de imitação italiana, utilizado em poemas também eles alçados à categoria elevada do discurso lírico: uma maleabilidade sintáctica do espaço rítmico e silábico que dava a esse verso uma aparência mais *natural*, adequada à aplicação de preceitos retóricos pertencentes ao âmbito da *eloquentia*.

Ora no último terceto deste soneto ronsardiano encontramos uma evocação do mito de Prometeu, que vale a pena referir:

«Un Prométhée en passions je suis:
J'ose, je veux, je m'efforce, et ne puis,
Tant d'un fil noir la Parque ourdit ma vie».

Vasco Graça Moura traduziu-o do seguinte modo:

«Assim um Prometeu em paixões sou:
Ouso, quero e me esforço e nunca vou,
Que em fio negro a Parca urdiu-me a vida.»

Não é este o local para esmiuçar a técnica tradutória de Graça Moura⁸, mas é importante que o poeta moderno, para além de sustentar, no verso medial do terceto, a estrutura plurimembre do original, assinalou com o advérbio *Assim* a função argumentativa da evocação do símile⁹: «Assim um Prometeu em paixões sou». Anote-se, antes de se avançar, esta capacidade de o verso longo sem pausa forte a meio, divulgado por

Joukovsky-Micha, *Poésie et mythologie au XVIIe siècle. Quelques mythes de l'inspiration chez les poètes de la Renaissance*, Paris, 1969, que, no entanto, não visa propriamente o conjunto mítico aqui referido; Walter Burket, *Mito e mitologia*, trad. port. de Maria Helena da Rocha Pereira, Coimbra, 1986.

⁶ Maria do Céu Fraga, *Os géneros maiores na poesia lírica de Camões*, Coimbra, 2003.

⁷ Para os efeitos aqui em vista usa-se Vasco Graça Moura, *Alguns Amores de Ronsard*, Lisboa, 2003, p. 20.

⁸ Luciana Stegagno Picchio, «Vasco Graça Moura tradutor de Petrarca», *Petrarca. 700 anos*, Coimbra, 2005, p. 13; João R. Figueiredo, «Resposta à conferência de Luciana Stegagno Picchio», *ibidem*, p. 29; Xosé Manuel Dasilva, «O *Canzoniere* de Petrarca traduzido por Vasco Graça Moura», *ibidem*, p. 33.

⁹ Aliás a distribuição dos lexemas no primeiro verso do soneto revela uma cuidada artificialidade: *espère*: 3 sílabas, *crains*: 1 sílaba; *tais*: 1 sílaba; *supplie*: 2 sílabas; no entanto, Graça Moura inverte a ordem dos hemistíquios: «Calo e suplico, espero e desconfio», anulando o esquema 3-1-1-2 do original.

Petrarca no *Canzoniere*, permitir construções frásicas que, na epiderme da disposição dos elementos lexicais nelas utilizados, disponibilizava a exploração do ritmo em evidente articulação com o valor semântico dos enunciados. Pode exemplificar-se com o célebre primeiro verso do soneto CXXXIV do *Canzoniere*: «Pace non trovo e non ò da far guerra, / e temo e spero; ed ardo e son un ghiaccio»¹⁰.

Se é detectável, no quadro de uma *imitatio* que não neutraliza a *differentia*, uma similitude entre o primeiro verso de Ronsard citado – «J'espère et crains, je me tais et supplie» – e o exemplo dado de Petrarca – «e temo e spero; ed ardo e son un ghiaccio» –, há que ter em conta que o desenvolvimento dos dois poemas é distinto; em Petrarca, a ideia do desespero é construída e transmitida ao leitor de uma forma mais poderosa, com recurso a vocabulário de intensidade semântica mais evidente (como «Tal [Laura] m' à in pregion, che non m'apre né serra» ou «... non ò língua e grido; / e bramo...»), enquanto em Ronsard o pico da intensidade significativa assenta na evocação erudita de um Prometeu que se torna metáfora do contínuo e incessante dilacerar provocado pelo Amor.

3. A Antiguidade havia já tornado corrente o recurso aos mitos exemplificadores de enorme sofrimento físico, como os de Prometeu, de Tântalo ou de Sisifo. Quanto ao primeiro, os dois grandes moldadores do mito relativo ao astuto roubador do fogo oferecido aos homens foram Hesíodo e Ésquilo¹¹, a ser dele, como a generalidade dos autores aceita, a tragédia conservada; como é sabido, esta tragédia haveria de conhecer uma verdadeira *renovatio* a partir de Shelley e da exaltação, no ambiente oitocentista, da virtude do espírito livre e ousado. Não que a dádiva do titã não tivesse também atraído o interesse de autores cristãos, que numa fase inicial aproveitaram ou *imitaram* muitos sinais e significados da cultura pagã precedente¹². Tertuliano, no *Apologeticum*, evoca o Deus cristão como «uerus Prometheus» que fez o homem a partir da terra – «qui hominem de humo struxerit» – e que estabeleceu as regras do tempo terreno – «saeculum [...] temporum»¹³ – e indicou os sinais com que ajuizava os méritos dos humanos, tendo em vista o Juízo Final anunciado pelo profetas¹⁴. O

¹⁰ Dámaso Alonso, *Estudios y ensayos gongorinos*, 3ª ed., Madrid, 1970, p. 117.

¹¹ O livrinho de Louis Séchan, *Le mythe de Prométhée*, Paris, 1951, p. 49 constitui uma apresentação útil sobre o assunto.

¹² Jean Seznec, *The Survival of the Pagan Gods. The Mythological Tradition and Its Place in Renaissance Humanism and Art*, tradução inglesa, Princeton, 1972, cap. I «The Historical Tradition»; para exemplo de como se processou muitas vezes esse aproveitamento, Paulo Farmhouse Alberto, «Aspectos da utilização da mitologia clássica nas *Historiae adversum Paganos* de Orósio», Victor Jabuille *et alii*, *Mito e Literatura*, Lisboa, 1993, p. 79.

¹³ O que parece ser uma alusão à dádiva do fogo como dádiva do saber e da civilização com que Prometeu dotara o homem, já que, como Vitruvius explanara no cap. I do Livro II do seu *De Architectura*, mais do que o fogo em si, o que marcava a história do homem era ter sido capaz de sair da desordem da *feritas* e assumir a vida social organizada, a começar pela técnica da construção das casas e da ordenação das cidades.

¹⁴ Tertuliano, *Apologeticum*, ed. Jean-Pierre Waltzing, Paris, 1971: «Virus enim iustitiae innocentia dignos Deum nosse et ostendere a primordio in saeculum emisit spiritu diuino inundatos, quo praedicarent Deum unicum esse, qui uniuersa condiderat, qui hominem de humo struxerit (hic enim est uerus Prometheus, qui saeculum certis temporum dispositionibus et extitibus ordinauit), exinde quae signa

autor cristão seguia na senda de outros escritores do Cristianismo inicial, que, tanto pela força da reflexão moral pagã, como pela educação letrada fornecida pela escola, deitavam mão de uma enciclopédia de saberes, de imagens, de processos literários, de formas discursivas instaladas no horizonte de competências e de expectativas do público em busca de uma maior eficácia comunicativa e persuasiva¹⁵.

Mas já nas *Tusculanae Disputationes*, ao enfrentar, no Livro II, a questão de saber se a dor constitui o maior dos males – e, conseqüentemente, o papel que se deve atribuir à filosofia na maneira de a encarar –, Cícero socorre-se, por meio do processo literário da citação, de dois tragediógrafos gregos, Sófocles e Ésquilo. Do primeiro usa, em tradução bastante livre, os versos das *Traquínias* em que Hércules recebe de Dejanira o manto que lhe vai causar a morte, para realçar um exemplo da capacidade para suportar as dores mais intensas; do segundo serve-se de um fragmento do *Prometheus Iyomenos*, tragédia que se teria seguido ao conservado *Prometeu agrilboado*, apresentando o titã na exposição das suas terríveis «poenas» no Cáucaso: «Has igitur poenas pendens adfixus ad Caucasum dicit haec»¹⁶. Ambas as citações são, entre muitos outros exemplos, um bom testemunho do conhecimento dos grandes temas e das obras da cultura e da literatura helénicas nos meios cultos romanos¹⁷ e constituem, até mercê da popularidade das *Tusculanas* na cultura europeia, sobretudo renascentista, um veículo para o seu aparecimento em referências literárias posteriores¹⁸.

O aproveitamento moralizante e doutrinário é retomado no séc. XVI, no âmbito de uma erudição humanista de fundo clássico¹⁹. Um dos melhores testemunhos está no facto de a primeira edição do *Emblematum liber* do jurista italiano André Alciato, saída

maiestatis suae iudicando ediderit per imbres, per ignes...» (XVIII, 2-3). O aproveitamento do mito de Prometeu significar a humanidade dominada pelas paixões foi feito, na Idade Média, por Alexandre Neckam numas *Prorogationes novi Promethaei*; Paul Renucci, *L'aventure de l'humanisme européen au Moyen-Age (Ive-XIVe siècle)*, Paris, 1953, p. 113, n. 137.

¹⁵ Assim sucede, por exemplo, com essa palavra que, debaixo de uma aparente permanência formal, encobre uma enorme diversidade de significados ao longo dos tempos, nomeadamente no período em que se forja o conceito que irá desembocar nas correntes em que se integra o próprio Camões: o termo *amor*, que o comentador Sêrvio relacionava com *amoenus*; Ernst Robert Curtius, *European Literature and the Latin Middle Ages*, trad. para inglês, 2ª ed., Princeton, 1967, p. 192.

¹⁶ Cícero, *Tusc.*, II, X, 23.

¹⁷ É certo que subordinando-os também às suas perspectivas, dominadas por preocupações do foro filosófico-religioso; assim, Cícero identifica Ésquilo «non solum poëta, sed etiam Pythagoreus», tendo o cuidado de logo acrescentar: «sic enim accepimus»; Bocácio, que se refere só a um «poema extenso», sem o designar de *tragédia*, retoma daí a caracterização do tragediógrafo como «pitagórico», no cap. XLIV do Livro IV das suas *Genealogias*.

¹⁸ Nesse quadro, Giulia Poggi, *Cadeias de vida, cadeias de amor. Para o estudo de um motivo petrarquista nas letras ibéricas*, in «Petarca 700 anos», coordenação de Rita Marnoto, Coimbra, 2005, p. 439.

¹⁹ Mas não se pode concluir sobre um uso alargado destes mitos; Erasmo que recorre tanto à exemplificação clássica, pautado é certo por critérios inerentes à sua concepção de *philosophia Christi*, reporta-se à «Tantali lapis» no final do colóquio *Epicureus* focando não propriamente a valência da retoma incessante do suplício, mas a ameaça constante do penedo que alguns indicavam pender sobre o condenado, concluindo que se trata de uma «ridicula fabula». Não significa isto, porém, que o humanismo de natureza mais filosófica, como foi o movimento dos platónicos em Florença, não tivesse apreciado a heroicidade de um Prometeu que podia simbolizar a imagem do sábio vocacionado também para a vida activa; André Chastel, *Marsile Ficini et l'art*, Genebra, 1975, p. 174.

em Augsburg em 1531, ponto de partida para uma incomensurável moda deste tipo e género literário, em que gravura gravada e texto literário epigramático se conjugavam, incluir um emblema prometeico intitulado «Quae supra nos, nihil ad nos»²⁰. Aí se mostra, em gravura aberta em madeira, a figura de uma águia de bico bem aguçado a roer o fígado de um corpo deitado ao lado de um tronco seco em lugar inóspito, querendo significar o tormento sem fim que espera aqueles que busquem saber as coisas do céu. Tudo isto ficava longe da genealogia mitológica contada por Hesíodo na *Teogonia* e em *Os trabalhos e os dias*, com algumas diferenças é certo, o qual fazia de Prometeu um filho de Jápeto e de Clímene, irmão de Epimeteu, que por sua vez se ligaria a Pandora; um Prometeu que, sobretudo nos *Trabalhos*, serve para exemplificar a ideia de que o homem, na sua existência concreta, havia sido votado ao sofrimento por Zeus, portanto impossibilitado de fugir ao trabalho; enfim, um Prometeu que condoído da situação dos humanos nascida da injustiça de Zeus – e esta será a faceta projectada pela leitura oitocentista do mito – resolve oferecer-lhes o fogo, provocando desse modo a ira do filho de Saturno, que o fez amarrar violentamente com um cadeado a um penedo no inóspito Cáucaso, onde ficaria, em autêntica penitência, até que um dia, trinta milénios depois, Hércules o viria libertar, segundo a versão da peça de Ésquilo:

Vede com que tratamento injurioso, dilacerado, suportarei a grande idade do tempo²¹.

No entanto, apesar de toda a força do mito, a sua exemplaridade parecia não se adequar com facilidade à linguagem da poesia lírica quinhentista; no verso acima referido de Ronsard, o que se pretendia *fazer ver*, em sentido retórico, ao leitor era tão só a intensidade de uma dor sentimental, a que não era de certeza alheio o tópico banalizado da lírica cortês de *la belle dame sans merci*, ou seja da mulher que vota ao desprezo o amor que o poeta lhe dedica, não se compadecendo com a sua sorte. Mas a violência da cena do agrilhoadado cujas vísceras eram dilaceradas pelo bico da águia talvez fosse demasiado forte para um discurso que, apesar de tudo, assentava num modelo de expressão pautado por uma noção do sofrimento menos sangrento.

4. Exemplo disto é Camões. Na Elegia I, «O Poeta Simónides, falando» (p. 233), pretendendo, por um processo muito retórico de ênfase, construir a imagem de um destino identificado com uma vivência contínua com a dor amorosa, lembra-se de Prometeu. No entanto, não o nomeia, nem sequer sugere o suplício do titã; limita-se à evocação do *locus horrendus* do Cáucaso: «Ou no Cáucaso horrendo, fraco infante». É uma alusão fugaz, de que está ausente qualquer detalhe mais concreto; o que sobressai é a tonalidade ovidiana do desterro inóspito onde a voz do poeta parece nem sequer poder ser ouvida: «fraco infante». Ora um dos motivos para esta ausência do mito prometeico da linguagem lírica pode residir precisamente no facto de Ovídio ter evocado Prometeu só como pai de Deucalião, quando, no Livro I das *Metamorfoses*, conta a história da Deucalião e Pirra (vv. 348s); e os quinze livros das *Metamorfoses*

²⁰ Andreas Alciato, *Emblematum liber* mit Holzschnitten von Jörg Breu, Hildesheim, 1977 (fol. B4 r-v).

²¹ Ésquilo, *Prometeu agrilhoadado*, tradução de Ana Paula Quintela Sottomayor, Lisboa, 1992, p. 38.

eram desde os séculos medievais uma das obras fundamentais na formação cultural e literária do homem culto e, conseqüentemente, do poeta.

Na verdade, faltava a este mito um elemento que era sobrevalorizado no lirismo quinhentista: a ideia, tão enfatizada de tão repetida, de que o amor é sofrimento para que não se encontrava outra saída que não fosse, renovadamente, cada vez mais sofrimento²².

Esta vertente semântica ganhava relevo mais evidente com o recurso a outros mitos clássicos, também eles dos tempos primevos da mitologia antiga, que traziam consigo uma valência mais adequada à ideia da inevitabilidade da dor amorosa. Tratava-se das histórias de outros «supliciados divinos»²³, que expressavam, de uma forma também teatralizada, a imagem de um suplício ciclicamente renovado, plasmado em figurações cénicas que permitiam visualizar a fatalidade ou a necessidade de um movimento de constante reinício dos mesmos gestos e das mesmas ansiedades²⁴. Embora com alguma variação quanto à constituição desse grupo, os exemplos normalmente evocados eram os de Tântalo, de Sísifo, de Ixião, de Tício e, por vezes, das Bêlidas ou Danaides. O mais «selvagem e primitivo»²⁵ era com certeza o de Tântalo, condenado ao terrível suplício sempre renovado de não poder saciar a sede e a fome apesar de mergulhado até ao peito num rio de cujas margens pendiam, por cima da sua cabeça, ramos luxuriosos de fruta, a que, todavia, não podia deitar mão. A imagem possuía potencialidades de sugestão e por isso nos *Emblemas* de Alciato veio a ser inserido um que visava, em sede moralizante, caracterizar o defeito da «avareza», tal como sucedia na edição em castelhano impressa em Lyon em 1548-49²⁶.

Mas para além disto talvez valha a pena chamar a atenção para algo mais. Se bem atentarmos, os dois mitos mais divulgados, Tântalo e Sísifo, caracterizam-se por uma imagem de movimento de vai-vem constante e ininterrupto, numa gestualidade que não deixa de ser teatral – ou como tal cenicamente sugerida – e que é marcada por um *ritmo* alternado de *subida* e *descida* ou de *afastamento* e *retorno*²⁷. Ou seja, estes mitos comportavam um ingrediente de dramaticidade intensificadora radicada na repetição regular²⁸, passível

²² O sofrimento não se abstrai do tempo nem do corpo; em Camões, tempo é feito de *mudanças*; Diogo Alcoforado, «Espaço e sofrimento. Corpo e representação», *Revista da Faculdade de Letras – Filosofia*, 2ª série, 18, Porto, 2001, p. 247.

²³ Maria Helena a Rocha Pereira, *Estudos de História da Cultura Clássica. I – Cultura Grega*, 7ª ed., Lisboa, 1993, p. 227.

²⁴ Jean Pierre Vernant, *Mythe et pensée chez les grecs. Études de psychologie historique*, 2ª ed., Paris, 1966, p. 62.

²⁵ M. H. Rocha Pereira, *ob. cit.*, p. 226.

²⁶ Alciato, *Emblemas*, ed. Manuel Montero Vallejo, Madrid, 1975, p. 255.

²⁷ A ideia de instabilidade como marca da condição humana e, por inclusão, da vida amorosa é tema focado diversas vezes na Lírica camoniana, 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 do vai-vem que caracteriza o sofrimento físico, como estes mitos de Sísifo e de Tântalo; na sua *Theologia Platonica* Ficino insistia na faceta *tantálica* da alma que se sente mal na vida terrena (R. Klein, *La forme et l'intelligible*, cit., p. 91-92).

²⁸ Cícero tinha a percepção de que o *rhythmos*, a que fazia corresponder o lexema *numerus*, era factor determinante da *oratio*, recorrendo à bela imagem do efeito criado pelo som regular e periódico das gotas da chuva caindo do telhado: «Numerus autem in continuatione nullus est; distinctio et aequalium

de ser entendida como *rítmica*, isto é concebida como inscrita na linha de um *tempo* não definido. Ora Camões parece não se ter dado conta do simbolismo dessa dimensão; atraiu-o mais a imagem cénica, emblemática – e o emblema, não dispensando o texto, buscava a eficácia da mensagem na *figura* ou desenho –, mas ao mesmo tempo estática dos quadros, do que a sugestão de um movimento incessantemente repetitivo das cenas, em sentido *musical*, mas sem fim à vista²⁹.

O referido grupo de «supliciados» que, por influência directa de Ovídio, mas também de Virgílio – como é sabido, a *catábase* aos Infernos da *Eneida* deu azo a comentários de interpretação simbólica e alegórica, como a de Bernardo Silvestre aos seis primeiros livros, que ajudaram a vulgarizar o assunto no horizonte dos conhecimentos literário-culturais do(s) público(s) leitor(es)³⁰ – torna-se mais vulgar na literatura medieval, e dentro desta, nas *sumas* do saber poético e histórico de Bocácio ou Brunetto Latini, abrangendo a literatura desde a narrativa de ficção, em verso e em prosa, até à lírica cortês. Aí esse conjunto de «supliciados» foi principalmente evocado por contribuir para a expressão do sofrimento amoroso e da encenação com que as personagens, reais ou fictícias, se apresentavam aos leitores ou aos ouvintes dos textos³¹. Era este mesmo o grupo que Boécio, no seu *prosimetrum De Consolatione Philosophiae*, evocava nos versos que encerram a prosa XII do Livro III, tomando as figuras, na senda ovidiana, como exemplos da capacidade que o canto de Orfeu tinha de encantar os mais extremados sofrimentos físicos, quando fora buscar Eurídice aos Infernos; mas, como diz o filósofo medieval, quando «Orpheus Eurydicen suam / Vidit, perdidit, occidit»³². Não esqueçamos, porém, que desde há muito a Antiguidade tinha feito perder às personagens mitológicas a sua força religiosa primitiva; o *Prometeu ou Cáucaso* de Luciano de Samósata exemplifica claramente essa evolução³³.

A utilização dos mitos pelos poetas líricos do séc. XVI não se fazia nos mesmos moldes que a atitude simbolizante medieval, mas nem por isso deixava de significar também uma leitura marcada e orientada, embora a problemática da imitação e da verosimilhança condicionasse – não totalmente é certo... – o apreço pelos jogos da interpretação maravilhosa vigentes em muito do trabalho exegético anterior³⁴. Aquilo que tende a presidir à sua actuação não deriva tanto da ideia de uma *translatio ad usum christianum* por exemplo, mas mais da possibilidade de encontrar uma similitude ou até mesmo uma identidade que permitia reforçar a força ilocutória do discurso. Por trás do emprego da mitologia estava também a função retórica do *colocar as coisas diante dos olhos* que Aristóteles acentua no Livro III da sua *Retórica*, para as mostrar «em acção».

aut saepe uariorum interuallum percussio numerum conficit; quem in cadentibus guttis, quod interuallis distinguuntur, notare possumus, in animi praecipitante non possumus», *De Oratore*, 3,48,186.

²⁹ Aproveitam-se aqui reflexões de Paolo Canettieri, «La metrica e la «numerabilità» del tempo», *Critica del testo*, I/1, «Il testo e il tempo», Roma, 1998, p. 141.

³⁰ Francine Mora-Lebrun, *L'Énéide médiévale. La naissance du roman*, Paris, 1994, p. 163.

³¹ Paul Renucci, *L'aventure de l'humanisme européen*, cit., em especial notas ao cap. II, p. 103.

³² Boécio, *The Theological Tractates*, ed. H. F. Stewart et alii, Cambridge, 1973, p. 310.

³³ Carlos García Gual, *Prometeo : mito y tragedia*, 2ª ed., Madrid, p. 179.

³⁴ Sílvia Gastaldi, «Eikos e thaumaston nella «Poetica» di Aristotele», *Il meraviglioso e il verosimile tra Antichità e Medioevo*, a cura di Diego Lanza e Oddone Longo, Florença, 1989, p. 85.

5. Ora o uso que Luís de Camões faz dos mitos relativos aos «supliciados divinos» nas *Rimas*³⁵ não deixa de se revelar convergente com o que fica dito.

Na Ode III, «Se de meu pensamento» (p. 263), Camões inicia o poema com um problema apresentado na forma de uma equação do tipo *se p então q*: se, no meio de tanto sofrimento amoroso, lhe fosse possível obter, do ponto de vista teórico, uma alegria correspondente à extensão da dor sofrida na realidade, então a «triste lira» teria a capacidade suficiente para lhe alcançar algum consolo; como não a tem, o alívio tão ansiado não é possível. A questão converge com um tema abordado também nas redondilhas «Sobre os rios», qual é o da função da poesia; um ou outro estilema aproxima os dois poemas, mas distingue-os a presença, na Ode, das referências mitológicas de matriz clássica³⁶.

A encenação que de si mesma faz a figura do sujeito enunciativo na Ode constrói-se com a evocação dos sofrimentos físicos suportados pelos «supliciados divinos», que Zeus havia lançado ao Tártaro em castigo de *crimina* por eles cometidos. Na economia do poema surgem as fábulas de Ixião e de Sísifo, integradas na história de Orfeu conforme a *narratio* da sua catábase no Livro X das *Metamorfoses* de Ovídio, tendo subjacente a explicitação do problema inicial: a dor assumida pelo sujeito, portadora em si mesma de uma tal força que se prestava a veicular uma lição virtualmente útil para potenciais leitores ou ouvintes («ouvireis meus amores, / que exemplo são ao mundo, já, de dores»), revelava-se da mesma natureza que a dessas «infernais figuras», mas com uma diferença: enquanto estas podiam ser *movidas* pelo doce canto de Orfeu, capaz de suspender o movimento contínuo dos seus suplícios, como sucedeu com Sísifo que, «quási descansado [...] cessou de alçar [...] o grave canto», o sujeito enunciativo, que o leitor é atraído a identificar com o sujeito histórico Camões, não podia desfrutar de tal remédio.

Mas é na Canção II, «A instabilidade da Fortuna» (p. 205), que o catálogo desses «supliciados divinos» surge com uma visibilidade maior e estrategicamente disposta. Os mitos são os dos quatro canónicos Tântalo, Ixião, Tício e Sísifo, ou seja o grupo que vinha em enciclopédias como as de Ovídio ou as *Genealogias* de Bocácio, cujo cap. XLIV do Livro IV é dedicado a Prometeu e sua linhagem, numa autêntica summa de informações sobre a figura e de interpretações alegóricas.

A Canção II é um daqueles poemas que mereceu o encómio de Manuel de Faria e Sousa nos seus *Comentários*: «Esta Cancion es nobilíssima; y su assunto, engaños, y desengaños de Amor, y de Fortuna; y castigos de la Razon al amar vicioso»³⁷. A observação é de perfil barroco, mas sinaliza a perspectiva fortemente encomiástica do editor para com o seu «Poeta», colocando a sua *imitatio* acima dos mais consagrados poetas. Importa observar que o poema se elabora no interior de uma linguagem imbuída de marcas petrarquistas, para que Faria e Sousa aponte, a que se apõe o

³⁵ Entendidas aqui como o *corpus* fixado por Costa Pimpão na edição já citada.

³⁶ É certo que, não obstante o seu fundo religioso, a glosa apela ao saber clássico do leitor na evocação do poder encantatório do canto, o que remete para o mito de Orfeu; cfr. Maria Vitalina Leal de Matos, *O canto na poesia épica e lírica de Camões. Estudo da isotopia enunciativa*, Paris, 1981.

³⁷ *Rimas Várias de Luis de Camões comentadas por Manuel de Faria e Sousa*, reimp., Tomo III, Lisboa, 1972, p. 18.

contributo clássico estrategicamente distribuído nas evocações mitológicas inscritas no final das estâncias III-VI. Deste modo, repetindo a exemplaridade através da sucessão dos casos – e um dos ingredientes mais importantes desta tradição poética residia na concepção do poema como espaço organizado que permitia uma progressão marcada pela arte de repetir variando –, o poeta levava a cabo uma insistência geradora da ênfase necessária à explicitação do *assunto*, para usar os termos do comentador, a qual consistia numa análise reflexiva, marcada por alguma dramaticidade decorrente da instalação do *eu* no terreno da sugestão verosímil da dor física, sobre o castigo originado no desvio do amor em direcção a um plano mais sensorial, portanto mais «baixo», que emerge da imagem alimentar da primeira parte da estância III: «o coração lhe [o «baixo pensamento»] dei por iguaria» (p. 206).

Neste espaço explicativo – no sentido etimológico de ‘desdobramento’ que *explicar* comporta – Camões socorre-se dos mitos referidos, destacando, pelas referências mais concretas, Tântalo e Sísifo. A alusão explícita à «fome e sede» no primeiro e ao «pesado penedo» no segundo reforça a metaforização a que os exemplos são sujeitos, sem ter necessidade de encetar uma *narratio*, ainda que sintética, do mito, como faz Garcilaso de la Vega na Canción IV, «El aspereza de mis males quiero» (vv. 94-100)³⁸. Mas também não chega a instituir um símile como Bembo no Livro I, cap. XXX, de *Gli Asolani*, para caracterizar, pela voz de Perottino, o amante a quem «la fortuna niega il potere nelle sue biade por mano [...] quanto più vicina si vede la desiderata cosa e più vietata, e sentesi sciaguramente, quasi un nuovo Tantalo, nel mezzo delle sua voglie consumare»³⁹.

Na Canção II de Camões estes mitos funcionam de forma orgânica, na medida em que, pela sua distribuição ao longo do poema e pelo que comportam de sugestão, conduzem o leitor a uma conclusão: «Destarte o sumo bem se me oferece / ao faminto desejo» (p. 207). A estratégia consistiu em assinalar um paralelismo evidente entre uma história amorosa carregada de sofrimento creditado pela centralização no terreno do sujeito enunciativo e os mitos carregados de significado desde a antiguidade. Por sua vez, à antiga exemplaridade tantaliana aludem os versos da sirima da 10ª estância da Canção X: «... que o confuso regimento do mundo, antigo abuso, / faz sobre os outros homens poderosos, / que eu não passasse, atado à grã coluna / do sofrimento meu...» (p. 228).

6. Mas o mito de Prometeu, inseparável de um incidência semântica mais complexa e impressionante pela imagem do periódico dilacerar das entranhas do supliciado, não aparece frontalmente tratado por Camões. Como se anotou, na Elegia I, «O Poeta Simónides, falando» (p. 233), percebe-se que o tinha em mente, mas fica-se só pela evocação do Cáucaso «horrendo» e dessa longínqua Hircânia famosa pelos seus tigres ferozes, emblema de uma aspereza creditada pela encenação que o poeta elabora para a sua personagem, assente nas alusões a circunstâncias biográficas verosímeis que inevitavelmente apontavam para a convergência com o Oriente do exílio do poeta⁴⁰.

³⁸ Garcilaso de la Vega, *Obras completas com comentario*, ed. de Elias L. Rivers, Madrid, 1974, p. 197.

³⁹ *Prose e Rime di Pietro Bembo*, a cura de Carlo Dionisotti, Turim, 1966, p. 366.

⁴⁰ Esse «Oriente» a que o poeta se refere explicitamente por exemplo na Ode I, não era, na realidade, tão inóspito do ponto de vista cultural que um fidalgo culto não encontrasse aí um ambiente

Quanto ao mito de Orfeu, o seu elemento central consistia na «magia do canto»⁴¹: nas situações mais extremas, frente às coisas inanimadas e aos animais irracionais, a sua música revelava-se poderosa para provocar um espanto encantatório imediato; o processo retórico consistia em suscitar a figura do *impossibile*. É nesse enquadramento que, à semelhança do procedimento de Ovídio, Camões se serve das potencialidades que o mito oferecia. Colocando-se na mesma condição dos «supliciados dos Infernos», o poeta projecta a imagem virtual – mas a virtualidade não exclui a ilusão da realidade, antes dela necessita – de um amador que penava os efeitos dolorosos da ausência e da impossibilidade da alegria; até o próprio caminho para a esperança se encontrava barrado. Por isso, deixando na penumbra o lado mais irracional dos *crimina* de Tântalo, de Sísifo e de outros⁴², e aproveitando a lição poética que lhes havia sido dada pela *banalidade* a que o uso frequente os havia remetido⁴³, Camões monta um jogo de ilusões em que participam, como elementos de creditação, as referências biográficas e as convocações mitológicas. Os códigos das convenções e das imposições próprias dos géneros em que se realiza o seu lirismo permitiam o jogo poético de considerar como verdade – uma *verdade poética*, entenda-se – tanto o fingimento mitológico como o fingimento autobiográfico. O cruzamento e o entrosamento de ambos potencializava a *arte* como técnica do enunciado versificado e como manuseio de um saber que só as letras podiam ensinar.

Assim, quando na Ode «Se de meu pensamento» convoca a imagem de um Sísifo «pasmado» com a música de Orfeu a ponto de *cessar* o trabalho sempre em vão repetido de *alçar* o «grave canto», o poeta procede a uma exposição por analogia que passa pela metáfora de *canto*: tanto o penedo que o filho de Éolo tinha de rolar encosta acima constantemente, quanto o esforço sempre renovado do poeta na busca de uma expressão poética perfeita se relacionavam com *crimina*. A ênfase decorrente disto evidencia o tratamento genial levado a cabo por Camões sobre as correntes poéticas que faziam parte da sua competência literária e do seu horizonte de expectativas. Os elogios, tantas vezes voluntariosos, de Faria e Sousa no século seguinte serão um dos melhores sintomas disso.

O drama residia em que o caminho não tinha saída: a aporia camoniana caracteriza-se também por isto⁴⁴. A perspectiva religiosa – com maior ou menor dose de neoplatonismo – constitui certamente um dos vectores centrais das *Rimas*⁴⁵; religiosa, mas não sacra nem devota, porque estas se moviam num terreno distinto, ainda que vizinho.

de apreço pela poesia compartilhado por outros; Rita Marnoto, «Petarca em Portugal. *Ad eorum littus irem*», *Petrarca. 700 anos, cit.*, p. 251 (p. 256).

⁴¹ José Ribeiro Ferreira, *Amor e morte na Cultura Clássica*, Coimbra, 2004, p. 73.

⁴² Pierre-Maxime Schuhl, *Essai sur la formation de la pensée grecque. Introduction historique à une étude de la philosophie platonicienne*, Paris, 1949, p. 35.

⁴³ Lucien Jerphagnon, *De la banalité. Essai sur l'ipséité et sa durée vécue: durée personnelle et co-durée*, Paris, 1965, p. 29. Nesse quadro significativo cabia o mito de Sísifo como alegoria do trabalho ou esforço sem fruto, que a emblemática também aproveitou; Robert Klein, *La forme et l'intelligible*, Paris, Gallimard, 1970, p. 121.

⁴⁴ Vítor Manuel de Aguiar e Silva, *Camões: labirintos e fascínios*, Lisboa, 1994, p. 209.

⁴⁵ Maria de Lourdes Belchior Pontes, «Problemática religiosa na lírica de Camões», *Camoniana Californiana. Commemorating the Quadricentennial of the Death of Luís Vaz de Camões*, Santa Barbara-Lisboa, 1985, p. 40.

