

COMENTÁRIO A

CAMÕES

Vol. 3

Redondilhas Sôbolos rios, Odes

Sôbolos rios que vão

VASCO GRAÇA MOURA

Fermosa fera humana

BARBARA SPAGGIARI

Pode um desejo imenso

MAURIZIO PERUGI

A quem darão de Pindo as moradoras

SOLEDAD PÉREZ-ABADÍN BARRO

Fogem as neves frias

BARBARA SPAGGIARI

COORDENAÇÃO DE RITA MARNOTO

COMENTÁRIO A CAMÕES

O original foi sujeito a apreciação científica por

Sebastião Tavares de Pinho

Maria Lucília Gonçalves Pires

Jorge Alves Osório

Título: *Comentário a Camões, vol. 3*
coordenação e tradução de Rita Marnoto
© dos Autores, do CIEC e do CEL
Genève, Coimbra
2016

ISBN
978-2-8399-2001-8
Depósito Legal
419275/16

Comentário a Camões

vol. 3 Redondilhas Sôbolos rios, Odes

coordenação de

Rita Marnoto

Sôbolos rios que vão (Vasco Graça Moura), *Fermosa fera humana* (Barbara Spaggiari), *Pode um desejo imenso* (Maurizio Perugi), *A quem darão de Pindo as moradoras* (Soledad Pérez-Abadín Barro), *Fogem as neves frias* (Barbara Spaggiari)

Centro Interuniversitário de Estudos Camonianos

Centre d'Études Lusophones

FCT Fundação para a Ciência e a Tecnologia
MINISTÉRIO DA CIÊNCIA, TECNOLOGIA E ENSINO SUPERIOR

Centro Interuniversitário de Estudos Camonianos

Centre d'Études Lusophones

Índice

Introdução	7
Redondilhas	11
<i>Sóbolos rios que vão</i> (Vasco Graça Moura)	13
Odes	43
<i>Fermosa fera humana</i> (Barbara Spaggiari)	45
<i>Pode um desejo imenso</i> (Maurizio Perugi)	87
<i>A quem darão de Pindo as moradoras</i> (Soledad Pérez-Abadín Barro)	105
<i>Fogem as neves frias</i> (Barbara Spaggiari)	123
Bibliografia	157
1. Edições de referência da obra de Camões	159
2. Edições e comentários a Camões	159
3. Manuscritos em edição	164
4. Textos literários de referência	165
5. Estudos	168
Ensaio	175
Maurizio Perugi, Acheegas ao comentário da ode <i>Pode um desejo imenso</i>	177
Soledad Pérez-Abadín Barro, <i>A quem darão de Pindo as moradoras</i> : um contributo para a configuração da ode encomiástica	195
Barbara Spaggiari, Algumas observações acerca da ode IV e da ode IX	223
Autores	261

Introdução

Se há autor da literatura portuguesa que tem vindo a suscitar um apreço constante e intenso, ao longo dos tempos, entre Portugal e tantas outras latitudes do globo, esse autor é Luís de Camões. A sua lírica, escrita há mais de cinco séculos, é pedra basilar de um cânone de incidência nacional e mundial, no qual sucessivas gerações de leitores da mais variada índole se têm vindo a reconhecer.

Sob o ponto de vista literário, esse estatuto assenta numa recriação sem par do código petrarquista e também do neoplatonismo dos séculos XV e XVI, o que implica quer uma forte renovação de toda anterior tradição peninsular à luz de um novo contexto europeu, quer uma singular e genial declinação desses modelos. A partir daí, o rasto de Camões estende-se ao longo de uma linha ininterrupta. Nos nossos dias, o lírico continua a falar a linguagem das novas gerações, como bem o mostra a facilidade com que os seus versos passam dos manuais escolares para os palcos da música rock, e continua a ser fonte primordial de motivação literária, se um dos maiores poetas portugueses da actualidade, Vasco Graça Moura, confessa que Camões é uma espécie de «sombra tutelar» que lhe ocorre naturalmente e o faz «respirar melhor» na sua língua e na sua escrita.

Um arco temporal tão alargado acumula interpretações e leituras que são inigualáveis lições de erudição ou até verdadeiros rasgos de génio, a par com outras, tão imprecisas e aleatórias, que chegam a redundar em autênticos atentados ao nome do poeta. Mas um autor canónico vive no tempo, em continuidade, e resiste às suas usuras porque, da mesma feita, se sobrepõe ao tempo. Para utilizar a imagem de Italo Calvino, persiste sempre como ruído de fundo, capaz de responder às perguntas que cada época e cada grupo de leitores lhe dirige.

O comentário à lírica de Camões levado a cabo pelo Centro Interuniversitário de Estudos Camonianos é feito por um grupo de experientes críticos, portugueses e estrangeiros, que, ao estudar a obra do poeta numa dimensão verdadeiramente europeia, mostra bem a imensidão das fronteiras literárias por entre as quais o poeta se move. Dirige-se a um

público constituído por estudantes de nível avançado e por estudiosos de Camões, situando-se numa plataforma de convergência. Nesse sentido, procede por estratos, entre uma primeira abordagem mais simples das matérias e níveis interpretativos mais complexos.

O comentário é um aparato de ilustrações verbais, destinado a tornar mais compreensível um texto, o qual ganha sentido exclusivamente na relação que mantém com esse texto. Tomado por si, não tem valor de texto, porquanto desprovido de autonomia comunicativa. Inscreve-se entre emissor e receptor, como um decodificador da mensagem, e a sua função é semelhante à que se costuma designar como metalinguística, mas fica para além dos aspectos linguísticos, pelo que será caso de dizer metacomunicativa. É nestes termos que Cesare Segre o define, logo no início do seu célebre ensaio *Per una definizione del commento ai testi*. O comentário não tem autonomia, dado que explicita um outro texto, mas ao fazê-lo é também produtor de um sentido, que é correlato ao momento em que é escrito e ao público a que se dirige.

Nos tempos que correm, são cada vez mais fortes os sinais da necessidade de uma renovada atenção à letra do texto camoniano, e é nesse plano que o comentário assume uma função basilar. Como diz Aguiar e Silva, na introdução ao seu livro de ensaios sobre Camões intitulado *A lira dourada e a tuba canora*, o suporte da materialidade de cada texto camoniano e a moldura constituída pelos outros textos que o envolvem são os grandes fundamentos da sua interpretação hermenêutica, pelo que, quando não lhes é dada primazia, a actividade crítica facilmente se esvai numa espuma efémera. Essa atitude metodológica centrada sobre a substância do texto camoniano é fundamental para o seu mais profundo conhecimento, em todos os planos, e o comentário, enquanto ilustração verbal, será uma das melhores formas de a explorar. Uma forma concreta e real, que são precisamente os termos através dos quais Walter Benjamin caracteriza o comentário.

É tomado como texto de referência o volume das *Rimas* preparado por Costa Pimpão, resultado de um trabalho que saiu pela primeira vez em 1944 e que encontrou a sua última forma na edição de 1973, sucessivamente reeditada. Corrige-se lapsos ou gralhas editoriais pontualmente, conforme é devidamente assinalado, e quando necessário actualiza-se a grafia de acordo com as normas em vigor.

O comentário articula-se em cinco pontos, de modo a organizar de forma clara e metódica os vários aspectos tratados, mas deixando a cada crítico um espaço próprio para a modulação desses itens, em correlação com a especificidade de cada poema.

O ponto 1 visa um quadro geral de informações e questões relativas à composição. Compreende uma síntese do seu conteúdo global e uma apresentação da sua estrutura, com eventual explicitação de casos, episódios, figuras ou fontes que nela ocupam um lugar central, e referência a comentários e interpretações precedentes de particular impacto na sua leitura.

O ponto 2 incide sobre aspectos filológicos ligados à materialidade do texto e à sua transmissão, com indicação remissiva das fontes primordiais, impressas e manuscritas, bem como dos trabalhos onde é feito o registo de variantes, e indicação do texto de base escolhido por Costa Pimpão (e eventualmente por outros editores), apresentando um balanço crítico acerca desse conjunto de questões.

Por sua vez, o ponto 3 contempla assuntos relacionados com a forma métrica da composição, o seu esquema e a sua estruturação.

O ponto 4 organiza-se em torno do comentário pontual de palavras, sintagmas ou versos do poema. No caso de composições mais longas (odes, canções, etc.), faz-se uma chamada para toda a estrofe, com a sua paráfrase, ao que se seguirá o comentário pontual dos seus elementos.

No ponto 5, é apresentada uma bibliografia passiva específica sobre o poema, que não contempla comentários ou estudos gerais. Numa secção final, reúne-se o elenco da bibliografia citada pelos vários comentadores, que é funcional a cada grupo de composições.

Um comentário trabalha elementos que, num texto (neste caso, num poema), estão dispostos sintagmaticamente, isto é, segue o fraseado desse texto pela sua ordem material. É certo que pode reenviar para outros textos e para passos da obra do autor, numa dimensão paradigmática, de sistematização. Mas, de uma forma ou de outra, o primeiro aspecto tende a sobrepor-se ao segundo. Diferentemente, o ensaio crítico tende a valorizar a dimensão paradigmática, ao descortinar, pôr em relevo, organizar e sistematizar elementos do texto que o comentário explicita.

Uma segunda secção de cada volume reúne ensaios que desenvolvem e aprofundam assuntos relacionados com cada uma das composições objecto de comentário, mas não enquadráveis na sua dimensão breve,

mostrando bem, na variedade de assuntos e abordagens, a inesgotável riqueza da obra lírica de Camões.

Rita Marnoto
Coordenadora da Quarta Linha de Investigação
do Centro Interuniversitário de Estudos Camonianos

Redondilhas
Sôbolos rios que vão

Vasco Graça Moura, *Sóbolos rios que vão*
Uma homenagem

O *Comentário a Camões* brota de um trabalho colectivo levado a cabo em regime de seminário, com a colaboração de alguns dos mais destacados especialistas na obra de Camões, portugueses e estrangeiros. Cada um dos textos que vai sendo publicado contém pois, *in nuce*, os resultados de um debate de ideias e de uma partilha de perspectivas na qual têm vindo a colaborar os membros do Centro Interuniversitário de Estudos Camonianos e outros estudiosos que se reúnem nessas sessões seminariais.

Vasco Graça Moura foi um deles. Esteve presente nas sessões do Centro Interuniversitário de Estudos Camonianos desde os seus primórdios, acompanhou a construção do modelo de comentário a adoptar e participou em todos os seminários, carreando as suas argutas observações e partilhando informação de diversa ordem, com riquíssimas remissões para as mais variadas fontes e autores.

Desde o primeiro momento manifestou o seu entusiasmo pelo comentário a uma composição específica de Camões, à qual estava particularmente ligado, *Sóbolos rios que vão*. Apresentou-a num seminário muito participado. A redacção definitiva do comentário, contudo, foi sendo protelada. Aquela derradeira palavra com que Camões terminava as redondilhas ia-o envolvendo no tempo, *eternamente*.

A abrir este terceiro volume, edita-se a última versão do comentário, no estado redaccional em que foi deixada, como homenagem ao Vasco Graça Moura camonista.

I

Sôbolos rios que vão
 por Babilónia, m'achei,
 onde sentado chorei
 as lembranças de Sião
 5 e quanto nela passei.

II

Ali o rio corrente
 de meus olhos foi manado,
 e tudo bem comparado,
 Babilónia ao mal presente,
 10 Sião ao tempo passado.

III

Ali, lembranças contentes
 n'alma se representaram,
 e minhas cousas ausentes
 se fizeram tão presentes
 15 como se nunca passaram.

IV

Ali, depois de acordado,
 co rosto banhado em água,
 deste sonho imaginado,
 vi que todo o bem passado
 20 não é gosto, mas é mágoa

V

E vi que todos os danos
 se causavam das mudanças
 e as mudanças dos anos;
 onde vi quantos enganos
 25 faz o tempo às esperanças.

VI

Ali vi o maior bem
 quão pouco espaço que dura,
 o mal quão depressa vem,
 e quão triste estado tem
 30 quem se fia da ventura.

Salmo 136

1. Super flumina Babylonis
 illic sedimus et flevimus,
 cum recordaremur Sion.

VII

Vi aquilo que mais val,
que então se entende melhor
quanto mais perdido for;
vi o bem suceder mal,
35 e o mal, muito pior.

VIII

E vi com muito trabalho
comprar arrependimento;
vi nenhum contentamento,
e vejo-me a mim, qu' espalho
40 tristes palavras ao vento.

IX

Bem são rios estas águas,
com que banho este papel;
bem parece ser cruel
variedade de mágoas
45 e confusão de Babel.

X

Como homem que, por exemplo
dos transe em que se achou,
depois que a guerra deixou,
pelas paredes do templo
50 suas armas pendurou:

XI

Assi, depois que assentei
que tudo o tempo gastava,
da tristeza que tomei
nos salgueiros pendurei
55 os órgãos com que cantava.

2. In salicibus in medio ejus,
suspendimus organa nostra;

XII

Aquele instrumento ledo
deixei da vida passada,
dizendo:—Música amada,
deixo-vos neste arvoredo
60 à memória consagrada.

XIII

Frauta minha que, tangendo,
os montes fazíeis vir
para onde estáveis, correndo;
e as águas, que iam decendo,
65 tornavam logo a subir:

XIV

jamais vos não ouvirão
os tigres, que se amansavam,
e as ovelhas, que pastavam,
das ervas se fartarão
70 que por vos ouvir deixavam.

XV

Já não fareis docemente
em rosas tornar abrolhos
na ribeira florecente;
nem poreis freio à corrente,
75 e mais, se for dos meus olhos.

XVI

Não movereis a espessura,
nem podereis já trazer
atrás vós a fonte pura,
pois não pudestes mover
80 desconcertos da ventura

XVII

Ficareis oferecida
à Fama, que sempre vela,
frauta de mim tão querida;
porque, mudando-se a vida,
85 se mudam os gostos dela.

XVIII

Acha a tenta mocidade
prazeres acomodados,
e logo a maior idade
já sente por pouquidade
90 aqueles gostos passados.

XIX

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

XX

Mas em vida tão escassa
que esperança será forte?
Fraqueza da humana sorte,
que, quanto da vida passa
100 está receitando a morte!

XXI

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

XXII

Que idade, tempo, o espanto
de ver quão ligeiro passe,
nunca em mim puderam tanto
que, posto que deixe o canto,
110 a causa dele deixasse.

XXIII

Mas, em tristezas e enojos
em gosto e contentamento,
por sol, por neve, por vento,
terné presente á los ojos
115 *por quien muero tan contento.*

XXIV

Órgãos e fruta deixava,
despojo meu tão querido,
no salgueiro que ali estava
que para troféu ficava
120 de quem me tinha vencido.

XXV

Mas lembranças da afeição
que ali cativo me tinha,
me perguntaram então:
que era da música minha
125 qu'eu cantava em Sião?

XXVI

Que foi daquele cantar
das gentes tão celebrado?
Porque o deixava de usar,
pois sempre ajuda a passar
130 qualquer trabalho passado?

XXVII

Canta o caminhante ledo
no caminho trabalhoso,
por antr'o espesso arvoredo;
e, de noite, o temeroso
135 cantando, refreia o medo.

XXVIII

Canta o preso docemente
os duros grilhões tocando;
canta o segador contente;
e o trabalhador, cantando,
140 o trabalho menos sente.

XXIX

Eu, qu'estas cousas senti
n'alma, de mágoas tão cheia,
Como dirá, respondi,
quem tão alheio está de si
145 doce canto em terra alheia?

XXX

Como poderá cantar
quem em choro banh'o peito?
Porque se quem trabalhar
canta por menos cansar,
150 eu só descansos enjeito.

3. Quia illic interrogaverunt nos,
qui captivos duxerunt nos,
verba cantionum; et qui abduxerunt nos:
Hymnum cantate nobis de canticis Sion.

4. Quomodo cantabimus canticum Domini
in terra aliena?

XXXI

Que não parece razão
nem seria cousa idónea,
por abrandar a paixão,
que cantasse em Babilónia
155 as cantigas de Sião.

XXXII

Que, quando a muita graveza
de saudade quebrante
esta vital fortaleza,
antes moura de tristeza
160 que, por abrandá-la, cante.

XXXIII

Que se o fino pensamento
só na tristeza consiste,
não tenho medo ao tormento:
que morrer de puro triste,
165 que maior contentamento?

XXXIV

Nem na fruta cantarei
o que passo, e passei já,
nem menos o escreverei,
porque a pena cansará,
170 e eu não descansarei.

XXXV

Que, se vida tão pequena
se acrecenta em terra estranha,
e se amor assi o ordena,
razão é que canse a pena
175 de escrever pena tamanha.

XXXVI

Porém se, para assentar
o que sente o coração,
a pena já me cansar,
não canse para voar
180 a memória em Sião.

XXXVII

Terra bem-aventurada,
se, por algum movimento,
d'alma me fores mudada,
minha pena seja dada
185 a perpétuo esquecimento.

XXXVIII

A pena deste desterro,
que eu mais desejo esculpida
em pedra, ou em duro ferro,
essa nunca seja ouvida,
190 em castigo de meu erro.

XXXIX

E se eu cantar quiser,
em Babilónia sujeito,
Hierusalém, sem te ver,
a voz, quando a mover,
95 se me congele no peito.

XL

A minha língua se apegue
às fauces, pois te perdi,
se, enquanto viver assi,
houver tempo em que te negue
200 ou que me esqueça de ti.

XLI

Mas ó tu, terra de Glória,
se eu nunca vi tua essência,
como me lembras na ausência?
Não me lembras na memória,
205 senão na reminiscência.

XLII

Que a alma é tábua rasa,
que, com a escrita doutrina
celeste, tanto imagina,
que voa da própria casa
210 e sobe à pátria divina.

5. Si oblitus fuero tui, Jerusalem,
oblivioni detur dextera mea.

6. [segunda parte]
si non proposuero Jerusalem
in principio laetitiae meae.

6. [primeira parte]
Adhaereat lingua mea faucibus meis,
si non meminero tui;

XLIII

Não é, logo, a saudade
das terras onde nasceu
a carne, mas é do Céu,
daquela santa cidade,
215 donde esta alma descendeu.

XLIV

E aquela humana figura,
que cá me pôde alterar,
não é quem se há-de buscar:
é raio de fermosura,
220 que só se deve de amar.

XLV

Que os olhos e a luz que ateia
o fogo que cá sujeita,
não do sol, mas da candeia,
é sombra daquela Ideia
225 qu'ém Deus está mais perfeita.

XLVI

E os que cá me cativaram
são poderosos afeitos
que os corações têm sujeitos;
sofistas que me ensinaram
maus caminhos por direitos.
230

XLVII

Destes, o mando tirano
me obriga, com desatino,
a cantar ao som do dano
cantares d'amor profano
235 por versos d'amor divino.

XLVIII

Mas eu, lustrado co santo
Raio, na terra de dor,
de confusão e d'espanto,
como hei-de cantar o canto
240 que só se deve ao Senhor?

XLIX

Tanto pode o benefício
da Graça, que dá saúde,
que ordena que a vida mude;
e o que tomei por vício
245 me faz grau para a virtude;

L

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

LI

Fique logo pendurada
a fruta com que tangi,
ó Hierusalém sagrada,
e tome a lira dourada,
255 para só cantar de ti!

LII

Não cativo e ferrolhado
na Babilónia infernal,
mas dos vícios desatado,
e cá desta a ti levado,
260 Pátria minha natural.

LIII

E se eu mais der a cerviz
a mundanos acidentes,
duros, tiranos e urgentes,
risque-se quanto já fiz
265 do grão livro dos viventes.

LIV

E tomando já na mão
a lira santa, e capaz
doutra mais alta invenção,
cale-se esta confusão,
270 cante-se a visão da paz.

LV

Ouçã-me o pastor e o Rei,
retumbe este acento santo,
mova-se no mundo espanto,
que do que já mal cantei
275 a palinódia já canto.

LVI

A vós só me quero ir,
Senhor e grão Capitão
da alta torre de Sião,
à qual não posso subir
280 se me vós não dais a mão.

LVII

No grão dia singular
que na lira o douto som
Hierusalém celebrar,
lembrai-vos de castigar
285 os ruins filhos de Edom.

7. Memo esto, Domine, filio-
rum Edom,
in die Jerusalem,

LVIII

Aqueles que tintos vão
co pobre sangue inocente,
soberbos co poder vão,
arrasai-os igualmente,
290 conheçam que humanos são.

LIX

E aquele poder tão duro
dos afeitos com que venho,
que encendem alma e engenho,
que já me entraram o muro
295 do livre alvídrio que tenho;

qui dicunt: Exinanite, exinanite,
usque ad fundamentum in ea.

LX

estes, que tão furiosos
gritando vêm a escalar-me,
maus espíritos danosos,
que querem como forçosos
300 do alicerce derrubar-me;

LXI

Derrubai-os, fiquem sós,
de forças fracos, imbeles,
porque não podemos nós
nem com eles ir a Vós,
305 nem sem Vós tirar-nos deles.

LXII

Não basta minha fraqueza,
para me dar defensão,
se vós, santo Capitão,
nesta minha fortaleza
310 não puserdes guarnição.

LXIII

E tu, ó carne que encantas, 8. Fília Babylonis misera!
filha de Babel tão feia,
toda de misérias cheia,
que mil vezes te levantas,
315 contra quem te senhoreia:

LXIV

<p>beato só pode ser quem co a ajuda celeste contra ti prevalecer, e te vier a fazer 320 o mal que lhe tu fizeste.</p>	<p>beatus qui retribuet tibi retributio- nem tuam quam retribuisti nobis.</p>
--	---

LXV

<p>Quem com disciplina crua 9. Beatus qui tenebit, se fere mais que ùa vez, cujá alma, de vícios nua, faz nódoas na carne sua, 325 que já a carne n'alma fez.</p>	
---	--

LXVI

E beato quem tomar
seus pensamentos recentes
e em nacendo os afogar,
por não virem a parar
330 em vícios graves e urgentes.

LXVII

Quem com eles logo der
na pedra do furar santo,
e, batendo, os desfizer
na Pedra, que veio a ser
335 enfim cabeça do Canto.

et allidet parvulos tuos ad pe-
tram.

LXVIII

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

LXIX

Quem do vil contentamento
cá deste mundo visível,
quanto ao homem for possível,
passar logo o entendimento
345 para o mundo inteligível:

LXX

ali achará alegria
em tudo perfeita e cheia,
de tão suave harmonia
que nem, por pouca, recreia,
350 nem, por sobeja, enfastia.

LXXI

Ali verá tão profundo
mistério na suma alteza
que, vencida a natureza,
os mores faustos do mundo
355 julgue por maior baixeza.

LXXII

Ó tu, divino aposento,
minha pátria singular!
Se só com te imaginar
tanto sobe o entendimento,
360 que fará se em ti se achar?

LXXIII

Ditoso quem se partir
 para ti, terra excelente,
 tão justo e tão penitente
 que, depois de a ti subir
 365 lá descanse eternamente.

(*Rimas*, Redondilhas 117, pp. 105-114)

1.

1.1. As redondilhas conhecidas pela designação de *Babel e Sião* e também pelo seu verso inicial, *Sobre os rios que vão* (segundo a primeira edição, *Rimas*: 1595) ou, mais eufonicamente, *Sobollos rios que vão* (segunda edição, *Rimas*: 1598), são compostas por 365 versos, o que terá sido notado, pela primeira vez, por Agostinho de Campos em 1924 (*Camões lírico*, reed.), quase três séculos e meio após aquela primeira edição da lírica camoniana. Jorge de Sena, que chama a atenção, na edição de 1598, para uma nítida «obsessão de eliminar todos os hiatos possíveis», explica a modificação do *incipit* em virtude dessa preocupação (Sena 1980). A contracção da preposição *sobre* com o artigo definido «o», «a», «os», «as» é arcaica e ocorre na nossa língua desde pelo menos o século XIII (superlos > supellos > sobelos > sobolos). Os dois cancioneiros adiante referidos apresentam a forma *Sobre os*, tal como a edição de 1595, à qual pelo menos o *Cancioneiro de Cristóvão Borges* é anterior. O hiato vocálico só foi remediado na edição de 1598, na tese de Sena por intervenção «abusiva» do editor, mas sem que tal se imponha como conclusão definitiva. Por três razões:

Em primeiro lugar, porque o próprio Camões empregou a forma «sôbolo» em *Os Lusíadas*: «Sôbolo tanque lúcido e sereno» (IX 60, 6). Anota Faria e Sousa: «modo Portugues de que el Poeta se aproveitó, porque si dixerá, *sobre o*, quedava el numero manco», que no mesmo lugar menciona expressamente o caso destas redondilhas, opinando todavia que, nelas, *Sobre os* terá sido mal emendado para *Sobollas*, uma vez o poeta teria preferido aquela forma, «cayendose el verso aprissa por falta de numero, por expressar el caer de los rios» (*Lusíadas* II 1639)...

Em segundo lugar, porque dado o breve espaço de tempo que medeia entre as duas primeiras edições da lírica camoniana, a edição das *Rimas* datada de 1595 só pode ter começado a circular em 1596, uma vez que o

alvará passado a favor do mercador de livros Estêvão Lopes é de 30 de Dezembro de 1595. Ora, para a edição de 1598, a licença já estava passada em 8 de Maio de 1597. O que significa que a primeira edição terá esgotado muito depressa, tendo a segunda começado logo a ser preparada... Sendo assim, era natural que as correcções introduzidas na segunda edição traduzissem uma preocupação de maior fidelidade aos textos originais e fosse ainda possível fazê-las nesses termos. Esses cuidados, de resto, ficaram expressos no «Prologo ao Leitor» dessa edição das *Rimas* de 1598: «procurei que os erros, que na outra por culpa dos originais se cometeram, nesta se emendassem de sorte que ficasse merecendo conhecer-se de todos por digno parto do grande engenho de seu autor». E mais adiante: «baste que enquanto o pude o comuniquei com pessoas que o entendiam, conferindo vários originais, escolhendo deles o que vinha mais próprio ao que o Poeta queria dizer, sem lhe violar a graça e termo particular seu, que nestas cousas importa muito».

Em terceiro lugar, mas facto tão ou mais importante do que as lições manuscritas acima referidas, porque, no fôlio 191v do índice do *Cancioneiro do Padre Pedro Ribeiro*, que é de 1577, vemos a indicação *Sobolos rios que não*. Ou seja, nas duas únicas fontes conhecidas que surgem garantidamente ainda em vida do poeta, encontram-se as duas versões divergentes, *sobolos* e *sobre os*...

1.2. O sentido geral destas redondilhas camonianas é o de, através de uma paráfrase do Salmo 136, nelas se fazer a palinódia ou retractação em relação ao canto profano, reorientando-se este *a lo divino*, a partir de certa altura. Assim, à flauta sucede a lira dourada, ao instrumento idóneo para a expressão da pulsão dos sentidos e da sensualidade, bem como para a provocação da metamorfose órfica, substitui-se o instrumento de cordas de Apolo, num registo puramente intelectual e próprio para entoar um canto à divindade. Abandona-se tudo o que tenha a ver com o prazer, com o Mal e até com a pátria terrena, incluindo-se mesmo no que *já mal* se cantou (v. 274), o próprio canto épico, para se procurar, pela retractação palinódica, o caminho que leva metafisicamente à Jerusalém celeste, à pátria divina, ao Bem supremo que proporciona a salvação individual. Camões exclama nos vv. 269-270: *cale-se esta confusão, / cante-se a visão da paz*, aludindo a Babel como confusão e ao significado de Jerusalém, como cidade da paz.

Antes de prosseguirmos e para maior inteligibilidade de certas oposições toponímicas e conceptuais, convém precisar que, na tradição bíblica,

Sião, nome da colina a sudoeste de Jerusalém, a partir do rei David era chamada a cidade onde Deus mora, ou morada de Deus, ou ainda lugar por excelência de Deus, embora sem o sentido escatológico que vem a ser o de Jerusalém celeste. Por sua vez, Jerusalém tem o significado de cidade da paz, sendo os habitantes de Jerusalém chamados de filhos e filhas de Sião.

1.3. Jorge de Sena chama à «paráfrase do salmo *Super flumina Babylonis*, uma longa composição na qual o conteúdo do salmo é transformado no mais pessoal poema, ao mesmo tempo uma revisão da sua vida como homem e poeta, e uma exposição das suas ideias filosóficas sobre a salvação» (Sena 1980). Não se pode concordar inteiramente com a parte final desta formulação e não deve esquecer-se que essas ideias são também e fundamentalmente religiosas. A filosofia surge aqui como verdadeira *ancilla theologiae*. O platonismo e até o aristotelismo que transparecem no poema devem ser vistos nessa perspectiva.

Nas redondilhas camonianas, e partindo do canto do cativo dos Hebreus em Babilónia, «o pranto colectivo do povo de Israel converte-se no pranto individual do poeta exilado Luís Vaz de Camões», como escreve Luciana Stegagno Picchio, observando também que o salmo 136 é por excelência salmo de cativo e choro, de nostalgia e de abandono (Stegagno Picchio 1982). Jorge de Sena faz idêntica observação (Sena 1980), sendo todavia de notar que a passagem do «nós» ao «eu» já se encontra literalmente expressa no versículo 5 do próprio salmo. Edith Weber, escrevendo sobre a música protestante, observa que a fé, expressa na primeira pessoa do plural na época da Reforma, passa a ser traduzida na primeira pessoa do singular na época da Contra-Reforma (Weber 1975).

A paráfrase deste canto dos Hebreus durante o cativo de Babilónia, recordando-se de Sião, tornou-se, no último quartel do século XVI, um tema recorrente da criação poética, quer protestante (sobretudo após as perseguições da Saint Barthélémy e outras), quer católica. Em Portugal, e com glosas do mesmo salmo, deparam-se-nos os nomes de Jorge da Silva e de Jorge de Montemor, respectivamente em 1552 e 1558. E, entre outros autores poeticamente inspirados pela Bíblia, já no último quartel do século XVI, devem mencionar-se pelo menos D. Jorge de Menezes Sottomayor, com uma versão dos *Psalmos penitenciaes*, e o quase desconhecido Pedro da Costa Perestrelo, com as suas *Lições de Job*. O poema de Camões apresenta todas as características da poesia de inspiração bíblica desse período,

embora acabe por se transformar em *Ich Dichtung*, numa transposição ou translação da circunstância colectiva para a circunstância pessoal. Camões coloca-se numa perspectiva existencial de exílio terreno e de busca individual da saída redentora, numa espécie de balanço crítico que faz da sua vida e da sua obra. Por isso há quem tenha visto nestas redondilhas uma «autobiografia espiritual» (Maria Vitalina Leal de Matos).

1.4. A questão do platonismo de Camões, muito em especial nas suas aflorações nas redondilhas em questão, tem feito correr rios de tinta. Sobre ela houve uma polémica célebre entre Costa Pimpão (Pimpão 1972) e Vergílio Ferreira (Ferreira 1942). Além destes, muitos outros autores modernos têm opinado na matéria.

Afigura-se, com efeito, que todo o poema é repassado de um profundo platonismo, ou, como escreve Jorge de Sena, «não há, na inteira paráfrase, nada que não possa ser estritamente interpretado como uma leitura neoplatónica (e estóica), mas não católica, do Velho Testamento, excepto a 34.^a décima, em que parece haver uma referência à Igreja, e certamente que há à Cruz e à crucifixação divina» (Sena 1980). Ver-se-á também que há pelo menos uma referência a Mateus VI, 22. Ocorre todavia a presença de conceitos aristotélicos no poema, *maxime* da alma como «tábua rasa». Silva Dias observa que, em Camões, «passos há, como as estrofes [leia-se décimas] 40 e 44 da canção *Babel e Sião*, que longe de revelarem aderências platónicas, como já se tem pretendido, reflectem a peripatética escolástica» (Dias 1981). Mas não pode haver dúvidas de que outras passagens são de matriz absolutamente platónica, por exemplo a sequência formada pelas quintilhas 44 a 50. *Sobre os rios* é um poema de transfiguração, de sublimação do amor humano no divino, de recondução daquele a este, o que é feito demonstrativamente a partir da teoria da formosura / beleza divina e do seu reflexo na terra, sendo esse reflexo o *raio* daquela outra *fermosura / que só se deve de amar* (vv. 219-220).

1.5. Propusemos em 1985 uma leitura de base pitagórica destas redondilhas, mostrando que o primeiro momento em que cada um dos versículos do salmo aflora numa quintilha (adiante será defendida a partição do texto em quintilhas) teria sido determinado pelo recurso ao número de ouro. Não é assim, evidentemente, quanto à primeira quintilha, que introduz o tema; e também não é quanto à quintilha 37 que ocupa o centro geométrico do

texto. Mas, quanto às restantes que, pela primeira vez no texto, dão entrada a um determinado versículo ou a um fragmento dele, quase sempre essa posição numerológica pode demonstrar-se pelo princípio da chamada *divina proporção*, assim como podem supor-se regidas por esse esquema pitagórico a formulação da teoria platónica do amor, a referência a uma mulher amada e as alusões musicais do poema. Os versículos do salmo 136 têm entrada nas quintilhas n.ºs 1, 11, 25, 29, 37, 39, 40, 57, 60, 63, 64, 66 e 67. A partição do número 73 (total das quintilhas) segundo as regras referidas dará como divisões e subdivisões que a essas regras obedecem os n.ºs 28 e 45, 11 e 17 que, combinados entre si, permitem encontrar a localização de nove das quintilhas referidas, sendo que a primeira e a central (n.º 37) não têm de obedecer ao mesmo princípio: 11, 29, 39, 40, 57, 63, 64, 66 e 67.

1.6. Quanto às alusões musicais, é de notar um passo de Macróbio sobre a origem da história de Orfeu, no comentário ao *Sonho de Cipião*, segundo o qual «a alma traz consigo para o corpo a memória da música que é conhecida no céu», e também de registar que Santo Agostinho distinguia entre «musica harmonica» (voz humana), «musica organica» (instrumentos de sopro) e «musica rythmica» (percussão e instrumentos de corda), acrescentando que as tradições musicais pitagóricas e platónicas vêm até ao Renascimento e, entre nós, afloram num D. João de Castro e num João de Barros. Recorrendo à classificação agustiniana, teríamos assim, em *Sobre os rios*, a música orgânica, representada pela flauta, instrumento ledo e sensual da vida passada, investido de poderes de transmutação órfica, a música harmónica, ou seja, a voz humana com o seu poder de descarga e de *soulagement*, de cantar por menos cansar (por exemplo, vv. 121 a 140), e a música rítmica, a da lira dourada, própria para o canto da razão e da medida, para o hino de elevação a Deus. No contraponto destas elevações musicais, dá-se a derrota dos inimigos da alma com a veemência e a violência bíblicas dos versículos 7 a 9 do salmo 136.

1.7. Aventámos ainda a hipótese de, tendo os 365 versos uma correspondência aos dias do ano, por idêntica razão terem as 73 quintilhas uma correspondência aos anos do século XVI decorridos até ao momento da escrita (o que situaria esta por alturas de 1573). Alguns pontos poderiam servir de apoio a esta hipótese. Por um lado, certas passagens poderiam corresponder a factos autobiográficos: se Camões perdeu o olho direito

em Ceuta entre 1547 e 1548, tal facto estará aludido na quintilha 48, *Mas eu, lustrado co santo / Raio, na terra de dor* (vv. 236-237); e ainda mais nitidamente, tendo Camões sido preso em 1552, a quintilha 52 alude a um cativo, *Não cativo e ferrolhado / na Babilónia infernal* (vv. 256-257). Por outro lado, a própria colocação de versículos do salmo poderia, neste ou naquele caso, assinalar alguma data importante. Por exemplo, se acaso Camões nasceu em 1525, um novo sentido para a quintilha 25 viria de ser uma das que contêm um versículo nessas condições e uma das duas únicas (25 e 60), fora a primeira e a medial, de entre as que contêm pela primeira vez um versículo do canto bíblico, que não parece determinável pelas regras do número de ouro.

1.8. A data da composição do poema não é conhecida. Já houve quem sustentasse ter sido o poema escrito na Ásia, por ocasião do naufrágio de Camões na foz do rio Mekong (cf. *Lms.* X 128), e quem pretenda ter sido uma parte do poema escrita quando Camões ainda se encontrava em Lisboa e a parte restante na Índia. Um terceiro entendimento, que perfilhamos, coloca a escrita do poema numa fase tardia da vida do poeta, depois do seu regresso a Lisboa e da publicação de *Os Lusíadas*.

A tese da foz do Mekong é acreditada por fontes ainda do século XVI e retomada por Severim de Faria, João Franco Barreto e Faria e Sousa no século XVII. O *Cancioneiro de Cristóvão Borges* apresenta só os primeiros 190 versos do poema sob a epígrafe «De L. de C. a sua perdição na China». Vai também nesse sentido a anotação da edição de *Os Lusíadas* de 1584 à estância 80 do Canto VII: «perdeose na viagem que fez pêra a China donde elle compoos aquella Cancioneiro, que diz Sobre os rios que vão per Babylonia, e etc.». Ainda nesse sentido, Diogo do Couto, na versão extensa da *Década VIII* da *Ásia*: «fez também aquela graue e docta canção q começa Sobre os rios que vão / por Babilonia me achei / aly asentado chorey / alembrandome Siaõ / e quanto nelle passei // O q tudo anda impresso no liuro de seus sonetos». O cancionero da Real Academia de la Historia de Madrid introduz a peça nestes termos: «O Salmo super flumina, do mesmo Poeta o qual compôs, indo para a China no qual caminho fez um grande naufrágio». Parece todavia muito provável uma confusão entre estas redondilhas e algum ou alguns dos sonetos versando o tema de Babel e São e atribuídos a Camões, que vieram a ser incluídos nas edições de 1616 (*Cá nesta Babilónia donde mana*), 1668 (*Na ribeira de Eufrates assentado*) e 1685-1689 (*De Babel sobre os rios nos sentamos, Sobre os rios do reino escuro quando*

e *Em Babilónia sobre os rios quando*). Em 1624, na sua biografia de Camões inserta nos *Discursos vários políticos*, Manuel Severim de Faria, falando da estada de Camões da foz do Mekong após o naufrágio, escreve: «e com esta ocasião, dizem que compoz aqui aquella sua tradução do Psalmo: *Super flumina Babylonis*, que começa: *Sobolos rios que vão, etc...*» (Faria 1999). Faria e Sousa, na sua *Vida del poeta*, a anteceder as *Lusiadas comentadas* e com algumas cautelas, diz substancialmente a mesma coisa: «Aqui se cree aver escrito aquellas admirables Redondilhas, a imitaciõ del Psalmo...», embora seja mais afirmativo algumas colunas adiante: «ya diximos que las escrivio escapado del naufragio» (I 1639).

Para outros no entanto, *Sobre os rios* é uma obra tardia na vida de Camões. Creio que só nesse sentido se compreende a palinódia do v. 275. Pode interpretar-se o v. 271 (*Ouçame o pastor e o Rei*) como referindo-se a toda a gente, ao que Sousa da Silveira chama «expressão polar» (isto é, «a indicação da totalidade pela menção dos dois extremos»; Silveira, *Textos quincentistas*). Mas essa é uma leitura assaz indigente. Uma leitura mais ambiciosa deve ver aí mais característica e complexamente uma alusão em que podem combinar-se Orfeu e David, tanto como pastor e rei, poeta e salmista e também protagonistas e destinatários, respectivamente, do canto lírico (bucólico) e do canto épico, o que também permitirá concluir que a palinódia é posterior à publicação de *Os Lusíadas*.

Esta feitura tardia parece ser a opinião de Costa Pimpão e de Maria Vitalina Leal de Matos. José Filgueira Valverde faz, nesse sentido, uma importante análise estilística do poema: «*Sobolos rios* es obra de un espíritu cansado y de una mano trémula» (Filgueira Valverde 1958). Por sua vez, Jorge de Sena, não apenas no seu célebre conto *Super Flumina Babylonis* em *Novas andanças do demónio*, mas ainda no verbete «Babel e Sião» hoje incluído em *Trinta anos de Camões* (Sena 1980), invoca uma informação da biografia do poeta por Pedro de Mariz que acompanha a edição de *Os Lusíadas* de 1613. Diz o biógrafo que um fidalgo, Rui Dias da Câmara, já depois de 1572, insistia com o poeta para que traduzisse em verso os salmos penitenciais («sendo tam grande poeta, e que tinha composto tam famoso poema») e que este, muito atrasado na execução da encomenda, respondeu que, ao contrário de antigamente, «agora não tinha spirito nem contentamento para nada» (*Lusiadas* 1613). Sendo certo que o salmo 136 não se inclui nos salmos penitenciais, é possível uma confusão da parte de Mariz quanto a esse ponto, sem contar que há ecos dos salmos penitenciais

nestas redondilhas. E o atraso na conclusão da tradução referida poderia explicar uma versão incompleta como a do *Cancioneiro de Cristóvão Borges*. Também pensamos tratar-se de uma obra tardia e chamámos já a atenção para o facto de a relação do salmo 136 com a ideia de naufrágio remontar pelo menos aos comentários de Santo Agostinho na *In Psalmum CXXXVI Enarratio*, o que ajudaria a explicar tivesse ocorrido uma confusão quanto à data de escrita, pelo facto de se saber do naufrágio de Camões no Oriente. Sendo a penitência considerada como «a segunda tábua depois do naufrágio», a ideia poderia explicar esta e outras confusões, até quanto ao adjectivo «penitencial». Acresce que, em nosso entender, não se encontra na obra canónica de Camões nenhum outro poema com tantos tiques estilísticos «de vejez» como os apontados por Filgueira Valverde (Filgueira Valverde 1958).

2.

2.1. Nas edições referidas de 1595 e 1598, bem como nas seguintes, o poema apresenta-se estruturado em décimas, sendo que a estrofe XXXIV da sequência tem 15 versos. Faria e Sousa, segundo manuscrito citado pelo visconde de Juromenha, supõe que, ou se perdeu uma quintilha (o que, diga-se, não parece crível, dado que deixaria de se estar ante um número de versos correspondente ao dos dias do ano), «ou o poeta não teria feito estas quintilhas para serem unidas». Nos cancioneiros manuscritos ditos de Cristóvão Borges, este de 1578, o mais tardar, e portanto elaborado ainda em vida de Camões, e da Real Academia de la História de Madrid, de princípios do século XVII segundo Askins (de fins do século XVI, segundo Justo García Soriano e também Maria Isabel S. Ferreira da Cruz), o poema encontra-se dividido em quintilhas, partição criticada por Cleonice Berardinelli, Jorge de Sena e Luciana Stegagno Picchio, mas que merece a concordância de autorizados especialistas como Agostinho de Campos, Hernâni Cidade, António Salgado Júnior, Maria Vitalina Leal de Matos, Sebastião Pestana e Arthur Lee-Francis Askins. Outros editores modernos, como José Maria Rodrigues-Afonso Lopes Vieira, Costa Pimpão e Maria de Lurdes Saraiva, mantêm a partição em décimas. Na verdade, Jorge de Sena não enjeita completamente a hipótese das quintilhas: «chegámos às redondilhas camonianas, 365 versos heptassilábicos, organizados em 73 quintilhas, ou, mais exactamente, 36 décimas mais uma quintilha de cabo» (Sena 1980). Por sua vez, na sua tradução alemã, publicada em 1880, Wilhelm Storck recorre à partição em quintilhas, «fuenfzeilige Strophen

(Quintiljen)», pois, diz, se se dividir o poema em décimas, sobraria meia estrofe. Askins é terminante: «parece haver pouca dúvida, apesar [...] da tradição impressa das primeiras edições, de que Camões preparou a peça como uma série corrida de *quintilhas*, agrupadas em pelo menos duas secções principais». Esse é também o meu entendimento.

Seguiu-se o texto estabelecido por Costa Pimpão, mas as décimas foram divididas em quintilhas e foi adoptado graficamente um espaçamento maior de dez em dez versos. Em segunda coluna indicam-se, na versão da *Vulgata*, versículos do Salmo 136, os quais vão transcritos junto das quintilhas que os incorporam ou se lhes referem.

2.2. Outro tipo de estrutura tem a ver com a marcação nítida de dois tempos no poema: a primeira parte de abandono e renúncia ou enjuntamento das condições e características «terrenas» do canto, do mundo sensível, e a segunda, em que o canto, demandando o mundo inteligível, *prosegue a lo diuino...* Berardinelli vê o poema dividido em duas situações, temporal (vv. 1-175) e espacial (vv. 181-360; Berardinelli 2000). Salgado Júnior encontra na própria sequência do salmo a ordem seguida no poema: «narração do que se passa quando os israelitas são convidados a cantar; canto e promessa de firmeza no amor saudoso de Jerusalém; voto de vingança contra os inimigos de Jerusalém» (Salgado Júnior 1936). Para Hernâni Cidade, Camões não trata da oposição entre *lugar* e *lugar*, mas entre *tempo* e *tempo*.

2.3. Quanto a temas semelhantes tratados por Camões, convém assinalar os sonetos versando o tema de Babel e Sião e a ele atribuídos, embora essa atribuição seja discutível pelo menos nalguns casos, que vieram a ser incluídos nas edições de 1616 (*Cá nesta Babilónia donde mana*), 1668 (*Na ribeira de Eufrates assentado*) e 1685-1689 (*De Babel sobre os rios nos sentamos*, *Sobre os rios do reino escuro quando* e *Em Babilónia sobre os rios quando*). Além disso, há, noutras obras do poeta, uma longa sequência de aspectos lexicais e frásicos semelhantes a passagens destas redondilhas. Lugares paralelos, mais ou menos directamente detectáveis, podem encontrar-se em Dante e Jorge Manrique. E há inúmeros fragmentos de outros salmos que repercutem no texto de *Sóbolos rios que vão*.

2.4. Uma das razões para a datação mais tardia da escrita do poema prende-se com o papel de fonte ideológica que a *Imagem da vida cristã* de

Frei Heitor Pinto muito provavelmente teve na construção do texto e na autêntica rapsódia temática que este percorre. A primeira parte da *Imagem* foi publicada em 1563, não podendo ter chegado à Índia antes de finais do ano seguinte (o que seria certamente muito tardio em relação ao naufrágio na foz do Mekong), e a segunda parte, também com muita matéria relevante para as redondilhas, só saiu dos prelos em 1572. Autores tão diversos como Joaquim Ferreira, A. Correia de Oliveira e Eduardo Lourenço admitem essa influência, que julgamos ter contribuído para demonstrar em concreto, através de um cotejo bastante minucioso a que procedemos, entre os diálogos da *Imagem* e o texto das redondilhas (Moura 1985). Por isso escrevemos, a partir do levantamento dos recursos estilísticos do frade jerónimo feito por Mário João Pereira Loureiro, que «não é difícil supor quanto teria fascinado Camões o reencontrar, na *Imagem da vida cristã*, de todo um arsenal ideológico e estilístico, de intertextualidades espiritualmente revalorizadas porque reorientadas, de *démarches* platónicas e petrarquistas, de maneiristas paralelismos e oposições de contrários, de uma obsessiva dialéctica entre o jogo das aparências figuradas e a realidade substancial, de equilíbrios fónicos e virtuosismos semânticos, de concreto e abstracto». Por outro lado, a especificação dos instrumentos musicais pendurados nos salgueiros como *órgãos e frauta* (v. 116) parece derivar directamente da adaptação do salmo 136 feita no *Segundo cancioneiro espiritual* de Jorge de Montemor (Antuérpia, 1558), que foi logo proibido no ano seguinte e não poderia ter chegado ao Oriente a tempo de influenciar Camões numa altura em que este já teria ido para as paragens da China. Mas, para uma melhor compreensão da adstrição, em tempos camonianos, da flauta ao canto profano e da lira ao canto divino numa perspectiva da história cultural e das mitografias literárias europeias, é de atentar também no longo trajecto que vai de Pã e Orfeu a *Sóbolos rios* e no horizonte «pós-órfico» em que estas redondilhas se inscrevem, que foi desenvolvidamente abordado por Rita Marnoto ao estudar as relações entre Camões e Sanazzaro no seu estudo fundamental «Da *Arcadia* a *Sóbolos rios*» (Marnoto 2007).

Numa perspectiva que proporcione o cotejo dos conteúdos e das modalidades de utilização da medida velha e eventualmente contribua para afinar a questão da datação do poema camoniano, importa ainda assinalar a importante paráfrase anónima do Salmo 136 publicada por Carlos Ascenso André em 1992, *Ho psalmo de Super Flumina Babylonis em*

trova, sem se mudar nada da sentença a noso preposito, que será do segundo ou do terceiro quartel do século XVI (André 1992).

3.

Indicação sumária de fontes: índice do *Cancioneiro do Padre Pedro Ribeiro*, *Cancioneiro de Cristóvão Borges*, cancionero da Real Academia de la Historia de Madrid, ANTT, MS. 22037 (não consultado), *Rimas 1595*, *Rimas 1598*.

Não se levantam quaisquer dúvidas quanto à autoria camoniana destas redondilhas. Os editores modernos oscilam entre as duas edições da lírica, de 1595 e 1598, na fixação do texto, assinalando, de um modo geral, os pontos em que se afastam da versão que seguem. Além das edições de obras completas ou da lírica do poeta, de Juromenha a Maria de Lurdes Saraiva, passando por José Maria Rodrigues e Afonso Lopes Vieira, Costa Pimpão, Hernâni Cidade e António Salgado Júnior, há edições, algumas delas antológicas, em que as redondilhas em análise figuram e que devem ser mencionadas: Sousa da Silveira (*Textos quincentistas*), Vitorino Nemésio (*Versos* 1957), Sebastião Pestana (*Sóbolos rios que vão...* 1981), Cleonice Berardinelli (Berardinelli 2000), Maria Vitalina Leal de Matos (Matos 2012).

Trabalhos que registam variantes e vocabulários: edição de Arthur Lee-Francis Askins do *Cancioneiro de Cristóvão Borges* (mas só até ao v. 190, uma vez que aí o texto ficou interrompido), edições das redondilhas de Sebastião Pestana (*Sóbolos rios que vão...* 1981) e de Sousa da Silveira (*Textos quincentistas*). A edição de Sebastião Pestana faz o levantamento dos esquemas rimáticos («das estrofes, das rimas e do vocabulário rimado»), esquematização a que Luciana Stegagno Picchio também procede (Stegagno Picchio 1982).

De assinalar igualmente a edição de José Pedro Machado (*Monumentos literários* [1971]) que reproduz diplomaticamente a de *Rimas 1595* e faz o levantamento das opções editoriais das modernas edições de Rodrigues-Vieira, Hernâni Cidade e Costa Pimpão.

4.

Ficam feitas nos parágrafos que antecedem várias indicações e considerações quanto à estrutura do poema e à problemática principal que suscita, isto é, a partição em décimas ou quintilhas. Diz Cleonice Berardinelli que a redondilha, sobretudo a maior ou heptassilábica, e o decassílabo «são os pés métricos das duas vertentes da lírica camoniana: a medieval e a

renascentista» (Berardinelli 2000). No tocante ao recurso à medida velha, as redondilhas Babel e Sião representam o ponto mais alto.

Cleonice Berardinelli remete para a teorização de Juan del Encina (na parte que interessa ao nosso caso, ela encontra-se no vol. IV da *Antologia de poetas líricos castellanos* de Menéndez Pelayo), distinguindo-se entre pés, versos, mote, vilancete, coplas e canções. Mas, nota D. Cleonice, se o poema em apreço «não se compõe a rigor de um mote e glosas, não deixa de ser, em seu todo e em cada uma das suas partes, a glosa do Salmo 136, e de cada um dos seus versículos, respectivamente». Por isso considera o poema «um tipo à parte na lírica camonianiana em metros tradicionais» (Berardinelli 2000). De notar que, enquanto segundo Carolina Michaëlis a redondilha não servia para os conceitos poéticos do Renascimento, para Luciana Stegagno Picchio a modernidade deste poema de Camões está precisamente na utilização da medida velha: «la modernité de Camões se trouve dans sa médiévalité, dans le fait qu'il n'a pas renoncé, dans son choix exclusif de la "medida nova" (au sens large), propre aux poètes italianisants des débuts du XVe siècle portugais, à toutes les expériences culturelles, à toute la science poétique transmise par un Moyen Age ibérique qui était beaucoup moins isolé de l'Europe que ne le sera le Portugal pendant les siècles suivants» (Stegagno Picchio 1982).

5.

1 *Sóbolos rios que vão* Costa Pimpão seguiu o texto de 1595, afastando-se dele apenas uma vez, no verso inicial, preferindo *Sóbolos rios* a *Sobre os rios*, por achar esta formulação menos eufónica; por outro lado, limita-se a assinalar duas diferenças entre 1595 e 1598:

— A primeira quanto a *que, quanto da vida passa / está receitando a morte* (vv. 99-100), mantendo *receitando* que, em 1598, aparece como *recitando*. De notar que *receitando* aparece também no *Cancioneiro de Cristóvão Borges* e no cancionero da Real Academia de la Historia de Madrid.

— A segunda quanto a *alvídrio* (v. 295) que saiu *arbitrio* em 1598.

O mesmo editor adopta por vezes sinais de pontuação que poderão ser menos justificados: pontos de exclamação no fim dos vv. 100, 255 e 355, ponto de interrogação a rematar o v. 130, falta de uma vírgula a seguir a *ó carne* do v. 311.

114-115 *terné presente a los ojos / por quien muero tan contento* Camões faz uma ligeira alteração aos versos do soneto de Boscán (*Ponme en la vida más*

brava, importuna) cujo final cita. Boscán escreveu: «dondequiere terné siempre presentes / los ojos, por quien muero tan contento», enquanto Camões escreve na quintilha 23: *terné presente a los ojos / por quien muero tan contento*, deslocando o sentido daqueles versos. Rita Marnoto interpreta este *emprunt* como «emblema da poesia negada, da poesia de um passado superado, da poesia da *franta*», isto é, como recusa de «uma memória literária petrarquista dotada de excepcional intensidade» já que o abandono da flauta implica o do tema órfico e «a superação do petrarquismo amoroso» (Marnoto 2007).

191-200 Nas quintilhas XXXIX e XL afigura-se estar trocada a referência às duas partes do versículo 6 do Salmo, uma vez que *E se eu cantar quizer ... Hierusalém, sem te ver* (vv. 191, 193) corresponde à transposição da sua primeira parte.

205-206 *reminiscência... tábua rasa* Sendo o conceito de reminiscência de ordem platónica e o conceito de tábua rasa de ordem aristotélica, crê-se que a referência ao segundo não diminui a importância da matriz platónica que informa o poema. Pode entender-se que, por nunca ter visto a essência da terra da Glória, em sentido físico e literal, ela não pode ser recordada na memória, mas sim na reminiscência, enquanto arquétipo. A noção de tábua rasa era muito vulgar numa época de ortodoxias aristotélicas; cf. João de Barros, *Diálogo com dois filhos seus sobre preceitos morais em modo de jogo*: «a nossa alma [...] segundo Aristóteles e como hũa tábua rasa sem pintura». Propusemos em tempos o cotejo com outros passos camonianos: *Lms.* III 121; canção VII 84-85 e 89-90; elegia II 19-21, 111; elegia IV 4-6; sonetos 82, 105, 110. Nesses lugares, o que na alma está escrito ou impresso parece ter a ver com a experiência vivida. No v. 206 estabelece-se a relação com a reminiscência: a alma é tábua rasa, mas preexiste nela «impressa» a doutrina celeste. Nada disto é líquido todavia.

216-219 *humana figura... raio de fermosura* Formosura humana e formosura divina (quintilhas XLIV, XLV e L); cf. *Rimas*: 269-271, VI ode; *Rimas*: 318, I écl. vv. 418-420; *Rimas*: 344, IV écl. vv. 148-149. Ter em atenção os caps. LIX, LXII e LXIV a LXIX do IV livro de *Il cortegiano* de Castiglione, o comentário de Pico à *Canção* de Beniveni (caps. VIII-XII do II livro e IX a X do III livro) e Plotino, *Enneadas*, I 6, 8: «já que quem contempla a beleza corpórea não deve perder-se nela, mas há de reconhecer que esta é só uma imagem, uma pegada, uma sombra, e voar com o pensamento para aquilo cuja imagem esta representa» (utilizamos uma citação feita por Edwin Panofsky).

223 *não do sol, mas da candeia* Convém explicitar, porque vários editores modernos se enganaram quanto a esse ponto, que no v. 223 não pode aceitar-se a alteração para *não do sol, nem da candeia*, como fazem Juromenha, Storck, Mendes dos Remédios, Agostinho de Campos, Rodrigues-Vieira, Sousa da Silveira, Cleonice Berardinelli e outros, entre eles, em tempos, o próprio Costa Pimpão. O verso reflecte uma passagem de Mateus (VI 22), «Lucerna corporis tui est oculus tuus». Assim, a luz que ateia o fogo que cá sujeita, sendo ateadá pelos olhos que são a candeia do corpo (da mulher amada), é afinal uma *sombra daquela Ideia / qu' em Deus está mais perfeita*; cf. Leão Hebreu: «la luce del sole [...] non è altro che ombra della luce intelletuale, ovvero splendore di quella nel corpo più nobile»; cf. também Frei Heitor Pinto: «a corporal formosura, em se vendo, contenta os olhos dos enganados mortais, desatentados em sua vista, mas queima e abrasa-lhes os corações e cega-lhes o juízo».

275 a *palinódia já canto* É provável que Camões tenha bebido em Horácio o conceito de palinódia, como Vergílio Ferreira sustentava em 1942. Costa Ramalho (Ramalho 1992), na esteira de Eugenio Asensio, chama a atenção para os *Adagia* de Erasmo e para uma obra de Vasco Diaz Tanco de Fregenal, aventureiro e impressor que também trabalhou no Porto e que em 1547 publicou em Orense o *Libro intitulado palinodia de la nephanda y fierá nación de los Turcos...*, onde se lê: «Palinodia: el ql vocable es griego y compuesto de dos dictiones: la primera es Palin: y la segunda: Odia. Palin: quiere decir en lengua latina: Rursus. Odia quiere decir cantus. De manera q Palinodia en Griego qere dezir en latin: Reccantatio, vel Retractatio». O conceito de palinódia é também utilizado no *De sapiente* de Charles de Bovelles (1510), cujas relações com a Península Ibérica foram estudadas por Silva Dias (Dias 1960) e Marcel Bataillon (Bataillon 1991) e que apresenta uma singular afinidade com o seu emprego por Camões nas redondilhas: «Est enim hic secundus Homo velut proprium humanae Contemplationis obiectum, velut item mundi exodium exitusve ac palinodia, que a mundana peregrinatione sapiens Homo recinit canitque receptui» ('Este segundo homem é com efeito como que o objecto próprio da contemplação humana, como o termo, a conclusão e a repetição, palinódia, do mundo que o Homem Sábio faz ressoar quanto anuncia a retirada da sua peregrinação através do mundo').

Mas deve observar-se também que, a ser *Sóbolos rios* posterior a *Os Lusíadas*, Camões já tinha feito no seu poema épico uma importante pa-

linódia em sentido técnico ao desmontar toda a maquinaria mitológica e pagã de *Os Lusíadas* e a propósito do Empíreo:

Aqui, só verdadeiros, gloriosos
divos estão, porque eu, Saturno e Jano,
Júpiter, Juno, fomos fabulosos,
fingidos de mortal e cego engano.
Só pera fazer versos deleitosos
Servimos [...]

(*Lus.* X 82, 1-6)

E ainda no mesmo contexto há que ter presente que Frei Bartolomeu Ferreira também refere uma palinódia na sua censura, ao «aduertir os Lectores que o Autor [...] vsa de hũa fição dos Deoses dos Gentios. E ainda que sancto Augustinho nas suas Retractações se retracte de ter chamado nos liuros que compos de Ordine, aas Musas Deosas. Toda via como isto he Poesia e fingimento, e o Autor como poeta, não pretenda mais que ornar o estilo Poetico não tiuemos por inconueniente yr esta fabula dos Deoses na obra, conhecendoa por tal, e ficando sempre salua a verdade de nossa sancta fee, que todos os Deoses dos Gentios sam Demonios».

338 *declina* Há quem entenda que este verbo exprime uma descida, o que parece incongruente no contexto, a não ser que se tratasse de *declinar* os pensamentos à humanidade de Cristo, de modo que por esta se subisse à divindade, como se poderia dizer parafraseando Frei Bartolomeu dos Mártires. A melhor interpretação será porventura a proposta por Luís de Sousa Rebelo: Camões «pode muito bem estar a utilizar o verbo no seu mais corrente sentido etimológico [...]. Com efeito, *declinare*, em latim, não exprime qualquer ideia de descida, mas sim de deflexão, mudança natural de uma parte para outra, como se vê no Moraes até à edição de 1851» (Rebelo 1986).

Vasco Graça Moura

Odes

I

Fermosa fera humana,
em cujo coração soberbo e rudo
a força soberana
do vingativo Amor, que vence tudo,
5 as pontas amoladas
de quantas setas tinha, tem quebradas;

II

Amada Circe minha
(posto que minha não, contudo amada),
a quem um bem que tinha
10 da doce liberdade desejada
pouco a pouco, entreguei,
e, se mais tenho, inda entregarei:

III

Pois natureza irosa
da razão te deu partes tão contrárias
15 que, sendo tão fermosa,
folgues de te queimar em flamas várias,
sem arder em nenhũa
mais que enquanto alumia o mundo a Lũa;

IV

pois triunfando vás
20 com diversos despojos de perdidos,
que tu privando estás
de razão, de juízo e de sentidos,
e quási a todos dando
aquele bem que a todos vás negando;

V

25 pois tanto te contenta
ver o nocturno moço, em ferro envolto,
debaixo da tormenta
de Júpiter, em água e vento solto,

à porta que, impedido
30 lhe tem seu bem, de mágoa adormecido;

VI

porque não tens receio
que tantas inocências e esquivanças
a deusa que põe freio
a soberbas e doudas esperanças
35 castigue com rigor,
e contra si se acenda o fero Amor?

VII

Olha a fermosa Flora;
de despojos de mil suspiros rica,
pelo capitão chora
40 que lá em Tessália, enfim, vencido fica,
e foi sublime tanto
que altares lhe deu Roma e nome santo.

VIII

Olha em Lesbos aquela
no seu psalteiro insigne conhecida;
45 dos muitos que por ela
se perderam, perdeu a cara vida
na rocha que se inflama
com ser remédio extremo de quem ama.

IX

Pelo moço escolhido,
50 onde mais se mostravam as três Graças;
que Vénus escondido
para si teve um tempo antr'as alfaças,
pagou co a morte fria
a má vida que a muitos já daria.

X

55 E, vendo-se deixada
daquele por quem tanto já deixara,
se foi desesperada
precipitar da infame rocha cara;
que o mal de mal querida
60 sabe que vida lhe é perder a vida.

XI

«Tomai-me, bravos mares;
tomai-me vós, pois outrem me deixou!»
E assi, dos altos ares
pendendo, com furor se arremessou.
65 Acude tu, suave,
acude, poderosa e divina avel!

XII

Toma nas asas tuas,
Minino pio, Elisa sem perigo,
antes que nessas cruas
70 águas caindo, apague o fogo antigo.
É digno amor tamanho
de viver e ser tido por estranho?

XIII

Não; que é razão que seja
para as lobas isentas, que amor vendem,
75 exemplo onde se veja
que também ficam presas as que prendem.
Assi deu por sentença
Nêmesis, que Amor quis que tudo vença.

(*Rimas*, Ode 4, pp. 266-268)

Lapsos corrigidos

v. 36 *contra si* em vez de *contra ti*, conforme a lição de todos os testemunhos (*Rimas* 1595, *Rimas* 1598, *Manuscrito de Juromenba*).

v. 56 *tanto* em vez de *tantos*, conforme a lição de todos os testemunhos (*Rimas* 1595, *Rimas* 1598, *Manuscrito de Juromenba*).

Lições a corrigir

v. 32 *insolencias* (*Rimas* 1595, *Manuscrito de Juromenba*) em vez de *ino-cências* (*Rimas* 1598).

v. 47 *se infama* (*Rimas* 1595, *Manuscrito de Juromenba*) em vez de *se inflama* (*Rimas* 1598).

v. 68 *illesa* (*Rimas* 1598, *Manuscrito de Juromenba*) em vez de *Elisa* (*Rimas* 1595), juntamente com *Toma-a* em vez de *Toma* no v. 67.

1. Ao interpretar esta ode, Aguiar e Silva quer justamente libertar o campo da «concepção biografista da enunciação poética» (Silva 2008: 154), que no caso de Camões se tem vindo a inscrever com pervicácia na crítica literária a partir do primeiro comentário de Faria e Sousa (*Rimas varias* II 1689, 3: 139-147). Aguiar e Silva ataca com particular virulência a fantasiosa reconstrução que José Hermano Saraiva (1980: 156-157) apresenta na sua biografia romanceada de Camões. Hermano Saraiva pretende mesmo identificar nos versos da IV ode duas mulheres diferentes, mas tanto uma como outra bem reais, às quais se destinariam as palavras do poeta. A primeira é D. Violante de Andrade, condessa de Linhares, celebrada sob o duplo *senhal de fera* e de *Circe*, como aquela que nega os seus favores ao poeta. A segunda não seria se não D. Joana de Noronha, filha da própria D. Violante, cuja presença no texto é extrapolada a partir do sintagma *seu bem* (v. 30): a mãe (invejosa?) impede o poeta de ver o *seu bem*, ou seja, a filha, que permanece para ele inatingível atrás de uma porta sempre fechada. Tão engenhosa hipótese baseia-se numa interpretação sintáctica errada da V estrofe, como o explica claramente Aguiar e Silva (2008: 156). Contudo, o que é mais importante são as considerações gerais deste crítico, que não se cansa de repetir: «em vez de ler nas *Rimas* uma poesia que espelha vicissitudes biográficas, é necessário aprender a ler nelas uma poesia que utiliza magistralmente convenções e códigos literários para gerar efeitos autobiográficos» (2008: 161).

De facto, a leitura em chave biográfica de um texto poético é uma distorção crítica que, tendo-se afirmado com o Romantismo, ainda hoje resiste ao seu desaparecimento. A ode de Camões, como toda a sua poesia lírica, inscreve-se numa tradição poética secular, que remonta aos autores

clássicos latinos e gregos. Assim, a lírica amorosa é um género altamente estilizado e quase ritualizado desde os poetas elegíacos latinos (Catulo, Tibulo, Propércio). Com Petrarca e o petrarquismo, o código de referência para os poetas do século XVI enriquece-se e amplia-se, mas continua a ser um código, ou seja, um conjunto convencional e relativamente rígido de imagens, conceitos e figuras que cada poeta repropõe com a sua marca original. A poesia de amor não é, nem nunca o foi, um espelho fiel da realidade. Engana-se quem pretende encontrar nela a expressão de sentimentos sinceros, confissões ditadas pelo coração ou mesmo dados biográficos concretos. É sempre necessário distinguir a *persona* histórica que o poeta é, da *persona* lírica, ou seja, da personagem literária que fala e age em seu nome.

De resto, contra a interpretação autobiográfica da IV ode já se declarava abertamente Wilhelm Storck, que apresenta o texto como III ode, acrescentando-lhe o título *Amor und Nemesis* ('Amor e vingança'). Segundo Storck (III 1881: 339), não se devia procurar nem querer encontrar a todo o custo, neste poema, ecos de relações pessoais de Camões com uma «moça de prazer» (a expressão é de Faria e Sousa, *Rimas varias* II 1689, 3: 141). Tratar-se-ia na verdade de um estudo de modelos clássicos acerca do tema da vingança que se abate sobre certos amantes para os fazer expiar as próprias culpas. Com um humor muito alemão, Storck conclui que a eventual e improvável prostituta a quem o poema seria dedicado não seria capaz de compreender um único verso.

Também o visconde de Juromenha, já antes do crítico germânico, se tinha exprimido com louvável cautela, resumindo muito sobriamente o contexto: «Ode IV. A uma dama que repartia os seus agrados, porém que desdenhava os seus amores; aponta-lhe vários exemplos com que o amor castiga tais esquivanças, terminando pelo de Safo. Suponho que esta ode não é escrita a D. Catarina de Ataíde» (*Obras* II 1861: 537-538).

Com esta última frase, Juromenha alude ao comentário precedente de Faria e Sousa, sem o citar. O erudito do século XVII, de facto, logo de início apressara-se a excluir que a ode fosse dirigida a essa «Dama de Palacio, a quien amó casta, y honestamente», D. Catarina de Ataíde, precisamente. Preocupado em reafirmar a pureza dos sentimentos do poeta sob essa perspectiva, Faria e Sousa adianta então a hipótese de que a senhora apostrofada por Camões seja «una Dama Lisbonense, de las que buscan a todos [...] y parece que él se desveló por ella». Ainda não satisfeito, chega

depois a insinuar que a ode tivesse sido escrita de encomenda, «a ruego de algun amante», da misteriosa ‘mulher-fera’, que oferece o corpo mas nega a todos o seu amor (*Rimas varias* II 1689, 3: 139). Ao fazê-lo, reconhece implicitamente a V canção de Garcilaso de la Vega, *Si de mi baja lira*, como um dos principais modelos da IV ode de Camões. Esta célebre canção (na verdade, também ela uma ode, como o especifica o título *Ode ad florem Gnidii*) foi de facto escrita pelo autor castelhano durante a sua estadia em Nápoles, para defender a causa de um seu amigo, Mario Galeota, perante a senhora que cortejava sem sucesso, D. Violante Sanseverino.

A mulher bela mas cruel, que permanece insensível à paixão do amante, é uma tipologia fixa da poesia erótica desde as suas origens antigas. Na IV ode, Camões representa-a através de duas metáforas, ambas já codificadas pela poesia petrarquista: a ‘mulher-fera’, ou seja, a mulher que tem aspecto humano e coração ferino; e a ‘mulher-Circe’, capaz de embruxar os homens com os seus filtros mágicos para os reduzir ao seu poder.

Tanto num caso como no outro, o amante fica refém da sua paixão amorosa, apesar de não ter qualquer esperança em ser correspondido. Esse amor em sentido único, desesperado precisamente por ser sem esperança, pode levar a gestos extremos como o suicídio. Disso mesmo se deve tornar consciente a mulher-fera, do facto de que no fim ‘Amor vence tudo’ e se pode vingar dessa atitude distante e soberba da amada. A crueldade da mulher não poderá escapar à punição dos deuses, e não só de Cupido, deus do Amor, como também de Némesis, a deusa que castiga excessos e vícios de todo o tipo, em particular a soberba e a lascívia.

Sobre este pano de fundo, inserem-se outras imagens ou conceitos secundários, também em grande parte ligados à tópica da poesia erótica. É um dogma reconhecido por todos que ‘Amor faz perder a liberdade’. O amante é capturado e feito prisioneiro desde o primeiro olhar que recebe da amada. E não pode recuperar a liberdade perdida. Decorre desta primeira evidência a metáfora bélica, muito usada nos poemas eróticos, segundo a qual a mulher é a ‘inimiga’ (*nemica*) que derrota o amante na ‘guerra de amor’, e o traz em ‘trunfo’, mostrando os ‘despojos dos vencidos’. Numa aplicação específica desta metáfora, o amante, ‘armado’ a rigor, guarda a porta da amada na vã esperança de ser acolhido por ela, pronto para defrontar outros pretendentes e também disposto a ficar de vigia durante toda a noite ao frio e ao mau tempo. É o tema do *exclusus amator* (correspondente ao greco *paraklausithyron*) que Camões desenvolve na V

estrofe da ode, como bem o assinala Aguiar e Silva, que porém pretende ler todo o poema como «a lamentação cantada por um amante diante da porta fechada da mulher por quem está apaixonado» (2008: 156), ao passo que o *exclusus amator* apenas é uma das imagens sobre a qual é construída a ode camonianiana, limitando-se, como se disse, a uma única estrofe.

Tratando-se de uma apóstrofe ou invocação que o poeta dirige à amada, pedindo-lhe para moderar o seu coração de fera e retribuir o amor de que é objecto, na ode não podia faltar o recurso aos *admonitoria*, ou seja, personagens históricas ou mitológicas que constituem um caso exemplar em relação ao tema desenvolvido no texto, e cujas vivências servem de aviso à mulher-fera. No caso desta ode de Camões, trata-se de exemplos de mulheres que acabaram por pagar a sua crueldade fria, ao apaixonarem-se por homens que por sua vez permaneceram insensíveis ao seu amor: porque também quem prende pode ficar preso, como reza o v. 76, num andamento quase proverbial: *que também ficam presas as que prendem*.

Dos dois *exempla*, ou seja, os casos exemplares que ilustram a posição que é sustentada, o primeiro diz respeito a Flora, uma cortesã de Roma que se enamorou de Pompeu, o grande comandante derrotado por César. A essas vicissitudes históricas é apenas dedicada uma estrofe, a VII. Muito mais longo é o caso dramático do segundo *exemplum*, a meio caminho entre história e lenda, ou seja, o amor de Safo por Faonte, que se conclui com o trágico suicídio da poeta grega, ao lançar-se do alto de um penedo no mar da ilha de Lêucade.

Um único tema, de entre os que são introduzidos na IV ode, escapa ao paradigma amoroso, pelo menos na sua origem puramente filosófica: o tópico do apetite natural que se opõe à razão, ou seja, a parte animal do homem que luta contra a sua parte racional ou espiritual, e vence. Eixo radial da filosofia antiga, grega e latina, a oposição natureza *versus* razão (*voluntas* contra *ratio*, *appetitus* contra *intellectus*) foi objecto de numerosas glosas, primeiro nos escritos exegéticos cristãos, depois na filosofia escolástica de Tomás de Aquino e Duns Scoto, até chegar à doutrina neoplatónica com Marsilio Ficino.

Na IV ode, Camões retoma este tema na III estrofe, ligando-o à oposição paralela entre o aspecto angelical da mulher e o seu coração de fera, que constitui, como já se disse, um dos baluartes do Cancioneiro de Petrarca (ver, por exemplo, «Esta humil fera, un cor di tigre o d'orsa, / che 'n vista humana e 'n forma d'angel vène, / in riso e 'n pianto,

fra paura et spene», *Canç.*: 152, 1-3). O paradoxo inexplicável é que na mulher amada possam coexistir elementos opostos e contraditórios, de tal modo que a mulher-fera acaba por ser ela própria um oxímoro vivo, em que os *opposita* convivem sem se anularem (sobre o conceito de *opposita*, ver o soneto *Amor é um fogo que arde sem se ver*).

Do ponto de vista da estrutura, já se disse que a IV ode se apresenta sob a forma fictícia de uma apóstrofe do poeta à mulher amada. É, pois, com um vocativo que se abrem as duas primeiras estrofes (*Fermosa fera humana*, v. 1; *Amada Circe minha*, v. 7). Segue-se depois um conjunto de três estrofes (III-V), cada uma das quais é introduzida pela conjunção declarativa-causal *pois* (vv. 13, 19, 25). De facto, são estrofes de carácter explicativo, onde se enumeram as atitudes ‘reprováveis’ da mulher amada (a inconstância, a soberba, a arrogância, o gozo pelo sofrimento dos outros). A VI estrofe liga-se, por sua vez, aos dois vocativos iniciais para formular a pergunta com a qual finalmente se conclui a frase iniciada no I verso (e no VII): porque é que (cf. *porque*, v. 31), depois de tantas manifestações de desdém e de desprezo arrogante, a mulher não tem medo do castigo de Némesis? A parte conclusiva da ode, da VII à XII estrofes, é inteiramente dedicada, como se notou, aos *exempla*, ou seja, àquelas figuras exemplares de mulheres que, por se terem mostrado insensíveis, sofreram por sua vez um castigo amoroso. As estrofes VII e VIII, introduzidas pelo mesmo verbo no imperativo (*Olha...*, vv. 37, 43), voltam a propor uma apóstrofe directa da amada. Dirigindo-se a ela, o poeta recorda-lhe brevemente o lamento de Flora por Pompeu, derrotado em batalha, para depois se alongar sobre o mito de Safo e Faonte, que ocupa as quatro estrofes seguintes (IX-XII). Uma ulterior pergunta colocada no final da XII estrofe introduz a *gnome* conclusiva, ou seja, a sentença final, atribuída à própria Némesis: as mulheres dispostas a venderem o seu amor, negando porém a reciprocidade dos sentimentos, é justo que saibam que existe a vingança de Amor (cf. o *vingativo Amor* do v. 4) e *que também ficam presas as que prendem* (v. 76). A XIII estrofe, que é a última da ode, retoma de forma circular o dogma do ‘Amor que vence tudo’, que já tinha sido introduzido na estrofe inicial (*do vingativo Amor, que vence tudo*, v. 4 / *Némesis, que Amor quis que tudo vença*, v. 78). O círculo fecha-se, reafirmando que o verdadeiro tema principal da IV ode é o de Amor vingativo, ou a vingança de Amor, como bem o viu Wilhelm Storck na sua edição do século XIX.

É também a Storck que se deve fazer referência, para uma avaliação global da ode. De facto, a elevadíssima quantidade de modelos latinos e da literatura em língua vulgar que podem ser encontrados, em filigrana, no seu texto, dá credibilidade à hipótese avançada pelo crítico alemão de que se trata essencialmente de um estudo, ou seja, de um poema escrito com grandes ambições e com a intenção manifesta de desenvolver o tema de Amor vingativo, como o poderia fazer um autor da Antiguidade. No fundo, o desafio de todos os autores do século XVI que compõem odes é o de se confrontarem com os grandes modelos do passado. Sem entrar em detalhes, apenas assinalamos as relações interdiscursivas entre a IV ode e uma série de precedentes literários, quer em latim, quer em vulgar.

Em primeiro plano figura Horácio com a ode III 10, pela apóstrofe directa da amada que não corresponde ao amante, assim se fazendo responsável pelos seus actos temerários. Por sua vez, o tema dominante de Amor vingativo encontra os seus precedentes directos em Catulo e em Tibulo. Quanto a Catulo, ver o L poema: «ne poenas Nemesis reposcat a te. / est vehemens dea: laedere hanc caveto» (*Carm.* L 20-21; ‘se não queres que Némesis te faça descontar a pena. / É uma deusa colérica e severa: tem cuidado em não a ofender’). Quanto a Tibulo, ver a elegia II 4, na qual a escravidão amorosa («servitium») é assinalada por cadeias e grilhões («servitium sed triste datur, teneorque catenis, / et numquam misero vincula remittit Amor», vv. 3-4; ‘triste é a escravidão que me é imposta, estou preso com cadeias / e a mim infeliz Amor não alivia nunca os grilhões’), e a amada cruel («saeva puella», v. 6) se recusa a apagar o fogo da paixão, o que leva à invocação final de Némesis: «si modo me placido videat Nemesis mea vultu» (v. 59; ‘se a minha Némesis me olhar com vultu sereno’). Por fim, para o tema do *exclusus amator* os exemplos são tão numerosos que não é possível indicar um modelo único. Um dos principais, que está na própria origem do *paraklausithyron* latino, pode-se sem dúvida identificar em Propércio e na elegia I 16 (monólogo de uma porta, que sofre os insultos e os maus-tratos dos excluídos), considerando também o LXVII poema de Catulo. Mas variações sobre o tema encontram-se igualmente em Horácio (*Carm.* III 10; I 25), bem como em Ovídio nos *Amores* («Ianitor — indignum! — dura religate catena», *Am.* I 6, 1; ‘Tu guarda da porta, que estás atado com uma cruel cadeia – facto por si indigno!’).

Como se pode ver por esta rápida recolha de dados, Camões remonta quer ao filão da ode horaciana, quer à tradição da poesia elegíaca. Desta

última, em particular, retoma dois elementos de tendência áulica, o mito e a apóstrofe, já presentes na refinada poesia alexandrino-neotérica cultivada por Catulo e pelo círculo de poetas onde se integra, bem como naquela vertente gnómica para a qual «il poeta fa rientrare la sua esperienza sotto leggi generali della vita o tende a ricavarle da essa e ad insegnarle ad altri» (La Penna 1970: xxiii). Uma última observação, que não é de menor relevo, reconduz a IV ode aos elegíacos latinos: a *puella* cantada por Propércio (Cynthia), por Tibulo (Delia) ou por Catulo (Lesbia) é sempre uma mulher culta, que ama o luxo, que vive à custa de vários amantes e que acolhe o poeta como um entre muitos, sem retribuir o seu amor. Esta figura de mulher não é uma mera prostituta, podendo ser colocada em paralelo com uma cortesã culta do Renascimento. É nesse sentido que há que entender a alusão às *lobas isentas, que amor vendem* (v. 74) na estrofe final da IV ode.

Para concluir esta resenha de precedentes antigos, convirá referir ainda as fontes específicas que Camões usa para os dois *exempla* de Flora e de Safo. Para o segundo *exemplum*, o modelo principal, embora não certamente o único, é de facto a epístola de Safo a Faonte das *Heróides* de Ovídio (*Her. XV*), só descoberta no século XV e portanto dotada de uma grande actualidade. Para Flora e Pompeu, por seu lado, nenhuma das fontes tradicionalmente indicadas (isto é, Plutarco, *Vitae, Pompeius* 2, 5-8; Santo Agostinho, *De Civitate Dei* VI 7; Lactâncio *Divinarum Institutiones* I 20) contém os elementos efectivamente utilizados na IV ode. Surge então uma nova questão, relativa aos conhecimentos histórico-mitológicos de Camões.

Perante esta impressionante rede de reenvios a poetas latinos de várias épocas e cuja inspiração é diversificada, a paleta de modelos da literatura em vulgar limita-se apenas a dois nomes. O primeiro, inevitável, é Petrarca, quer como poeta do Cancioneiro, no qual a mulher-fera é um dos oximoros fundacionais, quer como poeta dos *Triumphs*, obra escrita em idade avançada e que ficou inacabada. O título recupera o sentido original da palavra latina *triumphus*, ou seja, o cortejo com que um general vitorioso atravessava Roma, guiando um carro triunfal, precedido pelas suas insígnias e pelo saque trazido da guerra, e acompanhado pelos inimigos derrotados e condenados à escravidão (cf. IV ode, IV estrofe).

Na sua gigantesca alegoria, Petrarca põe inicialmente em cena o *Triumphus Cupidinis*, o Triunfo de Amor. Através da ficção de um sonho, o poeta vê Amor-Cupido no seu carro triunfal, circundado pelo cortejo dos vencidos de Amor. Esse quadro permite-lhe não só apresentar vários

catálogos de célebres pares de amantes, como também deter-se detalhadamente sobre a fenomenologia erótica e em particular sobre o tema do amor não correspondido, que é central na tipologia da mulher-fera (*Triumphus Cupidinis* III 100-184).

No *Triumphus Pudicitie*, o Triunfo da Castidade (vv. 178-186), é Laura, a mulher amada por Petrarca, que se apresenta para colocar diante da estátua da Castidade o saque pilhado ao inimigo, ou seja, as armas despedaçadas de Amor (cf. *as pontas amoladas / de quantas setas tinha*, vv. 5-6), com um gesto que decalca o dos capitães romanos quando ofereciam no templo de Júpiter Ferétrio o rico saque (*spolia opima*) tirado aos capitães inimigos que tinham sido derrotados (*pois triunfando vás / com diversos despojos de perdidos*, vv. 19-20).

Finalmente, e apenas por motivos de cronologia, resta citar Garcilaso de la Vega com a sua *Ode ad florem Gnidi*, ou seja a V canção, conhecida por ser o primeiro exemplo de *lira* na poesia castelhana. Os elementos comuns à V canção de Garcilaso e à IV ode de Camões são não só temáticos, como estruturais. Para a construção do poema, contribuem quer a apóstrofe à mulher, quer a anáfora que se repete ao longo de quatro estrofes consecutivas («Por ti [...]», estrofes VIII, IX, X, XI de Garcilaso; *Pois...*, estrofes III, IV, V de Camões). O motivo de fundo é também nesse caso a amada que com desdém se recusa a corresponder aos sentimentos do amante, tratando-se, como já se disse, de um amigo pelo qual Garcilaso intercede, e não do poeta que se exprime na primeira pessoa. Para convencer esta mulher cruel a moderar a sua atitude, Garcilaso introduz como *exemplum* de admoestação a história de Anaxárete e Ífis, que ocupa quase inteiramente a segunda metade da ode. O suicídio por amor de Ífis, que se enforca diante da porta da amada, corresponde ao suicídio de Safo por amor de Faonte na ode de Camões, ao que se acrescenta a trágica conclusão do mito que vê a desdenhosa Anaxárete transformada em pedra diante do corpo de Ífis. Num tal contexto, funcionalmente idêntico, não espanta encontrar no final da V canção de Garcilaso a referência a Nêmesis, a própria deusa invocada por Camões com intento dissuasivo em dois passos nevrálgicos da ode, ou seja, na VI estrofe, na qual articula a pergunta à mulher-fera preparada ao longo das primeiras cinco estrofes, e nos dois versos finais que recolhem, de forma gnômica, a sentença irrevogável da deusa: *Assi deu por sentença / Nêmesis, que Amor quis que tudo vença* (vv. 77-78).

2. A tradição da IV ode limita-se a três testemunhos. Apenas um é manuscrito, o *Manuscrito de Juromenha* (16-17v), e dois são impressos, a primeira edição das *Rimas* (1595: 48-49v) e a segunda (1598: 56v-58). Esta situação, que não deixa de ser anómala quando comparada com a de outros poemas de Camões, confronta-se com a solidez da atribuição e a continuidade da presença desta ode nas edições da obra do poeta. Consta em Faria e Sousa (*Rimas varias* II 1689, 3: 139-147), Juromenha (*Obras* II 1861: 266-268 e 537-538 para variantes), Costa Pimpão (*Rimas*: 266-268, texto estabelecido a partir de *Rimas* 1595 e *Rimas* 1598) ou Leodegário A. de Azevedo Filho (*Lírica de Camões* 3 II 1997: 155-186, texto do *Manuscrito de Juromenha*).

Explicitamente atribuída a Camões no único manuscrito sobrevivente, o *Manuscrito de Juromenha*, a ode figura já na primeira edição das *Rimas* e, com algumas modificações essenciais, na segunda. Continua posteriormente a ser publicada em todas as edições seguintes com base ora numa, ora noutra das duas impressões do século XVI. Assim acontece também no caso das *Obras* editadas pelo visconde de Juromenha em 1861, que reproduz separadamente as variantes do manuscrito que tem na sua posse. A autoria camonianiana da ode nunca foi posta em causa.

A redacção do *Manuscrito de Juromenha* apresenta diferenças significativas em relação à primeira e à segunda edições das *Rimas*, com várias *lectiones singulares*, mas concorda com *Rimas* 1598 em todos os casos em que a *editio princeps* mantinha uma lição manifestamente errónea:

— no v. 32, *inocências* (*Rimas* 1595) em vez de *insolencias* (*Manuscrito de Juromenha* = *Rimas* 1598).

— no v. 47, *se inflama* (*Rimas* 1595) em vez de *se infama* (*Manuscrito de Juromenha* = *Rimas* 1598).

— no v. 68, *Elisa* (*Rimas* 1595) em vez de *illesa* (*Manuscrito de Juromenha* = *Rimas* 1598).

O caso da IV ode mostra uma vez mais como é essencial o papel que cabe ao *Manuscrito de Juromenha* no que diz respeito às relações estemáticas com as duas primeiras edições das *Rimas*. Além de alguns erros manifestos (por exemplo, no v. 43 *Lisboa* por *Lesbo*), as lições *singulares* apresentadas pelo *Manuscrito de Juromenha* são sem dúvida o resultado de banalizações. Assim: *foges* por *folgues* (v. 16); *brava* por *cara* (v. 58), abolindo o oximoro *infame rocha cara*, etc. Tal não impede que o *Manuscrito de Juromenha* concorde em lições *difficiliores* com a segunda edição das *Rimas* (1598), lições essas que divergem da primeira edição (1595). É o que acontece nos três lugares nevrálgicos da

ode, os vv. 32, 47 e 68 acima citados. Pode-se agora afirmar com segurança, à luz da edição crítica do *Manuscrito de Juromenba* que se encontra em preparação, que este manuscrito não deriva, com certeza, da tradição impressa. A sua concordância com a segunda edição das *Rimas* (1598), relativamente aos três versos acima indicados, constitui, pois, a certeza estemática de que as lições *insolências*, *se infama* e *illesa* remontam ao original.

3. Ode com 13 estrofes de 6 versos, senários e decassilábicos, segundo o esquema: aBaBcC. As duas primeiras rimas são alternadas nos quatro primeiros versos, ao que se segue um dístico final com rima emparelhada. Verso mais curto e verso mais longo são regularmente entrepostos, o primeiro nos versos com numeração ímpar, o segundo nos versos com numeração par. Na poesia ibérica, este tipo de estrofe é definido como lira-sestina ou sexteto-lira. O seu uso, pela primeira vez, é atribuído a Luis de León (1527-1591), que adoptou o sexteto-lira nas suas traduções das *Odas de Horácio*.

A forma estrófica original, de 6 versos com alternância entre senário e decassílabo, remonta porém a Bernardo Tasso, o primeiro a codificar a ode nas literaturas em língua vulgar, com as relativas variantes métricas. Na XXXIII ode, *A Madama Margherita*, com esquema AbAbcC, usa verso decassilábico em posição ímpar (vv. 1, 3) e senário em posição par (vv. 2, 4). Uma estrutura semelhante é também utilizada por Bernardo Tasso nos *Salmi* número 6 (abaBcC), 12 (AbabCC) e 26 (AbabcC). Esta observação, aliás fundamental, foi já feita por Storck (III 1881: 339).

O uso constante e com particular relevo do encavalgamento (originalmente designado como *inarcatura* e depois como *enjambement*), pelo menos duas vezes em cada estrofe, confere na verdade grande fluidez ao ritmo da ode. Também neste aspecto Camões parece seguir de modo próximo a lição de Bernardo Tasso que teoriza o uso constante da *inarcatura* / encavalgamento nos seus escritos sobre a ode (Spaggiari 1980: 1005-1008; 1994).

4. Estrofe I

Fermosa fera humana... Paráfrase - Mulher bela mas cruel como uma fera, a força soberana de Amor, que se vinga de quem não ama, lançou e dobrou todas as suas flechas pontiagudas contra a soberba dureza do teu coração. O poeta dirige-se à mulher por ele amada, que não corresponde ao seu amor. Põe em evidência a sua beleza, mas ao mesmo tempo a sua

fria crueldade. Amor, representado como um menino armado com flechas, em vão desferiu todas as suas armas contra o coração de pedra da mulher, que se mostra desdenhosa e altiva. A I e a II estrofes suscitam no leitor um horizonte de falsas expectativas, pela presença de estilemas petrarquistas, com os *topoi* da crueldade da amada e da perda da liberdade do amante. Contudo, essa linha não tem continuidade nas três estrofes seguintes (III-V), «todas elas iniciadas com fórmulas anafóricas típicas de um discurso argumentativo: *Pois Natureza irosa, Pois triunfando vás e Pois tanto te contenta*» (Silva 2008: 157). Já Faria e Sousa antecipa essa observação no seu comentário, sublinhando como, do petrarquismo inicial, se passa indelevelmente à identificação final ente *fera e loba*.

1 *fera humana* Fera com aspecto humano. Como Deus criou o homem à sua imagem, assim o distinguindo do animal que é desprovido de razão, uma *fera* por definição não pode ser *humana*. Trata-se, pois, de duas ideias contraditórias, humano *versus* animal, que se juntam num único sintagma. Este oximoro, que remonta directamente ao Cancioneiro de Petrarca (*Canz.*: 152, 1-4), forma o nó em torno do qual se vão agregando outros *opposita* inconciliáveis (vv. 13 ss.).

A imagem da mulher-fera é um dos baluartes do Cancioneiro. Recordem-se dois passos de Petrarca em que a palavra *fera* era já precedida por *bella*, ou seja, formosa, e acompanhada por pares de adjetivos: «quella fera bella e cruda» (*Canz.*: 23, 149); «la fera bella e mansueta» (*Canz.*: 126, 29). Ao que se acrescenta: «questa fera angelica innocente» (*Canz.*: 135, 45). A dupla adjectivação reforça o choque do oximoro entre o substantivo e os seus qualificativos. Além disso, o sentido que o adjectivo «humil» assume no soneto 152 de Petrarca (compreensiva, benévola) é retomado por *humana* na ode de Camões. Da mesma feita, o adjectivo *fera* é precedido por *fermosa*, por paranomásia, uma figura que usa sucessivamente palavras com som semelhante.

1 *Fermosa fera* Colocado em posição inicial, o par aliterante dá início a uma densa trama de repetições fonéticas ao longo de todo o texto. A aliteração apresenta-se, pois, como cifra estilística da ode ao nível fonético. Nos primeiros seis versos, ver também: |f| *força*; |k| *cujo coração*; |r| *fermosa fera, soberbo e rudo, força soberana*; |v| *vingativo, vence*; |t| *tinba, tem*, precedidos por *tudo, pontas, quantas setas*.

A disposição sintáctica deste primeiro verso da ode, formado por uma sequência de adjectivo + substantivo + adjectivo, será reproduzida

por Camões mais três vezes. Uma, a abrir a II estrofe, coincidentemente com o segundo vocativo, que é colocado no seu início: *Amada Circe minha* (v. 7). Outra, também na II estrofe: *doce liberdade desejada* (v. 10). E outra ainda, na X estrofe: *infame rocha cara* (v. 58). O substantivo, emoldurado pelo par de adjetivos, acaba por constituir a charneira do sintagma nos quatro versos referidos (cf. Giovanni Della Casa, «Bella fera e gentil mi punse il seno», *Rime* 12, 9).

2 *soberbo e rudo* Soberbo e cruel, arrogante e insensível, dito do coração da mulher-fera. O par de adjetivos é composto por sinónimos ligados entre si pela conjunção *e*, segundo um modelo estilístico recorrente: *soberbas e doudas*, referido a *esperanças* (v. 34), *poderosa e divina*, referido a *ave* (v. 66).

3 *soberana* Porque tem o poder supremo de vencer tudo. Retoma a parte inicial *sober-* de *soberbo* no verso precedente, por paronomásia. Apesar do seu enorme poder, Amor não é capaz de tocar sequer de raspão o coração de pedra da amada com as suas setas.

4 *Amor, que vence tudo* Decalque de um verso da X égloga de Virgílio: «omnia vincit Amor: et nos cedamus Amori» (*Ecl.* X 69; ‘Amor vence tudo: e nós sujeitamo-nos a Amor’). Retomado de forma circular no último verso da ode, a enfatizar o tema da vingança amorosa: *Nêmesis, que Amor quis que tudo vença* (v. 78). Na batalha amorosa, o amante não pode ser se não derrotado, um *topos* da poesia erótica clássica, amplamente repetido, a ponto de se tornar um lugar-comum da lírica moderna. Valha por todos Petrarca: «Quel vincitor che primo era all’offesa» (*Triumphus Pudicitie* 34). Vários passos semelhantes em Camões, entre os quais se assinalam os da XI ode, «que a tudo Amor obriga, e vence tudo» (v. 24; *Rimas*: 280) e «contra as forças do Amor, que pode tudo» (v. 72; *Rimas*: 281).

4 *do vingativo Amor* O complemento, que gramaticalmente depende de *força* no verso anterior, coincide com o primeiro encavalgamento do texto, *a força soberana | do vingativo Amor*. Logo a seguir, o sintagma, *as pontas amoladas | de quantas setas tinha* (vv. 5-6), caracteriza-se por uma idêntica distribuição sintáctica e rítmica. Note-se a diferença semântica entre *vingativo*, que se vinga, que se compraz com a vingança, e *vingador*, aquele que vinga, víndice.

5 *amoladas* Afiadas, aguçadas, como convém que as flechas o sejam. Só o coração de pedra da amada é capaz de destruir as suas pontas. Alusão à iconografia tradicional do deus Amor, Eros em grego, Cupido em latim, que na mitologia clássica é representado como um menino (*Minino pio*, v.

68), munido de asas (*nas asas tuas*, v. 67), e de origem divina (*divina ave*, v. 66), pois é filho de Vénus. Fere o coração dos homens desferindo as flechas que traz na aljava. Para além da aljava, do arco e das flechas, pode ter na mão uma tocha ou uma vela com a qual inflama de amor os seres humanos, que ficam sem qualquer possibilidade de escaparem (o fogo de amor).

5-6 *as pontas... tem quebradas* A imagem remonta com toda a probabilidade a Petrarca: «quando 'l colpo mortal là giù discese / ove solea spuntarsi ogni saetta» (*Canz.* 2, 7-8). «Saetta» corresponde, também etimologicamente, a *setas*, ao passo que *spuntarsi* equivale literalmente a *quebrar as pontas*. Mas confronte-se também: «Queste gli strali / avean spezzato, e la pharetra a lato / a quel protervo, e spennachiato l'ali» (*Triumphus Pudicitie* 133-135). A cena da neutralização das armas de Amor remonta aos *Remedia amoris* de Ovídio (*Rem. am.* 699-702). O detalhe das flechas partidas e das asas depenadas tem vários precedentes clássicos, a começar por Tibulo e pelo próprio Ovídio.

No sintagma, o complemento directo (*pontas*) precede o verbo regente (*tem quebradas*), por hipérbato, figura de inversão da ordem das palavras.

Estrofe II

Amada Circe minha... Paráfrase - Amada Circe minha (não minha, na realidade, porém por mim amada), a ti acabei por entregar, pouco a pouco, aquele bem que tinha da doce liberdade com que tanto sonhei, e se ainda o tivesse dar-to-ia. O poeta dirige-se de novo à amada, chamando-lhe desta feita Circe, numa alusão à maga que fez prisioneiros Ulisses e os seus homens. Lamenta ter perdido a liberdade por ela. Apesar disso, se pudesse, mais escravo dela ficaria. Entre parênteses, no primeiro verso da estrofe, é inserida uma reflexão sobre a falta de congruência do adjectivo *minha*, referido a uma mulher que se dá a todos, excepto ao próprio poeta. Apesar disso, não pode evitar amá-la. A estrofe oferece, pois, um duplo exemplo de paradoxo amoroso: o amante perdeu a sua liberdade, mas estaria pronto a perdê-la de novo (portanto compraz-se com o seu papel de prisioneiro); o amante não pode deixar de amar a mulher, mesmo sendo ela de todos, excepto sua (portanto a paixão não se apaga quando não é correspondida).

7 *Circe* «Foy filha do Sol e da Ninfa Perseida, [...] se deo a encantos e maleficios, per virtude de algumas ervas, que ella conhecia muito bem, com as quaes dizem as fabulas, fazia taes beverragens, que convertia os omens em varias feras, como Virgilio disse em a Egloga 8.ª» (Barreto 1982: 219-220). O mito da maga Circe, que vem de Homero (*Od.* X-XII),

está vivo em toda a Antiguidade grega e latina (*Met.* XIV 1-75). Célebre pela sua beleza, bem como pelas artes mágicas com que atraía os homens, fazendo-os seus prisioneiros, Circe encontra lugar na poesia erótica como também já assinalava João Franco Barreto: «Costumam porem os poetas chamar alvas damas Circes, como que as enfeitiçam com seu amor, ou com sua fermosura» (Barreto 1982: 221). É neste sentido mais amplo que Circe se torna sinónimo de mulher cuja beleza enfeitiça os homens, fazendo-os prisioneiros dos seus encantos. Assim Camões na última estrofe do soneto *Um mover d'olhos, brando e piadoso*: «esta foi a celeste fermosura / da minha Circe, e o mágico veneno / que pôde transformar meu pensamento» (*Rimas*: 161); e na canção X: «o doce e piadoso / mover d'olhos, que as almas suspendia / foram as ervas mágicas, que o Céu / me fez beber; as quais, por longos anos, / noutro ser me tiveram transformado» (*Rimas*: 226). Estes dois passos são construídos com os mesmos sintagmas, que são cruzados como num quiasmo (a-b / b-a): «Um mover d'olhos, brando e piadoso» e «o doce e piadoso / mover d'olhos». Além disso, inserem-se num mesmo contexto. Basta o olhar da amada para provocar a transformação do amante, conforme o tópico explicitado no soneto *Transforma-se o amador na cousa amada*.

8 (*posto que minha não, contudo amada*) Como já dito, é uma reflexão parentética sobre a incongruência do adjectivo *minha*, dito de uma mulher que se concede a todos sem dar a ninguém o seu coração. Mas o poeta não pode evitar amá-la, tornando-se por isso seu prisioneiro. A fonte próxima é Petrarca, «Amor in guisa che, se mai percote / gli orecchi de la dolce mia nemica, / non mia, ma di pietà la faccia amica» (*Canz.* 73, 26-29), em que o característico oximoro petrarquiano «dolce» / «nemica» se associa neste passo a outros pares antinómicos, «nemica» / «amica», «mia» / «non mia», segundo a retórica dos *opposita*. Já El Brocense, de resto, tinha notado o decalque que Garcilaso faz do passo de Petrarca na sua IV canção: «aquella tan amada mi enemiga» (v. 145). Ver também um passo de Tebaldeo em que o mesmo esquema lógico-sintáctico se associa à imagem da mulher-fera: «Deh, maledetto sia chi amando spera / né chi mai mette la sua affezione / in donna: in donna non, ma in aspra fera» (*Rime* 73, 52-54). Um paralelo contemporâneo de Camões encontra-se em Diogo Bernardes: «Ia do Mondego as agoas aparecem / a meus olhos, não meus, antes alheos» (*Rimas várias. Flores do Lima*: 21). A matriz clássica desta figura específica remonta a Ovídio: «Nympha suo Paridi, quamvis

suus esse recuset» (*Her.* V 1, *Oenone Paridi*; ‘A Ninfa ao seu Páris, embora ele recuse ser seu’).

7-8 *Amada... minba / minba... amada* Quiasmo reforçado pelo uso de parênteses (posto que... contudo...).

9 *um bem que tinba* Como o explicará no verso seguinte, Camões alude à liberdade que é doce porque há muito desejada e esperada. Esta liberdade reencontrada, entregou-a o poeta à mulher, de cujos encantos está agora prisioneiro. Não se arrepende disso: se ainda gozasse dessa liberdade, não hesitaria em renunciar a ela por causa da mulher a quem se dirige. O motivo da prisão de amor está implícito, tanto aqui, como no v. 76, *que também ficam presas as que prendem*. Em Petrarca a história de amor começa sob o signo da submissão («fui preso», *Canz.* 3, 3; 106, 7), segundo um *topos* que percorre toda a lírica moderna e encontra um precedente antigo no *incipit* da I elegia de Propércio: «Cynthia prima suis miserum me cepit ocellis» (‘Cinzia primeiro me prendeu, coitado de mim, com os seus belos olhos’). Em todos os passos citados o verbo *prender* tem o significado de fazer prisioneiro.

10 *da doce liberdade desejada* Liberdade dos laços de Amor, cf. v. 76, *presas... prendem*. Eco de Petrarca, «canterò com’io vissi in libertade» (*Canz.* 23, 5), numa alusão ao período anterior ao enamoramento e à prisão. No *Triumphus Cupidinis* insiste sobre o conceito da liberdade perdida: «Poscia che mia fortuna in forza altrui / m’ebbe sospinto, e tutti incisi i nervi / di libertate, ov’alcun tempo fui» (IV, 1-3). Esta parte dos *Triumphus* conclui-se circularmente com o mesmo tema: «e’ntanto, pur sognando libertate» (IV 160).

O sintagma é colocado no centro de um duplo encavalgamento, que envolve os vv. 9-10 e 10-11, e anda associado a um hipérbato, pois o complemento directo (*um bem*) precede o verbo regente (*entreguei*). É formato por adjectivo + substantivo + adjectivo, ligados por aliteração em |d|.

11-12 *entreguei... entregarei* Renunciar à liberdade, que é o bem mais precioso, não basta. O poeta está pronto para se sacrificar de novo, tornando-se ainda mais escravo da mulher por ele amada.

Do ponto de vista retórico, o mesmo verbo conjugado em dois tempos diferentes, passado e futuro, é colocado em posição privilegiada, em rima, para exprimir uma total dedicação (*entregar*, devolver-se, doar-se). No v. 12 *tenbo* reenvia para *tinba* no v. 9, instituindo um novo paralelismo entre duas formas do mesmo verbo, neste caso presente e imperfeito. Esta

figura de retórica, que consiste na repetição de uma mesma palavra em formas gramaticais diversas, com um breve intervalo, designa-se poliptoto.

Estrofe III

Pois natureza írosa... Paráfrase - Visto que a natureza, inimiga da razão, te dotou de características de tal modo contraditórias que, bela como és, tens prazer em te expor ao calor de várias chamas, sem porém arderes em nenhuma, mais do que o faz a lua quando ilumina o mundo. A III estrofe introduz o primeiro plano da argumentação contra a mulher-fera. Os *opposita* de que a natureza a dotou são tais que, apesar de ser objecto de desejo por parte de tantos, com a sua fria e cruel beleza se compraz em suscitar a paixão amorosa sem nunca dela ser vítima. Tem prazer no sofrimento dos outros, mas não se expõe nunca à reciprocidade de amor.

13-14 *natureza írosa / da razão* O forte encavalgamento põe em relevo o tópico da oposição natureza *versus* razão (*voluntas / ratio, appetitus / intellectus*), que constitui uma premissa imprescindível da teoria de amor, entre Idade Média e Renascimento. Cf. a nota de Herrera ao v. 34 da IV canção de Garcilaso: «razón. Platón hizo 3 partes del ánimo: razón, ira i codicia o concupiscencia, si esto declara lo que es *cupiditas* [*Timeu* 69b-70d]; pero Aristóteles i otros, imitando a Pitágoras, dividen el ánimo en dos: partícipe de razón o racional, [...] con la cual juzgamos i contemplamos, enseña i muestra lo que se deve hazer i huir; la otra, que es la irracional, está puesta en el apetito, la cual se llama *horme* en sermón griego, i en ella pusieron unos movimientos turbios de ira i codicia, contrarios i enemigos a la razón [*Ética*, 1, 5-8, 1185a-1186b]»; e também: «Tiene ésta [la razón] por terrible contrario, opuesto con proprio estudio i diligencia a su intento, [...] al apetito enxerto en el cuerpo i los sentidos; i nunca se apartan de la contienda, si no es destruído i acabado el cuerpo» ([1580] 2001: 515-516). Quanto ao significado de *íroso*, cf. Bluteau: «Affecto impetuoso, & ardente, a modo de chama, que a imaginação do objecto levanta do coração; ou desejo de vingança, nascido do appetite sensitivo irascível, & causa da perturbação» (*Vocabulario* vol. 4: 197, s. v. «íra»).

14 *partes tão contrárias* Os elementos contrários, ou seja, os *opposita* que paradoxalmente coexistem na mulher-fera, são elencados de forma explícita na VIII elegia da edição de Faria e Sousa: «Quam contrario parece na beldade, / Que os coraçãoens cativa com brandura / Alguma nodoa aver de crueldade! / Quam contrario parece em fermosura, / Que deixa muito

atrás quanto he humano, / Esquiva condição, ou alma dura!» (*Rimas varias* II 1689, 4: 58). A sua beleza, apesar de ser supra-humana, não obsta a que a mulher seja dura de alma e tenha uma aspereza cruel. O choque entre a aparência angélica e o coração de fera é um dos oximoros fundadores do *Cancioneiro*, e como tal recorrentemente retomado pelos seus imitadores dos séculos XV e XVI. Quanto a Camões, basta recordar a II égloga, *Almeno e Agrário*: «Não vem de nenhum jeito / de causa divinal contrário efeito» (*Rimas*: 321). Deus criador, causa primeira da existência humana, não pode ter produzido um efeito contrário a si.

Alguns editores colocam uma vírgula depois de *irosa*, interpretando, na senda de Faria e Sousa: «Estas partes que la Natureza cruel (esto es, irosa, que vale ayrada) la dió contrarias á la razon, vienen a ser que siendo tan hermosa sea tan cruel» (*Rimas varias* II 1689, 3: 140). Este tipo de pontuação, além de anular o primeiro encavalamento da estrofe, faz com que o sintagma *da razão* dependa sintacticamente de *partes contrárias*, com a ulterior dificuldade colocada pela preposição *de* (em vez de *a*) em relação a *contrárias*.

15 *sendo tão fermosa* O gerúndio com valor concessivo (apesar de seres, embora sejas) encontra-se em vários passos que tratam o mesmo tema. Boiardo: «sendo cotanto bella» (*Amorum libri* I 50, 24). Faria e Sousa comenta: «y es porque siendo tan hermosa se huelga de que muchos se enciendan en sus amorosas llamas, sin que ella, por su crueldad se encienda en las de alguno» (*Rimas varias* II 1689, 3: 140).

16 *folgues de te queimar...* A metáfora significa que a mulher-fera, sendo tão bela quanto cruel, experimenta prazer em se expor às chamas de amor, sem porém se deixar queimar. Portanto, tem prazer em se ver circundada por tantos adoradores, bem sabendo que ficará imune ao seu amor. A variante *foges* do *Manuscrito de Juromenba* não é por si errónea, apesar de ser seguramente mais banal em relação a *folgues*. De acordo com este manuscrito, a mulher evita expor-se às várias chamas de amor porque não quer correr o risco de se queimar. A lição *folgues*, que é a registada pelas duas edições quinhentistas das *Rimas* (1595, 1598), altera substancialmente o sentido da imagem evocada, colocando uma vez mais em relevo a crueldade da mulher que tem prazer em ver sofrer os outros, certa de não correr qualquer perigo.

Note-se a diferença de aspecto entre os dois verbos: *arder*, estar em chamas, estar a ser consumido pelo fogo, e *queimar-se*, consumir-se ou destruir-se pelo fogo, reduzindo-se a cinzas.

15-16 *férmosa / folgues... flamas* Aliteração em [f], cf. v. 1.

16-17 *queimar em flamas várias, / sem arder em nenhũa* A comparação aqui implícita é com a borboleta (ou melhor, a falena, a borboleta nocturna) que no escuro é atraída pela luz do fogo e acaba por nele queimar as suas asas. O modelo destes versos encontra-se (mais do que em *Canç.* 141, 2) num passo do Cancioneiro em que a borboleta está igualmente implícita: «et altri, col desio folle che spera / gioir forse nel foco, perché splende, / provan l'altra vertù, quella che 'ncende» (*Canç.* 19, 5-7). O desejo louco, que no código trovadoresco é contraposto à *fin'amors*, «sta dunque nel non saper distinguere lo splendore dalla fiamma distruttiva del fuoco» (Bettarini, ed. *Canç.*, *ad loc.*). De facto, para os animais nocturnos a luz coincide com o fogo, que tem duas propriedades, a de resplandecer e a de queimar (Carducci, Ferrari, ed. *Canç.*: 20). A melhor paráfrase encontra-se em Serafino Aquilano: «Cerco mia libertà / mia alma, el core / de' quai col sguardo tuo m' hai privo e casso. / Ma qual farfalla semplice mi spasso / che segue il lume, ove 'l corpo arde e more» (*Rime*, son. dubbi 21, vv. 5-8).

É porém importante notar a inversão do *topos* na estrofe de Camões: não é o amante, fatalmente atraído pelo esplendor dos olhos da amada, que acaba por se deixar consumir pela chama amorosa. Pelo contrário, é a mulher-fera que se finge atraída por várias chamas (ou seja, pelos vários admiradores aos quais oferece os seus favores), sem que contudo se queime em nenhuma delas (ou seja, sem conceder a nenhum o seu próprio amor).

18 *mais que enquanto* O significado da estrofe depende da interpretação que se dá (ou não se dá, como muitas vezes se faz) ao sintagma *mais que* em início de verso, seguido por *enquanto*. O problema exegético é posto em relevo por Faria e Sousa que propõe várias soluções: «El dezir que no ardia en alguna de essas llamas sino en tanto que la Luna alumbrava el mundo, no está facil de entender. O dirá que esta Dama hablava de día à los amantes, si no de noche [...], ò que no avia en ella luzes de amor que passassen de calentar al modo de las de la Luna que nada calentã. De qualquier modo que sea, dá a entender que esta Dama andava mudando de galanes ò hablava á muchos, sin amar a alguno; haziendo cautelosamente copia de si de noche por interes a quien queria» (*Rimas varias* II 1689, 3: 140-141).

Tanto Faria e Sousa (*ib.*), como Aguiar e Silva (2008: 158) interpretam *mais que* como ‘se não’. O sentido geral do verso seria então ‘se não pelo espaço de uma noite, que é o tempo iluminado pela lua’. Esta interpretação não parece ser congruente com o sentido geral da estrofe. O poeta criticaria a mulher por ela experimentar prazer em se expor às várias chamas (de amor) sem nunca se queimar, se não de noite (quando a lua resplandece). Diferentemente, propõe-se a seguinte leitura: ‘mais que a Lua, enquanto alumia o mundo’. A luz da Lua, de facto, é fria, à diferença da do sol. Ilumina sem queimar, tal como a amada se expõe às chamas de amor mas não se incendeia. A leitura proposta pressupõe uma pontuação do verso que não é a da edição de referência: *mais que, enquanto alumia o mundo, a Lũa*, com a posposição do sujeito para o fim do verso em posição rimática. Para a perífrase, que expõe por várias palavras o que poderia ser dito mais brevemente, confronte-se a estrofe inicial da I ode, *À Lũa*, «àquela cujo objecto / todo o mundo alumia» (*Rimas*: 259).

18 *alumia... a Lũa* Nova aliteração que abrange os primeiros três fonemas |a|, |l|, |ũ|.

Estrofe IV

pois triunfando vás... Paráfrase - Visto que ostentas as tuas vitórias, mostrando os numerosos despojos de homens que por ti se perderam, homens que tu privas de razão, de juízo e de bom senso, dando a quase todos aquele bem que a todos estás a negar. A IV estrofe introduz o segundo plano da argumentação contra a mulher-*fera*: vangloria-se das suas conquistas, mostrando com orgulho os despojos dos vencidos (de amor), como um general romano que desfila ostentando os seus troféus. São amantes que por ela se perderam, renunciando às capacidades intelectuais que distinguem o homem do animal. A única causa da sua perdição é o fogo da paixão amorosa que a mulher neles acende, sem nunca se expor às chamas.

19 *pois triunfando vás* Toda a estrofe assenta no motivo convencional da guerra de amor. A mulher, como um comandante que desbaratou o inimigo, desfila num cortejo triunfal, fazendo mostra dos despojos dos vencidos. A referência é Petrarca e os *Triumph* no seu conjunto, em particular um passo do *Triumphus Cupidinis*: «Or quivi triumphò il signor gentile / di noi e degli altri tutti ch’ ad un laccio / presi aveva, dal mar d’India a quel di Tile» (IV 112-114; o «signor gentile» é Amor). Uma variação do

motivo em Camões: «Ora, enfim, sublimai vossa vitória, / Senhora, com vencer-me e cativar-me» (*Rimas*: 137).

Continua a anáfora de *pois* no início da estrofe (cf. estrofes III e V). Quanto à perífrase verbal, note-se o hipérbato e o latinismo *triumfar*, *agere triumphum* ou trazer o triunfo, dito do general vitorioso que entra solenemente em Roma à cabeça de um cortejo (Barbosa, *Dicionário*: 1057).

20 *diversos despojos de perdidos* É Petrarca em filigrana: «E veggio andar quella leggiadra fera, / non curando di me né di mie pene, / di sue vertuti e di mie spoglie altera» (*Triumphus Cupidinis* III 121-123). E novamente a II écloga de Camões: «quando do seu despojo amado / sua imiga estar triunfando veja» (*Rimas*: 328); «se esta fera que anda em traje humano / vires [...] / de meu despojo rica e de meu dano» (*Rimas*: 333; segue a comparação da *fera Anaxerete*, transformada em mármore, como na V canção de Garcilaso). [P]erdidos no duplo sentido de extraviados e extremamente apaixonados; cf. Aguiar e Silva, «perdidos de amor e perdidos de juízo, aos quais cativa e aos quais vende o seu amor» (2008: 158).

Mais um verso com aliteração, desta feita em |d|.

Quanto a *despojos*, é um tecnicismo que se liga a *triumfar* no verso precedente. Trata-se, originariamente, dos despojos de guerra, ou seja, do saque tomado ao inimigo derrotado. Ocorre nova referência mais adiante, no primeiro dos *exempla*: *de despojos de mil suspiros rica* (v. 38).

21 *tu privando estás* Construção estrófica paralela à do v. 19, seguida por um forte encavalamento (*privando estás / de razão...*). A figura sintático-rítmica decalca a usada no início da III estrofe, *Pois Natureza irrosa / da razão* (vv. 13-14), e põe igualmente em relevo a palavra *razão* em início de verso (vv. 14, 22).

22 *razão... juízo... sentidos* Série de três membros que forma um trinómio com elenco dos três níveis da espiritualidade humana. O amor carnal e a paixão dos sentidos pertencem à parte animal do homem. O espírito governa a *ratio*, a capacidade de pensar, o *iudicium* governa a capacidade de julgar e os *sensus* governam os sentimentos, a consciência ou o bom senso.

23-24 *a todos dando... a todos negando* A mulher-Circe concede (quase) a todos os seus encantos, ou seja o amor carnal, mas dessa feita nunca retribui o sentimento amoroso de que é objecto. Confirma-se o conceito presente no v. 8, *posto que minha não*. Apesar de tudo, a mulher nega-se ao poeta, também no plano físico. Além disso, é dado por descontado que recusa a todos, e não só ao poeta, qualquer sentimento.

O paralelismo sintáctico *a todos dando... a todos negando* reforça a antítese dar / negar. Note-se o forte encavalgamento *dando / aquele bem*, que redistribui os acentos e cria de facto uma sequência decassílabo-senário, quando o esquema estrófico requer e apresenta regularmente a sequência inversa, senário-decassílabo.

Estrofe V

pois tanto te contenta... Paráfrase - Visto que tens prazer em ver o jovem amante pela noite, coberto com as suas armas, exposto à tempestade, à chuva e ao vento impetuoso, adormecido pela tristeza junto à tua porta, que faz com que o seu bem lhe seja inacessível. A V estrofe contém o terceiro e último plano da argumentação contra a mulher-fera. Com a sua crueldade, ela compraz-se em remeter o admirador para uma espera inútil, de noite, diante da sua casa, exposto ao frio e às intempéries, até cair adormecido defronte da porta que permanece inexoravelmente fechada. Como já anteriormente indicado, trata-se do tópico do *exclusus amator* (a fórmula remonta a Lucrécio), de grande difusão na poesia elegíaca latina.

25 *tanto te contenta* Te satisfaz, te alegra. Mais um verso com aliteração, depois do terceiro *pois...* que conclui a anáfora iniciada na III estrofe.

26 *nocturno moço* Hipálage, figura que consiste na atribuição a uma pessoa ou a uma coisa de uma característica que, na realidade, pertence a outra com a qual está relacionada. Cf. Horácio «nocturnis ab adulteris» (*Carm.* III 16, 4; ‘dos adúlteros que agem de noite’). De facto, *nocturno* equivale a de noite (lat. «nocturno tempore») e não é atributo real de *moço*, indica apenas que o jovem apaixonado fica em vigília toda a noite diante da porta fechada da sua amada. Faria e Sousa reenvia justamente para Horácio: «me tamen asperas / porrectum ante foris obicere incolis / plorares Aquilonibus. / Audis quo strepitu ianua, quo nemus / inter pulchra satum tecta remugiat / ventis, et positas ut glaciēt nives / puro numine Iuppiter? / Ingratam Veneri pone superbiam» (*Carm.* III 10, 2-9; ‘Tu chorarias por me teres deixado por muito tempo deitado defronte da tua porta, exposto aos ventos frios que sopram naquele lugar. Ouve com que barulho as janelas e as madeiras da tua bela habitação retumbam com os ventos, e como Júpiter sob o céu sereno faz gelar a neve que cai? Abandona a tua soberba, que ofende Vénus’). O adjectivo *nocturno* é além disso um latinismo gráfico (também *Lus.* II 1, 6; *Rimas:* 319, II éloga),

porque desde o século XIV a forma *nouturno* > *noturno* se encontra grafada, seguindo a normal evolução fonética (lat. |oct| > |ou| > |o| fechado).

26 *em ferro envolto* Envolvido nas suas armas, coberto pela armadura. A imagem pode-se ligar à metáfora da guerra de amor (v. 20) ou aludir às rixas que se desencadeavam à noite defronte da porta dessas mulheres desejadas por muitos. Recorde-se Ovídio: «Militat omnis amans, et habet sua castra Cupido» (*Am.* I 9, 1; ‘Todo o amante é soldado e Cupido tem o seu acampamento’); «Pervigilant ambo; terra requiescit uterque; / Ille fores dominae servat, at ille ducis. / Militis officium longa est via: mitte puellam. / Strenuus exempto fine sequetur amans» (I 9, 7-10; ‘Ambos passam a noite em vigília; ambos repousam estendidos no chão; um guarda a porta da sua amada, o outro a porta do seu comandante. O dever do soldado é um longo caminho; levas para outro lugar a jovem que ama, o amante valoroso segui-la-á até ao fim do mundo’).

27-28 *debaixo da tormenta... solto* Sem se importar com as intempéries. Na eventualidade de cruzar armas com outros pretendentes, nem as condições atmosféricas adversas podem levar o jovem amante a desistir da sua vigília. Júpiter é, obviamente, o deus responsável pelas tempestades, muitas vezes representado na iconografia clássica com um raio na mão. O sintagma *tormenta / de Júpiter* é colocado na passagem entre dois versos. O adjetivo *solto* refere-se ao *vento* impetuoso, ao passo que *envolto* e *adormecido* (em rima nos vv. 26 e 30) são atributos de *moço*. Para a interpretação astrológica, ver Faria e Sousa: «Los Astrologos señalan por propiedades del Planeta Jupiter las lluvias, y los ayres, o vientos; y por esso le dan a conocer por ellas los Poetas. En el libro de la antigua Roma se refiere que avia en ella un Templo dedicado a Jupiter Pluvio» (*Rimas varias* II 1689, 3: 142). Reenvia, além disso, para a IX ode de Camões, «E Jupiter, chovendo, / turvará a clara fonte» (*Rimas*: 276), bem como para o seu provável modelo latino, Horácio, que ao caso se aplica à caça, «Manet sub Iove frigido / venator tenerae coniugis immemor» (*Carm.* I 1, 25-26; ‘Fica exposto aos rigores de Júpiter o caçador, esquecido da carinhosa esposa que o espera’).

29-30 *impedido / lhe tem* A porta constitui o obstáculo físico que impede o jovem de alcançar o seu bem. Toda a estrofe pressupõe como modelo o início da ode de Horácio III 10, que acima se assinalou como provável hipotexto desta ode de Camões. Note-se mais uma vez o encavalamento e o hipérbato *impedido... tem*.

30 *de mágoa adormecido* Exausto e dominado pela tristeza, o jovem amante por fim adormece junto à porta. Mas mantém as suas armas, sugerindo a imagem de um inimigo vencido. Novo hipérbato com o complemento directo que precede o participio.

Estrofe VI

porque não tens receio... Paráfrase - Porque não temes que a deusa que põe freio às esperanças loucas e soberbas castigue com rigor tantas manifestações de *inocência* (variante: *insolência*, orgulhoso desdém) e de arrogante desprezo, e que contra ti se inflame o cruel Amor? Depois das acusações formuladas nos três sucessivos planos de argumentação (estrofes III, IV, V), o poeta formula finalmente a pergunta que tinha ficado em suspenso desde o início da ode. Porque é que a mulher, que, como se viu, é tão cruel, não tem medo da vingança dos deuses? Porque é que não teme a punição de Némesis e o fogo de Cupido? A dupla imagem mitológica serve para evocar a possibilidade de que a mulher-*fera* acabe por ser ela própria vítima daquele Amor que agora recusa com desdém, e então a sua crueldade será finalmente punida.

31 *Porque...* A seguir ao *pois* anafórico das estrofes III, IV e V, a conjunção interrogativa *porque* rompe a sequência e introduz a pergunta preparada pelos dois vocativos iniciais (vv. 1, 7). De facto, é só no v. 36 (ou seja, no final desta VI estrofe) que se conclui a única e longuíssima fala que ocupa quase metade do texto.

31-35 *não tens receio que... castigue com rigor* Como podes não ter medo de que... castigue com rigor. A frase subordinada estende-se do v. 32 ao v. 35, pondo em relevo o complemento directo (*tantas inocências e esquivaças*) que antecipa o sujeito *a deusa* (hipérbato).

32 *tantas...* Tantos actos de. Todo o contexto e todo o sentido geral da ode excluem a variante *inocências*, transmitida pela primeira edição das *Rimas* (1595) e aceite por Costa Pimpão, em prol de *insolências*, que é a lição da segunda edição das *Rimas* (1598) e do *Manuscrito de Juromenba*. Não se percebe como a mulher-*fera* pode ser punida pela sua inocência, ou seja, pela ausência de malícia, de maldade, pelo desconhecimento do mal, e pela ingenuidade e pureza, quando todo o seu comportamento é consciente e impuro. O plural *actos* sublinha a repetição desse comportamento por parte da mulher, que acumula *insolência(s)* (arrogância, altivez, soberba) e *esquivaça(s)* (retraimento, com desprezo ou aversão, relativamente a quem

se aproxima de nós, a quem procura o nosso agrado; *Dicionário da Academia das Ciências*, s. v.).

33 *a deusa que põe freio* A perífrase alude à deusa Némesis, que voltará a ser explicitamente referida na estrofe e no verso conclusivos da ode (v. 78). Barreto recorda a sua iconografia clássica: «Em a mam direita lhe poem um freio, e na esquerda um covado, para mostrar que devemos ser comedidos e temperados, nam somente em as obras, mas tambem em as palavras» (Barreto 1982: 552; *covado* é antiga medida de comprimento, do lat. «cubitum», cotovelo). Némesis é de facto a deusa que pune todo o tipo de excessos e vícios, em particular a soberba e a lascívia. Recorde-se o retrato que dela traça Camões na I égloga: «Que, lá junto das aras da esperança / Némesis moderada, justa e dura, / um freio lhe está pondo e lei terrível / que os limites não passe do possível» (*Rimas*: 309).

34 *a soberbas e doudas esperanças* As aspirações desmesuradas e por isso mesmo arrogantes e loucas. A desmesura, entendida como excesso, é a culpa principal que Némesis pune. Contraria o princípio de equilíbrio e o conceito de justa medida que são fundamentais para o pensamento antigo, primeiro grego e depois latino.

35 *castigue com rigor* A punição será severa, porque correlativa às culpas da mulher-fera. O modelo da estrofe no seu conjunto remonta ao L poema de Catullo (vv. 20-21), como acima se disse e Faria e Sousa foi o primeiro a notar. É também seu o reenvio para a *Ode ad florem Gnidi* de Garcilaso, cuja parte final contém uma advertência à mulher amada para que não se arrisque a experimentar a ira da deusa: «No quieras tu, señora, / de Nemesis ayrada las saetas / provar...» (vv. 101-103).

35-36 *castigue com... contra* Aliteração em |k|, tal como logo a seguir *rigor... fero Amor*, que repetem o som |r|.

36 *contra ti... Amor* Não só Némesis, mas também Cupido punirá a mulher-fera, acendendo nela aquele amor do qual sempre foge.

36 *fero Amor* Cruel, como a mulher é cruel. O adjectivo é posto em relevo pela aliteração que liga verticalmente *freio* (v. 33), *fero* (v. 36) e *fermosa Flora* (v. 37).

Estrofe VII

Olha a fermosa Flora... Paráfrase - Olha a bela Flora, enriquecida pelos restos de mil suspiros, que chora pelo capitão vencido na Tessália, tão sublime que em Roma foram construídos altares em sua honra. Depois da

advertência (*suasoria*) da VI estrofe, são apresentados os *exempla*, ou seja, as personagens exemplares que mostram, com as suas vicissitudes, a justiça e a veracidade da sentença de Némesis e dos conselhos (interessados) do poeta. Convida a mulher a olhar para o que sucedeu a Flora, aventureira ou cortesã de Roma antiga, à qual o povo, feito herdeiro das suas muitas riquezas, chegou a consagrar altares. Ora, apesar de se poder enfeitar com os despojos de tantos enamorados desiludidos, agora só pode chorar o seu amante, Pompeu, derrotado com o seu exército em batalha.

37 *Olha* Apostrofa-se directamente a mulher com o imperativo *Olha* no começo de duas estrofes seguidas, VII e VIII. A intenção é exortar a mulher a não cometer os mesmos erros das duas célebres amantes.

37 *a fermosa Flora* A citação de Flora cria uma das maiores dificuldades da ode, pela incongruência objectiva deste primeiro *exemplum* (pelo contrário, o segundo, Safo, adequa-se perfeitamente ao contexto). Nenhuma das fontes antigas hoje conhecidas documenta a narração do caso nos termos aqui pressupostos por Camões. Flora era de facto uma prostituta de alto nível, amante ‘oficial’ de Pompeu (chamado Magno, pelo papel determinante que teve como comandante e como político na Roma de César), mas não resulta que se tenha alguma vez esquivado aos desejos do amante. De outra forma, as biografias antigas concordam em ter sido Pompeu a deixá-la, abandonando-a, além disso, nos braços de um amigo que se tinha apaixonado por ela. O episódio histórico a que Camões se refere é por sua vez bem conhecido. Pompeu foi derrotado por César na batalha de Farsalo (e não morto, como erroneamente afirma Aguiar e Silva 2008: 159) e fugiu depois para o Egipto, levando consigo a sua última esposa, Cornélia, que assistiu à sua morte à traição sob ordens do rei Ptolomeu XIII. Se Flora chora a derrota militar de Pompeu, fá-lo por ainda estar enamorada do seu antigo amante, e não por lamentar ter-lhe negado o seu amor.

O sintagma *fermosa Flora* propõe de novo o adjectivo *fermosa* do v. 1 na mesma sequência, com aliteração em [f], como em *Fermosa fera*.

38 *de despojos de mil suspiros rica* Hipérbato. Quanto ao sintagma, ver a nota ao v. 20. A variante *que de despojos mil soberba e rica* do *Manuscrito de Juromenha* resulta indubitavelmente *facilior* em relação à lição dos outros testemunhos. Sintacticamente mais fluida, apresenta de facto um binómio formado por dois adjectivos em sequência (*soberba e rica*) que evita a presença de *suspiros*. Este substantivo, dependente de *despojos*, torna preciosa

a imagem dos dois primeiros versos. Os despojos, ou seja, o saque de guerra que enriqueceu Flora, é composto por mil suspiros, ou seja, pelos lamentos inumeráveis dos enamorados. Já em latim *mille*, mil, era usado com o valor de inumerável.

39 *pelo capitão* Pompeu, que ao comando de tropas bastante mais numerosas foi contudo derrotado por César.

39-40 *chora... fica* Lamenta-se pela sua derrota militar. Note-se também aqui um primeiro hipérbato (o complemento directo precede o verbo *chora*), o encavalgamento da frase relativa (*pelo capitão / que*) e um segundo hipérbato no final do verso (*vencido fica*).

40 *lá em Tessália* Farsalo fica precisamente na Tessália (Ásia Menor). A batalha entre César e Pompeu ocorreu em 48 a. C. e decretou a derrocada política do segundo, que foi ter com a mulher Cornélia e o filho Sexto Pompeu à ilha de Lesbos, para depois procurar refúgio no Egípto com a família.

41-42 *sublime tanto / que...* A beleza de Flora foi tão sublime que, como o poeta dirá logo a seguir, os antigos romanos lhe ofereceram altares e lhe prestaram culto divino. A frase consecutiva distribui-se por dois versos, introduzindo um novo encavalgamento.

42 *altares... e nome santo* Não só altares, mas um estatuto de divindade. Neste passo, Camões mostra confundir a Flora amante de Pompeu com a outra Flora, deusa das flores e das plantas, em honra da qual eram celebrados os jogos chamados *Floralia* (de 28 de Abril a 3 de Maio). A confusão entre as duas personagens homónimas já era notada por João Franco Barreto (Barreto 1982: 342-343), numa longa nota a que se fará referência no ensaio publicado na segunda parte (*infra*). Segundo o testemunho de Plínio (*Naturalis historia* XVIII 286), os jogos Florais foram instituídos em 438 a. C., portanto alguns séculos antes do nascimento daquela Flora amada por Pompeu. Esta Flora era uma famosa cortesã romana que pela sua beleza foi imortalizada por um retrato, o qual se encontrava exposto, na época, no templo de Castor e Pólux, como atesta Plutarco na *Vida de Pompeu* (*Pomp.* 2, 3-5; cf. 53, 2).

Estrofe VIII

Olha em Lesbos aquela... Paráfrase - Olha, em Lesbos, aquela poeta que ficou conhecida, em virtude da excelência das suas líricas, pelos muitos homens que por ela se perderam, e que perdeu a sua preciosa vida num

penedo. [*Que se inflama* (variante: *que se infama*, que se tornou infame), por ser remédio extremo para quem ama. O poeta repete o convite a olhar para o que aconteceu a uma outra mulher cruel. Trata-se, desta feita, de Safo, a poeta da ilha de Lesbos que se tornou célebre pela sua lírica. Depois de ter desdenhado o amor de muitos homens, Safo apaixonou-se por Faonte, um jovem belíssimo que porém não correspondia aos seus sentimentos. Por esse motivo, suicidou-se, atirando-se de um penedo que se tornou também ele célebre, mas em sentido negativo, como remédio extremo para o desespero dos amantes. A VIII estrofe introduz, pois, o segundo *exemplum* da ode, a história de Safo e Faonte, que ocupa, no total, cinco estrofes (VIII, IX, X, XI, XII), estendendo-se do v. 43 até ao v. 72. Daqui resulta uma notória desproporção, ou talvez uma deliberada assimetria, relativamente ao *exemplum* de Flora, que se esgota numa só estrofe.

43 *Olha* Tal como o imperativo precedente do v. 37, a apóstrofe à mulher-fera assinala a intenção de a advertir.

43 *em Lesbos* O poeta não explicita o nome de Safo, nem neste passo, nem nos versos seguintes, limitando-se a sugeri-lo através do lugar natal da poeta, a ilha de Lesbos. O mesmo procedimento alusivo encontra-se no modelo de Ovídio: «Et modo dixisses: “Lesbi puella, vale”» (*Her.* XV 100; ‘Se me tivesses só dito: Adeus jovem de Lesbos’).

43-44 *aquela... conhecida* Forte encavalgamento entre o primeiro e o segundo versos da estrofe que antecipa a mesma figura, também usada nos vv. 45-46, em correspondência com um outro pronome, *ela*, igualmente referido a Safo (técnica alusiva ou elíptica).

44 *psaltério* Antigo instrumento musical de forma triangular, constituído por uma caixa de ressonância e um certo número de cordas, que se dedilhavam ou se feriam com o plectro.

44 *insigne* Famoso. A celebridade conquistada por Safo deve-se, além do mais, à invenção de um tipo específico de estrofe métrica, designada como estrofe sáfica a partir do seu nome. Ver Ovídio: «at mihi Pegasides blandissima carmina dictant; / iam canitur toto nomen in orbe meum» (*Her.* XV 27-28; ‘a mim as Musas ditam os mais harmoniosos poemas; já o meu nome é celebrado em todo o universo’). Ver também a citação de Safo por Petrarca no elenco dos poetas de amor: «l’uno era Ovidio, e l’altro era Catullo, / l’altro Propertio, che d’amor cantaro / fervidamente, e l’altro era Tibullo. / Una giovene greca a paro a paro / coi nobili poeti iva cantando, / ed avea un suo stil soave e raro» (*Triumphus Cupidinis* IV 22-27), ou seja,

um seu estilo peculiar, da mesma feita doce e precioso. Recorde-se que Petrarca não conhecia directamente o mito de Safo e Faonte, porque a epístola XV das *Heroides* apenas foi descoberta no século XV.

44-45 *dos muitos que por ela se perderam* Os muitos enamorados que por Safo se destruíram. Perder-se é quase um tecnicismo da linguagem erótica, como *perdidos* no v. 20. Perder-se quer dizer ficar desprovido da própria razão, desviar-se do bom caminho e, para além da metáfora, arruinar-se também em sentido material.

46 *perderam, perdeu* Políptoto, cujo efeito é reforçado pelo contacto directo, quase um choque, entre duas formas do mesmo verbo.

47 *na rocha que se inflama* O contexto exclui, também neste caso, a variante *se inflama*, transmitida pela edição de *Rimas* (1595), e acolhida por Costa Pimpão, em vez de *se infama*, que é a lição da segunda edição das *Rimas* (1598) e do *Manuscrito de Juromenha*. A ponta rochosa, donde segundo a lenda Safo se lançou, não tem qualquer motivo para se inflamar ou para se incendiar. Aceitando *se inflama*, torna-se depois difícil explicar a declarativa causal do verso seguinte, enquanto *se infama* se revela perfeitamente congruente, no sentido de ‘que se desacredita, que se desonra’, ou seja, que tem má fama, porque é escolhida pelos enamorados infelizes para se suicidarem. O verbo *infamar-se* corresponde ao adjectivo infame, que conta com uma longa tradição, provinda já de Horácio: «qui vidit mare turbidum et / infamis scopulos, Acroceraunia?» (*Carm.* I 3, 19-20; ‘quem viu o mar tempestuoso e os Acroceraúnios, mal afamados penedos?’; a confrontar com «Se tenho novos medos perigosos / doutra Cila e Caríbidis já passados, / outras Sirtes e baxos arenosos, / outros Acroceraúnios infamados», *Lus.* VI 82, 1-4). O epíteto *infame(s)* encontra-se estavelmente associado, na linguagem poética, a penedos ou promontórios tristemente famosos por constituírem um perigo mortal para os navegantes.

48 *com ser* Pelo facto de ser. Esclarece o motivo em virtude do qual o penedo é infame. Não só Safo, mas também outros amantes infelizes como ela (*quem ama*, v. 48) o escolheram para porem fim às suas penas, como *remédio estremo*.

Estrofe IX

Pelo moço escolhido... Paráfrase - Pelo jovem por ela escolhido, no qual se concentravam os dons das três Graças, exactamente aquele que Vénus teve escondido para si numa alface, [Safo] pagou com a fria morte a vida

infeliz que tinha dado a muitos amantes. A estrofe retoma e aprofunda o tema do suicídio por amor. O jovem sobre o qual recai a escolha do seu coração tinha em si todas as virtudes, de tal forma que já Vénus, a deusa de Amor, se tinha enamorado dele, e para o conservar perto de si tinha-o escondido numa alface (ver ensaio publicado *infra*). Por ele, Safo pagou com uma morte solitária, nas gélidas águas do mar, a vida infeliz que tinha dado aos tantos amantes que rejeitou. A morte é o preço a pagar para resgatar a infelicidade causada aos outros durante a vida.

49 *Pelo moço* Também neste caso não é explicitado o nome de Faonte, objecto do amor infeliz de Safo, assunto sobre o qual João Franco Barreto escreve: «Dizem que amava com todo o extremo este mancebo, que era muim gentilomem, e que sendo delle desprezada, por nam ser muito fermosa, desesperada se lançou ao mar desde uma penha chamada Leucadia» (Barreto 1982: 678), com reenvio para Estácio, «non formidata temeraria Leucade Sapho» (*Silvae* V 3, 154; ‘e a temerária Safo que se atirou da rocha de Leucádia sem medo’). Ver também o comentário de Sérvio ao passo da *Eneida* de Virgílio «Leucatae nimbosa cacumina montis» (*Aen.* III 274; ‘Os cumes do monte da Leucádia circundados de nuvens’): «Leucata mons est altissimus [...]. Sane de hoc Leucate amatores se in mare ad excludendum amorem praecipitare dicebantur: ut Sappho quae his inde desiluit» (‘O monte da Leucádia é altíssimo [...]. Dizia-se que desse monte da Leucádia os enamorados se lançavam ao mar para se libertarem do seu amor [infeliz]: como Safo que daí se atirou’).

49 *escolhido* Em rima com *escondido*, cria uma paronomásia quase com efeitos de rima equivocada

50 *onde mais... as três Graças* As três *Charites* (*Gratae* em latim) não desempenham qualquer papel na lenda de Safo e Faonte. Camões, por um lado, põe em relevo as extraordinárias qualidades do jovem, ao qual as divindades concederam não só beleza, como também todas as virtudes. Por outro lado, coloca em fim de verso uma rima em *-aças* que depois se liga a *alfaças* no v. 52 (este, de facto, um elemento imprescindível da história mitológica). Daqui resulta um par de rimas com registos estilísticos opostos, alto (*Graças*) e baixo (*alfaças*).

51-52 *que Vénus escondido... teve* O pronome relativo *que*, referido a *moço*, é complemento directo de *teve*.

51 *escondido* Até Vénus se enamorou de Faonte e o quis reter durante um certo tempo junto de si.

52 *alface* As fontes antigas estão de acordo neste pormenor que pode parecer bizarro. Na verdade, eram muitas as ervas às quais na Antiguidade se atribuíam certos poderes, seja em campo medicinal, seja nas artes mágicas (vimos que Circe era uma especialista em filtros e poções). A alface, em particular, era considerada um calmante que actuava sobre os estímulos sexuais, à semelhança, nesse sentido, de outras substâncias especiais que acalmavam os ardores excessivos. Disso dá conta Faria e Sousa, numa nota tão longa como divertida, da qual apenas citamos um passo: «Calimaco solia dezir (aludiendo a esta fabula) que los lascivos devian andar embueltos en lechugas, porque su friedad reprime el ardor venereo» (*Rimas varias* II 1689, 3: 146). Primeiro testemunho atestado em Eliano, que se exprime de forma lapidar: «Phaonem, omnium hominum formosissimum, Venus in lactucis abscondit» (*Varia historia* XII 18; ‘Faonte, que era o mais belo de todos os homens, Vénus escondeu-o entre as alfaces’). A excepcional beleza do jovem seria porém resultado de um unguento, guardado num vaso de alabastro, que Vénus lhe deu para o compensar pelos seus serviços: «quo unctus Phaon speciosissimus hominum evasit, atque adeo amarunt eum Mitylinensium feminae» (‘untado, Faonte tornou-se de uma extraordinária beleza, e por isso dele se enamoraram as mulheres de Mitilene’; Mitilene corresponde a Lesbos). Esta lenda intersecta-se (e por vezes confunde-se) com a de Adónis, outro jovem de extrema formosura que Vénus escondeu numa alface, contudo só depois de morto e com intenção evidentemente diversa.

53 *pagou* O sujeito é Safo (*em Lesbos aquela*, v. 43).

53 *morte fria* Imperturbável, insensível, mas também solitária e gélida, porque as águas frias do mar tempestuoso recebem, como um sepulcro, o corpo de Safo.

54 *a má vida* A oposição *morte / vida* articula-se em dois versos, com um encavalgamento também evidenciado pela estrutura em quiasmo, ou seja, substantivo *morte* + adjectivo *fria* / adjectivo *má* + substantivo *vida* (a-b / b-a). O sintagma *a má vida* retoma verticalmente *a cara vida* do final do v. 46.

54 *a muitos* Aos muitos enamorados que tinha feito sofrer sem responder ao seu amor.

Estrofe X

E, vendo-se deixada... Paráfrase - E vendo-se abandonada por aquele pelo qual tinha deixado tantos amantes, foi-se lançar do penedo infame

mas para ela querido, porque uma mulher que sofre por não ver o seu amor correspondido sabe que para ela a vida é perder a vida. Toda a estrofe é formada por iterações e oposições. O suicídio de Safo é a resposta ao sofrimento (*o mal*, v. 59) que experimenta uma mulher não correspondida no seu amor (*mal querida*, v. 59). No seu desespero, Safo sabe com certeza que *vida lhe é perder a vida* (v. 60). Paradoxalmente, é a morte que pode devolver a vida, ou noutros termos, é vital que a mulher morra para se libertar da pena de amor.

55 *vendo-se deixada* Abandonada, mas também rejeitada, posta de lado. Antecipa *deixara* em rima no verso seguinte (poliptoto).

56 *daquele* O pronome refere-se a Faonte, pelo qual Safo tinha deixado *tanto* ou *tantos*. As duas variantes são adiaforas, ou seja, ambas aceitáveis. A primeira é genérica (*tanto*: tantas coisas, tantos afectos, tantos bens), a segunda alude aos muitos enamorados (*tantos*: tantos amantes, tantos enamorados infelizes). Entre as variantes, o *Manuscrito de Juromenba* regista *enjeitava*, imperfeito de *enjeitar* (< lat. «ejectare»), recusar, rejeitar, em confronto com o pretérito mais-que-perfeito *deixara*. A mudança de tempo verbal comporta a variante *rocha brava*, em vez de *rocha cara*, na palavra em posição rimática correspondente ao v. 58. Note-se também o forte encavalgamento entre o primeiro e o segundo versos da estrofe, que é uma constante rítmico-sintáctica de toda a composição.

57-58 *se foi / precipitar* Mais um forte encavalgamento que inclui o adjectivo *desesperada*, um amplo pentassílabo que ocupa o verso quase inteiro, alargando-se até à posição final de rima. O suicídio por amor tinha sido justificado por Séneca («Decreta mors est; quaeritur fati genus / laqueone vitam finiam, an ferro incubem? an missa praeceps arce Palladia cadam?», *Pbedra* 258-260; ‘Decretada está a morte; procura-se apenas o modo de executar o meu destino, se devo acabar a minha vida com o laço, ou se caindo sobre a espada? ou ainda se devo cair pelo precipício da roca de Palas?; a roca de Palas corresponde à Acrópole) e por Quintiliano («Datum est remedium dolori, qui saepe egit in laqueos, in praecipitia impulsit, qui cruciatus laborantis animae vulneribus emisit. Quantum Amori in hominem liceat, illi magis sciunt, qui «non» amantur», *Declamationes* XV; ‘Existe um remédio para a dor, que muitas vezes levou aos laços, empurrou para os precipícios, deixou sair com as feridas os tormentos da alma atormentada. Quanto poder seja concedido a Amor em confronto com o homem, sabem-no ainda melhor aqueles que não são correspondidos’). Note-se a

formulação através da qual se alude ao suicídio, que na Antiguidade era por sufocamento ou por despenhamento no vazio. Aos homens, ficava além disso reservada a possibilidade de se atirarem para a espada desembainhada, deixando-se assim atravessar por ela.

58 *precipitar* Atirar-se, mas com um sentido particular que sugere a determinação e a impulsividade do gesto e quase a sua violência. Recorde-se Sannazaro: «Jam saxo meme ex illo demittere in undas / praecipitem iubet ipse furor. Vos, o mihi Nymphae, / vos maris undisoni Nymphae, praestate cadenti / non duros obitus, saevasque extinguite flammas» (II égloga, 73-76; ‘A desmedida paixão manda-me atirar de cabeça daquele precipício nas ondas. Vós, minhas Ninfas, vós, Ninfas do mar sonoro, concedei-me uma morte não dura e apagai as cruéis chamas de amor’).

58 *da infame rocha cara* Na sequência adjetivo + substantivo + adjetivo (cf. vv. 1, 10), o primeiro epíteto reenvia para *na rocha que se infama* (v. 47). A rocha é *infame* pelas razões já precedentemente explicadas, e contudo *cara*, como é *cara a vida* (v. 46). Os adjetivos que contêm *rocha* são de facto antitéticos: *infame* mas *cara*, ou seja, mal afamada e contudo apreciada, quase amada, porque oferece o derradeiro remédio ao sofrimento. A variante *brava* do *Manuscrito de Juromenba* (em rima com *enjeitava*, v. 56) corresponde a uma antecipação de *bravos mares* no início da estrofe seguinte (v. 61).

59-60 *que o mal... perder a vida* Dístico de sabor proverbial, em que cada verso joga com a repetição da mesma palavra, *mal* e *vida*.

59-60 *o mal... sabe* Personificação do mal, consciente de como a vida depende da morte, ou seja, de como a salvação está no suicídio. A figura retórica consiste na atribuição de uma qualidade imprópria. O *mal de mal querida* está para a *mal querida* que está a sofrer. Note-se uma vez mais o forte encavalgamento que liga os dois últimos versos da estrofe.

59 *mal querida* É o contrário de *bem querida* e indica a mulher que ama sem ser amada. Neste contexto, *mal querida* é memória da lírica trovadoresca, francesa e occitana, em que os compostos com *mal* constituem um paradigma semântico preciso, depois transmitido a outras línguas românicas (*mal-aventurado, mal-amado, mal-fadado, mal-maridada*, etc.).

60 *vida lbe é perder a vida* Paradoxo no limite do oxímoro. A única forma de sobrevivência (espiritual) consiste em morrer, porque só a morte pode libertar a alma da prisão do corpo (e portanto das paixões amorosas). A variante do *Manuscrito de Juromenba*, *bem sabe que he milhor perder a vida*, é

uma evidente banalização, porque destrói o duplo jogo de palavras sobre o qual é construído o dístico.

60 *vida lhe é Hipérbato*. Este verso, como o precedente, está no limite da «locação artificiosa», pelos elaborados efeitos estilísticos e semânticos (*vida... perder a vida*).

Estrofe XI

Tomai-me, bravos mares... Paráfrase - Safo dirige-se inicialmente às ondas do mar, dizendo: — Levai-me, ondas do mar tempestuoso, levai-me vós, pois um outro me abandonou. Depois lançou-se impetuosamente no vazio, permanecendo por um momento como que suspensa no ar, sobre o alto penedo. O poeta, por sua vez, pede a Cupido que intervenha em auxílio da amante desesperada (Elisa, ou então Safo, ver *infra*, v. 68): — Vai em seu socorro, tu, deus Amor, alado e potente. Na primeira parte da estrofe, a inesperada evocação de Safo interrompe, com acentuado efeito dramático, o carácter linear da narração. Dirige-se às ondas do mar para pedir que a acolham, como braços amigos, uma vez que aquele que por ela é amado a abandonou para sempre. O gesto do suicídio está descrito com rara eficácia, pondo em relevo, por um lado, o ímpeto do salto no vazio e, por outro lado, o momento em que o corpo de Safo permanece quase suspenso no ar, como se voasse. A estrofe termina com uma outra apóstrofe, desta feita do poeta ao deus Amor, Cupido, para que intervenha com a força que lhe é própria em socorro da desventurada amante. Ele, pequeno deus alado, pode voar em sua ajuda e evitar a queda fatal.

61-62 *Tomai-me... tomai-me...* Imperativo anafórico, que em dois versos consecutivos faz ressoar o grito que a suicida lança ao mar que bate contra o penedo de Leucádia.

61 *bravos Fortes*, impetuosos.

62 *outrem* Alusão, que continua a ser implícita, a Faonte, que abandonou Safo, afastando-se dela (*deixon*).

63-64 *dos altos ares / pendendo* Suspensa do alto no ar. Decalque das *Metamorfoses* de Ovídio: «nam iam pendebat in aura» (*Met.* VIII 145; ‘já estava pendente no ar’); «et aura cadentem / sustinuisse levis, ne tangeret aequora, visa est» (148-149; ‘e parecia que a brisa ligeira a suspendia na sua queda, impedindo-a de tocar nas ondas’; trata-se da metamorfose de Ciris em ave).

Note-se o forte encavalgamento acompanhado por hipérbato (o complemento precede o verbo regente).

64 *se arremessou* Se atirou sem medo, se lançou no vazio. A violência determinada do gesto é posta em relevo pelo complemento de modo, *com furor*, com força cega, com impetuosidade descontrolada.

65-66 *Acude tu... divina ave* É agora que o poeta fala na primeira pessoa, dirigindo-se a Cupido, o deus Amor, o qual, sendo dotado de asas, pode voar em auxílio de Safo, recolhendo-a nos seus braços e assim interrompendo o seu trágico voo. Do ponto de vista estrutural, um outro passo em discurso directo conclui a estrofe, propondo de novo o imperativo anafórico, *Acude... acude...*, paralelo ao precedente *Tomai-me... tomai-me...* O verbo acudir significa aqui interceder, intervir em auxílio de alguém, socorrer.

65-66 *suave... poderosa e divina* O primeiro adjectivo, *suave*, corresponde a «mollis» no modelo latino, Ovídio, do qual decorre toda a estrofe: «Quicquid erit, melius quam nunc erit. Aura, subito. / haec mea non magnum corpora pondus habent. / tu quoque, mollis Amor, pennas suppone cadenti, / ne sim Leucadiae mortua crimen aquae» (*Her.* XV 177-180; ‘O que quer que aconteça, será melhor do que agora. Ar, sustém-me. Este meu corpo não é um grave peso. Também tu, Amor suave, estende as tuas asas sob mim, enquanto caio, de tal modo que a minha morte não seja atribuída como culpa às águas de Leucádia?’; «Leucadiae» é correcção de Poliziano em relação a «Calchide» do manuscrito M). [*P*]oderosa contém uma nova alusão à força invencível de Amor. [*D*]ivina porque Cupido é uma divindade do Olimpo grego.

66 *ave* Metáfora para indicar o deus Amor, que na iconografia clássica é representado com asas e portanto pode voar. O substantivo *ave*, em aliteração com *Acude... acude...*, ocupa o fim do verso em posição de rima, ao passo que os três epítetos que o acompanham, *suave... poderosa e divina*, se repartem por dois versos.

Estrofe XII

Toma nas asas tuas... Paráfrase - Segura nas tuas asas, piedoso menino, Elisa (variante: *illesa e*) segura-a, antes que, caindo nessas águas cruéis, apague o antigo fogo. Um amor tão grande não é digno de viver e de ser considerado excepcional? Continua a invocação do poeta a Amor (*Minino pío*), para que receba piedosamente nas suas asas a amante infeliz (Elisa, ou então Safo, ver *infra*, v. 68), antes que apague a chama antiga do seu amor

ao cair nas águas cruéis do mar. A estrofe termina com uma pergunta do poeta: um amor tão grande é digno de ser perpetuado e pode-se efectivamente considerar, esse amor, algo de extraordinário e fora do comum? A resposta fica contida na estrofe conclusiva da ode.

67-68 *Toma... pio* É o último de uma série de imperativos, todos em início de estrofe e de verso, que caracterizam o duplo monólogo de Safo e do poeta. Para Safo, o interlocutor era o mar, pronto a acolhê-la no seu derradeiro voo. Por sua vez, para o poeta, é o próprio deus Amor, um *Minino*, numa alusão à tenra idade de Cupido, que se pode mostrar piedoso, *pio*. O substantivo *asas* reenvia para *ave* no verso imediatamente anterior (v. 66), e justifica a metáfora. Em vez de *toma*, seria preferível a variante *toma-a*, cuja forma pronominal é requerida pela sintaxe em função da variante *illesa* do v. 68.

68 *Elisa* Esta lição, que foi a aceite por Costa Pimpão, aparece só na primeira edição das *Rimas* (1595). A lição concorrente *illesa*, que se encontra no *Manuscrito de Juromenba* (único testemunho manuscrito) e na segunda edição das *Rimas* (1598), é sem dúvida preferível, porque se refere ainda a Safo, *illesa*, ou seja, sã e salva, sem ter sofrido qualquer dano, e portanto *sem perigo*, ou seja, protegida de qualquer risco. Prolonga-se, pois, a imagem de Safo suspensa no ar, como um fotograma parado no momento da queda do alto do penedo. Nesse preciso momento, só Cupido a pode amparar com as suas asas, interrompendo o seu salto fatal. Desse modo, Safo ficaria ilese e o fogo da paixão por Faonte que a consome não se extinguiria quando tocasse as ondas gélidas e cruéis.

Neste contexto, o nome próprio *Elisa* introduziria de maneira abrupta, e uma vez mais incongruente, uma nova personagem feminina, facilmente identificável com Dido. De facto, *Elissa* ou *Elisa* é o nome grego dessa heroína que no mundo romano e na *Eneida* de Virgílio é conhecida como Dido. Ora, e sem esquecer as divergências entre as várias versões do mito, facto é que Dido se suicida apunhalando-se, ao cravar no coração uma lâmina. Não se atira ao mar. A única dúvida reside no motivo do suicídio, não na sua modalidade. Segundo uma das versões, depois de ter fundado Cartago, Dido prefere matar-se a aceitar a proposta de matrimónio com o rei dos Gétulos, uma população nómada do Norte de África. Na *Eneida*, é por amor de Eneas que Dido escolhe a morte, no momento em que o herói da guerra de Tróia, chamado bruscamente aos seus deveres, a abandona para corresponder ao seu destino de fundador do povo romano. Como se

vê, a introdução de Elisa / Dido neste passo da ode não seria compatível com um contexto em que se menciona explicitamente *cair nessas águas cruas*. É claríssimo que a XII estrofe prolonga e completa a precedente, continuando a fazer alusão a Safo. É ainda possível salvá-la, é ainda possível parar o destino cruel que a leva para o seu túmulo marítimo.

De resto, o *Manuscrito de Juromenba* permite seguir o deslize que transforma o adjectivo *illesa* no nome próprio *Elisa*. De facto, o copista escreve, numa primeira redacção, *elesa*, depois corrige registando por cima *illesa*. Com base em tais elementos, a lição *Elysa* da primeira edição das *Rimas* (1595) tem todas as características de uma hipercorreção, favorecida pelo paralelo com o soneto *Os vestidos Elisa revolvía*. Neste caso, para além do nome da heroína que figura no *incipit*, no III verso alude-se aos «doces despojos da passada glória». A segunda edição das *Rimas* (1598) intervém restaurando a lição original, com toda a probabilidade a partir de um testemunho manuscrito.

69-70 *nessas cruas / águas caindo* É utilizada a mesma figura rítmico-sintáctica, com encavalamento acompanhado de hipérbato. Entre *cruas* e *caindo* há aliteração em |k|, tal como entre *águas... apague... antigo...* há aliteração em |a|.

70 *o fogo antigo* A antiga chama da paixão. É um sintagma venerável, utilizado na fenomenologia amorosa para indicar a persistência do fogo de amor. Faria e Sousa (*Rimas varias* II 1689, 3: 146) remete justamente para Virgílio: «*Veteris vestigia flammae*» (*Aen.* IV 23; ‘os vestígios do antigo fogo de amor’).

71-72 *É digno... por estranho?* Nem todos os editores interpretam esta frase como interrogativa. Hernâni Cidade, por exemplo, observa: «Há quem faça dos vv. [71-72] frase interrogativa, mas é bem assertivo o sentido implícito em todos os pedidos anteriores» (*Obras completas* II 1946: 134). Torna-se contudo difícil, neste caso, explicar o *Não* peremptório que inicia a estrofe seguinte com uma resposta precisa, a de que não, não é digno de viver um amor *tamanho*, ou seja, tão grande que é excessivo, desmesurado, e pela sua desmesura só pode suscitar o castigo de Némesis.

71-72 *amor... de viver* Afastamento entre o verbo regente, *É digno*, e os infinitos que dele dependem, *viver* e *ser tido*, ambos colocados no verso seguinte (v. 73).

71 *estranho* No sentido positivo de extraordinário, como observa Hernâni Cidade (*Obras completas* II 1946: 134), ou seja, que suscita admiração

e espanto. A paixão amorosa que excede os limites e por vezes degenera em suicídio é digna de existir e de ser admirada? A pergunta é colocada em termos gerais, mas pressupõe o caso de Safo e a sua situação virtualmente suspensa entre ar e mar, a aguardar uma (improvável) intervenção dos deuses.

Estrofe XIII

Não; que é razão que seja... Paráfrase - Não, porque é justo que sirva de exemplo às mulheres da má vida, que vendem o seu amor e não se deixam seduzir, um exemplo que mostra como também as que estão habituadas a cativar os outros ficam por sua vez cativas, e esta foi a sentença de Némesis, que quis fazer Amor vencedor de tudo. A estrofe conclusiva da ode contém a resposta à pergunta que acabara de ser formulada (vv. 71-72). É uma resposta negativa, que se finge ser enunciada pela deusa Némesis em pessoa. A morte de Safo, como a de outras heroínas suicidas por amor, deve servir de exemplo e de advertência para aquelas mulheres que oferecem o seu corpo, concedendo-se a todos, sem nunca se deixarem envolver pelos sentimentos. É um exemplo para mostrar que aquelas que estão habituadas a fazer dos homens prisioneiros podem, por sua vez, ficar prisioneiras da paixão. O amor não correspondido, ou melhor, retribuído com desdém e frieza, é uma culpa que não pode escapar à justa punição. Quem recusa o amor acaba por se enamorar de uma forma tão excessiva e desmesurada que deseja a morte como único remédio. Némesis condena os excessos e decide que amor é a força que pode vencer tudo.

73 *Não;...* A negação no início do verso é seguida por uma pausa sintáctica que põe em relevo o carácter definitivo, sem apelo nem agravo, da resposta.

73 *que* Com valor declarativo-causal.

73 *razão* Fundamento legítimo, princípio moral.

74 *para as lobas* O substantivo *loba* significa aqui prostituta, numa acepção que encontra o seu primeiro testemunho na segunda metade do século XVI. Trata-se de um latinismo semântico, porque já na Roma antiga o latim «lupa» assumia o mesmo significado (donde deriva «lupanar», prostíbulo). A palavra *lobas* liga-se a *fera* no *incipit* da ode, identificando na sua destinatária não a mulher-*fera* de tipo petrarquesco, mas antes «uma mulher de vida livre, uma mulher que vende o amor, sem respeitar regras ou critérios morais de vida e de comportamento, e por isso mesmo de-

sobedecendo a Amor, que é o princípio constitutivo e regulador de todo universo» (Silva 2008: 160).

74 *isentas* Esquivas, que não se deixam seduzir ou cativar.

74 *que amor vendem* Explícita o sentido de *lobas*.

75 *exemplo* No significado etimológico do latim *exemplum*, ou seja, facto ou personagem que pelas suas características ou pelas suas experiências se torna um paradigma, um modelo a seguir (ou a não seguir, como neste caso, um modelo negativo). Note-se que *exemplo* depende de *seja* (v. 73), em posição rimática no primeiro verso da estrofe (*é razão que seja... exemplo*), e que todo o v. 75 constitui o seu complemento. Mais uma vez, o hipérbato acompanha o encavalamento.

75 *se veja* Se possa constatar, concluir, deduzir.

76 *ficam presas as que prendem* O verbo *prender*, usado em dois tempos e modos diversos (*presas... prendem*, por poliptoto), adquire aqui o sentido jurídico de aprisionar, capturar, encarcerar, com evidente alusão à metáfora da guerra de amor (ver vv. 19-24, 26, 38).

77 *Assi* Em início de verso para introduzir a *gnome* ou sentença conclusiva. Corresponde ao latim *sic*, com valor asseverativo, e antecipa o conteúdo da sentença enunciada no verso seguinte.

77 *deu per sentença* Em sentido jurídico, julgamento ou decisão final proferida por um juiz a respeito de uma causa que lhe é apresentada. O sujeito é *Némesis* no início do verso seguinte, com hipérbato e encavalamento, numa figura rítmico-sintáctica várias vezes assinalada ao longo desta ode.

78 *Némesis* A melhor definição é a de Erasmo: «Hanc quidam Nemesim Deam esse putant, insolentiae et arrogantiae vindicem, quaeque spes immoderatas, et vetet, et puniat» (*Adagia*: 642, s. v. *Adrastia Némesis*; ‘Alguns pensam que esta Némesis é a deusa que vinga a insolência e a arrogância e que ao mesmo tempo impede e pune as esperanças desmesuradas’). Já fora referida nos vv. 32-35 através de uma perífrase, como a divindade que põe travão às esperanças soberbas e abstrusas, punindo com rigor os comportamentos esquivos e desdenhosos, em conformidade com quanto escreve Camões na I écloga: «Que, lá junto das aras da esperança / Némesis moderada, justa e dura, / um freio lhe está pondo e lei terrível / que os limites não passe do possível» (*Rimas*: 309).

78 *Némesis... vença* Hipérbato: *Assi Némesis deu por sentença*, que quis que Amor vencesse tudo.

78 *que tudo vença* Escreve Camões na XI ode: «que a tudo Amor obriga, e vence tudo» (*Rimas*: 280); «contra as forças do Amor, que pode tudo» (*Rimas*: 281), a concluir, respectivamente, a IV e a XII estrofes. Nesta ode, retoma através de um movimento circular quanto afirmado na I estrofe, *a força soberana / do vingativo Amor, que vence tudo* (vv. 3-4), reafirmando que o verdadeiro tema principal da ode é, como já o viu Storck, a vingança de Amor, ou seja, a punição que Amor reserva às mulheres cruéis e insensíveis, que rejeitam com sobrançeria quantos delas se enamoram.

Barbara Spaggiari

I

Pode um desejo imenso
arder no peito tanto
que à branda e à viva alma o fogo intenso
lhe gaste as nódoas do terreno manto,
5 e purifique em tanta alteza o espirito
com olhos imortais
que faz que leia mais do que vê escrito.

II

Que a flama que se acende
alto tanto alumia
10 que, se o nobre desejo ao bem se estende
que nunca viu, a sente claro dia;
e lá vê do que busca o natural,
a graça, a viva cor,
noutra espécie melhor, que a corporal.

III

15 Pois vós, ó claro exemplo
de viva fermosura,
que de tão longe cá noto e contemplo
n'alma, que este desejo sobe e apura;
não creais que não vejo aquela imagem
20 que as gentes nunca vêm,
se de humanos não têm muita ventagem.

IV

Que, se os olhos ausentes
não vêm a compassada
proporção, que das cores excelentes
25 de pureza e vergonha é variada;
da qual a Poesia, que cantou
até qui só pinturas,
com mortais fermosuras igualou;

V

se não vêm os cabelos
30 que o vulgo chama d'ouro,
e se não vêm os claros olhos belos,
de quem cantam que são do Sol tesouro
e se não vêm do rosto as excelências,
a quem dirão que deve
35 rosa, cristal e neve as aparências;

VI

vêm logo a graça pura
a luz alta e severa
que é raio da divina fermosura
que n'á alma imprime e fora reverbera,
40 assi como cristal do Sol ferido,
que por fora derrama
a recebida flama, esclarecido.

VII

E vêm a gravidade
com a viva alegria,
45 que misturada tem, de qualidade
que ãa da outra nunca se desvia;
nem deixa ãa de ser arreçada
por leda e por suave,
nem outra, por ser grave, muito amada.

VIII

50 E vêm do honesto siso
os altos resplandores,
temperados co doce e ledó riso,
a cujo abrir abrem no campo as flores;
as palavras discretas e suaves,
55 das quais o movimento
fará deter o vento e as altas aves;

IX

Dos olhos o virar,
que torna tudo raso,
do qual não sabe o engenho divisar
60 se foi por artifício, ou feito acaso;
da presença os meneios e a postura,
o andar e o mover-se,
donde pode aprender-se a fermosura.

X

Aquele não sei quê,
65 que espira não sei como,
que, invisível saindo, a vista o vê,
mas para o compreender não acha tomo;
o qual toda a Toscana poesia,
que mais Febo restaura,
70 em Beatriz nem em Laura nunca via;

XI

em vós a nossa idade,
Senhora, o pode ver,
se engenho e ciência e habilidade,
igual à fermosura vossa der,
75 como eu vi no meu longo apartamento,
qual em ausência a vejo.
Tais asas dá o desejo ao pensamento!

XII

Pois se o desejo afina
ũa alma acesa tanto
80 que por vós use as partes da divina,
por vós levantarei não visto canto,
que o Bétis me ouça, e o Tibre me levante;
que o nosso claro Tejo
envolto um pouco vejo e dissonante.

XIII

85 O campo não o esmaltam
flores, mas só abrolhos
o fazem feio; e cuidado que lhe faltam
ouvidos para mim, para vós olhos.
Mas faça o que quiser o vil costume;
90 que o sol, que em vós está,
na escuridão dará mais claro lume.

(*Rimas*, Ode 4, pp. 269-271)

Lições a corrigir

v. 1 *intenso* em vez de *imenso*.

vv. 3-4 *qu'abranda e aviv'a alma, e o fogo immenso / lhe gasta* em vez de *que à branda e à viva alma o fogo intenso / lhe gaste*.

v. 5 *purifica* em vez de *purifique*.

vv. 6-7 *que c'os olhos mortais / erguendo-os lea mais do que é scritto* em vez de *com olhos imortais / que faz que leia mais do que vê escrito*.

v. 11 *já* em vez de *a*.

v. 16 *divina* em vez de *de viva*.

vv. 24-25 *qu'é... variada* em vez de *que... é variada*.

v. 39 *qu'a alma* em vez de *que n'alma*.

v. 48 *e süave* em vez de *e por suave*.

v. 53 *a cujo riso no campo abrem as flores* em vez de *a cujo abrir abrem no campo as flores*.

v. 55 *e altas* em vez de *e as altas*.

v. 70 *em Bëatriz nem Laura* em vez de *em Beatriz nem em Laura*.

v. 76 *em presença* em vez de *em ausência*.

v. 83 *que o dourado Tejo* em vez de *que o nosso claro Tejo*.

1. A vista da mulher amada (D. Francisca de Aragão, conforme atestam o *Manuscrito apenso* e o *Manuscrito de Juromenha*) provoca um desejo ardente de contemplar a essência divina da sua beleza, e a flama que desse desejo emana tem o poder de purificar a alma do amador das impurezas induzidas através do invólucro corpóreo. Em virtude desse processo de purificação, o espírito, que é elemento intermediário entre alma e corpo, adquire o poder de se elevar para além dos limites impostos aos olhos mortais, de modo

a ler e distinguir muito mais do que a imagem que, conforme a doutrina neoplatônica, fica gravada na memória do amator. A fim de possibilitar tal operação, o desejo terá de ser não apenas *intenso* (v. 1; e não *imenso*, como se lê na edição de Costa Pimpão, cf. *infra*), como também *nobre* (v. 10), isto é, exclusivamente voltado para a beleza espiritual do ser amado. Só sob essa condição a flama do desejo se consegue elevar suficientemente para alumiar o espírito, de modo a que este possa contemplar às claras a figura da amada sob uma forma mais pura do que a simplesmente corporal. É como se Camões estivesse a dizer à sua interlocutora: eu, por muito longe de vós que me encontre, posso contudo contemplar-vos com a minha alma, a qual o desejo já elevou e purificou, e a imagem que eu contemplar é tal, que só pode ser vista por quem é capaz de se erguer acima dos limites da condição humana.

Um vasto filão da poesia petrarquista apenas consegue descrever, como numa pintura, a beleza mortal da mulher amada, dotada de proporções harmoniosas, de tal modo que a pureza das linhas se une ao pudor do gesto. Essa mulher, conforme os tópicos poéticos, tem cabelos de ouro, olhos cuja luz compete com a do sol e rosto cujas cores ultrapassam em resplendor as da rosa, do cristal e da neve. Por sua vez, Camões está a sustentar: se, enquanto estou ausente, eu não posso ver tudo isso, em contrapartida, graças aos meus olhos espirituais, consigo ver muito para além dessas aparências. Aquilo que então se segue (vv. 36 ss.) é um elenco de belezas que seria muito mais difícil, se não impossível, expressar na linguagem da poesia ou da pintura: a *luz alta e severa* (v. 37) que, reflexo da beleza divina, irradia do vulto; o perfeito equilíbrio entre *gravidade* (v. 43) e *alegria* (v. 44), entre *honesto siso* (v. 50) e *doce e ledó riso* (v. 52); as *palavras discretas e suaves* (v. 54), o virar dos olhos, os meneios e a postura (vv. 57-63). Finalmente, o vocabulário de que o autor dispõe, mesmo afastando-se dos lugares-comuns do petrarquismo, revela-se incapaz de exprimir o inexprimível, *aquele não sei quê* (v. 64), *invisível* (v. 66), que a vista espiritual consegue atingir, contudo sem chegar a perceber os seus contornos e os seus limites.

Até mesmo Beatriz e Laura, os tipos de beleza feminina reconhecidos como exemplares pela melhor poesia da época, o petrarquismo, ficam, na opinião do poeta, muito aquém do ideal moderno de beleza espiritual. Esse ideal poderia ser então descrito, tomando como exemplar a própria mulher cantada na presente ode, digna sucessora de Beatriz ou Laura, sob condição de as qualidades poéticas do autor se revelarem adequadas à

expressão dessa beleza, claro que não a corpórea, mas sim a da sua própria essência divina. Essa essência é a que Camões afirma ter contemplado no período da sua longa ausência, e isto foi-lhe possível graças à intensidade do seu próprio desejo, que deu asas ao pensamento. No momento em que escreve confia que a própria inspiração, potenciada pela visão atingida, lhe permita levantar *não visto canto*, capaz de despertar admiração em Espanha e em Itália. Quanto a Portugal, julga que, neste caso, nem se sabe apreciar a sua própria poesia nem a beleza da mulher amada, quanto uma e outra o merecem.

2. No plano da crítica textual, o texto deste poema é um dos mais penalizados. A edição de Costa Pimpão que, como é sabido, se fundamenta essencialmente na segunda edição impressa (*Rimas* 1598: 59v-61v), ignorando os testemunhos manuscritos, neste caso o *Manuscrito apenso* (27) e o *Manuscrito de Juromenba* (28), apresenta uma série de lições erróneas, a mais notória das quais é *de viva fermosura* (v. 16, em vez de *divina fermosura*). Além de resultar claramente de uma intervenção censória, esta lição anula um dos sintagmas técnicos mais divulgados na literatura neoplatónica (Leão Hebreu, Castiglione). Consequências análogas tem o facto de acolher lições como *desejo imenso* (v. 1), *à branda e à viva alma* (v. 3), *olhos imortais* (v. 6), enquanto o hemistíquio *a sente claro dia* (v. 11) resulta dificilmente compreensível. Com respeito à edição Rodrigues-Vieira, o único progresso de Costa Pimpão é a correcção de *iguais* (v. 75, lição de Faria e Sousa, *Rimas varias* II 1689, 3: 159) para *igual*.

A edição de Leodegário de Azevedo Filho (*Lírica de Camões* 3 II 1997: 225-227), devido à preferência programaticamente conferida ao *Manuscrito de Juromenba* com prejuízo do outro manuscrito, o *Manuscrito apenso* (em sua opinião, «há várias evidências de erros de cópia e mesmo de inaceitáveis inovações em MA», *ib.*: 228), só parcialmente consegue melhorar o texto crítico. Substituí *imenso* (v. 1), *mortais* (v. 6) e *ausência* (v. 76), lições que figuram na segunda edição das *Rimas*, de 1598, e aceites por todos os editores precedentes (Rodrigues-Vieira, Costa Pimpão, Hernâni Cidade, Salgado Júnior, Maria de Lurdes Saraiva) por, respectivamente, *intenso*, *imortais*, *presença*. Em contrapartida, os vv. 3, 16, 48 ficam como no texto de Costa Pimpão. O que mais surpreende é o tratamento do v. 16, pois a censura religiosa, juntamente com as reacções dos copistas ao regime de

hiato constituem um dos factores dinâmicos justamente privilegiados na fixação textual de Azevedo Filho.

Escusado será precisar que o nosso comentário assenta nas lições *difficiliores* acima mencionadas.

3. Ode «de apartamento» com 13 estrofes de 7 versos, senários e decassilábicos, segundo o esquema: abABCD(d)C. A rima interna *d*, que cai sobre a sexta sílaba do decassílabo final de cada estrofe, tem a função de fazer corresponder uma rima com *D*, no final do VI verso. De outra forma, a rima *D* ficaria desprovida de qualquer relação. Da mesma feita, sob o ponto de vista métrico, eleva-se o estilo deste poema, cujo modelo principal é, como veremos nas *Achegas ao comentário (infra)*, uma canção de Bernardo Tasso, *Almo mio sol, che col bel crine aurato*.

As rimas frequentemente repetidas ao longo do poema delimitam um núcleo principal de 12 estrofes, ficando a última de certa forma isolada, com função de comiato. A I e a XII estrofes encontram-se ligadas através dos pares de rimas *tanto : manto* (vv. 2, 4) e *tanto : canto* (vv. 79, 81; ou seja, 2, 4 da XII estrofe). Note-se que *arder no peito tanto* (v. 2) e *ñã alma acesa tanto* (v. 79) são sintagmas semanticamente próximos, enquanto *terreno manto* (v. 4) é um hápax, isto é, uma expressão usada uma única vez pelo poeta. Ora, *terreno manto* é um sintagma que este poema tem em comum com a referida canção de Bernardo Tasso, ao passo que *não visto canto* (v. 81) comporta a promessa de uma nova forma de poesia. Para além destas correspondências entre a I e a XII estrofes, a função de remate da XII estrofe é ainda marcada pela repercussão imediata da rima interna *-ejo* a partir da estrofe precedente: *vejo* (v. 76) / *desejo* (v. 77) e *Tejo* (v. 83) / *vejo* (v. 84). Tenha-se também em conta que a repetição de *desejo* em «coblas capfnidas» constitui outra ligação entre as estrofes XI e XII (vv. 77, 78). Portanto *desejo*, palavra-chave que aparece nas três primeiras estrofes (vv. 1, 10, 18), contribui para o esquema circular que une a primeira e a última parte do poema.

A VI estrofe, centro do núcleo principal, é caracterizada pela presença de outra rima-chave, *fermosura*. Já presente na IV estrofe como rima interna (-*urus*, vv. 27, 28), reaparece na IX, completando o leque de posições em que uma rima pode aparecer ao longo de uma estrofe. A VII estrofe, centro topográfico de todo o poema, é por sua vez marcada pelo facto

de *-ave* (vv. 48, 49) reaparecer como *-aves* na estrofe seguinte (vv. 54, 56), conforme uma figura já observada no caso de *-ejo*.

A estas figuras métricas, e ainda outras que poderíamos assinalar, corresponde uma estrutura sintáctica igualmente estudada, com a anáfora *se não vêm... vêm logo... E vêm... E vêm* a marcar as estrofes V, VI, VII e VIII.

4. Estrofe I

Pode um desejo... Paráfrase - Um desejo, desde que se manifeste com forte intensidade, torna-se capaz de gerar no coração um calor tão elevado que abranda a alma e a aviva. Esse incêndio, sendo tão forte, consegue eliminar do invólucro corpóreo qualquer vestígio dos desejos materiais, a ponto de purificar o espírito e de o elevar a uma grande altura, de modo a que este, com seus olhos mortais, chegue a ler o que está muito para além da imagem do ser amado, tal como essa imagem está gravada dentro de si.

1-3 A oposição entre *desejo intenso* : *fogo imenso* (*Manuscrito de Juromenba*) e *desejo imenso* : *fogo intenso* (*Manuscrito apenso*; *Rimas* 1598; *Rimas varias* II 1689, 3: 151) terá de ser resolvida a favor da lição do *Manuscrito de Juromenba*. Para além da evidência proporcionada pelo paralelo com Petrarca, p. ex., «tirar mi suol un desiderio intenso» (*Canz.* 129, 55, também neste caso com referência ao motivo do apartamento), ver Leão Hebreu, «Y por esto su amor viene tanto intenso, ardiente y eficaz [...] y su amor acerqua della es grandemente intenso, eficaz, y ardiente» (1568: 114v) ou «aquele puro amor, ni intenso deseo» (79v), e Pietro Bembo, personagem do tratado de Castiglione, *Il cortegiano*, «Mas hablando de la hermosura de que nosotros agora tratamos, la cual es solamente aquella que parece en los cuerpos, y en especial en los rostros humanos, y mueve aquel ardiente deseo que llamamos amor, diremos que es un lustre o un bien que mana de la bondad divina» (1997: 482). Quanto a *imenso*, que falta em Petrarca (a par de *intenso* em *Os Lusíadas*), cf. *Os Lusíadas*, «d'espanto o ardor imenso do Oriente» (X 13, 7).

3 *que à branda e à viva alma* A lição do *Manuscrito apenso* é: *qu'abranda e aviv'a alma, e o fogo imenso / lhe gasta* (com *purifica* no v. 5). Trata-se de uma lição *difficilior* (ressalvando o adjectivo *imenso*, ver a nota precedente). Por um lado, *abranda* é estilema típico de Camões épico e lírico. Recorde-se a esse propósito, em particular (embora o texto não pertença ao *corpus* mínimo, ver *Lírica de Camões* 5 I 2001: 53), o passo da écloga *A quem darei queixumes namorados*: «porque te não abranda o fogo ardente / que procede

de tua fermosura?» (*Rimas*: 356). Por outro lado, as noções expressas pelos dois verbos encontram plena abonação em Petrarca: «i' sento in mezzo Palma / una dolcezza inusitata et nova» (*Canz.* 113, 12); «Amor ne l'alma, ov'ella signoreggia, / raccese 'l foco» (*Canz.* 71, 76-77). Diferentemente, sendo a interpretação de que *a = á* indispensável, em consequência da falta, no *Manuscrito de Juromenba*, da conjunção *e*, os adjectivos *branda e viva* não parecem ter muito sentido no contexto em que se encontram. Para *aviva* (e *apura* no v. 18), cf. Castiglione: «como el fuego material *apura* el oro, así este santísimo fuego destruye en las almas y consume lo que en ellas es mortal, y *vivifica* y hace hermosa aquella parte celestial que en ellas por la sensualidad primero estaba muerta y enterrada» (1997: 507, itálico nosso).

4 *Ibe gaste as nódoas* Observa Faria e Sousa: «Le limpie de las manchas; y estas son los materiales deseos a que incita la porción terrena; en contrario de los divinos que la olvidan [...]. Y luego aquí en la e[strofa]. 3. dirá que aquel divino deseo le mundifica, y le haze ver, y amar a su señora como a cosa divina» (*Rimas varias* II 1689, 3: 151).

4 *terreno manto* Designa o corpo humano, que envolve ou aprisiona a alma, numa concepção platónica. O termo provém da canção *Almo mio sol, che col bel crine aurato*, de Bernardo Tasso (*infra*, *Achegas ao comentário*).

5 *purifica* Corresponde, tal como *apura* (v. 18), a *purgare* em Marsilio Ficino: «Huius denique mentis oculo, qui cupit veritatis lumen et capit, solem ipsum praeesse divinum, in quem Plato noster purgatam mentis aciem dirigere iussit» (2002, I 1; 'o olho da mente deseja perceber o lume da verdade, e quem o dirige é o próprio sol divino, para o qual, conforme disse o nosso Platão, temos que dirigir o acume da mente purificada'); «Ita radius ille caelestis, qui ad ima defluxerat, refluit ad sublimia, dum similitudines idearum, quae fuerant in materia dissipatae, colliguntur in phantasia, et impurae purgantur in ratione» (XVI 3; 'Assim esse raio celeste, que descera às profundidades do ser, remonta até às alturas sublimes, uma vez que as similitudes das ideias, que se espalharam na matéria, se recolhem na fantasia e, sendo impuras, se purificam através da razão').

6-7 *com olhos... / escrito* A lição do *Manuscrito de Juromenba*, que regista *que c'os olhos mortais / erguendo-os lea mais do que é escrito*, é mais uma vez preferível. Não apenas por razões prosódicas (a saber, a sinalefa de *com* e a presença do hiato, que é excepcionalmente possível à luz da versificação de *Os Lusíadas*; ver Azevedo Filho, *Lírica de Camões* 3 II 1997: 231-232), mas também porque a versão da tradição impressa acaba por desfazer o

contraste entre *olhos mortais* e visão transcendente. Observe-se, além disso, que o Cancioneiro de Petrarca apresenta exclusivamente o sintagma «occhio mortal» e seus sinónimos (*Canz.* 127, 51; 151, 5; 154, 6).

Quanto ao v. 7, recorde-se que «por la memoria y el recuerdo de la figura impresa en el alma se recupera la visión de la amada» (Llosa Sanz 1996-1997, § 2. 1. 2).

Estrofe II

Que a flama que se acende... Paráfrase - Tão intensa é a luminosidade irradiada por essa flama, ao erguer-se, que o desejo espiritual, depois de atingir aquela beleza suprema que nunca antes tinha visto, pode enfim apercebê-la às claras, e assim contemplar o objecto de que estava à procura, cuja natureza, graça e vívida cor lhe aparecem então numa visão diferente e mais clara, em comparação com aquela normalmente perceptível pela vista corporal.

11 a Lição da segunda edição das *Rimas* que é dificilmente compreensível. Anota Maria Vitalina Leal de Matos: «o [sic] *sente claro dia*: o vê com toda a clareza» (Matos 2012: 200). É por isso corrigida para *o* por Faria e Sousa. Azevedo Filho privilegia *lá*, que é a lição do *Manuscrito de Juromenha*. Ver, na écloga *A quem darei queixumes namorados*, a comparação entre a *pastora* amada e o sol: «Torna, vem já, meu sol tão desejado, / faze esta noite escura em claro dia» (*Rimas*: 354).

12-14 *e lá vê... corporal* Escreve Castiglione: «y así en lugar de salirse de sí mismo con el pensamiento, como es necesario que lo haga el que quiere imaginar la hermosura corporal, vuélvase a sí mismo por contemplar aquella otra hermosura que se vee con los ojos del alma, los cuales entonces comienzan a tener gran fuerza, y a ver mucho, cuando los del cuerpo se enflaquecen» (1997: 505).

Estrofe III

Pois vós, ó claro exemplo... Paráfrase - Vós, ó senhora, sois um luminoso exemplo da divina beleza, a qual, por muito longe que me encontre, eu cá consigo aperceber e contemplar dentro da minha alma, que o desejo espiritual eleva e purifica: por isso não creiais que, mesmo na situação em que me encontro, não veja aquela imagem de vós que os outros nunca vêem, a não ser que consigam elevar-se muito além da própria condição humana.

16 *de viva fermosura* O *Manuscrito apenso* lê *divina*. À diferença das ocorrências seguintes, o termo é aqui referido não a Deus, mas directamente à mulher amada. A lição *divina* é eliminada nos demais testemunhos por (auto)censura. Trata-se evidentemente da lição autêntica. Castiglione escreve, «esta alta y divina fermosura» (1997: 492); Leão Hebreu, «la misma belleza divina exemplar» (1568: 114v); Garcilaso de la Vega el Inca, «esa misma hermosura divina ejemplar» (1947: 54-55). «No caso, não acreditamos em censura religiosa preventiva, pois o substantivo *exemplo* (v. anterior) naturalmente reclama o complemento nominal *de viva fermosura*», escreve Azevedo Filho (*Lírica de Camões* 3 II 1997: 236). Na verdade, os dois substantivos, *exemplo* (v. 15) e *fermosura* (v. 16), configuram um assíndeto por hendiádis, a figura de retórica que exprime através de dois substantivos ligados por coordenação uma ideia que é geralmente expressa por um substantivo e um adjectivo, mas neste caso com construção sintáctica *difficilior*.

17-18 *que de tão longe... apura* Cf. na elegia O poeta *Simónides falando*: «Õa cousa, Senhor, por certo assele / que nunca Amor se afina, nem se apura, / enquanto está presente a causa dele» (*Rimas*: 236; *Lírica de Camões* 4 I 1998: 272).

19 *não creais...* Escreve Acuña: «mas no penséis que no la veo agora, / que el espíritu siempre está dispuesto / a verla ausente» (*Varias poesias* XLIV).

Estrofe IV

Que, se os olhos ausentes... Paráfrase - Com certeza que, estando ausente, os meus olhos não vêem a vossa harmoniosa proporção, na qual a pureza e o recato se alternam vestidos das suas cores respectivas (branco e vermelho): a poesia, até agora, não pôde senão compará-la às belezas mortais, tais como se admiram nos quadros de pintores famosos.

23-24 *não vêem... proporção* Escreve Juan de Mena: «Ay otra cosa que es indicio e señal en qualquier que cabe fermosura: que los elementos de que es elementada su forma estavan concordes e amigables quando le dixieron bien compasada proporción» (1994: 644). É de notar que os tratados quinhentistas «oscillent entre la définition aristotélicienne de la beauté qui fait primer l'harmonie des proportions et la définition platonicienne, chez les poètes, en revanche, c'est Platon qui l'emporte» (Anselm 1994: 70).

24-25 *cores... variada* Preferível ler, no v. 24, a partir do texto do *Manuscrito apenso*: *qu'è... variada*. Os demais testemunhos inserem *be = é* antes de *variada*. A cor da pureza é o branco, a cor da vergonha é o vermelho,

e «na época, o ideal da mulher era este: alegre, mas recatada», escreve Azevedo Filho (*Lírica de Camões* 3 II 1997: 239).

27 *até qui* O *Manuscrito de Juromenha* regista *até aqui*. Até agora, a poesia limitou-se a competir com a pintura, que só pode representar belezas mortais.

Estrofe V

se não vêm os cabelos... Paráfrase - Nem vêm o vosso cabelo, que a linguagem da poesia corrente chama de ouro; nem os belos olhos, cuja luz os poetas comparam àquela do sol; nem a beleza do rosto, à qual a rosa, o cristal e a neve devem a beleza da própria cor.

30-31 *se não vêm...* Escreve, p. ex., Garcilaso de la Vega: «Oh hermosura sobre 'l ser humano, / oh claros ojos, oh cabello d'oro, / oh cuello de marfil, oh blanca mano!» (II égloga, 19-21).

32 *de quem* Quanto ao uso de *quem* em vez de *que*, sendo coisa e não pessoa o antecedente (cf. v. 34), ver *Lus.* I 3, 6.

32 *tesouro* Observa Faria e Sousa: «El hazer tesoro es providencia para lo que puede suceder: y assí quiere dezir esto, que el Sol para quando se hallare falto de luz haze tesoro de luzes en estos ojos» (*Rimas varias* II 1689, 3: 154).

34-35 Ou seja, tecendo o elogio do rosto, dirão que a rosa, o cristal e a neve lhe devem a beleza da própria cor. O emprego do verbo no singular, *deve*, com um sujeito múltiplo, *rosa, cristal...*, constitui um zeugma. De entre as frequentes enumerações deste tópico no petrarquismo italiano, ver: Matteo Bandello, «L'avorio schietto e la fiorita falda / d'un chiar cristallo, e le vermiglie rose, / [...] // quella tenera, fresca, viva e calda / neve, che 'l sol non teme, / le nascose / al volgo gran belleze» (*Rime* 210 estrav., 1-8); Pietro Barignano, «L'oro, il cristallo, l'ebano e i zaffiri / e le purpuree rose in su la neve» (*Rime* 27, 1-2); Luigi Tansillo, «L'oro, il cristallo, l'ebano, e le rose, / i rubini, le perle, e 'l terso avorio» (*Poesie liriche* 202, 9-10).

Estrofe VI

vêm logo a graça pura... Paráfrase - Se não vêm tudo isso, os meus olhos vêm, em contrapartida, a vossa graça pura e a luz alta e severa, a qual emana do raio da divina beleza que está dentro de vós: ela é que marca a alma e resplandece por fora, tal como um cristal que, iluminado por um raio de sol, derrama exteriormente a luz que acaba de receber.

38 *que é o raio...* Escreve Castiglione: «el cuerpo donde aquella hermosura resplandece no es la fuente de donde ella nace, sino que la hermosura, por ser una cosa sin cuerpo y, como hemos dicho, un rayo divino, pierde mucho de su valor hallándose envuelta y caída en aquel sujeto vil y corruptible» (1997: 497).

39 *que n'alma* Preferível a lição do *Manuscrito apenso* que regista *qu'a alma*. O emprego transitivo que surge nesta lição parece preferível ao emprego absoluto que registam os demais testemunhos. A única abonação do verbo encontra-se em *Os Lusíadas*: «Nenhum frio temor em vós se imprima» (II 86, 4), a atestar o uso reflexivo. Castiglione escreve: «y así con esto trae sabrosamente a sí los ojos que le ven, y penetrando por ellos se imprime en el alma de quien le mira [...], y encendiéndola, la mueve a un deseo grande dél» (1997: 483).

40-42 *assi como cristal... esclarecido* Escrevem Celio Magno, «Per si leggiadro in lei corporeo velo / trasparerà l'interna alma bellezza, / qual per puro cristallo ardente luce» (*Rime* 27, 73-75); Luigi da Porto, «Tienemi amor nel petto / un bel desio d'amarvi, / un foco, un stral che mi consuma e punge; / e pur come per schietto / cristallo può passarvi / il raggio vostro, che nel cor mi giunge» (*Rime* 30, 5-10); Luigi Tansillo, «O sommo Sol, ch'á guisa di cristallo / trapassi il cor» (*Poesie religiose*, son. 138, 9-10); Torquato Tasso, «Alma real, che per leggiadro velo / splendí qual per cristallo il sol traluce» (*Rime* 670, 1-2).

Estrofe VII

E vêm a gravidade... Paráfrase - Vêm igualmente a vossa gravidade misturada com a vívida alegria de forma tão íntima, que nunca uma se separa da outra, nem deixa uma delas, por ser leda e suave, de ter receio, nem a outra, por ser grave, de ser amável.

48 *por leda e por suave* O segundo *por* não é originário, como atesta o *Manuscrito de Juromenba*. O *Manuscrito apenso*, a segunda edição das *Rimas e Faria e Sousa* desfazem justamente o hiato após *leda* (*leda e*), ao redobram *por* antes de *siave*.

Estrofe VIII

E vêm do honesto siso... Paráfrase - Vêm igualmente os feixes de sublime luz que, ao irradiar do vosso espírito, saem temperados com um riso doce e ledó, e ao manifestarem-se, logo as flores desabrocham no campo;

e vêem as palavras discretas e suaves que, ao ressoarem, têm o poder de deter o vento e as aves que voam no alto.

53 *a cujo abrir abrem...* A lição do *Manuscrito apenso*, *a cujo riso no campo abrem as flores*, com acentos em 4.^a e 7.^a sílabas, reproduz um tipo de decassílabo mais arcaico e raro, e que por isso é preferível à lição dos demais testemunhos, que apresentam um decassílabo perfeitamente fluido e regular.

56 *as* Conforme o testemunho do *Manuscrito apenso*, o monossílabo não é originário, e foi evidentemente introduzido na restante tradição com o intuito de desfazer o zeugma (ver notas aos vv. 34-35, 70).

Estrofe IX

Dos olhos o virar... Paráfrase - Vêem ainda o virar dos olhos, que tudo faz raso, ninguém sendo capaz de adivinhar se é resultado de artifício, ou se foi efectuado por acaso; vêem os meneios e a postura da vossa pessoa, o andar e o mover-se, através dos quais se pode aprender o que é formosura.

58 *raso* Cf. *Os Lusíadas*: «aqueles que as cidades fazem rasas» (X 16, 4).

Estrofe X

Aquele não sei quê... Paráfrase - Enfim, aquele não sei quê, que se exala não sei como, e mesmo sendo invisível, a vista o vê, mas para o compreender, lhe falta um ponto de referência, e até a poesia toscana, aquela que melhor consegue restaurar o culto de Febo, patrono da poesia e das artes, nunca foi capaz de ver, quer em Beatriz quer em Laura, essa beleza inefável.

64 *Aquele não sei quê* Típico sintagma petrarquiano, p. ex.: «et non so che nelli occhi, che 'n un punto / pò far chiara la notte, oscuro il giorno, / e 'l mèle amaro, et adolcir l'assentio» (*Canz.* 215, 12-14). Menéndez Pelayo não apreciou adequadamente este sintagma: «Pero al afirmar la naturaleza ideal del amor, sabe tan poco y tan confusamente acerca de su esencia, que no acierta a designarle sino con los términos que arguyen más confusión: *Hum não sey que...*» (1993: 544). Os poetas petrarquistas usaram-no amplamente. O elenco elaborado por Faria e Sousa compreende Minturno, Rota, Bembo, Poliziano, Lelio Bonsi, Anibal Tosco, Stefano Ambrosio, Anibal Caro, Nicolò Amanio, Erasmo Valvasone, Angelo Firenzuola, Boscán, Montemayor, Aldana, Bernardim Ribeiro, Sá de Miranda e Diogo Bernardes (*Rimas varias* I 1685, 1: 45).

67 *tomo* «Corpo ou coisa materialmente sensível» segundo Azevedo Filho (*Lírica de Camões* 3 II 1997: 254), ou seja, nada existe de concreto e real capaz de exprimir, ou pelo menos de sugerir, a beleza inefável da mulher celebrada. Faria e Sousa cita, entre outros textos, os vv. 94-97 da canção *Yô ya biní* de Boscán: «Para curallos no les hallo tomo» (*Rimas varias* II 1689, 3: 159). Com efeito, a única abonação semântica do vocábulo corresponde a ‘valor, importância, valia’ (Houaiss s. v. 2, com datação ca. 1543, Ferreira de Vasconcelos, *Eufrosina*: «é a data para a cp. fig. ‘importância’»), também confirmada pela *Microcosmographia* de André Falcão de Resende (II 7, 8; II 58, 6). A etimologia talvez seja o latim *tumba*, ‘sepulcro’. No século XVII, o *Dicionario de Autoridades* regista em «tombo»: «No es probable separar de esto el uso del cast. *tomo*, en acs. abstractas y afines a la idea de masa o balumba», ou seja ‘bulto’ em Fr. A. de Guevara (1539), ‘importancia’ em B. de Villalba, ‘el grueso, corpo o bulto de alguna cosa’ em Fray Luís de León; ‘importancia, valor y estima’». Quanto a *tombo*, é aceitável a hipótese de Carolina Michaëlis de Vasconcelos, que «la idea básica fuese la de ‘montón de escrituras, donde éstas quedan como enterradas’» (Corominas s. v. «tumba»).

69-70 *que mais Febo restaura...* Graças a Dante e a Petrarca, o primeiro originário de Florença, o segundo de Arezzo, a poesia em língua italiana (toscana) é considerada a mais prestigiosa de Europa, sendo Febo o patrono mitológico da poesia e das artes. Tanto Dante, com a personagem de Beatriz, como Petrarca, com a personagem de Laura, procuraram descrever o ideal da formosura feminina. Contudo, nem um, nem outro conseguiram perceber e captar, na sua linguagem, a essência divina de *aquele não sei quê*.

70 *em... em...* O segundo *em* não é originário, conforme atesta o *Manuscrito de Juromenba* (com *Bēatriç* trissílabo). Os demais testemunhos introduziram-no com o intuito de desfazerem o zeugma sintático que implica uma omissão. Em *Os Lusíadas* também ocorre hiato intravocabular (e não sinérese com contração das duas vogais) com o vocábulo *Bēatriç* em IV 7, 1.

Estrofe XI

em vós a nossa idade... Paráfrase - Tudo isso, Senhora, em vós a nossa época o pode ver, se quiser outorgar, aos tempos coevos, engenho, ciência e habilidade iguais à vossa beleza, tal como eu, durante o longo período em que me encontrei longe de vós, consegui ver essa beleza como se estivesse na vossa presença, e isso em virtude das asas que o desejo dá ao pensamento.

73 *se engenho...* O verso apresenta hiato após *se*, diérese com separação das duas vogais na palavra *ciência*, e acentos na 3.^a (cesura lírica) e na 6.^a sílabas.

74 *...der* Em vez de *der*, Azevedo Filho (*Lírica de Camões* 3 II 1997: 257) escolhe *houver* como no *Manuscrito de Juromenba*, mas na verdade o manuscrito regista *ouver*.

76 *em ausência* É a lição da segunda edição das *Rimas* e de Faria e Sousa, a corrigir para *em presença* com base nos dois manuscritos, o *Manuscrito de Juromenba* e o *Manuscrito apenso*. Observa Azevedo Filho: «o sentido do verso é o seguinte: no meu longo apartamento (afastamento) eu a vi (com sua beleza invisível) como se ela estivesse presente» (*Lírica de Camões* 3 II 1997: 258).

77 *asas* Escreve Marsilio Ficino: «solvamus quamprimum vincula compedum terrenarum, ut alis sublatis platonice a Deo duce, in sedem aetheream liberius pervolemus» (Ficino 2002: I 1; 'é preciso libertarmos-nos das cadeias terrenas, de modo a elevarmos-nos graças às asas de Platão e, sob a guia de Deus, voar mais livremente no éter'; a metáfora, como é sabido, remonta ao *Fedro* de Platão, *Phdr.* 251 a. c.); «Concludamus animam nostram per intellectum et voluntatem tanquam geminas illas platonice alas idcirco volare ad Deum, quoniam per eas volat ad omnia» (XIV 3; 'conclui-se que a nossa alma voa até Deus por meio do intelecto e da vontade, que correspondem às duas conhecidas asas de Platão, porque é graças a elas que a alma, voando, atinge todas as coisas'). Esta imagem neoplatónica é amplamente usada pelos petrarquistas: Bernardo Cappello, «me ben puoi tu fuggir, ma non le levi / ali, ch'Amor benigno a l'alma diede» (*Rime* 92, 3-4); Tullia d'Aragona, «s'al ciel, lasciato ogni terren soggiorno, / sopra l'ali d'amor poggiando volo» (*Rime* 36, 3-4, e cf. v. 8 «da santo e bel disio levato a volo»); Vittoria Colonna, «voli con l'ali del verace amore» (*Spirituali* 93, 13); Angelo di Costanzo, «Quando l'ali d'Amor per lungo et erto / camin guidan tant'alto» (*Rime* 29, 1-2).

Tal como a alma, assim também o desejo ganha asas, depois de ser purificado. O sintagma *ali del desir* (*desio*) encontra-se, p. ex., em Pietro Barignano (*Rime* 45, 3; 67, 2), Pietro Bembo (*Rime* 82, 14), Bernardo Cappello (*Rime* 91, 4) ou Vittoria Colonna (*Rime amor. disp.* 8, 9 e 38, 3). Para «a terminologia ligada ao *voou*» na obra lírica camoniana, ver Spina 1993. Neste verso, Camões faz uma espécie de cruzamento entre *asas do desejo* e a metáfora, aliás muito mais comum, que atribui asas ao engenho ou ao pensamento. Um propósito parecido com aquele exprimido neste passo por Camões lê-se num soneto de Luigi Alamanni: «forse udirai di te più

lunge il grido, / ch'altra che scaldi il Sol, che bagnin l'onde. // E ben che l'ali del mio basso ingegno / non pôn molto per sé da terra alzarse» (*Rime* 1, 90, 7-10; 'apesar de as asas do meu baixo engenho não poderem, por si mesmas, levantar-se muito acima do solo, ouvirás talvez falar de ti e da tua beleza muito mais longe, do que qualquer outra que viva sob o sol ou junto do mar'). Ver também em Alamanni: «sopra l'ali del ver mio basso stile / porterà il nome tuo tant'alto forse / ch'odio e sdegno n'avran l'Ibero e il Reno» (*Versi e prose* 2, 9, 235-237; 'levantando-se com as asas da verdade, o meu baixo estilo levará talvez tão alto o teu nome, que isso provocará o ódio e a indignação de Espanha e Alemanha').

Estrofe XII

Pois se o desejo afina... Paráfrase - Enfim, se o desejo conferir à minha alma inflamada um grau de pureza tão intenso que graças a vós consiga aproveitar a centelha de luz divina, que a minha alma guarda dentro em si, graças a vós levantarei um canto nunca antes visto, e que a Espanha me ouça, e a Itália me celebre; quanto ao nosso Tejo dourado, vejo as suas ondas estarem a correr um pouco envoltas e dissonantes.

82 *Bétis...* *Tibre* Observa Azevedo Filho: «O Bétis é o rio Guadalquivir, em clara alusão a Sevilha, onde Luiz Gomes de Tapia e Fernando de Herrera, segundo Faria e Sousa, p. 160, celebraram a poesia de Camões. E Tibre, rio da Europa, é clara alusão a Roma, onde igualmente a sua poesia foi celebrada» (*Lírica de Camões* 3 II 1997: 260).

83 *que o nosso claro Tejo* O *Manuscrito de Juromenha* conserva o hiato *que o dourado Tejo*, transformado pela segunda edição das *Rimas* e por Faria e Sousa em *qu'o nosso claro Tejo*. O indício mais revelador encontra-se na lição do *Manuscrito apenso*, que é hipermétrica, com um número de sílabas excessivo, por implicar duas redacções (*que o nosso dourado T*), possivelmente retomando *nosso* do ascendente da segunda edição das *Rimas* e de Faria e Sousa.

Estrofe XIII

O campo não o esmaltam... Paráfrase - Não há flores a embelezar o campo, somente abrolhos que o fazem feio. Aos que gostam da poesia e da beleza, acho que lhes faltam ouvidos para mim, olhos para vós. Mas faça o que quiser o vil costume: graças à escuridão em que está envolto, o sol que fica dentro em vós mostrar-se-á bem mais luminoso.

85-87 *O campo... / ...faltam* Faria e Sousa (*Rimas varias* II 1689, 3: 161) remete para Garcilaso: «la tierra, que de buena / gana nos producía / flores [...] / produce agora en cambio estos abrojos» (I égloga, 302-306).

89 *vil costume* Escreve Benedetto Varchi: «lungi dal costume vile / di questi tempi» (*Opere* son. 261, 12-13).

Maurizio Perugi

A D. Manuel de Portugal

I

A quem darão de Pindo as moradoras,
tão doudas como belas,
florescentes capelas
do triunfante louro ou mirto verde,
5 da gloriosa palma, que não perde
a presunção sublime,
nem por força do peso algum se oprime?

II

A quem trarão na fralda [delicada]
rosas a roxa Clóris,
10 conchas a branca Dóris;
estas, flores do mar, da terra aquelas,
argêntneas, ruivas, brancas e amarelas,
com danças e coreias
de fermosas Nereidas e Napeias?

III

15 A quem farão os hinos, odes, cantos,
em Tebas Anfion,
em Lesbos Arion,
senão a vós, por quem restituída
se vê da Poesia já perdida
20 a honra e glória igual,
Senhor Dom Manuel de Portugal?

IV

Imitando os espíritos já passados,
gentis, altos, reais,
honra benina dais
25 a meu tão baixo quão zeloso engenho.
Por Mecenas a vós celebro e tenho;
e sacro o nome vosso
farei, se algũa cousa em verso posso.

V

O rudo canto meu, que ressuscita
30 as honras sepultadas,
as palmas já passadas
dos belicosos nossos Lusitanos,
para tesouro dos futuros anos,
convosco se defende
35 da lei Leteia, à qual tudo se rende.

VI

Na vossa árvore, ornada de honra e glória,
achou tronco excelente
a hera florecente
para a minha até qui, de baixa estima;
40 na qual, para trepar, se encosta e arrima;
e nela subireis
tão alto quanto aos ramos estendeis.

VII

Sempre foram engenhos peregrinos
da Fortuna envejados;
45 que, quanto levantados
por um braço nas asas são da Fama,
tanto por outro a sorte, que os desama,
co peso e gravidade
os oprime da vil necessidade.

VIII

50 Mas altos corações, dinos de império,
que vencem a Fortuna,
foram sempre coluna
da ciência gentil: Octaviano,
Cipião, Alexandre e Graciano,
55 que vemos imortais;
e vós, que nosso século dourais.

IX

Pois, logo, enquanto a cítara sonora
se estimar pelo mundo,
com som douto e jucundo,
60 e enquanto produzir o Tejo e o Douro
peitos de Marte e Febo crespo e louro,
tereis glória imortal,
Senhor Dom Manuel de Portugal.

(*Rimas*, Ode 7, pp. 272-273)

Lapso corrigido

v. 51 *vencem* em vez de *vendem*.

1. A ode VII trata a imortalidade poética através da exaltação de D. Manuel de Portugal, merecedor da distinção das Musas e das Ninfas por ter restituído à poesia a sua honra, ao actuar como protector e mecenas dos poetas. Em agradecimento, o poeta faz-lhe a promessa de imortalizar o seu nome com os seus versos.

O poema combina diversos temas e entrelaça-os em associações cuja aparente arbitrariedade é abolida pelos recursos que aglutinam os elementos. Um fio condutor, o tema metapoético, confere unidade a esta ode programática, que se autodefine e delimita os seus objectivos como louvor de um destinatário nela envolvido, porquanto mecenas e garantia da imortalidade dos versos em sua honra compostos. Deste modo, a ode serve de álveo à teorização sobre a inspiração, o estilo e os géneros poéticos. Ao longo do seu texto sucedem-se referências metapoéticas: as Musas, *de Pindo as moradoras* (v. 1); as écloas piscatórias e campestres, a que se alude com as danças das Ninfas correspondentes, *de fermosas Nereidas e Napeias* (v. 14); os géneros ligados a uma execução musical, *binos, odes, cantos* (v. 15), a qual se atribui aos cantores míticos Anfion e Arion (III estrofe); a figura do poeta, consciente do seu estilo, *meu tão baixo quão zeloso engenho* (v. 25), e do seu ofício e missão, como *laudator*, o que compõe o louvor (IV estrofe); as faculdades desse *rudo canto* (v. 29) de ressuscitar as glórias lusitanas, com citação metatextual de *Os Lusíadas* (V estrofe); a imagem da poesia de quem escreve como *hera florecente, de baixa estima* (vv. 38, 39); os poetas como *engenhos peregrinos* (v. 43); a poesia como instrumento musical ou *cítara sonora* (v. 57), capaz de propagar e imortalizar o nome do

destinatário *com som douto e jucundo* (v. 59). Qualificar desta maneira o canto poético supõe uma proclamação em defesa do estilo maneirista, soma de erudição e artifício formal, em conformidade com o *docere et delectare* horaciano. A ode contém, pois, em si mesma, uma argumentação estilística a favor da complexidade poética, em sentido formal e intelectual (Silva 2008: 63-68). Mesmo assim, tais declarações aludem à ascendência musical da ode, anteriormente equiparada a *hinos e cantos* (v. 15) por se destinar, na sua origem, a ser recitada ou cantada com acompanhamento musical, conforme o sentido etimológico do termo.

O tema da poesia encontra nos motivos vegetais um meio expressivo recorrente em grande parte das estrofes. A partir da primeira pergunta, define-se esse fundo simbólico, com a menção às coroas de louro, mirto e palma: *florescentes capelas / do triunfante louro ou mirto verde, / da gloriosa palma* (vv. 3-5). Se o louro, árvore de Apolo mas também de Júpiter, conota a vitória militar e a poesia épica, o mirto, planta de Vénus, representa a poesia amorosa. Une-se a este binómio a *gloriosa palma* (v. 5), imagem de triunfo reiteradamente referida, com sinal invertido em *as palmas já passadas* (v. 31). Reforça esta dicotomia entre grandeza épica e humildade lírica a marca vegetal alegórica dos vínculos que unem o mecenas e o poeta. O seu magistério é simbolizado pela *hera florecente* (v. 38) que trepa através do sólido tronco (talvez equivalente ao louro) do seu protector, a quem tributa a divulgação do seu nome em agradecimento (vv. 36-42).

Entre os elementos vegetais cabe mencionar as *rosas* (v. 9) da II estrofe, ornamento floral que, através de uma adjectivação múltipla, aduz cromatismo: *argénteas, ruivas, brancas e amarelas* (v. 12).

A ideia de mecenato poético também se cristaliza em noções espaciais que realçam o contraste entre elevação e queda com efeitos dinâmicos. Espalham-se por todo o poema, adquirindo diversos matizes: a *presunção sublime* da palma (v. 6), que não se deixa oprimir pela força de um qualquer peso (I estrofe); a hera que trepa pelo tronco e pelos seus ramos, num percurso ascendente (VI estrofe); os *engenbos peregrinos* (v. 43), elevados pelas asas da Fama e derrubados pela Fortuna (VII estrofe). Exprime-se aqui a instabilidade da Fortuna com a sua roda, adversa aos talentos premiados pela Fama. Os versos em causa, *co peso e gravidade / os oprime da vil necessidade* (vv. 48-49), sugerem a figura mitológica de Encélado, o gigante esmagado pelo Etna em castigo da sua ambição.

Configura-se assim uma moralidade implícita, perfilada na figura do herói ou *sapiens*, cuja rectidão confere honra e glória à poesia. A personalidade que é objecto de louvor, o *laudandus*, equipara-se aos espíritos *gentis, altos, reais* (v. 23) do passado e aos *altos corações, dinos de império* (v. 50), que subjugaram a Fortuna com a sua virtude. Este arquétipo do *sapiens* deriva para o arquétipo do *beatus*, instaurador da Idade de Ouro no presente (v. 56). O mesmo tema da imortalidade enche-se de um cunho moral, ao posicionar-se como anulação do tempo e restauração dos valores do passado que D. Manuel encarna na sua pessoa.

Como é próprio da ode horaciana, a realidade contemporânea conforma o fundo e o ambiente histórico do poema, dirigido a uma personagem relevante. A sua presença justifica o sentimento patriótico que aflora igualmente na evocação de *Os Lusíadas*, em particular na V estrofe do I canto, e nos versos finais desta ode: *e enquanto produzir o Tejo e o Douro / peitos de Marte e Febo crespo e louro* (vv. 60-61). Tais referências convivem e fundem-se com figuras do mundo clássico (*Octaviano, / Cipião, Alexandre e Graciano*, vv. 53-54) e também com o ornamento mitológico das Musas, das Ninfas, Anfion, Arion, a Fama e a Fortuna, o rio infernal Letes e, de forma alusiva, Encélado. Estas são evocações que neutralizam e universalizam a situação, afinal num contexto temporal e geográfico preciso.

Das duas possibilidades estruturais da ode horaciana, a linear e a retórica (Tracy 1952; Maddison 1960; Collinge 1961), este poema aplica a segunda, que distribui a matéria em quatro núcleos nitidamente delimitados:

1. *Propositio* (I-III estrofes). Musas, Ninfas e cantores míticos congregam-se numa oferenda universal a D. Manuel, apresentado como restaurador da honra e da glória da poesia. Esta dupla proposta, de dádivas ao destinatário e da pessoa do nobre ao leitor, constitui a parte introdutória da composição.

2. *Narratio* (IV estrofe). A categoria do destinatário como mecenas merece ao poeta a distinção de sacralizar o seu nome com os seus versos. Além de a amplificar, este núcleo faz derivar da *propositio* o tema axial da ode, que aponta já para a imortalidade poética. Perfilam-se assim a reciprocidade entre os méritos do nobre e o reconhecimento por parte do poeta, que será desenvolvida nos versos seguintes.

3. *Argumentatio* (V-VIII estrofes). A amplificação das ideias expostas estratifica-se em vários núcleos. Em primeiro lugar, evoca-se o trabalho

do poeta no passado, aludindo a *Os Lusíadas*, testemunho da sua faculdade imortalizadora graças à acção do protector (V estrofe). Descreve-se depois a relação entre ambos, equiparável à imagem clássica da hera trepadora pelo tronco (VI estrofe). Alcança-se então um plano geral (VII-VIII estrofes), no qual se expõe como os poetas são sujeitos aos avatares da Fortuna, força à qual se sobrepõem os ilustres mecenas, entre os quais se alinha o ouvinte, mencionado para restabelecer o plano apelativo e actual do poema, com a passagem do mundo clássico ao *nosso século*, partilhado por quem fala e por um *vós* (v. 56).

4. *Peroratio* (IX estrofe). O poema conclui-se com a promessa vaticinadora da perpetuação do nome do destinatário através do canto do poeta.

A este desenvolvimento argumentativo por blocos sobrepõe-se a alternância das pessoas gramaticais implicadas pelo poema, cada uma delas portadora de um determinado motivo temático. O «eu» representa o protegido, que em agradecimento elabora um canto perene, ao passo que o *vós* se faz merecedor desse canto porque ao auspiciar a actividade literária assegura a sua permanência no tempo. Ambos os actantes se relacionam através de um sentimento recíproco de amizade, marcado por uma relação hierárquica que delimita as respectivas funções. Este plano e as suas marcas gramaticais reforçam o carácter do poema como dedicatória, segundo a tradição da ode clássica e europeia.

Essa segunda pessoa, que aparece pela primeira vez em *senão a vós* (v. 18), canaliza a evolução do bloco interrogativo, para dar resposta ao anafórico *A quem* (vv. 1, 8, 15) das estrofes iniciais. A identidade desse *vós*, já facultada na dedicatória, reitera-se no último verso da introdução: *Senhor Dom Manuel de Portugal* (v. 21). Definem-se a continuidade dos vínculos entre senhor e poeta em termos de mútuo tributo, porquanto o nobre honra o baixo engenho do escritor, que em troca se compromete a sacralizar o seu nome (IV estrofe). Na V estrofe o «eu» fala do seu poema épico, sem que este predomínio exclua a presença do *tu*, responsável último por que esta obra não caia no esquecimento (*convosco se defende / da lei Leteia*, vv. 34-35). A simbiose plena de ambas as entidades ocorre na estrofe seguinte, cristalizada na metáfora da hera e do tronco, expressamente vinculada à segunda pessoa gramatical em *Na vossa árvore* (v. 36) e à primeira em *para a minha* (v. 39), segundo alguns testemunhos textuais (*Manuscrito apenso*, *Rimas* 1598, Faria e Sousa *Rimas varias*), em contraste diluído, embora

implícito, com outros testemunhos que omitem o possessivo (*Manuscrito de Juromenha*). O «eu» e o *vós* fundem-se nesta imagem vegetal que conota o tema central da ode, a proposta a quem é superior de um poema de agradecimento pela sua protecção.

Um parêntese de duas estrofes interrompe a alternância entre pessoas para ascender a generalizações, segundo o movimento em crescendo de algumas odes de Horácio (Tracy 1952: 210-212). Porém, o jogo comunicativo restabelece-se no último verso, que menciona D. Manuel como sucessor dos mecenas antigos na época que partilha com o poeta, o que fica incluído no possessivo plural: *e vós, que nosso século dourais* (v. 56). Para terminar o poema o «eu» retoma as declarações metapoéticas, diluídas na impessoalidade, *a cítara sonora* (v. 57), *com som douto e jucundo* (v. 59), cedendo todo o protagonismo à figura do seu destinatário na solene profecia que encerra a ode: *tereis glória imortal, / Senhor Dom Manuel de Portugal* (vv. 62-63).

O entrelaçamento entre as estrofes estabelece-se através de iterações que travejam o poema, concentrando em linhas unitárias a diversidade dos seus motivos. Tais repetições, verbais ou nocionais, ligam quer estrofes consecutivas, quer núcleos distantes, dando lugar a duas variedades de procedimento.

À semelhança da ode clássica, começo e fim do poema unem-se coerentemente numa estrutura envolvente ou circular, formada por elementos recorrentes na I e na IX estrofes, com predomínio de significados metapoéticos. No verso da I estrofe *do triunfante louro ou mirto verde* (v. 4) percebe-se o contraste entre o sublime do heroísmo e a simplicidade lírica que se retoma na estrofe final, em *peitos de Marte e Febo crespo e louro* (v. 61). A alusão mitológica latente no binómio do louro e do mirto, plantas respectivamente de Apolo ou Febo e de Vénus, prepara a dicotomia entre o deus da guerra e o da poesia. Uma tal variante do tópico das armas e das letras envolve o poeta e o seu protector.

Gera-se uma dupla metonímia que designa a poesia, enquanto inspiração ou actividade. Se na I estrofe as Musas são mencionadas com a perífrase *de Pindo as moradoras* (v. 1), assim o verso inicial da última estrofe se refere ao instrumento musical, *a cítara sonora* (v. 57), que produz o poema.

Além disso, ambas as estrofes contêm declarações que apontam de modo conciso para a dualidade horaciana *docere et delectare*. Nos dois casos o conteúdo metapoético deposita-se no adjectivo *douto*, que aponta para o carácter elaborado e culto do poema, equilibrado com os ingredientes

puramente formais ou lúdicos, que ficam a cargo do segundo elemento do binómio: *tão douts como belas* (v. 2), *som douto e jucundo* (v. 59).

Em conformidade com a qualificação *douto e jucundo* que o autodefine, o poema exhibe um intenso artifício, contido dentro dos limites de um estilo equilibrado que evita cair na ostentação.

2. O texto deste poema tem dois testemunhos manuscritos com expressa atribuição a Camões, o *Manuscrito de Juromenba* (28v) e o *Manuscrito apenso* (29v; preparado entre 1595 e 1598) que se encontra anexado a um exemplar da primeira edição das *Rimas* (1595) existente na Biblioteca Nacional de Portugal e cujo conteúdo reverte na segunda edição das *Rimas*, onde foi publicado (1598: 61v-63). Esses dois códices poderão derivar de um mesmo original ou de exemplares distintos de uma mesma família, ao passo que o texto impresso na edição de 1598 provém do *Manuscrito apenso*.

Várias leituras demonstram que o *Manuscrito de Juromenba* não é cópia da edição das *Rimas* de 1598, pois oferece soluções específicas que são indícios da sua independência. Como principais variantes, esse testemunho regista *dilicada* (v. 8), adjectivo que falta no *Manuscrito apenso* e na edição de 1598, e em vez de *para a minha até qui, de baixa estima* (v. 39) transcreve *bera aguora de muito baixa estima*.

Quanto a estas questões, remete-se para a obra de Leodegário A. de Azevedo Filho (1990: 27, 28-29, 88). Ver também o estudo textual que o mesmo crítico dedica especificamente a esta ode em *Lírica de Camões* (3 II 1997: 123-153), onde oferece uma exaustiva lista de variantes.

Corrigiu-se o seguinte lapso: *vendem* > *vencem* (v. 51, correctamente registado na edição de Costa Pimpão de 1953 e erroneamente grafado a partir da edição de 1955).

3. Ode com 9 estrofes de 7 versos, senários e decassilábicos, segundo o esquema: AbbCCdD. O enraizamento do poema na tradição da ode clássica e europeia confirma-se pela sua forma métrica, a estrofe de 7 versos, decassílabos e senários, ligados por rimas emparelhadas que são encabeçadas por um verso solto. Nas suas restantes odes, genuínas e atribuídas, Camões emprega outras combinações em estrofes de 7 (I, II, V, VI), 6 (IV, VIII, XI, XII) e 5 versos em forma de lira (III, IX, X). Por isso, Faria e Sousa na sua introdução às odes estabelece o limite do número de versos como traço distintivo desta forma relativamente à canção: «No deben las

odas exceder de ocho versos en cada estancia [...]. Luis de Camoens no hizo alguna que excediese de siete versos; y aunque también no la hizo que bajase de cinco, bien se puede hacer de cuatro» (*Rimas varias* II 1689, 3: 117).

Este tipo de estrofe segue o modelo geral das adaptações do tetrástico horaciano levadas a cabo por Bernardo Tasso, que combina decassílabos e senários em grupos de 5 ou 6 versos, sem decalcar nenhum dos seus esquemas, que nem tão pouco oferecem a particularidade do verso solto inicial. A denominada lira, de 5 versos, provém de um dos poemas de Bernardo Tasso, *O pastori felici* (*Loda de la vita pastorale*), através da *Ode ad florem Gnidi* de Garcilaso, um dos álveos predilectos da ode peninsular, também vertida em estrofes semelhantes à lira, mas que aumentam o seu número de versos, sem chegarem porém às proporções da *stanza divisa*. À semelhança do que se passa com outras variedades poéticas, a estrofe erige-se em indício óbvio da eleição do tipo de composição e em veículo portador de um conjunto de factores temáticos, formais e estruturais que, aglutinados, o definem. Pela sua brevidade, os modelos métricos da ode contemplam um ritmo discursivo e uma estrutura que se encontram intimamente ligados aos elos que se estabelecem entre as estrofes, e, além disso, andam associados ao tratamento de certos temas de cariz horaciano, próprios da configuração formal e prosódica específica da ode (Pérez-Abadín 1995; Beltrami 2011; Spaggiari 2011: 185-196).

4. Dedicatória

A D. Manuel de Portugal, filho do conde de Vimioso e poeta. «Él era hijo del primer conde de Vimioso, don Francisco de Portugal, y fue caballero de lúcidas partes y erudito, y que escribió versos afectuosos, y el primero de Portugal que después del largo olvido de los endecasílabos en España los restituyó con luz digna de alumbrar a otros», escreve Faria e Sousa (*Rimas varias* II 1689, 3: 161-162; Fardilha 1991, acerca da sua poesia). A eleição do destinatário mostra-se solidária com o propósito do poema, pela actividade efectiva do *laudandus*, que além de actuar como mecenas beneficiará da faculdade imortalizadora da poesia. Nas duas fontes manuscritas, o *Manuscrito apenso* e o *Manuscrito de Juromenba*, o título *Ode a D. Manuel de Portugal* evidencia a centralidade desta personagem como canalizador do discurso poético que vai sendo desenvolvido em continuação. As apóstrofes *Senbor Dom Manuel de Portugal* (vv. 21, 63), dis-

postas estrategicamente no final da introdução e do poema, confirmam esse relevo.

Estrofe I

A quem darão de Pindo as moradoras... Paráfrase - O poeta interroga-se sobre aquele que merece ser galardoado pelas Musas com coroas de louro, mirto e palma, motivos vegetais de sentido simbólico. Logo desde o começo, o poema manifesta uma dimensão metapoética que será mantida até ao final. Mesmo assim, implanta-se a partir deste momento o carácter binário que marcará o seu ritmo: *tão doutas como belas* (v. 2), *do triunfante louro ou mirto verde* (v. 4).

1 *A quem* Ao longo das três primeiras estrofes, *interrogatio* e anáfora combinam-se realçando o culto universal que Musas, Ninfas e cantores míticos prestarão ao destinatário. Começa aqui a *propositio* do poema, desenvolvida como pergunta ao longo de três estrofes.

1 *de Pindo as moradoras* Alusão às Musas, que habitam na montanha de Pindo, situada entre a Tessália e o Epiro. O sintagma procederá da I elegia de Garcilaso, «con que de Pindo ya las moradoras» (v. 14), modelo por sua vez do hipérbato, a figura de retórica que altera a ordem das palavras, pelo que a preposição *de* se antepõe ao substantivo.

3 *capelas* Coroas.

4 *louro, mirto* Plantas que conotam, respectivamente, a vitória militar e por extensão a poesia épica, e a poesia lírica ou amorosa. Cada uma delas associa-se a uma divindade, o *louro* a Apolo e o *mirto* a Vénus, e constituem uma variante do binómio armas-letas. Segundo Herrera, «Coronávanse de laurel los poetas eroicos, como se puede ver en Oracio i Estacio, i de mirto los eróticos, que son los que escrivien cosas de amor. Pero la corona de iedra se daba a los poetas menores, que son los no eroicos, que éstos se nombran mayores. Ésta es de los líricos, según algunos» (2001: 697).

5 *gloriosa palma* Também árvore da vitória, como o *louro*.

Estrofe II

A quem trarão na fralda [delicada]... Paráfrase - O poeta interroga-se sobre aquele que merece os presentes das Ninfas, no momento em que faz alusão às églogas piscatórias e campestres, com as danças das suas Ninfas emblemáticas, Nereidas e Napeias. Esta estrofe constrói-se de acordo com um princípio binário reforçado pelo hipérbato e pela correlação, a partir

dos versos senários: *rosas a roxa Clóris, / conchas a branca Dóris* (vv. 9-10). De ambos os versos deriva a construção dos dois membros simétricos, *estas, flores do mar, da terra aquelas* (v. 11), com elipse do termo comum *flores*. Seguem-se a construção de quatro membros acerca do colorido das plantas (v. 12) e dois versos com sinais de dualidade: *com danças e coreias / de formosas Nereidas e Napeias* (vv. 13-14). Em suma, deste travejamento resulta uma correlação com dois membros, *Clóris* e *Dóris*, e três enumerações (vv. 9-10, 11, 14).

9 *Clóris* Napeia, que é uma Ninfa dos bosques (cf. v. 14). Faria e Sousa identifica-a com Flora (*Rimas varias* II 1689, 3: 143, 163).

10 *Dóris* Nereida, que é uma Ninfa do oceano (cf. 14).

13 *coreias* Bailados.

Estrofe III

A quem farão os binos, odes, cantos... Paráfrase - O poeta interroga-se sobre aquele que merece os cantos de Anfion e Arion, e identifica-o com D. Manuel de Portugal, que restituiu à poesia a sua honra. Como que a fazer-se eco da anterior construção em dois membros, esta estrofe reproduz o paralelismo dos dois versos que contêm nomes próprios, *em Tebas Anfion, / em Lesbos Arion* (vv. 16-17), agora desprovidos de correlação. O recurso aplica-se, em posição idêntica, na V estrofe: *as honras sepultadas, / as palmas já passadas* (vv. 30-31). Deste modo, em três estrofes, o segundo e o terceiro versos, que são senários, são construídos através de diversos processos de paralelismo: a correlação (II estrofe); o zeugma, uma figura de elipse, já que ambos os cantores, Anfion e Arion, partilham os elementos presentes do decassílabo que os precede (*A quem farão os binos, odes, cantos*, v. 15); ou simplesmente o ênfase semântico (V estrofe).

15 *binos, odes, cantos* Três formas de celebração poética ou musical relacionadas com a ode clássica.

16 *Anfion* Músico acerca do qual se dizia que a sua lira construiu as muralhas de Tebas, movendo as pedras ao ritmo da música.

17 *Arion* Outro dos cantores míticos acerca do qual a lenda conta que, ao ser lançado à água pelos marinheiros, atraiu com a sua lira os delfins e, conduzido por um deles, alcançou a costa.

19 *Poesia já perdida* Alusão ao poema épico *Os Lusíadas* ou, mais plausivelmente, recordação da participação de D. Manuel na difusão da *poesia nova*.

21 *Senhor Dom Manuel de Portugal* A menção ao *laudandus* foi diferida para este verso que encerra uma *interrogatio* múltipla de três estrofes.

Estrofe IV

Imitando os espíritos já passados... Paráfrase - Ao dar-lhe protecção, tal como os mecenas da Antiguidade, honra o baixo engenho do poeta, o qual, em agradecimento, com os seus versos fará *sacro* o seu nome. Embora o termo possua sentido genérico, a sua menção introduz a presença da personagem histórica de Mecenas, amigo e protector de Horácio, a quem dirige o prólogo dos *Carmina* (*Maecenas atavis edite regibus, Carm. I 1*), bem como a ode II 12 e a sátira I 6 (Olivier 1939; Reckford 1959). Sob um invólucro de modéstia, o poeta revela-se conhecedor do seu estilo e consciente da sua missão laudatória. No travejamento retórico do discurso, esta estrofe desempenha a função de *narratio*, introduzindo o tema da imortalidade poética que será amplificado nos núcleos seguintes. Do ponto de vista técnico, destaca-se a construção com três membros, *gentis, altos, reais* (v. 23), que contém um elemento de contraste relativamente ao único verso de ritmo binário deste núcleo: *a meu tão baixo quão zeloso engenho* (v. 25), sem que se advirta outro indício de dualidade para além da coordenação de sinónimos (*celebro e tenbo*, v. 26).

22 *espíritos já passados* Os antigos mecenas, aos quais se equipara D. Manuel.

25 *zeloso engenho* Engenho que se aplica com singular cuidado e empenho.

26 *Por Mecenas a vós celebro e tenbo* Atribuindo a D. Manuel o nome do protector de Horácio, Gaio Cílnio Mecenas, o poeta assume a sua missão de *laudator*, para outorgar ao poema um designio epidíctico de enaltecimento.

27-28 *e sacro o nome vosso / farei A humilítas* não constitui óbice a que o poeta se atribua faculdades sacralizadoras.

Estrofe V

O rudo canto meu, que ressuscita... Paráfrase - O seu rude canto, que recorda a glória dos lusitanos, pelo facto de cantar o seu destinatário alcançará a imortalidade. Anulam-se aqui as distinções temporais, na medida em que o passado lendário de Portugal se revive no presente e se transmite, através da obra literária, ao futuro. O passo contém um comentário metatextual a *Os Lusíadas*, projectado sobre a VIII estrofe da ode. Do ponto de vista da estrutura discursiva, começa aqui uma *amplificatio* que se estenderá até à VIII estrofe, na qual a natureza e a história trazem argumentos em defesa da excelência do mecenas.

29-32 *O rudo canto meu... / dos belicosos nossos Lusitanos* Perífrase de *Os Lusíadas*, que apontará para a cronologia relativa da ode em relação

ao poema épico, publicado em 1572. Segundo Faria e Sousa, «No puedo averiguar si esto era al tiempo que le escribía, si después que le imprimió. Si era después, sería el año 1573, porque la impresión fue el de 1572. Si era antes, sería el año 1552, porque el de 1553 era ya partido para la India. Y esto es lo que yo creo, según lo dije en la *Vida del P.* que puse al principio de los *Comentarios a la Lusíada*» (*Rimas varias* II 1689, 3: 164).

34-35 *convosco se defende / da lei Leteia* Litotes dupla, recurso ligado à suposta modéstia do poeta. Num primeiro nível, atribui ao próprio mecenas, e não aos seus versos, o mérito de se sobrepor à lei leteia, numa evocação do rio infernal do esquecimento, o Letes, num segundo nível, a *atenuatio* reintroduz o conceito de imortalidade.

Estrofe VI

Na vossa árvore, ornada de honra e glória... Paráfrase - Como protector, D. Manuel é o tronco por onde trepa a hera, que por sua vez o faz subir por ele. Recorre-se aqui ao modelo de *recusatio* aplicado por Horácio nas odes, para reivindicar as suas preferências líricas (*Carm.* I 6; I 19; II 12; III 3; IV 2; IV 15; para a evolução histórica deste género, Race 1988: 1-34; para o seu uso por Horácio, d'Anna 1979-1980), embora a *humilitas* não implique uma renúncia à épica, cultivada com êxito no passado (V estrofe), nem tão pouco uma confissão de incapacidade, pois com a ajuda da sua eminência o poeta sente-se capacitado para situar a lírica nas esferas da épica, fundindo as figuras do protector e do poeta, irmanadas no acto de escrita. Deste modo, uma imagem greco-latina de significado amoroso dilata o seu alcance semântico para definir a simbiose entre as duas figuras, o magnate e o escritor, participantes no acto de criação poética. A hera agarrada ao tronco modifica o seu referente, o abraço físico, para se converter em símbolo do elogio poético (aplicando um tópico consagrado por Catulo, nos seus poemas 61 e 62; Demetz 1958). Toma como modelo textual directo um passo do exórdio da I égloga de Garcilaso: «dé lugar a la hiedra que se planta / debajo de tu sombra y se levanta / poco a poco, arrimada a tus loores» (vv. 38-40). Pela quantidade de recursos epidícticos, culmina nesta estrofe o enaltecimento do destinatário.

36 *Na vossa árvore* O louro ou a palma, já mencionados no poema pela sua vinculação ao triunfo e ao poder, ou qualquer árvore que conote firmeza, como o carvalho.

38 *hera florecente* Planta que simboliza a poesia lírica, pela sua humildade.

39 *de baixa estima* O contraste de adjectivos, *baixa* e *excelente* (v. 37), resume a união de opostos, a hera e o tronco, confirmada pelos verbos *se encosta* e *arrima* (v. 40).

41 *nela subireis* O uso do futuro redundante na faceta de vate com capacidades proféticas que se atribui ao poeta e que se proclamará sem rodeios no penúltimo verso (*tereis glória imortal*, v. 62). Aqui os augúrios lançam um movimento ascendente, marcado pelas partículas através das quais se pondera a promessa: *e nela subireis / tão alto quanto aos ramos estendeis* (vv. 41-42), imagem visual do poder.

Estrofe VII

Sempre foram engenhos peregrinos... Paráfrase - O tema da fortuna, de ampla tradição, encontra também a sua formulação nas odes de Horácio, que lançam advertências em relação à sua volubilidade (*Carm.* I 34; I 35; III 29). Sugestões visuais, dinamismo e contraste definem o estilo desta estrofe que plasma a versatilidade da Fortuna, aludindo à sua roda, a qual com um dos seus raios eleva à Fama os engenhos, para depois os esmagar com o seu peso. O par de opostos é formado por duas personificações de abstractos, Fortuna e Fama, forças que submetem os poetas às acções antagónicas de elevar (v. 45), em confronto com invejar (v. 44), desamar (v. 47) e oprimir (v. 49). A construção consecutiva que articula a estrofe realça a dicotomia de ambas as acções: *quanto levantados / por um braço nas asas são da Fama, / tanto por outro a sorte ... / os oprime* (vv. 45-49). Deste modo, expande-se uma forma sintáctica concentrada num verso da estrofe precedente: *tão alto quanto aos ramos estendeis* (v. 42). Tal coincidência reforça a afinidade entre as duas estrofes seguidas.

43 *engenhos peregrinos* Engenhos de inusual excelência.

46 *nas asas são da Fama* A Fama representa-se como figura alada. A amálgama de Fama e Fortuna gera jogos visuais, descritos através do voo ascendente das asas da Fama e das voltas da roda da Fortuna, cujos braços ou raios mudam de posição em sentido descendente, até oprimir as suas vítimas. Além de contrastar o sentido dos seus movimentos, vertical e circular, Fama e Fortuna opõem-se pela sua respectiva ligeireza e gravidade. Desta referência, irradiarão as formulações seguintes acerca da imortalidade dos mecenas (VIII estrofe) e da perenidade do nome do *laudandus* através do canto do poeta (IX estrofe).

47 *a sorte* Denominação da Fortuna.

48-49 *co peso e gravidade / os oprime da vil necessidade* A ideia de esmagamento insinua o castigo de Encélado, gigante rebelde sepultado por baixo da Sicília.

Estrofe VIII

Mas altos corações, dinos de império... Paráfrase - Porém os altos corações vencem a Fortuna e podem apoiar a poesia, tal como no passado fizeram alguns poderosos e agora o destinatário. Além de exibir um invólucro épico, esta estrofe introduz no poema um fundo de moralidade, ao incluir o destinatário no grupo dos governantes cuja rectidão moral lhes permitiu sobreporem-se aos enganos da Fortuna. O andamento binário da estrofe obtém-se com o cotejo entre passado e presente, mediante uma enumeração de personagens que é encerrada pelo destinatário: *Octaviano, / Cipião, Alexandre e Graciano / ...e vós* (vv. 53-56). A divisão da série enumerativa em dois núcleos cria-se através de proposições relativas, dispostas paralelamente: *que vemos imortais* (v. 55), *que nosso século dourais* (v. 56), respectivamente ligadas a duas noções temporais, *sempre* (v. 52) e *nosso século* (v. 56). Tal ritmo pendular, que visa a inserção de D. Manuel na história, acompanha a relação adversativa das estrofes VII e VIII, que confrontam a imagem da Fortuna, sob a perspectiva das suas vítimas, os poetas, e dos seus debeladores, os mecenas.

50 *altos corações, dinos de império* Recupera-se a identificação com *os espíritos já passados, / gentis, altos, reais* (vv. 22-23).

53 *ciência gentil* Poesia greco-latina.

53-54 *Octaviano, / Cipião, Alexandre e Graciano* Enumeração dos mecenas da Antiguidade, Augusto, Cipião Emiliano (o segundo Africano, que criou em Roma um cenáculo literário conhecido como Círculo dos Cipiãoes), Alexandre Magno e Graciano. Todos eles convergem, da mesma feita, num passo de *Os Lusíadas*, «Dá a terra Lusitana Cipiãoes, / Césares, Alexandros, e dá Augustos» (V 95, 1-2), pela sua dedicação à escrita e à leitura de poesia, mais do que pelos seus atributos de mecenato. O parentesco já foi detectado por Faria e Sousa: «De Otaviano y de Scipion, y de Alexandro se acordó el P. [a este mismo propósito también] al fin del c. 5. de su *Lusíada*» (*Rimas varias* II 1689, 3: 167).

56 *que nosso século dourais* Alusão à Idade do Ouro, que D. Manuel instaurará no presente, graças à sua condição de *sapiens* e ao mesmo tempo de *beatus*, pela sua virtude capaz de derrubar a Fortuna.

Estrofe IX

Pois, logo, enquanto a cítara sonora... Paráfrase - Deseja-lhe glória imortal, enquanto a cítara fôr estimada e enquanto houver guerreiros e poetas em Portugal. É como se lhe estivesse a oferecer um *munus*, constituído pelo desígnio imortalizador, equivalente ao que se apresenta à destinatária da III égloga de Garcilaso (Ramajo Caño 2008). Esta promessa, à maneira de um vaticínio, feita por um poeta-vate, funciona como *peroratio* do discurso. Culmina nestes versos a proclamação da imortalidade poética, tributária de *Exegi monumentum* (*Carm.* III 30) e de outras odes de Horácio (*Carm.* IV 8; IV 9). Da plasticidade das imagens precedentes (VI-VII estrofes), acede-se aos efeitos acústicos do encerramento, o que define o próprio instrumento e o seu resultado em termos musicais: *cítara sonora* (v. 57), *som douto e jucundo* (v. 59). Uma construção sintáctica múltipla segmenta a estrofe em duas proposições paralelas, *enquanto ... / se estimar ...* (vv. 57-58), *e enquanto produzir ...* (v. 60), que concorrem para a proclamação *tereis glória imortal* (v. 62). Reproduz-se aqui uma formulação clássica (*dum... dum... + futuro*), que conjuga o matiz temporal e o matiz hipotético, para declarar uma devoção incondicional, a partir do momento em que se verifiquem as premissas estabelecidas (Navarro Durán 1983; Ramajo Caño 2001; Pérez-Abadín 2004). Os binómios *douto e jucundo* (v. 59) e *o Tejo e o Douro* (v. 60) preparam a construção com dois membros, *peitos de Marte e Febo crespo e louro* (v. 61), que nacionaliza o tema das armas e das letras ao situá-lo nos limites de rios portugueses. O tom elevado da estrofe deriva em grande medida da selecção dos adjectivos, em *cítara sonora* (v. 57), *som douto e jucundo* (v. 59), *Febo crespo e louro* (v. 61), *glória imortal* (v. 62). Faz culminar em tom apoteótico esta dedicatória que profetiza ao mecenas a imortalidade.

57 *cítara* Instrumento musical, aqui empregue como metonímia de poesia. A plasticidade predominante em estrofes anteriores é agora substituída pelos efeitos acústicos que as referências musicais sugerem.

59 *som douto e jucundo* Definição estilística do maneirismo (Almeida 2011), que conjuga o saber ou a erudição com o deleite e o ornamento formal, aplicando o binómio horaciano *docere et delectare*. Este verso, equivalente ao binómio «doutos e venustos» de *Os Lusíadas* (V 95, 6), revalidará a condição do poeta como precursor do ideal poetológico defendido nas *Anotaciones* de Herrera, segundo a hipótese de Aguiar e Silva (2008: 63-66).

60 *e enquanto produzir o Tejo e o Douro* Referência geográfica que se acrescenta aos lampejos de historicidade de um poema em que a realidade

lusitana e o sentimento patriótico se combinam com figuras lendárias e clássicas, num universo poético no qual história e mitologia se fundem harmoniosamente. A expressão desta ideia conforma-se com a fórmula clássica *dum... dum...* + futuro, para proclamar uma devoção incondicional e incólume ao tempo.

61 *peitos de Marte e Febo crespo e louro* Marte e Febo (ou Apolo) são metonímia do binómio armas-letras, cristalizado no tópico da espada e da pena (cf. *La espada y la pluma* 2000), presente ao longo do poema e relacionado com a oposição entre épica e lírica, que se materializa nos pares louro-mirto (v. 4) e tronco-hera (vv. 37-38), e implícita na alusão a *Os Lusíadas* (V estrofe).

Soledad Pérez-Abadín Barro

Trabalho inserido no Proyecto de I+D *La poesía hispano-portuguesa de los siglos XVI y XVII: contactos, confluencias, recepción* (FFI2015-70917-P), do «Programa Estatal de Fomento de la Investigación Científica y Técnica de Excelencia, Subprograma Estatal de Generación del Conocimiento (MINECO, Gobierno de España)».

I

Fogem as neves frias
dos altos montes, quando reverdecem
as árvores sombrias;
as verdes ervas crecem,
5 e o prado ameno de mil cores tecem.

II

Zéfiro brando espira;
süas setas Amor afia agora;
Progne triste suspira
e Filomena chora;
10 o Céu da fresca terra se namora.

III

Vai Vénus Citareia
cos coros das Ninfas rodeada;
a linda Panopeia,
despida e delicada,
15 com as düas irmãs acompanhada.

IV

Enquanto as oficinas
dos Cíclopes Vulcano está queimando,
vão colhendo boninas
as Ninfas, e cantando,
20 a terra co ligeiro pé tocando.

V

Dece do duro monte
Díana, já cansada d'espessura,
buscando a clara fonte,
onde, por sorte dura,
25 perdeu Actéon a natural figura.

VI

Assi se vai passando
a verde primavera e seco estio;
trás ele vem chegando
despois o inverno frio,
30 que também passará por certo fio.

VII

Ir-se-á embranquecendo
com a frígida neve o seco monte;
e Júpiter, chovendo,
turbará a clara fonte;
35 temerá o marinheiro a Oriente.

VIII

Porque, enfim, tudo passa;
não sabe o tempo ter firmeza em nada;
e nossa vida escassa
foge tão apressada
40 que quando se começa é acabada.

IX

Que foram dos Troianos
Hector temido, Eneias piadoso?
Consumiram-te os anos,
ó Cresso tão famoso,
45 sem te valer teu ouro precioso.

X

Todo o contentamento
crias qu'estava no tesouro ufano?
Ó falso pensamento!
Que à custa do teu dano,
50 do douto Sólon creste o desengano!

XI

O bem que aqui se alcança
 não dura por possante, nem por forte;
 que a bem-aventurança,
 durável de outra sorte,
 55 se há-de alcançar na vida para a morte.

XII

Porque, enfim, nada basta
 contra o terrível fim da noite eterna;
 nem pode a deusa casta
 tornar à luz superna
 60 Hipólito da escura noite Averna.

XIII

Nem Teseu esforçado,
 com manha, nem com força rigorosa,
 livrar pode o ousado
 Pirítoos da espantosa
 65 prisão Leteia, escura e tenebrosa.

(*Rimas*, Ode 9, pp. 275-277)

Lapsos corrigidos

- v. 6 *branco* em vez de *brando* (conforme a lição de todos os testemunhos).
- v. 6 *espira* em vez de *aspira* (conforme a lição de todos os testemunhos).
- v. 17 *Ciclopes* (proparoxítono) em vez de *Ciclopes* (paroxítono).
- v. 29 *despois* em vez de *depois* (conforme a lição de todos os testemunhos).

Lições a corrigir

- v. 11 *Citareia* em vez de *Citerea* (*Manuscrito de Juromenba*).
- v. 35 *a Oriente* em vez de *o Oriente* (*Manuscrito de Juromenba*; cf. *o horizonte* *Manuscrito apenso*, *Rimas* 1598).

Diérese

v. 7 *sūas* (bissílabo).

v. 15 *dūas* (bissílabo).

v. 22 *Dīana* (trissílabo).

v. 45 *precioso* (quadrissílabo).

1. No Manuscrito apenso, a rubrica *Ode da brevidade da vida* encima o texto, resumindo a temática fundamental do poema. Com efeito, Camões alude ao contínuo fazer-se e desfazer-se das coisas, numa mudança constante que põe em relevo a fragilidade e a precariedade de tudo. Passam e voltam as estações do ano, passa, sem voltar, o tempo da nossa vida. De facto, o curso da existência humana é um instante fugaz, quando comparado com a eternidade.

Até este ponto, Camões percorre um *topos* que conta com uma ilustre tradição e que atravessa toda a lírica ocidental desde as suas origens. O tempo passa rapidamente e sem possibilidade de retorno, como a água de uma nascente que flui sem parar e nunca poderá regressar à sua fonte. A fuga do tempo, que é imparável e irreversível, implica necessariamente uma reflexão sobre a vida e a morte.

Perante este dilema existencial, o comportamento varia de acordo com a época e com a pessoa. No modelo subliminar da IX ode, que é Horácio, a consciência da brevidade da vida acaba por desembocar na doutrina do *carpe diem*, ou seja, a exortação a que se colha o momento fugidio, se aproveite aquilo que a vida pode oferecer, já e no presente, porque não há certezas sobre o dia de amanhã, numa atitude que muito deve ao epicurismo.

Um poeta do século XVI já adiantado, como Luís de Camões, num país católico, como Portugal, renunciará obviamente à posição epicurista para se exprimir em termos cristãos. Tudo aquilo que o homem pode recolher na vida terrena, como a glória (Heitor e Eneias) ou a riqueza material (Cresso), não ultrapassará o limiar da morte. É pois inútil perseguir estes bens efémeros.

Torna-se então necessário, diferentemente, viver a vida terrena tendo em vista e preparando a vida ultraterrena, na medida em que, só com actos reflectidos e em conformidade com os ensinamentos da Igreja, o *homo viator* tem a certeza de alcançar o único bem que dura para além da

morte: a felicidade celeste, aquela suprema felicidade que somente a visão de Deus lhe pode oferecer (*a bem-aventurança*, v. 53).

O apelo ao bem e as advertências contra os falsos prazeres tingem-se nas estrofes finais de obscuros presságios. Sob uma capa sombria, o poeta reafirma que nada é suficientemente forte para vencer a noite eterna. A morte é para todos os homens um fim inexorável. Nem a potência de amor (ilustrada pelo caso de Diana e Hipólito), nem a astúcia ou a força incoercível (exaltada no caso de Teseu e Pirítoo) podem fazer regressar à luz do dia quem está inapelavelmente confinado ao mundo obscuro do além-túmulo.

Perante a morte, o homem encontra-se desarmado e impotente, pois virtudes ou qualidades humanas de nada valem, face ao inexorável fim da vida. Os próprios deuses nada podem fazer para nos salvar da terrível escuridão eterna, à qual é impossível escapar.

Camões conclui *Fogem as neves frias* com uma imagem que se repete, a de trevas e de medo. Contradiz, implicitamente, a esperança de uma felicidade ultraterrena. A morte não será afinal o início de uma nova vida, como o sustêm os preceitos cristãos, mas uma prisão espantosa, uma escura noite infernal, ou melhor, uma *noite eterna* (v. 57), em vez da vida eterna.

Chegados a este ponto, esvai-se o optimismo do homem renascentista, bem como o ideal cristão de um Paraíso pleno de luz, sem que reste qualquer resquício do epicurismo horaciano. Neste aspecto, Camões mostra-se um intérprete magistral do sentimento de crise que envolve a mentalidade de finais do século XVI.

Sob o ponto de vista estrutural, esta ode divide-se em duas partes de igual tamanho, cada uma com 5 estrofes, separadas por um núcleo central de 3 estrofes. No seu conjunto, essa estrutura é de 5 + 3 + 5, num total de 13 estrofes, cada uma das quais tem 5 versos, num total de 65 versos.

A primeira parte (estrofes I a V) contém o *topos* do exórdio primaveril, codificado pela lírica provençal como abertura obrigatória da canção, mas já presente nos clássicos latinos (Horácio, ao caso). O poeta alonga-se na descrição, rica de pormenores, do despertar da Natureza depois do fim do Inverno. Derretem-se as neves nas montanhas, as folhas voltam a romper das árvores e os prados cobrem-se de ervinhas e flores coloridas (I estrofe). Docemente, sopra Zéfiro, o vento primaveril, e entretanto Cupido, o pequeno deus Amor, aguça as suas flechas, para alvejar o coração dos amantes. As aves (andorinhas e rouxinóis) fazem ressoar o seu canto

melancólico e o Céu, que é personificado, enamora-se da Terra, fresca e bela na estação propícia aos amores (II estrofe).

O quadro do despertar da Primavera é enriquecido por uma série de recursos mitológicos, já presentes nas duas odes de Horácio, as quais, como veremos, servem de modelo a Camões. A mitologia, nesta primeira parte da ode, tem uma função puramente decorativa. Constituí, nada mais nada menos, do que o ornamento clássico que serve de pano de fundo aos versos. Logo na II estrofe, mostram-se Zéfiro e Cupido, e Progne e Filomena, bem como e o Céu a Terra personificados. Na III estrofe, surge Vénus circundada por um grupo de Ninfas que cantam e dançam em coro. Avança também na ribalta a bela Panopeia, de corpo desnudo e elegante, acompanhada pelas duas irmãs (III estrofe). Por sua vez, Vulcão, esposo de Vénus, trabalha nas oficinas dos Ciclopes para forjar os raios de Júpiter, enquanto as Ninfas que acompanham a deusa colhem margaridas nos prados, cantando e dançando com extrema suavidade (IV estrofe).

O clima ameno e agradável esboçado no início da ode começa-se a desgastar na V estrofe com a alusão ao mito sangrento de Actéon (ver *infra*). Com a chegada da Primavera, também Diana deixa as montanhas e a espessura dos bosques para se dirigir até à fonte límpida onde se dá o encontro com o infeliz jovem (V estrofe).

Segue-se o núcleo central, composto por 3 estrofes (VI a VIII), que serve de charneira entre a primeira e a segunda parte da ode. A VI estrofe destina-se a retomar quanto até então dito acerca do ciclo eterno das estações. *Assi* (v. 26), ou seja, do modo que acabou de ser descrito, passa a verde Primavera, passa o Verão quente e seco, depois chega lentamente o Inverno e o frio, que também a seu tempo há-de passar. Tudo isso porque as estações se sucedem sem parar, uma a seguir à outra, no incessante movimento da natureza. De novo as montanhas se voltarão a cobrir de neve, de novo as chuvas enviadas por Júpiter hão-de turvar as águas das nascentes e o marinheiro terá medo das tempestades que se formam no horizonte (VII estrofe).

A VIII estrofe, que abre a segunda parte da ode, introduz uma reflexão fundamental: *tudo passa* (v. 36). O tempo corre sem parar e a nossa vida foge tão apressadamente que mal começa já está a terminar. A *gnome*, ou seja, a sentença que reconduz a experiência imediata do poeta a uma verdade de ordem geral, insiste sobre os dois temas da fugacidade do

tempo e da brevidade da vida, de acordo com os princípios característicos da mundividência maneirista.

Com a IX estrofe, regressa-se à mitologia, desta feita com propósitos de advertência. Inicia-se a série de *exempla* relativos à sentença central, ou seja, a apresentação de personagens históricas ou mitológicas que simbolizam, neste quadro, os bens preciosos que a vida, ao fugir, nos subtrai.

Por sua vez, a XI estrofe tira as devidas conclusões dos *exempla* apresentados, oferecendo uma espécie de moral dos casos mitológicos que acabaram de ser contados. Tudo aquilo que se pode obter ao longo da vida não tem o poder, nem a força, de durar para além da morte. É ao longo da vida terrena, pois, que, graças às nossas acções, devemos conquistar a felicidade eterna, a única felicidade que dura para sempre.

Mais dois *exempla*, respectivamente apresentados na XII e na XIII estrofes, levam a uma conclusão em tom de amargo desencanto. Mais do que pela promessa de uma luz ultraterrena, Camões parece ser atraído pelas trevas que fazem prisioneiros dois heróis antigos, Hipólito, enteado de Fedra, e Piríto, amigo de Teseu. Nem Diana, com o seu poder divino, nem Teseu com a astúcia e a força que possuía, conseguiram libertar Hipólito e Piríto da *espantosa / prisão* (vv. 64-65) do além-túmulo, escura e tenebrosa. O poema termina, pois, com uma nota lúgubre, pondo em relevo a impotência do homem perante o seu último destino.

Sob o ponto de vista formal, esta ode escrita em «lira» (ver *infra*) apresenta características muito particulares no plano rítmico-sintáctico, a começar pela frequência do encavalgamento (originalmente designado como *inarcatura* e depois como *enjambement*), de acordo com o princípio teorizado por Bernardo Tasso, que exortava os poetas a desvincular o período sintáctico do período rítmico, sem necessariamente sobrepor frase e verso. Esse artifício é usado nada mais nada menos do que 11 vezes, num total de 65 versos, sempre em coincidência com um decassílabo de tipo sáfico ou com desvios da escansão do decassílabo heróico, que é a forma predominante no poema.

Ganha relevo, desta feita, o facto de Camões, mesmo quando usa um esquema estrófico de importação, mostrar um absoluto domínio e uma excepcional perícia técnica, integrando as irregularidades aparentes e as anomalias dentro de uma estrutura rítmica e sintáctica que nada deixa ao acaso.

A mesma coerência perfeita domina o sistema das rimas. A variedade dos sintagmas é entretecida por uma rede fónica vertical de assonâncias

e consonâncias (Spaggiari 1980: 1009). Por sua vez, no interior do verso é a aliteração que cria elementos de ligação no plano fônico, os quais se repercutem necessariamente sobre o plano semântico, conferindo densidade e um acréscimo de significado a certas sequências de vocábulos.

A repetição de algumas palavras-chave ou de vocábulos que pertencem à mesma esfera semântica assinalam de forma inequívoca os pontos nodais do poema:

- *passando* (v. 26), *passará* (v. 30), *passa* (v. 36);
- *nada* (vv. 37, 56);
- *alcança* (v. 51), *alcançar* (v. 55);
- *forte* (v. 52), *esforçado* (v. 61), *força* (v. 62);
- *bem...* (v. 51), *bem-aventurança* (v. 53);
- *noite* (vv. 57, 60).

Quanto às fontes, *Fogem as neves frias* apresenta-se como uma reelaboração de duas odes de Horácio entre si ligadas pelos temas da Primavera e da morte. A primeira é *Diffugere nives, redeunt iam gramina campis* (*Carm.* IV 7; ‘Derreteram-se as neves, voltam aos campos as ervas novas’). A segunda é *Solvitur acris hiems grata vice veris et Favoni* (*Carm.* I 4; ‘Dissolve-se o áspero Inverno com o grato regresso da Primavera e do favónio’). Aliás, também no plano formal as duas odes têm em comum o uso do metro arquilóquio em dístico.

Essas duas odes latinas são incidíveis, como se fossem as tábuas de um díptico em que os motivos de fundo se entrecruzam e desenvolvem, utilizando espaços e volumes de modo especular. À *pallida mors* (*Carm.* I 4, 13; ‘pálida morte’), que com o seu vulto lívido tanto bate à porta dos ricos, como dos pobres, serve de eco o verso *pulvis et umbra sumus* (*Carm.* IV 7, 16; ‘somos pó e sombra’), que a bom título se poderia inscrever na tradição cristã, se não fosse por aquelas sombras que evocam o mundo pagão dos mortos. O além-túmulo é o reino da inconsistência, em confronto com a materialidade corpórea do mundo terreno.

O tema do tempo linear da vida humana, que se contrapõe à circularidade do tempo natural, é particularmente caro a Horácio, que na ode I 4 lhe associa o conceito de igualdade entre ricos e pobres perante uma morte que tudo nivela, um motivo de origem epicurista. A morte

das estações anuncia o seu retorno, ao passo que a morte do homem tem carácter único e definitivo.

O sentido de precariedade e a certeza da perda, com a morte, de todos os bens terrenos, são pois agudizados pelo espectáculo da natureza que se renova com o ciclo eterno das estações. Daí decorre o apelo, da parte do poeta, a que não se acalentem esperanças de imortalidade, e também a exortação a viver o momento presente, único e irrepetível, preservando a consciência do nosso inelutável destino.

O excepcional êxito deste díptico horaciano é ilustrado pela quantidade de traduções, imitações e reelaborações que dele foram feitas no Renascimento. Limitamo-nos a citar, de entre os poetas do tempo de Camões, António Ferreira e André Falcão de Resende. Escreve António Ferreira: «Eis nos torna a nascer o ano fermoso» (*Poemas lusitanos*: 128-130). E André Falcão de Resende: «Já o pesado inverno o rigor perde» (*Obras* 1: 494-496). A XLIV ode de Bernardo Tasso, *Dianzi il verno nevoso*, igualmente inspirada no díptico de Horácio, constitui uma fonte paralela e funciona como filtro, em língua vulgar, relativamente ao modelo latino.

A estrutura de base de *Fogem as neves frias* reproduz substancialmente a ode IV 7 de Horácio, *Diffugere nives, redeunt iam gramina campis*, que é imitada à letra quer no início, quer no fim do texto, segundo o esquema: I estrofe = Horácio IV 7, 1-3; XII-XIII estrofes = Horácio IV 7, 23-28). Sobre o pano de fundo fornecido por *Diffugere nives, redeunt iam gramina campis*, são aliás dispostas várias tesselas provenientes da ode geminada, a I 4, com relevo para a imagem de Vulcano nas grutas dos Ciclopes, que contrasta com o quadro de Vénus acompanhada pelas Ninfas (III-IV estrofes = Horácio I 4, 5-8).

Num único lugar, assinalado por Costa Ramalho (1997), parece propor-se como modelo uma terceira ode ligada ao tema primaveril, ou seja «Nidum ponit, Ityn flebiliter gemens, / infelix avis» (IV 12, 5-6; ‘Faz o seu ninho a que geme com voz de choro por Ítis, / ela, ave infeliz’). Trata-se de dois versos da ode de Camões que evocam as personagens mitológicas de Progne e Filomena: *Progne triste suspira / e Filomena chora* (vv. 8-9). Neste caso, porém, a referência imediata parece antes ser Petrarca com o soneto 310 do Cancioneiro, cujas quadras descrevem o regresso da Primavera em termos bastante próximos de *Fogem as neves frias*: «Zephiro torna, e 'l bel tempo rimena, / e i fiori et l'erbe, sua dolce famiglia, / et garrir Progne et pianger Philomena, / et primavera candida et vermiglia. // Ridono i prati, e 'l ciel si rasserena / Giove s'allega di mirar sua figlia

[Venere]; / Paria et l'acqua et la terra è d'amor piena; / ogni animal d'amar si riconsiglia ['torna a volere']». Como acontece com as odes geminadas de Horácio, também no caso do soneto de Petrarca nos encontramos perante um texto que teve uma enorme difusão e que no século XVI não podia faltar na formação de base de um letrado.

A presença constante e bem visível destes ilustres precedentes, da Antiguidade e da literatura em vulgar, sugere que a IX ode seja também ela, pelo menos em princípio, um exercício compositivo cujo objectivo é, pois, o de emular grandes modelos. Daí resulta um poema em que abundam ecos literários, e por isso mesmo de grande densidade. A recodificação camoniana incide ao nível de idiolecto, mais do que ao nível de ideologia. A sua reescrita em chave cristã, confiada a uma única estrofe, a XI, leva a pensar numa espécie de homenagem aos rigores da censura, mais do que numa profissão de fé intimamente vivida.

2. A transmissão da IX ode processa-se por via manuscrita e impressa. É registada no *Manuscrito apenso* (32v-33v) e no *Manuscrito de Juromenba* (29r-29v), fazendo também parte do Índice do Cancioneiro do Padre Pedro Ribeiro (191v). Quanto às edições, consta na segunda edição das *Rimas* (1598: 64-66) e em Faria e Sousa (*Rimas varias* II 1689, 3: 174-179). Costa Pimpão transcreve-a a partir da segunda edição das *Rimas*, ao passo que Leodegário A. de Azevedo Filho (*Lírica de Camões* 3 II 1997: 187-223) toma como texto base o *Manuscrito apenso*.

No Índice do Cancioneiro do Padre Pedro Ribeiro (1577), elaborado por finais do século XVI com base num manuscrito hoje perdido, no fólio 191v encontra-se uma secção que compreende os *incipit* de vários poemas de autoria camoniana certa, ou tradicionalmente atribuídos a Camões. A indicação «Canção *et reliquae*» na margem direita do fólio mostra que a epígrafe *canção* inclui também as *odes*. Na verdade, no primeiro lugar da lista, com o número que seria 70, surge *Fogem as neves frias*, normalmente conhecida como IX ode. O testemunho do Índice permite datar a composição anteriormente a 1577 (*ante quem*), à semelhança do que se passa com os restantes poemas que formam esta secção.

3. Ode com 13 estrofes de 5 versos, senários e decassilábicos, em forma de «lira», segundo o esquema: aBabb. Este preciso esquema métrico foi elaborado por Bernardo Tasso, à volta dos anos 30 do século XVI, como

uma das variantes da ode que redescobriu e adaptou à lírica em vulgar (Spaggiari 1980: 1004-1006). Tasso utiliza a «lira» nas odes 13, 43 e 55, bem como nos Salmos 8 e 27. O seu exemplo foi seguido por Garcilaso de la Vega na chamada canção V, que é na realidade uma ode, como o confirma a epígrafe *Ode ad florem Gnidii*. No primeiro verso, *Si de mi baja lira*, Garcilaso alude ao estilo «bajo» dos seus versos, mas o termo «lira», colocado em posição rimática, acabou por identificar este tipo específico de estrofe em toda a área ibérica. Camões utiliza a «lira» noutras duas odes, a III e a X, nas quais o vocábulo surge como explícita homenagem ao modelo: «triste lira» (v. 5) e «branda lira» (v. 26), respectivamente (Belchior 1971: 76-77).

4. Estrofe I

Fogem as neves frias... Paráfrase - O Inverno acaba e chega a Primavera. Desaparecem as neves do alto dos montes, e entretanto renovam-se as copas frondosas das árvores que dão sombra; as ervas crescem viçosas, e os prados cobrem-se de flores de todas as cores.

1 *Fogem* O presente descritivo *Fogem* corresponde ao perfeito *Diffugere* do modelo de Horácio (IV 7, 1), que exprime, por sua vez, a ideia do total desaparecimento das neves, como se fossem levadas a fugir pelo regresso da erva. «Fugir» é pois um decalque etimológico e tem o sentido de dispersar, dissipar, derreter-se, com referência às neves.

1 *as neves frias* Hipérbato, figura de inversão da ordem das palavras. O verbo precede o substantivo.

1 *frias* O adjectivo, referido a «nives» / *neves*, não aparece na ode de Horácio. No plano denotativo é de todo supérfluo, porque as neves só podem ser frias, mas a inovação de Camões justifica-se, seja por motivos de rima (*sombrias*, v. 3), seja porque no estilo elevado, como o é o da épica ou da ode, não só se admite, mas se encontra codificado o uso de epítetos redundantes, que acabam por se fixar, tornando-se verdadeiras fórmulas.

2 *dos altos montes* O sintagma é um decalque do famoso verso conclusivo da I égloga de Virgílio: «maioresque cadunt altis de montibus umbrae» (v. 83; e maiores descem as sombras dos altos montes). Segue-se a um forte encavalamento, o primeiro de uma série que se alarga a todo o texto.

2 *quando* No período em que, com referência ao despontar das novas folhas nas árvores.

2 *reverdecem* Cobrir-se de verde, dito dos campos e das árvores. Do modelo latino «redeunt», é nesta situação apenas mantido o prefixo

re- que introduz o conceito de retorno infinito num ciclo eterno. Por sua vez, *re-verdecem* e *verdes ervas* desdobram-se, para reproduzir o «gramina» de Horácio, que transmite a imagem da erva nova e viçosa que acabou de nascer. Talvez intervenha a mediação do «viride gramen» de Virgílio em três passos das *Georgicae* (II 219; III, 144; e «virescunt gramina», I 56).

3 *as arbores sombrias* Traduz «arboribus comae» de Horácio (IV 7, 2; [voltam] as comas às árvores), ou seja, as árvores cobrem-se novamente de folhas, que dão sombra. Um novo encavalgamento associa-se ao hipérbato, formando uma figura rítmico-sintáctica idêntica à dos dois primeiros versos.

4 *as verdes ervas crescem* Verso aliterante em |v|, com um artifício fonético preparado nos versos anteriores através da série *neves* (v. 1) / *reverdecem* (v. 2) / *árvores* (v. 3). Parece que o poeta quer sugerir e antecipar o rumor ligeiro do vento primaveril que sopra nos campos recobertos pela erva que cresce.

5 *prado ameno* Singular colectivo, que será um eco de Horácio: «*ne prata canis albicant pruinis*» (I 4, 4; ‘e os prados não alvejam de branca geada’). A ser assim, o empréstimo é porém revisto e corrigido através de Petrarca, «*et primavera candida et vermiglia, / ridono i prati, e ’l ciel si rasserenà*» (*Canz.* 310, 4-5). Na verdade, o texto de Horácio é reelaborado por Camões em sentido contrário, passando da imagem de um inverno prestes a acabar (‘e os prados não alvejam de branca geada’) a uma paisagem em tudo primaveril, com a extensão amena, ou seja, delectável e aprazível, de prados entretecidos de mil cores. Para o «*smalto policromo del paesaggio primaverile*» (Bettarini, ed. *Canz.*, *ad loc.*), abundam os possíveis modelos clássicos, de Lucrécio (V 737-740) a Virgílio (*Georg.* II 328-331; *Ecl.* III 56-57).

5 *tecem* O verbo tecer, no sentido de entrelaçar, revestir, matizar ou esmaltar, reenvia para a metáfora da tessitura, tradicionalmente aplicada a todas as artes liberais, inclusive a escrita e a pintura. O sujeito é as *verdes ervas* do verso anterior (v. 4), sendo a frase construída por hipérbato, com o complemento directo, *prado ameno*, a preceder o verbo regente, *tecem*. Este tipo de construção, extremamente frequente na poesia de estilo alto, serve para pôr em relevo certos elementos da frase, ao caso o verbo *tecem* e o seu valor metafórico.

Estrofe II

Zéfiro brando aspira... Paráfrase - Regressa a Primavera, sopra de novo a amena brisa, e em todas as criaturas desperta a vontade de amar. As aves voltam a cantar, cada uma delas com a sua voz característica. A andorinha emite o seu gorgoeio e o rouxinol o seu lamento. O Céu enamora-se da Terra, que recuperou toda a sua frescura.

6 *Zéfiro*... Vento primaveril por excelência, presente em Horácio: «frigor mitescunt Zephyris» (IV 7, 9; 'o frio amaina graças aos ventos'). Mas não se pode excluir o eco de Petrarca: «Zéfiro torna e'l bel tempo rimena» (*Canz.* 310, 1). O adjectivo *brando* recupera o significado de «mitescunt», pois o vento que sopra é ligeiro e suave.

6 *brando* Não *branco*, como em todas as edições de Costa Pimpão. Ver, de resto, António Ferreira e André Falcão de Resende, ambos autores de traduções-reelaboraões de odes de Horácio. Nas suas versões escrevem, respectivamente, «Eis nos torna a nascer o ano fermoso, / Zéfiro brando, e doce primavera» (*Poemas lusitanos*: 128) e «Já o pesado Inverno o rigor perde / e ao Favonio brando / obedecendo vai, e ao verão verde» (*Obras* 1: 494).

6 *aspira* Os manuscritos concordam na lição *aspira* (*Manuscrito apenso* e *Manuscrito de Juromenha*), ao passo que *Rimas* 1598 propõe *spira*, numa gralha evidente. O verbo intransitivo *aspirar*, ou seja, soprar, exalar sopro ou odor, conserva o significado etimológico do latim «ad + spirare», pelo que se pode falar de um latinismo semântico. A lição *espira*, apresentada por Costa Pimpão, não encontra correspondente em nenhum testemunho. Remonta na verdade a Faria e Sousa e é aceite pelo editor, apesar de os dicionários antigos atestarem *espirar* tão só como variante de *expirar*, ou seja morrer.

7 *suas setas* Cupido, o pequeno deus Amor, tradicionalmente representado com arco e flechas, aguça as pontas das suas armas porque se prepara para alvejar o coração de homens e mulheres, neles insinuando a paixão amorosa. A Primavera assinala de facto, para todas as espécies animais, o despertar da actividade amorosa, após o longo letargo invernal. Da mesma forma, o homem não escapa a esta lei da natureza, expondo-se às feridas infligidas por Cupido. Trata-se de um verso extremamente artificioso, que reproduz a iconografia clássica do deus Amor, Cupido para os romanos, Eros para os gregos. O verbo *afiar* corresponde a *amolar* no passo correspondente da IV ode de Camões (v. 5). Cupido está a preparar as armas, pelo que tem de afiar ou aguçar as pontas das flechas.

O verso não encontra correspondente nas odes latinas. Pode ter sido sugerido por Petrarca: «l'aria et l'acqua et la terra è d'amor piena; / ogni animal d'amar si riconsiglia» (*Canz.* 310, 7-8). Contudo, a sublime abstracção do verso de Petrarca, de clara inspiração neoplatónica, em Camões materializa-se no que poderia virtualmente ser uma estátua ou um quadro de gosto renascentista.

Do ponto de vista formal, assinalem-se: a aliteração continuada, primeiro em |s|, *suas setas*, de seguida em |a|, *Amor afia agora*; o pronome *suas*, com diérese, pelo que conta duas sílabas; a escansão do verso, que é um decassílado lírico com acentos em terceira e décima sílabas, e o habitual hipérbato, que inverte a ordem da frase, a qual seria *Amor afia agora suas setas*.

7-8 *Progne triste suspira e Filomena chora* A andorinha triste suspira e o rouxinol chora, exactamente como acontece no III verso do referido soneto 310 de Petrarca, onde *Progne* «garrisce», lamenta-se, e *Filomena* «piange», chora. Toda a estrofe, que é concebida a partir de modelos da lírica vulgar, se configura como uma inovação relativamente às odes de Horácio. Verifica-se um desvio do tom idílico e suave do despertar da Primavera. Suspiros, tristeza e choro parecem destoar, sobre o pano de fundo dos prados floridos. A explicação reside no código poético de referência, pois já em Petrarca os dois mitónimos *Progne* e *Philomela* «equivalgono a sostantivi generici» (Contini 1964: xxi), indicando simplesmente duas aves, a andorinha e o rouxinol, ambas sinónimo de Primavera. Na poesia posterior ao século XIII, os nomes das duas infelizes irmãs não andavam associados à carga sanguínea do mito originário.

De resto, na *varia lectio* do VII verso, o *Manuscrito de Juromenha* regista, *Progne leda suspira*, instaurando uma oposição com *triste* na redacção impressa. A lição *leda* mostra-se mais próxima dos modelos italianos, e não só Petrarca, mas também Bernardo Tasso, ao passo que *triste* evoca, em pano de fundo, o trágico mito grego das duas irmãs Progne e Filomena. Segundo a lenda antiga, Tereu, marido de Progne, aproveita-se em segredo da jovem Filomena, que violenta e aprisiona. Mais do que isso, para garantir o seu silêncio, corta-lhe a língua. Apesar de muda, Filomena consegue comunicar o sucedido à irmã, enviando-lhe um pano bordado por ela própria. Desencadeia-se então a vingança de Progne que primeiro mata Ítis, o filho que teve de Tereu, depois corta-o em pedaços, cozinha-o e apresenta-o em repasto ao pai ignaro. Só depois de Tereu ter comido os restos do filho é que Progne lhe revela o que fizera. Fora de si, Tereu

persegue as duas irmãs para as matar, mas os deuses intervêm, impondo uma metamorfose generalizada. Progne é transformada em andorinha e emite um som choroso e estridente, como um gemido. Filomena passa a rouxinol, resgatando na excepcional beleza do seu canto a voz humana que perdera. Tereu torna-se uma poupa, condensando na lúgubre ave noturna a violência sombria dos seus actos. O mito é obviamente contado por Ovídio nas *Metamorphoses* (VI 426 ss.).

10 *o Céu da fresca terra se namora* Neste despertar geral e no renovado ímpeto amoroso que envolve todo o criado, também o Céu e a Terra, personificados, acabam por se enamorar. O Céu, com as suas chuvas, fecundará a Terra, que por sua vez irá produzir flores e plantas em abundância (graças à intervenção de Zéfiro, que precedentemente a cobriu de sementes). Matriz directa do verso 10 é também Petrarca: «ch'anco il ciel de la terra s'innamora» (*Canz.* 255, 8). O binómio *Céu / terra* é muito frequente em Camões. O adjectivo *fresca*, assente no modelo petrarquesco, liga-se por antítese a *seco estio* (v. 27) e *seco monte* (v. 32), funcionando como comutador de *verde*, na já notada acepção de tenro, recente, acabado de nascer. O hipérbato *da terra se namora* encontra-se em Petrarca.

Assim se conclui esta segunda estrofe, que é ao mesmo tempo quer uma interpolação relativamente ao modelo das odes de Horácio, quer um apêndice de cariz mitológico à descrição inicial da Primavera, quer uma filigrana do soneto 310 de Petrarca. Todos estes aspectos se concentram em frases breves, de curto fôlego, que se justapõem por assíndeto, com uma sintaxe rigorosamente escandida.

Estrofe III

Vai Vénus Cítarea ... Paráfrase - Vénus, deusa do amor, surge acompanhada por um grupo de Ninfas e de Graças. Segundo a iconografia renascentista, magistralmente plasmada no quadro *La Primavera* de Botticelli (1482), Vénus anda sempre circundada por um número, que pode variar, de divindades menores, precisamente as Ninfas e as três Graças, que formam por si um núcleo. As Graças são representadas como jovens desnudas ou subtilmente cobertas e de porte elegante. Uma delas fica sempre de costas para o espectador, ou por outras palavras, está sempre voltada para as duas irmãs. Esta disposição específica faz com que a imagem sugira o movimento das três jovens que dançam em roda, alternando pois a sua posição sob o ponto de vista do espectador.

Para além do aspecto iconográfico, esta III estrofe caracteriza-se pelo regresso prepotente do modelo de Horácio, depois do parêntese da homenagem feita à lírica italiana, e a partir deste momento será Horácio a fornecer a trama de toda a ode. Em contraste com a enumeração enxuta da II estrofe, escandida pela medida do verso, o quadro primaveril passa a animar-se com figuras em movimento. Vénus simboliza o regresso à vida e ao amor. A sintaxe voltaia em torno da imagem da deusa e das Ninfas que a acompanham, tirando partido do encavalamento.

11-12 *Vai Vénus... rodeada* Um grupo de mulheres, jovens e belas, irrompe em cena. A matriz encontra-se em Horácio: «Iam Cytherea choros ducit Venus imminente luna, / iunctaeque Nymphis Gratiae decentes / alterno terram quatiant pede» (I 4, 5-7; ‘Já Vénus Citerea guia os coros à luz da lua, / e juntas Ninfas e Graças elegantes / batem a terra com um e outro pé’). Vénus, com o seu cortejo de divindades menores, simboliza a continuidade do ciclo vital.

11 *Vénus Citerea* Decalque de Horácio, em cuja obra o epíteto «Citerea» indica simplesmente a ilha de Cítera, na qual, segundo uma das versões do mito, a deusa teria nascido da espuma do mar. A forma correcta, *Citerea*, e não *Citareia* como em Costa Pimpão, é conservada pelo *Manuscrito de Juromenha*, que porém suprime *Vénus*, considerando talvez tratar-se de um desdobramento inútil. Na lição *Vai a alva Citerea*, deste manuscrito, surge a aliteração em |v|, que será retomada em *Vai Vénus*, transmitida concordemente pelo *Manuscrito apenso* e por *Rimas* 1598.

12 *cos coros* Corresponde literalmente ao latim «choros» («ducit») do modelo horaciano, mantendo também o significado de grupo que dança e canta, disposto em círculo ou formando uma fila. A preposição *cos* em vez de *com os* é uma forma arcaica de crase, ou fusão, que se encontra com frequência na língua literária da época. Tem a vantagem de contar por apenas uma sílaba e, no lugar em questão, antecipa a sílaba inicial do substantivo que se segue (*cos coros*).

11-12 *Vai... das Ninfas rodeada* Prossegue circundada de Ninfas. A forma verbal perifrástica divide-se, com o primeiro elemento no início do dístico, *Vai* (v. 11), e o segundo no final, *rodeada* (v. 12). As *Ninfas* eram divindades femininas que habitavam nas águas (dos mares, dos rios, dos lagos, das fontes), em grutas, montes, vales, bosques ou árvores. Viviam em simbiose com o local em causa e dele tomavam o nome, pelo que as Nereidas eram as Ninfas do mar, as Náíades eram as Ninfas das fontes e

dos rios, as Oréades as Ninfas dos montes, as Dríades as das árvores, e assim sucessivamente. O seu número varia de escritor para escritor, podendo ir das dezenas aos milhares (em Esíodo são trinta mil). Constituem uma presença física fixa em qualquer paisagem porque são divindades ligadas aos lugares naturais. Habitualmente acompanham Diana, a casta deusa da caça (que surgirá na V e na XII estrofes).

João Franco Barreto escreve: «Ha tambem Ninfas dos prados, que chamam Hymnidias ou Lemonidas [...], e finalmente outras muitas especies de Ninfas, que tomaram o nome dos lugares onde as fingem abitar, como as Tagides do Tejo ec.a» (1982: 567).

13 *a linda Panopeia* Não existe qualquer nome correspondente nos dois passos de Horácio que servem de modelo a esta estrofe. O primeiro, I 4, 5-6, já foi citado a propósito do v. 11. O segundo são os versos: «Gratia cum Nymphis geminisque sororibus audet / ducere nuda choros» (IV 7, 5-6; ‘uma Graça, desnuda, juntamente com as Ninfas e as duas irmãs, ousa guiar os coros’). Em Horácio, contudo, trata-se apenas das Ninfas e das Graças, sem qualquer especificação individual. Como observa Paolo Fedeli com fineza, «poiché il plurale *Gratiae* non potrebbe trovare posto in un esametro, Orazio ricorre [...] a un’elegante perifrasi» (Fedeli 2008: 331). Os tradutores ou imitadores quinhentistas preenchem esta lacuna propondo o nome em falta, que é, por exemplo, «Aglais» em André Falcão de Resende («Alegre a Graça Aglais, e as irmãs duas», *Obras* 1: 539) e «Panopeia» em Camões.

O nome *Panopeia* é lição do *Manuscrito apenso* e da segunda edição das *Rimas* (1598), e como tal acolhida por Costa Pimpão, mas recusada por Faria e Sousa na sua edição do século XVII. Constitui de facto uma das *cruces* textuais desta ode (o termo *crux* indica um lugar da tradição que coloca problemas considerados irresolúveis ou, contudo, de solução difícil ou controversa). De facto, *Panope(i)a* é o nome de uma Nereida, ou seja, de uma Ninfa dos mares, que nada tem que ver com as Ninfas dos campos ou dos prados. Por sua vez, o *Manuscrito de Juromenba* regista *a linda Pasíteia*, o que se liga às *duas irmãs* do v. 15, porque *Pasíteia* era considerada uma das três Graças, segundo uma tradição que é ilustrada, no Renascimento, pelas *Genealogiae* de Boccaccio. Assinala-o Costa Ramalho (1997), que porém aceita a lição *Panopeia* exactamente em virtude da troca de mitónomos, amplamente documentada nos autores clássicos.

Sobre o facto de *Panopeia* ser um ‘erro mitológico’, não pode haver dúvida. As opiniões são contudo divergentes quanto à sua avaliação. A maior parte dos estudiosos, de Faria e Sousa a Frederico Lourenço (2009), considera *Panopeia* um erro de transmissão, introduzido por um copista ou por um tipógrafo, e como tal a ser corrigido para *Pasiteia*. Diferentemente, quem escreve entende que se trata de um erro de autor, decorrente de um curto-circuito mnemónico que o copista do *Manuscrito de Juromenba* foi o primeiro a corrigir, segundo uma tipologia comportamental característica deste códice (Spaggiari 1980, 1993, 2007). Erro de autor, portanto, certamente não isolado, como bem nota o próprio Frederico Lourenço: «Como tantas vezes em Camões, a onomástica greco-latina levanta dúvidas de melindrosa resolução, tanto no que diz respeito à grafia adoptada como à forma em si» (2009: 202).

14 *despida e delicada* O binómio de adjectivos, além do mais com aliteração em |d|, corresponde ao latim «decentes», elegantes, graciosas, prazenteiras, referido às Graças que em Horácio dançam juntamente com as Ninfas (*Carm.* I 4, 6). Em Camões os dois adjectivos conotam *Panopeia* / *Pasiteia*, que se apresenta desnuda, como em Horácio (*Carm.* IV 7, 6), e *delicada*, atributo frequente das divindades e das Ninfas no idiolecto de Camões. No modelo latino o adjectivo «decentes» encontra-se ligado ao tema horaciano do «decus» e do «decorus», ou seja, a um ideal de beleza equilibrada e essencial. A nudez das Graças é um elemento tópico tanto na literatura como nas artes figurativas.

15 *com as duas irmãs* É a lição do *Manuscrito apenso* e da segunda edição das *Rimas* (1598). As Graças são de facto três e o seu número é constante, mas o seu nome pode variar. João Franco Barreto escreve: «Graças. São tres, Aglaya, Thalia, e Eufrosina, como diz Orfeo, em um imno às mesmas Graças; ainda que Homero, lib. 14. Iliad. poem a Pasithea em o numero dellas, e assi Stacio lib. 2. Theb» (Barreto 1982: 378). Sobre o assunto, mais recentemente Spaggiari 2007.

O *Manuscrito de Juromenba* regista *das fermosas irmãs*, sem especificar o número e portanto a natureza das Graças. É tanto mais curioso se considerarmos que o mesmo manuscrito introduz *Pasiteia*, nome de uma das três Graças, no v. 13, como acima se comentou.

15 *com as* Conta duas sílabas, tal como o sucessivo *duas*, com diérese a desfazer o ditongo. A dupla diérese não existe na lição do *Manuscrito de Juromenba*, no qual *das fermosas* ocupa as quatro sílabas iniciais.

15 *acompanhada* Mesmo tipo de perífrase, a figura que expõe por várias palavras o que poderia ser dito mais brevemente, e disposição paralela à dos dois versos iniciais da estrofe: *Vai Vénus Citareia / cos coros das Ninfas rodeada* (vv. 11-12) = [*vai*] *a linda Panopeia / ... / com as duas irmãs acompanhada* (vv. 13-15). A elipse do verbo *vai* no segundo membro perifrástico corresponde a uma figura retórica designada zeugma.

Estrofe IV

Enquanto as oficinas... Paráfrase - A aparição de Vénus arrasta consigo, quase por metonímia, a imagem do deus Vulcano, seu esposo e ferreiro dos deuses. Vulcano é retratado enquanto trabalha na escuridão, entre o fumo e o rumor do martelo que bate na bigorna, no interior da montanha onde moram os Ciclopes. Por contraste, o regresso às Ninfas que cantam e dançam, mal tocando com os pés no prado onde colhem margaridas, não pode ser se não uma explosão de luz, de harmonia e de cor.

16 *Enquanto* Corresponde exactamente ao *dum* latino e introduz a imagem do deus Vulcano que enche de chamas e de faúlhas o antro dos Ciclopes, onde fabrica os raios destinados a Zeus, como escreve Horácio: «*dum gravis Cyclopum / Vulcanus ardens visit oficinas*» (I. 4, 7-8; ‘enquanto Vulcano em fogo visita as oficinas laboriosas dos Ciclopes’). Só na época helenística é que Vulcano foi relacionado com os Ciclopes (anteriormente, a lenda colocava-o a trabalhar no Olimpo). Por sua vez, a dança de Vénus com as Graças remonta a Homero, fazendo parte da tradição grega desde a poesia arcaica. Em Horácio (mas não em Camões) «*imminente luna*» introduz uma variante também ela helenística. A dança ocorre de noite, enquanto a lua se demora a olhar do alto.

16 *as oficinas* Decalque do modelo latino, com o significado de fábrica. Neste caso as grutas onde vivem os Ciclopes são comparadas a oficinas de ferreiros.

17 *dos Ciclopes* «Fingem os Poetas serem filhos de Neptuno e de Anfitrite, os quaes nam tinham mais que um só olho em o meio da testa, como Polifemo, que foi um delles, e eram cento em numero, ministros de Vulcano; que forjam os raios do Jupiter na Ilha Lipara, uma das Eolias, onde está o monte Etna» (Barreto 1982: 210-211). Observe-se como também os comentadores podem cair em erro. O monte Etna fica na Sicília, ao passo que o vulcão do arquipélago das Eólias, a norte da Sicília, fica numa das suas ilhas, que é a de Stromboli e não a ilha Lípara. O complemento *dos Ciclopes* depende de *oficinas* no verso precedente, e provoca o primeiro

forte encavalgamento da estrofe. O ritmo do decassílabo, com acentos em terceira, sexta e décima sílabas, garante neste caso a pronúncia da palavra como paroxítona. Não é proparoxítona, *Cíclopes*, como no texto de Costa Pimpão.

17 *Vulcano* O ferreiro dos deuses, que nasceu disforme e com uma tal fealdade que foi atirado por Júpiter para uma ilha e, por efeito da queda, ficou manco. A tradição fê-lo esposo de Vénus. Para além dos raios que fornece a Júpiter, também forja armas para os outros deuses e para os heróis.

17 *está queimando* Mais uma perífrase verbal, com valor durativo. Vulcano vive fechado no ventre incendiado da montanha onde leva a cabo, incessantemente, o seu trabalho de ferreiro. No quadro inicial, a estrofe transmite a imagem da força física brutal (Vulcano que bate na bigorna), por entre as trevas fendidas pelo fogo e pelas faúlhas, com o barulho surdo e profundo que ressoa naquele ambiente quase infernal.

18-19 *vão colhendo boninas / as Ninfas* O contraste com o quadro precedente não podia ser mais nítido. Nos prados, ao ar livre, sob o sol primaveril, as Ninfas passam o tempo a colher margaridas e vão cantando e dançando. Esta segunda parte da estrofe é uma inovação relativamente ao modelo latino. Ao retomar as Ninfas, já mencionadas no v. 12, Camões acrescenta a esta descrição primaveril um toque de frescura com o gesto de colher flores, aliás flores modestas, as *boninas*. Depois da férrea estrutura mitológica dos vv. 6-17, abre-se um parêntese de doçura quase doméstica.

Estrofe V

Dece do duro monte Diana... Paráfrase - Uma outra imagem de deusa ocupa a V estrofe, evocando a iconografia renascentista que lhe corresponde. Depois de Vénus, eis que surge a sua inimiga, Diana, deusa da caça, que, cansada da sua dura estadia invernal no alto da montanha, se aproxima à procura de uma nascente de águas claras (já não turvas das chuvas, mas cristalinas porque alimentadas pelo degelo). Junto daquela nascente, deu-se o encontro fatal com o jovem Actéon, que pagou com a vida o seu pecado.

21-22 *Dece do duro monte Diana* Diana desce dos ásperos cumes do monte, cobertos por densos bosques, até ao vale que se abre, verde e luminoso, o que é mais um sinal de que o inverno está a terminar. A mesma deusa será de novo evocada na XII estrofe, com o epíteto de *deusa casta*, ligada ao mito de Hipólito. Diana, filha de Júpiter e irmã gêmea de Apolo, era originariamente deusa da caça e dos animais. Obteve licença do pai para

não casar, ficando para todo o sempre virgem, e daqui decorre o atributo de *casta*. Júpiter concedeu-lhe também um séquito de Ninfas, tal como ela votadas à castidade. Foi para se vingar do ultraje feito à sua pureza que Diana transformou em veado o jovem Actéon (cf. v. 25), que a tinha visto banhar-se desnuda numa nascente (*a clara fonte* do v. 23).

Toda esta V estrofe parece inspirada nas *Metamorfoses* de Ovídio (III, 155-164), com relevo para os passos: «Vallis erat piceis et acuta densa cupressu, / [...] cuius in extremo est antrum nemorale recessu» (vv. 155-157; ‘Era um vale com bastos pinheiros e ciprestes cheios de agulhas [...] / na extremidade do qual havia uma gruta que é um refúgio entre os bosques’); «fons sonat a dextra tenui perlucidus unda, / [...] hic dea silvarum venatu fessa solebat / virgineos artus liquido perfundere rore» (161-164; ‘Uma nascente ressoa à direita, translúcida, com o ténue movimento da água, / [...] aqui a deusa dos bosques, quando estava cansada da caça, costumava banhar os membros virgens com a líquida geada’).

No início da estrofe, note-se a aliteração em |d| que sugere, no plano fonético, a dureza e o rigor da vida silvestre (*Dece do duro monte Diana*), bem como o hipérbato (o verbo precede o sujeito) e o forte encavalgamento que liga, como sempre, os dois primeiros versos. *Diana*, com diérese, vale três sílabas.

22 *já cansada* Fatigada, depois dos longos meses inverniais (cf. «venatu fessa», nota anterior).

22 *espessura* Floresta ou bosque denso (cf. «vallis [...] densa», nota anterior). É uma palavra bastante frequente no idiolecto de Camões e indica sempre a densidade dos bosques, por contraste com as clareiras.

23 *a clara fonte* A nascente de claras águas. Este sintagma faz parte de uma série de formulações em que substantivo e adjectivo se relacionam através de um paradigma predefinido, com recurso ao número restrito de possibilidades combinatórias que é admitido pelo cânone. Cf. *neves frias* (v. 1), *altos montes* (v. 2), *árvores sombrias* (v. 3), *verdes ervas* (v. 4), *prado ameno* (v. 5), *fresca terra* (v. 10), *duro monte* (v. 21), *verde primavera* (v. 27), *seco estio* (v. 27), *inverno frio* (v. 29), *frígida neve* (v. 32), *seco monte* (v. 32), *clara fonte* (v. 34).

24 *por sorte dura* Má fortuna, adversidade, fatalidade. Foi de facto por mero acaso que Actéon, que andava à caça, assistiu ao banho de Diana. O mesmo adjectivo já fora empregue no sintagma *duro monte* (v. 21). A estrofe conclui-se, pois, com a mesma nota inicial, quer sob o ponto de vista semântico, quer sob o ponto de vista fonético.

A culpa de Actéon é a de ter faltado ao respeito à deusa. Depois de a ter visto desnuda junto à nascente, o jovem deixou-se seduzir pela sua beleza, quando, diferentemente, a sua adoração devia ter sido purificada de qualquer desejo carnal. A *casta* Diana não pôde deixar de o punir, por ter transgredido os limites do seu território, ao ceder à atracção sensual, que é domínio de Vénus. De facto, na mitologia antiga, Diana (que corresponde à deusa grega Ártemis) e Vénus (que corresponde à deusa grega Afrodite) são potências adversárias, e da sua contínua inimizade nascem algumas das mais terríveis sagas ou guerras da Antiguidade.

24 *Actéon* O mito de Actéon que, transformado em veado, acaba por ser dilacerado pelos seus próprios cães, é aqui apenas objecto de alusão. Em *Os Lusíadas*, esse mesmo mito é plenamente utilizado com objectivos políticos. Ao recordar a sorte infeliz de Actéon, Camões pretende convencer D. Sebastião a abandonar a caça e os restantes passatempos próprios de um gentilhomem, para se concentrar nos destinos do reino (Ramalho 1980).

24 *perden... a natural figura* Perdeu a forma exterior que lhe era própria, e portanto perdeu o aspecto humano. A metamorfose em veado é obviamente descrita por Ovídio nas *Metamorfoses* (III, 186 ss.). Note-se que o verbo *perdeu* é a única forma do perfeito que interrompe a longa série de formas do indicativo presente ou futuro, com a qual é entretecida a primeira parte da ode. Abre como que um parêntese acerca do trágico destino do jovem, que ocorreu e está definitivamente encerrado no passado, e, mais do que isso, para sempre fixado pelo caso mitológico.

Estrofe VI

Assi se vai passando... Paráfrase – Entre estes acontecimentos, em parte naturais, em parte mitológicos, passa lentamente a Primavera, verde e viçosa, à qual se segue o Verão, que traz calor e seca. Volta depois o Inverno, que por sua vez durará um certo período. Fecha-se assim circularmente o ciclo das estações que se tinha iniciado na I estrofe com o despertar da Primavera.

26 *Assi* Deste modo, ou seja, segundo as modalidades descritas nas 5 primeiras estrofes.

26 *se vai passando* Mais uma construção perifrástica, posta em relevo pelo encavalgamento e pelo hipérbato. A forma verbal no singular é válida para os dois sujeitos apresentados no v. 27, através da figura retórica do zeugma.

27 *a verde primavera e seco estio* Par antitético (*verde : seco, primavera : estio*), cujo paralelismo se torna assimétrico em virtude da ausência de artigo no segundo sintagma (*seco estio, não o seco estio*).

28 *trás ele* Referido a *estio*, em rima no verso precedente. A preposição *trás* sugere a sucessão temporal, reforçada por *depois* no verso seguinte, ao passo que *vem chegando* constitui a segunda das três personificações que plasmam esta VI estrofe.

29 *o inverno frio* O terceiro elemento do ciclo das estações, depois da Primavera e do Verão. O sintagma situa-se em rima, portanto em posição destacada, e é o sujeito de *vem chegando* do verso anterior, por hipérbato.

30 *também* Como as outras estações.

30 *passará* Trata-se da primeira forma verbal do texto em indicativo futuro. Até este momento fora usada uma sequência de formas verbais construída em indicativo presente de tipo descritivo (*fogem... reverdecem... crecem... tecem... aspira... afia... suspira... chora... se namora... vai... está... vão... dece...*). É também a segunda vez que o verbo *passar* é usado. Este verbo repete-se três vezes em 10 versos, num dos pontos fulcrais da ode: *passando* (v. 26), *passará* (v. 30), *passa* (v. 36). A iteração responde à necessidade de transmitir a ideia do contínuo decurso do tempo. Passam as estações, tal como passa o tempo da nossa vida, contudo o ciclo das estações é eterno e imutável, ao passo que a nossa vida é breve e irrepetível.

30 *por certo fio* Na mesma ordem fatal, segundo Maria de Lurdes Saraiva (*Lírica completa* III 1981: 107). O substantivo *fio* é usado no sentido figurativo de encadeamento, concatenação, continuidade.

Estrofe VII

Ir-se-á embranquecendo... Paráfrase – De acordo com o ritmo incessante das estações, os montes que se tinham libertado do gelo com o tépido Zéfiro voltam a ficar brancos, as chuvas enviadas por Júpiter farão de novo turvas as águas cristalinas das nascentes e os navegantes ficarão preocupados com a chegada das tempestades outonais. Tudo recomeça, sempre igual e sempre diferente, no ciclo perpétuo da natureza.

31 *ir-se-á embranquecendo* A perífrase que se estende por todo o verso, projecta desta feita um futuro. Lentamente, um floco e depois outro, a neve, que se tinha derretido no início da Primavera, cobrirá de novo os montes, fazendo-os brancos. O sujeito, posposto, encontra-se no fim do verso seguinte, por hipérbato.

32 *com a frígida neve* Corresponde às *neves frias* do *incipit*. O singular colectivo substitui o plural, ao passo que o adjectivo *frias* sofre uma variação com o sinónimo *frígida*, de igual significado e etimologia, mas pertencente ao registo de estilo dos cultismos (latinismo, ou seja, decalque do latim «frigidum»).

32 *o seco monte* Também aqui os *altos montes*, de inspiração virgiliana, se transformam num singular colectivo. O adjectivo *seco* (despido, árido) contrapõe-se *in absentia a verde*, que conota a Primavera. No v. 27 o mesmo adjectivo surge no sintagma *seco estio* com valor semelhante.

33 *Júpiter chovendo* Elegante solução para indicar Júpiter *Pluvius*, ou seja, Júpiter como deus que traz a chuva. Esta divindade romana, à qual foram consagrados vários templos, determinava a distribuição das chuvas, função de importância primordial numa sociedade rural, como a latina.

34 *turbará a clara fonte* As chuvas do Outono farão turvas as águas das nascentes, as quais são por definição *claras*, ou seja, transparentes. O sintagma *clara fonte* já tinha sido usado no v. 23, quando é evocado o mito de Diana e Actéon.

35 *temerá* Terceira e última forma verbal no futuro da estrofe, em aliteração com *turbará* no início do verso precedente.

35 *o marinheiro* Sujeito depois do verbo, com o habitual hipérbato.

35 *a Oriente* Constelação próxima do signo de Touro, cuja aparição no céu assinala a chegada das tempestades no Outono. Por essa razão suscita os receios dos navegantes. Esta lição, tal como foi estabelecida por Costa Pimpão, não existe, remontando a uma conjectura de Faria e Sousa. Os três testemunhos textuais registam: *o orisonte* (*Manuscrito apenso*); *o Orizonte* (*Rimas* 1598); *o orionte* (*Manuscrito de Juromenba*).

Esta passo constitui a segunda *crux* textual da IX ode de Camões e propõe de novo a disposição tipológica do mitónimo *Panopeia* / *Pasitea* (v. 13). A segunda edição das *Rimas*, bem como o *Manuscrito apenso* (1595-1598), transmitem ambos a lição *orizonte*, substantivo que designa a linha circular em que a terra ou o mar parecem unir-se ao céu. O significado geral do verso não se altera. Quando chega o Outono, o navegante olha receoso o horizonte, ao divisar os primeiros sinais de tempestade. Por sua vez, o *Manuscrito de Juromenba* regista *o orionte*, com inicial minúscula. Entre as duas lições concorrentes, a diferença reduz-se a um único grafema: *o ori<sz>onte*.

A forma *Oriente* encontra-se em *Os Lusíadas* (VI 85, 6; X 88, 6), bem como na ode de Bernardo Tasso igualmente inspirada em *Diffugere nives* de

Horácio («*l'armato Oriente / faceva con l'onde salse aspra tenzone*», 46, 9-10). Já na poesia latina este era um lugar-comum, usado nomeadamente por Virgílio e Horácio para indicar uma constelação perigosa para a navegação.

Também neste caso as opiniões são discordantes, tendo sido escolhida, pela maior parte dos editores, a opção *Oriente*, em detrimento de *orizante* (cf. Spaggiari 1980; Spaggiari 1993; Spaggiari 2011; Azevedo Filho, apud *Lírica de Camões* 3 II 1997: 203-204; Lourenço 2009).

Estrofe VIII

Porque, enfim, tudo passa... Paráfrase – A estrofe assinala uma pausa para reflexão, depois da primeira parte da ode onde se descreve a sucessão das estações do ano, ora em termos paisagísticos, ora através de recursos mitológicos. A sentença é sem apelo, pois tudo passa, o tempo corre sem retorno e a nossa vida termina mal começa.

36 *Porque* Conjunção coordenativa explicativa, separada da proposição anterior por uma pausa, neste caso expressa através de um ponto final.

36 *enfim* No fim, chegados ao fundo das questões, com valor de algo consumado, introduzindo a própria e verdadeira sentença.

36 *tudo passa* Sintagma aparentemente banal, mas que é nada mais, nada menos, do que um decalque do célebre *panta rhei kai ouden perimene* do filósofo grego Heraclito. Este fragmento, que é um condensado da sabedoria antiga, era um dos *slogans* mais usados, na Antiguidade, por quem quisesse recordar ao homem o seu destino terreno. Simboliza a ideia de um mundo em perpétuo movimento, em virtude da incessante transformação de todas as coisas.

37 *não sabe o tempo* Saber com o significado de ter capacidade ou possibilidade de. A habitual inversão de verbo e sujeito prepara a parte conclusiva do verso.

37 *ter firmeza* Manter-se firme, ficar imóvel e ser constante.

37 *em nada* Em nenhum aspecto da realidade terrena. A palavra *nada*, em posição de rima, contrapõe-se a *tudo* do verso precedente, tal como *ter firmeza* se contrapõe a *passa(r)*, no sentido de ser transitório, não perdurar e como tal acabar.

38 *nossa vida escassa* O tempo breve da nossa vida terrena. A brevidade da vida é dimensionada no confronto com a eternidade da morte. O modelo encontra-se num verso gnómico de Horácio «*vitae summa brevis*» (*Carm.* I 4, 15; ‘a breve suma da nossa vida’, ou, noutros termos, a totalidade da

vida, resultado da soma de anos, meses, dias, horas e minutos, mostra-se, por fim, breve ou mesmo insignificante).

39 *foge* Como *fogem* no *incipit*. O verbo *fugir*, juntamente com o verbo *passar*, é o único que se repete ao longo dos 65 versos da ode. Insiste-se na rapidez com que se esgota a nossa vida, já por si breve, de tal modo que início e fim, nascimento e morte, não são mais do que dois momentos que vêm um a seguir ao outro no decurso eterno do tempo. O verbo é colocado no início do verso, depois de um forte encavalgamento. O adjectivo *apressado* transmite a ideia de rapidez, velocidade e quase precipitação. A ânsia não é, naturalmente, um atributo emotivo do tempo, mas antes do homem, que tem a percepção da sua passagem inexorável.

40 *que... é acabada* Sintagma consecutivo, introduzido por *tão* do verso anterior.

40 *quando se começa* No momento em que se inicia, já contém em si a predição do fim. O verso, de sabedoria popular, afirma de forma instintiva uma verdade hoje cientificamente comprovada. No momento em que um recém-nascido vê a luz, parte das suas células começa a morrer. O sabor proverbial do verso decorre da justaposição de dois verbos antónimos, *começar* e *acabar*, usados com diverso valor de aspecto, respectivamente, o presente durativo (*se começa*) e a forma composta do verbo *ser* predicativo e do participio passado *acabada*, que indica um estado alcançado, um processo realizado.

Estrofe IX

Que foram os Troianos... Paráfrase – Qual foi, no passado, a sorte dos heróis, dos poderosos e dos ricos? Nenhum deles se pôde eximir ao destino fatal. Que aconteceu ao valente Heitor, ao pio Eneias? A sua glória de guerreiros não os salvou da morte. Também Cresso, famoso pela sua extraordinária riqueza, foi consumido pelos anos, sem que todo o ouro que possuía servisse para o resgatar do outro mundo.

42 *Hector temido, Eneias piadoso* O nome de cada um dos dois heróis Troianos é acompanhado pelo respectivo epíteto tradicional. Heitor é *temido*, ou seja, audaz e destemido. Por sua vez, Eneias é *piadoso*, ou seja, dotado de devoção e caridoso (lat. *pius*). Estes epítetos são quase alcunhas, porque qualificam invariavelmente a virtude predominante do herói, num caso a audácia do guerreiro que não teme ninguém, no outro a devoção de quem, apesar de ser guerreiro, subordina os seus actos a um fim superior. É supérfluo acrescentar que Heitor e Eneias são protagonistas de

dois dos maiores poemas épicos da Antiguidade, a *Ilíada* de Homero e a *Eneida* de Virgílio.

Sob o ponto de vista métrico, o verso é um decassílabo de gaita galega (4-7-10). Os dois sintagmas paralelos, formados por nome próprio e epíteto, justapõem-se em assíndeto, ou seja, sem recurso a uma conjunção coordenativa.

43 *Consumiram-te os anos...* Uma segunda forma verbal no perfeito, depois de *foram* no v. 41, introduz uma reflexão acerca de outra personagem da Antiguidade, Cresso, que foi consumido pelos anos, apesar de possuir muitos tesouros. Depois da interrogação directa contida nos vv. 41-42, Camões utiliza a apóstrofe dirigindo-se a um destinatário preciso. Esta figura de retórica, que consiste precisamente na interpelação de alguém, estende-se a toda a estrofe sucessiva, só se concluindo no v. 50. De acordo com aquela que é uma constante estilística da ode, o verbo *consumiram-te* precede o sujeito *os anos*, por hipérbato.

44 *ó Cresso tão famoso* Trata-se de Cresso, rei da Lídia, célebre na Antiguidade pela sua riqueza desmesurada. A variante *ó Craso poderoso* do *Manuscrito de Juromenba* mostra-se errónea, porque na estrofe seguinte é feita explícita alusão ao diálogo que o rei Cresso teve com Sólon (*infra*). A interjeição *ó* tem, neste caso, valor interpelativo.

45 *sem te valer teu ouro precioso* A palavra *sem* indica a ausência de condição necessária. [*V*] *aler* tem o sentido de socorrer, ajudar. O adjectivo *precioso* conta como quatro sílabas por diérese. A posse (*teu*) de tesouros de grande valor, simbolizados, por antonomásia, pelo *ouro precioso*, não serviu para salvar Cresso do fim que é o destino de todos os mortais.

Estrofe X

Todo o contentamento... Paráfrase – Dirigindo-se directamente a Cresso, o poeta adverte-o por ter cegamente acreditado que a felicidade consistia na riqueza. Uma crença falsa, como o pôde verificar o próprio Cresso, ao pagar com a morte a inutilidade do seu tesouro. Contudo, o sábio Sólon tinha-o avisado da caducidade dos bens terrenos.

46 *todo o contentamento* A felicidade, correspondente ao grego *eudaimonia*. Prepara-se a alusão ao célebre diálogo entre Cresso e Sólon, que foi contado por Heródoto (I 29-33).

47 *crias* No significado de ter por certo, considerar verdadeiro.

A falsa crença de Cresso era que a felicidade consistia em possuir tesouros fabulosos.

47 *ufano* Do qual se gabava, com exagerado orgulho, usado em sentido pejorativo.

Os dois primeiros versos da estrofe encontram-se ligados pelo habitual encavalamento, com distanciamento da palavra-chave *contentamento* que, do ponto de vista sintáctico, é sujeito da subordinada *qu'estava*, com hipérbato e ênfase.

48 *Ó falso pensamento* A ilusão de ser feliz, o que torna extraordinária a figura de Cresso. O que está em causa não são as suas riquezas, mas a convicção de ser o homem mais feliz do mundo.

48 *ó* A interjeição tem, neste caso, valor exclamativo.

48 *pensamento* Opinião, crença.

49 *que* Conjunção causal.

49 *à custa do teu dano* Sofrendo prejuízo, pagando por isso.

50 *do douto Solon* Sólon foi um dos sete Sábios da antiga Grécia. Por isso é qualificado como *douto*, que é aquele que se distingue pela sua grande sabedoria, pela sua experiência do mundo e pela sua vida exemplar. Heródoto conta que, quando Sólon o foi visitar, Cresso lhe quis mostrar todos os seus tesouros. O sábio ateniense ostentava, porém, uma indiferença absoluta. Habitado à adulação, e como tal desiludido, Cresso perguntou-lhe, por fim, se alguma vez vira um homem mais feliz do que ele. Sólon respondeu-lhe então, citando nomes de figuras obscuras, sem poder nem riqueza, como Telo, Cleóbis ou Bítton, que em seu entender se podiam dizer mais felizes do que Cresso. Este ficou então admirado pela felicidade de tais desconhecidos ser superior à sua. Sólon respondeu-lhe que a felicidade só se pode medir depois do fim da vida, porque no mundo tudo é «caso e circunstância» e muitas vezes os deuses destroçam precisamente aqueles a quem pareciam ter dado riqueza e felicidade. A história de Cresso e Sólon, tal como é contada por Heródoto, é um apólogo sobre a inconstância da fortuna, mais do que uma advertência relativamente ao escasso valor dos bens terrenos. Diferentemente, Camões prefere colocar a tónica sobre a futilidade de riquezas e tesouros, os quais nem podem acompanhar o homem para além da morte, nem fazem feliz a sua vida.

50 *creste o desengano* Cresso, antes de encontrar Sólon, vivia numa condição de ignorância feliz e duradoura, porque não se dava conta do mal que o futuro lhe podia reservar. Mas quando se viu confrontado com a

morte, na pira que começava a arder, voltaram-lhe à memória as palavras do sábio ateniense acerca da inconstância da fortuna e da finitude e da casualidade da vida humana. Só então percebeu a lição de Sólon e tomou consciência do seu próprio engano.

50 *creste* Em paralelo com *crias* do v. 47, numa figura chamada poliptoto, que consiste na repetição com um breve intervalo de uma mesma palavra em formas gramaticais diversas. O verbo *crer* tem aqui o significado de confiar em, aceitar como verdadeiro.

59 *o desengano* O que faz sair do engano, ensinando a não recair em erro. O verso apresenta de novo um hipérbato, com o complemento *do douto Sólon* que precede o verbo *creste*, bem como o substantivo *desengano*, do qual depende sintacticamente.

Estrofe XI

O bem que aqui se alcança... Paráfrase – Estrofe explicativa em relação aos exemplos que acabaram de ser apresentados, desenvolve os preceitos do sábio antigo à luz da teleologia cristã. O bem terreno não é para durar, portanto a nossa vida deve ser orientada para a beatitude celeste, aquela que apenas através dos nossos actos e dos nossos pensamentos se pode obter. Diferentemente da felicidade terrena, que é ilusória e efêmera, a beatitude celeste é por definição eterna.

51 *o bem* Antecipa a *bem-aventurança* (v. 53), contrapondo o bem *que aqui se alcança*, que é aquele que se pode obter durante a passagem pela terra, à beatitude eterna.

51 *se alcança* Antecipa *se há-de alcançar* (v. 55). Insiste sobre a ideia de apanhar, conseguir, obter, atingir. O esforço feito para acumular riquezas não é compensado pela sua perenidade.

52 *não dura* A confrontar com *durável* (v. 54). Continua a rede de reencontros entre palavras idênticas ou pertencentes à mesma categoria lexical. O verbo *durar*, no sentido de continuar a existir e conservar-se, fica limitado por duas negações, *não... nem...* Reafirmam a inutilidade do poder (*não... possante*, ou seja, poderoso) e da força (*nem... forte*, ou seja, vigoroso), face ao derradeiro fim da morte. Provável eco de Bernardo Tasso que usa três vezes o sintagma «possente e forte», primeiro em rima com «sorte» (IV 80) e depois com «morte» (XI 37 = XXXIII 50-51).

53 *que* De novo com valor declarativo-causal, como no v. 49.

54 *bem-aventurança* Termo da religião católica que tem um significado preciso. Não indica simplesmente um estado de bem-estar ou uma felicidade absoluta, mas mais precisamente a glória celeste, ou seja, a beatitude ou a felicidade suprema que só os santos e os justos podem alcançar no Céu, junto de Deus.

54 *sorte* Termo, fim, destino, e não simplesmente modo, condição.

54 *de outra sorte* Alusão à diversidade da felicidade celeste, relativamente à terrena.

55 *se há-de alcançar* É um dever necessário para alcançar a beatitude eterna.

55 *na vida para a morte* A nossa vida terrena, frágil e breve, deve-nos servir para ultrapassar a morte, conquistando a vida eterna que há-de ser fruída no Além.

Estrofe XII

Porque, enfim, nada basta... Paráfrase – No fim, nada é suficientemente forte para se opor ao destino e à morte, que é a temível noite eterna. Nem os deuses têm esse poder, como o mostra Diana, incapaz de salvar Hipólito das profundas trevas infernais. O mundo do mito substitui o dos homens para reafirmar que nem às personagens lendárias, notoriamente dotadas de poderes excepcionais e mesmo sobre-humanos, é permitido contraporem-se às leis férreas da morte.

56 *porque* Com valor declarativo-causal.

56 *enfim* Por fim, finalmente, usado para introduzir a conclusão final.

56 *nada basta* Nenhuma coisa nem nenhuma pessoa, ou seja, nada nem ninguém, têm força ou poder contra a morte. A palavra *nada* já fora usada no v. 37, com referência ao tempo que *não sabe* ou não é capaz de parar o seu incessante decurso.

57 *contra o... fim* O momento final, o termo.

57 *terribel* Que incute medo, mas também contra quem não se pode lutar, pelo que é invencível.

57 *noite eterna* A escuridão da morte, representada como ausência de luz que se perpetua na eternidade. Antecipa *noite averna* (v. 60). O *topos* da morte simbolizada pela noite, em oposição à vida que é dia, implica a presença ou ausência de luz, o que distingue o mundo terreno do Além-túmulo. O motivo remonta às origens da poesia clássica e encontra-se resumido num verso de Catulo que identifica o nada depois da morte com a «nox [...] perpetua una dormienda» (V 6; ‘uma noite [...] eterna de sono’).

58-61 *nem... Nem...* A dupla conjunção negativa reafirma e especifica o conceito que fora expresso por *nada* (v. 56), que é a insuficiência (*nada basta*) e a incapacidade (*nem pode...*) de regressar à vida, depois de atravessado o confim com o Além. A dupla negação, já presente no modelo latino de Horácio («neque... nec», IV 7, 25-28) tem a função de introduzir os *exempla* finais da ode, igualmente tirados de Horácio. O primeiro ocupa a segunda parte da XII estrofe, logo a seguir à reflexão conclusiva dos vv. 56-57.

58 *nem pode a deusa casta* Diana, por antonomásia (v. nota aos vv. 21-22). Depois do mito de Actéon, a que foi feita alusão na V estrofe, Diana volta a ser mencionada como *exemplum* da impossibilidade de resgatar alguém da morte. A referência é ao mito de Hipólito e Fedra, que Eurípedes foi o primeiro a imortalizar. Hipólito era um jovem esquivo, que preferia viver longe da sociedade e passava os seus dias a caçar, acompanhado por um grupo de coetâneos. A sua devoção pela deusa da caça, a própria Diana, era reforçada pelo desprezo que Hipólito tinha do amor carnal e pelo repúdio do desejo amoroso e das mulheres que o motivavam. Virgem de corpo e alma (*pudicum*, escreve Horácio), Hipólito reivindica a castidade como única condição aceitável. O seu comportamento exclusivo e inflexível suscita, porém, a ira de Vénus, a deusa do amor, tradicional adversária de Diana. Para se vingar, Vénus leva Fedra a enamorar-se do jovem Hipólito, que obviamente a rejeita (era, além do mais, sua madastra, sendo a segunda esposa de Teseu, rei de Atenas). Fedra mata-se, face a essa recusa, mas deixa uma carta a Teseu em que acusa o enteado de a ter violentado. Apesar de clamar inocência, Hipólito é considerado culpado e o deus Neptuno provoca a sua morte. Então Diana, a deusa à qual tinha votado a sua breve existência, desce até ao Além-túmulo para o trazer à vida, mas sem o conseguir.

58 *pode* Na grafia da época não se distinguia o presente indicativo *pode* do perfeito *pôde* (a mesma forma, por si ambígua, encontra-se na última estrofe, v. 63). Como justamente observa Frederico Lourenço (2009), a interpretação das estrofes finais altera-se substancialmente se se interpreta *pode* como presente ou como passado. Se nos dois versos citados se lê *pode* como presente, a ode conclui-se com uma nota de desespero e impotência. Se, diferentemente, se considera *pôde* a interpretação correcta, então o passado leva-nos até um tempo remoto, anterior ao advento do Cristianismo, quando nada tinha poder contra a inexorabilidade da morte. Depois da Redenção de Cristo, a morte é apenas a passagem para

a vida eterna e, como tal, depende do homem e da sua actuação terrena, consoante assinala a passagem para uma perpétua beatitude ou, pelo contrário, a definitiva submersão nas trevas infernais. No caso da primeira solução, *pode* (presente do indicativo) implica o modelo de Horácio, com dois presentes, *neque... liberat... nec... valet*, aos quais se atribui a função de definir o falhanço de Diana e de Teseu. Na actualidade, um comentador de Horácio fala de um «presente della morte, in cui ogni tentativo di ribellione è vano» (Cremona 1990: 210).

59 *tornar* Reconduzir com valor transitivo. O forte encavalamento que liga os vv. 58-59 e 59-60 é acompanhado pelo habitual hipérbato, precedendo a forma verbal *pode* o sujeito, *a deusa casta*.

59 *à luz superna* À luz do mundo superior, contraposto aos reinos infernais, que são por definição lugares de trevas. Esta variante do mito (presente, p. ex., nas *Fabulae* de Higino, n.º 47) é minoritária relativamente à versão segundo a qual Esculápio, cedendo às preces de Diana, teria feito ressuscitar Hipólito. Assim Virgílio (*Aen.* VII 765-769) e Ovídio (*Met.* XV 531-546; *Fast.* VI 737-756).

60 *Hipólito* O nome próprio, complemento directo de *tornar*, fica encerrado entre dois complementos que indicam, respectivamente, o lugar donde devia sair (*da escura noite Averna*, v. 60) e o que devia reconquistar (*à luz superna*, v. 59).

60 *da escura noite Averna* O adjectivo *Averna* é formado a partir do topónimo latino (*lago*) *Averno*, local onde a tradição clássica coloca uma das entradas do inferno. Portanto, por extensão, *Averno* está também por inferno, como substantivo, e infernal, como adjectivo (cf. «infernus [...] tenebris» em Horácio, *Carm.* IV 7, 25).

60 *escura noite* Ecoa a *noite eterna*, em posição de rima no v. 57. Na primeira ocorrência, põe-se em relevo a eternidade da noite. Na segunda é a ausência de luz a ser sublinhada com *escura*, que se acrescenta a *noite*. Do ponto de vista estilístico, note-se a construção adjectivo + substantivo + adjectivo que se voltará a encontrar na estrofe final: *espantosa / prisão Leteia* (vv. 64-65).

Estrofe XIII

Nem Teseu esforçado... Paráfrase – Nem os heróis têm qualquer poder contra a morte, por mais valorosos ou astutos que sejam, como o mostra

o caso de Teseu, que não consegue libertar Pirítoo, amigo inseparável, da sua terrível prisão infernal.

61 *Nem Teseu esforçado* A conjunção negativa abre a última estrofe, ligando-se a *nem pode* do v. 58.

61 *Teseu* É o lendário rei de Atenas, herói nacional e protagonista de muitas aventuras. Liga-se ao mito precedente, porquanto pai de Hipólito e marido de Fedra em segundas núpcias. Nesta estrofe final é porém conjuntamente apresentado com um outro herói, Pirítoo, rei dos Lápitais, seu amigo e companheiro de várias proezas e peripécias (é um par inseparável de heróis, como Aquiles e Pátroclo).

61 *esforçado* Forte, enérgico, corajoso.

62 *com manha* Habilidade, destreza.

62 *nem com força rigorosa* Retoma o conceito e a base etimológica de *esforçado*, insistindo no aspecto duro, inflexível e intransigente da sua força. Teseu resume em si todos os dotes do guerreiro, da inteligência à habilidade, à força e à tenacidade. Apesar disso, mostra-se incapaz de salvar o companheiro Pirítoo, prisioneiro do Além-túmulo.

63 *livrar pode* Hipérbato. Quanto à dupla interpretação de *pode / pôde*, cf. nota ao v. 58.

63 *ousado* Corajoso, valente, destemido. Corresponde a *esforçado*, como epíteto padronizado ligado ao segundo herói do par.

64 *Pirítoo* Forte encavalamento, que separa o adjetivo *ousado*, em posição de rima no verso anterior, e o nome próprio no início deste verso. A aventura a que aqui se faz alusão é a descida dos dois heróis ao Tártaro. Segundo a versão mais difundida do mito, Pirítoo, como sempre acompanhado por Teseu, tinha descido até ao reino de Hades, rei dos mortos, para pedir em casamento a sua mulher, Perséfone. Compreensivelmente irritado, Hades fez prisioneiros os dois inseparáveis amigos. Hércules, ao passar pelos infernos num dos seus doze trabalhos, encontrou-os aos dois por acaso e tentou salvá-los. Com um esforço sobre-humano, tirou Teseu, que conseguiu regressar ao mundo dos vivos. Mas nada pôde fazer por Pirítoo, o verdadeiro culpado, que assim ficou para sempre encarcerado no Tártaro. Muito resumidamente, é esta a lenda, da qual existem diferentes versões que introduzem, para além de alterações de pormenor, substanciais modificações do epílogo. Importa pôr em relevo que, em nenhuma das versões conhecidas, o mito é apresentado como em Horácio. Nunca Teseu intervém pessoalmente para libertar Pirítoo das cadeias infernais.

64-65 *da espantosa / prisão Leteia* A construção adjectivo + substantivo + adjectivo estende-se por dois versos, num dos mais fortes encavalgamentos de toda a ode. Os elementos reenviam verticalmente para o sintagma análogo do v. 60: *espantosa* reenvia para *escura*; *prisão* para *noite*; *Averna* para *Leteia*. Se *Averna* deriva do lago *Averno*, *Leteia* deriva do rio *Letes*, que, segundo a mitologia greco-romana, corria pelo Hades e causava esquecimento a quem bebesse as suas águas, como conta Virgílio na *Eneida* (VI etc.). Do ponto de vista funcional, os dois adjectivos, por si incompreensíveis para quem não conheça a mitologia antiga, são ambos sinónimos de infernal, ou seja, designam tudo aquilo que pertence ao Além-túmulo.

65 *escura e tenebrosa* Binómio de sinónimos, que se acrescenta à dupla adjectivação do substantivo *prisão* (*espantosa... Leteia*, vv. 64-65). Todo o final da ode gravita em torno do substantivo *prisão*, reafirmando a completa perda da liberdade, bem como a impossibilidade de regresso ao mundo dos vivos. Os quatro adjectivos que conotam *prisão* transmitem essencialmente a ideia de um lugar de trevas profundas, que incute terror (ver, na estrofe precedente, a oposição *noite eterna / luz superna / escura noite Averna*, vv. 57, 59, 60).

Do ponto de vista estilístico, o poeta utiliza, uma a seguir à outra, duas figuras sintácticas privilegiadas: a construção adjectivo + substantivo + adjectivo (já anteriormente assinalada) e o binómio de sinónimos que retoma e conclui o verso depois da pausa imposta pela cesura. Note-se, por fim, que este último verso é um decassílabo de gaita galega (acentos em 4.^a, 7.^a e 10.^a sílabas).

Barbara Spaggiari

Bibliografia

O texto das edições camonianas é citado literalmente, com actualização de grafemas e meras alterações pontuais. Procede-se da mesma forma para os comentários e outros textos publicados até ao século XIX e para a referenciação bibliográfica. No caso de Faria e Sousa, normaliza-se a acentuação. A partir do século XIX, faz-se actualização da grafia.

As referências às edições de Camões e a manuscritos de interesse camoniano dizem respeito a todo o volume.

1. EDIÇÕES DE REFERÊNCIA DA OBRA DE CAMÕES

Rimas, texto estabelecido, revisto e prefaciado por Álvaro J. da Costa Pimpão, apresentação de Aníbal Pinto de Castro, Coimbra, Almedina, 2005, reimpr.

Tem por fulcro a ed., Barcelos, Companhia Editora do Minho, 1944, que foi objecto, ao longo do tempo, de várias reformulações, e matriz da edição anotada, Coimbra, Atlântida, 1961.

Os Lusíadas, leitura, prefácio e notas de Álvaro Júlio da Costa Pimpão, apresentação de Aníbal Pinto de Castro, Lisboa, Instituto Camões, Ministério dos Negócios Estrangeiros, 2003, 5.^a ed.

1.^a ed., Lisboa, Instituto de Alta Cultura, 1972.

2. EDIÇÕES E COMENTÁRIOS A CAMÕES

Rimas 1595

Rhythmas de Luís de Camões divididas em cinco partes, dirigidas ao muito illustre Senhor D. Gonçalo Coutinho, impressas com licença do Supremo Conselho da Geral Inquirição e Ordinário, em Lisboa, por Manoel de Lyra, anno de M.D.LXXXXV, à custa de Estevão Lopez mercador de livros.

Ed. facsimilada do exemplar pertencente a D. Manuel II, comemorativa do IV centenário da estada de Luís de Camões na Ilha de Moçambique, s.l., s.d.

Ed. facsimilada do exemplar pertencente à Academia Brasileira de Letras, Rio de Janeiro, 1980.

⟨<http://purl.pt/14880>⟩ (12-2014)

Rimas 1598

Rimas de Luís de Camões acrescentadas nesta segunda impressão, dirigidas a D. Gonçalo Coutinho, impressas com licença da Santa Inquirição por Pedro Crasbeeck, anno de M.D.XCVIII, à custa de Estevão Lopes mercador de livros com privilégio.

Ed. facsimilada, estudo introdutório de Vítor Manuel de Aguiar e Silva, Braga, Universidade do Minho, 1980.

⟨<http://purl.pt/14706>⟩ (12-2014)

Lusiadas 1613

Os Lusíadas do grande Luis de Camoens principe da poesia heroica, Commentados pelo Licenciado Manuel Correa, Dedicados ao Doctor D. Rodrigo d'Acunha, Per Domingos Fernandez seu livreyro, Com licença do S. Officio, Ordinario, y Paço, Em Lisboa por Pedro Craesbeeck, 1613.

Rimas 1616

Rimas de Luis de Camoens segunda parte. Agora novamente impressas com duas comedias do autor. Com dous epitafios feitos a sua sepultura, que mandarão fazer Dom Gonçalo Coutinho, & Martim Gonçalves da Camara. E hum prologo em que conta a vida do author. Dedicado ao Illustrissimo e Reverendissimo Senhor D. Rodrigo d'Acunha, bispo de Portalegre, e do Conselho de Sua Magestade. Em Lisboa, na officina de Pedro Crasbeeck, a custa de Domingos Fernandez mercador de livros, 1616.

⟨<http://purl.pt/14096/3/#/4>⟩ (12-2014)

Lusiadas I / II 1639

Lusiadas de Luis de Camoens, Principe de los poetas de España, al Rey N. S. Felipe IV, el Grande, comentadas por Manuel de Faria i Sousa, Cavallero de la Orden de Christo, i de la Casa Real, contienen lo más de lo principal de la historia, i Geografia del mundo, i singularmente de España, mucha politica excelente, i Catolica, varia moralidad, i dotrina, aguda, i entretenida satira en comun a los vicios, i de profession los lances de la Poesia verdadera, i grave, i fu más alto, i solido pensar. Todo sin salir [un solo punto] de la idea del altissimo Poeta, año 1639, con privilegio, en Madrid, por Iuan Sanchez, a costa de Pedro Coello, mercader de libros, 1639, primero i segundo tomo; tomos tercero i quarto.

Reed. facsimilada, *Lusiadas* de Luís de Camões, comentadas por Manuel de Faria e Sousa, introdução de Jorge de Sena, Lisboa, IN-CM, Comissão Nacional do IV Centenário da Publicação de *Os Lusíadas*, Edição Comemorativa, 1972, vol. 1 (contém ts. I e II), vol. 2 (contém ts. III e IV).

⟨<http://purl.pt/23676>⟩ (12-2014)

Rimas 1668

Terceira parte das Rimas do príncipe dos poetas portugueses Luis de Camoens, tiradas de varios manuscriptos muitos da letra do mesmo Autor, por D. Antonio Alvarez da Cunha, offerecidas a Soberana Alteza do Principe Dom Pedro, por Antonio Craesbeeck de Mello, Impressor de S. Alteza, e à sua custa impressas, anno 1668.

Rimas varias I 1685 / II 1689

Rimas varias de Luis de Camoens príncipe de los poetas heroycos y lyricos de España, ofrecidas al muy ilustre Señor D. Iuan da Sylva, Marquez de Gouvea, Presidente del Dezembargo del Paço y Mayordomo mayor de la Casa Real, etc., commentadas por Manuel de Faria y Sousa, Cavallero de la Orden de Christo, tomo I y II, que contienen la primera, segunda y tercera centuria de los sonetos, Lisboa, con privilegio real, en la Imprenta de Theotonio Damaso de Mello Impresor de la Casa Real, con todas las licencias necessarias, año de 1685.

Rimas varias de Luis de Camoens príncipe de los poetas heroycos y lyricos de España, ofrecidas al muy ilustre Señor Garcia de Melo, Montero Mor del Reyno, Presidente del Dezembargo del Paço, etc., commentadas por Manuel de Faria y Sousa, Cavallero de la Orden de Christo, tomo III, IV y V, segunda parte, el tom. III contiene las canciones, las odas y las sextinas, el tom. IV las elegias y las otavas, el tom. V las primeras ocho éclogas, Lisboa, con todas las licencias necessarias, en la Imprenta Craesbeeckiana, año 1689, con Privilegio Real. Reed. facsimilada, *Rimas várias* de Luís de Camões, comentadas por Manuel de Faria e Sousa, nota introdutória do Prof. F. Rebelo Gonçalves, prefácio do Prof. Jorge de Sena, Lisboa, IN-CM, Comissão Nacional do IV Centenário da Publicação de *Os Lusíadas*, Edição Comemorativa, 1972, vol. 1 (contém ts. I e II), vol. 2 (contém ts. III, IV e V).

⟨<http://purl.pt/14198>⟩ (12-2014)

⟨<http://purl.pt/14199>⟩ (12-2014)

Obras I 1860 / II 1861 / III 1861 / IV 1865 / V 1864 / VI 1869

Obras de Luiz de Camões, precedidas de um ensaio biographico no qual se relatam alguns factos não conhecidos da sua vida, augmentadas com algumas composições ineditas do poeta, pelo Visconde

de Juromenha, Lisboa, Imprensa Nacional / vol. I, 1860 / vol. II, 1861 / vol. III, 1861 / vol. IV, 1865 / vol. V, 1864 / vol. VI, 1869.
Em 1924 a Imprensa Nacional editou um fragmento.

Obras completas I 1, 1873 / I 2, 1874 / I 3-4, 1874 / II 5, 1874 / II 6, 1874 / III 7, 1874

Obras completas de Luiz de Camões, edição crítica, com as mais notáveis variantes, Porto, Imprensa Portuguesa Editora / t. I *Parnaso*, vol. 1 *Sonetos*, 1873 / vol. 2 *Canções, sextinas e odes*, 1874 / vols. 3-4 *Elegias. Eclogas*, 1874 / t. II *Cancioneiro de todas as redondilhas e autos* / vol. 5 *Redondilhas*, 1874 / vol. 6 *Autos e cartas*, 1874 / t. III, vol. 7 *Os Lusíadas*, 1874.

Parnaso I 1880 / II 1880 / III 1880

Parnaso de Luiz de Camões, edição das poesias lyricas consagrada à comemoração do Centenario de Camões, com uma introdução sobre a historia da recensão do texto lyrico por Theophilo Braga, Porto, Imprensa Internacional de Ferreira de Brito & Monteiro, 1880 / vol. I *Os sonetos* / vol. II *Canções, sextinas, odes e outavas* / vol. III *Elegias e eclogas, redondilhas ineditas do Ms. da Academia das Sciencias*.

Sämmtliche Gedichte I 1880 / II 1880 / III 1881 / IV 1882 / V 1883 / VI 1885

Luis' de Camoens *Sämmtliche Gedichte*, zum ersten Male deutsch von Wilhelm Storck, Paderborn, Druck und Verlag von Ferdinand Schöningh / erster Band, *Buch der Lieder und Briefe*, 1880 / zweiter Band, *Buch der Sonette*, 1880 / dritter Band, *Buch der Elegieen, Sestinen, Oden und Octaven*, 1881 / vierter Band, *Buch der Canzonen und Idyllen*, zweite Vermehrte und verbessert Auflage, 1882 / fünfter Band, *Die Lusíaden*, 1883 / sechster und letzter Band, *Dramatische Dichtungen*, 1885.

Sonetos I 1913 / *Sonetos* II 1913

Sonetos, coordenados e acompanhados com um escorço biographico do immortal poeta e com a lista dos sonetos apocriphos que lhe são atribuídos por Theophilo Braga, Lisboa, A Educadora, 1913, 2 vols.

Camões lírico I 1925 / II 1925 / III 1925 / IV s.d. / V s.d.

Antologia portuguesa organizada por Agostinho de Campos, *Camões lírico*, Paris, Lisboa, Livraria Aillaud e Bertrand / Porto, Livraria Chardron / Rio de Janeiro, Livraria Francisco Alves / vol. I *Redondilhas*, 1925, 2.^a ed. / vol. II *Redondilhas*, 1925, 2.^a ed. / vol. III *Conclusão das redondilhas, autos e cartas*, 1925 / vol. IV *Sonetos escolhidos*, s.d. / vol. V *Canções*, s.d.

Lírica 1932

Lírica de Camões, edição crítica pelo Dr. José Maria Rodrigues e Afonso Lopes Vieira, Coimbra, Imprensa da Universidade, 1932.

Sóbolos rios

Sóbolos rios que vão..., introd., leitura, notas, vocabulário e rimas por Sebastião Pestana, Lisboa, [s. ed.], 1981.

Obras completas I 1946 / II 1946 / III 1946 / IV 1946 / V 1946

Obras completas, com prefácio e notas do Prof. Hernâni Cidade, Lisboa, Livraria Sá da Costa Editora, 1946 / vol. I *Redondilhas e sonetos* / vol. II *Gêneros líricos maiores* / vol. III *Autos e cartas* / vol. IV *Os Lusíadas* (I) / vol. V *Os Lusíadas* (II).

Com várias reedições, também por outras casas editoras.

Versos de Camões 1957

Versos de Camões, escolhidos e prefaciados por Vitorino Nemésio, Lisboa, Direcção-Geral do Ensino Primário, 1957.

Obra completa 1963

Obra completa, organização, introdução, comentários e anotações do Prof. António Salgado Júnior, Rio de Janeiro, G. B./Companhia Aguilar, Editora, 1963.

Monumentos literários [1971]

Monumentos literários, colectânea das obras atribuídas ao épico, organizada e anotada por José Pedro Machado, [Lisboa], Sociedade de língua portuguesa, [1971].

Sonetos 1980

Sonetos de Camões, *corpus* dos sonetos camonianos, apresentação de José V. de Pina Martins, edição e notas por Cleonice Serôa da Motta Berardinelli, Paris, CCP / Rio de Janeiro, Fundação Casa de Rui Barbosa, 1980.

Lírica completa I 1986 / II 1994 / III 1981

Lírica completa, Lisboa, IN-CM, prefácio e notas de Maria de Lurdes Saraiva / vol. I, 1986, 2.^a ed. / vol. II *Sonetos*, 1994, 2.^a ed. revista / vol. III *Canções, sextinas, odes, elegias, oitavas, élogos, epigramas*, 1981.

Lírica de Camões 1 1985 / 2 I 1987 / 2 II 1989 / 3 I 1995 / 3 II 1997/ 4 I 1998/ 4 II 1999/ 5 I 2001

Leodegário A. de Azevedo Filho, *Lírica de Camões*, texto estabelecido à luz da tradição manuscrita, em confronto com a tradição impressa, revisão editorial e colaboração na adaptação ortográfica de Sebastião Tavares de Pinho, Lisboa, IN-CM / vol. 1 *História, metodologia, corpus*, apresentação de António Houaiss, 1985 / vol. 2, t. I, t. II, *Sonetos*, apresentação de Sílvio Elia, 1987, 1989 / vol. 3, t. I, *Canções*, 1995 / t. II, *Odes*, apresentação de Roger Bismut, 1997 / vol. 4, t. I, *Elegias em tercetos*, apresentação de Álvaro de Sá, 1998 / vol. 4, t. II, *Oitavas*, apresentação de Marina Machado Rodrigues, 1999 / vol. 5, *Élogos*, t. I, apresentação de Xosé Manuel Dasilva Fernández, 2001.

3. MANUSCRITOS EM EDIÇÃO

Cancioneiro de Cristóvão Borges, edition and notes by Arthur Lee-Francis Askins, Braga, Barbosa & Xavier Limitada / Paris, Jean Touzot, 1979.

Cancioneiro de D. Cecília de Portugal, introdução e notas por António Cirurgião, Lisboa, Edições da Revista *Ocidente*, 1972.

Cancioneiro de Fernandes Tomás, facsímile do exemplar único, com preâmbulo de D. Fernando de Almeida, Lisboa, Museu Nacional de Arqueologia e Etnologia, 1971.

Cancioneiro de Luis Franco Correa 1557-1589, Lisboa, Comissão Executiva do IV Centenário da Publicação de *Os Lusíadas*, 1972.

- The Hispano-Portuguese Cancioneiro of the Hispanic Society of America*, edition and notes by A. L.-F. Askins, Chapel Hill, UNC, Department of Romance Languages, 1974.
- Índice do Cancioneiro do Padre Pedro Ribeiro*: Aníbal Pinto de Castro, «Índice do Cancioneiro do Padre Pedro Ribeiro. Fac-simile e leitura diplomática», *Páginas de um honesto estudo camoniano*, Coimbra, CIEC, 2007: 49-84.
- Manuscrito apenso* ao exemplar da edição das *Rhytmas* de 1595 que se encontra nos Reservados da Biblioteca Nacional (Lisboa), cota CAM-10-P. Facsimilado em Emmanuel Pereira Filho, *As rimas de Camões, Cancioneiro ISM e comentários*, ed. preparada e organizada por Edwaldo Cafezeiro e Ronaldo Menegaz, Rio de Janeiro, Aguilar/Brasília, Instituto Nacional do Livro, 1974 [ed. póstuma].
- Novos Subsídios* - Maria Isabel S. Ferreira da Cruz, *Novos Subsídios para uma edição crítica da lírica de Camões. Os cancioneiros inéditos de Madrid e do Escorial*, Porto, Centro de Estudos Humanísticos da FLP, 1971.

4. TEXTOS LITERÁRIOS DE REFERÊNCIA

- Acuña, Hernando de, *Varias poesías*, ed. Luis F. Díaz Larios, Madrid, Cátedra, 1982.
- Alamanni, Luigi, *Versi e prose*, ed. Pietro Raffaelli, Firenze, Le Monnier, 1859.
- Antología de poetas líricos castellanos*, ed. Marcelino Menéndez Pelayo, Buenos Aires, Esparsa Calpe, 10 vols. , 1951-1952.
- Bandello, Matteo, *Rime*, ed. Massimo Danzi, Modena, Panini, 1989.
- Barignano, Pietro, *Rime*, tesi di laurea di M. G. Vecchio [rel. Cesare Bozzetti], Università di Pavia, 1971-1972.
- Bembo, Pietro, *Prose e rime*, ed. Carlo Dionisotti, Torino, Utet, 1966, 1992.
- Bernardes, Diogo, *Rimas várias. Flores do Lima*, Manoel de Lyra, à custa de Estevão Lopez, Lisboa, 1597. Reprodução facsimilada, nota introdutória de Aníbal Pinto de Castro, Lisboa, IN-CM, 1985.
- Boiardo, Matteo Maria, *Amorum Libri*, id., *Opere volgari*, ed. Pier Vincenzo Mengaldo, Bari, Laterza, 1962.
- Boscán, Juan, *Obras completas*, ed. Carlos Clavería, Madrid, Cátedra, 1999.
- Cappello, Bernardo, *Rime*, tesi di laurea di E. Albin [rel. Cesare Bozzetti], Università di Pavia, 1969-1970.
- Castiglione, Baltasar de, *El Cortesano*, Universidad Nacional Autónoma de México, 1997 [«La traducción al castellano, hecha por Juan Boscán,

- es de Barcelona (Pedro Monpezat, 1534) [...], cuya tercera edición es la que ahora utilizamos»].
- Colonna, Vittoria, *Rime*, ed. Alan Bullock, Bari, Laterza, 1982.
- Da Porto, Luigi, *Rime*, ed. Guglielmo Gorni, Giovanna Brianti, Vicenza, Neri Pozza, 1983.
- Della Casa, Giovanni, *Rime*, ed. Roberto Fedi, Roma, Salerno, 1978.
- Di Costanzo, Angelo, «Una raccolta di rime di A. di Costanzo», ed. Silvia Longhi, *Rinascimento*, 15, 1975: 248-290.
- Erasmus *Adagia* = *Adagia optimorum utriusque linguae scriptorum omnia, quaecumque ad hanc usque diem exierunt*, Pauli Manutii studio atque industria [...] Cum plurimis, ac locupletissimis indicibus [...], Ursellis, Ex Officina Cornelii Sutorii, impensis Lazari Zetzneri, 1603 [Oberursel: Cornelius Sutor], s. v. «Adrastia Nemesis. Rhamnusia Nemesis»: 642-644 [primeira ed. Florentiæ, Apud Iuntas, 1575].
- Ferreira, António, *Poemas Lusitanos*, ed. T. F. Earle, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 2000, 2008.
- [Ficino, Marsilio] Ficinus, Marsilius, *Commentaire sur le Banquet de Platon, de l'amour* = *Commentarium in Convivium Platonis, de amore*, éd. Pierre Laurens, Paris, Les Belles Lettres, 2002.
- Gonzaga, Curzio, *Rime*, ed. Giovanna Barbero, Roma, Verso l'arte Edizioni, 1998.
- [Hebreu, Leão / León Hebreo], *Los Diálogos de Amor* de Mestre León Abarbanel [...] de nuevo traduzidos en lengua castellana [...], en Venetia, con licenza delli Superiori, 1568.
- [Hebreu, Leão / León Hebreo], *La traduzión del Indio de los tres Diálogos de Amor de León Hebreo, hecha de Italiano en Español por Garcilasso Inga de la Vega, natural de la gran Ciudad del Cuzco, cabeça de los Reynos y Provincias del Piru*, Madrid, 1590; reimpr. Buenos Aires, Austral, 1947.
- Herrera, Fernando de, *Poesía castellana original completa*, ed. Cristóbal Cuevas, Madrid, Cátedra, 1985.
- Magno, Celio, *Rime*, ed. Francesco Erspamer, s. l., s. ed., 1990.
- Mena, Juan de, *Tratado de Amor*, id., *Obra completa*, Madrid, Turner, 1994.
- Minturno, Antonio, *L'arte poetica* [1564], München, Wilhelm Fink, 1970.
- Petrarca, Francesco, *Le rime*, ed. Lodovico Castelvetro, Basilea, Pietro de Sedabonis, 1582, 2 vols.
- Petrarca, Francesco, *Le rime* [1899], ed. Giosuè Carducci, Severino Ferrari, Firenze, Sansoni, 1984.

- Petrarca, Francesco, *Canzoniere*, ed. Marco Santagata, Milano, Arnoldo Mondadori, 1996, 2004.
- Petrarca, Francesco, *Canzoniere. Rerum vulgarium fragmenta*, ed. Rosanna Bettarini, Torino, Einaudi, 2005, 2 vols.
- Petrarca, Francesco, *Trionfi, rime estravaganti, codice degli abbozzzi*, ed. Vinicio Pacca, Laura Paolino, introduzione Marco Santagata, Milano, Arnoldo Mondadori, 1996.
- Petrarca, Francesco, *Triumphs*, ed. Marco Ariani, Milano, Mursia, 1988.
- Resende, André Falcão de, *Obras*, ed. Barbara Spaggiari, Lisboa, Colibri, 2009, 2 vols.
- Ronsard, Pierre de, *Oeuvres complètes*, ed. Jean Céard, Daniel Ménager, Michel Simonin, Paris, Gallimard, 1993, 2 vols.
- Sannazaro, Iacopo, *Arcadia*, ed. Francesco Ersparmer, Milano, Mursia, 1990, 2003.
- Sannazaro, Jacopo, *The Piscatory Eclogues of Jacopo Sannazaro*, ed. Wilfred P. Mustard, Baltimore, The John Hopkins Press, 1914.
- Sannazaro, Iacopo, *Opere volgari*, ed. Alfredo Mauro, Bari, Laterza, 1961.
- Serafino Aquilano, *Rime*, ed. Mario Menghini, Bologna, Romagnoli-Dall'Acqua, 1894.
- Tansillo, Luigi, *Poesie liriche*, ed. Erasmo Pèrcopo, Tobia R. Toscano, Napoli, Liguori, 1996, 2 vols.
- Tasso, Bernardo, *Rime*, ed. Domenico Chiodo, Torino, Res, 1995, 2 vols.
- Tasso, Torquato, *Rime*, Torquato Tasso, *Opere*, ed. Bruno Maier, Milano, Rizzoli, 1963, 2 vols.
- Tebaldeo, Antonio, *Rime*, ed. Tania Basile, J. Jacques Marchand, Modena, Panini, 1992.
- Textos quinbentistas*, estabelecidos e comentados por Sousa da Silveira, São Paulo, Imprensa Nacional, 1945.
- Tullia D'Aragona, *Le rime*, ed. Enrico Celani, Bologna, Commissione per i Testi di Lingua, 1968.
- Varchi, Benedetto, *Opere*, con un discorso di A. Racheli, Trieste, Sezione letterario-artistica del Lloyd austriaco, 1858-1859 [Biblioteca Classica italiana, 6].
- Vega, Garcilaso de la, *Obra poética y textos en prosa*, ed. Bienvenido Morros, Barcelona, Crítica, 2007.

5. ESTUDOS

- Almeida, Isabel, «Manierismo en Camões», in *Dicionário de Luís de Camões*, coord. Vítor Aguiar e Silva, Lisboa, Caminho, 2011: 542-554.
- Azevedo Filho, Leodegário Amarante de, *Introdução à lírica de Camões*, Lisboa, Ministério da Educação, 1990.
- Amsellem, Line, «Marie-Madeleine ou la conversion de la beauté dans la poésie religieuse de la fin du XVIe siècle», *Images de la femme en Espagne aux XVIe et XVIIe siècles*, ed. Augustin Redondo, Presses de la Sorbonne nouvelle, 1994: 63-76.
- André, Carlos Ascenso, *Mal de ausência. O canto do exílio na lírica do humanismo português*, Coimbra, Minerva, 1992.
- Araújo, Abel de Mendonça Machado de, «Luís de Camões, aspectos filosóficos», *Boletim da Escola de Regentes Agrícolas de Coimbra*, 13, 1946.
- Barbosa - *Dicionário = Dictionarium Lusitanicolatinum* [...] Per Augustinum Barbosam Lusitanum [...], Bracharæ, Typis, & expensis Fructuosi Laurentij de Basto, 1611.
- Barreto, João Franco, *Micrologia camoniana*, prefácio Aníbal Pinto de Castro, leitura e integração do texto Luís Fernando de Carvalho Dias, Fernando F. Portugal, Lisboa, IN-CM, BN, 2008.
- Bataillon, Marcel, *Erasmus en Espagne* [1937], ed. Daniel Devoto, Genève, Droz, 1991, 3 vols.
- Belchior, Maria de Lurdes, «As glosas do salmo 136 e a saudade portuguesa», *Os homens e os livros*, Lisboa, Verbo, 1971: 17-28.
- Belchior, Maria de Lourdes, «Nótula sobre a Lira usada por poetas portugueses dos séculos XVI e XVII», *Os homens e os livros. Séculos XVI e XVII*, Lisboa, Verbo, 1971: 75-86.
- Belchior, Maria de Lurdes, «Problemática religiosa na lírica de Camões», *Revista da Faculdade de Letras de Lisboa*, 1983: 85-99.
- Beltrami, Pietro G., *La metrica italiana*, Bologna, Il Mulino, 2011, 5.^a ed.
- Bluteau, Raphael, *Vocabulário português e latino*, Coimbra, Collegio das Artes da Companhia de Jesu, 1712-1721, 8 vols. Lisboa Occidental, Joseph Antonio da Sylva, 1727-[1728], 2 vols.
- Berardinelli, Cleonice, *Estudos camonianos*, Rio de Janeiro, PUC, 2000, 2.^a ed.
- Carreira, José Nunes, *Camões e o Antigo testamento*, Ponta Delgada, Universidade dos Açores, 1982.

- Collinge, N. E., *The Structure of Horace's Odes*, London, Oxford University Press, 1961.
- Contini, Gianfranco, «Preliminari alla lingua del Petrarca», Francesco Petrarca, *Canzoniere*, Torino, Einaudi, 1964: VIII-XXXVIII.
- Corominas, Juan, J. A. Pascual, *Diccionario crítico-etimológico castellano e hispánico*, Madrid, Gredos, 1980-1991, 6 vols.
- Cremona, Virginio, «Sentimento del tempo in Orazio: due odi a confronto (I 4 e IV 7)», *Aevum Antiquum*, 3, 1990: 203-211.
- Cruz, Maria Isabel S. Ferreira da, *Novos Subsídios para uma edição crítica da lírica de Camões*, Porto, Centro de Estudos Humanísticos, 1971.
- d'Anna, Giovanni, «La *recusatio* nella poesia oraziana», *Sileno*, 5-6, 1979-1980: 209-225.
- Demetz, Peter, «The Elm and the Vine: Notes Toward the History of a Marriage Topos», *Publications Modern Language Association*, 73, 1958: 521-532.
- Dias, J. S. da Silva, *Correntes de sentimento religioso em Portugal*, Coimbra, Instituto de Estudos Filosóficos, Universidade de Coimbra, 1960, 2 vols.
- Dias, J. S. da Silva, *Camões no Portugal de Quinhentos*, Lisboa, ICLP, 1981.
- Diccionario de la Lengua Castellana*, llamado de *Autoridades*, por la Real Academia Española, Madrid, 1726-1739, 6 vols. Reprodução facsimilada, 4.^a reimpr., Madrid, Gredos, 1979.
- Dicionário da Academia das Ciências*, Lisboa, Verbo, 2001, 2 vols.
- Fardilha, Francisco de Sá, *Poesia de D. Manuel de Portugal. I. Profhana*, Porto, Instituto de Cultura Portuguesa, 1991.
- Faria, Manuel Severim de, *Discursos vários políticos*, Évora, Manoel Carvalho, impressor da Universidade, 1624. Reprodução facsimilada, ed. Leonor Soares de Albergaria Vieira, João Trindade, Lisboa, IN-CM, 1999.
- Fedeli, Paolo - Q. Horatii Flacci *Carmina liber 4*, introduzione Paolo Fedeli, commento Paolo Fedeli, Irma Ciccarelli, Firenze, Le Monnier, 2008.
- Ferreira, Joaquim, *Camões, dúvidas e acertos*, Porto, Domingos Barreira, 1960.
- Ferreira, Vergílio, «Teria Camões lido Platão?», *Biblos*, 18, 1, 1942: 277-283.
- Filgueira Valverde, José, *Camoens*, Barcelona, Labor, 1958 [*Camões*, trad. Albina de Azevedo Maia, Coimbra, Almedina, 1975].
- Fraga, Maria do Céu, *Os géneros maiores na poesia lírica de Camões*, Coimbra, CIEC, 2003.
- Herrera, Fernando de, *Anotaciones a la poesía de Garcilaso* [1580], ed. Inoria Pepe, José María Reyes, Madrid, Cátedra, 2001.

- Houaiss, Antônio, Mauro de Salles Villar, *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*, Rio de Janeiro, Objetiva, 2001 (em volume e em CD-ROM); 1.ª reimpressão com alterações, 2004; última versão, incluindo o novo acordo ortográfico, Rio de Janeiro, Objetiva, 2009 (em volume e em CD-ROM); ed. port. em 6 vols., ed. lit. Fr. Manuel de Melo Franco, Lisboa, Círculo de Leitores, 2002-2003; ed. port. em 3 vols. (ed. lit. Fr. Manuel de Melo Franco - Instituto Antônio Houaiss de Lexicografia); Lisboa, Temas e Debates, 2003.
- Jeanneret, Michel, *Poésie et tradition biblique au XVIe siècle*, Paris, José Corti, 1969.
- La espada y la pluma. Il mondo militare nella Lombardia spagnola cinquecentesca. Atti del Convegno Internazionale di Pavia, 16, 17, 18 ottobre 1997*, Viareggio, Mauro Baroni, 2000.
- La Penna, Antonio, «Introduzione», Sesto Properzio, *Elegie*, trad. e note Gabriella Leto, Torino, Einaudi, 1970.
- Llosa Sanz, Álvaro, *La memoria enamorada: Ecos y luces de amor neoplatónico en la primera generación de poetas renacentistas españoles (período 1526-1555)*, Memoria del licenciatura, Curso 1996-1997, Universidad de Deusto.
- Loureiro, Mário João Pereira, «A Imagem da vida Cristã de Frei Heitor Pinto no aspecto estilístico e literário», *Revista de História Literária de Portugal*, 2, Coimbra, 1967: 199-230.
- Lourenço, Eduardo, «Camões e Frei Heitor Pinto», *Arquivos do Centro Cultural Português*, 1981: 361-370.
- Lourenço, Frederico, «Alguns problemas de crítica textual nas *Rimas* de Camões», *Diacrítica. Ciências da Literatura*, 23, 3, 2009: 199-212.
- Machado, Diogo Barbosa, *Bibliotheca lusitana*, Lisboa Occidental, Antonio Isidoro da Fonseca, 1741-[1759], 4 vols. Reprodução facsimilada, Coimbra, Atlântida, 1965-1967, 4 vols.
- Maddison, Carol, *Apollo and the Nine. A History of the Ode*, Baltimore, Maryland, Johns Hopkins University Press, 1960.
- Marnoto, Rita, *O petrarquismo português do «Cancioneiro Geral» a Camões*, Lisboa, IN-CM, 2015.
- Marnoto, Rita, «Da *Arcadia* a *Sóbolos rios*», *Sete ensaios camonianos*, Coimbra, CIEC, 2007: 189-221.
- Martins, Mário, «Babel e Sião, de Camões, e o pseudo-Jerónimo», *Brotéria*, 52, Abril 1951: 24-32.

- Matos, Maria Vitalina Leal de, *O canto na poesia épica e lírica de Camões*, Paris, Fundação Calouste Gulbenkian, 1981.
- Matos, Maria Vitalina Leal de, «*Sóbolos rios: uma estética arquitectónica*», *Ler e escrever. Ensaios*, Lisboa, IN-CM, 1987: 55-64.
- Matos, Maria Vitalina Leal de, *A lírica de Luís de Camões*, Lisboa, Caminho, 2012.
- Mendes, João, «O platonismo de Camões», *Camões e o pensamento filosófico do seu tempo*, Lisboa, Prelo, 1979.
- Menéndez Pelayo, Marcelino, *Historia de las ideas estéticas en España*, t. I, Madrid, C.S.I.C., 1993.
- Mira y Gómez de Mercado, María Dolores, *Actualización, estudio y edición del Diálogo sobre la necesidad de la oración vocal, obras virtuosas y santas ceremonias de Fray Juan de la Cruz (1555)*, Universidad de Almería, 2012, 2 vols.
- Moura, Vasco Graça, *Camões e a divina proporção*, Lisboa, ed. autor, 1985.
- Moura, Vasco Graça, *Os penhascos e a serpente e outros ensaios camonianos*, Lisboa, Quetzal, 1987.
- Navarro Durán, Rosa, «*Entretanto / que el sol al mundo alumbre...*, una hipérbole fosilizada», *Bulletin Hispanique*, 85, 1-2, 1983: 5-19.
- Olivier, Frank, «Horace et Mécène», *Bulletin de la Société des Études de Lettres*, [Lausanne], 14, 1939: 1-16.
- Osório, Jorge Alves, «As redondilhas *Sobre os rios*: ensaio de leitura a partir da versão do Cancioneiro de Cristóvão Borges», *Arquivos do Centro Cultural Português*, 16, 1981: 427-436.
- Pérez-Abadín Barro, Soledad, *La oda en la poesía española del siglo XVI*, Universidade de Santiago de Compostela, 1995.
- Pérez-Abadín Barro, Soledad, *Resonare silvas. La tradición bucólica en la poesía del siglo XVI*, Universidade de Santiago de Compostela, 2004.
- Pérez-Abadín Barro, Soledad, *Los espacios poéticos de la tradición. Géneros y modelos en el Siglo de Oro*, Málaga, anexo 93 de *Analecta Malacitana*, 2014.
- Pimpão, Álvaro J. da Costa, «Teria Camões lido Platão» [1942], *Escritos diversos*, Coimbra, Por Ordem da Universidade, 1972: 111-120.
- Race, William H., *Classical Genres and English Poetry*, London, New York, Sidney, Croom Helm, 1988.
- Ramajo Caño, Antonio, «Una fórmula immortalizadora: ‘dum’... ‘mientras’ (‘en tanto que’)...», *Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica*, 19, 2001: 293-302.
- Ramajo Caño, Antonio, «*Munus Mariae*: Garcilaso, égloga III», *Boletín de la Real Academia Española*, 88, 297, 2008: 133-193.

- Ramalho, Américo da Costa, «O Mito de Actéon em Camões» [1967-1968], *Estudos camonianos*, Lisboa, INIC, 1980: 45-68.
- Ramalho, Américo da Costa, «Camões e o Humanismo renascentista» [1984], *Camões no seu tempo e no nosso*, Coimbra, Almedina, 1992: 109-133.
- Ramalho, Américo da Costa, «Três Odes de Horácio em alguns quinhentistas Portugueses» [1965], *Estudos sobre a época do Renascimento*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, JNICT, 1997: 318-332.
- Rebelo, Luís de Sousa, recensão crítica a Vasco Graça Moura, *Camões e a divina proporção, Colóquio. Letras*, 92, 1986: 107-109.
- Reckford, Kenneth J., «Horace and Maecenas», *Transactions and Proceedings of the American Philological Association*, 90, 1959: 195-208.
- Reichenberger, Kurt, «Der christliche Humanismus des Camões», *Aufsätze zur Portugiesische Kulturgeschichte*, 4. Band, Muenster, Aschendorff, 1964: 105-137.
- Rodrigues, Manuel Augusto, «Sóbolos rios que vão à luz da exegese bíblica moderna», *Arquivos do Centro Cultural Português*, 16, 1981: 387-426.
- Salgado Júnior, António, «Camões e *Sóbolos Rios*. Ensaio de interpretação destas redondilhas», sep. *Labor*, 10 [1935] 1936.
- Saraiva, José Hermano, *Vida ignorada de Camões* [1978], Lisboa, Europa-América, 1980.
- Scantimburgo, João de, *Interpretação de Camões à luz de Santo Tomás de Aquino*, São Paulo, Edições Melhoramentos, 1978.
- Sena, Jorge de, «Babel e Sião», *Trinta anos de Camões*, Lisboa, Edições 70, 1980: 113-131.
- Silva, Vítor Aguiar e, *Camões. Labirintos e fascínios*, Lisboa, Cotovia, 1994.
- Silva, Vítor Aguiar e, *A lira dourada e a tuba canora. Novos ensaios camonianos*, Lisboa, Cotovia, 2008.
- Spaggiari, Barbara, «Nel quarto centenario della morte di Luís de Camões. L'Ode IX. Per la conoscenza della lirica camoniana», *Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa*, s. 3, vol. 10, 3, 1980: 1003-1064.
- Spaggiari, Barbara, «Errore d'autore, *lectio difficilior* ed emendamento congetturale», in *Estudos universitários de Língua e Literatura. Homenagem ao Prof. Dr. Leodegário A. de Azevedo Filho*, Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro, 1993: 501-513.
- Spaggiari, Barbara, «L'enjambement di Bernardo Tasso», *Studi di Filologia Italiana*, 52, 1994: 111-139.
- Spaggiari, Barbara, *Camões e o Outono do Renascimento*, Coimbra, CIEC, 2011.

- Spina, Segismundo, «Variações de um aposentado», in *Estudos universitários de língua e literatura, Homenagem ao Prof. Dr. Leodegário A. de Azevedo Filho*, Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro, 1993: 385-389.
- Stegagno Picchio, Luciana, «Babel et Sion: inspiration thématique et inspiration formelle dans la glose camonienne du psaume *Super flumina Babylonis*» [ed. it. 1980], *La méthode philologique, 1. La Poésie*, avec une préface de Roman Jakobson, Paris, Fundação Calouste Gulbenkian, 1982: 183-224.
- Tracy, H. L., «Thought-Sequence in the Ode», in *Studies in Honour of Gilbert Norwood. Phoenix*, Sup. vol. 1, Toronto, 1952: 203-213.
- Weber, Edith, *La musique mesurée à l'antique Allemagne*, Strasbourg, Université de Strasbourg, 1975, 2 vols.

Ensaio

Achegas ao comentário da ode

Pode um desejo imenso

Maurizio Perugi

1. Esta ode é um dos poemas de Camões em que a influência do petrarquismo italiano é mais sensível. Trata-se, em primeiro lugar, de um poema «di lontananza», ou seja, «de apartamento», «com a aceção de ausência, de separação, condição indispensável para transcendermos a Beleza individual» (Spina 1993: 387). A partir da terceira estrofe, o autor deixa claro que a sua contemplação se tem realizado *de tão longe* (v. 17), com *os olhos ausentes* (v. 22), durante um *longo apartamento* (v. 75). Entre as canções «di lontananza» que Petrarca compôs, a composição número 37 do Cancioneiro, *Sí è debile il filo a cui s'attene*, apresenta o equivalente de uma das imagens mais significativas do nosso texto:

che quando io mi ritrovo dal bel viso
cotanto esser diviso,
col desio non possendo mover l'ali,
poco m'avanza del conforto usato

(*Canz.* 37, 28-31)

‘quando me encontro tão longe de aquele rosto, como não posso voar a par com o meu desejo, pouco me resta daquele contentamento que a sua vista me costumava proporcionar’¹.

Neste caso não é, contudo, Petrarca o modelo mais próximo da ode camonianiana, mas uma canção de Bernardo Tasso (*Rime* II 27) cujo *incipit* é *Almo mio sol, che col bel crine aurato*. Reproduzimos as quatro primeiras estrofes, apresentando uma tradução na qual não tivemos receio de recorrer, sempre que possível, ao léxico do Camões lírico, de forma a mostrar a proximidade que existe entre as duas linguagens poéticas:

¹É de notar que na última estrofe Petrarca acena a «gli atti suoi soavemente alteri, / e i dolci sdegni alteramente humili» (vv. 100-101).

I

1 Almo mio sol, che col bel crine aurato
 spargete il ciel di luce eterna e viva,
 e fate Cinzia chiara, e l'altre stelle;
 5 splendor del mondo, da cui sol deriva
 quanto fa parer bel l'umano stato,
 quanto men bel le cose adorne e belle;
 queste certo son quelle
 bellezze cui mirar mai non si sazia
 occhio o pensiero uman, ma più s'invoglia,
 10 tal che di voglia in voglia
 trasportato dal bel che in voi si spazia,
 a l'ombra delle vostre altere ciglia
 contempla Amor, che vosco si consiglia.

‘Almo meu sol, que com os cabelos
 d’ouro regais o céu de luz eterna e
 viva, fazendo clara a lua, claras as
 outras estrelas; resplendor do mundo,
 de onde deriva o que faz parecer belo o
 humano estado, e menos belas as coisas
 ornadas e belas; essas, com certeza, são
 as belezas que quem vos vê ou pensa
 em vós nunca se farta de mirar, pelo
 contrário, estende a própria vontade,
 e arrebatado pela beleza que de vós
 amplamente irradia, à sombra das
 vossas celhas alteras contempla Amor,
 que convosco se demora.’

II

 Non quello che dal vulgo è 'n
 pregio avuto,
 15 nato di van desio, di vana spene,
 onde vengon le lagrime e i tormenti,
 ma 'l nobile, ch'al certo e sommo bene
 drizza i nostri pensier, mal conosciuto
 forse dal mondo e da le scioche genti,
 20 che co' be' lumi spenti
 de la ragion, un desir folle e strano,
 che scorge l'alme in sempiterno errore,
 hanno chiamato Amore.
 O cieche menti, o stolto ingegno umano,
 25 il vero amor nel viso è di costei,
 né può produr effetti amari e rei.

‘Não aquele amor apreciado pelo
 vulgo, e nascido de vão desejo e de vã
 esperança, do qual só vêm lágrimas
 e tormentos²; mas o nobre amor,
 que dirige os pensamentos ao certo
 e sumo bem: o mundo e as néscias
 gentes, tendo apagada a bela luz da
 razão³, com certeza mal o conhecem,
 e em contrapartida, deram o nome de
 Amor a um desejo louco e estranho
 que conduz as almas ao error eterno.
 Ó mentes cegas, ó estulto engenho
 humano, o verdadeiro amor está no
 rosto desta, nem pode ter efeitos maus
 ou amargos’.

²Lê-se na versão castelhana do tratado de Castiglione: «y de aquí proceden las lágrimas, los suspiros, las cuitas, y los tormentos de los enamorados» (Castiglione 1997: 502).

³«el que cree gozar la hermosura poseyendo el cuerpo donde ella mora, recibe engaño, y es movido no de verdadero conocimiento por elección de razón, sino por opinión falsa por el apetito del sentido» (Castiglione 1997: 483).

III

Ma d'un gentil desio l'anime infiamma,
 ch'aprendo gli occhi in sì nobile obietto
 vaghe divengon de la sua beltate,
 30 e sprezzando ogni gioia ogni diletto,
 che venga da men bella e chiara fiamma,
 volgonsi alle sue luci alme e beate;
 e del fango purgate,
 35 che porta seco il lor terreno manto,
 col foco ch' esce dal suo ardente lume,
 come da puro fume
 surgon lucide e chiare: e di quel santo
 desir accese, quel ch'ora gli è tolto,
 veggion le maraviglie del bel volto.

‘Esse amor inflama as almas de um desejo gentil, desde que elas abrem os olhos⁴ a tão nobre objecto e se enamoram da sua beleza; desprezando qualquer deleite ou contentamento vindo de flama menos bela e clara, voltam-se para as suas luzes almas e beatas; e, uma vez apuradas das nódoas que o terreno manto leva consigo, graças ao fogo que emana do seu ardente lume, quase saindo de um puro rio surgem lúcidas e claras; um desejo santo acende-as, que lhes permite ver naquele vulto as fermosuras que agora nem podem perceber’.⁵

IV

40 E remirato ch'hanno ogni vaghezza
 a parte a parte del celeste viso,
 che grazia et onestà regge e governa,
 restan con l'occhio, e col pensiero affiso
 45 ne la maravigliosa alta bellezza,
 con gioia tal che non è chi 'l discerna;
 indi volti a l'interna
 e più rara beltate ergon la mente,
 e destando nel cor più be' pensieri,
 apron quegli occhi veri
 50 del divin intelletto ne l'ardente
 e chiara anima sua, dove si mira
 quel ben col cui valore al ciel s'aspira.

‘Após terem mirado cada uma das excelências do celeste rosto, em que moram a graça e a honestidade, permanecem com os olhos e o pensamento na sua maravilhosa alta beleza, e tal é a felicidade que sentem que ninguém consegue entendê-la; logo erguem a mente à interna e mais rara beleza, que suscita no coração pensamentos mais belos, e abrem os olhos verdadeiros, que o divino intelecto alumia, na sua ardente e clara alma, na qual se mira aquele bem com que se aspira ao céu’.

Procuramos fazer um resumo do texto italiano. Através da beleza alta e severa de Ginevra Malatesta, mulher dedicatária desta canção (e de todo o *canzoniere* do autor), o Amor que Tasso afirma contemplar não é aquele que o vulgo aprecia («Non quello che dal vulgo è 'n pregio avuto», v. 14), mas o que coincide com o bem supremo. A beleza da qual a alma fica enamorada, e que

⁴Por eso el alma apartada de vicios [...] abre aquellos ojos que todos tenemos y poco los usamos, y vee en sí misma un rayo de aquella luz que es la verdadera imagen de la hermosa angélica» (Castiglione 1997: 505).

⁵adonde el alma, encendida en el santísimo fuego por el verdadero amor divino [...] sin velo o nube alguna ve el ancho piélagos de la pura hermosura divina» (Castiglione 1997: 506).

leva o olhar a concentrar-se naquele nobre vulto, manifesta-se sob a forma de uma flama luminosa que, irradiando dos olhos, consegue purificar as almas das nódoas induzidas através do invólucro corpóreo: «e dal fango purgate, / che porta seco il lor terreno manto, / col foco ch'esce dal suo ardente lume» (vv. 33-34). Assim, as almas tornam-se lúcidas e claras, como se tivessem saído das águas puras de um rio⁶. Um santo desejo inflama-as e em virtude disso podem ver aquilo que agora não vêem, isto é, as maravilhas daquele vulto celeste. O poeta tem então ocasião para apresentar em detalhe o próprio elenco das belezas da mulher: «grazia» (v. 42; a confrontar com *a graça pura* em Camões, v. 36), «onestà» (v. 42; a confrontar com *o honesto siso* em Camões, v. 50), «alta bellezza» (v. 44; a confrontar com *a luz alta e severa / que é raio de divina fermosura* em Camões, vv. 37-38). Seguem-se os traços da beleza interior. Alumiado pelo intelecto divino, o olhar é capaz de admirar a própria alma da mulher, em todo o seu ardor e claridade, nela sendo possível contemplar a beatitude celeste.

Posto que a proximidade e por vezes a própria coincidência do assunto tratado não se considerem como indício suficiente para demonstrar a relação entre os dois textos, com certeza a expressão *terreno manto* (v. 4) constitui uma prova decisiva. Hápax nas concordâncias camonianas, por ser a única vez em que o sintagma é usado, a partir de Sannazaro⁷ passa a fazer parte integrante do vocabulário neoplatónico manejado pelos petrarquistas italianos⁸, sendo atestado preferivelmente em posição de rima⁹, a par com

⁶Note-se a imagem dantesca: no canto XXVII do *Purgatorio* (vv. 10 ss.), Dante tem que passar através de uma muralha de fogo, com o objectivo de purificar a própria alma dos pecados de luxúria.

⁷Sannazaro 1961: 89, 7.

⁸O termo *manto*, no sentido de corpo, véu mortal, já se encontra em Petrarca, *Canz.* 313, 8. Cf. *Sentences de Sextius*, texto de inspiração pitagórica, redigido na época de Augusto: «Vestimentum esse putato animae corpus tuum, mundum igitur id conserva» (1843: 235; 'considera que o teu corpo é a roupa que veste a alma, e por isso hás-de preservá-lo puro'); «Incontaminatum custode corpus tuum, tanquam si indumentum acceperis a Deo, et sicut vestimentum corporis immaculatum servare stude» (257; 'o teu corpo hás-de-o preservar isento de qualquer contaminação, tal como uma indumentária recebida de Deus: essa vestimenta corporal, esforça-te por a manter imaculada').

⁹Cf. *Cod. Isold.* «O alma eterna sotto un terren manto» (5, 12; cf. 2, 6 «mortal manto»); Curzio Gonzaga, «si ne incolpate il mio terreno manto» (*Rime*, Pt. 2, 18b, 11); Gaspara Stampa, «dopo il dipor del terren vostro manto» (*Rime* 2 286, 13) e «anima il frale suo terreno manto» (*ib.*, T. Bembo 1 6, 4); Erasmo di Valvasone, «dal terreno manto / partendo» (*Rime* 92, 3-4); Benedetto Varchi, «fuor del terren manto» (*Rime* 1 11, 4).

as variantes: «terrestre manto»¹⁰ ~ «mortal manto»¹¹ ~ «corporeo manto»¹² ~ «fragil manto»¹³. Contudo, somente na canção de Bernardo Tasso acima mencionada a expressão se encontra associada ao assunto específico, desenvolvido tanto em Tasso, como em Camões.

Em Torquato, o filho de Bernardo Tasso, *terreno manto* encontra-se num quarteto que virá a ser incluído entre os arquétipos do soneto *Alma minha gentil, que te partiste* (*Rimas*: 156): «Tu che lieta anzi tempo al ciel salisti, / alma beata, e 'l tuo terreno manto¹⁴ / lasciando in terra hai me lasciato in pianto / e resi i giorni miei dogliosi e tristi» (*Rime* 522, 1-4)¹⁵. É de notar, aliás, que a fórmula *terreno manto* já tinha sido divulgada, anteriormente a Torquato Tasso, por autores que na actualidade são pouco conhecidos,

¹⁰ Giovan Giorgio Trissino, «così depose il suo terrestre manto» (*Rime* 75, 47); Domenico Venier, «avien che 'l copra / celeste velo et quei terrestre manto» (*Rime* 2, 40, 12-13); e ainda Antonio Cornazano, *Canz.* 34, 3 e *Son.* 56, 1. Muito frequente nas *Rime* de Curzio Gonzaga.

¹¹ Filenio Gallo, «de la mia dea rinchiusa in mortal manto» (*Rime*, Pt. 1b, 115, 2); Giovanni Guidiccioni, «scosso il mortal manto» (*Rime* 28, 13); Benedetto Varchi, «poi che lasciato in terra il tuo bel manto / mortal» (*Rime* 1 344, 3-4).

¹² Giorgio Gradenigo, «Lasciato in terra il suo corporeo manto» (*Rime e lettere* 32b, 1 [Pietro Gradenigo]); Giovan Battista Guarini, «chi mira il freddo suo corporeo manto» (*Rime* Son. 84, 5; ver Son. 103, 2); Giovan Battista Pigna, «spoglia il mio spirito del corporeo manto» (*Il ben divino* 109, 7), «incendio tanto, / ch'arde e consuma il mio corporeo manto» (45, 6-7); Bernardo Tasso, «Sciolto et ignudo del corporeo manto» (*Amori* 1 119, 2; cf. Torquato Tasso, «l'alma in ciel vola e lascia ignudo il manto», *Rime* 1327, 6). Cf. ainda Veronica Franco, *Terze rime* 4, 25; M. Girolamo Molino, *Rime* 236, 10; Francesco Maria Molza, *Ninfa* 15; Ascanio Pignatelli, *Rime*, App. 13, 2.

¹³ Giovanni Della Casa, «Quando in questo caduco manto e frale» (*Rime* 50, 9); Torquato Tasso, «e si dissolve questo fragil manto» (*Rime* 1162, 7). Cf. Tebaldeo, «per rimembranza del terrestre manto» (*Rime* 76, 6); «libera e disciolta / dal fral, caduco e corruptibil manto» (158, 3-4); «che, mentre avvolto fui nel terren manto» (284, 46).

¹⁴ Cf. «Quasi celeste diva alzata a volo / parti, fuggendo il tuo caduco manto, / anima bella, e 'n sempiterno pianto / qui lasci di mortali affitto stuolo» (*ib.* 660, 1-4).

¹⁵ Cf. vv. 12-14 «e se di questo far forza non hanno / i prieghi miei, dal ciel m'impetra almeno / non mi tardi a venir l'ultimo giorno».

como Giovan Battista Schiafenato (*Alma gentil che del terreno manto*)¹⁶ ou Ludovico Domenichi (*Alma, che per vestir terreno manto*)¹⁷.

2. A ode de Camões pressupõe, portanto, a distinção, estabelecida por Bernardo Tasso, entre um desejo vão («van desio», v. 15) e um desejo «gentil» (v. 27). Do primeiro nasce o Amor contrário à razão e privilegiado pelo vulgo, do segundo o Amor nobre («nobile», vv. 17, 28) que dirige a mente para o sumo bem divino. Aquilo que Camões retoma na íntegra do poema de Tasso diz respeito à operação através da qual esse amor nobre, que mora no rosto da mulher, inflama as almas com um desejo gentil e, purificando-as das nódoas do *terreno manto* (Tasso, v. 34; Camões, v. 4), as acende de um desejo que por isso se torna «santo» (Tasso, v. 37). Camões, além disso, desenvolve e amplia a distinção entre a «maravigliosa alta bellezza» (Tasso, v. 44) externa, feita de «grazia e onestà» (v. 42), e uma «interna / e più rara beltate» (vv. 46-47), só visível a partir do momento em que os olhos, alumados pelo «divino intelletto» (v. 50), se tornam capazes de contemplar a «ardente / e chiara anima sua» (vv. 50-51).

Comparativamente, encontram-se ausentes da canção de Bernardo Tasso tanto a situação de apartamento, como também a relação exclusiva com a mulher objecto de canto. Tasso inclui-se sempre entre todas as outras almas avivadas por um «gentil desio» (v. 27). Finalmente, note-se que Tasso está muito mais próximo do seu modelo teórico, Baldassar Castiglione¹⁸.

A ode de Camões assenta em amplas figuras de repetição (para as quais o texto de Tasso apenas oferece algumas sugestões)¹⁹: as estrofes 1 a

¹⁶ *Rime* 1534, 137. Para Schiafenato ver o verbete redigido por Massimo Danzi em *Poeti del Cinquecento* 2001: 444-446, bem como id. 2005: 218-219.

¹⁷ Giolito 1564: 372.

¹⁸ Além das correspondências acima indicadas, basta comparar os vv. 53-54, «Scorgono allor che quanto fuora appare / è solo ombra di bene ombra di bello», com Castiglione, «si las hermosuras que a cada paso con estos nuestros flacos y cargados ojos en los corruptibles cuerpos (las cuales no son sino sueños y sombras de aquella otra verdadera hermosura) nos parecen tan hermosas que muchas veces nos abrasan el alma» (1997: 507).

¹⁹ Ver a oposição entre «Non quello che dal vulgo è 'n pregio avuto» (Tasso, v. 15) e «Ma 'l nobile» (v. 17), «Ma d'un gentil desio» (v. 27), bem como a sucessão

3 encontram-se ligadas pela palavra-chave *desejo*, e com a III estrofe inicia-se uma anáfora, com *não vejo* e *nunca vêm* do verbo «ver», que se prolonga até à VIII estrofe, mediante a repetição da terceira pessoa do plural, *vêm* (quatro vezes *não vêm*, três vezes *vêm*), sendo retomada nas estrofes 10 (*a vista o vê e nunca via*) e 11 (*pode ver, eu a vi, a vejo*). Finalmente, as estrofes 11 e 12 são mais uma vez ligadas pela palavra *desejo*, ao passo que a última estrofe, com o seu conteúdo polémico, permanece de certa forma isolada.

Essa técnica estende-se ao plano lexical, como o mostra a insistência em quatro palavras-chave, todas sugeridas pelos manuais neoplatónicos então em voga, com o objectivo de pôr em relevo quatro prerrogativas. A *divina fermosura* (vv. 16 e 38): *mortais fermosuras* (v. 28), *fermosura* (v. 63), *à fermosura vossa* (v. 74). A *alteza*: *em tanta alteza* (v. 5), *a flama que se acende / alto* (vv. 8-9), *a luz alta e severa* (v. 37), *os altos resplandores* (v. 51). A luminosidade: *claro dia* (v. 11), *claro exemplo* (v. 15), *claros olhos belos* (v. 31), *mais claro lume* (v. 91). A excelência: *cores excelentes* (v. 24), *do rosto as excelências* (v. 33).

Em particular, a *divina fermosura* constitui, como já vimos, o próprio alvo da contemplação. «Los platónicos coinciden en señalar que “el amado se hace y es considerado divino en la mente del amante” [Hebreo III, 5 635], y la causa de ello es la participación de su hermosura en el origen divino: “es aquel fulgor de la divinidad, que resplandece en las cosas hermosas, lo que obliga a los hombres a temer, maravillarse y venerar a los amados como a una imagen de Dios” [De Amore II vi]» (Llosa Sanz 1996-1997, § 2). Com efeito, todo o processo é cuidadosamente descrito por Leão Hebreu:

Siendo nuestra alma imagen pintada de la summa belleza, y deseando naturalmente tornar a lo propio divino [...], cuando ve una persona así bella de belleza conveniente a si misma, conoce en ella, y por ella la belleza divina; por que también aquella persona es imagen de la divina belleza, y la imagen de la persona amada, en la mente del amante, abiena con su belleza, aquella escondido [sic] belleza divina, que es la misma alma, y la dá actualidad del modo que se la daría la misma belleza divina exemplar, por donde ella se haze divina, y

cronológica entre «E remirato ch'hanno ogni vaghezza / a parte a parte del celeste viso» (vv. 40-41) e «Scorgono allor che quanto fuora appare / è solo ombra di bene ombra di bello» (vv. 53-54).

criece y haze maior en ella su belleza, quanto es maior la divina que la umana, y por esto su amor viene tanto intenso, ardiente, y eficaz, que roba los sentido [sic], la fantesí, y toda la mente, como haría la misma belleza divina, quando retirarse a sí en contemplançión, la alma umana y tanto aquella imagen de la persona amada se adora en la mente del amante por divina, quanto su belleza de la alma y del cuerpo es más excelente, y consemeiante a la belleza divina.

(1568: 114v)

Citamos da primeira tradução para espanhol do hebreu sefardita Guedeliah ibn Yahia, à qual se seguiram aquela de Carlos Montesa (1584) e finalmente a de Garcilaso de la Vega el Inca (1590)²⁰.

A «hermosura del alma» é assim definida por Castiglione²¹: «A toda cosa, en fin, da grandísimo ornamento esta alta y divina hermosura [...], en especial en los humanos, de la hermosura de los cuales la más cercana causa pienso yo que sea la hermosura del alma, la cual como participante de aquella verdadera hermosura divina, hace resplandeciente y hermoso todo lo que toca» (1997: 492).

A expressão passa, naturalmente, para a linguagem mística, por exemplo em frei Juan de la Cruz: «mas guarda que oyendo decir hermosura divina no te venga imaginación de alguna belleza corporal, oh mi amado, mas entiende, sí pudieres, una claridad ajena de todo cuerpo [...]. Por qué causa cubrían sus rostros los serafines sino de espanto del resplandor de aquella hermosura y magnificencia y gloria que reverberaba sus ojos?» (Mira y Gómez de Mercado 2012: II 801).

3. Na última parte da ode, da X à XIII estrofes, à contemplação neoplatónica da *divina fermosura* substitui-se a reflexão puramente literária sobre

²⁰ Os *Dialoghi* de Leão Hebreu (Manuppella 1983; Giovannozzi 2008) foram publicados póstumos em 1535 por Antonio Blado d'Assola em Roma. Mariano Lenzi, na sua dedicatória a Aurelia Petrucci, atribui-os a «Maestro Leone». Alguns dias depois, saiu outra edição, organizada por Leonardo Marso d'Avezzano, com o título *De amore humano et divino* (Roma, Benedetto Giunti), que apenas contém o II Diálogo. Houve portanto duas edições, uma e outra incompletas (falta o IV Diálogo, a que Leonardo Marso alude), embora em proporções diferentes (Pescatori 2008: 496, 500).

²¹ Lembre-se que Castiglione menciona em três cartas os *Dialoghi* de Leão Hebreu (Pescatori 2008: 501, nota 3; Novoa 2009: 50).

a possibilidade de descrever adequadamente o objecto de contemplação, que Camões acaba por designar mediante a locução, de origem petrarquiana, *Aquele não sei quê* (v. 64). Nos versos «Um não sei quê suave, respirando, / causaria um admirado e novo espanto» (vv. 31-32), da primeira e da terceira versões da canção *Manda-me Amor que cante docemente*, bem como nos versos «Que dias há que n'alma me tem posto / um não sei quê, que nasce não sei onde, / vem não sei como, e dói não sei por quê», do soneto *Busque Amor novas artes, novo engenho* (*Rimas*: 118)²², a mesma fórmula designa o enamoramento. No caso da ode *Pode um desejo imenso*, por se encontrar no fim do catálogo que ocupa as duas estrofes precedentes, o emprego semântico é mais próximo daquele que se lê em Castiglione:

Muchas otras cosas, respondió el conde, sin la hermosura, nos enamoran hartas veces, como las buenas costumbres, el saber y el hablar, los ademanes y aquel no sé qué del gesto y mil otras cosas, las cuales quizá por alguna vida las podríamos también llamar hermosuras. (1997: 128)

Na esteira de Castiglione, o seu tradutor Juan Boscán desenvolve uma enumeração semelhante no *Museo de Leandro*, «El andar, el mirar, el estar queda, / andavan en tal son, que descubrian / un cierto no sé qué, tan admirable» (Boscán 1999: 249-250), e na canção *Claros y frescos rios* escreve, «Tengo en el alma puesto / su gesto tan hermoso / y aquel saber estar adondequiera: / el recoger honesto, / el alegre reposo, / el no sé qué de no sé qué manera / [...] / y aquel grave mirar dissimulando» (153).

Camões, num outro passo da citada canção, encara o problema de dizer o indizível mediante o recurso a um tópico tradicional: «em lugar do sentido, que perdia, / não sei quem me escrevia / dentro n'alma, com as letras da memória, / o mais deste processo»²³. Também neste caso faz votos que a própria alma seja capaz, graças à mulher, de usar *as partes da*

²² Faria e Sousa sublinha «la gala con que el P. aqui juntó con gran ciencia de Amor este no saber, repetido quatro vezes, cada una por diferente modo» (*Rimas varias* I 1685, 1: 45).

²³ Primeira e segunda versão (vv. 83-86) da canção *Manda-me Amor que cante docemente* (*Lírica de Camões* 3 I 1995: 271, 274). Sobre este assunto, ver Perugi 2006.

divina. Contudo, a imagem de escrita automática seria aqui por demais genérica, uma vez que o autor pretende encarar o problema sob o ponto de vista do código linguístico.

Concretamente, Camões denuncia os limites de um certo filão do petrarquismo, só capaz de pintar *mortais fermosuras* (v. 28). Para cantar aquilo que a toscana poesia *nunca via* (v. 70), e mais em geral, *aquela imagem / que as gentes nunca vêm* (v. 20), é preciso levantar *não visto canto* (v. 81), que esteja à altura de competir com os mais prestigiados autores modernos, tais como Garcilaso de la Vega e Torquato Tasso. O anúncio deste programa, que dificilmente aludirá ao canto épico, assenta na emblemática rima em (L)aura (restaura / Laura, vv. 69-70), que Camões, no caso em apreço, retoma provavelmente de um soneto de Lodovico Dolce, resposta «per le rime» a um outro de Benedetto Varchi²⁴. Reproduzo aqui ambos os sonetos:

Benedetto Varchi

La bella donna, che tra Bice e Laura
non men forse di lor pregiata e colta,
s'asside in ciel dal mortal velo sciolta,
e 'l paradiso tutto ingemma e innaura;

di sì folti sospir condensa l'aura
veggendo il suo fedel, a Dio rivolta,
che con ella pietoso i preghi ascolta,
e 'l pianto che già mai non si restaura.

Del pio fallir di lui fra lieta e trista
chiede perdon tacendo, e parte vede
ricco sceggio adornar pìu d'altro chiaro;

or confortate lui, che qui sé attrista;
e turba in cielo altrui, ch'á tanto amaro
solo il vostro alto stil, Dolce, richiede.

Risposta di Lodovico Dolce

Quei che cantò molti anni e pianse Laura
a par di cui questa altra ornata e colta,
sen va fenice, e dal mortale sciolta
nel divin Sol le sue bellezze innaura;

in voi l'eletto stil, ch'addolci l'aura,
dal cielo infuse e di lassuso ascolta
la lingua vostra all'armonia rivolta,
che 'l già spento valor tra noi restaura;

poi fermi gl'occhi in quella eterna vista
del gran Bembo ode il pianto e 'l volto vede,
non men di lui quaggiù pregiato e chiaro.

E dice a voi: Quel caro, che sé attrista,
fedel conforta, ch'á sì lungo amaro
mio stil, che vive in te solo richiede.

(Varchi 1557: 45)

²⁴ Benedetto Varchi (1503-1565) reuniu um grande número de sonetos, tanto próprios como de correspondentes, publicando-os em duas partes em 1555 e 1557; ver Tanturli 2004.

Como o soneto de Dolce deixa claro, a perífrase camoniana «toda a toscana poesia / que mais Febo restaura» (vv. 68-69) alude, em primeiro lugar, a Pietro Bembo, embora o verbo «restaura» seja aqui referido a Varchi, e no *incipit* de Varchi encontra-se precisamente o par «Bice e Laura».

Abstracção feita da rima rara em *-aura*, é Bernardo Cappello quem melhor ilustra a relação estabelecida entre Febo, Laura, Petrarca e Bembo. Pietro Bembo, ouvidor privilegiado de Febo, divindade da poesia, é o único que pode ser comparado, no domínio da poesia erótica, ao «grande Tosco», ou seja, a Petrarca:

Tu, sacro Bembo, che sovente ascolti
Febo, a cui nulla men, ch'a te 'l suo canto,
piacciono i versi tuoi leggiadri e colti:
Bembo, che solo porti il pregio e 'l vanto
col degno Tosco che di Laura scrisse²⁵,
di quanti per amor sparser mai pianto.

(*Rime* 101, 16-21)

‘Sagrado é o teu nome, Bembo, que costumás ouvir o canto de Febo; e como tu gostas do seu canto, assim ele gosta dos teus versos elegantes e cultos. De entre todos os cantores de amor, tu somente, ó Bembo, és digno de ser comparado àquele poeta toscano que celebrou Laura’.

Com efeito, nenhum poeta, excepção feita a Petrarca, foi, é ou será igualável a Bembo²⁶. Noutro soneto, composto em morte de Bembo, Bernardo Cappello enumera por ordem cronológica as três cidades privilegiadas por Febo por terem dado origem aos três maiores poetas, a saber, Smirne (Homero), Mântua (Virgílio) e Florença (Petrarca), às quais cabe então acrescentar Veneza, pátria de Bembo, herdeiro das três línguas mais prestigiosas (grego, latim, italiano): «Febo, ch'al Mincio, e poscia a l'Arno diede / l'onor, ch'a Smirna avea donato pria, / te fece per costui, Venezia mia, / de le tre lingue più gradite erede» (*Rime* 205, 5-8).

²⁵ Cf. «Febo e le Muse, a cui punto non sete / men caro del gran Tosco» (*Rime* 133, 12-13; Giovanni Della Casa, a quem o soneto é dedicado, não é menos querido de Febo e das Musas, do que o grande Tosco).

²⁶ «al sacro Bembo, al qual, fuor che 'l gran Tosco / che fece Laura eterna, egual giamai / non fu, non è, né più fia per inanzi» (*Rime* 182, 9-11).

4. A chamada rima interna (ou, para usar do termo italiano, *rimalmezzano*) é colocada não em fim de verso, como normalmente é o caso da rima, mas antes numa área mais ou menos central do verso, coincidindo nomeadamente com a cesura. Na poesia ‘ilustre’, a partir dos poetas sicilianos, o tipo mais frequente de rima interna é usado em decassílabo e geralmente colocado no final de um primeiro hemistíquio que pode ser quer tetrassílabo, quer hexassílabo²⁷.

No Cancioneiro de Petrarca, composto de 366 composições, entre as quais 31 canções e 7 baladas, a rima interna apenas se encontra em 6 canções e numa balada. Excepção feita à canção 29 e à balada 149, que representam dois casos particulares²⁸, restam cinco exemplos, dois dos quais apenas implicam o primeiro verso do comiato²⁹. Em Petrarca a rima interna constitui, pois, devido à sua raridade, um traço métrico marcante³⁰, um daqueles procedimentos que, por isso mesmo, os petrarquistas se esforçavam por reproduzir. Procurando definir a atitude de Camões para com os cinco exemplos imitáveis que se encontram em Petrarca, limitar-nos-emos a examinar o ‘*corpus* mínimo’ de canções, odes e elegias, editado por Azevedo Filho, atendendo que as duas últimas formas métricas são alheias à recolha petrarquiana.

Na canção 135 de Petrarca, *Qual più diversa e nova*, cada estrofe é composta por 15 versos, o último dos quais apresenta regularmente uma rima interna, deste modo: «arde, et more, et riprende i nervi suoi, / et vive poi - con la fenice a prova» (vv. 14-15; a rima interna é assinalada por hífen). A mesma estrutura caracteriza a oração à Virgem, poema que fecha o Cancioneiro: «soccorri a la mia guerra, / bench’i? sia terra, - et tu del ciel regina» (vv. 12-13). Camões retoma essa estrutura no final de cada uma das 5 estrofes que compõem aquela que na edição de Leodegário A. Azevedo Filho é a IV canção, *Já a roxa menhã (e) clara* (*Lírica de Camões* 3 I 1995: 187

²⁷ Informação desenvolvida em Menichetti 1993: 540-543.

²⁸ A primeira, com duas rimas internas em cada estrofe, é a célebre canção a que Emmanuel Pereira Filho (1974) chamou provençalesca, pontualmente imitada por Camões em *Tão suave, tão fresca e tão fermosa* (*Rimas*: 262-263). Na segunda a rima interna só aparece na *ripresa*, isto é, no verso inicial.

²⁹ Cf. «Canzon, chi tua ragion chiamasse obscura, / di’: - Non ò cura, - perché tosto spero» (119, 106-107); «girmen con ella - in sul carro de Helia» (206, 59).

³⁰ Não se esqueça que o derradeiro verso do próprio Cancioneiro apresenta rima interna: «homo et verace Dio, / ch’accolga ’l mio - spirto ultimo in pace» (366, 136-137).

ss.). Como em Petrarca, a rima interna remata o primeiro hemistíquio de quatro sílabas: «com ãa suave e doce melodia / o louro dia - estão manifestando». É também este o caso de cada uma das treze estrofes da ode que estamos a comentar, cujo último par de versos é composto por um quebrado e um decassílabo: *com olbos imortais / que faz que leia mais - do que vê escrito* (vv. 6-7).

Uma canção num total de nove, uma ode num total de seis: quanto à presença da rima interna dentro do ‘*corpus* mínimo’, Camões parece ter imitado a sobriedade petrarquiana. Isto não justifica, porém, o facto de nenhum dos editores e comentadores ter até aqui assinalado o hífen, quer no plano tipográfico, quer na análise métrica. Porém, o fenómeno é importante, e antes de mais para a fixação do texto crítico. No primeiro verso do comiato dessa canção que é a IV para Azevedo Filho (v. 75), o facto de o texto de Costa Pimpão (*Rimas*: 209) reflectir a lição originária (sem a marcar tipograficamente, como aliás é seu costume) tem que ser atribuído ao acaso, pois a segunda edição das *Rimas* (1598) é o único dos testemunhos a preservar, ou a reconstruir, a rima interna. A prova de não ser tida em qualquer consideração pelos editores é o texto crítico de Azevedo Filho que, fiel ao seu manuscrito de base, o *Cancioneiro de Luís Franco*, não se dá conta de que nele a rima interna é deslocada para a oitava sílaba, enquanto em todos os demais casos cai sobre a quarta (*Lírica de Camões* 3 I 1995: 189; cf. Perugi 2007).

A rima interna é também um dado importante do ponto de vista cultural, e não apenas para a leitura ou apreciação do poema. Para além da métrica dita ‘ilustre’, vejamos na edição de Costa Pimpão um passo da écloga *Que grandes variedades vão fazendo*, que foi considerada autêntica por Azevedo Filho (*Lírica de Camões* 5 I 2001: 53), mas sem que este estudioso tivesse editado o seu texto. Trata-se de uma écloga polimétrica, e a certo momento (v. 157), depois de Almeno ter pronunciado uma sequência de decassílabos e quebrados, Agrário muda de metro:

Fermosa manhã clara e deleitosa,
que como fresca rosa na verdura,
te mostras bela e pura, marchetando
as Ninfas, espalhando seus cabelos
no verdes montes belos; tu só fazes,
quando a sombra desfazes, triste e escura,
fermosa a espessura e fresca a fonte,

fermoso o alto monte e o rochedo,
fermoso o arvoredo e deleitoso,
enfim, tudo fermoso.

(*Rimas*: 323)

E assim continua sucessivamente por mais de duas páginas. Parece, à primeira vista, uma sequência de versos soltos, antes de o leitor se aperceber que a palavra final de cada verso rima, no verso seguinte, com outra acentuada na sexta sílaba, antes da cesura. Não é, repetimos, apenas um traço métrico a ser graficamente assinalado. Na II égloga de Garcilaso, igualmente polimétrica³¹, dá-se uma mudança de metro análoga na resposta de Salicio a Albanio, redigida em *rimalmezzo*:

Albanio, si tu mal comunicaras
con otro que pensaras - que tu pena
juzgaba como ajena, - o qu'este fuego
nunca probó, ni el fuego - peligroso
de que tú estás quejoso, - yo confieso
que fuera bueno queso - que ora haces

(Vega 2007: 158)

A intervenção estende-se ao longo de um diálogo que vai até ao v. 385. A rima interna caracteriza ainda, nesta égloga, o monólogo de Camila (*ib.*:177-179, vv. 720-765) e o diálogo de Albanio com Nemoroso e Salicio (*ib.*:185-186, vv. 934-955). A partir do verso 956, «Albanio's discourse breaks down further and now we find the extreme examples of disconnected speech and low-level language in the eclogue; in fact, what we have is a *frottola*, a poetic form in *rimalmezzo* characterised by its popular speech, broken statements, and obscure meaning, and which was often used by Italian poets to portray, in a dramatic or quasi-dramatic way, either highly emotional states of mind or the disconnected language of

³¹ A polimetria na poesia pastoral já se encontra em Giusto de' Conti, Poliziano, Tansillo. Cf. Fernández-Morera 1982: 57, nota 15.

rustics» (Fernández-Morera 1982: 59)³². O termo *frottola* alude ao próprio antecedente petrarquiano³³, verdadeiro arquétipo desta forma métrica³⁴. Esse metro também caracteriza, nos séculos XV e XVI, as *farse allegorico-morali*. Como se vê, um simples traço métrico pode acarretar consigo implicações estilísticas e literárias importantes.

Na poesia quinhentista portuguesa, o modelo de Sannazaro foi cultivado, entre outros, por frei Agostinho da Cruz: «Revestem-se de especial interesse os dois esquemas que detêm o segundo lugar nas preferências do frade: a combinação *terza rima* + *rimalmezzo*, para além de ter sido empregue por Sannazaro, fora também praticada nas églogas de Sá de Miranda, de Andrade Caminha e de Bernardes» (Anastácio 1999: 94).

BIBLIOGRAFIA

1. TEXTOS LITERÁRIOS DE REFERÊNCIA

- Boscán, Juan, *Obras completas*, ed. Carlos Clavería, Madrid, Cátedra, 1999.
- Cappello, Bernardo, *Rime*, tesi di laurea di E. Albini [rel. Cesare Bozzetti], Università di Pavia, 1969-1970.
- Castiglione, Baltasar de, *El Cortesano*, Universidad Nacional Autónoma de México, 1997 [«La traducción al castellano, hecha por Juan Boscán, es de Barcelona (Pedro Monpezat, 1534) [...], cuya tercera edición es la que ahora utilizamos»].
- Cod[ice] Isold[iano], *Le rime del Codice Isoldiano (Bologna, Univ. 1739)*, ed. Lodovico Frati, Bologna, Romagnoli-Dall'Acqua, 1913, 2 vols.
- Cornazano, Antonio, *Canzoniere*, tesi di laurea di A. Comboni [rel. Cesare Bozzetti], Università di Pavia, 1985-1986.
- Della Casa, Giovanni, *Rime*, ed. Roberto Fedi, Roma, Salerno, 1978.

³²O próprio Sannazaro, na *Arcadia*, emprega a *frottola*. Cf. na edição de Enrico Carrara (1972) as églogas 1, 2, e 10.

³³Cf. *Mai non vo' più cantar com'io soleva* (*Canz.* 105), em que a rima interna aparece em dez dos quinze versos de que cada estrofe se compõe, designada como canção *frottolata*.

³⁴Uma *frottola* que começa, *Di ridere ho gran voglia*, foi atribuída a Petrarca. Cf. Santagata, ed. *Canz.*: 491-492.

- Domenichi, Ludovico, *Rime*, ed. Roberto Gigliucci, Liverpool University Press, 2004.
- Franco, Veronica, v. Stampa, Gaspara.
- Gallo, Filenio, *Rime*, ed. Maria Antonietta Grignani, Firenze, Olschki, 1973.
- Gonzaga, Curzio, *Rime*, ed. Giovanna Barbero, Roma, Verso l'arte Edizioni, 1998.
- Gradenigo, Giorgio, *Rime e lettere*, ed. Maria Teresa Acquaro Graziosi, Roma, Bonacci, 1994.
- Guarini, Giovan Battista, *Rime*, id., *Opere poetiche*, Venetia, G. B. Ciotti, 1621.
- Guidiccioni, Giovanni, Francesco Beccuti, *Rime*, ed. Ezio Chiorboli, Bari, Laterza, 1912.
- [Hebreu, Leão / León Hebreo], *Los Diálogos de Amor* de Mestre León Abarbanel [...] de nuevo traducidos en lengua castellana [...], en Venetia, con licenza delli Superiori, 1568.
- [Hebreu, Leão / León Hebreo], *La traducción del Indio de los tres Diálogos de Amor de León Hebreo, hecha de Italiano en Español por Garcilasso Inga de la Vega, natural de la gran Ciudad del Cuzco, cabeça de los Reynos y Provincias del Piru*, Madrid, 1590; reimpr. Buenos Aires, Austral, 1947.
- [Hebreu, Leão / León Hebreo], *Philographia universal de todo el mundo, de los diálogos de León Hebreo*, traducida de italiano en español [...] por Micer Carlos Montesa [...], Çaragoça, Lorenço y Diego de Robles, 1584.
- Hebreu, Leão, *Diálogos de Amor*, vol. 1, *Texto italiano, notas e documentos*, vol. 2, *Versão portuguesa e bibliografia*, texto fixado, anotado e traduzido por Giacinto Manuppella, Lisboa, Instituto Nacional de Investigação Científica, 1983.
- [Hebreu, Leão] Leone Ebreo, *Dialoghi d'Amore*, ed. Delfina Giovannozzi, Roma, Bari, Laterza, 2008.
- Mira y Gómez de Mercado, María Dolores, *Actualización, estudio y edición del Diálogo sobre la necesidad de la oración vocal, obras virtuosas y santas ceremonias de Fray Juan de la Cruz (1555)*, Universidad de Almería, 2012, 2 vols.
- Molino, M. Girolamo, *Rime*, tesi di laurea di R. Bianchi [rel. Cesare Bozzetti], Università di Pavia, 1988-1989.
- Molza, Francesco Maria, *La Ninfa Tiberina*, ed. Stefano Bianchi, Milano, Mursia, 1991.
- Petrarca, Francesco, *Canzoniere*, ed. Marco Santagata, Milano, Mondadori, 1996, 2004.

- Pigna, Giovan Battista, *Il ben divino*, ed. Neuro Bonifazi, Bologna, Commissione per i Testi di Lingua, 1965.
- Pignatelli, Ascanio, *Rime*, ed. Maurizio Slawinski, Torino, Res, 1996.
- Poeti del Cinquecento*, t. 1, *Poeti lirici, burleschi, satirici e didascalici*, ed. Guglielmo Gorni et al., Milano, Napoli, Ricciardi, 2001.
- Sannazaro, Iacopo, *Opere*, ed. Enrico Carrara, Torino, 1972.
- Sentences de Sextius*, éd. P. de Lasteyrie, Paris, Pagnerre, 1843.
- Stampa, Gaspara, Veronica Franco, *Rime*, ed. Abdelkader Salza, Bari, Laterza, 1913.
- Tasso, Bernardo, *Rime*, vol. 1, *I tre libri degli Amori*, ed. Domenico Chiodo, Torino, Res, 1995.
- Tasso, Torquato, *Rime*, id., *Opere*, ed. Bruno Maier, Milano, Rizzoli, 1963, 2 vols.
- Tebaldeo, Antonio, *Rime*, ed. Tania Basile, J.-J. Marchand, Modena, Panini, 1992.
- Trissino, Giovan Giorgio, *Rime*, ed. Amedeo Quondam, Vicenza, Neri Pozza, 1981.
- Valvasone, Erasmo di, *Rime*, ed. Giorgio Cerboni Baiardi, Valvasone, Centro culturale E. di Valvasone, 1993.
- Varchi, Benedetto, *De' sonetti di M. Benedetto Varchi colle risposte, e proposte di diversi*. Parte seconda. In Firenze, appresso Lorenzo Torrentino, 1557.
- Vega, Garcilaso de la, *Obra poética y textos en prosa*, ed. Bienvenido Morros, Barcelona, Crítica, 2007.
- Venier, Domenico, *Rime*, ed. Monica Bianco, Dottorato di Ricerca, Università degli Studi di Padova, 31 dicembre 2000.

2. ESTUDOS

- Anastácio, Vanda, «Amenos desertos: em torno das éclogas de Frei Agostinho da Cruz», *Lusitania Sacra*, 11, 1999: 87-110.
- Danzi, Massimo, *La biblioteca del cardinal Pietro Bembo*, Genève, Droz, 2005.
- Fernández-Morera, Dario, *The Lyre and the Oaten Flute. Garcilaso and the Pastoral*, London, Tamesis, 1982.
- Menichetti, Aldo, *Metrica italiana. Fondamenti metrici, prosodia, rima*, Padova, Antenore, 1993.
- Novoa, James W. Nelson, «Appunti sulla genesi redazionale dei *Dialoghi d'Amore* di Leone Ebreo alla luce della critica testuale attuale e la

- tradizione manoscritta del suo terzo dialogo», *Quaderni d'Italianistica*, 30, 2009: 45-66.
- Pereira Filho, Emmanuel, *Uma forma provençalesca na lírica de Camões*, Rio de Janeiro, Gernasa, 1974.
- Perugi, Maurizio, «As três versões da canção camoniana *Manda-me Amor*. Um exercício de crítica das variantes», *Estudos Italianos em Portugal*, n. s., 1, 2006: 41-87.
- Perugi, Maurizio, «Entre métrica e crítica textual: a propósito de dois poemas camonianos (*Já a roxa menbã clara* e *Pode um desejo intenso*)», *Edição de Texto. II Congresso Virtual do Departamento de Literaturas Românicas. Textual Editing. Second Virtual Congress of Romance Literature Department*, ed. Ângela Correia, Cristina Sobral, Lisboa [16 a 20 de Abril de 2007], CD-ROM.
- Pescatori, Rossella, «I *Dialoghi d'Amore* di Leone Ebreo. Una nuova traduzione inglese. Considerazioni sul testo e sulla lingua», *Bruniana e Campanelliana*, 14, 2008: 495-508.
- Spina, Segismundo, «Variações de um aposentado», in *Estudos universitários de língua e literatura. Homenagem ao Prof. Dr. Leodegário A. de Azevedo Filho*, Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro, 1993: 385-389.
- Tanturli, Giuliano, «Una gestazione e un parto gemellare: la prima e la seconda parte dei sonetti di Benedetto Varchi», *Italique*, 7, 2004: 43-87.

A quem darão de Pindo as moradoras:
um contributo para a configuração da ode encomiástica

Soledad Pérez-Abadín Barro

1. A ODE COMO ENCÓMIO: BREVE PERSPECTIVA HISTÓRICA

Pela sua matéria e pelo seu tom, a *Ode a D. Manuel de Portugal* encontra-se enraizada na tradição da ode pindárica, nos termos em que foi adaptada por Horácio numa das modalidades dos seus *Carmina* e depois transmitida à poesia vernacular. Com o propósito de situar o poema de Camões no seu quadro histórico, traçar-se-ão as linhas fundamentais desta variedade que alcançou ampla difusão europeia¹.

A lírica coral grega está representada pelos *epinicia* de Píndaro, destinados a celebrar as vitórias dos atletas nos jogos Olímpicos. A forma triádica característica desses poemas, divididos em estrofe, anti-estrofe e épodo, preserva a relação com um acompanhamento musical e coreográfico originário. O seu componente celebrativo justifica o recurso a elementos hínicos, bem como a implicação do público, o que é directamente determinado pela ocasião e pelas circunstâncias da lírica coral, arte de uma comunidade para a qual o poeta é seu intérprete e portavoz. Naquele que toma a palavra, concorrem as facetas de poeta, sacerdote e profeta que conta acontecimentos de interesse colectivo e reveste de projecção universal sucessos individuais, sem eludir as referências aos seus sentimentos, à sua inspiração e aos seus propósitos artísticos e também aos seus rivais, que são instrumentos do seu mister, como depositário da glória da Grécia. Esta voz de *laudator*, eventualmente moralizadora, tem como correlato um *laudandus*, função desempenhada pelos atletas vencedores de competições. Em consonância com esse destinatário, articulam-se os núcleos do poe-

¹Dos numerosos trabalhos dedicados à ode nas diferentes literaturas clássicas e europeias, remete-se para: Shafer (1918), Carducci (1921), Highbarger (1935), McEuen (1939), Shuster (1940), Williamson (1951), Maclean (1952), Fraenkel (1959), Maddison (1960), Chamard (1961), Marmier (1962), Gentili (1965, 1981), Heath-Stubbs (1969), Higginbotham (1969), Nisbet, Hubbard (1970), McGuinness (1971), Fowler (1973), Jump (1974), Bayet (1975), Race (1986), López Bueno (1993), Pérez-Abadín Barro (1995).

ma que, depois do exórdio dirigido ao auditório, se refere à ocasião que suscitou a ode, com elogios ao vencedor que serão retomados no epílogo, precedido por digressões mitológicas e metapoéticas. O desenvolvimento deste propósito cinge-se a uma cuidada *dispositio*, triádica ou linear, que contradiz a desordem que já se atribuiu a estas composições.

Funda-se assim um género cujo legado será transmitido à poesia europeia através de Horácio, o qual, sem deixar de reconhecer o magistério do poeta tebano, plasma diferenças e peculiaridades na imagem contrastiva do cisne e da abelha, que simboliza elevação e arrebatamento em confronto com restrição e laboriosidade (*Carm.* IV 2). Tais reivindicações não obstam à fluência da sua veia pindárica, manifestada nas odes romanas do III livro (1-6) ou nas odes triunfais do IV livro, secções dedicadas ao canto das glórias do Império e ao louvor de mandatários e heróis com o tom e os procedimentos próprios da lírica coral, eludindo sempre o esquema triádico. A Roma imperial de Augusto, que em tempo de guerra civil aspira restabelecer os antigos valores nacionais, exalta um fundo político, contemplado sob o prisma do moralista que extrai dos acontecimentos políticos reflexões aplicáveis à conduta individual. Secundando as reformas do *Princeps*, confia-lhe o restabelecimento dos *mores Romani* (III 1-6) e elogia os seus feitos proclamando-o um deus (IV 6, *Carmen saeculare*). O panegírico do imperador também se manifesta nas odes que registam diversos feitos do seu mandato, como a vitória naval de Ácio (I 37) ou a *pax Augusta* e os êxitos militares que possibilitaram a expansão de Roma (I 2; IV 4; IV 5; IV 14). Às *laudes* de Augusto, o IV livro associa a proclamação da capacidade imortalizadora da poesia, ao modo da *amplificatio* dos enunciados da ode que encerra o III livro, manifestando o propósito de consagrar a Augusto, com a própria obra, um *monumentum aere perennius*.

Esta vertente de cariz pindárico alterna, no conjunto dos *Carmina*, com a ode moral e apelativa, de tom sereno e ligeiro, feitura fluida e aparente simplicidade. Ao assumir o modelo horaciano, os poetas renascentistas fixam-se neste protótipo, sem abolir a variante elevada que nos seus fundamentos mantém por definição características da ode horaciana como substrato adaptado, com os aditamentos pertinentes a diversas situações e propósitos. Na busca humanística de formas poéticas comparáveis às da lírica antiga, as experiências neolatinas ofereceram um precedente à tarefa levada a cabo por Bernardo Tasso, Garcilaso de la Vega, Pierre de Ronsard

ou pelos poetas isabelinos que penetraram no classicismo, explorando a implantação das formas poéticas antigas nas diferentes línguas nacionais.

A ode italiana inicia-se com as experiências pindáricas de Trissino, Alamanni e Minturno, as quais precedem as inovações que empreende Bernardo Tasso no propósito de aclimatar a ode horaciana. Os oito *Inni* de Alamanni (1532-1533) adoptam a disposição triádica em *ballata*, *contra-ballata* e *stanza*, núcleos de estrutura semelhante à *stanza divisa*, carentes de enlaces ou funções interestróficas que justifiquem a tripartição. Para além da estrofe, Alamanni retoma, do epinício pindárico, a tenção laudatória de heróis contemporâneos, como Francisco I, a quem é dedicado esse conjunto de composições, ou Margarita de Navarra. Por imitação do modelo, anima esses panegíricos um sentimento moral, realçado pela exaltação das virtudes dos seus protagonistas, cantadas com o estilo sublime e a técnica associativa e de digressão própria do poeta grego. Mesmo assim, Minturno, que traduziu a *I Olímpica*, recorre à tripartição em *volta*, *rivolta* e *stanza* nas suas duas odes à Conquista de Tunes por Carlos V (1535). Com as *Canzoni* de Chiabrera (1587-1588) consolida-se a ode pindárica de estrutura triádica, a que assiste o desígnio laudatório dos heróis italianos e uma particular forma heterométrica, talvez condicionada pela melodia musical que se propunham acompanhar.

Na sequência dos *Carmina* de Horácio, Bernardo Tasso combina nos seus *Amori* uma certa variedade de categorias temáticas, entre odes de ocasião, de obséquo a personagens ilustres, civis e pessoais. Nestas últimas, a evidente marca horaciana concilia-se com uma atmosfera intimista que é adequada aos destinatários, família e amigos, a suscitar um discurso reflexivo e moral com o mesmo cariz. Os aspectos retomados do modelo são actualizados em consonância com o exemplo da poesia humanista em latim, através de um processo que conduzirá à criação da ode religiosa imbuída pela espiritualidade coeva.

Ao longo do século XVI, a obra de Horácio suscita um crescente interesse nas letras francesas, despertado pela primeira tradução das suas obras em 1501 e continuado pelas sucessivas edições, comentários e traduções que preparam o florescimento do horacianismo no círculo da *Pléiade*. Caberia a este grupo poético a instauração e a difusão dos modelos antigos, em especial de Horácio. Os seus membros comungam das ideias horacianas sobre a poesia, proclamada como dom divino, afinado pelo trabalho que confere imortalidade a quem a cultiva. Retomam os temas e a técnica do

mestre e espelham uma noção homóloga de lirismo que outorga alcance geral aos sentimentos pessoais expressos no canto. Embora o verdadeiro promotor do género seja Ronsard, antecederam-no outros poetas que participam no seu projecto, tais como Peletier, que espelha esse enlace nas suas *Oeuvres poétiques*, de 1547, e Du Bellay, que em *De l'immortalité des poëtes* entoia um *exegi monumentum*, imitação do poeta latino. Este grupo de composições encarna o ideário que os membros da *Pléiade*, inspirando-se em Horácio, partilhavam acerca do labor criativo do poeta.

A Ronsard, devem-se os principais contributos para a ode francesa do século XVI, cujo cultivo é avalizado pelo conhecimento dos modelos greco-latinos e italianos. As suas odes reflectem sobre o carácter efémero da beleza e a incerteza do amanhã, para oferecer conselhos hedonistas com frequentes notas descritivas da natureza. À veia horaciana, acrescenta-se o pindarismo a que dedica uma breve etapa da sua actividade criativa (1545-1551) com experiências que em última instância seguem a senda dos predecessores italianos. Esta vertente da sua produção está representada fundamentalmente pelas treze odes de tipo encomiástico e ocasional que elogiam a família real, membros da nobreza e diversas vitórias militares ou literárias, imitando a voz profética e o estilo ornamental do modelo. A sua importância decorre sobretudo de ulteriores repercussões, instaurando com firmeza o classicismo na poesia francesa, ao dotá-la de um novo tipo de composição, a ode formal sobre assuntos públicos. Entre os exemplos mais representativos, podem-se mencionar a *Ode de la paix* e a *Ode à Michel de L'Hospital*. Seguindo o exemplo do Horácio pindárico nas suas dedicatórias a Augusto, Mecenas, Agripa ou Polião, compõe odes heróicas em homenagem ao Rei de França, a sua irmã Marguerite, ao cardeal Du Bellay e a diversas personalidades ilustres. Outra secção compreende poemas que desenvolvem assuntos relacionados com a criação literária e o poeta. *À Mercure* e *À Calliope* têm como tema a natureza da inspiração, dom divino que se traduz no entusiasmo. Nas odes a Charles de Pisseleu, René d'Urvoiy e Bertrand Berger, expõe a ideia pindárica, transmitida através de Horácio, da capacidade imortalizadora da poesia.

Paralelamente à *lesser ode* horaciana ou anacreôntica, o tipo mais representativo de ode inglesa adapta-se ao modelo pindárico, do qual decorre a tendência para o tratamento de temas de alcance universal, especialmente religiosos e patrióticos, em estilo exaltado e com técnica complexa, adequados à ocasião do poema, habitualmente um acontecimento público de

relevo². Entre os factores que concorrem para a sua definição, destacam-se também a morfologia própria da estrofe, a presença do destinatário e a preponderância de um acompanhamento musical ao qual, em etapas ulteriores, o texto se submeterá. Do epinício pindárico derivam a ode regular ou triádica e a irregular, que Cowley introduz em 1656, caracterizada pelo desenho independente de cada estrofe e pela variação em extensão, número de versos e esquema rimático. Este molde métrico serve de álveo a temas divinos e heróicos cantados com elevação e arrebatamento, transições súbitas e uma ousada linguagem figurada. Depois da emulação inicial da prática da *Pléiade*, a atenção logo passa a ser dirigida aos autores antigos e neolatinos, com preferência por Píndaro, que consolida a sua reputação a partir da época isabelina.

O impulso que levaria à grande difusão da lírica de Horácio surge com Ben Jonson, criador da estrofe horaciana nas letras inglesas, e com os membros da sua escola, *the sons of Ben*, que continuam o labor do seu mestre. Na senda de predecessores como Spenser e Drayton, Jonson modela as suas odes a exemplo dos autores antigos, Píndaro e principalmente Horácio, inspirador das odes que manifestam a atitude do poeta perante a sua obra, bem como as faculdades imortalizadoras da poesia (*Inviting a Friend to Supper*) e de certos aspectos como a apóstrofe, os conselhos morais ou as referências metaliterárias. A vertente ocasional dos *Carmina* encontra a sua réplica na *Ode to Sir William Sidney, on his Birthday* que, recorrendo a um tipo de estrofe extensa, próxima da pindárica, combina o desejo de boa sorte com conselhos morais. Sem descurar as anteriores experiências da lírica europeia, Jonson remonta directamente ao poeta grego para modelar as suas odes pindáricas, divididas em *Turn*, *Counter-Turn* e *Stand*, que incorporam traços pindáricos muito característicos, de tom tendencialmente elevado, aliás de acordo com a estética metafísica. Títulos como *Ode on the Death of Sir H. Morison*, *An Ode to James Earl of Desmond* ou *An Ode, or Song, by all the Muses in Celebration of her Majesties Birthday. 1630* manifestam o cariz circunstancial e encomiástico do género. De facto, pode-se reconhecer em Jonson o instaurador de um tipo de poema cerimonial, escrito para comemorar acontecimentos relacionados com o monarca e destinados à

² A presente perspectiva histórica detém-se especialmente sobre a poesia inglesa, na qual a modalidade pindárica de tom elevado e propósitos encomiásticos e celebrativos granjeou maior importância do que noutras tradições europeias.

execução coral e instrumental, cujo auge, em Inglaterra, começa no período da Restauração (1660-1688) e se prolonga até ao século XIX.

As odes de Milton recobrem mais uma etapa da trajetória do género, que vai sendo forjada com dois poemas que se complementam, *L' Allegro* e *Il Penseroso*, gérmens das odes de abstracção moral. Em *On the Morning of Christ's Nativity*, confluem as tradições inglesa e humanista, um conteúdo predominantemente bíblico e um invólucro pindárico que se manifesta no tom elevado, na riqueza idiomática, nas imagens ousadas e nas transições repentinas. De entre os seus seguidores, destaca-se Richard Crashaw, autor de uma ingente produção de odes religiosas, publicadas entre 1634 e 1652, em que as estrofes irregulares servem de veículo a uma exaltada espiritualidade católica.

Com Abraham Cowley a ode confirma, no repertório de géneros poéticos ingleses, um lugar determinante para o êxito que alcançará a partir de meados do século XVII. Depois das odes horacianas de *Poetical Blossoms* (1633-1636), publica em 1656 a colecção de *Poems*, dividida nas secções *Miscellanies*, *The Mistress*, *Pindarique Odes* e *Davideis*. Alguns poemas das duas primeiras vão perfilando a evolução até à forma poética típica de Cowley, ilustrada pela terceira delas, cujo título completo reza *Pindarique Odes, Written in Imitation of the Style and Manner of the Odes of Pindar*. Com a sua prática, enxerta na ode inglesa a elevação da invenção e a majestade do estilo do seu mestre, vertido na estrofe irregular que a partir de então se enraizará na poesia inglesa. Como ilustrativas da sua concepção poética, há que mencionar *The Resurrection*, na qual pretende reproduzir o método associativo de Píndaro; *The Muse*, em louvor de Hobbes; e *The Extasie*, descrição da experiência mística do poeta. Cowley e os seus seguidores propagam a noção de ode como poema de exaltação, de estilo sublime e sem efeitos formais que ponham freio à liberdade criativa, qual álveo ideal para conteúdos elevados e ocasiões solenes. O influxo deste modelo e das suas sistematizações teóricas far-se-á sentir inclusivamente nas literaturas estrangeiras.

A prática de John Dryden, um dos sucessivos cultores da ode irregular, consolida as potencialidades musicais desse género, adequadas à vertente ocasional que ilustra a *Ode to the Memory of Mistress Anne Killigrew* (1686). As composições escritas para a celebração do dia de Santa Cecília e executadas com acompanhamento musical admitem a classificação de «cantata-ode», género que entrou na moda com a corte de Carlos II, talvez por influência das árias italianas, e praticado por músicos tão representativos desse mo-

mento como Purcell ou Blow. No período compreendido entre 1683 e 1710, escreveram-se odes destinadas à celebração anual da festa de Santa Cecília, e Dryden colabora nessa comemoração com dois poemas, *Harmony Ode* e *Alexander's Feast*, exemplo da fusão do texto com a música, complemento cerimonial que restabelece o significado originário da forma antiga.

2. ENTRE HORÁCIO E A ODE VERNACULAR: UMA APROXIMAÇÃO TRANSTEXTUAL

Este panorama europeu enquadra o contributo camoniano, que se soma aos exemplos de poema encomiástico desenhado segundo um modelo híbrido com características pindáricas e horacianas. O padrão herdado adapta-se a uma atitude própria e a circunstâncias históricas e pessoais particulares que não se submetem a imperativos literários.

O horacianismo que sustenta os diferentes níveis do poema capta-se nas ideias e procedimentos gerais e em passos específicos. Em conformidade com o repertório temático dos *Carmina*, a *Ode a D. Manuel de Portugal* configura-se como epinício de tradição pindárica que não elude reflexões morais nem teóricas, amalgamando todos esses componentes colocados ao serviço do encómio do destinatário, bem como a proclamação das faculdades imortalizadoras da poesia. Formalmente, conforma-se com a atitude apelativa que caracteriza as odes do modelo latino, aplicando um padrão estrutural cíclico e a técnica descontínua recebida por Horácio de Píndaro³.

Como fonte mais evidente, cita-se a ode I 12, *Quem virum aut heroa* ('A que homem, a que herói')⁴, da qual procede o arranque interrogativo. Quer nesta ode de Horácio, quer na ode VII de Camões, a pergunta envolve as Musas, mas em diferente grau, pois Clío actua como destinatária na ode I 12, ao passo que na ode portuguesa se formula uma questão geral, cujo destinatário, D. Manuel de Portugal, se desvela pouco depois, e em vez de dar às Musas um nome determinado o poeta recorre à perífrase *de Pindo as moradoras* (v. 1).

³ Para o substrato clássico na lírica do autor, ver entre outros Cidade (2003) e Spaggiari (1992).

⁴ Na sua introdução à ode I 12, Cristóbal (1997: 112) considera-a decorrente da *Olimpica* II 1 de Píndaro, também imitada na respectiva série de três interrogações (I 2, 25-29). Podem-se recordar outras odes de Horácio com início interrogativo (I 5; I 31).

Horácio alinha três perguntas consecutivamente (vv. 1-2, 3, 3-12, 13-16), com as quais interpela a musa Clío acerca dos deuses ou dos heróis dignos de serem celebrados com o seu canto, para progredir até à *laudatio* do César, depois de ter elogiado diversas figuras, começando por Júpiter. Camões distribui uma após outra três perguntas com total regularidade nas estrofes correspondentes, ligadas por anáfora e paralelismo: *A quem darão* (v. 1), *A quem trarão* (v. 8), *A quem farão* (v. 15). De forma metafórica, indaga acerca do objecto do poema, referente das coroas das Musas, das danças das Ninfas e dos cantos de Anfion e Arion. A este último sintagma, junta-se a resposta, o nome próprio do destinatário, o que suscita a derivação para a poesia, o mecenato e a imortalidade, temas que apesar de horacianos se encontram ausentes do *carmen* I 12.

Outras coincidências aproximam a *Ode a D. Manuel de Portugal* deste modelo latino, que nomeia o Pindo (v. 1) e reflecte sobre a Fama com menção à musa Clío e enumeração de deuses, heróis e personagens históricas veneradas em Roma. A imagem da propagação da fama de Marcelo é plasmada por uma árvore em crescimento («*crescit occulto velut arbor aevo / fama Marcelli*», vv. 45-46; ‘Como uma árvore acresce o tempo oculto / a fama de Marcelo’), nada dissemelhante do motivo da hera trepadora em Camões. Contudo, a analogia fundamental estriba-se na dimensão metapoética de ambas as composições, que reflectem sobre a capacidade laudatória da poesia com destinatário múltiplo, as figuras clássicas, ou único, D. Manuel de Portugal, que reúne na sua pessoa os elogios enumerados pelo poema latino.

No ideário poético de Horácio, destaca-se a perdurabilidade da obra literária, assunto plenamente desenvolvido na ode que encerra os três primeiros livros, *Exegi monumentum* (*Carm.* III 30), e recorrente em obras posteriores (IV 8; IV 9)⁵. Ao proclamar-se capaz de imortalizar a glória do destinatário, o poeta está a impregnar a sua composição de um voluntário horacianismo, certamente adaptado à sua época, às circunstâncias e ao estilo.

A tensão entre a voz épica e a lírica deriva essencialmente das *recusationes* com que Horácio reconhecia a sua incapacidade épica e a sua preferência

⁵ Imitando Píndaro (*Ol.* XI 4-6; *Nem.* VI 30-31; *Nem.* VII 11 ss.), a ode IV 8 reivindica a utilidade da poesia para imortalizar méritos e façanhas; em V 9 afirma-se que a poesia faz perdurar as personagens míticas, como os versos de Homero, Píndaro, Simónides, Alceu e também os do próprio Horácio (Cristóbal 1997).

pela lírica (*Carm.* I 6; I 19; II 12; III 3; IV 2). Sem aplicar estritamente este esquema, Camões confessa a humildade do seu canto: *a meu tão baixo quão zeloso engenbo* (v. 25), *O rudo canto meu* (v. 29), *a hera florecente / para a minha até qui, de baixa estima* (vv. 38-39). Em confronto com o modelo da *recusatio*, esta *humilitas* não implica uma renúncia da épica, pois apesar da sua rudeza esse canto fez ressuscitar as glórias lusitanas (V estrofe), e com o apoio de D. Manuel a sua humilde hera poder-se-á elevar para compor um poema imortal, proposta ambiciosa e correlata à reivindicação da ode IV 15 de Horácio, que proclama a capacidade da lírica para fazer brilhar façanhas destacadas com a grandeza épica⁶.

A faceta do destinatário como mecenas evoca de forma inequívoca o livro de poesia de Horácio que se abre com uma dedicatória ao amigo e protector, na qual também recorre à imagem da hera («me doctarum hederæ præmia frontium / dis miscent superis, me gelidum nemus», *Carm.* I 1, 29-30; ‘Porém a mim associa-me com os altos deuses / a hera, grinalda das fontes doutas’) e proclama o seu mérito como poeta lírico capaz de alcançar a altura dos astros (vv. 29-35)⁷. Por outro lado, e tendo em conta o reflexo da condição de escritor do destinatário, recorde-se o encómio a Píndaro (IV 2), com implicações de índole metaliterária.

De cariz horaciano, podem-se considerar, na ode de Camões, a exortação ao canto, modelada segundo os *Carmina* I 10 e I 21, a consideração das Musas como inspiradoras, imitando as muitas invocações que Horácio dirige a Melpómene (*Carm.* I 24; IV 6), Calíope (III 4) ou simplesmente à sua musa, que o desvia da épica para a lírica (III 3), bem como as referências ao

⁶ Em IV 15; IV 2 e em geral em todo o livro IV pindárico. Ver Cristóbal 1997: 369).

⁷ Se Augusto, figura puramente oficial, personifica a instituição do Império, outra das personagens históricas objecto de encómio, Mecenas, aparece nos *Carmina* na sua faceta de político (*Carm.* III 29) e protector, bem como de amigo ao qual muitas vezes são oferecidos os prudentes conselhos do poeta, com ele irmanado num destino comum (I 1; II 17; II 20; III 8; III 16; III 29). A empatia entre ambos resume-se no verso «serves animæ dimidium meæ» (I 3, 8; ‘preserva a outra metade da minha alma’). Este destinatário constitui outro dos factores envolvidos na demarcação estrutural do livro de poesia, pois a ele são dedicadas a ode que abre o primeiro livro e a recolha, a que encerra o segundo livro (II 20), as que vão até ao meio do primeiro (I 20) e do terceiro (III 16) e a que, a prescindir da ode seguinte de remate, encerra o conjunto dos três primeiros livros (III 29).

instrumento musical, a *cítara sonora* (v. 57), invocado com tanta frequência por Horácio, quer se trate da cítara (*Carm.* I 31, 20; III 1, 20), quer da lira (I 32; III 11). Os vestígios da língua latina afloram também nos motivos vegetais que remetem para vários exemplos dos *Carmina*. Louro e mirto, respectivos atributos de Júpiter e Vénus, coincidem na ode II 7 e na ode III 4, na qual o poeta é coroado de louro e mirto por pombas divinas (vv. 9-20). Mantém afinidades com ambos os exemplos o verso *do triunfante louro ou mirto verde* (v. 4). Horácio aduz o louro como árvore de Apolo (*Carm.* III 30; 15-16; IV 2, 9) ou insígnia da virtude (II 2, 23). Refere-se à hera como «doctarum [...] praemi frontium» (I 1, 29-30; ‘grinalda das fontes doutas’) e usa-a como *simile* do comportamento feminino: «nec Damalis novo / divelletur adultero / lascivis hederis ambitiosior» (I 36, 18-20; ‘porém nada a Damális, / unida como lasciva / hera a um novo amante, poderá separar dele’). É citada a par do mirto em I 25: «laeta quod pubes hederam virenti / gaudeat pulla magis atque myrto» (vv. 17-18; ‘porque a alegre juventude prefere / o mirto obscuro e a verdejante hera’). Acrescentem-se os versos da bucólica VIII de Virgílio em que hera e louro simbolizam a poesia e a vitória militar: «carmina coepta tuis, atque hanc sine tempora circum / inter uictricis hederam tibi serpere lauros» (vv. 11-12; ‘permite que em volta das tuas fontes / hera se enrole e com ela entrançado o louro vitorioso’). Com este passo, são também aparentadas a coroa de louro e mirto que as Musas depositarão nas têmporas de D. Manuel (I estrofe) e a conformidade do tronco, provavelmente um loureiro, e da hera, aplicando-se aos vínculos que ligam o nobre e o poeta (VI estrofe).

É possível que os *Carmina* sugerissem a imagem da Fortuna volúvel, em consonância com as advertências em relação à mudança proferidas nas odes I 34; I 35; e III 29. Um destes poemas oferece um detalhe, o da «stantem columnam» («firme coluna’) dos tiranos susceptível de ser derrubada pela Fortuna (*Carm.* I 35, 14), adaptado com sinal inverso ao poema português, que identifica os mecenas como coluna dos poetas vencedora dessa força arbitrária. Uma ideia derivada, a queda das alturas (VII estrofe), encontra formulações horacianas nos exemplos do pinheiro ou dos cumes na ode II 10⁸. Podem-se acrescentar a estas ideias gerais a

⁸ Imitada na ode XV de Luis de León: «y la fuerza sin ley que más se empina / al fin la frente inclina; / que quien se opone al cielo, / cuando más alto sube, viene al suelo» (vv. 4-7).

da *aurea mediocritas*, latente no inciso *que nosso século dourais* (v. 56), a evocar um tema formulado na ode II 10, mas fundamentalmente no II épedo, bem como na IV bucólica de Virgílio. Mesmo assim, a Fama faz parte do catálogo temático dos *Carmina*, tal como o ilustra a ode IV 3 (v. 13 ss.).

Finalmente, a hábil conjugação de motivos num fio condutor, ramificado entre o encómio do magnate e a oferta poética tributada, adapta a peculiar técnica associativa, de cariz pindárico, que Horácio desenvolve em grande parte dos seus poemas, dissociados entre o plano geral e o pessoal, e constituídos como agregado de sentenças, digressões, reflexões morais, *exempla* mitológicos ou imagens que não desviam a atenção de um núcleo axial sempre emergente⁹.

Este predomínio do modelo não exclui outras fontes, cuja presença se faz evidente em virtude da proximidade textual das reminiscências. Logo no início do poema, o sintagma alusivo *de Pindo as moradoras* (v. 1) traz à colação o verso da I elegia de Garcilaso, «con que de Pindo ya las moradoras» (v. 14), cujo sentido Fernando de Herrera esclarece nas suas *Anotaciones*: «Monte de Tesalia consagrado a Febo y a las Musas» (Herrera 1580: 572). Esta dívida explícita dilata-se com a transferência da imagem da hera que cresce apoiando-se no tronco (VI estrofe), tributária de um passo do exórdio da I égloga do poeta de Toledo:

el árbol de victoria
que ciñe estrechamente
tu gloriosa frente
dé lugar a la hiedra que se planta
debajo de tu sombra y se levanta na qual,
poco a poco, arrimada a tus loores.
(vv. 35-40)

Na vossa árvore, ornada de honra e
glória,
achou tronco excelente
a hera florecente
para a minha até qui, de baixa estima;
na qual, para trepar, se encosta e arrima;
e nela subireis
tão alto quanto aos ramos estendeis.
(vv. 36-42)

⁹ Cristóbal 1997: 244-245. Podem-se aduzir como exemplo as odes III 4 (suma de experiência pessoal, mitos, sentenças e elogios a um terceiro, com a ideia condutora de que a força bruta não basta e a razão é necessária); III 11 (feita de associações inesperadas); III 19 (cadeia de motivos caprichosamente enlaçados); e IV 4 (epinício a Druso que aplica a técnica pindárica, com excursos e elementos secundários, até retomar o principal).

Não será por acaso que ambos os textos designam os poetas como «ingenio peregrino» (Garcilaso, v. 33) e *engenhos peregrinos* (Camões, v. 43). De forma mais difusa, as declarações de modéstia que redundam no encómio do destinatário remeterão para a III égloga:

Aplica, pues, un rato los sentidos
al bajo son de mi zampoña ruda,
indigna de llegar a tus oídos.
(vv. 41-43)

a meu tão baixo quão zeloso engenho
(v. 25)

aquesta inculca parte de mi estilo.
(vv. 35-36)

O rudo canto meu, que ressuscita
(v. 29)

Por aquesta razón de ti escuchado,
aunque me falten otras, ser merezco;
lo que puedo te doy, y lo que he dado,
con recibillo tú, yo me enriquezco.
(vv. 49-52)

A ode portuguesa faz-se eco de outros detalhes desta égloga de Garcilaso no que toca à referência às Musas, «Apolo y las hermanas todas nueve» (Garcilaso, v. 29), e *de Pindo as moradoras* (Camões, v. 1); à alusão ao rio infernal Letes, «las aguas del olvido» (Garcilaso, v. 16), e a *lei Leteia* (Camões, v. 35); ou ao tópico das armas e das letras, «tomando ora la espada, ora la pluma» (Garcilaso, v. 40) e *peitos de Marte e Febo crespo e louro* (Camões, v. 61).

Poemas posteriores, alinhados pelo horacianismo, apresentam características comuns que, sem comprovar uma relação imediata, denunciam uma origem comum¹⁰. Destacam-se três canções de Fernando de Herrera em lira ou estrofes aliradas que proclamam as faculdades imortalizadoras da poesia, desafiando factores adversos como o tempo, o fado ou a morte, entre desculpas pela falta do talento adequado ao amigo e protector, ao qual se tributa afecto e agradecimento: «Ilustre Conde mío» (c. 1578), «Velleio si mi canto» (c. 1588), «Si alguna vez mi pena» (c. 1582). Estas composições participam na feitura temática da ode a D. Manuel de Portugal, merecedor

¹⁰ Pode-se recordar a cronologia de cada um dos poetas: Camões (1524?-1580), Herrera (ca. 1534-1597) e Luis de León (1526 ou 1529-1591).

de um canto que propagará a sua fama por todo o orbe, em correlação com o apoio recebido do mecenas, segundo se lê em alguns dos seus versos:

Imitando os espíritos já passados,
gentis, altos, reais,
honra benina dais
a meu tão baixo quão zeloso engenho.
Por Mecenas a vós celebro e tenho;
e sacro o nome vosso
farei, se algũa cousa em verso posso.
(vv. 22-28)

O rudo canto meu, que ressuscita
as honras sepultadas,
as palmas já passadas
dos belicosos nossos Lusitanos,
para tesouro dos futuros anos,
convosco se defende
da lei Leteia, à qual tudo se rende.
(vv. 29-35)

Pois, logo, enquanto a cítara sonora
se estimar pelo mundo,
com som douto e jucundo,
e enquanto produzir o Tejo e o Douro
peitos de Marte e Febo crespo e louro,
tereis glória imortal,
Senhor Dom Manuel de Portugal.
(vv. 57-63)

Os passos citados oferecem elementos temáticos e textuais que surgem nas três composições de Herrera, especialmente em *Ilustre conde mio* e *Velleio si mi canto*, baseadas na ideia de imortalidade. *Al conde de Gelves* é dedicada a D. Álvaro de Portugal, integrado na matéria como receptor dos louvores do poeta e de um futuro monumento que o imortalizará:

no penséys que el oluido
pondrá en oscuridad mi nombre y fama.
(vv. 16-17)

No os pese que en mi canto
vuestro valor se uea entretexido,
aunque no sea tanto
que aya mereçido
çelebrar vuestro nombre esclareçido
que en él os e compuesto
vn immortal y sacro monumento,
adonde está dispuesto
a daros nueuo aliento
después del trançe y vltimo tormento.
(vv. 36-45)

Aquel es venturoso
a quien algún ingenio peregrino¹¹
con aliento dichoso,
se le mostró venino
y de mortal lo haze ser divino.
(vv. 56-60)

Solo puede Talía
biuir, que con el tiempo nunca muere,
y quien por esta uía
seguir sus pasos quiere,
y quien loado de poetas fuere.
(vv. 71-75)

Velleio si mi canto apostrofa Pedro Vélez de Guevara, que como autor da *Coena Romana* partilha a condição de escritor com D. Manuel, ao que se alude em: *por quem restituída / se vê da Poesia já perdida / a honra e glória igual*

¹¹ Cf. *engenhos peregrinos* (v. 43).

(vv. 18-20)¹². O tema da imortalidade transfere-se neste caso para a obra alheia, capaz de ressuscitar personagens da Antiguidade¹³ e de inspirar o talento de quem escreve, para levar a cabo com o mesmo propósito o louvor do seu amigo:

Velleio si mi canto
rinde al oluido ciego la victoria,
yo no presumo tanto
que vuestra insigne gloria
ose ofrecer a la immortal memoria.
Mas el amor deuido
a vuestro claro nombre y alabança
(vv. 1-7)

podría mi rudeza.
(v. 13)

¡O vos afortunados
Lucullo, Antonio, reyna generosa,
que, yaziendo olvidados
con muerte rigurosa,
boluéis a luenga vida y venturosa!
(vv. 26-30)

Mas lo que en esta *Cena*
vos celebráis, Velleio esclarecido,
yra, de suerte agena,
ni el fuego enfurecido
podrá entregar jamás al hondo oluido.
(vv. 41-45)

¹² Alude-se aqui ao papel de D. Manuel na difusão da *poesia nova* (Silva 1994: 236).

¹³ A enumeração (vv. 26-30) pode-se relacionar com a lista de mecenas, *Octaviano, / Cipião, Alexandre e Graciano* (vv. 53-54), eternizados pela dita condição.

Si alguna vez mi pena, em estrofes com oito versos, expõe no seu epílogo o propósito de fazer perdurar a fama do *laudandus*:

haré qu'en vuestra gloria soberana
siempre Talía hable,
i que la bella Flora
i los reinos la canten de l'Aurora.
(vv. 109-112)

Pode-se também registar a coincidente evocação da história de Portugal em «el lusitano orgullo quebrantado» (v. 21), verso de alusão a Alcácer-Quibir, e na referência às glórias passadas *dos belicosos nossos Lusitanos* (v. 32).

A ode a D. Manuel de Portugal elabora uma imagem espacial de sentido moral e de cariz horaciano que Luis de León retoma na sua poesia. Camões coloca em contraponto as noções de ascensão e queda nos motivos da hera humilde que trepa pelos ramos do tronco (VI estrofe) e do confronto entre Fama e Fortuna:

Sempre foram engenhos peregrinos
da Fortuna envejados;
que, quanto levantados
por um braço nas asas são da Fama,
tanto por outro a sorte, que os desama,
co peso e gravidade
os oprime da vil necessidade.
(vv. 43-49)

O contraste entre altura e profundidade, sugerindo o efeito de esmagamento, insinua o mito que Luis de León trata na XV ode, *A don Pedro Portocarrero*:

y la fuerza sin ley que más se empina
al fin la frente inclina;
que quien se opone al cielo,
cuando más alto sube, viene al suelo.
(vv. 3-7)

Testigo es manifiesto
el parto de la Tierra mal osado,
que, cuando tuvo puesto
un monte encima de otro y levantado,
al hondo derrocado,
sin esperanza gime
debajo su edificio que le oprime.
(vv. 8-14)

El ánimo constante,
armado de verdad, mil aceradas,
mil puntas de diamante
embota y enflaquece y, desplegadas
las fuerzas encerradas,
sobre el opuesto bando
con poderoso pie se ensalza hollando.
(vv. 36-42)

Esse *ascensus*, que não provém da Fama mas da virtude, surge noutros passos da sua obra, como seja:

Del vulgo se descuesta
hollando sobre el oro; firme aspira
a lo alto de la cuesta;
ni violencia de ira,
ni blando y dulce engaño le retira.
(2, 21-25)

Ilustre y tierna planta,
dulce gozo de tronco generoso,
creciendo te levanta
a estado el más dichoso
de cuantos dio ya el cielo venturoso.
(4, 76-80)

Há que recordar também o XIX poema, *A todos los santos*, cujo arranque interrogativo deriva, como em *A quem darão de Pindo as moradoras*, do *carmen*, *Quem uirum aut heroa* (*Carm.* I 12):

¿Qué santo o qué gloriosa
virtud, qué deidad que el cielo admira,
¡oh Musa poderosa!,
en la cristiana lira,
diremos
(vv. 1-5)

diré con más dulzura
tu nombre, tu grandeza y hermosura.
(vv. 89-90)

mas, cuanto son peores,
tanto resonarán más tus loores.
(vv. 94-95)

Esta perspectiva comparada poder-se-ia alargar a um contexto europeu que compreende diversas realizações do tema da imortalidade na obra de poetas como Bernardo Tasso, Pierre de Ronsard, que em *À sa muse* imita a ode *Exegi monumentum*, e António Ferreira, cuja dedicatória do livro II *A D. Duarte* mostra correspondências com a ode camoniana.

Nesta resenha de conexões interdiscursivas da ode de Camões com os seus modelos e com manifestações paralelas que poderão remontar a uma tradição comum, não se pode descurar a dimensão metatextual, que permite relacioná-la com dois passos de *Os Lusíadas* e diz respeito à V estrofe. Esta menção suscita o problema da cronologia relativa, origem de duas hipóteses: que a ode foi escrita tendo em conta a publicação do poema épico (1572) ou então que se trata de um poema da juventude, composto quando o autor estava a começar a redacção da obra épica¹⁴.

¹⁴ Assim o crê Faria e Sousa: «No puedo averiguar si esto era al tiempo que le escribía, si después que le imprimió. Si era después, sería el año 1573, porque la impresión fue el de 1572. Si era antes, sería el año 1552, porque el de 1553 era ya partido para la India. Y esto es lo que yo creo, según lo dije en la *Vida del P.* que

O poema *Os Lusíadas* reaparece na VIII estrofe sob a forma de réplica de um fragmento do canto V (oitavas 94-96). Na ode, os heróis que pelo seu labor de mecenas merecem ser aclamados como imortais, *Octaviano, / Cipião, Alexandre e Graciano* (vv. 53-54), quase coincidem com os que se enumeram na oitava 95: «Dá a terra Lusitana Cipiões, / César, Alexandros, e dá Augustos». Sem dúvida, deve-se introduzir um matiz, o de que no poema épico estas personagens surgem, mais do que como mecenas, pela sua dedicação à escrita e à leitura de poesia, conforme o mostra o passo completo:

Dá a terra Lusitana Cipiões,
Césares, Alexandros, e dá Augustos;
mas não lhe dá contudo aqueles dões
cuja falta os faz duros e robustos.
Octávio, entre as maiores opressões,
compunha versos doutos e venustos
[...]

Vai César sojugando toda França
e as armas não lhe impedem a ciência;
mas, nãa mão a pena e noutra a lança,
igualava de Cícero a eloquência.
O que de Cipião se sabe e alcança
é nas comédias grande experiência.
Lia Alexandro a Homero de maneira
que sempre se lhe sabe à cabeceira.

(*Lus.* V 95-96)

Este parentesco entre a ode e o poema épico é detectado por Faria e Sousa na sua edição das *Rimas varias*: «De Otaviano, y de Scipion, y de Alexandro, se acordó el P. [a este mismo propósito también] al fin del c. 5. de su *Lusíada*» (II 1689, 3: 167). Cita de seguida os fragmentos de *Os Lusíadas* que referem Octaviano e remete para o seu comentário à obra.

puse al principio de los *Comentarios a la Lusíada*» (II 1689, 3: 164). Aguiar e Silva (1994: 237) secunda esta explicação.

3. O DISCURSO ENCOMIÁSTICO DA ODE DE CAMÕES

A atitude apelativa e laudatória define o discurso da ode a D. Manuel de Portugal, poema encomiástico que segue a tradição do epinício pindárico ou canto triunfal, configurado como dedicatória. Tais características habilitá-lo-iam a encabeçar o conjunto de poemas ou um dos seus livros, numa hipotética ordenação polimétrica segundo o *vario stile* do Cancioneiro de Petrarca¹⁵. A relevante presença do destinatário condiz com o arquétipo clássico da ode, que tanto na sua vertente pindárica como horaciana dirige a uma segunda pessoa elogios ou conselhos que condensam os seus propósitos. Em conformidade com este modelo, um «eu» apostrofa um «tu» na qualidade de súbdito, com a justificação de um tema que a ambos diz respeito, a poesia, determinante do vínculo que os une como escritor e protector. Tal situação comunicativa confirma-se através da actividade poética de D. Manuel de Portugal, referente real de um *laudandus* que por sua vez é interlocutor das reflexões sobre a poesia, o mérito do mecenas e o privilégio imortalizador dos engenhos. A ele se dirigem as apóstrofes do poeta *laudator*, que ao proclamar no XXVI verso, *Por Mecenas a vós celebro e tenho*, assume a sua missão epidíctica, investida das capacidades proféticas adequadas à condição do vate que deseja e concede imortalidade ao seu senhor.

A ode é introduzida por três estrofes que fazem referência ao culto universal que Musas, Ninfas e cantores míticos prestarão ao destinatário. Para atenuar a transcendência destas declarações, combinam-se *interrogatio* e anáfora, meios retóricos que se desprendem deste trecho de início, no qual um triplo *A quem* retarda a menção à personagem até ao verso que encerra o núcleo, *Senhor Dom Manuel de Portugal* (v. 21). Deste modo, um elogio oblíquo em forma de pergunta faz recair a atenção sobre a resposta protelada que o *senão a vós* (v. 18) enfatiza para realçar a sua exclusividade.

Neste passo interrogativo, cada unidade estrófica acumula recursos epidícticos. Na I estrofe as Musas são qualificadas como *tão doutas como belas* (v. 2) e o prémio proposto consiste no *triunfante louro ou mirto verde* (v. 4) e

¹⁵ Para as *Várias poesías* de Hernando de Acuña, a falta de dados leva a extrair do próprio texto indícios de um *ordo* hipotético, tal como fez Cabello Porras (2007, 2008, 2011). Cf., para os problemas de ordenação da lírica de Camões, Lourenço 2007.

na *gloriosa palma* (v. 5) que nunca perde a *presunção sublime* (v. 6). Os epítetos, que corroboram o tom enfático proporcional à elevação do destinatário, assumem na II estrofe uma função fundamentalmente descritiva, com matiz valorativo, que culmina na enumeração cromática aplicada às flores: *argênteas, ruivas, brancas e amarelas* (v. 12). Começa-se a perceber a aura mítica de divinização que a estrofe seguinte confirma, ao citar cantores míticos, *em Tebas Anfion, / em Lesbos Arion* (vv. 16-17), autores e intérpretes de géneros celebrativos, *binos, odes, cantos* (v. 15). O elogio, tangencial e enigmático, nesta tripla *interrogatio* conformada como adivinhação, enquanto pergunta cifrada, e como profecia que anuncia honras futuras ao mecenas, expõe-se sem evasivas a partir do momento em que se nomeia o destinatário e se lhe reconhece o labor em benefício da poesia, como protector e inclusivamente como criador que introduziu inovações no panorama poético¹⁶. As formas verbais no futuro neutralizam o seu sentido temporal, equiparando-se ao tempo mítico que D. Manuel é exortado a restabelecer.

A ideia formulada na *propositio* amplifica-se na IV estrofe, através de uma elucubração justificativa das atribuições prévias: imitando personagens históricas da Antiguidade, o destinatário actua como mecenas. Um verbo de conteúdo epidíctico, *celebro* (v. 26), define o desígnio da voz poética, que ao mesmo tempo recorre a fórmulas de modéstia através da adjectivação, ao referir-se ao seu *tão baixo quão zeloso engenho* (v. 25), em contraste com a enumeração trimembre, *gentis, altos, reais* (v. 23), que qualifica os *espritos já passados* (v. 22). A *humilítas* não é óbice para uma oferta que se soma aos galardões míticos prévios: *e sacro o nome vosso / farei* (vv. 27-28). Aliado a Musas e Ninfas, o escritor deseja honrar a figura do seu interlocutor e atribui-lhe faculdades sacralizadoras, ainda que esta aparente *presunção* logo seja moderada pela modéstia: *se algũa cousa em verso posso* (v. 28). Retomando a atitude prospectiva do primeiro trecho (*darão, trarão, farão*), o verbo no futuro, *farei* (v. 28), expressa uma intenção e um compromisso por parte de um poeta-vate.

Jactância e *humilítas* preservam o seu equilíbrio na V estrofe, parênteses metaliterário no qual o *eu* reconhece ao seu *rudo canto* (v. 29) o poder

¹⁶ Diferentemente de Graça Moura (1987: 80) e fazendo-se eco de Faria e Sousa (II 1689, 3: 164), Aguiar e Silva (1994: 237) vê neste verso referências à implicação de D. Manuel de Portugal na difusão da poesia renascentista, juntamente com Sá de Miranda, o Duque de Aveiro e o Infante D. Luís.

de ressuscitar as glórias lusitanas do passado, com referência a *Os Lusíadas* (vv. 29-32 da ode). Antecipado por indícios verbais, como *restituída* (v. 18) e *Imitando* (v. 22), aplicados a D. Manuel, esse dote sobrenatural conota a noção de imortalidade, preparando assim o eixo temático da ode, pois relatar numa obra literária as façanhas nacionais garante o seu carácter perpétuo, *para tesouro dos futuros anos* (v. 33). De novo se anula o conceito de tempo, mediante a fusão do passado histórico e mítico de Portugal, do presente que actualiza essa época lendária e do futuro que reviverá essas façanhas transmitidas pelo livro. A digressão, alusiva à própria obra literária do escritor real, reconduz ao tema fundamental da ode, reconhecendo ao destinatário o mérito dessa perenidade, dado que o seu *rudo canto* lhe deve a imortalidade: *convosco se defende / da lei Leteia, à qual tudo se rende* (vv. 34-35). Por conseguinte, o suposto auto-louvor redundante no exaltado elogio de D. Manuel, depositário último dessa faculdade que faz reverter sobre o seu protegido. A dupla *atenuatio* mantém assim o tom de aparente modéstia por parte do poeta, que atribui ao mecenas, primeira litotes, o mérito de se sobrepor à lei da morte ou do esquecimento, segunda litotes equivalente à imortalidade.

A *laudatio*, que foi sendo construída de forma progressiva, atinge o ponto culminante na VI estrofe, a qual exalta de forma directa as virtudes do nobre enquanto mentor e guia do *eu* poético. Alusões, augúrios, fórmulas de agradecimento e elogios são substituídos por uma quantidade de recursos epidícticos que visam enaltecer a figura do nobre. Para este fim contribui a imagem arbórea do *tronco excelente* (v. 37), apoio e suporte da humilde *hera florecente* do poeta (v. 38), que ao trepar por ele e pelos seus ramos o eleva à imortalidade. O contraste entre a excelência do destinatário e a humildade do poeta, que auto-culpa o seu estro de *baixa estima* (v. 39), estreita a compenetração que já sugere a imagem clássica da hera enredada no tronco, agora adaptada ao sentimento de amizade de ordem hierárquica, pois o amparo recebido é devolvido com sinais de agradecimento ao superior. O *eu*, que apresenta a sua missão como poeta em nome do destinatário, formula uma nova proposta que redundante em seu benefício: *e nela subireis / tão alto quanto aos ramos estendeis* (vv. 41-42). Como nas ofertas da dedicatória e na promessa de sacralização, quem fala converte-se de novo em vate para prognosticar uma perenidade, antecipando a noção da Fama sobre a qual gravita o trecho final do poema.

O discurso apelativo interrompe-se com uma digressão de duas estrofes acerca dos avatares da Fortuna, oposta à Fama (VII estrofe), contudo vencida pelos mecenas (VIII estrofe). A dicotomia entre as duas forças a que são submetidos os engenhos peregrinos consubstancia-se no vitupério da Fortuna, que por inveja castiga os *engenhos peregrinos* anteriormente elevados. São sucessivamente nomeadas algumas personagens históricas (*Octaviano, / Cipião, Alexandre e Graciano*, vv. 53-54), qualificadas como *altos corações* (v. 50) que actuam como *coluna / da ciência gentil* (vv. 52-53). Tais elogios revertem sobre a figura do destinatário, relegada para este parêntese de generalização que apresenta a sua justificação na apóstrofe *e vós, que nosso século dourais* (v. 56), igualando-o aos seus predecessores da Antiguidade.

O tom encomiástico mantém-se na estrofe final, que recupera as considerações sobre o próprio canto, *a cítara sonora* (v. 57) de *som douto e jucundo* (v. 59), numa alusão ao estilo culto. Um último inciso patriótico, *e enquanto produzir o Tejo e o Douro / peitos de Marte e Febo crespo e louro* (vv. 60-61), precede a proposta de *glória imortal* (v. 62), reflexo das faculdades do poeta, bem como dos méritos do destinatário e da sua pátria numa menção que encerra o poema: *Senhor Dom Manuel de Portugal* (v. 63).

Na ode alteraram-se diversos procedimentos de elogio, convergentes nesse *vós* que é D. Manuel, receptor indirecto da *laudatio* dos mecenas antigos e das expressões de auto-louvor de um vate com faculdades proféticas e imortalizadoras graças à sua acção protectora. A pessoa do mentor dota de sentido histórico o tempo actual, partilhado com quem fala numa fusão perfeita, através do tema da imortalidade. Todos os elementos redundam no encómio dessa pessoa, com a elevação adequada à sua posição. Este propósito central do poema faz-se explícito no cabeçalho dos testemunhos manuscritos, *A D. Manuel de Portugal*, e nos dois versos idênticos que rematam a introdução e a ode, *Senhor Dom Manuel de Portugal* (vv. 21, 63), para lhe dar o sentido de dedicatória do livro de poesia ou de uma das suas secções. O estilo sublime, conforme à tradição do epinício pindárico, denota a dimensão pública ou colectiva da ode, harmonizada com o tom íntimo que o *eu* mostra para exprimir agradecimento e amizade ao protector, de acordo com as duas vertentes, pública e privada, que ilustram as odes de Horácio.

4. EPÍLOGO: EMULANDO A TRADIÇÃO

Independentemente da data de elaboração, a ode de Camões mostra um domínio pleno do género por parte do autor, conhecedor da poesia antiga e também da dos seus predecessores italianos, espanhóis e portugueses, bem como dos recursos de um género plenamente adaptado aos seus propósitos. A marca horaciana da métrica, a modelização, o tom, os temas e motivos e a técnica demonstram a destreza do poeta, que fundamenta no modelo os seus óbvios contributos. O processo de assimilação implica desvios do ditado, com o propósito de actualizar e personalizar convenções genéricas, submetendo-as a uma intensa reelaboração. Portanto, apesar de o poema respeitar as normas da ode latina, sabe-se sobrepor às suas pautas e aos seus tópicos para edificar um encómio a uma personalidade poderosa, com notas autobiográficas relativas à própria obra do autor e aos seus vínculos pessoais com o destinatário. Ao mesmo tempo, o peso desse presente neutraliza-se em nome de uma universalidade que determina o seu classicismo atemporal.

BIBLIOGRAFIA

1. TEXTOS LITERÁRIOS DE REFERÊNCIA

- Ferreira, António, *Poemas lusitanos*, ed. T. F. Earle, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 2000, 2008.
- Herrera, Fernando de, *Poesía castellana original completa*, ed. Cristóbal Cuevas, Madrid, Cátedra, 1985.
- Minturno, Antonio, *L'arte poetica*, Venetia, Gio. Andrea Valuassori, 1564; München, Wilhelm Fink, 1970.
- León, Fray Luis de, *Poesía*, ed. Antonio Ramajo Caño, Barcelona, Galaxia Gutenberg, Círculo de Lectores, 2006.
- Portugal, D. Manuel de, *Poesia. I. Prophana*, ed. Fernando de Sá Fardilha, Porto, Instituto de Cultura Portuguesa, FLUP, 1991.
- Ronsard, Pierre de, *Oeuvres complètes*, ed. Jean Céard, Daniel Ménager, Michel Simonin, Paris, Gallimard, 1993, 2 vols.
- Tasso, Bernardo, *Rime*, ed. Domenico Chiodo, Torino, Res, 1995, 2 vols.
- Vega, Garcilaso de la, *Obras completas*, ed. de Elias L. Rivers, Madrid, Castalia, 1981.

Vega, Garcilaso de la, *Obra poética y textos en prosa*, ed. Bienvenido Morros, Barcelona, Crítica, 1995.

2. ESTUDOS

Azevedo Filho, Leodegário Amarante de, *Introdução à lírica de Camões*, Lisboa, Ministério da Educação, 1990.

Bayet, Jean, *Literatura latina*, Barcelona, Airel, 1975.

Beltrami, Pietro G., *La metrica italiana*, Bologna, Il Mulino, 2011, 5.^a ed.

Cabello Porras, Gregorio, «Las *Varias poesías* de Hernando de Acuña (1591): de un diseño estructural renacentista a una impresión manierista», *Analecta Malacitana*, 30, 2, 2007: 395-434.

Cabello Porras, Gregorio, «Las *Varias poesías* (1591) de Hernando de Acuña: de Garcilaso a Boscán. El tránsito del humanismo militar a la nueva lengua poética», *Dicenda*, 26, 2008: 5-61.

Cabello Porras, Gregorio, «La deconstrucción de la *dispositio* impresa de las *Varias poesías* de Acuña (1591): la subyacente estructuración trimembre de un proyecto editorial malogrado», *Huir procuro el encarecimiento: La poesía de Hernando de Acuña*, ed. Gregorio Cabello Porras, Soledad Pérez-Abadín Barro, Santiago de Compostela, USC Editora-Académica, 2011: 43-187.

Carducci, Giosuè, «Dello svolgimento dell'ode in Italia» [1902], *Opere*, I, Bologna, N. Zanichelli, 1921: 363-442.

Chamard, Henri, *Histoire de la Pléiade*, I [1939], Paris, Didier, 1961.

Cidade, Hernâni, *Luís de Camões. O lírico*, Lisboa, Presença, 2003.

Collinge, N. E., *The Structure of Horace's Odes*, London, Oxford University, 1961.

Cristóbal, Vicente, ed., Horacio, *Odas y epodos*, Madrid, Cátedra, 1994, 1997.

Dasilva, Xosé Manuel, «Um modelo para a editoração de poesia clássica: Leodegário A. de Azevedo Filho e a obra lírica de Camões», *Moenia. Revista Lucense de Lingüística & Literatura*, 2, 1996: 395-420.

Dasilva, Xosé Manuel, «O valor decisivo dos manuscritos para o cânone camoniano: alguns exemplos a partir da poesia espanhola», *I Congresso Internacional de Estudos Camonianos. Anais*, Rio de Janeiro, UERJ, SBL, 1999: 237-86.

Dasilva, Xosé Manuel, «Carolina Michaëlis e a inauguração da modernidade nos estudos camonianos», *Revista da Faculdade de Letras. Línguas e Literaturas*, 18, 2001: 93-106.

- Fowler, Roger, «Ode», *A Dictionary of Modern Critical Terms*, London, Henley & Boston, Routledge & Kegan Paul, 1973: 131-133.
- Fraenkel, Eduard, *Horace*, Oxford, Clarendon, 1959.
- Fraga, Maria do Céu, *Os géneros maiores na poesia lírica de Camões*, Coimbra, CIEC, 2003.
- Gentili, Bruno, «Aspetti del rapporto poeta, committente, uditorio nella lirica corale greca», *Studi Urbinati*, 39, 1965: 70-88.
- Gentili, Bruno, «Poeta-comitente-público», Ranuccio Bianchi Bandinelli, *Historia y civilización de los griegos. Grecia en la época de Pericles*, Barcelona, Bosch, 1981: 213-251.
- Heath-Stubbs, John., *The Ode*, London, Oxford University, 1969.
- Herrera, Fernando de, *Anotaciones a la poesía de Garcilaso [1580]*, ed. Inoria Pepe, José María Reyes, Madrid, Cátedra, 2001.
- Higginbotham, John, *Greek and Latin Literature (A Comparative Study)*, London, Methuen, 1969.
- Highbarger, Ernest L., «The Pindaric style of Horace», *Transactions and Proceedings of the American Philological Association*, 66, 1935: 222-255.
- Jump, John D., *The Ode*, London, Methuen, 1974.
- La espada y la pluma. Il mondo militare nella Lombardia spagnola cinquecentesca. Atti del Convegno Internazionale di Pavia, 16, 17, 18 ottobre 1997*, Viareggio, Mauro Baroni, 2000.
- López Bueno, Begonia, ed., *La oda*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 1993.
- Maclean, Norman, «From action to image: theories of the lyric in the Eighteenth century», in *Critics and Criticism*, ed. Ronald S. Crane, Chicago, University of Chicago, 1952: 408-460.
- Maddison, Carol, *Apollo and the Nine. A History of the Ode*, Baltimore, Johns Hopkins University, 1960.
- Marmier, Jean, *Horace en France, au dix-septième siècle*, Paris, PUF, 1962.
- Marnoto, Rita, *O petrarquismo português do «Cancioneiro Geral» a Camões*, Lisboa, IN-CM, 2015.
- McEuen, Kathryn A., *Classical Influence upon the Tribe of Ben*, Cedar Rapids, Iowa, The Torch Press, 1939.
- McGuinness, Rosamond, *English Court Odes (1600-1820)*, Oxford, Clarendon, 1971.
- Moura, Vasco Graça, *Os penhascos e a serpente e outros ensaios camonianos*, Lisboa, Quetzal, 1987.

- Navarro Durán, Rosa, «*Entretanto / que el sol al mundo alumbre...*», una hipérbole fossilizada», *Bulletin Hispanique*, 85, 1-2, 1983: 5-19.
- Nisbet, R. G. M., Margaret Hubbard, *A Commentary on Horace: Odes. Book I*, Oxford, Clarendon, 1970.
- Pérez-Abadín Barro, Soledad, *La oda en la poesía española del siglo XVI*, Universidade de Santiago de Compostela, 1995.
- Pérez-Abadín Barro, Soledad, *Resonare silvas. La tradición bucólica en la poesía del siglo XVI*, Universidade de Santiago de Compostela, 2004.
- Pérez-Abadín Barro, Soledad, *Los espacios poéticos de la tradición. Géneros y modelos en el Siglo de Oro*, Málaga, Anejo 93 de *Analecta Malacitana*, 2014.
- Race, William H., *Pindar*, Boston, Twayne, 1986.
- Ramajo Caño, Antonio, «Una fórmula inmortalizadora: ‘dum’... ‘mientras’ (‘en tanto que’)...», *Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica*, 19, 2001: 293-302.
- Shafer, Robert, *The English Ode to 1660: An Essay in Literary History*, Princeton University, 1918.
- Shuster, George N., *The English Ode from Milton to Keats*, New York, Columbia University, 1940.
- Silva, Vítor Manuel de Aguiar e, *Camões. Labirintos e fascínios*, Lisboa, Cotovia, 1994.
- Silva, Vítor Manuel de Aguiar e, «Camões e a comunidade luso-castelhana nos séculos XVI e XVII (1572-1648)», *A lira dourada e a tuba canora*, Lisboa, Cotovia, 2008: 55-92.
- Spaggiari, Barbara, «Herança clássica e inovação no género poético da Ode», *Mesa redonda. Tradição e Vanguarda. XIII Encontro de Professores Universitários Brasileiros de Literatura Portuguesa*, Rio de Janeiro, UFRJ, FJB, FCB-P, 1992: 346-349.
- Tracy, H. L., «Thought-Sequence in the Ode», *Studies in Honour of Gilbert Norwood. Phoenix*, Supp. vol. 1, Toronto, 1952: 203-213.
- Williamson, Edward, *Bernardo Tasso*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1951.

Trabalho inserido no Projecto de I+D *La poesía hispano-portuguesa de los siglos XVI y XVII: contactos, confluencias, recepción* (FFI2015-70917-P), do «Programa Estatal de Fomento de la Investigación Científica y Técnica de Excelencia, Subprograma Estatal de Generación del Conocimiento (MINECO, Gobierno de España)».

Algumas observações acerca da ode IV e da ode IX

Barbara Spaggiari

IV ODE

As edições

Quanto à tradição impressa da IV ode, a maior parte dos editores escolhe como texto-base a segunda edição das *Rimas* (1598), introduzindo porém um certo número de correcções ou inovações¹.

Faria e Sousa (*Rimas varias* II 1689, 3: 139-147), por exemplo, apresenta algumas lições que não coincidem com nenhum dos três testemunhos que actualmente se conhecem, que são a primeira edição das *Rimas* (1595: 48-49v), a segunda (1598: 56v-58) e o *Manuscrito de Juromenba* (16-17v). Mais detalhadamente:

v. 12	e se mays tenho inda entregarey e mais se tenho mais te entregarei e se mays tenho, mays entregarey	<i>Rimas</i> 1595, <i>Rimas</i> 1598 <i>Manuscrito de Juromenba</i> Faria e Sousa <i>Rimas varias</i>
v. 62	Tomai-me vos Vós me tomay	<i>Rimas</i> 1595, <i>Rimas</i> 1598, <i>Manuscrito de Juromenba</i> Faria e Sousa <i>Rimas varias</i>
v. 63	E assi disí e Disse	<i>Rimas</i> 1595, <i>Rimas</i> 1598 <i>Manuscrito de Juromenba</i> Faria e Sousa <i>Rimas varias</i>

Como Faria e Sousa não aduz qualquer explicação sobre o assunto, pode-se supor que se trate de intervenções para ‘melhoria’ do texto, mais

¹ Quanto à discussão das variantes, reenvia-se para o comentário anteriormente feito a cada verso. Lembre-se que as três variantes das *Rimas* 1598 estão confirmadas pela lição do *Manuscrito de Juromenba*.

do que lições tiradas de qualquer outro manuscrito hoje perdido. Têm relevo apenas formal as restantes divergências:

v. 29	<i>A a porta</i>	<i>A porta</i>
v. 39	<i>Por o</i>	<i>Pello</i>
v. 49	<i>Por o</i>	<i>Pello</i>

Costa Pimpão segue como sempre a segunda edição (*Rimas* 1598), à excepção de três lugares em que prefere recuperar a lição da primeira edição (*Rimas* 1595), sem fornecer qualquer explicação sobre essa opção. Ora, os três lugares repescados da *princeps* correspondem a outras tantas lições manifestamente erróneas das *Rimas* de 1595:

v. 32	<i>inocências</i>	<i>Rimas</i> 1595	<i>insolencias</i>	<i>Rimas</i> 1598
v. 47	<i>se inflama</i>	<i>Rimas</i> 1595	<i>se infama</i>	<i>Rimas</i> 1598
v. 68	<i>Elisa</i>	<i>Rimas</i> 1595	<i>illesa</i>	<i>Rimas</i> 1598

Não deixa de surpreender, além disso, que Costa Pimpão se tenha desviado do texto-base preferencial da sua edição, *Rimas* 1598, precisamente no caso de um texto em que a segunda edição mostra ser verdadeiramente superior à primeira. É da mesma opinião Aguiar e Silva, que no seu estudo sobre a IV ode se baseia na edição de Hernâni Cidade, decorrente de *Rimas* 1598, acrescentando em nota: «A edição de Costa Pimpão não acolhe — mal, em meu entender — as correcções da edição de 1598» (2008: 153).

De acordo com aquela que é uma constante da sua edição, Leodegário A. de Azevedo Filho é o primeiro crítico a acolher a versão do único manuscrito que transmitiu a ode, o *Manuscrito de Juromenba*:

Ao que admitimos, em face do exame de crítica interna do ms. Jur., nele foram recolhidas lições antigas. Entretanto, por ser um códice tardio (fins do século XVI ou princípios do século XVII), há quem pense que o Ms. Jur. (e pensam sempre *a priori*) seja simples cópia de RH ou de RI, erro que deve ser urgentemente rectificado. Com efeito, no citado códice, a Ode se faz anteceder da seguinte rubrica: «Com pequena diferença da que anda impressa». A rubrica é importante, pois nos mostra que o copista trasladou o texto de outro manuscrito, talvez contemporâneo do Poeta, afastando-se assim da

tradição impressa que se formava naquela época. Portanto, o texto do Ms. Jur, que certamente remete a longa tradição manuscrita anterior, será o nosso texto-base.

(*Lírica de Camões* 3 II 1997: 157)

A rubrica, que na realidade reza «Com pouca diferença da que anda impressa», não tem contudo qualquer valor de prova, porque foi registada por uma mão do século XIX, com toda a probabilidade a do Visconde de Juromenha, que fez várias apostilhas ao códice.

São erros de leitura do *Manuscrito de Juromenha* na edição de Azevedo Filho:

v. 12	<i>mais entregarei</i>	em vez de	<i>mais te entregarei</i>
v. 13	<i>pois a natureza irrosa</i>	em vez de	<i>pois que natura iroza</i>
v. 59	<i>Que com mal de mal</i>	em vez de	<i>Que em mal de mal</i>
v. 60	<i>sabe que vida lbe é</i>	em vez de	<i>sabr quedalbe be</i>
v. 71	<i>É digno</i>	em vez de	<i>que be digno</i>
v. 77	<i>E assi</i>	em vez de	<i>asi</i>

No v. 14, surge *razão* em vez de *reção* no aparato (*Lírica de Camões* 3 II 1997: 162).

No v. 18 (*ib.*, p. 163, comentário), a lição do *Manuscrito de Juromenha* é realmente *masia e quãto*, ou seja, *mas já em quanto*, contra *mais que em quanto* dos outros testemunhos.

No v. 28, o texto crítico da p. 156 traz a lição *com a*, enquanto no aparato, p. 166, surge *ca*: no *Manuscrito de Juromenha* lê-se *ea*, ou seja, *e a*.

No v. 42, o *Manuscrito de Juromenha* traz a lição *deRoma*, não *deu Roma*, como indicado no texto, p. 156, e no comentário, p. 171.

No v. 66, o *Manuscrito de Juromenha* traz a lição *acude* (corrigido a partir de *acuda*), em vez de *acudas* como figura tanto no texto crítico, p. 156, como no comentário, p. 179.

Além disso, o esquema métrico indicado (aBaBcB; p. 183) não corresponde ao da ode IV, que na realidade é aBaBcC.

A mulher-fera

No primeiro verso, o sintagma *fermosa fera*, com referência à amada cruel que não corresponde ao amor do poeta, funciona como catalisador de um grupo de poemas centrados sobre o tema da liberdade perdida. Para além da IV ode, a este pequeno ciclo da *mulher-fera* pertence igualmente

o soneto que começa, «Aquela fera humana que enriquece / sua presunçosa tirania» (*Rimas*: 137). «Aquela fera humana» é um decalque directo do módulo petrarquesco «questa» / «quella fera», em expressões como «questa humil fera», «quella fera bella et cruda», «questa fera angelica», sempre com deíctico inicial. No mesmo soneto, Camões introduz, no primeiro terceto, o tema da batalha de amor, da qual o amante só pode sair vencido e prisioneiro: «Ora, enfim, sublimai vossa vitória, / Senhora, com vencer-me e cativar-me» (vv. 8-9). Tem o seu correspondente na IV estrofe da ode, na qual a mulher-fera celebra o seu triunfo sobre os vencidos.

Outro texto que se pode trazer à colação é a II ode, *Tão suave, tão fresca, tão fermosa* (*Rimas*: 262-263), na realidade uma canção, como o demonstrou Emmanuel Pereira Filho (1974). Os atributos «fermosa, mansa fera» (v. 5) são da Ninfa que na III estrofe mostrará a verdadeira natureza escondida da sua beleza:

Ligeira, bela Ninfa, linda, irosa,
 não creio que seguiu
 Sátiro, cujo brando coração
 d'amores comovesse fera irada,
 que assi fosse fugindo e desprezando
 este tormento, onde Amor mostrou
 tão próspero começo.

(*Rimas*: 262)

A compacticidade da inspiração é ulteriormente comprovada pela presença, em posição rimática, de «irosa», a que responde, à distância de dois versos, «fera irada», numa oposição conceptual com a «mansa fera» do quinto verso desta II ode. Ora, o uso de «irosa» em rima pode ser confrontado com a IV ode, *Pois natureza irosa* (v. 13).

Aliás, não se pode ignorar o texto que Faria e Sousa editou como VIII elegia (*Rimas varias* II 1689, 4: 58-61), intervindo logo no seu primeiro verso para corrigir a lição «Felícia», que é a oferecida pelos testemunhos, em «Belisa», senhal camoniano. Apesar de se tratar de uma composição claramente apócrifa, como o mostram, além do mais, os manuscritos que a atribuem a Francisco de Andrade, na parte inicial da elegia um bloco de seis tercetos, que começa por «Fermosa fera», constitui o melhor comentário ao tema da mulher-fera e das *partes contrárias* que a natureza lhe atribuiu:

Fermosa fera, a quem está rendida
de amor a que he mays livre liberdade,
ganhada mays, se mays por ti perdida:

Quam contrario parece na beldade,
que os coraçõens cativa com brandura
alguma nodoa aver de crueldade!

Quam contrario parece em fermosura,
que deyxa muito atraz quanto he humano,
esquiva condição, ou alma dura!²

(*Rimas varias* II 1689, 4: 58, vv. 4-12)

O tema da mulher-*fera* provém em linha directa de Petrarca³, que o trata em lugares nodais do seu Cancioneiro. Na sextina *A qualunque animale alberga in terra*, o sintagma «sì aspra fera» (*Canz.* 22, 20) identifica Laura como animal selvagem («fera») e além disso cruel («aspra»): «Non credo che pascesse mai per selva / sì aspra fera, o di nocte o di giorno, / come costei» (vv. 19-21).

Na canção das metamorfoses, *Nel dolce tempo de la prima etade* (*Canz.* 23), que vem logo a seguir à sextina *A qualunque animale alberga in terra*, surge pela primeira vez o oximoro «quella fera bella et cruda» (23, 149). A beleza, que é reflexo divino, é acompanhada pela crueldade típica do animal, naquele paradoxo vivo que é Laura, objecto de um amor não correspondido.

A canção de aniversário que começa, *Ne la stagion che 'l ciel rapido inclina* (*Canz.* 50), inclui uma apóstrofe de quatro versos ao deus Amor para o recriminar pela sua ineficácia. De facto, se por um lado Cupido leva o poeta a seguir os vestígios da fera que o consome, por outro lado não é capaz, ele

² Recorde-se o passo paralelo de *Os Lusíadas* em que Actéon, confrontado com duas alternativas, prefere a fealdade selvagem dos animais à beleza feminina: «que, por seguir feio animal fero, / foge da gente e bela forma humana» (*Lus.* IX 26, 3-4). Noutros termos, Actéon prefere a caça nos bosques (Diana) ao amor por uma mulher (Vénus) e é precisamente aí que reside a sua culpa.

³ E através de Petrarca, provém do Dante pético, como precisamente o observa Rosanna Bettarini no seu comentário (*ad loc.*).

próprio, de a capturar, porque ela se esconde e lhe foge. A reciprocidade do sentimento amoroso não é portanto conseguida⁴.

Na canção *Chiare, fresche et dolci acque* (*Canz.* 126), a mente do poeta abre-se a uma frágil esperança: «Tempo verrà anchor forse / ch' a l'usato soggiorno / torni la fera bella e mansüeta» (vv. 27-29), com «mansüeta», no sentido de dócil, que se opõe a «cruda», cruel, selvagem. Reenvia para um outro lugar do Cancioneiro, desta feita um soneto:

Questa humil fera, un cor di tigre o d'orsa,
che 'n vista humana e 'n forma d'angel vène,
in riso e 'n pianto, fra paura et spene
mi rota sì ch'ogni mio stato inforsa.⁵

(*Canz.* 152, 1-4)

A fera na aparência terna e benévola (*humil*), mas na realidade com coração de tigre ou de urso, apresenta-se sob aspecto humano e com uma beleza digna de um anjo⁶. Também «angelica innocente» é a *fera* de *Qual più diversa et nova*, a canção dos *mirabilia*: «et gli occhi vaghi fien cagion ch'io pèra, / di questa fera angelica innocente» (135, 44-45).

⁴«Ahi crudo Amor, ma tu allor più mi 'nforme / a seguir d'una fera che mi strugge, / la voce e i passi et l'orme, / et lei non stringi che s'appiatta et fuggge» (*Canz.* 50, 39-41).

⁵Trata-se do soneto das «varietati», como o escreve o seu décimo verso, «tante varietati omai soffrire». É composto «di stati d'animo fluttuanti, di scontro estremo di contrari», de acordo com uma característica própria de toda a sequência acrescentada pela 'forma' Chigi, «dominada dal numero 'due' tematico [...]». Un 'due' que è spacco tra cielo e terra, come mostra fin dall'inizio la 'varietà' annunciatrice di tutto il testo, fondata su un *oxymoron* indistricabile e incarnato nel deittico, «*Questa humil fera...*», intorno al quale si aggregano altre lacerazioni, *angel* contro *fera*, *humana* contro *tigre* e *orsa*, *vista* esterna contro *forma* interiore, *asprezza* contro *mansuetudine* (vv. 1-2)», numa tensão binária que subjaz a todo o texto, «*tigre... orsa, vista humana... forma d'angel, m'accoglie... mi smorsa, fragile... stanca*, fino al raddoppio termico-cromatico delle coppie verbali antitetice e giustapposte, *arde* e *agghiaccia*, *arrossa* e (*inbianca*)», observa Rosanna Bettarini no seu comentário (*ad loc.*).

⁶«Quanto alla vista ed alla figura è uomo, ma la forma, cioè la bellezza, eccede l'umana, ché è angelica; e se gli angeli prendessero figura umana, tale la prenderebbero», nota Lodovico Castelvetro no seu comentário ao Cancioneiro (I 348-349).

Na senda de Petrarca, o tema da mulher-*fera* percorre a lírica dos séculos XV e XVI, entrelaçando-se com outros tópicos petrarquescos ou plasmando as minúcias típicas dos maneiristas. Observem-se os exemplos seguidamente apresentados:

— Lorenzo de' Medici:

Più che mai bella e men che già mai fera
mostrommi Amor la mia cara inimica,⁷
quando e pensier' del giorno e la fatica
tolto avea il pigro sonno della sera.

(*Canzoniere* 52, 1-4)

— Tebaldeo:

Deh, maledetto sia chi amando spera,
né chi mai mette la sua affezione
in donna: in donna non, ma in aspra fera!

(*Rime* 73 (dubbia), 52-54)

— Matteo Maria Boiardo:

Gentil mia fera e snella,
agile in vista, candida e ligiera,
sendo cotanto bella,
come esser puote in te mai mente altera
né de pietà ribella?

(*Amorum libri* 50, 22-26)

⁷ Propõe-se neste passo um outro oxímoro caro a Petrarca, o da «dolce mia nemica», que no Cancioneiro ocorre seis vezes. A matriz remonta a Dante, *Tutti li mei penser*, «la mia nemica» (v. 13), já antecedido pelo trovador italiano Sordello da Goito, com «dolza enemia» (*Er encontra'l temps de mai*, vv. 41-42 e *Bel m'es ab motz*, v. 33).

— Serafino Aquilano:

Ma certo errò natura a far tal fiera;
ché se voleva far cosa sì cruda
non dovea dargli sì pietosa ciera.

(*Rime* son. [dubbi] 13, 12-14)

— Torquato Tasso, *Aminta*:

Ho visto al pianto mio
risponder per pietate i sassi e l'onde,
[...]
ma non ho visto mai,
né spero di vedere,
compassion ne la crudele e bella,
che non so s'io mi chiami o donna o fera:
ma niega d'esser donna,
poiché niega pietate
a chi non la negaro
le cose inanimate.

(*Aminta*, Atto 1, sc. 2, 1-2, 5-12)

— Luigi Groto:

Innamorata dell'Auttoe.

Una donna, una diva, anzi una fiera,
che ha volto, et aria d'alba, occhi di sole
sdegni d'assentio, di manna parole,
nel dire humil, ne' portamenti altera,
che ha sembiante cortese, anima fera,
guancie di rose, fiato di viole,
bellezze al mondo rare, asprezze sole,
lingua di mel, riso di primavera.

(*Rime*, I, 46 [n.º 28])

Non sa chi sia la sua donna.

Di ardor illustre, o dolce fiamma mia
t'amaí, né però ancor so chi tu sia,
se fera, come poi tanta hai beltade?
Se dea, come poi tanta crudeltade?
Se donna, come poi si ferma stai
in un pensier de non amarmi mai?
Che sei dunque madonna?
Se nê fera tu sei, nê dea, nê donna?
Sei commista di tre quasi chimera
dea al volto, donna all'habito, al cor fera?

(*Rime*, II, 579 [n.º 135])

A mulber-Circe

Na tradição poética, Circe é geralmente associada a Medeia, como acontece na elegia de Tibulo que assinalámos entre as possíveis fontes da IV ode: «Quicquid habet Circe, quicquid Medea veneni, / quicquid et herbarum Thessala terra gerit / [...] / si modo me placido videat Nemesis mea vultu, / mille alias herbas misceat illa, bibam» (II 4, 55-60; 'Qualquer veneno que tenha Circe, que tenha Medeia, / qualquer erva que produza a terra de Tessália, / [...] / se Némesis me olhar com o seu plácido rosto, / beberei a poção de mil outras ervas por ela preparada').

Em Camões, veja-se a VIII ode, a D. Francisco Coutinho:

ũa horta produzê várias ervas
nos campos Indianos,
as quais aquelas douts e protervas
Medeia e Circe nunca conheceram,
posto que a lei da Mágica excederam.

(*Rimas*: 274)

No início dessa mesma elegia, Tibulo introduz o conceito de *servitium* amoroso prestado a uma *domina*, fala das cadeias e dos grilhões com que Amor o mantém prisioneiro, lamenta-se das chamas da paixão que o queimam e sublinha a crueldade da sua *puella*: «Hic mihi servitium video dominamque paratam: / iam mihi, libertas illa paterna, vale. / Servitium

sed triste datur, teneorque catenis, / et numquam misero vincla remittit
 Amor, / et seu quid merui seu nil peccavimus, urit. / Uror, io, remove,
 saeva puella, faces» (II 4, 1-6; ‘Aqui vejo prontos para mim escravidão e
 senhoria: digo pois adeus à liberdade dos meus pais. Triste é a escravidão
 que me é imposta: estou preso com correntes, e nunca Amor a mim infeliz
 alivia os laços; que o tenha merecido ou que tenha caído em erro, Amor
 queima, e eu ardo, e tu, impiedosa jovem, afasta as chamas). O tema do
exclusus amator surge no verso: «Ne iaceam clausam flebilis ante domum»
 (II 22; ‘para que eu não fique a chorar diante da sua casa fechada’).

A mulher-borboleta

A inversão do *topos* tradicional confere à mulher amada um papel que normalmente estava reservado ao amante, de acordo com uma tradição que remonta, por via directa, às origens da lírica ocidental. Desta feita, passa a ser a mulher a queimar-se: *que, sendo tão fermosa, / folgues de te queimar em flamas várias, / sem arder em nenbã* (vv. 15-17).

Assente quer no repertório dos bestiários medievais, quer na poesia dos stilnovistas, a comparação do amante com a borboleta nocturna (mais precisamente a falena; it. «parpaglione», fr. «papillon») afigura-se de facto como exclusiva da lírica cortês, primeiro trovadoresca, depois siciliana e sículo-toscana.

O motivo surge pela primeira (e única) vez na poesia provençal com Folquet de Marselha:

Ab bel semblan que fals’Amors adutz
 s’atrai vas leis fols amanz e s’atura,
 co’l parpaillos c’a tan folla natura
 que’s fer el foc per la clartat que’i lutz.⁸

‘Pelo belo aspecto que aduz o falso Amor, o amante louco deixa-se atrair e aproxima-se dele, como a borboleta que tem uma natureza tão louca que se lança no fogo pela claridade que nele reluz’.

⁸ *Le poesie*, VII *Sitot me soi a tart aperceubuz*, 9-12; ‘Pelo belo aspecto que aduz o falso Amor, o amante louco deixa-se atrair e aproxima-se dele, como a borboleta que tem uma natureza tão louca que se lança no fogo pela claridade que nele reluz’.

Imita-o quase à letra um anónimo poeta siciliano, utilizando esse motivo nos tercetos do soneto:

Ché similmente – vostra gran bieltate
 seguir mi face la folle natura
 del parpaglione che fere lo foco,
 ché vede i llui sì grande chiaritate
 che girando si mette'n aventura,
 ov' ha morire credendo aver gioco.

(*Sonetti anonimi del Vaticano Lat. 3793*, XI 9-14: 63)

Além de «parpaillos» = «parpaglione», notem-se as correspondências «folla natura» = «folle natura», «fer» = «fere», «foc» = «foco», «clartat» = «chiaritate», bem como a inovação de «morire» como «gioco».

O mesmo tema e os mesmos sintagmas encontram-se, igualmente no âmbito da escola siciliana, num célebre soneto de Giacomo da Lentini:

Si como 'l parpaglion c'a tal natura
 non si rancura – de ferire al foco,
 m'avete fatto, gentil creatura:
 non date cura, – s'eo incendio e coco.

Venendo a voi lo meo cor s'asigura.
 pensando tal chiarura – si 'a gioco

(*Poesie*, son. 34, 1-6)

Veja-se posteriormente Guittone d'Arezzo:

Gioncell'a fonte, parpaglione a foco
 per ispesso tornare si consuma:
 favilla de desdegno a poco a poco
 soave core di foreore alluma.

(*Rime*, son. 167, 1-4)

Neste caso, os sintagmas «a gioco» (v. 5) e «lo fere» (v. 11) são sucessivamente usados em rima.

Chiaro Davanzati dá mostras de um apreço particular pelo *topos*:

Del parpaglione – aver mi par natura,
che si mette a l'arsura
per lo chiaror del foco a la stagione;
così m'aven, di voi, bella, veggendo,
che mi moro temendo,
cherendo a voi merzede.

(*Rime*, canz. 6, 37-42)

Ché, quando guardo lo suo chiaro viso,
fo come 'l parpaglione a la lumera,
che va morire per sua claritate;
ed io mirando lo suo gioco e riso,
fo come quelli che mira la spera
del sol: sua luce non ha claritate.

(*Rime*, son. 7, 9-14)

Il parpaglione che fere a la lumera
per lo splendor, ché si bella gli pare,
s'aventa ad essa per la grande spera,
tanto che si conduce a divampare:
così facc'io, mirando vostra cera,
madonna, e 'l vostro dolce ragionare,
che diletando struggo come cera
e non posso la voglia rifrenare.

Così son divenuto parpaglione
che more al foco per sua claritate,
e per natura ha 'n sé quella cagione.

(*Rime*, son. 25, 1-11)

ché 'l vano asalto face il parpaglione
bassare a lume per la chiaritate

(*Rime*, son. 62, 12-13)

Por sua vez, Inghilfredi da Lucca escreve:

e folle sicuranza
mi fa del parpaglion risovenire
che per clartà di foco va a morire.

(*Le rime*, canz. *Greve puo' om piacere*, 35-37)

Também Dante da Maiano trabalha a imagem:

Mante fiate pò l'om divisare
co gli occhi coa che col cor dicide,
a'ssemiglianza, como audi' nomare,
del parpaglione ch'a lo foco fede;

(*Rime*, 36, 1-4)

Neste soneto, tanto a palavra como a figura de semelhança são retomadas nos versos finais: «sì che l'affanno de la innamoranza, / in amar voi pugnando similmente / co 'l parpaglion, m'ha morto in disianza» (vv. 12-14).

Para terminar esta panorâmica, recorde-se *Il mare amoroso*:

che se vi spiace ch'io vi deggia amare,
gittate via la vostra gran beltade,
che mi fa forsenar, quando vi miro,
sì come il parpaglion che fere al foco
veggendo il gran splendor de la lumiera.

(*Il mare amoroso*, vv. 77-81)

Todos os exemplos até ao momento propostos são reconduzíveis à matriz sículo-provençal e têm em comum o uso de «parpaglion(e)» como palavra-chave. Ocorrem constantemente outros vocábulos, tais como «chiarità» (cf. prov. «clardat»), com as variantes «chiaritate», «chiarura», «chiaror», «claritate», «claro» («viso»); «splendor(e)»; «lum(i)era»; bem como os verbos «(que) lutz» e «alluma». A luz está ligada ao fogo (prov. «foc», it. «f(u)oco»), que necessariamente fere (cf. «fer», «fere», «fede», «ferir»). O amante-borboleta pode, pois, «morire», «incendiarsi», «consumarsi», «divampare» 'prenderre fuoco' ou mesmo «cuocere». De resto, dois elementos acessórios completam o quadro, por um lado, a alusão ao facto

de a atracção da borboleta (= amante) pela luz (= amada) ser inerente à sua própria natureza, pelo que não é susceptível de ser controlada através da vontade; por outro lado, o reenvio para o «gioco» como última ilusão que conduz à morte.

A partir de Dante e de Petrarca, o «parpaglione» sículo-toscano deixa lugar a uma verdadeira borboleta, qualificada como «angelica» no *Purgatorio*⁹ e como «semplicetta» no Cancioneiro de Petrarca. Trata-se, na obra de cada um dos poetas, de casos de hápax, palavras ou sintagmas que surgem uma única vez. Se em Dante não há sinais da antiga falena, em Petrarca pode-se facilmente descobrir um eco do motivo tradicional, apesar de sublimado num contexto diverso:

Come talora al caldo tempo sòle
semplicetta farfalla al lume avezza
volar negli occhi altrui per sua vaghezza,
onde aven ch'ella more, altri si dole:
così sempre io corro al fatal mio sole
degli occhi onde mi vèn tanta dolcezza
che 'l fren de la ragion Amor non prezza,
e chi discerne è vinto da chi vòle.¹⁰

(*Canz.*, 141, 1-8)

O adjetivo «semplicetta» provém de Dante, do verso do *Purgatorio*, «l'anima semplicetta che sa nulla» (XVI 88), com referêcia a quem não sabe decidir entre o bem e o mal, segundo a definição de São Tomás. Ora, em Petrarca é atribuído à borboleta: «La farfalla ignara, inesperta, abituata a volare verso la luce, per suo piacere (o per il suo girovagare) suole volare negli occhi altrui, attirata dalla loro luce», comenta Bettarini (ed. *Canz.*, *ad loc.*).

⁹ «non v'accorgete voi che noi siam vermi / nati a formar l'angelica farfalla, / che vola a la giustizia senza schermi?» (X 124-126).

¹⁰ Comenta Bettarini: «La *semplicetta* e mirabile farfalla di questo sonetto mette in azione il tema di morte sotto il segno della fatalità di Amore. [...] A questo modo l'antico tema lirico del *papillon* che, attratto dalla luce, sperimenta la mortale virtù del fuoco, già fissato sulle soglie del *Canzoniere* nel sonetto *Son animali* [...], dà materia alla similitudine spartita nelle due quartine» (ed. *Canz.*, *ad loc.*).

Tacitamente, a comparação com a borboleta encontra-se também presente num dos sonetos iniciais do Cancioneiro, no qual são evocados alguns animais que, à semelhança do amante, se sentem atraídos pela luz, podendo mesmo fixar directamente o sol, como acontece com a águia, outros que a evitam, pelo que vivem de noite para fugirem do esplendor que cega, e outros ainda («altri»), como a borboleta:

et altri, col desio folle che spera
gioir forse nel foco, perché splende,
provan l'altra virtù, quella che 'ncende;
lasso, e 'l mio loco è 'n quest'ultima schera.

(*Canz.* 19, 5-7)

Recuperando estilemas trobadóricos, Petrarca sublinha o «desio folle» (cf. a «folla natura» de Folquet de Marselha), virtualmente oposto à «fin'amors», que inculca na borboleta-amante a ilusão de poder gozar o fogo. Também «gioire» é um tecnicismo, construído a partir do provençal «joi», recompensa amorosa¹¹. Não é pois o «gioco» dos sículo-toscanos, mas o «joi» dos trovadores a constituir o objectivo final do seu voo. Na sua natural «follia», que é desejo desmesurado, a borboleta «semplicetta» não sabe distinguir as duas virtudes do fogo: por um lado, o clarão da luz que a atrai, por outro lado, o calor da chama que a queima. O «joi» loucamente esperado transforma-se então em morte¹².

As duas tradições que acabaram de ser individuadas, uma trobadórico-siciliana-sículo-toscana («parpaglione»), outra constituída em hápax no eixo Dante-Petrarca («farfalla»), têm o seu ponto de encontro num dos autores que afluem regularmente no comentário à lírica de Camões, Serafino Aquilano:

¹¹ A tradução proposta é forçosamente redutora, porque o conceito de «joi», no código dos trovadores, é bastante complexo e transmite toda uma filosofia de vida e de poética. De facto, «joi» indica o máximo da perfeição, quer espiritual, quer física, susceptível de ser atingida no ápice de um itinerário iniciático que visa conquistar o amor perfeito.

¹² Outras ocorrências do lema, aliás registadas em repertórios específicos, com relevo para a série de lugares que circula na corrente cómico-realista com Rustico di Filippo, Burchiello, Pulci e Berni, ultrapassam o âmbito da nossa pesquisa.

Cerco mia libertà, mia alma, el core
De' quai col sguardo tuo m'hai privo e casso,
Ma qual farfalla semplice mi spasso
Che segue il lume, ove 'l corpo arde e more.

(*Rime*, son. dubbi 21, vv. 5-8)

O motivo da borboleta acrescenta-se, neste caso, a outros *topoi* da poesia erótica, todos estritamente ligados ao «sguardo», que constitui um elemento-chave de qualquer tratado do século XVI sobre amor. Alude-se, em particular, aos efeitos pelos quais os olhos são responsáveis, efeitos esses que se encontram em alguns poemas de Camões: a perda da liberdade (cf. por exemplo a IV ode: *da doce liberdade desejada*, v. 10), o exílio da alma que é separada do corpo (cf. o soneto *Alma minha gentil que te partiste*, *Rimas*: 156) e a alma que, ao afastar-se da prisão do corpo, vive com estabilidade na amada («esta alma que em vós mora / (enquanto da prisão se está apartando)», *Rimas*: 209, canção *Já a roxa manbã clara*).

As privações que o amante tem de suportar por causa do olhar da amada não bastam, porém, para o afastar dos seus olhos, como a borboleta que na sua inexperiência («simplice») segue a luz daquela chama na qual o seu corpo está destinado a consumir-se, dando-lhe a morte.

Outras ocorrências de «farfalla» na lírica do século XVI reenviam para poetas que, tal como Serafino Aquilano, se inscrevem entre as possíveis fontes de Camões. Observem-se os exemplos seguidamente apresentados de Sannazaro, Bembo e Tansillo:

— Iacopo Sannazaro:

Così ad ogni or, farfalla, al foco torno;
così, fenice, al sole il nido allumo,
e moro, e nasco mille volte il giorno.

(*Sonetti e canzoni* 52, 12-14)

— Pietro Bembo:

E 'l divin chiaro sguardo sì mi piace,
ch'io ritorno a perir de la sua vista,
come farfalla al lume che la sface.

(*Rime* 10, 12-14)

— Luigi Tansillo:

Ogni lor guardo è fiamma, ogni lor cenno.
 Né vedo, che per noi d'arder risparmi
 fredda o languida età, valor né senno;
 anzi ogni cor gentil voria aver piume,
 per arder, qual farfalla, al vostro lume.¹³

(*Canzoniere* IV, stanze III, 52-56: I 245)

Anda na obra de Tansillo um madrigal em que o *topos* da borboleta serve de suporte à estrutura de toda a composição. A luz dos olhos da amada é inicialmente comparada à luz do sol e a partir dessa primeira semelhança é desenvolvida a tradicional conclusão, reproposta num contexto que se quer positivo:

Di me farfalla, pargoletta e frale,
 qual fia la gloria tra' più vaghi augelli,
 ch'ebbi ardir di spiegar le piccol'ale
 al gran splendore de gli occhi e de' capelli,
 ove Amor vinto regna,
 e col volo cercai morte sì degna?
 Qual pregio, udendo dire:
 – Ogni farfalla, spenta in sul gioire.
 intorno a picciol lume morir suole,
 quest'ebbe morte per gioir nel sole!

(*Il Canzoniere edito e inedito*, Madrigale XII, 3: I 164-165)

Num certo sentido, com Tansillo o círculo fecha-se. Se a borboleta é «pargoletta e frale», como o espírito em Dante, o vulto da mulher (não só os olhos, mas também os cabelos) brilha como o sol, segundo uma metáfora de Petrarca («il fatal mio sole», *Canz.* 141, 5) que depois se propaga à lírica maneirista. E se, normalmente, a borboleta morre, pensando no gozo, ao ser atraída pelo lume de uma pequena chama, neste caso o poeta pode-se

¹³ A mesma imagem volta a ser utilizada na VIII canção: «ma spiegherò le piume / a guisa di farfalla, al vostro lume» (vv. 25-26: I 123).

vangloriar de morrer para «gioir nel sole». A morte do amante na amada corresponde pois ao «joi» provençal.

O «*exclusus amator*»

Em âmbito latino, *paraklausithyron*, com a variante do lamento do *exclusus amator*, provém do LXVII poema de Catulo, dedicado à porta de uma adúltera:

O dulci iucunda viro, iucunda parenti,
salve, teque bona Iuppiter auctet ope,
ianua, quam Balbo dicunt servisse benigne
olim, cum sedes ipse senex tenuit,
quamque ferunt rursus nato servisse maligne,
postquam es porrecto facta marita sene.
dic age de vobis, quare mutata feraris
in dominum veterem deservisse fidem.
«Non (ita Caecilio placeam, cui tradita nunc sum)
culpa mea est, quamquam dicitur esse mea,
nec peccatum a me quisquam pote dicere quicquam:
verum istis populis ianua quidque facit,
qui, quacumque aliquid reperitur non bene factum,
ad me omnes clamant: ianua, culpa tua est».¹⁴

(Cat. LXVII 1-14)

A porta volta de novo a figurar, desta feita como protagonista activa, na primeira elegia de Propércio. Num monólogo, a porta lamenta-se de ser

¹⁴ Cat. LXVII 1-14; ‘Ó porta, tu que és tão cara a um terno esposo, tão cara a um pai, salvé, que Júpiter te encha de bens; porta, que dantes – diz-se – serviste honestamente Balbo, quando o velho em pessoa habitava a casa; e que, conta-se, de novo serviste o filho, mas com maldade, depois que, morto o velho, te tornaste propriedade de jovens esposos. Diz, pois, porque se conta que mudaste a ponto de abandonar a tua antiga lealdade para com o dono. «Não (assim agrade a Cecílio, a quem agora pertença), não é culpa minha, apesar de se dizer que é minha, e ninguém pode dizer que eu esteja errada: mas para esta gente, a porta é sempre a causa de tudo; mal há algo que não está bem, todos gritam contra mim: Porta, é tua culpa?»’.

mantida obstinadamente fechada¹⁵ porque a dona se recusa a receber os seus amantes. Tem pois de suportar os insultos e os maus-tratos dos excluídos:

Quae fueram magnis olim patefacta triumphis [...]

nunc ego, nocturnis potorum saucia rixis,

pulsata indignis saepe queror manibus

et mihi non desunt turpes pendere corollae

semper et exclusis signa iacere faces.¹⁶

Originariamente, o *exclusus amator* apresenta-se como elemento subsidiário do tema principal. A sua definição, correspondente ao *paraklausithyron* grego, remonta a um verso do *De rerum natura* de Lucrecio:

At lacrimans exclusus amator limina saepe

Floribus et sertis operit postisque superbos

Unguit amaracino et foribus miser oscula figit.¹⁷

A partir de Catulo e de Propércio, encontram-se numerosos exemplos do *topos* nos poetas elegíacos e sobretudo nas obras eróticas de Ovídio.

¹⁵Trata-se de um caso de prosopopeia ou personificação, a figura retórica através da qual «se atribuye la habla a cosa muda» (Herrera, *Anotaciones*: 347). Refere-se-lhe detalhadamente Fernando de Herrera a propósito do X soneto de Garcilaso, *¡Ó dulces prendas por mí mal balladas*, inspirando-se, como habitualmente, em Scaligero (*Poetices libri III, Idea*, XLVIII, 126). Depois de citar os *libelli* de Ovídio (*Am.* I 1) e a porta de Propércio (Prop. I 16), Herrera propõe um excerto do *Eliocriso enamorado* de Mosquera de Figueroa, uma obra hoje desconhecida, que retoma e amplia a apóstrofe à porta inaugurada por Propércio numa sequência de oito tercetos: «Vos puertas, sois testigos de mis males, / ¡ pudíerades ser también aora / remedio de mis penas desiguales. Ya da señal de luz la blanca Aurora, / puertas, dexadme ver a mis amores, / dexadme despertar a mi Señora [...]» (*Anotaciones*: 348-349).

¹⁶Prop. I 16, 1 e 5-8; ‘Eu que em tempos me abria aos grandes triunfos / [...] / agora, ferida pelas rixas nocturnas dos embriagados, / percutida por mãos indignas, tantas vezes me lamento; / nem me faltam torpes grinaldas penduradas / nem tochas abandonadas pelos enamorados excluídos em sinal da sua inútil vigília’.

¹⁷Lucr. 4, 1177-1179; ‘Tantas vezes, porém, o amante rejeitado, chorando, cobre a sua soleira com flores e grinaldas, perfuma com manjerona a porta altiva e, infeliz, imprime os seus beijos sobre o batente.’

— Nos *Amores*:

Aspice (uti videas, inmitia claustra relaxa)
Uda sit ut lacrimis ianua facta meis;¹⁸

Pervigilant ambo; terra requiescit uterque;
ille fores dominae servat, at ille ducis.
Militis officium longa est via: mitte puellam.
Strenuus exempto fine sequetur amans;¹⁹

Ergo ego sustinui, foribus tam sepe repulsus,
ingenuum dura ponere corpus humo?
Ergo ego nescio cui, quem tu complexa tenebas,
excubui clausam servus ut ante domum?
Vidi, cum foribus lassus prodiret amator
invalidum referens emeritumque latus.²⁰

— Na *Ars amatoria*:

Ante fores iaceat, «crudelis ianua» dicat
multaque summis, multa minanter agat²¹;

¹⁸ *Am.* 1. 6, 17-18; ‘Olha (para poderes ver, alassa a corrente cruel), olha como a porta está humedecida pelas minhas lágrimas’.

¹⁹ *Am.* 1. 9, 7-10; ‘Ambos passam a noite em vigília; ambos repousam estendidos no chão; um guarda a porta da sua amada, o outro a porta do seu comandante. O dever do soldado é um longo caminho; levas para outro lugar a jovem que ama, o amante valoroso segui-la-á até ao fim do mundo’.

²⁰ *Am.* 3. 11, 9-14; ‘Porque é que, tantas vezes rejeitado, consenti estender sobre a dura terra o meu corpo de homem livre? Porque é que então, como um escravo, montei guarda em frente das portas, que estavam fechadas, por causa não sei de que amante que tinhas nos teus braços? Vi-o, quando saí cansado da tua casa, arrastando-se derreado e sem forças’.

²¹ *Ars Am.* 3, 581-582; ‘Que fique fora, e que diga «Porta cruel», e que diga muitas súplicas e ameaças alternadamente’.

Adde forem, et duro dicat tibi ianitor ore
 «Non potes», exclusum te quoque tanget amor;²²

Quanto ao tratamento do tema por Camões na V estrofe da IV ode, o passo que lhe é mais afim talvez seja um excerto da *Ars amatoria* de Ovídio²³:

Tempus erit, quo tu, quae nunc excludis amantes,
 frigida deserta nocte iacebis anus,
 nec tua frangetur nocturna ianua rixa,
 sparsa nec invenies limina mane rosa²⁴.

A «*docta puella*»

O campo de contacto da IV ode com a elegia latina não se limita ao tema do *exclusus amator*, desenvolvido na V estrofe, implicando igualmente a figura feminina destinatária do poema, ou seja, a *puella*.

Na língua latina, *puella* abrange um leque de significados muito amplo, que vai desde menina pré-adolescente até prostituta paga, desde esposa legítima até mulher amada. *Puella* é por excelência a destinatária de poemas

²² *Ars Am.* 3, 587-588; ‘Arranja uma porta e um porteiro que te diga com ar inflexível «Não podes entrar», amor também te invadirá, uma vez que foste excluído’.

²³ Antonio Ramajo Caño (2004) elabora uma espécie de inventário do *topos* do *exclusus amator* na literatura espanhola (com um parênteses dedicado a um soneto em castelhano atribuído a Camões). Apesar de não se tratar de um trabalho exaustivo, como o autor de resto antecipa, o artigo tem o mérito de pôr em relevo a extraordinária fortuna deste *topos* na poesia espanhola do século XVI. Fazem parte do catálogo Bartolomé de Torres Naharro, Diego Hurtado de Mendoza, Cristóbal Mosquera de Figueroa, Lupercio Leonardo de Argensola e o irmão Bartolomé, Luis de Góngora, Lope de Vega, Juan de Arguijo, Quevedo e Francisco de Rioja, isto apenas no *Siglo de Oro*. O soneto em causa, de autoria camoniana incerta, é *Ventana venturosa do amanhecer*, nele ficando contida uma apóstrofe à janela, que substitui a tradicional porta.

²⁴ *Ars Am.* 3, 69-72; ‘Virá um tempo em que tu, que agora rejeitas os amantes, / envelhecida e abandonada, ficarás na cama ao frio da noite / e a tua porta já não será perturbada pelas rixas nocturnas, / nem encontrarás de manhã a tua soleira coberta de rosas’. Ver também: «Effice, nocturna frangatur ianua rixa» (*Rem. am.* 31; ‘Que uma porta seja desfeita numa rixa nocturna, eis o teu papel’).

elegíacos, mas a conjunção de *docta puella* surge apenas em Propércio (I 2, 27-28; II 3, 21-22, com referência a Cynthia)²⁵.

A própria natureza do género elegíaco requer que a *puella* seja uma cortesã culta e independente, porém forçada a explorar a sua beleza para obter meios de subsistência (graças a um amante assumido de momento, ou então a uma série de amantes). A cortesã é frequentemente uma escrava liberta por manumissão que possui (ou finge possuir) uma certa cultura. Na ficção poética, anda associada e torna-se sinónimo de um amor livre, em contraposição com o amor conjugal.

A *puella* da elegia é pois douta, na medida em que a sua destinatária é uma conhecedora de poesia. Os poetas elegíacos retomam esta figura feminina dos poetas neotéricos, como símbolo e ponto de referência de todo um género literário. O outro pólo é o poeta-amante.

Flora e Pompeu

A deusa Flora era originariamente venerada na Itália Central pelos povos oscos e sabélicos, como divindade das flores e das plantas, em particular do grão. Foi depois integrada entre as divindades romanas, mantendo essas mesmas características²⁶. Nos calendários mais antigos não existe um dia específico dedicado à sua festa, mas a deusa devia estar ligada à germinação do grão, como o sugerem dois testemunhos distintos que a citam em associação com a divindade Robigus e as festas em sua honra (*Robigalia*), que se organizavam no dia 25 de Abril (Var., *Rust.* I 1, 6; Plin., *NH* XVIII 284). Na época augusta, a deusa Flora era festejada a 28 de Abril, mas os jogos que lhe eram dedicados (*Floralia*) estendiam-se até 3 de Maio. Caracterizavam-se por uma lascívia extrema e todos os excessos

²⁵ Cf. James 2003, bem como a rigorosa recensão de Setaioli 2003.

²⁶ Cf. Santo Agostinho, «florentibus frumentis deam Floram [praefecerunt]» (*De cin. D.*, IV 8; [deputaram] a deusa Flora às searas férteis); *Corpus glossariorum latinorum*, «Flora dea paganorum, quam florentibus frumentis pagani praefecerunt» (V 201, 33; 'Flora deusa dos pagãos, que eles deputaram às searas férteis'); Lactâncio, «quae floribus praesit, eamque oportet placari, ut fruges cum arboribus aut vitibus bene prospereque florescerent» (*Inst.* I 20, 7; 'que preside às flores, e se deve pois aplacar [com sacrifícios], para que as searas sejam fecundas e abundantes, bem como as árvores e as vinhas'); Ovídio, «Mater, ades, florum, ludis celebranda iocosis» (*Fast.* V 183; 'Vem mãe das flores, que vamos celebrar com jogos jucundos').

eram tolerados, incluindo uma procissão de prostitutas e *ludi scaenici* em que os actores eram acompanhados por mulheres da má vida (Lact., *Inst.* I 20, 10; Ov., *Fast.* V 355 ss.). Por este motivo, Flora era definida como *ministra Veneris* ou *Veneris magistra* e o seu culto encontrava-se de alguma forma ligado ao da deusa de Amor²⁷. Deste mesmo enlace decorre igualmente a lenda de que Flora teria sido uma meretriz que deixou uma ingente riqueza, acumulada com a sua profissão, em herança ao povo romano, sob única condição de que todos os anos fosse festejado o seu natalício.

A cortesã Flora, célebre aventureira romana amada por Pompeu, imortalizada por um retrato que estava no templo de Cástor e Pólux, não tem na sua origem nenhuma relação com a divindade das flores, excepção feita à homonímia. Mas a confusão entre as duas entidades era inevitável. Disso se dá perfeitamente conta João Franco Barreto na *Micrologia camoniana*:

A estatua desta Deosa, feita por Praxiteles, estava posta em o templo de Castor, vestida de uma roupa coalhada toda de boninas, e na mam tinha algumas flores de fava e grãos. Alguns autores fazem diferença entre Flora, a mulher de Zefiro, que he Deosa, e entre Flora a meretrice, que deixou a erança ao povo Romano; mas de ordinario confundem uma com outra [...]. [P]ara o que he de saber, que esta Flora [da ode IV de Camões], foi *outra* meretrice celebre, amada do grande Pompeo, que he o capitam, que foi vencido em Thessalia, perque nella está o lugar de Pharsalia, adonde Cesar com inferior poder o venceo, e fugindo para o Egypto, per mandado do Rei o matou o prefeito de Achila. Desta Flora conta Plutarco, em a vida do mesmo Pompeo.

(Barreto 1982: 341-342)

Resta acrescentar que, na vida de Pompeu escrita por Plutarco (*Pomp.* 2, 5-8), a história amorosa de Flora não apresenta qualquer elemento

²⁷ Também a ligação entre Flora e as *Charites* ou *Gratiae* em Ovídio (*Fast.* V 219) e em Marciano Capela («ipsa etiam fulcris redimicula nectere sueta / Flora decens trina anxia cum Charite est», IX 888; ‘Até a bela Flora, que gosta de entrelaçar com coroas os nossos tálamos, parece inquieta, e com ela a tríplice Carite’) a coloca em paralelo com Vénus.

susceptível de justificar a sua presença como *exemplum* na ode de Camões. Pode-se ver o *volgarizamento* do século XVI desses capítulos:

Dicesi, che Flora meretrice essendo hoggimai ben vecchia, con animo grato & amorevole si ricordò sempre della pratica, ch'ella havea havuta con Pompeo, dicendo, che quando egli usava seco, mai non si partiva da lei, ch'ella non gli desse qualche morso. Narrasi oltra di ciò, ch'ella hebbe a dire, come Geminio famigliar di Pompeo, le havea più volte data grandissima noia, perch'egli era innamorato di lei: ma rispondendogli essa, che per rispetto di Pompeo mai non gli havrebbe fatto piacere, Geminio contò la cosa a Pompeo; il quale, poi c'hebbe compiaciuto a Geminio, non volle poi impacciarsi con Flora, anchorch'egli mostrasse pur tuttavia di volerle bene. Laqual cosa, Flora hebbe molto più per male, che alla condition sua non richiedeva, & per lo dolore, & martello che n' hebbe, stette un pezzo male. Dicesi, che questa femina fu tanto bella, o in tanta riputatione ancora, che adornando Cecilio Metello il Tempio di Castore & Polluce di statue & di pitture, vi pose anco l'immagine di lei per rispetto della sua bellezza.
(Plutarco, *Vita di Pompeu* 954 G – 955)²⁸

Safo e Faonte

Faonte era um jovem barqueiro que transportava pessoas da ilha de Lesbos para a costa da Ásia Menor quando havia festividades. A deusa Afrodite apresentou-se-lhe disfarçada de velha, sendo por isso irreconhecível. Faonte facultou-lhe transporte sem dela pretender qualquer recompensa, tendo recebido em contrapartida a oferta de uma planta. Dela fez um unguento graças ao qual se transformou num homem belíssimo, capaz de conquistar todas as mulheres²⁹. Segundo os três principais testemunhos

²⁸ Num outro passo, ao referir-se à reputação de Pompeu como mulherengo e amante de mulheres de outros homens, Plutarco acena de novo a Flora nestes termos: «Havendosi a credere ancora alla continenza sua, se Flora, meretrice publica non facesse testimonio in contrario».

²⁹ Cf. o comentário de Sérvio a Virgílio: «*votisque incendimus aras id est vota facientes. Dubitatur vero utrum Iovis aras, an Veneris dixerit. Varro enim templum Veneri ab Aenea conditum, ubi nunc Leucas est, dicit: quamvis Menander*

(Eliano, Varrão e Paléfato), Faonte tinha nascido em Lesbos. Por sua vez, segundo Luciano provinha de Quios.

Devemos a Crátino (fragm. 330, *Athaen.* II 69d) a história de acordo com a qual Afrodite teria escondido Faonte numa alface. Não sabemos o objectivo desse acto e se teve por efeito privá-lo da sua potência sexual (poder que era especificamente atribuído à alface). Não é de excluir que esse traço específico tenha sido introduzido pela comédia para colocar no mesmo plano Faonte e Adónis, um outro jovem de extraordinária beleza que acabou também ele por ser envolvido em alface, mas desta feita depois de morto.

Parece, porém, que na origem de todo este entrecho esteja uma lenda ligada a Lesbos, ilha com a qual a certo ponto se relaciona o elemento cómico de Vénus que transporta Faonte envolvido na alface. A existência de uma comédia intitulada *Phaon* é pela primeira vez atestada por Platão (*fragm.* 173-182).

O curioso pormenor da alface³⁰ encontra amplas explicações na literatura antiga e nos comentários, como bem se pode ver pela longa nota erudita de Faria e Sousa ao v. 51 da IV ode:

Que Vénus escondido para si teve hum tempo entre as alfaças. También es otro cuento él de que Venus tuvo un tiempo escondido, o embuelto

et Turpilius comici a Phaone Lesbio id templum conditum dicunt. Qui cum esset navicularius, solitus a Lesbo in continentem proximos quosque mercede transvehere, Venerem mutata in anuis formam gratis transvexit: quapropter ab ea donatus unguenti alabastro cum se in dies inditum ungueret, feminas in sui amorem trahebat, in quis fuit una, quae de monte Leucate cum potiri eius nequiret abiecisse se dicitur» (*Aen.* III 279; ‘*incendiamos os altares para os sacrificios*, ou seja, fazendo ofertas votivas. É incerto se fale dos altares de Júpiter ou de Vénus. Para Varrão, de facto, é o templo construído por Eneas em honra de Vénus onde agora surge Leucádia; por sua vez, Menandro e Turpílio, autores de comédias, dizem que aquele é o templo fundado por Faonte de Lesbos. Sendo armador de barcos, transportava habitualmente de Lesbos para o continente, sob compensação, os habitantes do lugar; uma vez transportou gratuitamente Vénus, que tinha tomado a aparência de uma velha; dela, por esse serviço, recebeu como oferta um vaso com um unguento; e aplicando o unguento todos os dias, levava as mulheres a enamorarem-se dele; entre elas houve uma, conta-se, que se atirou do monte Lêucade, não o conseguindo conquistar’).

³⁰ Eliano *Var. hist.* XII 18; *Athen.* II 69d; XIII 596e.

en lechugas (esso es *alfaceas*) a Faón: que, todavía, parece le pareció bien después de averle hecho tan hermoso [...]. Alfin, mi P. dixo esto con Alciato, Embl. 77.

Inguina dente fero suffossum Cypris Adonim

Lactuca folijs condidit exanimem.

Véanse allí sus comentadores. Calímaco solía dezir (aludiendo a esta fábula) que los lascivos devían andar embueltos en lechugas, porque su frialdad reprime el ardor venéreo. Veo que se confunde esto con Adonis, y Faón, sino es que ambos eran uno: por que Venus embolvió a ambos en unas mismas sabanas. No me canso en esso: otros digan lo que desto saben, que yo sé bien que Eliano en el lib. 12 dize que Faón fue embuelto en lechugas por la verdulera Venus, y de allí lo cogería mi Maestro. Cassio lib. 12 cap. 13 de agricult. dize se llama Eunuco la lechuga, porque lo que en ella depositó Venus fueron los genitales. [...] Digo agora, que como la muerte se llama sueño (escusamos aqui erudiciones) y la lechuga provoca a sueño, quiso dezir Venus, embolviendo a este moço en ella, que avía dormido el sueño de la muerte; y como también mitiga el dolor, parece la aplicó al suyo para mitigarle: y como evita los sueños lascivos, y ella, y él tendrían mucho, dió a entender que ya no lo tendrían estando él en las lechugas.

(*Rimas varias* 1689 II, 3: 139-147)

Plínio, referindo-se prolificamente aos três tipos de alface cultivados pelos gregos (*NH* XIX 38), no final alude com uma certa distância à crença nas virtudes desta hortaliça, uma convicção que é partilhada pelos filósofos pitagóricos: «Portentosum est, quod de ea traditur, radicem eius alterutrius sexus similitudinem referre, raro inventu, sed si viris contigerit mas, amabiles fieri; ob hoc et Phaonem Lesbium dilectum a Sappho, multa circa hoc non Magorum solum vanitate, sed etiam Pythagoricorum»³¹.

³¹ *NH* XXII 8; 'Contam-se coisas prodigiosas: diz-se que a sua raiz se assemelha aos órgãos sexuais de um homem ou de uma mulher; é raro encontrar-se, mas se uma raiz «macho» aparece a homens, então são capazes de despertar o amor; por este motivo também Faonte de Lesbos foi amado por Safo, assunto que deu lugar a rumores insensatos não só da parte dos Magos, mas também dos Pitagóricos'.

Ao glosar um epigrama da *Antologia grega*³², Jean Brodeau escreve:

Estque lactucae species eunuchos & eunuchi³³ quasi spadoniam³⁴ dicas a Pythagoricis nominata. [v. 2] *phyllois adonidos* a quibusdam quoniam haec maxime refragetur Veneri. In lactuca denique occultatum a Venere Liberi patris rivalem Adonim ferunt, quod Allegoricos extricans Athenaeus illuc referendum censet, quod in Venerem hebetiores fiant *kai diouretikoi* lactucis assidue vescentes.³⁵

A propósito de Safo, o próprio Brodeau anota:

Haec Phaonem Mitylanaeum perditte dilexisse ob Eryngium herbam ab eo inventam fertur, quae amabiles reddat. [...] De ejus morte habes apud Strabonem libro decimo, ex quo Ovidiana Sapphus epistola educet.³⁶

Nos *Adagia* de Erasmo, fala-se dos hortos de Adónis e também das virtudes do alho-porro e da mandrágora:

³² Trata-se de um *in folio* com 632 páginas e epigramas editados por Henry Estienne (pp. 1-30), mais 3 páginas de índices. Contém apenas o texto grego, não a tradução latina. Em compensação, há abundantes notas em latim em pé de página, assinadas por Brod. e Vinc.

³³ Cf. «eunucheion», espécie de alface (Plínio), nota de Brodeau, *ad loc.*

³⁴ Cf. «spadonius», estéril (Plínio, dito do louro), «spado, spadonis», que significa emasculado, castrado, eunuco (Lívio *et alii*); de animal, castrado ou estéril (Columella), nota de Brodeau, *ad loc.*

³⁵ Brodeau 1600: 210; ‘Existe uma espécie de alface a que os Pitagóricos chamam «eunuchos» e «eunuchios», quase como se fosse «spadonia» [estéril; própria dos castrados, dos eunucos]. [v. 2] *phyllois adonidos* «com as folhas de Adónis», pois com elas se pode contrastar eficazmente o ardor de Vénus. Conta-se que Adónis foi enfim escondido por Vénus na alface, ou seja – segundo Ateneu – para os Alegóricos há que referir que quem come muitas vezes alface acaba por se tornar mais débil ao fazer amor e é *estimulado a urinar*’.

³⁶ Brodeau 1600: 404; ‘Diz-se que ela se enamorou perdidamente de Faonte de Mitilena por causa da erva eríngia [cardo-corredor] por ele encontrada, que tem o poder de despertar o amor. Da sua morte fala-se no décimo livro de Estrabão, do qual é tirada a epístola ovidiana *Sapphus*’.

Adonidis horti

Adonidos kepoi, id est, Adonidis horti, de rebus leviculis dicebatur, parumque frugiferis, et ad brevem, praesentemque modo voluptatem idoneis. Pausan. testatur, Adonidis hortos olim in deliciis fuisse, lactucis potissimum ac foeniculis frequentes, in quibus semina haud aliter atque in testa deponi consueverint: eoque rem in proverbium abiisse, contra futiles, ac nugones homines, et voluptatibus ineptis natos: cuiusmodi sunt cantores, sophistae, poetae lascivi, cupediarii, atque id genus alii. Erant autem ii horti Veneri sacri, propter Adonidem eius amasium, primo aetatis flore praereptum, atque in florem conversum.³⁷

Cupidinum crumena porri folio vincta est

Prasou phylloi to tov eronton dedetai balantion, id est, Porri folio amorum vincta est crumena. Dictum est autem ob eam causam, quia amor adsimilis sit ebrietati. Reddit enim calidos, et hilares, et effusos.³⁸

Bibere mandragoram

Inest vis somnifica mandragorae, adeo ut enecet etiam largiore potu, si Plinio credimus, historiarum libro 20. capite 11. Dioscorides indicat radicem vino decoqui ad tertiam partem, ex eo colato sumi cyathum adversus insomnium. Datur et secandis, adversus intolerabilem cruciatum. [...] Eandem circeam appellant, quod radix

³⁷ Erasmus *Adagia*: 27-28; ‘Os hortos de Adónis, dizia-se de coisas vãs, insignificantes, e pouco frutuosas, apenas capazes de oferecer um prazer breve e imediato. Pausânias testemunha que noutros tempos os hortos de Adónis eram lugar de delícias, abundante sobretudo em alfaces e funchos, cujas sementes eram geralmente colocadas em vaso: e por isto a coisa passou a provérbio contra os homens inertes e frívolos, e nascidos para prazeres inoportunos, como são os músicos, os sofistas, os poetas lascivos, os gulosos e outros do mesmo género. Estes hortos eram consagrados a Vénus, por causa do seu amante Adónis, colhido na flor dos anos e transformado em flor’. Com outro significado, mas do mesmo tipo, cf. «Tântali horti» (p. 458; ‘os hortos de Tântalo’), bem como «E Tântali horto fructus colligis» (p. 1046; ‘colhe frutos do horto de Tântalo’).

³⁸ Erasmus *Adagia*: 114-115; ‘O alfobre dos desejos carnaís liga-se à folha de alho-porro, ou seja, com folhas de alho-porro pode-se fechar o alfobre dos amores. [...] Diz-se, além do mais, por este motivo, que o amor é semelhante à ebreidade: de facto, faz [os amantes] quentes, alegres, e livres de qualquer freio’.

illius amatoriiis veneficiis credatur utilis. Unde qui cessant in officio dormitantque, multam mandragoram bibisse dicuntur.³⁹

A história do amor de Safo por Faonte é um capítulo ulterior desta lenda, que se conclui com o suicídio da poeta, a qual se atira ao mar do penedo de Lêucade por a sua paixão não ser correspondida. O termo *ante quem* para a formação desta parte do mito é constituído pela comédia *Lencadia* de Menandro. Na sua origem, o motivo encontra-se pois ligado ao género cómico, primeiro grego, depois latino. O tratamento que lhe é dado por Ovídio (*Heroides* XV), que nos oferece o testemunho mais desenvolvido acerca do amor de Safo por Faonte, pode provir, indirectamente, da comédia e talvez de uma biografia de Safo. A mesma história, na linha de Ovídio, encontra-se nas *Silvae* de Estácio (V 3, 154 ss.).

A existência de uma Safo conhecida como mulher-‘pública’, ou seja como prostituta, introduz por vezes uma certa confusão na transmissão do mito. Procurou-se resolver o problema através da homonímia. Teriam existido, na mesma época, duas mulheres com o mesmo nome, Safo poeta e Safo cortesã. E não terá sido com certeza por acaso que Camões escolheu como *exempla* para a IV ode exactamente duas personagens, como Flora e Safo, que, pelo menos em algumas versões do mito, têm em comum o estatuto de meretriz.

IX ODE

A tradição da IX ode suscita várias observações de carácter textual, que serão apresentadas caso a caso.

³⁹ Erasmus *Adagia*: 1102; ‘Beber mandrágora: A mandrágora possui a capacidade de induzir o sono, a tal ponto que pode levar à morte, se bebida em quantidade excessiva; assim afirma pelo menos Plínio, no XX livro das Histórias, capítulo 11. Dioscórides prescreve cozer a raiz em vinho até a reduzir a um terço, depois encher um copo com o sumo filtrado, contra a insónia. Dá-se também a quem deve ser operado, contra a dor intolerável. [...] Esta erba é também chamada circea, porque se pensa que a sua raiz é útil para as poções destinadas aos amantes. Pelo que, aqueles que faltam aos próprios deveres, e dormitam, diz-se que beberam muita mandrágora?’

Verso 2

Do ponto de vista textual, apresenta três lições diferentes:

dos altos montes, quando reverdecem
dos montes que ja agora / enverdecem
dos altos montes e ia reverdecem

Rimas 1598
Manuscrito de Juromenha
Manuscrito apenso

Se se considerar a proximidade com o modelo horaciano, as lições dos dois manuscritos, com *já* que reenvia para o latim «iam», parecem sem dúvida preferíveis ao *quando* da lição impressa. Note-se que o *Manuscrito de Juromenha* propõe *enverdecem*, não *reverdecem*, obrigando pois a admitir um hiato entre *agora* e *enverdecem* para manter o número de sílabas requerido por um verso decassilábico de tipo heróico, com acentos em sexta e décima sílabas.

A variante do *Manuscrito apenso* é sem dúvida preferível, tanto por recuperar *re-* do *redeunt* latino, como em virtude da escansão do decassílabo que se costuma designar de gaita galega, com acentos em quarta, sétima e décima sílabas. Por sua vez, a lição de *Rimas 1598* introduz uma nova variante métrica, propondo um decassílabo de tipo trovadoresco com acentos em quarta e décima.

Esta tipologia, que se caracteriza pela diversidade da escansão do decassílabo nos vários testemunhos, encontra-se igualmente em muitos outros lugares da tradição lírica de Camões. Em geral, as variantes mais arcaicas ou mais específicas (gaita galega, sáfico) pertencem a redacções mais antigas e tendem a ser ‘normalizadas’ nas versões impressas. Verifica-se por vezes a necessidade de distinguir, dentro dos limites do possível, entre variantes redaccionais (de autor) e variantes de transmissão (do copista ou do tipógrafo).

Verso 7

O *Manuscrito de Juromenha* oferece para este verso uma lição singular de grande interesse: *de opa toda espalha a doce flora*. O sujeito continua a ser *Zéfiro*, como no verso precedente. O verbo *espalhar* significa disseminar, derramar, conforme o atesta Barbosa: «Espalhar, ou espargir: Dispergere aliquid terra, marique» (s. v.; ‘espargir qualquer coisa por terra ou por mar’). O estudioso apresenta como exemplo: «Spargere humum rosis, & rosas humo» (s. v.; ‘espargir de terra as rosas, e de rosas a terra’). O substantivo «opa», de origem obscura, indica uma «espécie de capa ampla, com duas

aberturas por onde se enfiam os braços, usada por membros de confrarias ou irmandades em cerimônias religiosas» (Houaiss: datação sec. XV). Finalmente, o substantivo *flora*, conjunto das espécies vegetais, plantas e flores, conclui esta imagem preciosa através da qual se quer aludir ao manto de flores que o sopro de Zéfiro dissemina e espalha em torno de si.

Como noutros casos, uma lição singular conservada no *Manuscrito de Juromenha* parece testemunhar, pelas suas características, uma variante redaccional (portanto de autor) anterior à que foi impressa.

Azevedo Filho interpreta: «Flora, revestida de opa (camisola) ou manto verde que cobre os campos, assim se distrai na primavera» (*Lírica de Camões* 3 II 1997: 192). Considera que o significado de *espalhar* é distrair-se.

Versos 8-9

Desde as origens da literatura ocidental, o rouxinol é paradigma de um canto de lamento e aflição, entretecido de tristeza. Já em Homero o rouxinol chora (*Od.* XIX, 515-523), mas é com o mito de Tereu, na homónima tragédia de Sófocles, que se fixam os elementos centrais da lenda: o incesto, a violência, a tessitura como substituto da palavra; e por fim o banquete servido com as carnes de Ítis, supremo ultrage à inocência.

Na poesia latina, é de Ovídio a mais detalhada descrição da trágica história, ao passo que no manual mitológico preparado por Boccaccio figuram todos os protagonistas da história (*Genealogiae deorum. De Thereo* IX 8; *De Ithy* IX 9; *De Progne et Phylomela* XII 75).

Nas literaturas românicas restam, como resíduo do mito, mas depurados dos antecedentes sombrios e sangrentos, só alguns *topoi* e sintagmas. No ápice deste processo de sedimentação, Procne é a andorinha, cujo chilreio evoca o lamento pelo filho morto, ao passo que Filomena é o rouxinol, em cujo canto se misturam melodia e tristeza. É assim que os nomes próprios das desventuradas irmãs se tornam para todos os efeitos nomes comuns⁴⁰.

⁴⁰Em Virgílio a «philomela» (rouxinol) chora porque o agricultor com o seu arado destruiu o ninho dos seus pequeninos, e são seis as palavras que insistem sobre o mesmo campo semântico da aflição, do lamento e da tristeza (itálico nosso): «qualis populea *maerens* philomela sub umbra / amissos *queritur* fetus, quos durus arator / observans nido implumes detraxit; at illa / *flet* noctem ramoque sedens *miserabile* carmen / integrat et *maestis* late loca *questibus* implet» (*Georg.* IV 511-515; ‘assim à sombra de um choupo um rouxinol infeliz lamenta os seus filhos

No que diz respeito a este quadro geral, verifica-se um curioso desvio em âmbito francês. Se a literatura oitânica, desde a Idade Média até Ronsard, se mantém fiel à tradição do lamento do rouxinol, para os trovadores provençais, por sua vez, o rouxinol é a ave de amor que com o seu canto anuncia a primavera, introduzindo uma nota de alegria no quadro do exórdio primaveril. O significado do seu canto oscila então entre o choro em recordação de uma dor experimentada e, no oposto, a alegria expressa na violenta explosão do gorjeio (*Philomèle* 2006).

Verso 44

No verso 44 opõem-se duas lições, numa situação que, pela sua recor-rência, tende a fazer-se modelo. A lição do *Manuscrito apenso* identifica-se com a de *Rimas* 1598, e ambas divergem da do *Manuscrito de Juromenba*. A divergência implica o nome próprio e, menos importante, o epíteto que o acompanha:

ó Cresso tão famoso
ó Crasso poderoso

Manuscrito apenso, Rimas 1598
Manuscrito de Juromenba

Sobre Cresso, rei da Lídia dotado de fabulosas riquezas, não será o caso de nos determos porque a sua identidade é confirmada pelo episódio de Sólon a que a estrofe seguinte alude.

Convirá porém observar que, por si, a lição do *Manuscrito de Juromenba* é adiafóra porque significa exactamente a mesma coisa: *poderoso*, ou seja, que dispõe de grandes recursos e é muito rico, refere-se a Crasso, contemporâneo de César e de Pompeu, que foi não só o mais rico dos romanos, mas o oitavo homem mais rico de sempre em absoluto, segundo uma reconstrução feita pela revista americana *Forbes*, reconhecida Bíblia da economia.

Trata-se pois de duas lições equivalentes, que colocam em cena personagens que são ambas exemplares, como se cada uma delas fosse uma antonomásia, a figura que substitui um nome por uma característica ou por outro nome, para aludir à posse de bens terrenos verdadeiramente

perdidos, que o cruel arador lhe tirou implumes do ninho, enquanto em vão os guardava; e agora chora a noite e, no ramo, renova o seu plangente canto e enche as redondezas dos seus tristes lamentos’).

excepcionais. A prova encontra-se nos *Adagia* de Erasmo: «Apud Graecos opulentia Croesi, Lydorum regis, in proverbium abiit, praesertim nobilitata dicto Solonis. Apud Romanos item M. Crassi, cui cognomentum etiam Divitis additum est»⁴¹. De facto, Marco Licínio Crasso, chamado *Dives* rico, foi um homem político e um general da república romana do século I a. C. que enriqueceu desmesuradamente com a aquisição dos bens dos proscritos de Cila, em particular imensos latifúndios.

Pela terceira vez o *Manuscrito de Juromenba*, perante um mitónimo, distingue-se da tradição transmitida pelo *Manuscrito apenso* e por *Rimas* 1598, para oferecer variantes aparentemente *difficiliores*. Depois de ter corrigido *Panopeia* em *Pasiteia* no verso 13 e *orizante* em *Oriente* no verso 35, apresenta uma nova intervenção de ‘melhoramento’: não *Creso*, que para os gregos simboliza um homem de imensa riqueza, mas *Crasso*, o seu homólogo e quase homónimo romano. O comportamento do *Manuscrito de Juromenba* é bastante coerente no tratamento dos mitónimos e revela (provavelmente ao nível do antígrafo) uma vontade de correcção bem clara. Que o erudito introdutor dos ‘melhoramentos’ no texto não deva ser identificado com o copista, demonstram-no certas banalizações e, sobretudo, a lição do verso 64, acerca do qual se dirá.

Verso 64

Pirithoo, do *Manuscrito apenso* e de *Rimas* 1598, opõe-se a <s>*peritoo* do *Manuscrito de Juromenba*. Evidentemente que o copista do *Manuscrito de Juromenba* não conhecia o mito de Teseu e Pirítoo, e mostra interpretar, pelo menos num primeiro relance, *o ousado <e>spirito* como o espírito corajoso, ou seja, a alma que conserva, além-túmulo, vestígios do seu antigo valor. As formas *spirito*, *sprito*, *espírito*, *esprito*, todas derivadas do latim «spiritum» (sopro), encontram-se amplamente atestadas na linguagem poética do século XVI, podendo ter valor quer proparoxítono, (*e*)*spirito*, quer paroxítono, (*e*) *sprito*, como o mostram *esprito*, *sprito*.

Quanto à fonte horaciana, note-se que Pirítoo surge numa outra ode que começa *Descende caelo et dic, age, tibia*: «amatorem trecentae / Pirithoum

⁴¹ S. v. *Creso*, *Crasso ditior*, ‘mais rico do que Cresos, ou do que Crasso. Para os gregos, a riqueza de Cresos, rei dos lídios, passou a ser proverbial, nobilitada sobretudo pela sentença de Sólon. Para os romanos analogamente [passou a ser proverbial a riqueza de] M. Crasso, a quem foi dada a alcunha de Rico’.

cohibent catenae»⁴². Pirítoo é de facto utilizado como último dos três *exempla* em negativo que simbolizam a luxúria ou a força destruidora de amor. O primeiro é Oriente, que induz em engano a casta Diana («temp-tator Orion Dianae»). O segundo é Tício, que procura violentar Latona e fica encarcerado no Tártaro, tendo por eterno suplício o consumo do seu fígado pelos animais («incontinentis... Tytii iecur», v. 77). O terceiro é precisamente Pirítoo, também ele para sempre prisioneiro dos Infernos porque culpado de um amor ilícito com Perséfone, mulher de Hades.

Os três epítetos, *temptator*, *incontinens* e *amator*, sublinham os excessos de um comportamento ditado pela luxúria, o que acentua a culpa das três personagens porquanto incapazes de dominar as próprias pulsões animais.

Verso 65

A lição *escura e tenebrosa*, do *Manuscrito apenso* e de *Rimas* 1598, opõe-se a *escura e tam medrosa* do *Manuscrito de Juromenba*. O adjectivo *medroso* é usado na acepção, bastante rara, de que causa medo, medonho. Para *tenebroso*, são dois os significados possíveis, escuro, imerso nas trevas, mas também que provoca horror, terrível, medonho.

Os dois adjectivos são pois parcialmente sobreponíveis, no que toca ao sentido de medonho. Contudo, *tenebroso* tem um significado de base que se liga às trevas e à falta de luz. Além disso, tendo quatro sílabas, ocupa a segunda parte do par de adjectivos sem necessidade de recorrer a *tam* para que o número de sílabas seja respeitado.

BIBLIOGRAFIA

1. TEXTOS LITERÁRIOS DE REFERÊNCIA

- Bembo, Pietro, *Prose e Rime*, ed. Carlo Dionisotti, Torino, UTET, 1966.
 Boiardo, Matteo Maria, *Opere. Amorum libri. Pastorale. Lettere*, ed. Pier Vincenzo Mengaldo, Bari, Laterza, 1962.
 Chiaro Davanzati, *Rime*, ed. Aldo Menichetti, Bologna, Commissione dei Testi di Lingua, 1965.

⁴² *Carm.* III 4, 79-80; ‘trezentas cadeias prendem Pirítoo, demasiado entregue aos amores’.

- Dante da Maiano, *Rime*, ed. Rosanna Bettarini, Firenze, Le Monnier, 1969.
- Erasmus *Adagia* = *Adagia optimorum utriusque linguae scriptorum omnia, quaecumque ad hanc usque diem exierunt, Pauli Manutii studio atque industria* [...] *Cum plurimis, ac locupletissimis indicibus* [...], Ursellis, ex Officina Cornelii Sutorii, impensis Lazari Zetzneri, 1603 [Oberursel: Cornelius Sutor]. Primeira edição da obra: Florentiæ, Apud Iuntas, 1575 [Florença, Giunti].
- Folquet de Marselha - Paolo Squillaciotti, *Le poesie di Folchetto di Marsiglia*, Pisa, Pacini, 1999.
- Giacomo da Lentini, *Poesie*, ed. Roberto Antonelli, Roma, Bulzoni, 1979.
- Groto = *Le rime di Luigi Groto, Cieco d'Adria*, ed. Barbara Spaggiari, Adria, Apogeo, 2014, 2 vols.
- Guittone d'Arezzo, *Le rime*, ed. Francesco Egidi, Bari, Laterza, 1940.
- Inghilfredi - Annalisa Marin, *Le rime di Inghilfredi*, Firenze, Olschki, 1978.
- Il mare amoroso*, ed. Emilio Vuolo, Roma, Istituto di Filologia Moderna, Università di Roma, 1962.
- Lorenzo de' Medici, *Rime*, ed. Paolo Orvieto, Roma, Salerno, 1992.
- Petrarca, Francesco - *Le rime del Petrarca brevemente esposte per Lodovico Castelvetro*, In Venezia, Presso Antonio Zatta, 1756, 2 vols.
- Petrarca, Francesco, *Canzoniere*, ed. Marco Santagata, Milano, Arnoldo Mondadori, 1996, 2004.
- Petrarca, Francesco, *Canzoniere, Rerum vulgarium fragmenta*, ed. Rosanna Bettarini, Torino, Einaudi, 2005, 2 vols.
- Plutarco *Vita di Pompeo - Vite di Plutarco Cheroneo de gli huomini illustri Greci et Romani*, nuovamente tradotte per M. Lodovico Domenichi [...], Venetia, Felice Valgriso, 1587.
- Sannazaro, Jacopo, *Sonetti e canzoni*, id., *Opere volgari*, ed. Alfredo Mauro, Bari, Laterza, 1961.
- Serafino Aquilano, *Rime*, ed. M. Menghini, Bologna, Romagnoli-Dall'Acqua, 1894.
- Sicilianos - Bruno Panvini, *Le rime della scuola siciliana*, Firenze, Olshski, 1962.
- Sonetti anonimi del Vaticano Lat. 3793*, ed. Paolo Gresti, Firenze, Accademia della Crusca, 1992.
- Sordello da Goito, *Le poesie*, ed. Marco Boni, Bologna, Palmaverde, 1954.
- Tansillo, Luigi, *Il Canzoniere edito e inedito*, ed. Erasmo Pércopo, Napoli, 1926, 2 vols.; reed. Napoli, Liguori, 1996, 2003.

- Tasso, Torquato, *Aminta*, introduzione di Mario Fubini, note di Bruno Maier, premessa al testo, cronologia e bibliografia di Ettore Barelli, Milano, Rizzoli BUR, 2013.
- Tebaldo, Antonio, *Rime*, ed. Tania Basile, J. Jacques Marchand, Modena, Panini, 1992.
- Vega, Garcilaso de la, *Obra poética y textos en prosa*, ed. Bienvenido Morros, Barcelona, Crítica, 1995.

2. ESTUDOS

- Barbosa - *Dictionarium Lusitanicolatinum* [...] Per Augustinum Barbosam Lusitanum [...], Bracharæ, Typis, & expensis Fructuosi Laurentij de Basto, 1611.
- Barreto, João Franco, *Micrologia camoniana*, prefácio Aníbal Pinto de Castro, leitura e integração do texto Luís Fernando de Carvalho Dias, Fernando F. Portugal, Lisboa, IN-CM, BN, 2008.
- Brodeau 1600 – *Epigrammatvm graecorum annotatio nibus Ioannis Brodaeitvrensensis, nec non Vincentii Obsopoei, & Graecis in pleraque epigrammata scholiis illustratorum* Libri VII, accesserunt Henrici Stephani in quosdam Anthologiae epigrammatum locos Annotationes, Francofurti, apud Andreae Wecheli heredes Claudium Marnum & Iohannem Aubrium. Anno MDC.
- Herrera, Fernando de, *Anotaciones a la poesía de Garcilaso*, ed. Inoria Pepe, José-María Reyes, Madrid, Cátedra, 2001.
- Houaiss, Antônio, Mauro de Salles Villar, *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*, Rio de Janeiro, Objetiva, 2001 (em volume e em CD-ROM); 1.ª reimpressão com alterações, 2004; última versão, incluindo o novo acordo ortográfico, Rio de Janeiro, Objetiva, 2009 (em volume e em CD-ROM); ed. port. em 6 vols., ed. lit. Fr. Manuel de Melo Franco, Lisboa, Círculo de Leitores, 2002-2003; ed. port. em 3 vols. (ed. lit. Fr. Manuel de Melo Franco - Instituto Antônio Houaiss de Lexicografia); Lisboa, Temas e Debates, 2003.
- James, Sharon L., *Learned Girls and Male Persuasion. Gender and Reading in Roman Love Elegy*, Berkeley, University of California Press, 2003.
- Pereira Filho, Emmanuel, *Uma forma provençalêsca na lírica de Camões*, Rio de Janeiro, Gernasa, 1974.

- Philomèle. Figures du rossignol dans la tradition littéraire et artistique*, ed. Véronique Gély, Jean-Louis Haquette, Anne Tomiche, Clermont-Ferrand, Université Blaise-Pascal, Presses Universitaires, 2006.
- Ramajo Caño, Antonio, «*Cerrásteme la puerta rigurosa: exclusus amator*, un tópico clásico en las letras españolas», *Revista de Literatura*, 66, 132, 2004: 321-348.
- Sérvio - *Servii grammatici qui feruntur in Vergilii carmina commentarii*, recens. Georgius Thilo et Hermannus Hagen, Hildesheim, G. Olms, 1961, 3 vols.
- Setaioli, Aldo, «L'amore egoista. A proposito di un libro americano sull'elegia augustea», rec., *International Journal of the Classical Tradition*, Fall 2003: 243-258.
- Silva, Vítor Aguiar e, *Camões. Labirintos e fascínios*, Lisboa, Cotovia, 1994.
- Silva, Vítor Aguiar e, *A lira dourada e a tuba canora. Novos ensaios camonianos*, Lisboa, Cotovia, 2008.

Autores

Vasco Graça Moura (1942-2014) foi ensaísta, tradutor, poeta, romancista, cronista, gestor cultural e político. De entre as funções que desempenhou, destacam-se as de Director da Imprensa-Nacional Casa da Moeda, deputado no Parlamento Europeu, Comissário de Portugal para a Exposição Universal de Sevilha, Comissário-geral para as Comemorações dos Descobrimientos Portugueses, Comissário para a Exposição Internacional de Génova ou, mais recentemente, Presidente do Centro Cultural de Belém. Traduziu Dante, Petrarca, Shakespeare, Ronsard, Rilke, Gottfried Benn, Walter Benjamin, García Lorca, Enzensberger ou Seamus Heaney, além de tantos outros autores. Foi agraciado com numerosas distinções. Na sua obra de crítico literário, destacam-se os ensaios dedicados a Luís de Camões.

Professora catedrática de Filologia Românica, Barbara Spaggiari leccionou nas Universidades de Florença e de Perugia, tendo obtido a «Habilitation à diriger des recherches» (HDR) em Língua e Literatura Portuguesas na Universidade da Sorbonne-Nouvelle. A sua investigação desenvolve-se no âmbito da crítica textual e da edição de textos, tendo por objecto as línguas românicas, nomeadamente o occitano, o catalão e o português. Colabora com o CIEC e com o Centre d'Études Lusophones da Universidade de Genebra. Mais recentemente publicou *Fundamentos de crítica textual* (em colaboração com Maurizio Perugi, Rio de Janeiro, Lucerna, 2004), *Obras* de André Falcão de Resende (Lisboa, Colibri, 2009, 2 vols.), Camilo Pessanha, *Clepsidra* (Lisboa, IN-CM, 2014) e *Le Rime* di Luigi Groto, Ciego d'Adria (Adria, Apogeo, 2014, 2 vols.).

Maurizio Perugi é Professor Catedrático de Filologia Românica, Emérito, da Universidade de Genebra. De entre as suas publicações destacam-se as edições críticas de Arnaut Daniel (Firenze, 2015), da *Vie de Saint-Alexis* (Genève, 2000) e do *Laudario perugino* (Perugia, 2011). É autor de vários ensaios sobre a Idade Média e a época moderna (trovadores occitanos, *Roman de Renart*, Dante, Petrarca, Camões, Pascoli, Fernando Pessoa /

Ricardo Reis). É director responsável de *Filología e Literatura*, revista do Centre d'Études Lusophones (Genebra).

Soledad Pérez-Abadín Barro, doutorada em Filologia Hispânica e Catedrática de Literatura Espanhola da Universidade de Santiago de Compostela, dedicou grande parte do seu trabalho de investigação à poesia do século XVI. Os seus dois últimos livros, *La configuración de un poemario bucólico: «Églogas pastoriles» de Pedro de Padilla* (2012) e *Los espacios poéticos de la tradición: géneros y modelos en el Siglo de Oro* (2014), resumem as linhas-mestras da sua trajectória: os géneros poéticos, a tradição literária e a revalorização dos chamados autores menores.

