

AS

FACULDADE DE LETRAS — UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS

VOLUME 1 — NÚMERO 1 — SETEMBRO/1973

PHASIS

REVISTA DE LETRAS

PHASIS

" Periódico de Consulta - Não
pode ser emprestado "

Cod. 1888 356 850

Ex. 14

" Periódico de Consulta - Não
pode ser emprestado "

PHASIS

Revista da Faculdade de Letras da UFMG

FACULDADE DE LETRAS / UFMG
BIBLIOTECA

N.Cham. Seriado 869.05

Título: Phasis : revista da Faculdade de Letras da
UFMG .



1888356850

483864

v.1, n.1, set. 1973

PHASIS	Belo Horizonte	v. 1	n. 1	p. 1 - 144	set. 1973
--------	----------------	------	------	------------	-----------

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS

REITOR: *Prof. Dr. Marcello de Vasconcellos Coelho*

VICE-REITOR: *Prof. Dr. Marino Mendes Campos*

FACULDADE DE LETRAS

DIRETOR: *Prof. Dr. Wilton Cardoso de Sousa*

PHASIS

DIRETOR: *Prof. Dr. Rubens C. Romanelli*

COMISSÃO DE REDAÇÃO: *Prof. Dr. Wilton Cardoso de Sousa*
Profª Dra. Angela Tonelli Vaz Leão
Profª Dra. Maria José de Queiroz

SECRETARIA

FACULDADE DE LETRAS DA UFMG
Rua Carangola, 288 — 7º andar
Caixa Postal, 905
30.000 — BELO HORIZONTE — BRASIL

PHASIS, v. 1 — n. 1 — 1973

Belo Horizonte, Universidade Federal de Minas Gerais,
Faculdade de Letras, 1973

1. PHASIS — Periódico. I.

○ CDU 8(05) (815.1)
CDD 805

SUMÁRIO

Apresentação	5
<i>Soneto de Camões com versão latina</i> de José Lourenço de Oliveira	8
<i>O Cãnon da Lírica de Camões</i> , por Wilton Cardoso de Sousa	10
<i>A Lírica Camoniana e as Direções da Poesia Renascentista</i> , por Hélio Simões	54
<i>A Dimensão Tradicional na Poesia Lírica Camoniana</i> , por Cleonice Berardinelli	70
<i>Camões de Cordel</i> , por Joel Pontes	101
NOTAS DE LIVROS:	
PEDRO NAVA, <i>Baú de Ossos</i> (Maria José de Queiroz)	110
CAROL CHOMSKY, <i>The Acquisition of Syntax in Children from 5 to 10</i> (Solange Ribeiro de Oliveira)	113
ALAIN BOSQUET, <i>L'Amour à deux Têtes</i> (Maria José de Queiroz)	115
JOSÉ DONOSO, <i>L'Obscène Oiseau de la Nuit</i> (Claude Cade)	116
KRYSTINA POMORSKA, <i>Russian Formalist Theory and its Poetic Ambiance</i> (Maria José de Queiroz)	117
ROBERT BEAUVAIS, <i>L'Hexagonal tel qu'on le parle</i> (Maria José de Queiroz)	121
PAOLO NERUDA, <i>Geografia Infructuosa</i> (Maria José de Queiroz)	124
JORGE LUIS BORGES, <i>El Oro de Los Tigres</i> (Maria José de Queiroz)	126
DOCUMENTÁRIO:	
Documentos sobre a concessão do título de Doutor <i>Honoris Causa</i> a Carlos Drummond de Andrade	131

APRESENTAÇÃO

Uma das conseqüências da Reforma Universitária, que fragmentou em unidades e institutos distintos as primitivas Faculdades de Filosofia, Ciências e Letras, foi impor à administração das novas escolas medidas que impedissem quebrar a continuidade de atividades que, sob certos aspectos, não poderiam ser levadas adiante dentro dos esquemas da antiga estrutura.

Na Universidade Federal de Minas Gerais, o desaparecimento de sua Faculdade de Filosofia tornou impossível a manutenção, nos antigos moldes, da revista "Kriterion", repositório de estudos de diferentes áreas do saber que, ao longo de vinte e cinco anos, nos seus sessenta e seis números, logrou justo renome internacional. A consulta à sua coleção, já hoje rara, bem como as citações bibliográficas comuns em trabalhos de especialistas nacionais e estrangeiros alimentam a esperança, senão a certeza, de que os antigos cursos de língua e literatura e, em seguida, o Departamento de Letras

contribuíram substancialmente para a autoridade de que goza a publicação, ainda hoje editada, mas com interesses confinados à área das Ciências Humanas da UFMG.

Desse modo, por um lado, seria preciso preencher o vazio em que por um momento se debateram as atividades das Letras em nossa Universidade, facultando aos seus professores e a quantos se dedicam ao estudo sério e científico das Letras a possibilidade de continuar a dar publicidade aos seus estudos e pesquisas.

Por outro lado, pareceu-nos que, sendo um dos pontos da Reforma Universitária, através de seu suporte legal, a atividade indissolúvel do ensino e da pesquisa, não poderia estar coerente com o espírito e letra que ditaram a mesma Reforma a instituição que não desse aos seus trabalhadores intelectuais o meio de divulgar os seus trabalhos e, em diálogo com especialistas de outras instituições, ampliar, em convívio fraterno, o debate em torno das coisas que lhes são caras.

PHASIS surge, portanto, com esse propósito, e é evidente que o propósito, pelo qual são responsáveis os que estão à frente da empresa, não resume tudo nem chega a ser penhor do êxito pretendido: o mais virá — estamos certos — com a acolhida e o trabalho de outros colaboradores. Como já se vê neste primeiro número, cujo conteúdo monográfico acerca de estudos camonianos reflete parte das comemorações aqui realizadas por ocasião do IV Centenário da publicação de *Os Lusíadas*, PHASIS não pretende apenas reunir trabalhos do Corpo Docente especializado em Letras da UFMG, mas, ao contrário, pede a ajuda e conta com o interesse dos colegas de outras universidades e daqueles que, acaso fora delas, estão integrados no estudo científico de línguas e literaturas, cada vez mais complexo e sedutor nos métodos atuais.

WILTON CARDOSO

Diretor da Faculdade de Letras da UFMG

Soneto de Luís de Camões

Sete anos de pastor Jacó servia
Labão, pai de Raquel, serrana bela;
mas não servia ao pai servia a ela,
que a ela só por prêmio pretendia.

Os dias na esperança de um só dia
passava, contentando-se com vê-la:
porém o pai, usando de cautela,
em lugar de Raquel lhe deu a Lia.

Vendo o triste pastor que com enganos
assim lhe era negada a sua pastora
como se a não tivera merecida

começa de servir outros sete anos
dizendo "mais servira se não fora
para tão longo amor tão curta a vida."

Versão latina de Lourenço de Oliveira

*Ut pastor annos septem serviit Iacob
Labano, cuius pulchra filia Rachel;
sed filiae non patri serviebat
quod eam sibi praemium cupiebat.*

*In spe tantae diei dies degentem
eam videre solum solabatur:
sed interim Labanus, agens prave,
ei dedit pro Rachele cautus Liam.*

*Cum tristis vidit pastor et deceptus
dilectam sibi suam sic negari
qua si non eam casu meruisset*

*annos servire septem coepit alteros
dicendo "plus servirem si non esset
ut longus amor ita brevis vita."*

O Cânon da Lírica de Camões

WILTON CARDOSO

O tema, provavelmente pouco claro para os não familiarizados com a Literatura Portuguesa em geral e os estudos camonianos em particular, não é original nem se exprime com o intuito de dizer com palavras difíceis coisas que são medianamente simples. Pertence à problemática dos estudos a respeito de Luís de Camões e sua obra e se notabilizou assim mesmo, em expressão que veio a ser consagrada: *o cânon da Lírica de Camões*.¹ Convém, pois, esclarecê-lo, logo de início.

Por *cânon* da obra lírica de Camões devem entender-se dois problemas relacionados com tudo quanto corre como de sua autoria, postas naturalmente à parte a sua monumental obra épica e a sua inexpressiva tentativa dramática, a saber — sonetos, redondilhas, élogos, odes, elegias, canções, sextinas e oitavas, tudo enfim que constitui a chamada Lírica. Desse modo, através da indagação do cânon da lírica camoniana e em face de vicissitudes que acompanharam a publicação dessa parte da obra do Poeta, procura-se esclarecer *o que* escreveu Camões e *como* escreveu Camões.

1. Cf. CAROLINA MICHAÉLIS DE VASCONCELOS, *O Cacioneiro do Padre Ribeiro*, Coimbra, 1924, p. 101; ÁLVARO JÚLIO DA COSTA PIMPÃO, *Rimas*, Coimbra, 1953, p. V e sgts.; HERNANI CIDADE, *Luís de Camões. Obras Completas*, Lisboa, 1946, v. I, p. XXX e sgts.; etc.

Do primeiro problema, ou seja daquilo que efetivamente o Poeta escreveu, decorre um primeiro aspecto da matéria: a questão dos *apócrifos*, vale dizer — textos que, tradicionalmente atribuídos a Camões, não são, na realidade, de sua autoria. Do segundo problema, ou seja com relação a como o Poeta escreveu o que provavelmente é de sua real autoria, nasce um novo aspecto da mesma matéria: a questão das *variantes*, pois em rigor não há duas edições da obra lírica de Camões em que os diferentes textos, cotejados entre si, apresentem idênticas redações.

O melhor, todavia, será deslindar a questão por meio de exemplos concretos. Em seu estudo “Camões, o lírico”, apenso à sua edição escolar de *Os Lusíadas*, Otoniel Mota, antigo professor da Universidade de São Paulo, procura ajustar à biografia atribulada do Poeta algumas de suas mais significativas produções líricas e compraz-se na apreciação do soneto que começa pelo verso “Os olhos onde o casto Amor ardia”, sentida composição elegíaca, segundo ele, dedicada a Catarina de Ataíde, e triste epitáfio de uma vida que se resumiu em “sonhos reduzidos a cinza numa sepultura”.² Só que tal soneto, da autoria do poeta quinhentista Diogo Bernardes, não pertence a Camões, nem figura em qualquer edição mais ou menos autorizada de sua obra poética. Eis uma questão de *apócrifo*. Por outro lado, há um soneto de Camões — “O dia em que nasci moura e pereça”, sobre cuja autenticidade já se levantaram dúvidas,³ que termina deste modo, na edição de Agostinho de Campos:⁴

2. OTONIEL MOTA, *Os Lusíadas de Luís de Camões*, 4ª ed., São Paulo-Caieiras-Rio, s/d., p. 386.

3. Com efeito, é peça de recolhimento tardio e foi revelada pelo *Cancioneiro de Luís Franco*. A edição das *Rimas*, de Alvaro Júlio da Costa Pimpão, não a inclui entre as composições do Poeta.

4. AGOSTINHO DE CAMPOS, *Antologia Portuguesa. Camões Lírico. IV — Sonetos Escolhidos*, Paris-Lisboa, s/d., p. 157.

*Oh gente temerosa, não te espantes,
que este dia deitou ao mundo a vida
mais desaventurada que se viu!*

O texto, porém, da edição de José Maria Rodrigues e Afonso Lopes Vieira⁵ apresenta leitura bastante diversa:

*O gente temerosa, não te espantes,
que este dia deitou ao mundo a vida
mais desgraçada que jamais se viu!*

Eis um problema de *variante*.

É certo que tais problemas, substanciais no que se referem concretamente à questão do cânon da lírica camonianiana, não se fecham em si e, pelo contrário, abrem caminho a discussões correlatas, como a do conteúdo autobiográfico dessa poesia ou de sua feição neoplatônica e idealista em consonância com o estilo petrarquista da poesia européia da época do Renascimento. Mas esse debate, que interessa à exegese maior da obra do Poeta, não tem cabida aqui, mesmo porque sobre ele já me detive anteriormente.⁶

Para formar idéia do que ocorre com os textos da poesia lírica de Camões é preciso ter em vista que o Poeta jamais os publicou. Nesse ponto, não cabe aludir à omissão do autor, que apenas teria seguido uma norma corrente entre poetas contemporâneos do século XVI. Em regra, não se publicavam coletâneas de poesias líricas, tidas, na época, como pertencentes a um gênero poético menor. Basta lembrar que, à semelhança do que se passou com Camões, também as obras de Antônio Ferreira, Sá de Miranda e Andrade Caminha não chegaram à publicidade em vida de seus autores. A exceção de Diogo Bernardes, cujo nome a desventura editorial iria ligar diabolicamente ao de Camões, é, sob todo aspecto, excepcional.

5. *Lírica de Camões*, Edição Crítica pelo Dr. JOSÉ MARIA RODRIGUES e AFONSO LOPES VIEIRA, Coimbra, 1982, p. 170.

6. WILTON CARDOSO, *O Mito Natércia na Lírica de Camões*, Belo Horizonte, 1949.

Entretanto, a edição póstuma desses poetas não constituiu problema maior: Antônio Ferreira deixou preparados os seus *Poemas Lusitanos*, vindos a lume em 1598, e de Sá de Miranda tantos foram os manuscritos inéditos que serviram à edição das *Poesias*, feita em 1885 por D. Carolina Michaëlis de Vasconcelos, que a dificuldade há de ter sido o estabelecimento da melhor lição crítica dos textos.

No caso de Camões, as águas rolam por outro leito: se, por um lado, o Poeta não publicou os seus versos menores, à exceção de duas ou três composições circunstanciais aparecidas em obras alheias,⁷ por outro, não se conhece, até hoje, nenhum manuscrito, autógrafa ou apógrafo, cuja finalidade tivesse sido a de recolher o acervo de seus poemas líricos.

Eis uma história sedutora, construída de anversos e reversos, cuja trajetória vacilante vale a pena recordar.

A notícia de que Luís de Camões trabalhava, já nos últimos anos de vida, em um manuscrito intitulado *Parnasso de Luís de Camões*, que devia recolher a sua produção lírica, tem sua base, como é sabido, em um passo da *Década VIII*, de autoria do historiador seu contemporâneo e amigo Diogo do Couto.

Veja-se o texto, em toda a sua integridade:

“Em Moçambique achamos aquelle Principe dos Poetas de seu tempo, meu matalote e amigo Luiz de Camões tão pobre que comia de amigos, e pera se embarcar pera o Reyno lhe ajuntamos os amigos toda a roupa que houve mister, e não faltou quem lhe desse de comer, e aquelle inverno que esteve em Moçambique acabou de aperfeiçoar as suas *Lusiadas* pera a imprimir, e foi escrevendo muito em hum livro que hia fazendo, que intitulava

7. É o caso da ode que começa por “Aquele único exemplo”, inserta nos *Colóquios dos Simples e Drogas e Coisas Medicinaes da India* (1563), de Garcia da Orta, do soneto “Vós, Ninfas da Gangética espessura” e da elegia “Depois que Magalhães teve tecida”, publicados ambos na *História da Província de Santa Cruz a que vulgarmente chamam Brasil* (1576), de Pero de Magalhães Gândavo.

Parnasso de Luiz de Camões, livro de muita erudição, doutrina e filosofia, o qual lhe furtaram e nunca pude saber no Reyno delle, por muito que o inquiri, e foi furto notavel." 8

Como se vê, poucas vezes um texto terá sido tão claro: Camões, à entrada da Primavera de 1570, quando as naus de Couto regressaram a Portugal, trabalhava o manuscrito do *Parnasso*, que algum tempo depois lhe foi furtado, e o furto, deveras notável, foi tão completo que os originais do Poeta nunca mais apareceram.

O que nem sempre se tem ligado, com o devido aproveitamento, à notícia de Diogo do Couto é o fato de a *Década VIII*, que conhecemos através de sucessivas edições, ser um relato resumido de primitiva obra mais extensa, igualmente furtada a seu autor por volta de uma doença que o deixou prostrado no ano de 1614. 9

Ao que parece, a indústria de surripiar manuscritos aos autores era uma arte bastante desenvolvida no Portugal do décimo-sexto século. A tal respeito, ainda uma vez não deixa dúvida a palavra do velho Diogo do Couto, que assim se exprime na carta *Ao muito catholico e muito poderoso Monarca das Hespanhas D. Philippe Rey de Portugal o segundo do nome e nosso Senhor*, posta como prólogo à *Década VIII*:

"... em breves tempos acabei a oitava e novena Decadas, que já o anno passado pertendia mandar a V. Magestade. Mas esta destroidora de tudo cruel, e inhumana inveja parece que se metteo em algum peito diabolico, e dá ordem com que me furtem estes dous volumes, havendo que isto fez que como eu era velho, e por razão da natureza não podia viver muito, e imprimirem-na em nome de quem quer que fosse, e ficarem-se logrando do meu trabalho, e suor. ... Permittio Deos nosso Senhor encaminhar-me de feição, que tornei a recopilar estas duas Decadas a modo de Epilogo, em que resumi as cousas mais notaveis, e substanciaes

8. *Apud* AUBREY F.G. BELL, *Luís de Camões*, trad. port. de ANTÔNIO ALVARO DÓRIA, Porto, 1936, ps. 108-109.

9. WILHELM STORCK, *Vida e Obras de Luís de Camões*, versão do original alemão anotada por CAROLINA MICHAELIS DE VASCONCELOS, Lisboa, MDCCCXCVII, p. 671.

que sucederam, e fiquei assim supprindo o melhor que pude o furto que me fizeram; e quando alguma hora apparecerem, logo se conhecerão assim pelo meu estilo, como pela materia." 10

Nem tudo, porém, são trevas na toca dos ladrões. E a luz se fez, ou, pelo menos, algum raio promissor se derramou na furna escura com a comunicação que, em 1918, o escritor João Grave fez em artigo intitulado "Para a história da literatura quinhentista. Um soneto inédito de Camões?", aparecido no *Boletim da Segunda Classe* da Academia das Ciências de Lisboa.

Era o caso que certo Senhor José Maria Augusto da Costa havia descoberto em algum desvão da Biblioteca Pública Municipal do Porto um fragmento de manuscrito (sem dúvida apógrafo, pois que a letra parecia datar de princípios do século XVIII), o qual era apresentado como cópia do original da *Década VIII* roubado a Diogo do Couto. Embora, como se vê do título do artigo, preocupasse ao escritor mais a descoberta do soneto inédito de Camões, que o manuscrito reproduzia, do que o documento em si mesmo, o apógrafo tornou-se precioso por conter exatamente a parte do original de Couto que relatava o encontro do autor das *Décadas* com o de *Os Lusíadas* em Moçambique, onde vem a notícia relativa ao *Parnasso de Luís de Camões*.

Temos, pois, até que um exame paleográfico do documento revele a sua inautenticidade, a primitiva versão do autor das *Décadas* a respeito dos fatos contidos no texto publicado, antes transcrito. Convém reproduzi-la, até porque o maior desenvolvimento da narrativa e a presença de aspectos circunstanciais confirmam a confissão de Couto, na Carta a Filipe II, de que, ao reescrever as *Décadas* oitava e nona, apenas resumiu as cousas mais notáveis e substanciais:

10. DIOGO DO COUTO, *Décadas*, VIII (sem numeração de páginas). Em Lisboa, Régia Oficina Tipográfica, Ano M.DCC.LXXXVI.

"Aqui em Moçambique achamos aquelle príncipe dos Poetas dos nossos tempos, Luiz de Camões, de quem fui especial amigo, e contemporaneo nos estudos em Portugal, e na India matalotes, muytos tempos de casa e mesa, o qual tinha ido áquelle fortaleza em companhia do P^o Barreto Rolim, quando foi entrar naquella Capitania, porque lhe desejou elle de lhe faser e o por em estado de se poder ir pera o Reyno por estar muito pobre, porque da viagem que fez a China por Provedor dos defuntos que lhe o Governador fran^{co} Barreto deu vindo de lá se foi perder na costa de Sião, onde se saluarão todos despídos e o Camões por dita escapou com as suas Lusíadas como elle diz nellas e aly se lhe afogou hua moça China que trasia m^{to} ferosa com q. vinha embarcado e muyto obrigado, e em terra fez sonetos a sua morte em que entrou aquelle q. diz:

Alma minha gentil que te partiste
tão cedo desta vida descontente,
repousa tu (*sic*) no ceu eternamente
e viva eu qua na terra sempre triste

A esta chama elle em suas obras dignam.^{te}, dinamente.¹¹
Aly fez tambem aquella grave e docta Canção q. começa

Sobre os rios que vão...

De como este homem teve sempre estrela de poeta que he serem todos pobres, e hua natureza terrível e enfim pouca ventura, veo por sua condiçam a quebrar com elle o P^o Barreto e a deitalo a si; pello que ficou em estado de viver desmolas de alguas pessoas, e sabendo estarmos na Barra de Mozambique me mandou este soneto q. trago aqui para testemunha do miseravel estado em que estava:

SONETO DE LUIZ DE CAMÕES A DIOGO DO COUTO

Amado Couto, o largo e poderoso...¹²

Este Inverno reformou o Camões suas Lusíadas e me pedio lhas comentasse, o que eu comecei a fazer e tendo quatro cantos

11. A saber, *Dinamene*. Trata-se de evidente erro de cópia, pois os textos camonianos são bastante claros em nomear a paixão do Poeta:

Ah! minha Dinamene! Assi deixaste

12. Convém observar, a propósito, que as edições do Poeta, posteriores ao achado, não incluem jamais o soneto.

findos... Neste Inverno começou Luiz de Camões a compor hum livro m^{to} docto de m^{ta} erudição que intitulou *Paranasso* de Luis de Camões, porque continha muita poesia, filosofia e outras Ciências, o qual lhe desapareço e nunca pude em Portugal saber delle." 13

Leia-se bem, a respeito do *Parnasso*: "...o qual lhe desapareceu, e nunca pude em Portugal saber dele." Nada que se relacione com furto — e, muito menos, furto notável —, e isso numa notícia do encontro com o Poeta muito mais pormenorizada, em que a depuração dos fatos não chegara ao resumo que se cristalizou na redação publicada da *Década*.

É bem possível que o famigerado *Parnasso* nem mesmo tenha chegado a existir. As notas de Diogo do Couto não dão conta de uma tarefa perfeita e acabada, antes fazem supor o início de uma ocupação a que se consagrava o Poeta nas horas difíceis de seu regresso ao Reino. Se a levou a cabo, ou até onde a conduziu, eis o que não se poderá saber. O episódio do furto poderia sugerir a hipótese de uma realização concreta considerável, mas o fato de a versão só aparecer na segunda redação da *Década VIII* compromete-a irremediavelmente, pois Couto — este sim — é que havia sido alvo de mãos inescrupulosas. Neste ponto, os psicólogos falaria em projeção e não sei que outros complicados mecanismos ou procedimentos mentais, mas eu limito-me a afirmar que o velho e bom historiador, pilhado por ladrões, passou a ver gatunos por toda a parte.

O *Parnasso* jamais apareceu, e isso é o que importa. Apenas iniciado, levado a meio-termo ou quase concluído, dele se teria desinteressado o autor a ponto de destruir os originais ou de pelo menos deixar que extraviassem, naquele desengano da alma, que foi o dote de seus últimos dias.

13. O texto vem reproduzido em AUBREY F.G. BELL, *Luís de Camões*, p. 109.

Imaginação? Romance? Nada disso. Simples leitura de documentos antigos, colhidos quase à volta dos contemporâneos do Poeta, como o da sua primeira biografia, escrita por Pedro de Mariz e publicada na edição de *Os Lusíadas* de 1613:

“Depois disto acabou de compor & limar estes seus Cantos q da India trazia cõpostos & no seu naufragio saluara com grande trabalho, como elle diz na octava acima referida. E logo no anno de setenta & dous os imprimio e ficou residindo em Corte por obrigação da tensinha que el Rey lhe dera. Mas tão pobre sempre q pedindolhe Ruy Dias da Camara, fidalgo bem conhecido, lhe traduzisse em verso os Psalmos Penitenciaes & não acabando de o fazer, por mais que para isso o estimulaua, se foy a elle o fidalgo & perguntandolhe queyxoso porque lhe não acabaua de fazer o que lhe prometera haula tanto tempo, sendo tão grande Poeta & que tinha composto tão famoso Poema, elle lhe respondeu q quando fezera aquelles Cantos era mancebo, farto e namorado, querido & estimado & cheo de muytos fauores & merces de amigos & de damas, com que o calor Poetico se augmentaua. E que agora não tinha espiritu nem contentamento para nada”.¹⁴

A esta altura, a questão é saber como se conseguiu coligir a fecunda produção lírica de Luís de Camões, se o Poeta não a publicou nem dela deixou cópia que seja conhecida.

O expediente dos Cancioneiros manuscritos, onde os amantes da poesia copiavam ou faziam copiar composições dos poetas mais apreciados, constituía um hábito corrente e, sob certa forma, verdadeira imposição de uma época em que a imprensa, ainda incipiente, não ia além de raras edições e exemplares pouco numerosos. Tais repositórios de poesia, feitos para uso pessoal, representaram fonte preciosa para a tarefa de compilar a obra de um autor inédito, e, em certos casos, como o de Camões, dada a inexistência de original autógrafa, a única possível.

14. O texto vem reproduzido em AUBREY F.G. BELL, *Luís de Camões*, p. 112.

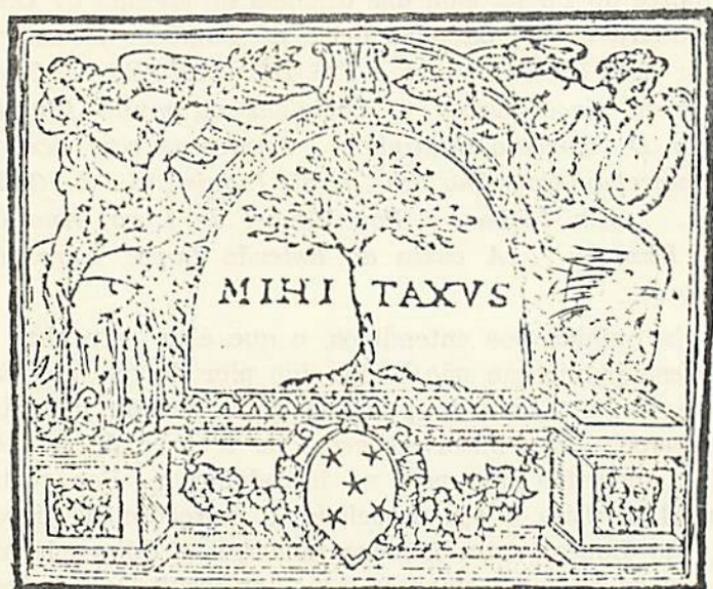
Todavia, não é difícil imaginar os inconvenientes do processo: as indicações de autoria eram naturalmente as que constavam dos cadernos, tão exatas que um mesmo Cancioneiro costumava atribuir o mesmo poema a autores diferentes, e, no que toca aos textos, que eram cópias de cópias que, por sua vez tinham sido cópias de outras cópias, apareciam numerosas variantes, devidas ou à dificuldade de leitura, ou à incúria e desatenção do copista ou mesmo ao seu desejo de colaborar com os autores.

Como quer que seja, em 1595, quinze anos depois da morte do Poeta, saía das oficinas de Manuel de Lira a primeira edição da obra lírica de Camões. Lê-se, no rosto: *RHYTHMAS / DE LVIS DE CAMOES. / Divididas em cinco partes. / Dirigidas ao muito Illustr senhor D. Gonçalo Coutinho. / Impressas com licença do supremo Conselho da geral Inquisição, & Ordinário. / Em Lisboa, / Por Manoel de Lyra, Ano de M.D.Lxxxxv. / A custa de Esteuão Lopez mercador de libros.*

Na opinião dos entendidos, o que é de estranhar é que essa publicação não tenha sido pior do que na realidade foi, em face do processo de coleta do material e a despeito dos inegáveis erros de texto e de composições apócrifas que nela se introduziram. Por sorte, Manuel de Lira e seu associado, o mercador de livros Estêvão Lopes, eram homens honestos e diligenciaram no sentido de dar à empresa o melhor resultado possível, a ponto de entregarem a execução intelectual da tarefa a um escritor respeitável, como é Fernão Rodrigues Lobo Soropita. De sua atuação conscienciosa dão conta as seguintes palavras de uma espécie de Prefácio posto à frente da coletânea: "Não resta mais que lembrar que os erros que houver nesta impressão não passaram por alto a quem ajudou a compilar este livro, mas achou-se que era menos inconveniente irem assim como se acharam por conferência de alguns livros de mão onde estas andavam espedaçadas, que não violar as composições

RHYTHMAS
DE LVIS DE CAMOES.
Diuididas em cinco partes.

Dirigidas ao muito Illustrre senhor D. Gonçalo Coutinho.



*Impressas comlicença do supremo Conselho da geral
Inquisição, & Ordinario.*

EM LISBOA,
Por Manoel de Lyra, Anno de M. D. Lxxxv.

A custa de Esteuio Lopez mercador de libros.

alheias sem certeza evidente de ser a emenda verdadeira, porque sempre aos bons entendimentos fica reservado julgarem que não são erros do autor, senão vício do tempo e inadvertência de quem as trasladou." 15

A verdade é que o volume da *princeps*, ainda magro se o compararmos ao gordo Faria e Sousa ou aos adiposos Juromenha e Teófilo Braga, apenas deu início a uma aventura editorial inédita pelo menos em língua portuguesa. Daí por diante, a tarefa de cada novo editor iria resumir-se, quase sem exceção, a enriquecer, de qualquer modo, o primitivo espólio da obra lírica de Camões. A nota de *edição aumentada* acompanha, com efeito, as sucessivas publicações.

Ao que tudo indica, a receptividade que a obra imediatamente obteve não confirmou o suposto desinteresse do autor por sua publicação. Prova disso é que, em 1598, apenas três anos depois da primeira, o mesmo livreiro Estêvão Lopes apresentava uma segunda edição, evidentemente acrescida de novos poemas: *RIMAS / DE LVIS DE CAMÕES / Acrescentadas nesta segunda impressão. / Dirigidas a D. Gonçalo Coutinho. / Impressas com licença da Sancta Inquisição. / Em Lisboa. / Por Pedro Crasbeeck, Anno de M.D.XCVIII. / A custa de Esteuão Lopez mercador de libros. / Com Priuilegio.* 16

Pelo campo das novas colheitas quis também seguir a terceira edição, datada de 1607: *RIMAS / DE LVIS DE / CAMÕES. / ACRESCENTADAS NESTA / Tercyra impressão. / Dirigidas a la Inclyta Vniversidade / de Coimbra. / Impressas com licença da Sancta Inquisição. / Em Lisboa. / Por Pedro Crasbeeck. Anno 1607. / A custa de Domingos Fernandez mercador de libros. / Com Priuilegio.*

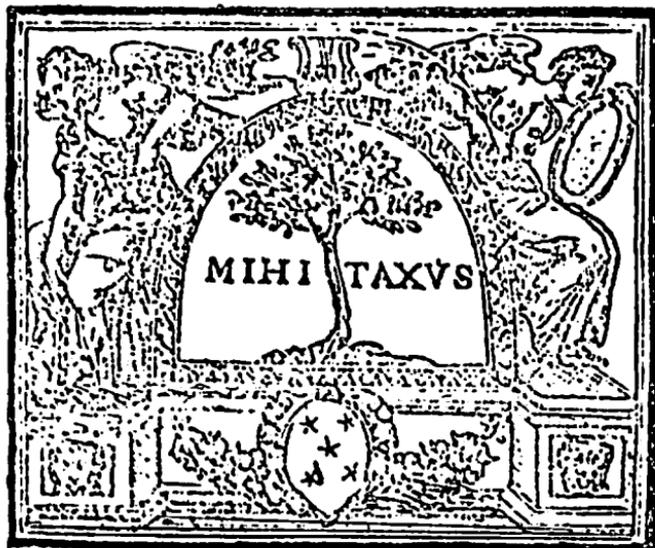
15. Apud ANTÔNIO SALGADO JÚNIOR, *Luís de Camões. Obra Completa*, Rio de Janeiro, 1963, p. LXI.

16. Dessa edição, raríssima, há um magnífico exemplar na biblioteca da Faculdade de Letras da UFMG.

R I M A S DE LVIS DE CAMÕES

Accrescentadas nesta segunda impressão.

Dirigidas a D. Gonçalo Coutinho.



Impressas com licença da sancta Inquisição.

EM LISBOA.

Por Pedro Crasbeeck, Anno de M. D. XCVIII.

A custa de Estevão Lopez mercador de libros.

Com Privilégio.

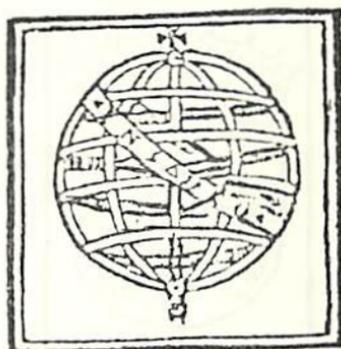
A má fortuna dessa edição, censuradíssima pelos especialistas, parece provir do editor Domingos Fernandes, que, pelo visto, não tinha a compostura correta de seu predecessor Estêvão Lopes.

Em primeiro lugar, cumpre assinalar que o trabalho do livreiro oficial da Universidade, sempre com a nota de terceira edição e a data de 1607, foi reimpresso, senão reeditado, mais de uma vez. A tal respeito, não deixa

R I M A S
DE L V I S D E
C A M O Ë S.

ACRESCENTADAS NESTA
Terceyra impressão.

*Dirigidas a Inçlyta Vniuersidade
de Coimbra.*



Impressus com licença da sancta Inquiçãõ.
E M L I S B O A.

Por Pedro Crasbeeck. Anno 1607.

A custa de Domingo Fernandez mercador de libros,
Com Priuilegiõ.

dúvidas a existência de exemplares que diferem logo na folha-de-rosto: em alguns, a gravura reproduz a esfera armilar e, em outros, o que vem impresso é o escudo com as armas do Reino. Há ainda uma pequena variante na dedicatória com que o editor arranjou jeito de bajular a instituição de que dependia: nos últimos, há um artigo (*la*), precedente do nome *Universidade*, que não aparece nos primeiros.

R I M A S
DE L V I S D E
C A M O Ë S.

ACRESCENTADAS NESTA
Terceyra impressão.

*Dirigidas a la Mçlyta Vniuersidade
de Coimbra.*



Impressas com licença da sancta Inquisição.

EM LISBOA.

Por Pedro Crasbeck. Anno 1607.

A custa de Domingos Fernandez mercador de livros.

Com Privilégio.

Em segundo lugar, e pelo que respeita aos anunciados acréscimos, verifica-se inteira igualdade de conteúdo entre as diferentes reimpressões pela simples razão de que as *Rimas*, "acrescentadas nesta terceira impressão", não acrescentam nada: reproduzem, sem tirar nem pôr, o mesmo material da edição de 1598. Com efeito, só em 1616, o atilado Domingos Fernandes iria editar

uma inesperada Segunda Parte das *Rimas de Luís de Camões*, em que inclui inéditos do Poeta, como, por exemplo, o poema "Criação do Homem", da autoria de André Falcão de Resende...

Não é meu propósito, se isso fosse possível, recensear aqui todas as edições da Lírica de Camões. Por isso, salto a 1621 para assinalar que, a partir daí, pelo menos, já se tinha perdido a consciência de seu número, a julgar pela imprecisão das referências aos acréscimos que, no entanto, continuam como constante: *novamente acrescentadas e emendadas nesta impressão* (1621); *emendadas nesta última impressão* (1645); etc.

Um século não se fecharia sobre a publicação das *Rimas* sem que um novo capítulo fosse aberto em sua movimentada história. Com efeito, em 1685 e 1689, apareciam os cinco tomos da edição póstuma, e incompleta, das *Rimas Várias*, que Manuel de Faria e Sousa deixara preparados, ao falecer em 1649: *RIMAS / VARIAS / DE / LUIS DE CAMOENS / PRINCIPE DE LOS POETAS HEROYCOS, / y Lyricos de España. / ... / COMMENTADAS / POR MANUEL DE FARIA, Y SOUSA, CAVALLERO / DE LA ORDEN DE CHRISTO / ... / LISBOA / CON PRIVILEGIO REAL / ... / Año de 1685.*

Não se sabe se pela primeira vez, o certo é que a portada dessa edição não traz a famosa advertência — *aumentada e emendada nesta impressão*. Todavia, Manuel de Faria e Sousa foi quem mais inescrupulosamente aumentou e emendou os textos líricos de Luís de Camões. Não fossem a sua apaixonada devoção ao Poeta e uma extraordinária erudição, servida por excelente gosto literário, creio que não mereceria o respeito póstero.

O critério editorial do famoso Cavaleiro da Ordem de Cristo era realmente singular.

RIMAS VARIAS

DE

LVIS 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 PACO, &c.

COMENTADAS

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 EGLOGAS



B7419

LISBOA

Con todas las Licencias necesarias.

En la Imprenta Craesbeeckiana. Año M DC LXXXIX.

Con Privilegio Real.
Manuel de Sousa

Numa posição inicial, ampliava demasiadamente o campo da colheita primitiva. Onde os predecessores haviam trabalhado com manuscritos, muitas vezes falsamente atribuídos a Camões, mas de algum modo adstritos a seus textos, numa tarefa de confronto e perquirição de documentos, adotou o princípio do gosto pessoal e muito subjetivamente passou a dar como de Camões tudo aquilo sobre cuja autoria pairavam dúvidas e que lhe parecia digno do seu gênio: *Yo doy a mi Poeta todo lo que há hallado con sombra de suyo*.

Depois, bebendo em Diogo do Couto a discutibilíssima história do furto do *Parnasso*, entendeu que os ladrões só podiam ser plagiários, e tocou a esbulhar, em suas mais belas produções, até poetas editados do século XVI, como é o caso de Diogo Bernardes.

Por fim, guiado pelo seu bom gosto e provocado inicialmente pelas imperfeições de muitas cópias, passou a adulterar textos de poetas éditos e inéditos com tal felicidade que as lições de sua edição são não raro reproduzidas até hoje.

Tão grande foi a contribuição camoniana de Manuel de Faria e Sousa, que a torrente de inéditos por ele preparados não jorrou apenas da edição parcial de 1685-1689. Com efeito, os seus famosos *Cadernos*, não levados ao prelo, ainda serviram para saciar o apetite de outros editores, igualmente sôfregos na lida de engordar o espólio lírico do Poeta.

Assim é que, mesmo antes de publicados os cinco tomos das *Rimas Várias*, já algumas de suas notas estiveram presentes nos acréscimos carregados por Antônio Álvares da Cunha para a edição de 1668.

Depois, então, de impressos, pode-se afirmar que não houve edição memorável das *Rimas* que não tivesse a fermentá-la algum manuscrito tardio do arrojado escoliasta. Foi o que sucedeu com a edição de Tomás José de

Aquino (*Obras de Luís de Camões*, Lisboa, 1779), com a do Visconde de Juromenha (*Obras de Luís de Camões*, Lisboa, 1860) e com as de Teófilo Braga (*Obras Completas de Luís de Camões*, Porto, 1873; *Parnasso de Luís de Camões*, Porto, 1880).

A reação crítica contra esse estado de coisas tinha que aparecer, como efetivamente apareceu, à volta da data da última edição de Teófilo Braga, que é a da comemoração do terceiro centenário da morte do Poeta. Empreendeu-a, em Portugal, D. Carolina Michaëlis de Vasconcelos,¹⁷ ao mesmo tempo em que, na Alemanha, um seu compatriota, Wilhelm Storck, escrevia uma biografia crítica de Camões e traduzia as obras completas do Poeta, submetendo-as a um sério trabalho de depuração de textos apócrifos.¹⁸

Todavia, os frutos dessa reação demoraram a sazonar e só começaram a aparecer, meio século mais tarde, com a primeira edição dita crítica, a despeito de inúmeros defeitos:

17. O artigo de Carolina Michaëlis de Vasconcelos, intitulado "O Texto das Rimas de Camões e os Apócrifos", publicado em 1882 na *Revista da Sociedade de Instrução do Porto*, deve ser considerado com o ponto de partida da depuração crítica dos textos camonianos. Daí por diante, sua preocupação com o problema jamais se interrompeu, culminando com a publicação, já nos últimos anos de vida, de *O Cancioneiro Fernandes Tomás*, Coimbra, 1922, e *O Cancioneiro do Padre Pedro Ribeiro*, Coimbra, 1924 — ainda hoje as mais importantes contribuições carreadas para a solução do angustiante tema.

18. Vj., além da biografia crítica, de que há a tradução portuguesa anteriormente citada, WILHELM STORCK, *Luis de Camoens, Sämmtliche Gedichte*, Padeborn, 1880-1885: Vol. I — *Buch der Lieder und Briefe* (1880); Vol. II — *Buch der Sonette* (1880); Vol. III — *Elegieen Sestinen Oden und Octaven* (1881); Vol. IV — *Buch der Canzonnen und Idyllen* (1882); Vol. V — *Die Lusiaden* (1883); Vol. VI — *Dramatische Dichtungen* (1885).

BIBLIOTECA DE ESCRITORES / PORTUGUESES. SÉRIE
C / LÍRICA / DE / CAMÕES / EDIÇÃO CRÍTICA PELO
DR. / JOSÉ MARIA RODRIGUES / E AFONSO LOPES
VIEIRA / IMPRENSA DA UNIVERSIDADE / DE COIMBRA.
1932

Seguiram-se-lhe, dignas de nota:

LUIS DE CAMÕES / RIMAS / AUTOS E CARTAS / SOB
A DIREÇÃO LITERÁRIA DO / DR. ALVARO JÚLIO DA COSTA
PIMPÃO / ... / EDIÇÃO ARTÍSTICA / COMPANHIA EDI-
TORA DO MINHO / ... / BARCELOS / 1944

COLEÇÃO DE CLASSICOS SÁ DA COSTA / Luis de Ca-
mões / OBRAS COMPLETAS / com prefácio e notas do prof.
Hernani Cidade / ... / Lisboa 1946

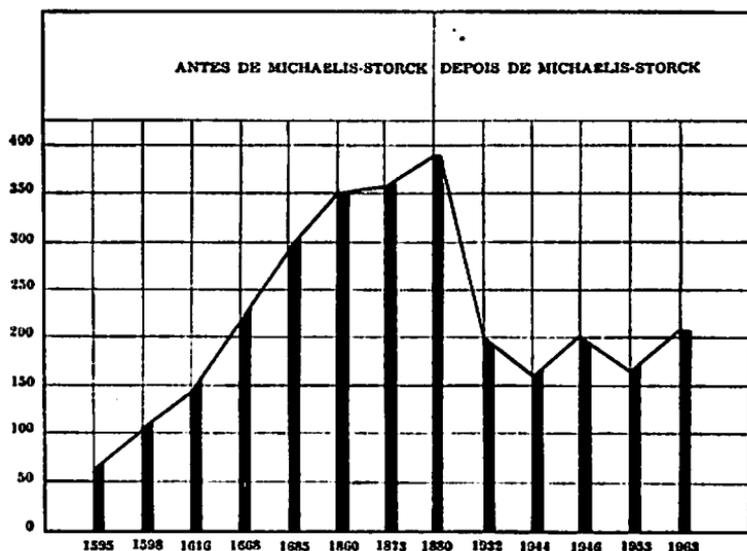
ACTA UNIVERSITATIS CONIMBRIGENSIS / LUIS DE
CAMÕES / RIMAS / TEXTO ESTABELECIDO / E PREFA-
CIADO POR / ALVARO J. DA COSTA PIMPÃO / POR ORDEM
DA UNIVERSIDADE / 1953

LUIS / DE CAMÕES / OBRA / COMPLETA / Organização,
introdução, comentários / e anotações do / PROF. ANTÔNIO
SALGADO JÚNIOR / RIO DE JANEIRO, GB. COMPANHIA
AGUILAR EDITORA. 1963.

Para se ter clara idéia do que foi a história da publicação dos textos líricos de Luís de Camões é conveniente acompanhá-la na sucessiva colheita de uma das formas poéticas — por exemplo, a dos sonetos — ao longo das edições aqui arroladas, as quais evidentemente não representam a totalidade impressa. No quadro abaixo, há dois momentos, separados por linha interrompida, que convém considerar: um ascensional, anterior à reação crítica Michaëlis-Storck, que começou logo a partir da edição centenária de Teófilo Braga, e outro descensional, que, em virtude dessa mesma reação, se inicia no instante em que à faina dos acréscimos substituiu a cautela de eliminação das composições apócrifas ou de duvidosa autoria.

EDIÇÕES	Número de Sonetos
Estêvão Lopes (1595).....	65
Estêvão Lopes (1598).....	108
Domingos Fernandes — 2ª Parte (1616).....	140
Antônio Alvares da Cunha (1668).....	229
Manuel de Faria e Sousa (1685).....	296
Visconde de Juromenha (1860).....	352
Teófilo Braga (1873).....	359
Teófilo Braga (1880).....	383
.....	
J.M. Rodrigues-A.L. Vieira (1932).....	197
A.J. Costa Pimpão (1944).....	167
Hernani Cidade (1946).....	204
A.J. Costa Pimpão (1953).....	166
A. Salgado Júnior (1963).....	211

No gráfico seguinte, poderá observar-se, além da curva ascendente e descendente, determinada pelo número de sonetos recolhidos, em ambos os momentos citados, a linha flutuante em que culminam as chamadas edições expurgadas, o que é prova de que o problema está longe de ter alcançado a solução almejada.



A edição de 1932, segundo seus organizadores — “uma edição crítica de tão excepcionais responsabilidades”, é, a um só tempo, mais e menos do que pretendia ser. Mais, porque foi construída, muito ajeitadamente, para o fim de ilustrar uma tese — a dos amores do Poeta pela Infanta D. Maria, filha de el-rei D. Manuel I de Portugal. E menos, porque, tendo em vista provar o que pretendia, desprezou quase tudo o que caracteriza uma edição crítica ou, melhor, passou pelos problemas fundamentais de edições dessa natureza com receio de que a sua consideração pudesse comprometer a tese aprioristicamente concertada.

José Maria Rodrigues, cuja devoção aos estudos camonianos é a tantos títulos respeitável, engendrou, por volta de 1908, a história dos amores de Camões com a Infanta. Tão vagamente a deflui do texto das *Rimas*, que a ninguém convenceu. Todavia, alguns anos mais tarde, iria aliciar pelo menos um adepto na pessoa do poeta Afonso Lopes Vieira, seduzido pelo cunho romântico da novelesca paixão.¹⁹

Assim ajustados, cuidaram de adequar a lírica do Poeta ao insólito romance.

A tese, porém, dependia de outra, preliminar, pelo que, na verdade, são duas.

Consistia a primeira em afastar Camões de seu tempo, a saber, cumpria alijá-lo do conspecto cultural do Renascimento, em que se insere.

Como é sabido, os líricos europeus da época, idealistas instruídos no tratado neoplatônico de Leão Hebreu,

19. JOSÉ MARIA RODRIGUES, *Camões e a Infanta D. Maria*, separata de *O Instituto*, Coimbra, 1910. (A publicação primitiva aparece nos anos de 1908-1909); ID., *A Tese da Infanta nas Líricas de Camões (I-V)*, Coimbra, 1933-1934.

havia cunhado um molde de poesia, em que os dilemas da alma humana — e principalmente o eterno diálogo do amor — se resolviam num plano de idéias só realizável para além das fronteiras sensíveis da particular beleza, vale dizer — na esfera inteligível da Beleza Geral. Discípulos todos eles de Petrarca, passaram a celebrar Lauras intangíveis dentro de um ideal psicológico de mulher, cujo tipo de expressão moral correspondia às reminiscências que informavam as próprias almas. E, platonicamente, afagavam a ilusão, tal como — um exemplo entre todos — Camões:

*Transforma-se o amador na coisa amada,
por virtude do muito imaginar;
não tenho, logo, mais que desejar,
pois em mim tenho a parte desejada.*

*Se nela está minha alma transformada,
que mais deseja o corpo de alcançar?
Em si somente pode descansar,
pois consigo tal alma está llada.*

*Mas esta linda e pura semidécia,
que, como um acidente em seu sujito,
assi co a alma minha se conforma,*

*está no pensamento como idéia:
e o vivo e puro amor de que sou feito,
como a matéria simples busca a forma.*

Ora, poesia assim idealizada não poderia conter documentação biográfica, razão por que os organizadores da edição de 1932 trataram de reverter Camões às dimensões de bicho da terra: “O gênio do Poeta — escrevem eles — ala-se do fato que observou ou sentiu; necessita orgânicamente dos veros motivos para florescer e se expandir. É esta a razão porque a Poesia de Camões,

alheia ao vago das congeminções abstratas, possui tão direto poder comunicativo.”²⁰

Interpretando, ao pé da letra, expressões como

homem feito de carne e de sentidos

ou

alma em carne viva

e generalizando, indevidamente, trechos de poemas seus, como o da canção “Vinde cá...”,

*Nem eu delicadezas vou cantando
co gosto do louvor, mas explicando
puras verdades já por mim passadas.
Oxalá foram fábulas sonhadas!*

e o do soneto “Conversação doméstica afeiçoa”,

*Não são isto que falo conjecturas,
que o pensamento julga na aparência,
por fazer delicadas escrituras.*

*Metida tenho a mão na consciência,
e não falo senão verdades puras
que me ensinou a viva experiência*

assentam como preliminar: “A idealização camoniana jamais se perde no indefinido metafísico. Se nesta Lírica se percorre toda a escala da poesia subjetiva, desde o grande lirismo da paixão até à sátira, ao humorismo e à frivolidade, é certo que se não encontra nela a poesia do conflito de idéias.”²¹

Partindo daí, uma primeira ilação é fácil: “Logo, a Lírica de Camões deve possuir, incontestavelmente, um valor autobiográfico excepcional entre todas as Líricas célebres, e por certo em nenhuma se poderá achar,

20. JOSÉ MARIA RODRIGUES e AFONSO LOPES VIEIRA, *Lírica de Camões*, “Prefácio”, p. VI.

21. JOSÉ MARIA RODRIGUES e AFONSO LOPES VIEIRA, *Obra cit.*, p. VII.

a par de tão soberana arte na expressão, menos arte pela arte.”²² Como não é difícil uma segunda: “A identificação da mulher por Camões amada assume, para a interpretação da sua Lírica e para o conhecimento da sua vida, importância sem par, fundidas como estão vida e poesia.”²³

Por fim, a conclusão se impõe: “Para os editores do presente volume da Lírica de Camões é, pois, convicção inabalável que a pessoa que inspirou, ou a quem foram dirigidas, tantas e tão principais composições do Poeta, se identifica com a Infanta D. Maria, ilustre filha de el-rei D. Manuel de Portugal.”²⁴

A edição crítica de 1932 consiste, pois, menos em fixar um cânon, com o estabelecimento dos textos e o expurgo dos apócrifos que, em face da situação do problema, ninguém iria exigir como tarefa definitiva — do que em condicionar as produções do Poeta à configuração de um desnorteante romance sentimental.

Tal critério roçava pelo absurdo, pois, salvo os casos que não constituíam objeto de discussão, o aproveitamento ou rejeição de poemas de duvidosa autoria passava a ser uma questão de encaixe: se cabiam na suposta história de amor, podiam ser de Camões ou, até, ficavam sendo de Camões; se não combinavam com a mesma história, não seriam de Camões ou, até, deixavam de ser de Camões.

Não se pode negar que o expurgo de poesias apócrifas tenha sido um dos cuidados dos editores de 1932, uma vez que apenas contemplaram pouco mais da metade dos sonetos que aparecem na edição imediatamente

22. JOSÉ MARIA RODRIGUES e AFONSO LOPES VIEIRA, *Obra cit.*, p. VI.

23. JOSÉ MARIA RODRIGUES e AFONSO LOPES VIEIRA, *Obra cit.*, p. IX.

24. JOSÉ MARIA RODRIGUES e AFONSO LOPES VIEIRA, *Obra cit.*, p. XX.

anterior, que é a de Teófilo Braga. A tal respeito, são perfeitamente justas as suas palavras: "O que fizemos, neste ponto, foi limpá-la de excrecências acumuladas através de séculos, e com as quais o mal-aventurado amor dos editores julgara enriquecê-la, fazendo-os tantas vezes juntar ao ouro precioso o azebre de moedas mesquinhas."²⁵ Não tanto assim, no que confessam ter aproveitado da reação crítica a que antes me referi: "Para se efetuar o muito melindroso trabalho de depuração foram de contribuição preciosa os estudos de D. Carolina Michaëlis, a qual, com o professor Storck — a quem Portugal tanto também ficou devendo — foi a iniciadora dum novo ciclo nos Estudos Camonianos."²⁶

A alegação exige algum pormenor.

Em primeiro lugar, assentam os editores que o seu trabalho toma por base as duas edições do século XVI, devidas a Estêvão Lopes. As razões de tal procedimento são claramente expostas: por um lado, na organização dessas edições, fez-se sentir a influência benéfica de Fernão Rodrigues Lobo Soropita, "assaz esquecido pelos camonistas e, sem dúvida, o salvador do tesouro camoniano lírico";²⁷ por outro, foi em seguida às edições quinhentistas que começou "o prurido de aumentar, a todo o custo, a produção poética de Camões".²⁸ E acrescentam: "Com Faria e Sousa os apócrifos penetraram como enxurrada na Lírica. Com Juromenha e, sobretudo, com T. Braga, entra-se numa fase por assim dizer caricatural."²⁹

25. JOSÉ MARIA RODRIGUES e AFONSO LOPES VIEIRA, *Obra cit.*, p. XXXI.

26. JOSÉ MARIA RODRIGUES e AFONSO LOPES VIEIRA, *Obra cit.*, p. XXXIII.

27. JOSÉ MARIA RODRIGUES e AFONSO LOPES VIEIRA, *Obra cit.*, p. XXVII.

28. JOSÉ MARIA RODRIGUES e AFONSO LOPES VIEIRA, *Obra cit.*, p. XXIX.

29. JOSÉ MARIA RODRIGUES e AFONSO LOPES VIEIRA, *Obra cit.*, p. XXX.

Pondo de parte a influência de Soropita, que em rigor só se aplica à edição de 1595, a declaração dos editores terá de ser acolhida com as necessárias reservas.

No que toca a um dos problemas do cânon — a questão dos apócrifos —, observe-se o que ocorre: são de 65 e 108, respectivamente, as somas dos sonetos incluídos nas duas edições consideradas básicas, ao passo que, na edição de 1932, esse número sobe a 197. Descontado das primitivas edições o que não foi aproveitado sob suspeita de falsa atribuição, podemos notar que os editores de 1932 recolhem apenas 98 sonetos das duas edições precursoras do século XVI. A questão que se arma, já que a tal respeito o leitor não é elucidado, é a seguinte: Aonde foram os mesmos editores buscar a maior parte das composições por eles selecionadas, a não ser nas edições tardias, inclusive — como já foi verificado³⁰ — na enxurrada de Faria e Sousa e na caricatura do Visconde de Juromenha?

Em segundo lugar, não parece mais feliz o asserto de que, no preparo da edição, tiveram os organizadores em vista os trabalhos críticos de D. Carolina Michaëlis de Vasconcelos e de Wilhelm Storck. Ao que parece, a contribuição dos eminentes camonólogos só se terá feito sentir como subsidiária do *leitmotiv* da edição, que é a suposta história dos amores do Poeta pela Infanta. É pelo menos o que dá a entender a total ausência de remissão aos estudos dos mestres citados, salvo no que se referem ao conteúdo biográfico da lírica, como, por exemplo, a negação do mito de Natércia e sua relação com a figura de Catarina de Ataíde.

Em rigorosa verdade, a chamada edição crítica de 1932 é apenas uma edição funcional: arruma as composições do Poeta numa disposição que lhes dá o sentido do romance arquitetado e termina por um excrescente

30. ALVARO JÚLIO DA COSTA PIMPÃO, *Rimas*, "Introdução", ps. VIII e sgts.

"Guia de leitura das poesias relativas aos amores de Camões". Nada de análises críticas relativas a problemas de autoria e fidelidade dos textos.

Em tais circunstâncias, os dados que passo a invocar, sem pretenderem solucionar os problemas textuais da lírica camoniana, são prova de que os estudos dos mestres citados não chegaram a preocupar os editores nem mesmo como conjecturas destinadas a ulterior correção.

Em sua obra *O Cancioneiro do Padre Pedro Ribeiro*, D. Carolina Michaëlis de Vasconcelos mostra, através de edição diplomática do índice, que, nessa coletânea manuscrita contemporânea de Luís de Camões, são atribuídos a Diogo Bernardes os seguintes sonetos

1. *Pois não cansam meus olhos de chorar*
2. *Quando de minhas mágoas e comprida*
3. *Com grandes esperanças já cantei*
4. *Depois que o fero Amor quis que passasse*
5. *Todo animal da calma repousava*
6. *Já a saudosa aurora destoucava*
7. *Aquela que de pura castidade*
8. *Cantando estava um dia bem seguro*
9. *Quando se vir com água o fogo arder*
10. *Já não sinto, Senhora, os enganos*
11. *Claras e doces águas do Mondego*
12. *Bem sei, Amor, que é certo o que arreceio*
13. *Quem fosse acompanhado juntamente*
14. *Ah! minha Filiz fermosa, assim deixaste*
15. *Julga-me a gente toda por perdido*
16. *No tempo que de Amor viver soía*
17. *Mudam-se os tempos e as vontades*³¹

todos os quais constam da edição depurada de 1932.³²

31. O problema dos textos líricos camonianos chega a ser perturbador a uma simples citação. Pelo que se viu até aqui, não é de estranhar que a edição de 1932 apresente variantes logo no primeiro verso de inúmeras composições. Em todo o caso, creio não haver dúvidas de que "Pois meus olhos não cansam de chorar", "Depois que quis Amor que eu só passasse", "Já a roxa e branca Aurora destoucava", "Já não sinto, Senhora, os desenganos", "Doces e claras águas do Mondego" e "Ah! minha Dinamene! assim deixaste" sejam

A tradição camoniana desses textos, como sempre, tem uma história movimentada. Assim é que os sonetos 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 12, 13, 16 e 17 já aparecem ora em uma, ora em outra das duas edições quinhentistas de Estêvão Lopes. A Segunda Parte da edição de Domingos Fernandes, de 1616, contribui com os sonetos 8, 11 e 15. O soneto 10 surge, pela primeira vez, na edição de Antônio Álvares da Cunha, datada de 1668. Finalmente, Faria e Sousa, em 1685, inclui os dois últimos, a saber, 9 e 14.

Certamente não pretendo reivindicar para Diogo Bernardes a autoria de todos esses sonetos só com base nas atribuições do *Cancioneiro* do Padre Pedro Ribeiro, embora se trate de uma compilação contemporânea de Camões, feita em terras do Oriente, quando por lá andava exilado o Poeta. Mas não direi que aproveita Carolina Michaëlis de Vasconcelos quem, desconhecendo as suas investigações, dá, sem a menor explicação, como textos de Camões o que tem por si uma tradição bem mais próxima de nós — o mal acreditado Domingos Fernandes, Antônio Álvares da Cunha, que bebeu largo nos manuscritos de Faria e Sousa, e o próprio Faria e Sousa, que sozinho vale por todos.

No que toca, porém, à espoliação do patrimônio poético de Diogo Bernardes, os editores de 1932 dão seguro exemplo de como continuaram a participar das pilhagens inicialmente empreendidas por Faria e Sousa.

Com efeito, na *Lírica de Camões*, recolheram os editores, com o número 71, o seguinte soneto:

as mesmas produções arroladas acima com os números 1, 6, 10, 11 e 14. Suprimi da relação "Doces lembranças minhas do passado", que não tenho coragem de identificar com "Doces lembranças da passada glória" e que pode ser idêntico a "Lembranças que lembrais o bem passado", ambos incluídos na *Lírica de Camões* pelos editores de 1932.

32. CAROLINA MICHAELIS DE VASCONCELOS, *O Cancioneiro do Padre Pedro Ribeiro*, Coimbra, 1924, ps. 65 e sgts.

*Se, como em tudo o mais fostes perfeita,
fôreis de condição menos esquiva,
fora a minha fortuna mais altiva,
fora a vossa altiveza mais sujeita;*

*mas, quando a vida a vossos pés se deita,
porque não a aceitais, não quer'que eu viva;
ela própria de si já a mim me priva;
que, porque me enjeitais, também me enjeita.*

*Se nisso contradiz vossa vontade,
mandai-lhe vós, Senhora, que dê fim
à minha profundíssima tristeza,*

*pois ela não mo dá porque piedade
tenha deste meu mal, mas porque em mim
possais assim fartar vossa crueza.*

Essa peça, que as edições mais rigorosas não incluem no acervo camoniano, tem uma história igual à de muitas outras: revelou-a, em 1668, a edição de Antônio Álvares da Cunha, antecipando-se a Faria e Sousa, cujo trabalho só iria sair dos prelos quase vinte anos mais tarde. A autoria indiscutível de Bernardes e principalmente os disfarces e emendas a que se sujeitou o texto primitivo traem inequivocamente a trapaça do fabuloso compendiador das *Rimas Várias*. Eis o texto autêntico do suave cantor do Lima:

*Se como em tudo o mais fostes perfeita,
foreis de condição menos altiva,
vida esperar pudera esta cativa
vida já quase em lágrimas desfeita.*

*Mas quanto de vós vê, quanto suspeita,
extremos são pera que mais não viva,
senão que, por mor mal, a morte esquiva,
vendo que me enjeitais, também me enjeita.*

*Se nisso contradiz vossa vontade,
mandai-lhe vós, Senhora, que dê fim
à vida que só vive de tristeza,*

*pois ela não ma dá por piedade
que tenha de meu mal, mas porque em mi
vivendo mostreis mais vossa crueza.*

Que fatos como esse ocorressem no século xvii ou ainda em tempos do Visconde de Juromenha e de Teófilo Braga, vá: é um lance da própria história dos textos líricos de Camões. Mas que se reproduzam em 1932, numa edição crítica da sua obra, eis o que não se compreende perfeitamente.

Ainda no capítulo das composições apócrifas ou de autoria questionável, não deixarei de referir-me ao soneto *Se me vem tanta glória só de olhar-te*, publicado, sob o número 35, na mesma edição crítica. Nesse caso, a incorporação dos versos ao pecúlio camoniano data de 1616, na Segunda Parte da edição de Domingos Fernandes, onde aparece a seguinte versão:

*Se grão glória me vem de olhar-te,
é pena desigual deixar de ver-te,
se presumo com obras merecer-te,
grão pago de engano é desejar-te.*

*Se quero por quem és louvar-te,
sei certo por quem sou ofender-te,
se mal me quero a mim por bem querer-te,
que prêmio quero mais que só amar-te.*

*Porque amor tão raro sempre fere,
ó humano tesouro, doce glória,
que quer mais a alma que te serve.*

*Scrita estarás em minha memória,
e a alma viverá que por ti morre,
que ao fim da batalha é a vitória.*

Acidentalmente haverá um verso perfeito, e nesse ponto devemos agradecer aos editores de 1932 não terem recorrido às lições primitivas dos textos, livrando-nos da reedição dessa enormidade lírica. Como de costume, o texto que acolhem é o de Faria e Sousa, que aqui dispôs de largo campo para exercitar a sua arte de retoques:

*Se me vem tanta glória só de olhar-te,
é pena desigual deixar de ver-te;
se presumo com obras merecer-te,
grã paga de um engano é desejar-te.*

*Se aspiro por quem és a celebrar-te,
sei certo por quem sou que hei de ofender-te;
se mal me quero a mim por bem querer-te,
que prêmio querer posso mais que amar-te?*

*Porque um tão raro amor não me socorre?
Ó humano tesouro! Ó doce glória!
Ditoso quem à morte por ti corre!*

*Sempre escrita estarás nesta memória;
e esta alma viverá, pois por ti morre,
porque ao fim da batalha é a vitória.*

Ocorre, porém, como demonstrou D. Carolina Michaëlis de Vasconcelos, que a primitiva versão publicada por Domingos Fernandes é uma simples tradução, literal e incorreta, de um soneto escrito em espanhol por Sá de Miranda, e, como tal, consta da edição crítica das obras do poeta que, em 1885, organizou a extraordinária mestra da crítica filológica e histórica em Portugal:

*Si gran gloria me viene de mirar te,
es pena desigual dejar de ver te;
si presumo con obras merecer te,
gran paga d'este engaño es desejar te;*

*si quiero, por quien eres, alabar te,
es cierto, por quien soi, el ofender te;
si mal me quiero a mi por bien querer te,
que premio quiero mas que solo amar te?*

*I si el amor tan raro se prefiere
al humano tesoro i dulce gloria,
que quiere mas el alma que te quiere?*

*Escrita bivrás en mi memoria;
el alma bivrá que por ti muere,
que al fin de la batalla es la victoria.*

De minha parte, acrescentarei, como nota curiosa, a evidência de como às vezes são falsas, ainda quando não traem intenção criminosa, as leituras reelaboradas de Faria e Sousa. Como se pode ver, o primeiro terceto afasta-se do original de Sá de Miranda, que o editor de 1685 não teve à vista, conferindo-lhe um tom elegíaco inteiramente desconhecido do modelo. Veja-se

*i si el amor tan raro se prefiere
al humano tesoro i dulce gloria*

em confronto com

*Porque um tão raro amor não me socorre?
Ó humano tesouro! Ó doce glória!*

O teor de compunção dos versos de Faria e Sousa decorre evidentemente da versão de Domingos Fernandes, em que se lê

*Porque amor tão raro sempre fere,
ó humano tesouro, doce glória,*

erro de cópia ou leitura desatenta de um original que, em face da lição de Sá de Miranda, deveria conter

*Porque amor tão raro se prefere
ò (= ao) humano tesouro, doce glória,*

onde *se prefere* foi tomado por *sẽpre fere* (tal como outrora o *canto de ledino*) e *ò*, redução de *ao*, como ainda em Garcia de Resende,

*Triste de mim, inocente,
que, por ter muito fervente
lealdade, fé, amor
ò príncipe, meu senhor,
me mataram cruamente!*

se viu transportado à condição interjectiva de *oh!*

Mas a edição de 1932 é uma *edição crítica* e levou em conta, a respeito dos apócrifos camonianos, os estudos de D. Carolina Michaëlis de Vasconcelos...

Pelo que respeita ao outro problema do cânon — a fixação de um texto dentre numerosas variantes —,

pode-se dizer que a edição crítica de 1932 não cogitou do assunto. Reproduz um texto, a que simplesmente chama *texto corrente*, enfeitando-o de algumas correções superficiais, devidas à iniciativa particular dos editores, sem o cuidado de colacionar variantes acaso denunciadas por edições ou manuscritos.

Pelo que até aqui se tem visto, mal se pode imaginar o que, à época da edição, se havia de chamar um *texto corrente* de Camões.

Todavia, descobriram-no os editores nas versões singulares de Faria e Sousa, imprimindo-lhes — eles sim — uma voga até então desconhecida, pois a edição chamada crítica veio a ser base de todas as publicações menores que se lhe seguiram.

Até certo ponto, estranha que os editores se tenham decidido pelo texto das *Rimas Várias*, primeiro porque D. Carolina Michaëlis de Vasconcelos, de quem dizem aproveitar os estudos, já pusera à calva os processos fraudulentos do editor de 1685, depois porque, no Prefácio por ambos assinado, Faria e Sousa é nomeado uma espécie de falsário, “cujo medíocre talento não passava além dos hábeis retoques.”³³

Como quer que seja, o texto dos editores de 1932 é basicamente o de Faria e Sousa, talvez porque por seus hábeis retoques tenha optado, a despeito da frieza erudita do camonólogo José Maria Rodrigues, a sensibilidade estética do poeta Afonso Lopes Vieira.

Hábeis retoques?

Como ficou dito, Faria e Sousa adulterou, a seu gosto, os textos que publicou nas *Rimas Várias*, tanto os de leitura duvidosa ou variada pelas más cópias e sucessivas edições, quanto os de lição indiscutível, como é o caso de poemas de Diogo Bernardes, publicados pelo próprio autor e usurpados em favor do Príncipe dos

33. JOSÉ MARIA RODRIGUES e AFONSO LOPES VIEIRA, *Lírica de Camões*, “Prefácio”, p. XXIX.

Poetas de Espanha. Nessas condições, teria sido mais ou menos feliz, conforme a dose de inspiração que lhe entornava da pena.

Feliz foi ao modificar o texto de Diogo Bernardes (e escolho Diogo Bernardes por se tratar de lição indiscutível)

*Ah Marília cruel, quem te desvia
esse cuidado teu do meu cuidado?
quem fez um coração desenganado
amar coisa que tanto aborrecea?*³⁴

logo transformado deste jeito no processo de camonização

*Ah! Natércia cruel! quem te desvia
esse cuidado teu do meu cuidado?
Se tanto hei de penar desenganado,
enganado de ti viver queria.*³⁵

Infeliz foi, entretanto, ao pretender corrigir erros de linguagem, que nunca foram erros, como naquele verso do soneto "Aquela triste e leda madrugada"

Ela viu as palavras magoadas

onde substitui

Ela ouviu as palavras magoadas

esquecido de que *ver* por *ouvir* se usa, na língua portuguesa, desde os trovadores medievais.³⁶

No que toca, porém, às alterações de textos, perpetradas por Faria e Sousa, a questão não está propriamente

34. Uma amostra dos processos sumários da edição "crítica" de 1932 está na maneira como cita essa composição, referindo apenas "nº 46 das *Rimas Várias, Flores do Lima*". Pode ser assim em alguma edição vulgar, que os editores se dispensaram de identificar. Na edição primitiva de Diogo Bernardes, onde vem à p. 32, ocupa o quinto lugar dos sonetos (sem numeração).

35. Ocupei-me pormenorizadamente dessa fraude de Faria e Sousa em *O Mito Natércia na Lírica de Camões*, ps. 49 e sgts.

36. Sem esquecer o latim, onde o fenômeno já ocorre. Vj. *O Mito Natércia na Lírica de Camões*, p. 57, nota 42.

*Deixastes quem vos ama,
 e vos adora,
 tomastes quem quiçá não
 sabe ver-vos,
 eu fui o que não soube
 merecer-vos
 e tudo entendo, e choro triste
 agora:
 Nunca soube entender vossa
 vontade,
 nem a minha mostrar-vos
 verdadeira,
 inda que está tão clara esta
 verdade:
 Em mim vivirá ela sempre
 inteira,
 e se para perder já a vida é
 tarde,
 a morte não fará, que vos não
 queira*

*Deixais a quem vos ama,
 ou vos adora,
 por ver a quem quiçá não
 sabe ver-vos?
 Mas eu sou quem não soube
 merecer-vos,
 e esta minha ignorância
 entendo agora.
 Nunca soube entender vossa
 vontade,
 nem a minha mostrar-vos
 verdadeira,
 inda que clara estava esta
 verdade.
 Esta, em quanto eu vos vir,
 vereis inteira;
 e se em vdo meu querer vos
 persuade,
 mais vosso não querer faz que
 vos queira.*

Não serão precisas muitas observações para acentuar o tom individualmente afetivo, e conseqüentemente mais vigoroso, da redação publicada em 1668. Confrontem-se as principais variantes. *E vir eu por amor a aborrecer-vos*, além da estrutura de composição direta, encerra uma frase exclamativa, de onde flui todo o inesperado drama do Poeta pela perda do objeto amado. Já em *Se por amar-vos chego a aborrecer-vos* há uma expressão meramente racional, em que se desdobrou a primitiva exclamativa em uma declarativa acompanhada de condicional. Em seguida, a um verso de típica construção afetiva, como é *Que hei de fazer sem vós somente hũ hora?*, interrogativo e carregado de mistério interior, corresponde outro de tessitura meramente lógica e expositiva — *Deixar não posso o amar-vos algum'hora*. No segundo quarteto, a correlação de dois versos simultâneos, a que os verbos no pretérito emprestam fôrça expressiva de fatos que marcam sucessivamente a sensibilidade do poeta — *Deixastes quem vos ama, e vos adora / Tomastes*

quem quiçá não sabe ver-vos —, é substituída por uma frase quase vazia de afetividade, com estrutura lógica de oração principal e final, onde o verbo no presente exprime não um fato, mas uma simples verdade predi-
cativa — *Deixais a quem vos ama, ou vos adora, / Por ver a quem quiçá não sabe ver-vos*. Quem não perceberá em — *Eu fui o que não soube merecer-vos / E tudo entendo, e choro triste agora* — a dolorosa censura do *mea culpa*, quase totalmente diluída na calda rala de — *Mas eu sou quem não soube merecer-vos / E esta minha ignorância entendo agora?* O terceto final, então, é a transposição de todo um drama íntimo — *Em mim vivirá ela sempre inteira, / e se para perder já a vida é tarde, / a morte não fará, que vos não queira* —, vivido e sofrido, para uma esfera conceptual genérica — *Esta, em quanto eu vos vir, vereis inteira; / e se em vão meu querer vos persuade, / mais vosso não querer faz que vos queira*.

O exemplo serve ainda para dar idéia de como, ao reproduzir o texto de Faria e Sousa, os editores de 1932 nele enxertaram algumas correções de iniciativa própria. Realmente, o verso que inicia o último terceto — *Esta, em quanto eu vos vir, vereis inteira* — é assim por eles remendado — *Esta, enquanto eu viver, vereis inteira*.

Eis em que deu o *texto corrente* da famosa lírica.

Mas há mais. O soneto *Doces e claras águas do Mondego*, incluído desde 1616 no acervo camoniano e cujas variantes começam logo no primeiro verso, além de ser atribuído a vários autores, como Diogo Bernardes, D. João de Lencastre e o Duque de Aveiro, é conhecido por duas redações diferentes,³⁷ com tercetos totalmente diversos e as clássicas variantes. Os editores de 1932 acolhem-no sob ambas as versões, o que até certo ponto

37. Segundo Alvaro Júlio da Costa Pimpão, "só muito indulgentemente mesmo encontra lugar entre os de Camões". (*Rimas*, "Introdução", p. XXIX).

igualar, em forma diferente, o verso inicial que, na edição de 1616, é *Doces águas e claras do Mondego* ou *Delgadas águas claras do Mondego*, conforme se considere uma ou outra redação. Em seguida, modifica em *De vós me aparto, sim; porém não nego* o verso que, na mesma edição, é em tudo idêntico ao do texto A, a saber — *De vós me aparto, mas porém não nego*. Depois, inverte em *longa memória* o *Que inda a memória longa, que me alcança*, da lição de Domingos Fernandes. Por fim, *Oferecido ao mar remoto e vento* é como está no texto originalmente dado à estampa e desautoriza, por inútil, a ultracorreção *Oferecido ao mar remoto, ao vento*.

A observação, impertinente na aparência, é amostra segura de como se trabalharam criticamente os textos da edição de 1932: de duas versões, possivelmente já embaralhadas nas variantes de algum copista, chega-se, na faina de correções próprias ou alheias, mas sempre ditadas pelo capricho individual, a uma terceira. Pelo que, não há negar, a edição crítica, em lugar de estabelecer um texto, como lhe cumpria, acaba por multiplicá-lo em lições variadas.

Como disse, trata-se aqui de versões bastante diferentes, que, por qualquer azar, assumiram a forma de redações autônomas. Não é esse o caso do soneto *Quem presumir, Senhora, de louvar-vos*, recolhido pela primeira vez por Antônio Álvares da Cunha, na edição de 1668, e reeditado, em 1685, por Faria e Sousa, que naturalmente o corrigiu e modificou. Neste caso, a questão é de simples variantes, mas os editores de 1932, que tinham a sua história pelos processos de adulteração das *Rimas Várias* e podiam optar pelo texto primitivo ou pela versão contrafeita, acolheram ambas, como se fossem composições independentes.

Vale a pena ler uma e outra, acentuando-lhes as respectivas diferenças:

*Quem presumir, Senhora, de
louvar-vos
com humano saber, e não
divino,
ficará de tamanha culpa d'no,
quamanha ficais sendo em
contemplan-vos.
Não pretenda ninguém de
louvor dar-vos,
por mais que raro seja, e
peregrino,
que vossa fermosura eu
imagino,
que Deus a ele só quis
comparar-vos:
Ditosa esta alma vossa, que
quisestes
em posse pôr de prenda tão
subida,
como, Senhora, foi a que me
destes.
Melhor a guardarei, que a
própria vida,
que pois mercê, tamanha me
fizestes,
de mim será jamais nunca
esquecida.*

*Quem, SENHORA, PRESUME de
louvar-vos
com DISCURSO QUE BAIXE DE
divino,
de TANTO MAIOR PENA SERÁ d'no,
QUANTO VÓS SOIS MAIOR AO
contemplan-vos.
NÃO ASPIRE ALGUM CANTO A
CELEBRAR-VOS,
por mais que SEJA RABO, ou
peregrino,
POIS DE vossa BELEZA eu
imagino
que SÓ CONVOSCO O CÉU quis
comparar-vos.
Ditosa esta Alma vossa a que
quisestes
PÔR EM POSSE de prenda tão
subida,
QUAL ESTA QUE BENIGNA, ENFIM,
me destes.
SEMPRE SERÁ ANTEPOSTA À
MESMA vida:
ESTA ESTIMAR EM MENOS me
fizestes,
SE ANTES QUE ESSOUTRA A QUERO
VER PERDIDA.*

A ir por aí, o que espanta é que a messe de 1932 tenha parado nos 197 sonetos, pois não há como não juntar aos textos primitivos de *Amor é um fogo que arde sem se ver, Lembranças que lembrais meu bem passado, Quem vê, Senhora, claro e manifesto* e de não sei quantos mais as correspondentes lições de Faria e Sousa, todas as quais apresentam tantas variantes quantas as da composição aqui analisada.

Depois disso, quase não se explica por que a edição de 1932, censuradíssima na tese de ilustração autobio-

gráfica e principalmente como falso testemunho dos amores do Poeta pela Infanta, não veio a merecer dos estudiosos da obra de Camões idêntico tratamento no que toca especificamente às suas características de edição crítica. A verdade é que, também sob esse aspecto, cabem as palavras de desabafo com que, algum tempo depois, se referiu à malograda empresa um de seus colaboradores — o poeta Afonso Lopes Vieira: “a publicação da *Lírica de Camões* parece ter assumido as proporções de um crime.”³⁹

(*Continua*)

39. Cfr. JOSÉ MARIA RODRIGUES, *A Tese da Infanta nas Líricas de Camões — II*, Coimbra, 1933, p. 33.

A lírica camoniana e as direções da poesia renascentista

HÉLIO SIMÕES

A lírica camoniana, composta de acordo com o cânone estabelecido pelo Prof. Costa Pimpão para a sua edição monumental da Companhia Editora do Minho (Barcelos, 1944), de 327 poemas entre Redondilhas (118), Sonetos (166), Canções (10), Elegias (7), Odes (13), oitavas (4), Sextinas (1) e Êclogas (8), constitui senão a mais numerosa seguramente a mais importante e perfeita realização poética de quinhentos, em língua portuguesa. Haverá mesmo quem alargue a âmbito europeu essa importância e perfeição.

Antes de Costa Pimpão, que em 1953, para a Edição da Universidade de Coimbra (*Acta Universitatis Conimbricensis*) reproduziu a lição anterior — acrescentando-lhe, em apêndice, um Soneto.

“A ti Senhor, a quem as sacras Musas...”
e uma Elegia

“Divino, Almo Pastor, Délio dourado...”

o Prof. Hernâni Cidade, na Edição das Obras Completas de Camões para os Clássicos Sá da Costa (1946/47) recomendara a autenticidade de 378 composições, reconhecendo como legítimas 125 Redondilhas, 204 Sonetos, 11 Canções, 10 Elegias, 13 Odes, 5 Oitavas, 1 Sextina e

8 Êclogas. Ao todo Cidade considera no Corpus lírico camoniano 50 espécies a mais do que Pimpão, concedendo até direitos de cidadania a mais 7 Redondilhas, 38 Sonetos, 1 Canção, 3 Elegias e 1 Oitava.

Precedendo aos trabalhos e exegese dos dois eminentes e sábios camonistas (textualmente sábia considera Georges Le Gentil a Ed. de Cidade) cujas lições permanecem básicas para uma apreciação de conjunto da matéria (considerando a rigorosa crítica, geralmente procedente, que à Edição Aguilar das Obras Completas de Camões organizada por A. Salgado Júnior (Rio de Janeiro, 1963) dirigiu Jorge de Sena de quem, aliás, se espera contribuição que poderá trazer notáveis adiantamentos à questão) é de toda a justiça que se mencione, com as devidas precauções e ressalvas, a pretendida mas frustrada, mesmo porque enexequível, à falta de documentação que a autoriza, Edição Crítica que para a Imprensa da Universidade de Coimbra (1932) prepararam José Maria Rodrigues e Afonso Lopes Vieira. Esta edição, que em todo caso se pode e deve considerar benemérita pela dignidade gráfica que deu aos textos e pela divulgação que dos mesmos facilitou para toda uma faixa de não especialistas, nem por isso menos sequiosos de maior e mais fácil convivência com os mesmos, arrola ao todo 376 poemas, de lição nem sempre irrepreensível ou mesmo aceitável, como a daquele Soneto.

“Coitado! que em um tempo choro e rio...”

(nº 29 da referida edição) que Costa Pimpão afirma que “nunca foi redigido originalmente por ninguém”.

Comparados os números (327 — Pimpão, 378 — Cidade, 376 — Rodrigues/Lopes Vieira) das últimas, mas não em seqüência cronológica, edições da Lírica de Camões, com as “perto de quinhentas espécies que a edição de Juromenha ainda azrange”, percebe-se o atuado esforço crítico, nem sempre coroado de êxito, mas salutar e respeitável, com que o assunto da máxima

importância para a cultura lusiada, vem sendo tratado, sobretudo a partir de Storck e Carolina Micaelis, com os quais Cidade considera que se inicia a reação crítica.

Tudo se origina, e lamentabilíssimamente, da inexistência de manuscritos (nem dos Lusíadas restou traço...) ou de apógrafos irrecusavelmente definidores de uma coletânea autêntica, exclusiva e completa da produção lírica de Camões. Aos Lusíadas valeu-lhe a publicação em vida do autor.

Quanto à Lírica "É sabido, afirma Costa Pimpão, que Camões não deixou a sua obra poética preparada para publicação. Se alguma tentativa fez neste sentido — e há rumores de que a fez — desesperou de a levar por diante, ou de a recomençar".

Na verdade, Diogo de Couto, que foi seu "matalote", no Capítulo 28 da Década VIII refere que "aquele inverno que esteve em Moçambique acabou de aperfeiçoar as suas Lusíadas para as imprimir e foi escrevendo muito em um livro que ia fazendo, que intitulava Parnaso de Luís de Camões, livro de muita erudição, doutrina e filosofia, o qual lhe furtaram, e nunca pude saber no Reino dele, por muito que o inquiri, e foi furto notável..."

Este furto, se é que houve, desfalcou a Literatura Portuguesa de um tesouro inestimável, complementação daquele "Tesouro do Luso", que são *Os Lusíadas* num epíteto célebre, e dificultou, talvez para sempre, o estabelecimento definitivo de um cânone indiscutível da Lírica Camoniana.

"A falta do manuscrito camoniano, escreve Hernâni Cidade, houveram os editores de utilizar outros por onde os versos do Poeta andavam dispersos, mas frequentemente sem a necessária notícia ou precisão nas indicações de proveniência ou autoria, nem a devida fidelidade na transcrição".

É óbvio que essas condições, de todo adversas para uma seleção rigorosa dos textos autênticos e corretos,

geraram, desde as primeiras tentativas, enganos de atribuição e defeitos de estrutura. Quando, em 1595, quinze anos apenas depois da morte do Poeta, organizadas e prefaciadas, segundo Faria e Sousa, por Fernão Rodrigues Lopo Soropita, publicaram-se pela primeira vez as Rimas de Camões, já não foi possível evitar, nas 167 poesias que vieram então à lume, aquelas falsas atribuições e aqueles erros dos "livros de mão", como o organizador e prefaciador denomina os cadernos manuscritos de que se valeu. Teve, porém, o bom senso e a rigorosa honestidade científica, espantosamente criteriosa, naqueles recuados tempos, que nem sempre lhe herdaram os editores subsequentes, de não corrigir o que encontrou. É clara e lúcida, espantosamente lúcida, a advertência que fez preceder aos versos que publicou: "... os erros que houver nesta impressão não passaram por alto a quem ajudou a copiar o livro; mas achou-se que era menos inconveniente irem assim como se achavam, por conferência de alguns livros de mão, onde estas obras andavam espedaçadas, que não violar as composições alheias, sem certeza evidente de ser a emenda verdadeira".

Muito mais graves do que os erros dos "livros de mão" que Soropita respeitou na sua transcrição, foram as correções e alindamentos que posteriormente se introduziram nos textos, sem a certeza, que nada autorizava, de serem não apenas verdadeiras as correções, mas de resultarem melhores os pretensos alindamentos. Foram estes, acrescidos das forçosas atribuições que a glória do Poeta, sobejamente garantida com o que é seu, dispensava e repelia, os óbices mais dificultosos com que se deparou o período da revisão crítica, baseada em critérios históricos e filológicos válidos, da obra lírica de Camões.

O próprio Soropita, dado que tenha sido ele, o que não parece provável, o coordenador exclusivo da edição de 1595, fez com que dela constassem Redondilhas que

já compareciam no Cancioneiro de Garcia de Resende publicado em 1516.

Este foi frequentemente o caminho perlustrado pelos vários editores que a partir de 1595 foram ampliando o acervo lírico de Camões, algumas vezes acrescentando peças autênticas, que verdadeiramente o enriqueceram, mas não raro incluindo na coletânea produções alheias, até mesmo, como no caso das redondilhas citadas, já anteriormente publicadas e com autorias definidas. Dos editores que maior coeficiente de versos de outrem ajuntou ao espólio camoniano, o corifeu foi indiscutivelmente Manuel de Faria e Souza. Não tinha mesmo dúvida em proclamar "Yo doy a mi poeta todo lo que he hallado con sombra de suyo." Dele se aproxima Álvares da Cunha, outro abundante carreador de materiais estranhos para o monumento de quem evidentemente não carecia de empréstimos. "De um e de outro falou em quase todos os seus estudos camonianos Carolina Micaelis, tendo-os como principais responsáveis pela desordem a que chegou a lírica de Camões". (Costa Pimpão). Entre um e outro porém estabelece Costa Pimpão uma distinção que considera essencial: "a que vai de um homem sem senso crítico, mas de boa fé (Álvares da Cunha) a outro sem uma coisa nem outra (Faria e Sousa)".

São mais do que evidentes, pois, as dificuldades que têm encontrado os camonistas, mesmo os mais sabedores e percucientes, para do emaranhado de dúvidas resultantes desses percalços, fazer sobressair, como quem desbasta um cristal da ganga que o envolve e empana o brilho, a chama puríssima do gênio lírico de Camões.



Na confusão que se estabeleceu, sobretudo durante os séculos XVII e XVIII no acervo lírico de Camões, de modo a criar dificuldades, que parece muito pouco provável que venham a ser perfeitas e completamente

superadas para o estabelecimento de um cânone definitivo, é necessário que se considerem dois fatores:

- a) a estulta e criminosa preocupação de corrigir e aperfeiçoar determinados textos de Camões;
- b) o acrescentamento do seu espólio legítimo com a inclusão de espécies líricas que não lhe pertencem.

No primeiro caso trata-se de um falso conceito de admiração que acredita autorizar emendas e retoques sempre que o texto aparente imperfeições e as tais emendas e retoques o façam parecer melhor ao gosto do editor. Assim é que, como escreve Hernâni Cidade, "entendeu Faria e Sousa que lhe cumpria fazer no texto as correções exigidas não só pelo seu gosto, na verdade apuradíssimo, mas também pelo seu senso crítico, absolutamente deficiente, sobretudo, porque absolutamente desbalizado de escrúpulos". E acrescenta que em vista de circunstâncias supervenientes como a perda e dispersão de documentos "é difícilimo saber com pormenor em que tenham consistido as *correções* de Faria e Sousa. De maneira que as que são sugeridas ou levadas a cabo quase não têm outra justificação, além do senso ou do gosto de cada um. José Maria Rodrigues e Afonso Lopes Vieira tentaram bastantes, algumas porventura com êxito, outras, porém, de modo a que não poderíamos dar a nossa adesão." Donde se conclui que no caso, de mais a mais, vieram a ser, muitas vezes, tão ruins as emendas como os sonetos, razão que levou Costa Pimpão a excluir da sua edição das Rimas as lições da responsabilidade exclusiva de Faria e Sousa.

No que respeita aos acrescentamentos resultantes da atribuição a Camões de poemas de outros poetas contemporâneos, até mesmo de alguns que o antecederam, parece lícito admitir que o ascendente por ele adquirido "como o poeta que mais profunda e belamente exprimiu a agonia e as contradições de uma época" (Aguiar e

Silva) levou a carrear para o seu território poético muito do que não sendo verdadeiramente seu, cristalizou o ideal estético que superiormente representou. Vem de Teófilo Braga a conceituação dos "líricos camonianos" estabelecida sobre a base de admiração que arregimentou imitadores, até mesmo plagiários. Jorge de Sena em ensaio lucidíssimo e pioneiro em que marca os traços *maneiristas* da poesia de Camões "redefine, em termos que nos parecem substancialmente exatos, — escreve Aguiar e Silva — as relações existentes entre Camões e os chamados "líricos camonianos" vindo nestes não os discípulos ou os imitadores deslumbrados pelo Gênio de Camões, mas os poetas que, pelo fato de participarem da mesma atmosfera espiritual e cultural, de viverem a mesma crise de valores religiosos e morais, apresentam afinidades profundas, tanto do ponto de vista temático como estilístico, com a lírica camoniana. Afinidades tão profundas que, como é sabido, explicam que tivessem entrado abusivamente nas Rimas de Camões, logo desde as primeiras edições, diversos poemas pertencentes precisamente àqueles "líricos camonianos". Aquilo que constitui, por conseguinte, uma típica manifestação de estilo epocal, não deve ser confundido com um fenômeno de imitação ou de plágio... "E conclui Aguiar e Silva citando textualmente Jorge de Sena: "Camões é hoje para nós o mais alto expoente de toda uma época com características próprias, que, por isso mesmo, se viu indiscriminadamente confundida com ela".

Este enfoque atual do problema das atribuições a Camões de poemas líricos que verdadeiramente não lhe pertencem, mas se inserem no contexto em que ele sobressai, se de modo algum facilita, talvez até mesmo complique, o moderno trabalho de reconhecimento e autenticação da sua lírica, de certo modo justifica os que a ele atribuíram poemas que pelas qualidades estilísticas e afinidades temáticas bem poderiam ser seus. Acorda-se, já agora, que não foi só a admiração fanática

de Faria e Sousa que transferiu para o legado de "su Poeta" composições alheias, mas impregnadas do espírito e concebidas na formalística da época.

Na verdade o imperdoável foram as correções...

Chegamos ao ponto em que cabe, no complexo inestimável da obra poética de Camões, apreciar e valorizar a obra lírica. "Camões tem sido muitas vezes, observa Aubrey Bell, denominado *príncipe dos poetas épicos*; é porém digno de nota que Faria e Sousa tenha dito em 1685: todos hasta oy, y principalmente en Castilla, tuvieron siempre a mi Maestro por mayor en estes poemas — refere-se aos líricos — que en el Heroyco." E mesmo de referência aos Lusíadas, aquele ilustre lusófilo inglês, autor de um dos mais considerados estudos de conjunto de História e Crítica da Literatura Portuguesa, não tem dúvida em afirmar: "Mais que uma epopéia, os Lusíadas são um grande hino lírico em louvor de Portugal..." E mais adiante do mesmo capítulo: "Há música celestial em muito do que ele escreveu: em episódios dos Lusíadas, como o da morte de Inês, nas suas élogas, canções e elegias; em muitos dos sonetos e das redondilhas, sobretudo talvez nas setenta e três quintilhas que começam *Sobolos rios que vão*. Mas se foram musicais outros poetas portugueses — e Diogo Bernardes rivaliza neste sentido com Camões —, a todos ele sobreleva no vigor e transparência de que a sua música se acompanha".

Esta música vigorosa e transparente realiza, já ninguém hoje tem dúvida, o mais alto patrimônio da nossa poesia — refiro-me à que se escreveu em língua portuguesa — e um dos momentos supremos da poesia universal.

Mesmo descontados os Lusíadas, aquele já referido "singular tesouro do Luso", de Cervantes, nas Rimas, e talvez sobretudo nas Rimas, Camões afirma a poderosa presença do gênio, em que toda a matéria lírica de uma das épocas mais ricas e complexas do espírito humano,

cristalizou para a eternidade. Pode-se afirmar que no Parnaso camoniano se espelham, e fixam-se em formas definitivas, todas as tendências líricas, apreendidas em todos os modelos poemáticos e ritmicos, desde as que aparecem nos Cancioneiros Medievais até as importadas da Itália renascentista e da Espanha, ou da Itália através da Espanha, sem que ali faltem os melhores exemplos da poesia palaciana, verdadeiros brincos em que o gênio como que se distrai em exercícios lúdicos de leveza e graça incomparáveis.

Assim nestas voltas de inspiração medieval, onde Georges Le Gentil vê “um paradoxo posto em verso” acentuando que “sobre o tema da *cantiga de amigo* o poeta inseriu duas idéias: as grandes dores são mudas; a alegria mete medo”.

CANTIGA

a esta cantiga alheia:

Na fonte está Leonor
lavando a talha e chorando,
às amigas perguntando:
vistes lá o meu amor?

VOLTAS

Posto o pensamento nele,
porque a tudo o Autor a obriga,
cantava, mas a cantiga
eram suspiros por ele.
Nisto estava Leonor
o seu desejo enganando,
às amigas perguntando:
“vistes lá o meu amor?:

O rosto sobre una mão,
os olhos no chão pregados,
que, de chorar já cansados,
algum descanso lhe dão.
Desta sorte Leonor
suspende de quando em quando
sua dor; e, em si tornando,
mais pesada sente a dor.

Não deita dos olhos água,
que não quer que a dor se abrande
Amor, porque em mágoa grande
seca as lágrimas a mágoa.
Que depois de seu amor
soube novas perguntando,
d'emproviso a vi chorando.
Olhai que extremos de dor!

Ou neste delicioso quadro rústico, em que tudo faz
depende dos olhos da amada.

CANTIGA

a este moto seu:
se Helena apartar
do campo seus olhos,
nascerão abrolhos.

VOLTAS

A verdura amena,
gados, que pasceis,
sabei que a deveis
aos olhos de Helena.
Os ventos serena,
faz flores de abrolhos
o ar de seus olhos.

Faz serras floridas,
faz claras as fontes:
se isto faz nos montes,
que fará nas vidas?
Trá-las suspendidas
como ervas em molhos,
na luz de seus olhos.

Os corações prende
com graça inumana,
de cada pestana
ua alma lhe pende.
Amor se lhe rende,
e, posto em gíolhos,
pasma nos seus olhos.

Nem lhe falta algures a graça brincalhona, quer na conhecida ceia de trovas para que convidara amigos fidalgos na Índia, ou nas voltas desta Cantiga "a uma Dama de apelido Anjos, que lhe chamou diabo

Mote: Senhora, pois me chamais
tão sem razão tão mau nome,
inda o diabo vos tome.

VOLTAS

Quem quer que viu, ou que leu,
terá por novo e moderno
ter quem vive no inferno
o pensamento no Céu.
Mas se a vós vos pareceu
que me estava bem tal nome,
esse diabo vos tome.

Perdido mais que ninguém
confesso, Senhora, ser;
mas o *diabo* não quer
aos *Anjos* tamanho bem.
Pois logo não me convém,
Ou se me convém tal nome
será para que vos tome.

Se vos benzeis com cautela,
como de Anjo, e não de luz,
mal pode fugir da Cruz
quem vós tendes posto nela.
Mas já que foi minha estrela,
ser diabo, e ter tal nome,
guardai-vos, que vos não tome.

Já que chegais tanto ao cabo,
Com as mãos postas aos Céus,
vou sempre pedindo a Deus
que vos leve este diabo.
Eu, Senhora, não me gabo;
mas, pois que me dais tal nome,
tomo-o, para que vos tome.

Mas nos versos de medida velha, exceção feita das quintilhas de *Sobolos rios que vão...* onde o poeta se

alça a páramos raramente atingíveis, são as "Trovas a uma cativa com que andava de amores na Índia" que mais profundamente impressionam um leitor atento, dada a novidade do motivo em que o conceito petrarquiano de beleza alva e loira é pela primeira vez substituído, mais do que isso sobrepujado, pelos novos encantos da "pretidão de amor".

Aquela cativa,
que me tem cativo,
porque nela vive
já não quer que viva.
Eu nunca vi rosa
em suaves molhos,
que para meus olhos
fosse mais fermosa.

Nem no campo as flores,
nem no céu estrelas,
me parecem belas
como os meus amores.
Rosto singular,
olhos sossegados,
pretos e cansados,
mas não de matar.

Ua graça viva,
que neles lhe mora,
para ser senhora
de quem é cativa.
Pretos os cabelos,
onde o povo vão
perde opinião
que os louros são belos.

Pretidão de Amor,
tão doce a figura,
que a neve lhe jura
que trocara a cor.
linda mansidão
que o siso acompanha;
bem parece estranha,
mas *bárbara* não.

Presença serena
que a tormenta amansa;
nela enfim descansa
toda a minha pena.
Esta é a cativa
que me tem cativo,
e, pois nela vivo,
é força que viva.

“Reconhecem-se nestas estâncias, — observa Le Gentil — todos os artificios da *medida velha*: antítese de *cativo* e *cativa*, jogo de palavras que opõe o adjetivo bárbara ao nome próprio Bárbara, finalmente a agudeza inevitável sobre o amor que mata e ao mesmo tempo ressuscita. E, no entanto, a cadência deste ritmo embalador, a alusão à pretição de *Amor* que anuncia a Vênus negra de Baudelaire, e a calma daquele olhar adormentado mas fascinante, evocam, por pouco que a imaginação aí intervenha, o enfeitamento da alma que se esquece na cálida languidez das noites do Oriente”.

Nos versos de medida nova, em que mais aparente é a lição direta de Petrarca e dos espanhóis do que o magistério de Sá de Miranda ou a influência contemporânea dos “Zagales de la Estremadura”, nos Sonetos, nas Canções, ou mesmo nas Elegias e Êclogas, que as Odes modelou-as na forma clássica de Horácio, ainda que se possam rastrear aqui e ali as fontes em que se abeberou, há sempre um traço vincado da personalidade, que por excepcionalmente dotada não deixa nunca mesmo quando imita, de se afirmar original. Neste gênero são os Sonetos e as Canções que mais nitidamente nos comunicam, porque neles está mais densa, a mensagem espiritual de Camões. Mensagem que afinal se resume, como já notou Hernâni Cidade, em que:

... em fortuna tudo são mudanças,
... em amor não há senão enganosa.

Representativo por excelência é o Soneto, todo tecido em termos de mudança:

Mudam-se os tempos, mudam-se as vontades,
muda-se o ser, muda-se a confiança;
todo o mundo é composto de mudança,
tomando sempre novas qualidades.

Continuamente vemos novidades,
diferentes em tudo da esperança;
do mal ficam as mágoas na lembrança,
e do bem (se algum houve), as saudades.

O tempo cobre o chão de verde manto,
que já coberto foi de neve fria,
e, enfim, converte em choro o doce canto.

E, agora este mudar-se cada dia,
outra mudança faz de dor espanto,
que não se muda já como soía,

e este outro, em que nem mesmo a brevidade onírica de um engano lhe é permitida:

Quando de minhas mágoas a comprida
maginação os olhos me adormece,
em sonhos aquela alma me aparece
que para mim foi sonho nesta vida.

Lá nua soidade, onde estendida
a vista pelo campo desfalece,
corro par'ela; e ela então parece
que mais de mim se alonga, compelida.

Brado: Não me fujais, sombra benina!
Ela (os olhos em mim cum brando pejo,
como quem diz que já não pode ser),

Torna a fugir-me; e eu, gritando: *Dina...*
antes que diga *mene*, acordo, e vejo
que nem um breve engano posso ter.

Não é necessário que se acumulem aqui exemplos demonstrativos de todas as formas poemáticas de que se constitui a lírica camonianiana. O genio que as ditou, caldeado numa experiência vivencial, amarga para o homem

que a sofreu, mas enriquecedora para o poeta que esse homem era, a tudo quanto produziu comunicou aquele frêmito de vida, autêntico sopro edênico que ao barco infundiu alma. Seus versos, os da lírica, é bem de ver-se, mas também muitos dos Lusíadas, são trechos tranfigurados pela arte, da sua experiência humana. Mesmo quando imitava ou traduzia, no vezo normal do seu tempo, transfundia no modelo alheio sua verdade intrínseca de experimentado viver. Vida sofrida de que lhe resultara ter o coração:

“pelo mundo em pedaços repartidos”

Daf aquele final de canção:

Nô mais, Canção, nô mais; que irei falando,
sem o sentir, mil anos. E se acaso
te culparem de larga e de pesada,
não pode (lhe diz) limitada
a água do mar em tão pequeno vaso.
Nem eu delicadezas vou cantando
co gosto do louvor, mas explicando
puras verdades já por mim passadas.
Oxalá foram fábulas sonhadas!

Camões vale uma literatura. É afirmação abonada. Parodiando-o poderíamos repetir: Ditosas letras que tal poeta têm. Mas assim como não nasceu com ele a poesia portuguesa também é certo que não morreu em 1580. Se é verdade que entre os clássicos que o precederam ou foram seus contemporâneos — cujo corifeu é incontavelmente o Dr. Antonio Ferreira — e os barrocos que o haviam de suceder, sua figura avulta e se agiganta, síntese de toda uma época que a historiografia e crítica literárias modernas identificam com maneirista, não parece fora de propósito afirmar-se que é a sua *maneira* que vai marcar, não porque seja pessoal mas porque absorve e representa, como aliás já se esclareceu, todos os anseios e características de uma fase, a poesia portuguesa da segunda metade do século XVI com evidentes influências na sequência do seu desenvolvimento.

Sá de Miranda foi um episódio sem dúvida importantíssimo. Seu contacto com o mundo das novas formas rasgou indiscutíveis horizontes. Foi um pioneiro, um "moderno" cujas virtudes de verdadeiro poeta em luta com a matéria indomada ainda esperam análise mais profunda e justiceira. Ferreira é um caso a parte. Os mais, o próprio Diogo Bernardes, são epígonos. Camões é o núcleo solar de todo o universo poético do seu tempo. Sua luz clareou muitos horizontes. E ainda nos ilumina.

A dimensão tradicional na poesia lírica camoniana

CLEONICE BERARDINELLI

Na lírica de Camões, uma bipartição se faz evidente, à mais superficial abordagem: de um lado, os poemas da medida velha; de outro, os da medida nova. Naqueles, mais facilmente se encontra a dimensão tradicional, que é o que nos cabe aqui tratar, ainda — com o risco de repetir do muito já dito, pois que a matéria está longe de ser nova ou pouco explorada.

Começemos por definir *medida velha*, designação que surgiu no séc. XVI — não sem certo tom pejorativo — para, em oposição a *medida nova*, aplicar-se aos metros e gêneros tradicionais utilizados pelos poetas do *Cancioneiro Geral*. Na falta de uma *Arte de trovar* em vernáculo, como a que se tinha para o lirismo dos velhos cancioneiros galaico-portugueses, temos de socorrer-nos da *Arte de poesia castellana*, de Juan del Enzina, onde se diz que:

Toda la fuerza de trovar esta en saber y conocer los pies por que dellos se hazen las coplas y por ellos se miden, y pues assi es sepamos que cosa es pie. Pie no es otra cosa en el trovar sino un ayuntamiento de cierto numero de syllabas, y

llamase pie por que por el se mide todo lo que trobamos,
y sobre los tales pies corre y roda el sonido de la copla.¹

e logo adiante:

los latinos llaman verso a lo que nosotros llamamos pie:
y nosotros podremos llamar verso adonde quiera que ay
ayuntamiento de pies que comunmente llamamos copla que
quiere dezir copula o ayuntamiento.²

Assim, pois, ao que a medida nova chamará (como
os latinos), *verso*, chama Enzina *pé*; ao conjunto de *pés*,
verso, explicitando melhor:

podemos dezir que en una copla aya dos versos, assi como
se es de ocho pies y va de quatro en quatro son dos versos,
o si de nueve el un verso es de cinco y el otro de quatro,
y se es de diez puede ser el un verso de cinco e el otro de
otros cinco, y assi por esta manera podemos poner otros
exemplos infinitos.³

Os pés, segundo ele ,são de *arte real*, quando têm oito
sílabas, ou de *arte maior*, quando têm doze sílabas ou
sua equivalência. Convém esclarecer o que é esta equi-
valência: como se sabe, a contagem das sílabas métricas
à espanhola ou à italiana se faz até à última sílaba da
palavra paroxítona. Se a palavra for proparoxítona, não
se conta a última, e, se oxítona, conta-se mais uma.
É a isso que se refere o tratadista, quando explica: "digo
su equivalencia por que bien puede ser que tenga mas o
menos en cantidad, mas en valor es imposible para ser
el pie perfecto".⁴

1. ENZINA, Juan del. *Arte de poesia castellana*. In:
MENENDEZ PELAYO, *Antologia de poetas líricos castellanos*.
Santander, Aldus S.A., 1944-1945. 10. v., v. IV, p. 39. Mantí-
vemos a grafia do texto.

2. Id., *ibid.*, p. 39.

3. Id., *ibid.*, p. 39.

4. Id., *ibid.*, p. 39.

Na contagem à francesa (que é a que se usa em português desde, pelo menos, o fim do século XVIII),⁵ vai-se até à sílaba tônica, tendo para nós sete sílabas o pé de arte real e onze o de arte-maior.

Enzina ainda se refere ao pé quebrado

que es medio pie assi de arte real como de mayor, del arte real son quatro silabas o su equivalencia y este suele se trobar el pie quebrado mezclado con los enteros y a las vezes pasan cinco silabas por medio pie y entonces dezimos que va la una perdida assi como dixo don Jorge. *Como devemos.* En el arte mayor quando se parten los pies y van quebrados nunca suelen mezclar se con los enteros; mas antes son todos quebrados, segun parece por muchos villancicos que ay de aquesta arte trobados.⁶

Na divisão em versos de arte-maior e arte real, aquele de doze (onze) sílabas e este de oito (sete), que habitualmente chamamos de redondilha maior, faltava o metro curto e gracioso — redondilha menor — de seis (cinco) sílabas, muito usado pelos poetas do séc. xv, sobre os quais teoriza Enzina. Vemos agora que ele é,

5. GUERREIRO, Miguel do Couto. *Tratado da versificação portugueza*. Lisboa, of. Patr. de Francisco Luiz Ameno, 1784. "Contando até o acento dominante, / (Que basta para o Verso ser constante)": Regra IX, p. 6.

6. ENZINA, Juan del. op. cit., p. 40. Em Gil Vicente encontramos os pés quebrados em combinação com os inteiros, num mesmo processo de valorização de certos elementos e quebra da monotonia rítmica. No *Auto da Feira*, na fala de Serafim, (v. 218-228), temos um belo exemplo disso. "A feira, à feira, igrejas, mosteiros, / pastores das almas, papas adormidos; / comprai aqui panos, mudai os vestidos, / buscai as samarras dos outros primeiros, / os antecessores. / Feirai o carão que trazeis dourado; / ó previdentes do Crucificado, / lembrai-vos da vida dos santos pastores / do tempo passado!" Sublinhamos os dois pés quebrados para mais realçar a sua coincidência no aspecto basicamente enfocado: a oposição entre o passado exemplar e o presente condenável. Citamos apud BERARDINELLI, Cleonice. *Antologia do teatro de Gil Vicente*. Rio, Grifo Edições, em convênio com o INL, 1971. p. 50.

originariamente, o pé quebrado do de arte-maior, passando a constituir-se em verso inteiro.

Dos pés aqui citados, Camões vai utilizar muito mais largamente a redondilha maior que a menor, numa razão de aproximadamente 5 : 1; a redondilha maior pode vir acompanhada do seu quebrado (de três sílabas, raramente quatro). Apenas uma vez em toda a sua lírica, usará o pé de arte-maior, nas "Endechas" que se iniciam por: "Vós sois ãa dama / Do grão merecer", de que falaremos adiante.

Antes de passar aos tipos de composição decorrentes das possibilidades de agrupar as coplas, fazemos questão de lembrar a permanência dessa terminologia medieval no nordeste brasileiro, que continua a ser o repositório de nossas tradições. É Cavalcanti Proença que, com o seu invulgar saber de poesia em geral e de coisas nossas, em particular, informando que os versos da poesia popular dos folhetos nordestinos pode ter cinco, sete, dez ou onze sílabas, acrescenta:

Falamos em número de sílabas para caracterizar os metros correntes entre poetas populares, mas é preciso que se deixe claro, desde logo, que a sílaba não é unidade métrica, nem mesmo as células métricas ou pés da denominação tradicional. Em verdade os elementos que se podem considerar como unidades são o verso, os grupos de versos e a estrofe...

Assim é que os "versos" de quatro "pés" são as quadras, tomando-se "verso" como estrofe e "pé" como verso. Vê-se, pois, que há uma unidade simples, reconhecida pelos próprios poetas, isto é, o pé ou verso.⁷

Mas voltemos a Enzina, em seu "Capítulo VII: De los versos y coplas y de su diversidad"; diz ele que quando um pé aparece sozinho, não constituindo verso e, pois, não podendo rimar, chama-se-lhe *mote*; se forem dois, poderá ser também *mote*, ou *vilancete* (em espanhol, *villancico*); se forem três pés inteiros ou dois inteiros

7. Introdução a *Literatura popular em verso*. Antologia. Tomo I. Rio, MEC, Casa de Rui Barbosa. 1964. p. 5.

e um quebrado, será também vilancete, ficando um dos pés sem rima (lembra ele aqui que alguns poetas, que não observavam tão de perto as regras do trovar, não rimavam os dois ou os três versos citados); se forem de quatro, cinco ou seis, serão cantigas (em espanhol, *canciones*).⁸

Ora, o que vemos em Camões é uma preferência de tal modo insistente pelo mote que vai à quase exclusão dos outros dois tipos: a cantiga e o vilancete. Apenas, o que ele chama de mote pode ter de um a cinco pés (de redondilha maior ou menor): o mote de dois pés é quase sempre rimado (há apenas três exceções); o de três apresenta o esquema rímico *abb* (uma só vez *aab*); no de quatro, predomina largamente o esquema *abba*, seguido por *abab* e *abcb* (na proporção aproximada de 2 *abba*: 1 *abab* e *abcb*, aparecendo uma vez *abcc*); o de cinco só aparece em quatro composições, três vezes com o esquema *ababa* e uma, *abbab*.

As cantigas são seis, uma delas glosada de duas maneiras: três têm quatro pés (*abab*, *abba*, *abcc*), duas têm três (*abb*), a sexta tem dois (*aa*), e é esta que apresenta dois grupos de voltas. E vale aqui ressaltar que esta *cantiga velha* ("Sois fermosa e tudo tendes, / Senão que tendes os olhos verdes"), que só é recolhida na ed. de 1616, já tinha aparecido, desde 1595, em forma ligeiramente diversa e designada como *Mote alheio*: "Vós, Sra., tudo tendes, / Senão que tendes os olhos verdes".

No *Cancioneiro Geral* Camões ainda encontrou a obediência — se não total, bem acentuada — às regras de Enzina, mas praticamente as ignorou, só glosando, como vimos, seis cantigas e dois vilancetes, mas quase cem motes. O que o nosso poeta quis conservar, parece-nos, foi o tipo de poema motivado, provocado, desenvolvido a partir de uma fórmula previamente estabelecida (por ele mesmo ou por outrem), para melhor exibir seu virtuo-

8. ENZINA, Juan del. op. cit., p. 42.

sismo, seu domínio dos processos, para se afirmar dotado de "engenho e arte" um par que não se dissocia sem que a obra se ressinta. Assim, a maior parte da sua lírica da medida velha se constitui de voltas ou glosas: para cem destas composições, há apenas vinte e cinco trovas, endechas, esparsas, numa razão de 4 : 1. Na verdade, são cento e vinte e seis os poemas camonianos da medida velha — sessenta e nove incluídos na ed. de Soropita (1595), dezenove na de Estêvão Lopes (1598), dezesseis na de Domingos Fernandes (1616), doze na de D. Antônio Álvares da Cunha (1668) e dez na de Juromenha (1846);⁹ se acima omitimos as célebres redondilhas de "Sôbolos rios", foi por nos parecerem menos facilmente classificáveis num dos dois tipos mencionados, merecendo-nos uma atenção especial. De fato, se "Sôbolos rios" não se compõe, a rigor, de um mote e glosas, não deixa de ser, em seu todo e em cada uma de suas partes, a glosa do Salmo 136, e de cada um dos seus versículos. Assim, seria talvez lícito considerarmos este poema um tipo à parte na lírica camoniana em metros tradicionais.

Até aqui procuramos caracterizar a medida velha do 2º período medieval e nela enquadrar os poemas camonianos que a utilizam; o fazê-lo foi o primeiro passo que demos para neles apreender a dimensão tradicional. Se recuarmos mais um pouco no tempo e chegarmos ao lirismo trovadoresco, veremos que, a par de cantigas de amor que não constituem novidade na lírica amorosa, lá encontramos as cantigas de amigo, em que a mulher é que fala, dando a sua própria visão das coisas, ou é apresentada pelo poeta, como narrador de uma situação por ela vivida, podendo ela também falar. De ambos os tipos encontramos exemplos em Camões.

Em um caso ou noutro — metros e gêneros do lirismo palaciano ou gêneros do trovadoresco — estamos

9. Estamos citando pela edição: CAMÕES, Luís de. *Obras escolhidas*, com prefácio e notas do Prof. Hernani Cidade. v. I: Redondilhas e sonetos. 2. ed. Lisboa, Sá da Costa, 1954.

por enquanto no nível do significante. E neste vamos permanecer, salientando um aspecto já bastante estudado em Camões, e no *Cancioneiro Geral*, a que Antonio José Saraiva chama de “estilo engenhoso”¹⁰ e Hernâni Cidade aponta como o aproveitamento, na arte, da “graça da sua técnica e [d] o encanto do seu ritmo para os brincos da inteligência arguta e engenhosa”.¹¹

Esse estilo engenhoso aparece em Portugal, como na França, no fim da Idade Média, no período de transição para o Renascimento. Os poetas desse período chamaram-se em França “grands rhétoriciens”: preocupavam-se em cultivar a retórica e alguns sobre ela escreveram, como Pierre Fabri, autor de *Grand et vray art de pleine rhétorique* (1521). Nesta obra encontram-se informações minuciosas sobre processos que encontramos na poesia portuguesa da época, como: a rima equivocada (quando forma jogo de palavras); a rima reforçada (quando as cesuras rimam entre si, o que permite ler o poema de várias maneiras). Assinala-se ainda a possibilidade de mais de uma leitura do poema: além da normal, de cima para baixo, outra de baixo para cima, outra ainda verso a verso de traz para diante.¹²

Esses processos, e outros mais, usa-os Camões com a máxima mestria. Hernâni Cidade, sempre arguto na apreensão do fato literário, ressalta no poeta “as graças do espírito alegre e vivo”, o “engenho ágil, fino, irônico, umas vezes fácil, outras complicado e retorcido, pois também havia prazer em decifrar o *conceito adivinha*, feito para vaidosa fruição das inteligências mais cultas e penetrantes”.¹³ Embora assim valorizando esse tipo de arte virtuosística, mestre Cidade (mestre de todos

10. SARAIVA, Antonio José. *Luis de Camões*. Lisboa, Publicações Europa-América, 1959, p. 28-38.

11. CIDADE, Hernani. *Luis de Camões: o lírico*. 2. ed. rev. e ampliada. Lisboa, Livr. Bertrand, 1952. p. 102.

12. GRANGES, Ch. — M, des *Histoire de la littérature française*. 41 e, éd. Paris, Hatier, 1946. p. 183-185.

13. CIDADE, Hernani. op. cit., p. 102-103.

nós) ressalta que “Camões não se deteve nesta piro-técnica de equívocos de palavras e símbolos. Às vezes, em seus brinquedos líricos, põe sob os audaciosos e risonhos metaforismos as verdades que é costume dizer com gravidade”.¹⁴

Mais severo é o julgamento de Saraiva: “Nem sempre, porém, este exercício de engenho é um malabarismo fútil. A análise vocabular pode prestar-se a um desenvolvimento discursivo e servir de ponto de apoio a uma meditação”.¹⁵

Ora, parece-nos que, se o poeta consegue realizar plenamente esse jogo dos significantes, fazendo deles, em parte, o próprio significado da sua obra, pouco importa que o significado que lhe subjaz seja uma verdade grave, sirva de ponto de apoio a uma meditação,¹⁶ ou não passe de episódio galante.

Já agora nos permitimos levantar uma dúvida: essa agudeza e engenho que tanto se ressaltam em Camões (e significativamente lembrar o título da obra de Gracián)¹⁷ representarão a permanência de uma tradição ou a antecipação de um momento de que ele é considerado o expoente em Portugal? Será Camões o último dos retóricos, medievais ou o primeiro maneirista português?

A resposta não é pacífica, antes pode suscitar objeções que esperamos que surjam em seminário. Mas vamos tentá-la, principiando por conceituar o maneirismo na literatura, que Hauser define como

un estilo en el que el instrumento de la representación y el medio en que esta se mueve no son solo medio, sino, en cierto sentido, también fin, no solo forma, sino también contenido (...)

La literatura del manierismo no es sólo como toda otra, un arte vinculado a la palabra y cuyas raíces se hallan en el lenguaje, sino, además, un arte que surge del espíritu del

14. Id., *ibid.*, p. 106.

15. SARAIVA, Antonio José. *op. cit.*, p. 29.

16. Id., *ibid.*, p. 29.

17. GRACIÁN, Baltazar.

lenguaje; un arte que no tanto aporta un contenido al lenguaje, cuanto lo extrae de él.¹⁸

E é ainda Hauser que, referindo-se a expoentes do maneirismo, como Shakespeare ou Gôngora, diz que seu estilo "podrá decirse que es afectado, pero nunca es un lenguaje libresco", e assinala a "forma familiar burlesca, mescla de pathos y *persiflage*, con que se expresa el poeta".¹⁹ Dá à metáfora²⁰ o papel primordial nessa literatura, pondo-lhe ao lado, quase tão importante, o *conchetto*

que viene a ser la suma de todo lo que puede entenderse por agudeza, chiste, ocurrencia, alusiones oscuras y extravagantes, y sobre todo, combinaciones paradójicas de elementos opuestos.²¹

Reconhecendo que "la literatura del manierismo se encuentra profundamente vinculada a la tradición petrarquista",²² o eminente sociólogo da arte mostra que

el manierismo (...) provoca una nueva complicación de la dialéctica amorosa, y oscurece el lenguaje de la lírica amorosa, que en Petrarca se había hecho relativamente claro y directo.²³

Todas essas afirmações a respeito do maneirismo podem aplicar-se a grande parte da obra de Camões, inclusive a profunda vinculação desse movimento à tradição petrarquista que ele reveste da complicação dialética dos *conchetti* e de outros processos inovadores.

Assim, teria Camões incluído em sua obra a dimensão tradicional da lírica medieval em seu significante — verso de arte real e o de arte-maior, o mote, a trova, a esparsa — mas também em seu significado — o tema obsessivo do

18. HAUSER, Arnold. *Literatura y manierismo*. Madrid, Ed. Guadarrama, 1969. p. 41.

19. Id., *ibid.*, p. 50.

20. Id., *ibid.*, p. 54-64.

21. Id., *ibid.*, p. ?

22. Id., *ibid.*, p. 75.

23. Id., *ibid.*, p. 76-7.

amor quase sempre irrealizado, da morte / não morte por amor, do amor "serviço"; a dimensão contemporânea do lirismo renascentista, sob a influência direta de Petrarca, também no significativo — o decassílabo, o soneto, a canção —, e no significado — as contradições do amor, o retrato idealizado da mulher amada, o platonismo; e ainda a dimensão futura do maneirismo (futura por ser ele um precursor) em que se fundem as duas experiências — do passado e do presente — na medida justa com que atinge o apuro máximo no poema brejeiro, de circunstância ou não, no poema sério em que se queixa do Fado, da ventura ou dos desconcertos do mundo ou no ainda mais sério em que busca em Deus a única solução. Como todo artista de exceção, ele é o vate, aquele que antecipa, tornando-nos impossível apor-lhe um rótulo, pois que muitos lhe convêm e nenhum o define. E é exatamente isso que dificulta a nossa tarefa de apreender-lhe apenas a dimensão tradicional: as várias dimensões da sua obra coexistem, interpenetram-se, completam-se e raramente se podem isolar. Para limitar a nossa área, vamos levar em consideração que o outro tema básico proposto para esta "Semana de Estudos Camonianos", no que toca à lírica, foi: "A lírica camoniana e as direções da poesia renascentista, o que faz crer que de nós se espera que nos atenhamos àqueles poemas que de início chamamos de poemas da medida velha e dos quais já fixamos as características externas. A eles voltamos, pois, começando pelos que revelam a influência do lirismo trovadesco, no que este tem de mais peculiar: as cantigas de amigo.

Como dissemos atrás, estes poemas se apresentam:

1. como uma breve narrativa, onde temos da mulher apenas a visão do poeta-narrador;
2. como narrativa em que se ouve não só o narrador, mas também o personagem feminino;
3. como solilóquio ou diálogo sem resposta posto na boca da mulher, a transmitir-nos a sua visão do amor. Do primeiro tipo são, por exemplo, as

cantigas que têm por mote: "Descalça vai pera a fonte / Lianor pela verdura; / Vai fermosa, e não segura",²⁴ ou: "Descalça vai pela neve: / "Assim faz quem Amor serve"²⁵ ou ainda:

"Se Helena apartar
Do campo seus olhos
Nascerão abrolhos"²⁶

Nas três, a figura feminina, dotada sobretudo de graça, é apresentada num quadro natural, como costumava ser a menina dos velhos cancioneiros; mas são três meninas diferentes: da que vai à fonte pela verdura, apenas sabemos que é "tão linda que o mundo espanta", que vai graciosamente vestida com a roupa "de cote" e que não vai segura; da que, também descalça, vai pisando a neve, sabemos que é fermosa, e a conhecemos por dentro como uma das vítimas do Amor; este mergulho no coração da mulher se reflete nas oposições entre sua delicadeza feminina e a força do seu sentimento, culminando com estes versos finais:

Com todo o frio se atreve.
Vede em que fogo ferve
O triste que o Amor serve.

Da Helena, nos diz o narrador que seus olhos têm poder mágico sobre a natureza; se assim é, "que fará nas vidas?" E a resposta vem naquele tom de ameno "persiflage" de que fala Hauser:

"Trá-las suspendidas,
Como ervas em molhos,
Na luz de seus olhos.

de tal modo que

De cada pestana
Ua alma lhe pende.

24. CAMOES, Luis de. op. cit., p. 154.

25. Id., ibid., p. 10.

26. Id., ibid., p. 120.

Bem humorada, maliciosa mesmo é a glosa ao mote: "Coifa de beirame / Namorou Joane",²⁷ já pertencente ao segundo tipo que estabelecemos. É ela que fala, dirigindo-se a ele, em função conativa acentuada pelo vocativo Joane, presente em todas as coplas. Declara-lhe amor, lembra-lhe duas vezes que "Amor / Se pinta despido" (da segunda vez, como último argumento), adverte-o de que os outros se riem da sua parvoíce — não esqueçamos que os Parvos do *Auto da Barca do Inferno* e do *Velho da Horta* se chamam ambos Joane — ao significado do nome parece referir-se ela por fim, sem mais recursos para convencê-lo:

Sabes de que vem
Amares beirame?
Vem de ser Joane.

Nesta cantiga, o papel do narrador se resume a uma copla; não assim na que leva à fonte outra Lianor, a quem o poeta apenas empresta voz para a pergunta dolorida às amigas: "Vistes lá o meu amor?", que nos lembra o "Ai Deus, e u é?" de D. Dinis.

Chamamos de diálogo sem resposta aquele em que toda a cantiga, na 1ª pessoa, se dirige a uma segunda — a mãe ou o amado — que permanece muda. O mote

Irme quiero, madre,
A aquella galera,
Con el marinero
A ser marinera.²⁸

dá origem a uma graciosíssima barcarola em redondilha menor, na qual é a jovem que sente os estragos do Amor, que logo se refletem no jogo verbal; na primeira copla

Madre, si me fuere,
Dó *quiera* que vó,
No lo *quiero* yo,
Que el Amor lo *quiere* (grifo nosso).

27. Id. *ibid.*, p. 83.

28. *Ib.*, *ibid.*, p. 11.

na segunda:

El, que todo puede,
Madre, no podrá,
Pues el alma vá,
Que el cuerpo se quede.

É a princípio a repetição do verbo *querer* em três sentidos: inserido numa locução adverbial de lugar, de lugar ilimitado pois que abrange todos os possíveis, nela se dilui sua função verbal, embora se lhe possa atribuir um sujeito indeterminado ou até determinado em sua indeterminação: o Fado, a Ventura. Dado início ao jogo, passa logo a ser o verbo na 1ª pessoa, em forma negativa — o não querer dela — e na 3ª, afirmativa — o querer do Amor. Assim, a partir do jogo com o verbo propulsor do dinamismo da vida, tomado dentro da ampla área do querer do destino que a todos governa, chega-se à área individual em que predomina o querer do Amor sobre o da amante. É, pois, apresentado o Amor como uma forma de destino, ao qual não pode ela fugir. E, para acentuar a oposição com o paradoxo, quem impõe a “tirana ley” é um “niño”, e “niño fiero”.

Do *querer* passa-se ao *poder*: não será preciso acentuar a importância da aproximação pois que, para impor o querer, é preciso poder e o Amor tudo pode, menos que uma alma se separe de seu corpo, sem produzir a morte; Temos de entender estes versos nos próprios domínios do Amor: a alma dela é ele que, partindo, deixa-lhe o corpo só: para reunir-se em si mesma, é preciso que vá “Con el marinero / A ser marinera”.

Na cantiga alheia “Falso cavaleiro ingrato”,²⁹ é a ele que ela fala, assumindo a atitude que é em geral, dele — amante não amado. Também assim se mostra ela no solilóquio “De pequena tomei amor”.³⁰ Em ambos, o mesmo processo de jogo de palavras: minina (ela) /

29. Id., *ibid.*, p. 8.

30. Id., *ibid.*, p. 6.

minino (o Amor) / mininas (dos olhos); dó / dor, e de oposições — Amor / desamor; criou-se em mi / mata-me; por amor me perco a mim / por quem de mim perde amor; em idade tão pequena / haja tormento tamanho.

Ainda sob a influência da lírica trovadesca poderíamos talvez incluir o que chamaríamos, com ressalvas, cantiga de malmaridada:

Minina, não sei dizer,
Vendo-vos tão acabada,
Quão triste estou por vos ver
Fermosa e mal empregada.³¹

As ressalvas se devem não à situação dela, que parece a mesma, mas a que a visão é dele. Na verdadeira cantiga de malmaridada, a mulher se revelava, agredia o marido com palavras más e tentava reagir; aqui, ela permanece como está e assim o efeito que exerce sobre o amante:

Matáveis sendo solteira,
Matais agora em casada;
Matais de toda a maneira,
Fermosa, e mal empregada.

A maioria dos outros poemas da medida velha poderia dizer-se composta de cantigas de amor; algumas seriam de escárnio (sem a violência destas). Entre estes tipos do lirismo galaico-português e Camões medeia, porém, todo o lirismo palaciano, que depurou e diversificou aquele, abrangendo-o quase todo e alargando-o. Se filiamos alguns poemas de Camões ao primeiro lirismo, foi justamente ao das cantigas de amigo, que o *Cancioneiro Geral* ignorou.

Na linha deste, poderíamos tripartir os poemas em: 1) poemas de amor; 2) "cousas de folgar" (em geral de circunstância) e 3) sátiras.

Nos poemas de amor (amor não correspondido) o elemento mais freqüente são os olhos, causadores da pena amorosa — os dela, porque foram vistos e não vêem; os

31. Id., *ibid.*, p. 71.

dele, porque vêem e não são vistos, ou porque não podem ver. Pena que ele sofre e que lhe traz lágrimas aos olhos: "Se me levam águas, / Nos olhos as levo".³² Uma vez ele verá lágrimas nos olhos dela:

Vi chorar uns claros olhos
Quando dela me partia
Oh! que mágoa! Oh! que alegria!³³

e só no momento em que dela se aparta. Lamentando este desconcerto, joga com as palavras e os sintagmas que o representam em sua contradição:

Não sei se fui enganado
Pois me tinha defendido.
Das iras do mal querido,
No mal de ser apartado.

Agora peno dobrado,
Achando no fim do dia
O principio da alegria. (grifo nosso)

Caracterizados pelo brilho e poder abrasador:

De vuestros ojos centellas
Que encienden pechos de hielo,
Suben por el aire al cielo
Y en llegando son estrellas.³⁴

são-no sobretudo pela cor verde que é a cor convencional da lírica: viu-a João Garcia de Guilhade na sua senhora:

os olhos verdes que eu vi
me fazem ora andar assi,³⁵

viu-a Petrarca em Laura. Camões segue a tradição, retomando a cor, mas brinca mais uma vez com o signo

32. Id., *ibid.*, p. 3.

33. Id., *ibid.*, p. 146.

34. Id., *ibid.*, p. 16.

35. BERARDINELLI, Cleonice. *Cantigas de trovadores medievais em português moderno*. Rio, Organização Simões, 1953, p. 32.

verbal: *verdes* é o adjetivo — a qualidade atribuída aos olhos — mas também o verbo — a ação que eles não executam, pois que não vêem (e o verbo ainda aparece em forma não homônima, mas parônima: *vedes*). O processo lúdico o leva a uma das suas mais plenas realizações maneiristas da medida velha, pois que cria a ambigüidade que só se percebe quando a palavra se desdobra em dois sintagmas em quiasmo (olhos verdes / verdes olhos), onde só os significantes são os mesmos:

MOTE ALHEIO

Minina dos olhos verdes,
Porque me não vedes?

VOLTAS

Eles verdes são,
E têm por usança
Na cor, esperança
E nas obras, não.
Vossa condição
Não é de olhos verdes,
Porque me não vedes.

Isenção a molhos
Que eles dizem terdes,
Não são de olhos verdes,
Nem de verdes olhos.

Sirvo de gíolhos,
E vós não me credes,
Porque me não vedes.

.....³⁶

À primeira leitura, só se atribui a *verbos* (v. 8) o significado que lhe transmitiram os versos anteriores: é a cor da esperança, negada por não o ver ela. A segunda copla, porém, nos apresenta, no v. 12, a repetição quase total do v. 8 e, em seguida (v.12), a sua inversão.

36. CAMÕES, Luís de. op. cit., p. 1.

É claro que não há aqui tautologia, mas um novo significado e uma nova função sintática. O sentido dos versos 10-13 será: a isenção (o desinteresse, a não participação) — que transparece nos olhos dela não é de olhos que dêem esperança nem de olhos que vejam. Só agora se percebe que no v. 8 havia a bissemia que se patenteia nos v. 12 e 13.

São ainda os olhos verdes que motivam um outro tipo de jogo: partindo de um mote alheio e uma cantiga velha quase iguais (já os mencionamos acima), o poeta faz três glosas diferentes. Na primeira,³⁷ considerando que o azul é cor melhor, dá a primazia ao verde, porque é a dos olhos dela. Na segunda,³⁸ em voltas que se estendem por dez coplas, faz o jogo de simulação: finge que aceita a inferioridade dos olhos verdes, enquanto faz o retrato dela; cada novo elemento deste contraponteia com os olhos e a ambos ele faz restrições; estas, porém, o são apenas na aparência (mais uma vez, o significante) da conjunção adversativa; na verdade não restringem, encarecem. Vejamos: o defeito dos cabelos é serem ondados; o das pestanas, serem compridas demais; o da pele do rosto, roubar os corações; o do riso, fazer covinhas no rosto, e assim todos. Ora, a mais elementar homologia nos leva a concluir que:

$$\frac{\text{olhos}}{\text{verdes}} = \frac{\text{cabelos}}{\text{ondados}} = \frac{\text{pestanas}}{\text{compridas}} = \frac{\text{riso}}{\text{covinhas}} \dots$$

porque a razão entre cada antecedente e seu conseqüente é a mesma: *senão que*. E, se lhe quisermos aplicar uma das propriedades das proporções, veremos mais claramente o encarecimento dos olhos, por equipará-los aos outros elementos do retrato:

$$\frac{\text{olhos}}{\text{cabelos}} = \frac{\text{verdes}}{\text{ondados}} \quad \text{ou} \quad \frac{\text{olhos}}{\text{riso}} = \frac{\text{verdes}}{\text{covinhas}}, \text{ etc.}$$

37. Id., *ibid.*, p. 2.

38. Id., *ibid.*, p. 142.

Duas atitudes podiam ter os amantes no *Cancioneiro Geral*: cuidar ou suspirar. O suspirar extroverte a pena, tornando-a menor. Amar melhor é cuidar. Por isso diz Camões:

Mi nueva y dulce querella
Es invisible à la gente;
El alma sola la siente,
Que en cuerpo no es dino della.³⁹

Sepan que me manda Amor
Que de tan dulce querella
A nadie dé parte della,⁴⁰
Porque la sienta mayor.

Os cuidados crescem com as suspeitas e os ciúmes, e o poeta sobre eles escreve dois longos poemas em coplas de dez pés: "Carta a uma dama"⁴¹ (duzentos e dez pés) e "A umas suspeitas"⁴² (noventa pés); neste, sobretudo, a intensidade da emoção confessional, antecipa o pré-romântico Bocage ou o romântico Garret.

Suspeitas, que me quereis?

ele vai insistindo no desejo de esclarecê-las, de ter a verdade:

Mas queria esta certeza
Daquela que me atormenta:
Porque, em tamanha estreiteza,
Ver que disso se contenta,
É descanso da tristeza

Ao sofrimento de saber-se não amado — que é o de sempre — acrescenta-se o de julgar-se preterido. Aquele lhe traz mágoa, dor, pena (as palavras freqüentes na expressão da coisa de amor), sempre acompanhadas

39. Id., *ibid.*, p. 18.

40. Id., *ibid.*, p. 19.

41. Id., *ibid.*, p. 28-37.

42. Id., *ibid.*, p. 38-40.

de uma triste resignação ou até de um doce contentamento de ser triste. Este lhe dá momentos de revolta, desejos de quebrar a passividade da aceitação e reagir:

Já nas iras me inflamei:
Nas vinganças, nos furores
que, já *doudo*, imaginei;
E já *mais doudo* jurei
De *arrancar de alma* os amores.
Já determinei mudar-me
Pera outra parte *com ira*;
Depois vim a concertar-me
Que era bom certificar-me,
No que mostrava a mentira. (grifo nosso)

Como se vê, a violência da reação é passageira: caindo em si, reconsidera e vê que

... depois já de cansadas
As fúrias do imaginar,
Vinha enfim a rebentar
Em lágrimas magoadas
E bem pera *magoar*. (grifo nosso)

Da área semântica da ira, vingança, loucura, furor, fúria, passa à da mágoa e das lágrimas, estas não manando ou correndo, mas rebentando — último vestígio da violência anterior. Lançado o desabafo, quase gritado, volta o poeta a policar-se a expressão e retoma o jogo das oposições:

Olhai bem se me trazeis,
Senhora, posto no fim;
Pois neste estado a que vim,
Pera que vós confesseis,
Se dão os tratos a mim.

e adiante:

Justiça tão mal olhada,
Olhai com que cor se doura,
Que quero, ao fim da jornada,
Que vós sejais confessada,
Pera que eu seja o que moura!

Mas os últimos versos recuperam, pelo menos em parte, o tom momentaneamente perdido:

E assim vou desesperado,
Porque estes são os costumes
De amor que é mal empregado,
Do qual vou já condenado
Ao inferno de ciúmes!

Foi este verso final, sobretudo, que nos lembrou Garret, o Garret de "Este inferno de amar",⁴³ tão confessional, como se sabe.

Na "Carta a uma dama" — o segundo mais extenso poema da medida velha — após quatro coplas introdutórias em que se faz patente o ato da escritura (a Amor dita o que o poeta deve escrever), virá a enumeração, copla a copla, dos efeitos do amor: "Altos efeitos de mi / E daquela a quem te dei". O poeta quer que a senhora os ouça: "ouvi, que pois Amor nota, / Milagres se hão de notar" (atente-se para o duplo sentido de *notar* = ditar e observar). Nessa introdução, faz Camões um jogo dos mais realizados com a polissemia da palavra *pena*:

Querendo escrever, um dia,
O mal que tanto estimei,
Cuidando no que poria,
Vi Amor que me dizia:
Escreve, que eu notarei.
E como pera se ler
Não era história pequena
A que de mim quis fazer,
Das asas tirou a pena
Com que me fez escrever.

43. GARRETT, Almeida. *Folhas caídas*. Lx., Portugália, 1955, p. 41.

E, logo como a tirou,
Me disse: — Avisa os espíritos,
Que pois em teu favor sou,
Esta pena que te dou
Fará voar teus escritos. —
E dando-me a padecer
Tudo o que quis que pudesse,
Pude, enfim, dele dizer
Que me deu com que escrevesse
O que me deu a escrever.

Sobre este passo são dignas de consideração as observações feitas por Hernani Cidade⁴⁴ e, mais detidamente, por Antonio José Saraiva. Este acentua que o jogo verbal atinge maior profundidade

em dizer que o Amor tirou das suas asas a pena com que fez escrever o Poeta. A pena do escritor? A pena do amante? Justamente, elas estão unidas (...) E que pena fará voar seus escritos? A dor que escreve ou o com que se escreve a dor? Na coincidência dos dois significados é que está o pensamento do Autor. E os versos finais: "me deu com que escrevesse / o que me deu a escrever" têm um denso conteúdo. E de notar é como o pensamento parece estar consubstanciado nas palavras, confundir-se com elas, a ponto que as tentativas para o traduzir noutras parecem atraí-lo ou pelo menos enfraquecê-lo, o que resulta justamente de toda a construção se basear nas virtualidades semânticas daquela mesma palavra *pena*.⁴⁵

Não há nada a acrescentar a esta análise de Saraiva; apenas lembráremos que Camões retoma o jogo em outros poemas, como no mote: "Perguntais-me quem me mata?", cuja glosa começa:

E se a pena não me atija
A dizer pena tão forte...⁴⁶

44. CIDADE, Hernani. op. cit., p. 104.

45. SARAIVA, Antonio José. op. cit., p. 32-33.

46. CAMÕES, Luís de. op. cit., p. 127.

ou em

Perdigão perdeu a pena,
Não há mal que lhe não venha.

Perdigão que o pensamento
Subiu a um alto lugar,
Perde a pena do voar,
Ganha a pena do tormento.
Não tem no ar nem no vento
Asas com que se sustenha:
Não há mal que lhe não venha.

Quis voar a ua alta torre,
Mas achou-se desasado;
E, vendo-se depenado,
De puro penado morre.
Se a queixumes se socorre
Lança no fogo mais lenha:
Não há mal que lhe não venha.⁴⁷

mas só atinge a mesma altura em “Sôbolos rios...”

... se Amor assim o ordena,
Razão é que canse a pena
De escrever pena tamanha.

Porém se, pera assentar
O que sente o coração,
A pena já me cansar,
Não canse pera voar
A memória em Sião.⁴⁸

Ainda voltamos à “Carta a uma dama”, para assinalar a presença do que Curtius⁴⁹ insere no item “Metaforismo amaneirado”: o uso da palavra *hydrops* e seu derivado *hydropicus*, nos séculos IV e V no sentido de “presunção intelectual”; de novo no séc. XII, agora com o sentido de “sede mórbida” (os três exemplos que ele

47. Id., *ibid.*, p. 133.

48. CAMÕES, Luís de. *op. cit.* p. 109.

49. CURTIUS, Ernst Robert. *Literatura européica e idade média latina*. Rio, INL, 1957. p. 290-1.

dá são de sede de dinheiro) e no séc. XVII (Gôngora, Calderón, Gracián). O exemplo de Gôngora ainda se refere à ambição: Calderón é que aplica a metáfora ao desejo amoroso:

Con cada vez que te veo
Nueva admiración me das,
Y cuando te miro más,
Aun más mirarte deseo:
Ojos hidrópicos creo
Que mis ojos deven ser...

Pois Camões já dissera:

Do mal que Amor em mim cria
Quando aquela Fénix vejo,
São de todo ficaria;
Mas fica-me hidropesia,
Que, quanto mais, mais desejo.⁵⁰

Como Camões (e antes dele), dois grandes poetas da medida velha tinham feito versos que pretendiam captar a insolúvel dicotomia da alma humana nas malhas de uma linguagem em que os pronomes pessoais e possessivos da primeira pessoa, cindidos entre “mim mesmo e mim”, continham “mim” e “imigo de mim”, “cuidado e cuidado”. Nestes poemas, cuja modernidade acaba de ser testada pela musicalização de “Comigo me desavim”, o que os destaca da maioria das obras da época é a reflexão sobre o problema existencial do homem em si, sem causa externa revelada, nem mesmo o amor, causa máxima de desconcerto na lírica de então.

Em Bernardim, o “vilancete seu” condensa o melhor do pequeno poema:

Antre mim mesmo e mim
Não sei que s'alevantou,
que tão meu imigo sou.

50. Id., *ibid.*, p. 291.

mas a segunda volta o explicita e reforça:

De mim me sou feito alheo;
antr'o cuidado e cuidado
está um mal derramado,
que por mal grande me veo.
Nova dor, novo receo
foi este que me tomou;
assi me tem, assi estou.⁵¹

Constata ele o fato, sem esboço de reação; Sá de Miranda, mesmo sentindo a vanidade do desejo, gostaria de fugir. A impossibilidade de *fugir-se* e a necessidade de *trazer-se* criam a tensão que produz esta "Cantiga":

Comigo me desavim,
vejo-m' em grande perigo:
não posso viver comigo,
nem posso fugir de mim.

Antes qu'este mal tevesse
da outra gente fugia;
agora já fugiria
de mim, se de mim podesse.

Que cabo espero, ou que fim,
deste cuidado que sigo,
pois trago a mim comigo
tamanho imigo de mim? ⁵²

Desta obra da juventude de Sá de Miranda deve ter Camões utilizado as rimas *perigo / comigo*, além da própria palavra *perigo*, síntese da situação na cantiga mirandina, e que em Camões passa a ser ele mesmo: "eu mesmo sou meu perigo". E, complicando maneiristi-

51. RIBEIRO, Bernardim. *Vilançete seu*. In: RESENDE, Garcia de. *Cancioneiro Geral*, nova edição preparada pelo Dr. A.J. Gonçalves Guimarães. Coimbra, Imprensa da Universidade, 1913. v.V, p. 271 (modernizamos a grafia).

52. SÁ, Doutor Francisco de Sá. "Cantiga" IN: RESENDE, Garcia de. op. cit., v. III, p. 152. (No *C. Geral*, Sá de Miranda é chamado como citamos).

camente o seu poema, ele analisa a sua possível *reação*, se *pudesse* livrar-se de si: não teria gosto. E por que? Enquanto Bernardim e Sá de Miranda só falaram do *mal* que lhes veio, nosso Poeta joga com mal / bem, gosto / desgosto, sublinhando a cisão do pronome da 1ª pessoa com a qualificação das suas metades e gerando ambigüidade:

MOTE

De que me serve fugir
Da morte, dor e perigo,
Se me eu levo comigo?

VOLTAS

Tenho-me persuadido,
Por razão conveniente,
Que não posso ser contente,
Pois que pude ser nascido.
Anda sempre tão unido
O meu tormento comigo,
Que eu mesmo sou meu perigo.

E, se de mi me livrasse,
Nenhum gosto me seria,
Que, não sendo eu, não teria
Mas que esse bem me tirasse.
Força é logo que assim passe:
Ou com desgosto comigo,
Ou sem gosto e sem perigo.⁵³

Veja-se como nos parece que se deve entender esta última volta, a partir de mote. Em: "me eu levo comigo", podemos considerar que o pronome reto *eu* corresponde ao *eu* total, formado de *me* e *comigo*, que são levados juntos pelo *eu*. Na primeira glosa, o *eu* = *perigo*. Na segunda, *eu* seria igual a *não eu* ("não sendo eu") se

53. CAMÕES, Luís de. op. cit., p. 24. Alteramos um pouco a pontuação da segunda volta. Na edição citada, há ponto depois de *séria* e não o há depois de *tirasse*.

quebrasse a sua totalidade (“se de mi me livrasse”), pois, privado da sua duplicidade, “não teria / Mal que esse bem me tirasse”. E aqui está a ambigüidade de que falamos: são possíveis duas leituras deste verso, conforme se considere qual dos dois substantivos (mal / bem) é o sujeito ou o objeto direto. Assim, o que importa não é que se deva eliminar o mal (ou o bem) para obter a solução do problema, mas que não é possível unificar o ser humano, homogeneizá-lo: há que conservar-lhe a contradição essencial, embora esta também não leve a nenhuma solução tranquilizadora:

Força é logo que assim passe:
Ou com desgosto comigo,
Ou sem gosto e sem perigo.

Só no nível dos significantes repetidos parece haver oposição entre os dois últimos versos: com / sem, mas é esse mais um passo do Poeta no sentido de tornar opaco seu texto, para que melhor o vejamos em sua literalidade e, refletido nela, o próprio labirinto da psique humana: o que estes versos confirmam ao fim do poema é que: comigo ou sem mim (“sem perigo”) não há gosto em viver (se Hauser conhecesse estes versos, não hesitaria em louvar-lhes os *concetti*). Permitindo-nos, nestas apreciações, estender ao humano em geral o que pareceria dever restringir-se à experiência do Poeta; se o fizemos foi por termos encontrado dois versos que a isso nos autorizaram: “não posso ser contente / Pois que pude ser nascido”. (v. 6-7). A origem de tudo está em ter nascido. E isso ocorre a toda a gente.

O confronto dos três poemas não foi uma fuga ao nosso roteiro: antes o desejo de acentuar, em circunstâncias idênticas, o procedimento de três poetas de alto nível. E não pretendemos em nenhum momento um juízo de valor, mas nos preocupamos em distinguir Camões dos dois que o antecederam, sobretudo pelo tratamento maneirista dado ao tema comum.

Capaz de adequar ao significado o significante pertinente, em assuntos de tanta valia, também o faz Camões na poesia dita de circunstância, cujo exemplo encontrou no *Cancioneiro Geral*.

São graciosíssimas as trovas do "Banquete dado na Índia a fidalgos seus amigos",⁵⁴ as que enviou "A uma dama que lhe mandou pedir algumas obras suas",⁵⁵ "A uma senhora que rezava por umas contas",⁵⁶ e muitas mais. Em outras se acrescenta uma certa dose de malícia, nunca grosseira, em que se permite um à vontade que não se permitirá na lírica da medida nova, mas que retorna em certos passos d'*Os Lusíadas*. Vejamos alguns exemplos: "A uma dama que lhe chamou diabo" ele responde:

MOTE

Senhora, pois me chamais
Tão sem razão tão mau nome,
Inda o diabo vos tome.

VOLTAS

Quem quer que viu ou que leu,
Terá por novo e moderno
Ter quem vive no Inferno
O pensamento no Céu.
Mas se a vós pareceu
Que me estava bem tal nome,
Esse diabo vos tome.

.....

As duas outras voltas terminam com variantes desta, nas quais reforça a pretensão de tomá-la; a quarta revela-lhe a decisão de aceitar o nome:

Mas, pois que me dás tal nome,
Tomo-o, pera que vos tome.⁵⁷

54. Id., *ibid.*, p. 89-92.

55. Id., *ibid.*, p. 60-1.

56. Id., *ibid.*, p. 76-7.

57. Id., *ibid.*, p. 69-7.

Mandando a outra um papel de alfinetes, joga com os alfinetes e com o verbo picar: ela o pica com os raios de seus olhos, tão agudos, que, em vez de "dar picadelas", "dão feridas". Mas ele espera dos seus "que vão lá", "que vos apertem" e inveja-os porque "chegam / Onde eu não posso chegar". A mais ousada pilhéria que encontramos na sua lírica está num mote a uma dama doente:

MOTE

Deu, senhora, por sentença
Amor, que fôsseis doente,
Pera fazerdes à gente
Doce e fermosa a doença.

Não sabendo Amor curar,
Foi a doença fazer
Fermosa, pera se ver,
Doce, pera se passar.
Então, vendo a diferença
Que há de vós a toda a gente,
Mandou que fôsseis doente
Pera glória da doença.

E digo-vos de verdade
Que a saúde anda invejosa,
Por ver estar tão fermosa
Em vós esta enfermidade;
Não façais, logo, detença,
Senhora, em estar doente,
Porque adoecerá a gente
Com desejos da doença.

Que eu, por ter, fermosa Dama,
A doença que em vós vejo,
Vos confesso que desejo
De cair convosco em cama.
Se consentis que me vença
Deste mal, não houve gente
Da saúde tão contente,
Como eu serei da doença.⁵⁸

58. Id., *ibid.*, p. 75-6.

Citemos agora alguns poemas que seguem as técnicas do *Cancioneiro Geral*, enumeradas na obra de Pierre Fabri (v. nota 12): o “Labirinto a queixar-se do mundo”,⁵⁹ composto de cinco coplas de 10 pés, que é possível ler de várias maneiras, o “ABC em motes”⁶⁰ e sobretudo as “Endechas” que são realmente, no gênero, uma excelente realização:

Vós sois ua dama
Das felas do mundo;
De toda a má fama
Sois cabo profundo,
A vossa figura
Não é pera ver;
Em vosso poder
Não há fermosura.
Vós fostes dotada
De toda a maldade;
Perfelta beldade
De vós é tirada.
Sois muito acabada
De taixa e de glosa:
Pois, quanto a fermosa
Em vós não há nada.

Do grão merecer
Sois bem apartada;
Andais alongada
Do bem-parecer
Bem claro mostrais
Em vós fealdade:
Não há i maldade
Que não precedais.
De fresco carão
Vos vejo ausente;
Em vós é presente
A má condição.
De ter perfeição
Mui alheia estais;
Mui muito alcançais
De pouca razão.⁶¹

(Na edição da Aguilar,⁶² o poema tem o seguinte título: “Estanças na medida antiga que tem duas contrariedades, louvando e deslouvando ãa Dama”).

O poema, a nosso ver, deveria vir escrito sem a bipartição de cada pé de arte-maior, para que surgisse primeiro o louvor à dama e só depois se descobrisse a maldade do deslouvor. Além destas duas leituras, podemos fazer outras;

59. Id., *ibid.*, p. 50-2.

60. Id., *ibid.*, p. 166-75.

61. Id., *ibid.*, p. 163.

62. CAMÕES, Luís de. *Obra completa. Organização, Introdução, comentário e anotações do Prof. Antonio Salgado Júnior.* Rio, Aguilar, 1963. p. 647.

1) lendo os pés de arte-maior do último para o primeiro:

Em vós não há nada de pouca razão,
Pois, quanto a fermosa, mui muito alcançais;
De taixa e de glosa mui alheia estais... etc.

2) lendo os pés quebrados do último para o primeiro:

De pouca razão
Mui muito alcançais;
Mui alheia estais
De ter perfeição... etc.

3) lendo a coluna direita antes da da esquerda:

Do grão merecer vós sois uma dama;
Sois bem apartada das feias do mundo;
Andais alongada de toda a má fama... etc.

É evidente uma exibição de virtuosismo, mas o que valoriza o poema é, a nosso ver, esse jogo de parecer e ser, em que o primeiro aparece no pé inteiro, de grave solemnidade, e o segundo só se descobre ao quebrar-se a aparência e surgir o pé quebrado, breve, e, para mais, com um acento secundário constante na segunda sílaba (com exceção do antepenúltimo), que mais o torna zombeteiro.

Valoriza Saraiva o estilo coloquial palaciano, que se aproxima da língua falada e na literatura só foi cultivado em peças teatrais, como as de Jorge Ferreira de Vasconcelos e Camões, mal aflorando na lírica.⁶³ Um exemplo deste aflorar, temo-lo no mote: "Caterina bem promete; / Eramá! como ela mente!", onde a interjeição popular, tão usada por Gil Vicente, dá a nota coloquial. Este tom justifica o desabrimento com que diz: "Jurou-me aquela cadela / De vir, pela alma que tinha" de que é este o único exemplo em Camões. Mas o melhor repositório de linguagem popular está n' "Os chamados disparates da Índia", onde, além de expressões feitas, como "no seu seio / cuidam que trazem Paris" (que deve corresponder

63. SARAIVA, Antonio José. op. cit. p. 26-7.

a “julgam que trazem o rei na barriga”), aparece mais de uma dezena de provérbios, alguns dos quais permanecem até hoje, como: “honra e proveito não cabem num saco”, “quem torto nasce, tarde se endireita”, etc. É natural que tal linguagem se encontre numa sátira, em que se apontam disparates, como eram as obras vicen-tinas, ou do Chiado, por exemplo, e em que, parecendo brincar, se faz uma crítica bastante séria, como podemos ver nas últimas coplas do poema:

Ó vós, que sois secretários
Das consciências reais,
Que entre os homens estais
Por senhores ordinários:
Porque não pondes um freio
Ao roubar, que vai sem meio,
Debaixo de bom governo?
Pois um pedaço de inferno
Por pouco dinheiro alheio
Se vende a mouro e a judeu.

Porque a mente, afeiçoada
Sempre à real dignidade,
Vos faz julgar por bondade
A malícia desculpada.
Move a presença real
Ua afeição natural,
Que logo inclina ao juiz
A seu favor. E não diz
Um rifão muito geral
Que o abade, donde canta, daí janta?

E vós ballais a esse som?
Por isso, gentis pastores,
Vos chama a vós mercadores
Um que só foi pastor bom.⁶⁴

Com muitas lacunas — conscientes e motivadas por não ser possível estender-nos mais, dada a destinação deste trabalho —, vamos dando por encerrada a nossa visão da dimensão tradicional na lírica camoniana.

64. CAMÕES, Luís de. *Obras escolhidas*. p. 100 1.

Camões de Cordel

A Jacinto do Prado Coelho

JOEL PONTES

Nas comemorações tetracentenárias de *Os Lusíadas*, lembro dois folhetos de cordel circulantes no Nordeste do Brasil: *As Perguntas do REI a CAMÕES* e *O Filho de Camões*. Trata-se de poesia rústica, feita por e para gente semi-alfabetizada, e para analfabetos, por isso mesmo representativa da simpatia de uma parte do povo — aquela que não tem voz nos meios literários propriamente ditos, e que constitui parcela ponderável, ainda, na população brasileira, que atualmente se alfabetiza e se torna, cada vez mais, urbana.

No caso do primeiro dos folhetos endereço aos especialistas a questão de autoria. A página inicial do texto oferece, no alto, uma indicação discutível: "Autor: Severino Gonçalves de Oliveira". O nome deste poeta é bem conhecido, pois aparece nada menos de sete vezes no catálogo editado pelo Ministério da Educação e Cultura, como autor de outros tantos folhetos, entre os quais não está arrolado o do nosso interesse.¹

Quanto à divulgação de suas obras, notamos que quatro não indicam em que cidade foram impressas e as

1. Ministério da Educação e Cultura e Casa de Rui Barbosa — *Literatura Popular em Verso* [Rio de Janeiro] 1961.

outras são de localidades pernambucanas (Gravatá e Recife) e de Salvador, na Bahia.²

Sendo, pois, além de conhecido pelo povo nas feiras e mercados do Nordeste, experiente no gênero/comércio do cordel, tudo indica não lhe ser estranho o costume de o autor de um folheto encerrá-lo citando o próprio nome. Neste, o das perguntas do REI a CAMÕES, a praxe é respeitada:

○ amões desertou dali
↳ não quiz mais brincadeira
☞ elnou tristeza na corte
↳ nesta hora fagueira
↳ embraram este folhetinho
○ trovador Oliveira.

O nome do autor na derradeira estrofe é uma espécie de marca, das que os proprietários põem, gravadas a ferro incandescente, nas ancas dos animais, algumas de desenhos complicados e muito belos, como as conservadas no Museu de Antropologia, de Natal, Rio Grande do Norte. A marca é um aviso que fica para sempre, e quando a rês muda de dono recebe outra, sem perder a antiga.

Ora, nestes versos citados aparecem dois nomes, um deles em acróstico, de letras deitadas, para se tornar mais evidente aos olhos dos leitores. É outra maneira tradicional de firmar, e tão do agrado geral que certos poetas não vacilam em alterar a estrofação sextilhada, acrescentando ou diminuindo o número de versos, como sacrifício literário à vaidade pessoal. Dila, que se chama na vida civil José Soares da Silva, usa como iniciais de acróstico DILASS, para obedecer à estrofação do todo; João Martins de Athayde moderniza o último nome ao

2. Pela ordem: *O Exemplo do Homem que Atirou na Virgem da Conceição*, *O Valente Cascadura* e *o Mendonça do Pará* e *A Eleição no Inferno*. Nas citações, conservaremos a grafia dos autores. Aqui, trata-se de *eleição*.

subtrair o H e transformar Y em I; mas o "famoso menestrel pernambucano"³ tão apreciado por Leonardo Mota, Leandro Gomes de Barros, um dos clássicos do cordel, fecha composições com estrofe de sete versos para aproveitar seu prenome, processo que também é o de Severino Cesário em relação ao segundo nome, o de Rodolfo Coelho Cavalcanti, que prefere o primeiro, e o de José Costa Leite, que termina em décima ou duas quintilhas para não perder Costa nem desleitar-se.

Quem é Cirilo? Terá composto o folheto de parceria com Severino Gonçalves de Oliveira? Tê-lo-á vendido sob condição de deixar seu ferro, como se faz ao gado, e Severino, por sua vez, negociado com o Editor Proprietário Alfredo Casado, cujo nome vem na capa? Será Cirilo o mesmo Severino, isto é, pessoa conhecida por dois nomes? O editor João Severo da Silva põe Cícero, entre parênteses, depois do nome, e não é caso singular no mundo do cordel.

Homenageado o autor — quem quer que seja — com a preocupação de citar seu nome, tratemos do principal em relação ao folheto. Não é, esta parte, o interesse literário, se considerarmos a arte sob padrões eruditos. Os desacertos mais evitáveis lá se encontram. Cordel julga-se por outros padrões. Nos literários, se nos apegamos a isto, despontam expressões populares ricas de lirismo ou sabor satírico, e talvez encontremos laivos de medievalismo e vôos inesperados da imaginação, mas tudo a ser medido pela falta de cultura dos autores e do público ao qual se dirigem. O que nos preocupa no momento é a repercussão social do nome de Camões e Camões como personagem. Nestes aspectos é que valorizamos *As Perguntas do REI e as Respostas de CAMÕES*.

3. Mota, Leonardo — *Violceiros do Norte*, 3ª ed. Fortaleza Imprensa Universitária do Ceará, 1972. Ariano Suassuma me assegura que Leandro Gomes de Barros é paraibano, do Pombal.

Segundo o Autor, o tipo foi enjeitado à porta de um fariseu a 24 de Agosto — dia em que o diabo anda solto, muito citado pelo cordelitas — de um ano que não indica, em cidade não localizada. Aliás, “não se sabe onde nasceu”. Esta informação, note-se, serve para o épico português, mas também um certo Camões que existiu entre Recife e Olinda, como se verá. O personagem do folheto estudou dos cinco aos sete anos, saindo, com esta idade, a viajar pelo mundo profetizando “presente, passado e futuro”. Este nomadismo é outro dado comum.

O infante, de grande saber e atilado espírito, é decifrador de enigmas, como a quase menina Teodora, de João Martins de Athayde. Nos dois folhetos — como em outros, sendo *A Donzela Teodora* aqui citado por ser dos mais célebres e conhecidos — o fulcro se encontra nas perguntas e respostas. Camões está entre os sete e oito anos de idade quando o rei chama-o “ao reinado” e lhe propõe trinta perguntas, que são como as moedas de Judas, miseravelmente traiçoeiras. Não se fornece justificativa para a resolução real. Camões deverá responder acertando; uma só falha determinará sua morte. Tampouco o poeta popular se detém para condenar a ruindade do testa-coroadada. Tudo parece natural a todos.

O menino chega ao malsinado torneio “com amor”, estranha disposição que só se justifica pela rima seguinte — “as ordens Rei meu senhor”⁴ que contém uma expressão tão freqüente nas estórias de trancoso⁵ que se tornou obrigatória na fórmula de conclusão: “Entrou por uma perna de pinto, saiu por uma de pato, rei meu senhor me mandou que vos contasse mais quatro”. É mais ou menos assim. As variações, mínimas, não excluem a expressão. Também devemos lembrar que existe muito

4. Sem crase.

5. Não de Trancoso, o contista, mas de fantasia, porque o apelativo transformou-se em substantivo comum, no Nordeste do Brasil.

disparate, nos folhetos, nascido de acomodações em relação a métrica e rima. No segundo, dos aqui citados, o filho de Camões vende uma máquina

Por quinze nonileão
De dinheiro em ouro forte.

Retornemos a *As Perguntas do REI e as Respostas de CAMÕES*. Chegado à presença real, o menino prediz que a tudo responderá e fala com despacho:

fassa lá suas perguntas
que sou um pouco vexado.⁶

Depois disto (estamos na metade da pg. 2, estrofe 6^a, contendo o folheto 16 pgs. e 64 estrofes) o que se segue é como luta entre gato e rato em filmes de desenho animado. Perguntas e armadilhas não atingem o número estipulado pelo tirano caprichoso — trinta — porque nas alturas do terço Camões encontra meio de fazer o Rei banhar-se em merda e foge deixando a corte em tristeza, não dizendo o autor se pela humilhação imposta ao poderoso ou se pela falta das brincadeiras do garoto, embora o povo leitor conclua pela segunda hipótese.

O personagem é tocado de simpatia, a sofrer desmandos, a falar e comportar-se como os nordestinos. Em parte alguma se alude a sua nacionalidade portuguesa ou a sua condição de poeta. Nem mesmo se diz seja Luís o seu nome de pia. Até pelo contrário, em vez do “honesto estudo” apregoado pelo Épico, o Camões de cordel, em mais um dado de identificação com os leitores, refere, de passagem, “eu como não tenho estudo”... negando a informação anterior de Cirilo ou Severino Gonçalves de Oliveira, ou desvalorizando, através de topos de falsa modéstia, o “ler, escrever e contar” adquirido aos seis anos. O Rei insulta-o de vagabundo, bandido, danado (esta última é a palavra mais freqüente) irritado por

6. Vexado, no Nordeste, quer dizer apressado.

não encontrar explicação para tanta resposta inteligente, e dá-o por endemoniado:

Pelo jeito me parece
ser protegido do cão.

.....
O Rei disse, este danado
o cão é amigo dele.

O mandão está derrotado, sem ter conseguido baixar a grimpá do seu ínfimo súdito. O povo escuta essas coisas, lidas nas feiras, e sente-se consolado ou, pelo menos, compensado de frustrações. Sem ser um herói desprovido de caráter — anti-herói — Camões sabe correr quando nota que as regras do jogo estão para ser desrespeitadas e o direito da força a ponto de ser traduzido em condenação à morte. Correr, assim, para o povo, é mais uma prova de inteligência e picardia. Coisa de covarde é que não.

Eis aí um Camões brasileiro, o também chamado Camonge pelos ignorantes, que se prolonga em personagem (inteligente) de anedotas de todos os tipos, inclusive fesceninas, nas quais contracena com Bocage, e poetas e políticos brasileiros, de todos os tempos. Um Camões eterno, ou que se vem eternizando porque se moderniza, sem qualquer vínculo com o “português da anedota”, o típico, ou qualquer outro português. Um tipo nordestino, que talvez muitos homens cultos desconheçam, vestido (conforme a xilogravura da capa do folheto) como um pelintra de setenta anos atrás. O detalhe é registrado porque o gravador popular não encontrou no texto, se é que o leu, nada que indicasse o tipo físico nem o traje de Camões. Pelas feições, pode-se dizer que cortou na madeira um “amarelinho” nordestino, a envergar as roupas mais antigas de seu conhecimento. Mais uma apropriação em nome da simpatia. Mais uma dimensão do mito popular.

Circunstância a ser considerada nesta altura: este Camões nordestino é proveniente direto de Luís Vaz de

Camões, ou indireto, por via de um chiste do bispo diocesano D. José Joaquim da Cunha de Azeredo Coutinho, de Olinda? Francisco Pacifico do Amaral refere-se, em duas crônicas,⁷ a um poeta popular que existiu em Olinda e Recife, mais ou menos ano de 1800, de vôo rasteiro, analfabeto, que “nunca conheceu seus pais”. Este indivíduo ganhou amizade e proteção do bispo e o louvava em suas poesias, desde sonetos e églogas a improvisos provocados por motes. Vagabundo, foi pelo bispo, mais de uma vez, recolhido ao recém-fundado Seminário de Olinda, para que recebesse as primeiras letras e tivesse casa e pão. Sempre fugia para a gandaia e quando D. José perguntava por ele o reitor respondia sorrindo: Per totam Olindam ambulat. Informa ainda F. P. do Amaral que o bispo tê-lo-ia apelidado de Camões. Estaria nesta brincadeira a origem do personagem dos folhetos? De qualquer modo, o erudito sacerdote — 12º bispo de Olinda, entre 1798 e 1802, mais tarde de Elvas, inquisidor geral do Reino, amigo de D. João VI, etc. — não poderia ter pensado em outro, se não no Êpico, fosse pela vida erradia do seu amigo pernambucano, fosse por outro motivo qualquer. Em vão se procura em F. P. do Amaral e na leitura de segunda mão que lhe faz Pereira da Costa, em *Folklore Pernambucano*, notícia de ter sido este poeta popular um camões — isto é, por antonomásia, homem de um olho inutilizado — mas até por isto pode ter sido alvo do divertido D. José.

O segundo folheto que completa esta notícia é o recente *O Filho de Camões*, do “Poeta Repórter José Soares”, editado em convênio com o Departamento de Integração Comunitária da Universidade Federal de Pernambuco. Como cordel não traz data, no futuro saber-se-á que este é mais novo do que o outro pelo tipo de xilogravura da capa, onde a parteira aparece de calça comprida e cabelo unissex; pela menção ao Departamento de Inte-

7. Amaral, F.P. do — *Escavações, Factos da História de Pernambuco*, Pernambuco, Typographia do Jornal do Recife, 1884.

gração; à estação rodoviária (*provisória*) do Recife; preço do folheto (o outro é anterior à reforma monetária do Brasil) e alusões a computador e automóvel Volkswagen.

Este filho difere do pai (que em tudo é um herói popular) no uso da inteligência.

O professor Camonzinho
Filho do velho Camões

é um anti-herói no inteiro decorrer do folheto, “quengo refinado”, “sutil como o sono”, “honrando o nome dos pais”... em suma, ladrão de nascença. Ama o roubo e o pratica com tanta graça que o autor só se preocupa com a vítima uma vez — no final, de castigo a Matos Além, um americano orgulhoso “igualmente a Pedro Cem”. Castigo justificado pelo rifão popular que diz — ladrão que rouba ladrão tem cem anos de perdão.

O costume de desdobrar personagem bem aceito em filhos e netos, além de comercial (que o digam o cinema e o próprio cordel) é um acréscimo à glória do tronco de onde provêm. No caso, creditamos aos nordestinos mais esta prova da simpatia dos brasileiros pelo não de todo desconhecido — pelos nossos poetas populares — poeta português. Também aqui só o nome e o mito prevalecem. O “professor Camonzinho” podia ter outro nome e seria tão anti-herói como Pedro Malazarte, Canção de Fogo, o neto deste e tantos e tantos. Não estou comparando a categoria dos folhetos; apenas exemplificando anti-heroísmo. Importa mais salientar que, podendo ter outro, o personagem carrega o nome célebre e a mesma herança de agilidade mental. A falta de caráter não lhe minguou o aplauso popular nem preocupa o autor. Estamos no domínio da comicidade e tanto faz dizer

Antes da galinha pôr
o ovo já era dele

como informar que era xexeiro (caloteador de meretriz) ou referir seu primeiro roubo, da bolsa da parteira que lhe ajudara o nascimento:

Antes de abrir os olhos
Fez a tramoia primeira
Roubou de cima da cama
A bruaca da parteira.

A preocupação moralizadora não existe e sim a alegria das "brincadeiras" e a presença de um tipo inteligente, desculpado, por esta condição, de quaisquer malefícios que cause, sem sequer serem distinguidos os que prejudicam à gente pobre dos que atingem uma sociedade da qual o homem do povo se vê enxotado: a dos que têm algo a perder. Nem por isto a polícia deixa de agir. Em determinado momento o filho de Camões é preso. Porém, ainda assim, o autor encontra uma engenhosa maneira de amesquinhar os soldados e apresentar seu anti-herói como determinador da ação:

Por um cochilo de ótica
Caiu nas mão da Polícia.

Detalhe de meio. No *finale maestoso*, ainda é o Rafles nordestino quem, livre e milionário, recebe as homenagens de José Soares. O filho de Camões agiu todo o tempo como um completo individualista e enriqueceu ilicitamente, como qualquer ladrão vulgar. Ao povo não repugna que seja assim. Alguma coisa poderia dizer sobre o particular, mas não quero retornar a uma questão que me interessou já ao escrever sobre a reivindicação social nos romances de Graciliano Ramos. Refiro estes traços do personagem professor Camonzinho como indiquei Camões indo à corte "com amor", e só. O mais, como diria o escritor vitoriano cujo nome não importa, é outra história.

Rua Amaro Coutinho, 197
Encruzilhada - Recife - Pe

Notas de Livros

PEDRO NAVA, *Baú de ossos*.
Rio, Edit. Sabiá, 393 pp.

Baú de ossos? Baú de surpresas? Baú de Pandora? — Livro de linhagens, eis o que é o primeiro volume das memórias do reumatologista número 1 do Brasil, mineiro de propósito, Pedro Nava, Pedro também ele como o responsável pelo mais famoso *Nobiliário* da historiografia portuguesa, o Conde de Barcelos, filho de D. Dinis.

Em capítulo epigrafado por Mário de Andrade — “Que somos nós? / Pronomes pessoais?” — o autor explica as razões do seu interesse pela ciência genealógica. E justifica-se. Os seus motivos, *mutatis mutandis* — coincidem, curiosamente, com os mencionados tanto no Prefácio do *Livro Velho*, ou *Livro Primeiro de Linhagens*, como no Prólogo elucidativo do *Nobiliário* do Conde D. Pedro.

“Em nome de Deus, fonte e padre d'amor”, o linhagista lusitano se põe a catar e ler escrituras antigas. No intuito de

fazer cumprir o preceito dado a Moisés na *Vedra Lei* — “de amá-Lo de todo o seu sem e seu próximo como si mesmo” —, esquadrinha papéis, arrola nominatas, desenha troncos e ramos ancestrais. Com grande estudo e cuidado — seu engenho visa principalmente a “meter amor e amizade entre os fidalgos” da sua terra. A vista de irrefutável descendência do mesmo sangue, por títulos e alegações de nascimento, naturalmente se deixariam abrandar, “dando-se fé para não fazerem mal uns aos outros”.

Instruídos no interesse fundamental do livro, que a ricos e pobres concerne, por lei divina, aprendemos em seguida as demais razões que moveram o autor à sua redação. Avultam, entre todas, as de caráter social, já enumeradas por Alexandre Herculano quando da publicação dos *Nobiliários*. Essas escritas de família, verdadeiros registros de nascimento, casamento e óbito, resguardavam não só os sagrados preceitos da Igreja de Roma quanto à celebração de matri-

mônio "sem pecado" (livre de parentesco e de impureza de sangue), como disciplinavam as concessões feitas aos descendentes dos fundadores e provedores de mosteiros — o chamado Direito do padroado, e velavam pela boa observância da Lei da avoenga que regia a venda e alienação de bens hereditários.

Isso posto, toda e qualquer prova de parentesco requeria consulta ao indispensável Livro das famílias. Ao rol genealógico de Pedro Nava tampouco falecem essas mesmas virtudes, de sã e honrada tradição peninsular. No seu baú de ossos também se buscam respostas satisfatórias às inquietudes éticas, sociais e fisiológicas de clã, tribo e família: "devemos nos conhecer, afirma, quando nada para saber onde casar, como anular e diluir defeitos de descendência ou acrescentá-los com qualidades e virtudes." (p. 179). Além disso, outros méritos encarecem o perfeito conhecimento da linhagem: uma justa partilha de herança, haja vista a do sempre lembrado Barão de Cocalis, requer mapa rigoroso de toda a emaranhada trama genealógica para evitar desvios e desfazer enganos. Nos tempos coloniais, quando a pureza de sangue conferia privilégios, assegurava empregos e sinecura, eximia de impostos e obrigações, nada mais necessário que a certidão de ascendência limpa e católica, destinada a

dirimir suspeitas de bastardias e laços de parentesco com "infectas nações".

O atual interesse por esses estudos invade outros territórios, já frequentados, advirta-se, pelos nossos avós. As genealogias autorizam, no sentir de Pedro Nava, o orgulho da prosápia, a validade de casta e os esnobismos de brasão e armas. As suas razões, razões pessoais de homem de ciência, têm no entanto outra procedência: sugeriram-nas os reflexos, os instintos, a genética, a zoologia inevitável. Razões de biologista, conclui. E recita, humildemente, diante da "família de várias cores, com altos e baixos, com todas as fortunas": "— Uma família como as outras, só que antiga." (p. 187). Tão antiga, é óbvio, como todas as demais. Mesmo porque o título I do Conde D. Pedro nos remete ao Paraíso e a Adão e Eva, numa severíssima tentativa de averiguação de linhagem... *Ergo*...

"Pobre homem do Caminho Novo das Minas dos Matos Gerais", Pedro Nava recuperou, ao abrir o seu baú de ossos, muita coisa além dos assentamentos de batismo, "justas núpcias" e óbitos. As suas memórias não ficam no mero registro de nomes e apelidos. Vão além: ressuscitam toda uma época com os seus costumes e usos, as suas maldades e hipocrisias. Com franqueza larga e liberdade desapaixonada refere dramas de família, crue-

zas, traições inomináveis e infâmias. Doa a quem doer, proclama a sua verdade. Defende-se, por isso, muito ajuizada-mente, ao confessar: "Cuidar-do dessa gente em cujo meio nasci e de quem recebi a carga que carrego (carga de pedra, de terra, lama, luz, vento, sonho, bem e mal) tenho que dizer a verdade, só a verdade e se possível toda a verdade." (p. 211).

A multiplicação da família, o seu inquieto perambular pelos caminhos do Nordeste, de Minas e do Rio, conduzem-nos por roteiros da mais variada brasilidade. O valor social e político do seu depoimento ultrapassa os limites domésticos: torna-se documento de época, de séria e aguda observação da realidade nacional. Não se detém na trivialidade das paredes da casa, *à huis clos*. Alcança a rua principal, o adro, a matriz, a botica, a prefeitura. Corre as veredas do grande sertão, aposenta-se algum tempo no sertãozinho, deslumbra-se no litoral. Atento sempre ao mundo, à cor, ao cheiro, à luz, à letra e ao espírito, à bona chira ... à vida e às suas glórias e derrotas.

O melhor comentário sobre o *Bau de ossos* já está escrito. Basta reproduzir o juízo crítico de Herculano a respeito do *Nobiliário* do Conde D. Pedro. Corrija-se apenas a referência à Idade Média e a outras emergências contemporâneas. Ei-lo,

sem tirar nem por: "Nas suas páginas sente-se viver a Idade Média; ouve-se a anedota cortesã, de amor, de vingança ou de dissolução, como a contavam escudeiros e pagens por salas d'armas; e as lendas, como corriam de boca em boca, narradas pela velha covilheira, junto do lar, no inverno. Assistimos, por meio dele, às façanhas dos cavaleiros em desagravo da própria honra, aos feitos de lealdade, às covardias dos fracos, às insolências dos fortes, e, enfim, a grande parte da vida íntima do solar do infanção, do rico-homem e do paço real, que as crônicas raro nos revelam." (*Composições várias*).

Crimes, raptos, adultérios, covardias e vilezas, também aí se "estadeiam com poderoso realismo", numa linguagem às vezes rude que lembra a muitos respetos a "portuguesíssima escarnicação" dos textos medievais. A intimidade da família brasileira no século XIX, os seus trajes e vestidos, modos e maneira, os seus hábitos de cama e mesa, tudo se abre a escâncaras para o leitor que se surpreende (como eu me surpreendi) ante a audácia de certas revelações que comprometeriam, tempos idos, a reputação da gente bem e da pequena burguesia. A par disto, há, nas Memórias, páginas de grande lirismo e funda emoção. O poeta Pedro Nava, até hoje bissexto, nelas se derrama, compensadoramente.

Esqueçamos Proust e o sabor evocativo do chá com bolinhos. O autor crismou o próprio livro na freqüente lembrança e citação do seu romance-rio. Valha-nos a nossa tradição literária que nos transporta dos rumos do mato dentro às vias da grande Hispânia. Quem mais queira saber e aprender, leia o Nobiliário do nosso Conde de Barcelos, D. Pedro Nava, *Buã de ossos*.

A guisa de convite à leitura, visitemos com o autor a Etrúria nacional, o "círculo mágico onde se fala a língua do uai." "Língua que se escreve exatamente como o português e que se pratica com as mesmas palavras usadas no resto do Brasil — mas comportando inflexões, cadências, jeitos de frase, uns sincopados, uns sustentidos e uns estacados que nos permitem conversar diante dos demais brasileiros e até dos mineiros extremos do Norte, do Triângulo, do Sul e da Mata, num código, numa cifra, numa criptofonia — cujo sentido só

é percebido pelos iniciados do Curral, do Sabará, de Nova Lima, Caeté, Santa Luzia, Itabira, Cocais, Santa Bárbara, Mariana, Ouro Preto, Congonhas do Campo. Terras pesadas de espantos e metais. Noruegas cheias de avencas e assombrações. Montanhas inteiras de ferro. Valados socavões atulhados de ouro. Ouro de todo jeito. Preto, branco, fino, podre ... Solo imantado, metálico, pulvurulento, pegajoso que segurou firmemente o pé errante dos paulistas, desmanchou-lhes a prosápia, triturou-os no sofrimento, na fome, no crime, na pestilência, na cobiça, no medo, no pagode, no homizão. Ficaram na terra e foram — fomos! — ficando mineiros." (p. 103-104).

Comovida e abençoada mineirice! Que venha o segundo volume. "Poeticamente, convém recordar, a genealogia é oportunidade de exploração no tempo" (p. 186). E o tempo se abre, atrás de nós, imenso.

MARIA JOSÉ DE QUEIROZ

CAROL CHOMSKY, *The Acquisition of Syntax in Children From 5 to 10*. The Massachussets Institute of Technology. 1969.

Trata-se do trabalho de doutoramento, sob a supervisão de Jakobson, da esposa de Noam

Chomsky, posteriormente revisito e ampliado para publicação.

A tese da autora é que, ao contrário do que se acredita, a criança de cinco anos não dominou ainda a estrutura sintática de sua língua. Esse domínio só se aproxima do adulto na idade aproximada de dez anos, embora, após os cinco anos, o processo de aquisição

de estruturas sintáticas tenha diminuído sensivelmente.

Para provar sua tese, a autora escolheu quatro tipos de estruturas, nas quais diferentes razões levam a complexidade sintática e consequente interpretação errônea por parte de crianças.

As estruturas cuja compreensão foi testada entre crianças de cinco a dez anos são as exemplificadas abaixo.

1 — *John is easy to see.* (John é fácil de ver.)

John is eager to see. (John está ansioso por ver.)

No original inglês, as duas frases parecem, à primeira vista, ter estruturas idênticas: locução nominal + BE + adjetivo + infinitivo. Entretanto, na primeira frase, *John* é o objeto do infinitivo *see*: *John* é facilmente visto por outros. Na segunda, *John* é o sujeito de *see*: *John* é quem vai ver os outros, e está ansioso por isso.

2 — *John promised Bill to leave* (John prometeu a Bill partir).

Nesse tipo de construção, a primeira locução nominal, *John*, é o sujeito do infinitivo *leave*: *John* é que vai partir, e prometeu isso a Bill. A ocorrência da primeira locução nominal como sujeito do infinitivo não se daria se outro verbo, que não *promise*, fosse usado.

Em *John told Bill to leave*, por exemplo, a segunda locução nominal (Bill) é o su-

jeito de *leave*: *Bill* é quem vai partir, por ordem de *John*. O verbo *promise* é, pois, uma exceção. Viola o que Rosenbaum chama o *princípio da menor distância*: o sujeito implícito de um verbo que complementa outro é, de modo geral, a locução nominal mais próxima. A violação desse princípio pelo verbo *promise* é que traz às crianças dificuldades de interpretação da estrutura sintática.

3 — O terceiro tipo de dificuldade focalizado é a causada pelo conflito entre duas estruturas diferentes, associadas com um mesmo verbo. Carol Chomsky toma como exemplo o verbo *ask*, que tem construções diferentes, conforme signifique *pedir* ou *perguntar*. Exemplo: *John asked Bill to leave* (John pediu a Bill que partisse) e *John asked Bill what to do* (John perguntou a Bill o que fazer).

4 — Finalmente, a autora estuda certos tipos de restrições gramaticais que só se verificam em determinadas circunstâncias. Especificamente, analisa um problema de pronominalização. Trata de frases onde um pronome pessoal, antes de outra locução nominal, encontrada dentro do mesmo período, refere-se a pessoa diferente da indicada pela locução nominal. Isso ocorre quando o pronome está localizado na oração principal. *He knew that John was going to*

win the race. (Ele sabia que John ia ganhar a corrida). *He* e *John* indicam, aqui, pessoas diferentes. Pelo contrário, quando presente em cláusula subordinada, o pronome pode referir-se à locução nominal da principal. Exemplo: *John knew that he was going to win the race* (John sabia que ele ia ganhar a corrida). Nesse período, *he* e *John* referem-se à mesma pessoa.

* * *

Para testar a interpretação sintática das estruturas escolhidas, a autora empregou técnicas adequadas à idade das crianças, tais como uso de brinquedos, jogos e gravuras. Por exemplo, para verificar se, na frase *The doll is easy to see* (A boneca é fácil de ver), a criança interpreta *doll* corretamente, como objeto e não sujeito do infinitivo, Carol Chomsky apresentou a cada criança uma boneca de olhos vendados, perguntando, a seguir, se a boneca era fácil ou difícil de ver. Muitas crianças optaram pela segunda alternativa, mostrando, assim, que entendiam *doll* erroneamente, como sujeito e não objeto do infinitivo: a boneca teria difi-

culdade em ver, em vez de ser difícil de ser vista.

Após a descrição e resultado de todos os testes, bem como de um gráfico mostrando a relação entre o resultado e a idade de cada criança, a autora conclui que, de fato, mesmo após os cinco anos, as crianças não adquiriram, ainda, o domínio de estruturas sintáticas que apresentam problemas específicos, como os indicados nas orações acima. Entretanto, a aquisição dessas estruturas não se dá na mesma época para todas as crianças. O resultado dos testes varia mais de acordo com o ritmo individual de desenvolvimento global do que com a idade. Apenas os problemas ligados à pronominalização apresentam uma correlação constante com a idade de cada criança: antes dos cinco anos e meio há, invariavelmente, fracasso na compreensão das estruturas. Após essa idade, a interpretação correta é a regra. Há alto grau de correlação entre as outras estruturas: a criança que compreende corretamente uma delas, tende a fazer o mesmo com todas as demais.

SOLANGE RIBEIRO DE OLIVEIRA

ALAIN BOSQUET, *L'amour à deux têtes*, Paris, Grasset, 1970, 206 pp.

Excelente poeta, crítico de nomeada, especialmente dedi-

cado ao estudo da poesia americana, Alain Bosquet é também romancista. Em *L'amour à deux têtes*, seu oitavo livro de ficção, literatura e vida marcam encontro. Suas persona-

gens, Félia e Philippe, vivem, intelectualmente, uma história de amor: *amour à deux têtes*, reduzido a palavras, condicionado a texto, análise e citações eruditas. Subjuga-os, sempre, a volúpia do verbo e a ele se rende, tímida, a carne indefesa. Em repetida lucidez crítica tudo analisam: a simpatia espontânea, a aceleração do pulso, a tentação da epiderme, o desmorteio do afeto. Erguem-se entre eles as muralhas da literatura convencional — lirismo, tragédia, drama — assinada por Shakespeare, Racine, Goethe, Kafka, Pirandello e Gide. Daí, a impossibilidade de situar na trivialidade do cotidiano o seu romance de amor. Félia, professora universitária nos Estados Unidos, Philippe, conferencista e escritor brilhante radicado na Europa, vêem-se apenas duas, três vezes por ano. Para escapar à vulgaridade, escolheram a exceção: o amor absoluto. Esquecidos do tempo, eximiram-se dos seus rigores, esquivaram-se à sua monotonia. Venceram a natural mesquinhez do afeto, realizando, na verdade, o milagre do amor ideal. Esse milagre, no entanto,

JOSÉ DONOSO, *L'Obscène Oiseau de la Nuit*, Le Seuil, Paris, 1972.

José Donoso est un romancier chilien de 48 ans. Son

custou-lhes uma vida de privações, ausência, solidão. Feito o "balanço", Philippe descobre que o saldo positivo não compensa. Faz, então, numa carta, o seu auto-da-fé. Decide-se a imolar-se, como vítima, no altar humano do sacrifício, autorizando fraquezas, erros, imperfeições e enganos. Depois da declaração — "Nós estamos, você e eu, saturados de literatura" (p. 119), pede à amante que risque da memória Dostolevski, Camus e outros porque "*ils nous empêchent de respirer et, ce qui est plus grave, d'être nous-mêmes*". E conclui: "*Il se fait tard dans notre siècle: acceptons nous tels que nous sommes vingt-quatre heures sur vingt-quatre. [...] Soyons égoïstes. J'attends avec impatience votre réponse: Je recommence déjà d'exister.*" (p. 122) Apelo tardio, o seu. Preservou-se, contudo, a plenitude desse afeto impossível: Philippe morre algum tempo depois sem que se realizasse a sua "conversão" humana. Félia, desesperada, pergunta-se: "*Est-il vrai qu'on ne meurt plus d'amour?*"

MARIA JOSÉ DE QUEIROZ

oeuvre est assez restreinte puisqu'elle se résume à 3 romans, mais n'en est pas moins intense. José Donoso écrit pour multiplier ses obsessions et rejoindre en fait ses propres limites.

"L'obscène oiseau de la nuit" a vu le jour à la suite d'une rencontre fortuite. Un jour une voiture avec chauffeur était arrêtée. L'auteur qui passait tout près fut frappé de surprise. A l'intérieur, un enfant difforme le regardait intensément.

De cette rencontre naquit l'idée du livre.

La famille Aizcoitia est une famille de grands propriétaires terriens. Dix enfants sont nés, mais il n'y a eu qu'une seule fille, et elle aurait été sorcière.

Epouvanté par les atroces miracles que faisaient sa fille, le père l'enferma dans un couvent. Il décida ensuite de fonder une maison de recluses où elle fut mise, et mourut dit-on en odeur de sainteté.

Aujourd'hui cette maison serait habitée par des guérisseuses, entremetteuses, sorcières. Et de père en fils, les Aizcoitia se transmettent cette institution qu'ils concèdent à Dieu.

Mais Jeronimo Aizcoitia n'a pas réussi à avoir de descendance. Sa femme est stérile. Il aura donc recours à une sorcière. Les résultats sont positifs, et de ses oeuvres naît un monstre.

Epouvanté le père l'enferme dans une de ses propriétés du nord du Chili, et l'entoure d'une société de monstres; monde de becs de lièvre, de bosses de déformités horribles, mais qui en définitive est à l'image de son enfant.

Il ne faudrait pas s'en tenir à l'anecdote bien sûr. Ce livre est métaphorique.

Le monde n'est qu'un labyrinthe où l'homme se perd. Labyrinthe de monstres qui nous rappelle le monde de Goya ou de Buñuel (qui va d'ailleurs porter ce livre à l'écran). L'homme devenu sorcier à la recherche d'une réponse qu'il ne trouve pas.

Donoso nous rend présent ici ce que trop souvent nous rejetons, par peur, dans le domaine du fantastique.

CLAUDE CADE

KRYSTYNA POMORSKA, *Russian formalist theory and its poetic ambience*, Haia, Mouton, 1968, 126 pp.

Sentíamos, há muito, a necessidade de elaboração de uma teoria da literatura que

partisse da generalização da literatura, isto é, da prática e uso efetivo das letras. Fortaleceu-se tal sentimento à leitura do livro de Krystyna Pomorska, *Russian formalist theory and its poetic ambience*. Livro oportuno que nos leva a estimar, com base na expe-

riência russa, a importância do legado simbolista, de que são legítimos herdeiros os chamados movimentos modernistas, ou futuristas.

Antes de apreciar as ponderações da autora, cumpre englobar num só fenômeno estético, de ampla irradiação, as formas variadas e múltiplas assumidas pelo Barroco no correr do tempo. Ainda que limitemos a nossa divagação ao restrito domínio das letras, devemos obedecer ao "ritmo histórico-literário" de que trata Guillermo Díaz-Plaja, e comprovar, *de visu et intelligentiâ*, que ao Classicismo greco-romano sucede o Alexandrinismo, que não passa de um Barroco incipiente, e, ultrapassado o Românico, consagra-se no Gótico o requinte do Barroco medieval e, no Romantismo, o Barroco moderno, sensível e emotivo.

Ao desembarcar no século XIX não será difícil atentar na permanência do espírito barroco, fiel ainda ao individualismo que lhe marcara a origem, no movimento simbolista e, posteriormente, nas invenções, grafismos e malabarismos futuristas, modernistas e, finalmente, superrealistas.

De tão larga e ampla perspectiva talvez descortinemos outros horizontes para ensaiar, com Alfonso Méndez Plancarte (introdução às *Poesias Completas de Juana Inés de la Cruz*. México, F.C.E., 1951), a divisão da história literária

em dois grandes grupos: o "Clássico", de residência quase definitiva no Ocidente, e o "Barroco", registrado interinamente nos demais domicílios estéticos: na Assíria, no Egito, em Israel, na China, na Índia e, *the last but not the least*, na nossa América.

No Simbolismo, Barroco moderno, em que se aponta a mais drástica ruptura com o passado, o que realmente se verificou foi a renovação do *trobar clus* que encontrou em Mallarmé o seu maior intérprete. Dele arrancam todos os movimentos modernistas e, desgraçadamente, todas as heresias cometidas em nome de uma arte de minorias, verdadeiro *mester de clerecia* nem sempre praticado por clérigos, vale dizer, doutos na arte de *trobar*.

Contudo, passemos. Ou, antes, voltemos ao motivo inicial de nossa peregrinação pelo Barroco: ao Futurismo russo, tal como o entende e explica Krystyna Pomorska. Embora vinculado, como seria de esperar-se, à poética contemporânea, o Futurismo russo nada lembra as doutrinas professadas por Marinetti, Soffici e demais escritores italianos da época. Participa, apenas, daquilo que universalmente se considera como produto de modernidade, estendendo-se por isso à defesa de algumas teses comuns. Por exemplo, a reação contra a literatura tradicional. O repúdio de certos

conceitos e preconceitos estéticos também os teria levado à fórmula agressiva, nossa conhecida, citada por R. R. Clough: "Um automóvel em alta velocidade é mais belo que a Vitória da Samotrácia" (*Looking back at Futurism*. Nova Iorque, 1961, p. 15).

Dos simbolistas, que inauguraram na literatura a poética dos tons e semitons, em cores e sons, os futuristas aprenderam a poética da palavra — signo gráfico que desempenha no verso função semiótica e epistemológica. Tanto uns como outros dedicaram especialíssima atenção ao papel do som, não exclusivamente designativo de imagem mas denunciador de forma geométrica, espaço e colorido. Desse interesse resulta, portanto, estreito parentesco entre as duas preceptivas: a da poesia e a da pintura. Os recursos expressivamente encarecidos pelo Cubismo prevalecem sobre os demais. O que de início identificara os dois movimentos literários, isto é, a palavra, na sua estrutura física e sonora, cobra maior realce porque considerada dentro do espaço geométrico. Os futuristas passaram a insistir, depois dessa conquista, na necessidade de uma arte orientada no sentido da visualização. A tal ponto que S. Bobrov introduziu na crítica literária a distinção entre a horizontalidade e a verticalidade baseando-se na dinâmica inter-

na do poema. Dessarte, a arte verbal, a exemplo da arte visual, deixou de imitar a natureza para descrever objetos. A palavra poética tornou-se válida por si mesma, na sua unidade gráfica. O famoso manifesto de 1913, assinado por Krucenyx e Xlebnikov, proclamou esse princípio aproximando ainda mais a poesia do Cubismo. A teoria da relatividade vocabular, reduzida à estrutura do texto, lembra a muitos respeitos a teoria das "correspondências" cujo interesse é abstrato, simbólico, muita vez inapreensível. Aqui, dentro das dimensões da página escrita, as correspondências se fazem dentro do espaço textual e a relatividade a observar-se é a que se refere à situação dos termos. A íntima analogia entre a figuração poética e a figuração pictórica saltou aos olhos quando os livros futuristas apareceram, na sua quase totalidade, ilustrados por pintores, e trouxeram no título duplo, *Versos e pinturas*, a declaração pública do conúbio Futurismo e Cubismo. A pintura tornara-se, pois, parte integrante do universo poético, em virtude da orientação gráfica da literatura.

Consequência dessa inclinação verbovisual foram os ataques à poesia temática ou narrativa cuja mensagem extrapolasse os limites do verso. A sua veemência encontra eco nos protestos extremados dos

cubistas contra toda cópia e imitação da natureza, intencionalmente conceitual. A atenção do leitor, a quem a arte deve interessar pelo seu valor intrínseco, seria dirigida para o poema, seu único pretexto e objeto. Do mesmo modo, o contemplador encontraria no quadro o princípio e fim do gozo estético.

O Simbolismo, ao deslocar o interesse da poesia para a personalidade do poeta, esquivou-se sistematicamente à consideração da existência do leitor. Qualquer elemento alheio ou estranho à sua dimensão pessoal só lograva acesso ao texto mediante comparação. Mais freqüentemente, a paisagem poderia servir-lhe como interpretação do seu estado de alma (lembre-se, no caso, o *spleen* de que faz alarde a poesia de Baudelaire), pois nela projetava a sua intimidade.

O Futurismo, por seu turno, transferiu à obra o alvo da sua atenção. A mensagem, independente, transformou-se em "*the only hero*", segundo a autora que vimos citando. Com exceção de Majakovskij, que manipulou poética própria, todos os demais futuristas se orientaram na direção da metonímia, promovendo a palavra e o som a únicos heróis da poesia.

Simbolistas e futuristas lançaram-se com a mesma gana à renovação da linguagem de

arte. Alguns futuristas pregaram a sua "desartísticação" levando a efeito a "desautomatização da linguagem". O que se nota, porém, em ambos programas é um grande apreço pelo neologismo, capaz, para muitos, de transmitir, efetivamente, uma visão nova da realidade, imune do ranço do cotidiano. Na prática, o Simbolismo mostrou-se mais moderado e menos exuberante nas suas invenções. Os futuristas prevaleceram-se da necessidade de levar a poesia à rua para criar o "linguagem transracional". Alguns, mesmo, pretenderam "*to teach the street how to speak*" (p. 90).

Para concluir, Krystyna Pomorska ratifica a tese de que o Simbolismo preparou o caminho do Futurismo ao professar a poética dos sons e a poética das cores. Graças ao culto da palavra e, especialmente, ao seu desempenho no contexto, alheia a toda função exterior, a ele coube a definitiva erradicação do conceito de poesia como pensamento imagístico. Por outro lado, embora herdeiros naturais do Simbolismo, os futuristas conseguiram alijar para longe de si o grave legado de misticismo que ameaçava asfixiar a poesia, substituindo-o por uma bem fundada coerência técnica.

MARIA JOSÉ DE QUEIROZ

ROBERT BEAUVAIS, *L'hexagonal tel qu'on le parle*, Paris, Hachette, col. Humour Contemporain, 1970.

Há quem fale javanês e há, também, quem se divirta, como Heitor Martins, a traduzir Carlos Drummond de Andrade ao volapuque. Já houve quem, como Mário Casasanta, em tempos idos e vividos, a todos surpreendesse com um discurso em esperanto. Hoje, porém, a moda mesmo é o hexagonal. Não há filho de Deus, pedante ou *snob*, que dela se exima. Depois do inglês que vem corrompendo todas as línguas, transformando-as todas em novas espécies de língua franca, eis o hexagonal. Etienneble, na sua ojeriza, justificadíssima aliás, ao *franglais*, cedeu palavra, protesto e ironia a Robert Beauvais, bom apóstolo da simplicidade perdida. O hexagonal, francês bastardo, situa-se entre o *franglais* e o jargão técnico-filosófico e neopublicitário. A ele recorrem economistas, psicólogos e demais profetas e cientistas sociais, críticos de literatura e artes plásticas, literatos *et cetera*. Num exercício de recapitulação, para uso de neófitos, Robert Beauvais recopia a arenga de D. Diogo, no Cid. Em escoreito francês corneiliano, leiam-se os versos que fazem as delícias dos que frequentam a Comédie Française

se ou dos que se dão ainda ao luxo de conhecer o texto original: "O rage! Ó desesper! Ó vicillesse ennemie! / N'ai-je donc pas vécu que pour cette infamie? Et ne suis-je blanchi dans les travaux guerriers / Que pour voir en un jour flétrir tant de lauriers?" Em genuíno hexagonal, o pastiche: "O stress! Ó break-down! Ó senescense aliénante! N'ai-je donc tant vécu que pour cette perturbation culpabilisante? / Et n'ai-je donc perduré dans une escalade promotionnelle à vocation martiale, que pour déboucher sur l'instanternéité de ce retour au degré zéro de l'investiture?"

Para os avessos ao tom empolado da arenga clássica, existe matéria copiosa a respigar nas páginas dos Suplementos Literários, revistas de divulgação econômica e social, nos exercícios de crítica da geração de vanguarda. Quem não usa a linguagem especial, do grupo, condena-se à conspiração do silêncio: não tem direito a citação nem suas opiniões merecem crédito. Quem pratica o hexagonal não pensa em termos de vida mas de "realidade vivida". Julga mais exato referir-se à "inclusão na temporalidade sincrônica" ou "diacrônica" do que falar de tempo atual, que se vive, tempo que passa ou contemporâneo. Quem ousaria comprometer-se hoje, recorrendo a compromissos ou relacionar-se, mencionando relações? O que

vale é compromissamento e relacionamento. Caducaram as tomadas de consciência e arcaizou-se o exame de consciência. Agora todos se conscientizam.

Convém lembrar que a capruça não foi feita à medida dos que se utilizam dessa terminologia, e são muitos, em vocabulário técnico propriamente dito, para atender às necessidades das ciências novas. Nem Robert Beauvais assim o entendeu ao citar-nos alguns exemplos dignos de lembrança. Vejamos: "Thématique", "démarche", "approche", "univoque", "crédible", "culpabilisant" etc. Se o fez foi porque o hexagonal, "*comme l'anglais et la métaphysique, [est] une langue qu'on parle bien, mais qu'on comprend mal*". Isso, na França. Acontece que também entre nós já se cultiva a nova arte de bem falar e redigir. Seu objetivo? Alargar a distância entre o vulgo e o iniciado. O jargão, usado pelos *experts*, distingue, realça o estilo, estabelece fronteiras. Torna-se evidente que a pouco e pouco se começa a fazer esoterismo e, nesse caso, a prosa passa a privilégio de minoria. Nada se ensina, afinal, àqueles aos quais de fato interessaria a aprendizagem.

Tomemos a crítica literária, de mais fácil *approach*. Da função ancila, a que sempre se obrigara por razões intrínsecas, intenta adquirir autono-

mia, desvirtuando fins e princípios inerentes à sua condição. O crítico, como sabemos, vive por procuração. Lavra campo alheio, frutifica e floresce em jardim estranho. Humilde servidor da obra literária, não visa a outro fim que o de trocá-la em miúdos, explicá-la, encarecer-lhe méritos, exaltar-lhe a excelência aos olhos e sensibilidade menos dotados. Nutre-se portanto de genialidade, digere-a e alimenta os que, incapazes de assimilar-lhe a substância, morrem de inanição diante do prato suculento. Ainda que haja criação na tentativa de análise e interpretação do texto, o labor intuitivo exerce função meramente vicária. Não cabe ao crítico o papel de favorito, de *vedette*. O dono da cena é o autor. Compete a ele o difícil e bem ajuizado emprego das luzes para a iluminação do palco em que se concentra a atenção do público.

Cada geração produz, é certo, os críticos que merece. Ou inventa-os. Talvez o hermetismo da literatura atual esteja a exigir crítica e "instrumental" complexo. Ou, quem sabe? A arte envergonhe atualmente a simplicidade inocente do passado. Como não lhe é permitido transformar-se em ciência, assume ares científicos. Na era da técnica, da cibernética, da informática, da semiologia, da semiótica e mais ocultismos, ai daqueles que se aventurem a ler meia dúzia de

versos sem munir-se de códigos, sistemas, paradigmas, índices, tábuas, equações e fórmulas. Impossível iluminar uma página, antropológica-mente concebida, estruturalmente articulada, sem recorrer à matemática, aos cálculos dedutivos, às progressões aritméticas, à *media*. Não se pode negar, e Thomas Mann bem o assinalou em *Félix Krull*, que os mitos e metáforas do futuro serão forjados em termos de astrofísica e microbiologia. A fascinação das novas conquistas e descobrimentos justificará plenamente a mudança do centro de interesse cultural. Contudo não há que precipitar o processo e... *modus in rebus*... Embora concordemos com Snow, a quem parece tão lamentável ignorar-se Shakespeare quanto desconhecer-se a segunda lei da termodinâmica, cumpre distinguir, evocando o mesmo matemático, a cultura humanística da cultura matemática. A distância que medeia entre uma e outra se foi alargando consideravelmente a partir do século XVII. Hoje, a razão está com George Steiner (*Language and silence*. Nova Iorque, Atheneum, 1967) quando afirma que o abismo entre a linguagem da palavra e a linguagem da matemática se torna cada vez maior. A chamada *crise du langage*, sentida por Sartre, tem-se agravado depois que as ciências naturais e a matemática passaram à in-

vejável situação de vanguarda no mundo civilizado. Daí, a extraordinária importância do signo, do número, da fórmula, da equação e da parábola. A linguagem da palavra, fugidia e vaga, não satisfaz. Busca-se a precisão gráfica do diagrama ou da teoria dos quanta. A sociologia, especialmente, interessa o rigor da tabela estatística e o "pontualismo integrado" das ciências exatas. Informa-nos George Steiner, já citado, que na América e na Alemanha a sociologia é não-literária ou, mais especificamente, antiliterária. A palavra abandona o livro para ceder lugar ao número. Muitos pintores recusam-se agora a nomear seus quadros. Atribuem-lhes números à guisa de títulos. O cientificismo da música tem afastado muito melômano das salas de concerto. Em compensação, o aplauso dos jovens incentiva e promove a arte nova que deve a sua grande fascinação ao interesse técnico da composição, considerada como verdadeira ciência matemática.

A poesia concreta e neoconcreta, sensível à crise da linguagem, procurou resolvê-la na economia interna do poema: despojou-o de todo luxo acessório, depurou-o da garga dispersiva para atingir a "essencialidade" expressiva. Resultado: pílulas poéticas de fácil absorção. Ou, a ouvir Jean Bellemain-Noel, essa "poesia

parece adiantar-se à sua própria destruição, apresentando a própria poeticidade como morte de toda a poesia; o pensamento aí se entrega para condenar-se ao nada e a inteligibilidade parece recusar-se a toda e qualquer compreensão." ("Milosz aux limites du poème". *Poétique*, 2). Chegados a tais extremos, não nos socorre senão a fé na poesia e no destino eterno da sua mensagem. Valha-nos, pois, a esperança no

PABLO NERUDA, *Geografía infructuosa*. Buenos Aires, Editorial Losada S.A., 1972.

Em *Geografía infructuosa*, seu último livro, Pablo Neruda declara (como se nos fosse difícil adivinhá-lo) que o ano de 1971 foi *cambiante* para os seus hábitos. Do prêmio Nobel e da delegação chilena em Paris, na qualidade de embaixador, isto é, da notícia e do fato, de relevante interesse biográfico, sabíamos todos. Porém houve mais: aquilo de que só o poeta nos pode dar ciência — o que nem sempre se divulga em entrevista coletiva à imprensa ou em declaração pública. E nos seus versos que ele o denuncia, longe dos *flashs* e das reportagens laudatórias. Aí iremos buscá-lo para aprender se Neruda, Prêmio Nobel, terá sacrificado o chileno uni-

"*siempre habrá poesía*", ainda que à língua de poetas...

O melhor mesmo é começar a aprender o hexagonal ou nos matricularmos num curso de *New math*. Do contrário, estaremos votados à mudez e, o pior, surdos à nova arte. O homem que sabia javanês talvez se fizesse mais útil que nós, pobres herdeiros de uma cultura humanística desprovida de encantos e ... função.

MARIA JOSÉ DE QUEIROZ

versal e cósmico do *Canto general*. A leitura do livro publicado pela Editora Losada será sumamente esclarecedora: nele se prolonga a sua obra em alguns dos seus níveis e temas nucleares e adverte-se, também, uma progressiva tomada de consciência da dor de ser. No desejo agora expresso de "*volver de donde vine, / a la humedad del subsuelo*", porque "não há piedade para o homem entre os homens", renova-se o antigo desabafo seu, "*sucede que me canso de ser hombre*". Esse cansaço, grave e denso, atinge não só a essência do humano mas implica, ademais, no desgaste da própria facticidade pessoal. Já não lhe serve de armadura o pseudônimo, *Pablo Neruda*, atrás do qual julgava defender-se, inaugurando uma nova personagem, alheia ao sangue dos antepassados: "*y creí inaugurar-me: /darme apellido*,

nombrarme a mí mismo/ y crecer en mi propia levadura". À força de levá-lo, usá-lo, gastá-lo, acabaram por confundilo com ele, todos quantos o conheceram. E ao pseudônimo *Neruda* transferiram o conteúdo vital, humano e poético, de inapreensível identidade. Contra ele lavraram-se processos, contra ele se insurgiram como se nele se abrigasse "o raio intermitente da vida". Ao certificar-se da sua destruição "*como un pobre soldado/ medio muerto entre el barro y la batalla*", o poeta se convence da vulnerabilidade do apelido e da extrema fragilidade da vã couraça: inútil esconder-se, inútil calar-se. O nome proclama a nossa presença aos dentes insaciáveis que freqüentam todos os caminhos. A glória, as condecorações, os prêmios apenas cobrem a extensão do nome e é a ele que elegem para a definitiva imortalidade. Daí, sentir-se, apesar da fama e do êxito, "*desnudo después de tantas condecoraciones*".

Ao desgosto de "ser o mesmo ser com nome e número", soma-se o tédio ante a monotonia do tempo, inalterável e inalterado "*que muda sin cambiar su vestidura*". Essa desagradável consciência do absolutismo da rotina, que nos governa e tiraniza, aparece em outros poetas contemporâneos e, muito especialmente, em José Gomes Ferreira que, desesperado, já, de toda surpre-

sa, exclama: "Ah! se acontecesse enfim qualquer coisa!/
Se de repente saísse da terra um braço/ e atirasse uma rosa/ para o espaço!"

Para aliviar a pesada carga de ceticismo e desalento, *Neruda* adia, para um futuro remoto, a desejada mudança que só se verificará, sabe-o bem, quando tudo estiver mudado e quando, com "nome e ossos", também ele se tenha ido, realizando, à partida, a grande e fatal mudança.

Da experiência cotidiana do ser e do estar-aí, da residência obrigada no mesmo corpo e na mesma terra, da estreita obediência às horas e minutos encarcerados no relógio, provém talvez a tentação de habitar um lugar onde jamais esteve, de buscar coisas nunca perdidas e entrar num mercado vazio de gente e de maçãs.

A ausência de tudo, eis a circunstância ideal para aquele a quem aborrece a presença irremovível das coisas na sua mesmice imutável. Tal sentimento refugia-se entretanto na esfera do intelectual. A dor de ser, também fisicamente sofrida, transforma-se em vivência (*Erlebnis*), integrando-se à experiência do vivido sem contudo contaminar, com o seu veneno, a missão do poeta.

Perene e substantivamente assimilada à poética *nerudiana*, apesar da "*geografía infructuosa*", a que, cético, se refere, é o constante desempenho daquilo a que chama "*propa-*

ganda de cristalria": a missão de claridade que o leva, sempre, a prosseguir no exercício de deveres duramente diurnos como o de abrir janelas e difundir a luz. Sabe, por isso, que *"es necesario/llegar temprano y correr a otra parte/ sin más motivo que la luz de hoy/ mi propia luz o la luz de la noche:/ y cuando ya extendí la claridad/ en ese punto o en otro cualquiera/ me dicen que está oscuro en el Perú,/ que no salió la luz en Patagonia./ Y sin poder dormir debo partir:/ para qué aprendería a transparente!"*

O cantor confunde-se dessarte com o próprio canto: na sua missão, reparte-se e multiplica-se em fragmentos que entram e saem de outras vidas. Desautoriza por isso toda pose, todo alheamento, toda distância a separar o homem de seus irmãos, homens humanos. O voto já expresso e sobejamente defendido no *Canto general* repete-se em "El sobrevi-

JORGE LUIS BORGES, *El oro de los tigres*. Buenos Aires, Emecé Editores, 1972, 168 pp.

Presença perturbadora no quadro atual das literaturas ocidentais, Jorge Luis Borges se tem distinguido pela vasta erudição e pelo culto jamais desmentido da palavra. Na

viente saluda a los pájaros". Titubeante, inseguro às vezes, se abandona a terra é para entregar-se às suas divagações. Habitante transitório das regiões perdidas talvez pareça, então, alienado ou, mesmo, indiferente à sorte dos homens. Mas, não. Suplica-nos, negando e contrariando a súbita distração: *"déjame sacudir el carbón, las arañas,/ el silencio: y verás que soy tu hermano"*.

Els, no verso final com que encerra o livro o melhor desmentido ao título. A sua larga e bem vivida geografia nada tem de *infructuosa*: ensinou-lhe amor. Tanto aprendeu que pôs a sua morada à disposição de tudo quanto cresce:

*"no hay edificación como la mía
[en la selva,
no hay territorio con tantas
[ventanas,
no hay torre como la que tuve
[bajo la tierra."*

MARIA JOSÉ DE QUEIROZ

sua obra, labirinto fantástico, a ilusão, o milagre, a Cabala, a sabedoria milenar, as doutrinas de desconhecidos here-siarcas confundem e desnor-teiam o leitor incauto. Vã, absurda mesmo, parece a aspiração de quantos têm pretendido estudá-la com vista a demar-car-lhe fronteiras, distinguindo o território do real do fictício. Alguns, no desespero da eluci-

dação do enigma proposto pelo gênero inédito e pela forma e conteúdo inusitados, acabaram por render-se ao fanatismo didático: incluíram-na apressadamente no capítulo do Realismo fantástico, há pouco reintronizado nos manuais literários pela crítica de vanguarda. Melhor seria, talvez, que se deixassem conduzir pelo fio lançado pelo próprio autor e lhe considerassem a obra a partir dos títulos, já denunciadores do interesse e do estilo. Assim, as duas histórias, a *Historia de la Eternidad* e a *Historia universal de la infamia*; as ficções (*Ficciones*); as inquisições (*Otras inquisiciones*); a discussão (*Discusión*) e a informação (*El informe sobre Brodie*). *El Hacedor*, a que Borges chama "desordenada silva de vária lição", "*precisamente porque abunda en reflejos e interpolaciones*", teria plenamente explicada a sua intenção na confidência de que essas mesmas razões dele fizeram o mais pessoal de todos os seus livros. Em *El Aleph*, o universo da ficção reduz-se às dimensões do conto para realizar-se artisticamente. Aí nos movemos na outra cena, a do imaginário, que o contista frequenta com devota e assídua fidelidade. Por que, então, perder tempo à procura de rótulos que nada acrescentam à obra? Por que essa inútil e quase sempre malograda tentativa de subordinar a um gê-

nero literário tudo quanto seja letra, e também espírito?

Só depois de definitivamente libertos dos velhos preconceitos de artinhas e gramáticas caturras é que estaremos aptos para o descobrimento do universo de Borges. Na sua incansável originalidade o escritor argentino ignora preceptivas, esquivava-se à rigidez de normas, regras e cânones de escolas e movimentos constrangedores. O seu íntimo e diuturno comércio com as letras permitiu-lhe instalar-se com segurança e tranqüilidade no mundo mágico da literatura. Nela construiu morada. Não se trata, por conseguinte, de realidade fantástica: resume-se nela a sua realidade. O exílio ou degredo seria, para Borges, a forçada residência na terra, *habitat* natural de outro poeta americano, não menos admirável e de nomeada internacional, o chileno Pablo Neruda. Mas não é esse, não, o mundo de Borges, cidadão do universo das letras, universo para ele mais real que o nosso, de concreta tangibilidade.

Não nos interessa, porém, penetrar labirintos nem, tampouco, tentar explicar aquilo que é, na verdade, de "*espricança pouca*", como diz Rosália de Castro. O nosso assunto, o último livro de Jorge Luís Borges, foi o responsável por essas *ficções*. Vamos, portanto, ao seu encontro.

Terminada a leitura de *El oro de los tigres*, o que aprendemos, gravemente, é que em véspera de senectude o escritor se convence de que "vida e morte faltaram à sua vida". Daí, o tom melancólico do livro que nos ajuda, aliás, mais do que todos os outros, a conhecer Borges, o homem, na sua densa e sofrida humanidade.

Denuncia-se, já, no *Prólogo*, o caráter confessional que lhe marca muitas páginas. Nas revelações autobiográficas, algumas incidentais, algumas reiteradamente insistentes, e-lo diante de nós, na sua carência afetiva, na dolorosa consciência da cegueira, na tímida frustração perante a vida — "la que pudo haber sido y que no fue." (p. 41).

Aos setenta anos, quando David aconselha a que pouco se espere do homem, Borges se contenta em receber "*con tal vez temeraria hospitalidad los misceláneos temas que se ofrecieron a su rutina de escribir.*" (p. 9). Nessa miscelânea, em que a parábola sucede à confidência, o verso livre ou branco substitui o soneto, é o autor, ele próprio, presença constante a surpreender-nos muitas vezes com graves propósitos, vagas especulações e olhares já faltos de luz.

Embora não acredite nas escolas literárias — "*Descreo de las escuelas literarias, que*

juzgo simulacros didácticos para simplificar lo que enseñan", faz, à primeira página, profissão de fé no Modernismo (entenda-se, o hispano-americano): "*si me obligaran a declarar de dónde proceden mis versos, diría que del Modernismo, esa gran libertad, que renovó las muchas literaturas cuyo instrumento común es el castellano y que llegó, por cierto, hasta España.*" (p. 9).

Quanto a influências, refere-se à dos escritores preferidos e, muito especialmente, à de Robert Browning. Os demais, lidos e repetidos, ou mesmo jamais lidos, "*pero que están en mí*", como confessa, aparecem no correr do texto, em singular e renovada prova de devoção às letras, ao saber enciclopédico, às inapeláveis cosmogonias. No "misterioso amor das palavras — este hábito de sons e símbolos" (p. 95), encontra a justificação do seu viver alienado. Acontece, no entanto, que, agora, a dúvida angustiante se insinua: "quando o corpo se cansa de ser homem, /quando o fogo declina e já é cinza" (p. 145). Então, o obstinado exercício do verso não mais o salva (p. 87). A vida inventada — reflexo e imagem da vida verdadeira, aparece-lhe na versão imaginária e impalpável como "resignada aprendizagem de uma empresa infinita" (p.

145). Digno do amor que espera (e não pede), socorre-o ainda o pensamento da companheira, desconhecida e incógnita, a ele destinada: "*Pienso también en esa compañera / que me esperaba, y que tal vez me espera*" (p. 41).

O poema "H.O." tingem-se dessa melancólica frustração que lentamente povoa o livro, envolvendo-o nas névoas e brumas da quinta estação de que fala Franz Hellens. Pungente e desgarradora, chega-nos antes à inteligência que à alma a confissão desesperada de carência, resumida na frase "*Esas cosas no son*", cujo paralelo — "*Otra es mi suerte*" — se constitui, no mundo presente, das coisas que são: "*Las vagas horas, la memoria impura/ El abuso de la literatura/ Y en el confin la no gustada muerte.*" (p. 45).

O esquecimento e duas datas abstratas — seco atestado de vida — é tudo quanto pede para conquistar o definitivo descanso da memória abusiva e da vaga literatura. A esse tédio profundo, próprio do sábio e do erudito, se junta a cética verificação da perda da vista, raramente mencionada por Borges. *El oro de los tigres* consagra, mesmo no título, a consciência dolorosa dessa insuficiência. O "ouro dos tigres, nos fulgores do mito e da épica" (p. 161), eis o que lhe resta. Porque as outras cores o foram abandonan-

do progressiva e inexoravelmente. Aos seus olhos de sombra apenas chegam os tons amarelos do poente. Em longa nominata nos ensina quanto tem perdido e quanto perderá:

*"Regiones de la Escritura y del
[hacha
árboles que miraré y no veré,
viento con pájaros que ignoro,
[gratas noches de frío
que irán hundiéndose en el sueño
[y tal vez en la patria,
llaves de luz y puertas giratorias
[que con el tiempo serán hábitos,
despertares en que me diré Hoy
[es Hoy,
libros que mi mano conocerá,
amigos y amigas que serán voces,
arenas amarillas del poniente, el
[único color que me queda,
todo eso estoy cantando y así-
[mismo
la insufrible memoria de lugares
[de Buenos Aires
en los que no he sido feliz
y en los que no podré ser feliz."*

(East Lansing)

Ante esse lento ocultar-se do mundo aos olhos de quem lhe deplora, *cantando*, a perda inevitável, ocorre-nos a lembrança de Beethoven surdo. A um e outro a arte compensou carências e frustrações. E, poeta, ao músico talvez valesse, também, a oração de Borges, "Religio Medici, 1643" cujo verso final, nietzscheano, crisma *El oro de los tigres* como livro inaugural, pelo seu amargo ceticismo, dos seus setenta anos.

Convém conhecer na íntegra o bellissimo soneto (p. 49):

*"Defiéndeme, Señor. (El vocativo
No implica a Nadie. Es sólo una
[palabra
De este ejercicio que el desgano
[labra
Y que en la tarde del temor es-
[cribo.)*

*Defiéndeme de mí. Ya lo dijeron
Montaigne y Browne y un espá-
[ñol que ignoro;
Algo me queda aún de todo ese
[oro
Que mis ojos de sombra reco-
[gieron.*

*Defiéndeme, Señor, del impa-
[ciente
Apetito de ser mármol y olvido;
Defiéndeme de ser el que ya he
[sido,
El que ya he sido irreparable-
[mente.*

*No de la espada o de la roja
[lanza
Defiéndeme, sino de la espe-
[ranza."*

MARIA JOSÉ DE QUEIROZ

Documentário

Sobre a outorga do título de Doutor *Honoris Causa* da UFMG a Carlos Drummond de Andrade.

Sob proposta da Faculdade de Letras, o Conselho Universitário da UFMG aprovou, por unanimidade, a outorga do título de Doutor Honoris Causa ao poeta e prosador brasileiro Carlos Drummond de Andrade.

A distinção da mais alta dignidade universitária concedida ao admirado escritor e poeta visava, em termos objetivos, a reconhecer publicamente o mérito de uma das vozes líricas mais significativas da atualidade e, subjetivamente, a testemunhar o carinho da Universidade de seu estado natal pela extraordinária figura humana que a encarna.

PHASIS transporta para suas páginas, em expressivo documentário, as peças principais do processo na expectativa de que, por essa maneira, fiquem registrados, com vistas exclusivamente dirigidas à promoção institucional, os atos que deram origem ao grato acontecimento.

Senhores Membros do Conselho Universitário:

A Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, com base no Artigo 104 e Parágrafo Único do Regimento Geral da UFMG e à vista do voto de sua Congregação, tem a honra de propor ao egrégio Conselho Universitário a concessão do título de Doutor *Honoris Causa* ao poeta e prosador Carlos Drummond de Andrade, cuja data natalícia, na oportunidade de seu septuagésimo aniversário, assumiu, ainda há pouco, proporções de celebração nacional.

Ao fazê-lo, reconhece a Faculdade que não é este o momento adequado a uma análise da produção do notável poeta e excelente prosador. Todavia, em face da extrema sobriedade com que este órgão tem distribuído o privilégio da dignidade acadêmica, uma proposta como a que aqui se recomenda não pode concretizar-se sem a necessária justificativa.

Fosse a obra do autor de *Sentimento do Mundo*, *Claro Enigma*, *José ou Fala*, *Amendoeira* e *Cadeira de Balanço* observada apenas como testemunho de atividade criadora, nos domínios da arte, e ainda assim se explicaria o sentido de que é objeto a presente moção. Ocorre, porém, que, nos termos em que se definiu, como perfeita realização, essa obra apresenta evidentes laços com o que é alvo dos cuidados específicos de uma Faculdade de Letras, e tal aspecto nos deve ocupar aqui.

Sem querer reduzir a obra de Carlos Drummond de Andrade, certamente complexa pelos valores que propõe, a uma linha genérica de caracterização, convém ressaltar que a sua poesia, como a de nenhum outro autor nacional contemporâneo, se ajusta ao conceito atualmente dominante nos estudos literários de que a literatura é um trabalho de criação dentro do sistema lingüístico.

Dessa maneira, a luta pela expressão, onde o autor se envolve com a palavra que, erma de melodia e conceito, tem mil faces secretas sob a face neutra, sintetiza, em sua obra, o magno problema da denotação e conotação lingüísticas, em que se resume o mistério da criação literária. De onde testemunhos como os dos versos do poema "O Lutador":

Lutar com as palavras
é a luta mais vã.
Entanto lutamos
mal rompe a manhã.
São muitas, eu pouco.

.....

Deixam-se enlaçar,
tontas à carícia
e súbito fogem
e não há ameaça
e nem há sevícia
que as traga de novo
ao centro da praça.

.....

Luto corpo a corpo,
luto todo o tempo,
sem maior proveito
que o da caça ao vento.
Não encontro vestes,
não seguro formas,
é fluido inimigo
que me dobra os músculos
e ri-se das normas
da boa peleja.
Iluda-me às vezes,
pressinto que a entrega
se consumará.

.....

Mas ai! é o instante
de entreabrir os olhos:
entre beijo e boca
tudo se evapora.

Não é, pois, de estranhar que poesia assim identificada à construção verbal tenha assumido feição estilística singular, capaz de provocar a sagacidade de críticos e analistas perspicazes. Por isso mesmo, a obra de Carlos Drummond de Andrade tem sido preferentemente interrogada nos aspectos formais com que, tanto na poesia como na prosa, apresenta uma face renovadora ou original de expressão. É o que revelam os trabalhos de Othon Moacyr Garcia, *Esfinge Clara* (Rio, 1955); Hécio Martins, *A Rima na Poesia de Carlos Drummond de Andrade* (Rio, 1968); Gilberto Mendonça Teles, *Drummond — A Estilística da Repetição* (Rio, 1970); Emanuel de Moraes, *Drummond — Rima Itabira e Mundo* (Rio, 1972), para nos restringirmos à citação de livros.

Conseqüência insofismável dessa qualidade da criação literária de Carlos Drummond de Andrade é o fato de a sua obra se tornar objeto, nas Faculdades de Letras, de investigação e pesquisa universitária. A esse respeito, é preciso lembrar, ao lado de teses que têm sido apresentadas a universidades estrangeiras, como a de Joaquim Francisco Mártires Coelho, sob o título *Terra e Família na Poesia de Carlos Drummond de Andrade* (Wisconsin, 1968), as que foram defendidas na própria Faculdade de Letras da UFMG, a saber — Affonso Romano de Sant'Anna, *Drummond o "Gauche" no Tempo* (Rio, 1972) e Maria Antonieta Antunes Cunha, *O Estilo Indireto Livre em Carlos Drummond de Andrade* (Belo Horizonte, 1971). Trabalhos ligados ainda de algum modo à Universidade Federal de Minas Gerais são os de José Eduardo da Fonseca sobre *O Telurismo na Literatura Brasileira e na Obra de Carlos Drummond de Andrade*, comunicação apresentada ao Encontro Internacional de Estudos Brasileiros, realizado sob os auspícios da Universidade de São Paulo, e publicada nos respectivos *Anais* (Vol. II, São Paulo, 1972) e de Antônia Torreão Herrera a respeito de *A Poética de Carlos*

Drummond de Andrade com base nas sugestões de pesquisa do curso de Literatura Brasileira do último Festival de Inverno.

Cumpra finalmente dizer que não se limita a aspectos quase sofisticados da alta cultura a importância da obra de Carlos Drummond de Andrade. Com efeito, ela atinge significados porventura mais gerais e profundos, como o do problema da comunicação. "Segundo um axioma da Antropologia Cultural hoje muito difundido — escreve o Professor Cesare Segre, da Universidade de Trieste —, toda a vida social pode considerar-se como um fenômeno de comunicação e, por isso, pertence ao domínio da Semiologia, uma vez que a comunicação não pode realizar-se senão através de sinais ou signos."

Ora, é indiscutível que toda obra literária é comunicação semiológica, a saber, uma mensagem emitida através de signos, símbolos e índices que se combinam no estilo particular de um autor, respeitada a dependência com um sistema que se pode definir como um estado histórico vinculado a uma tradição.

Nesse sentido, a obra de Carlos Drummond de Andrade, realizando experiências de expressão, tem contribuído para a renovação do sistema de comunicação em Língua Portuguesa. É o que se colhe das palavras do Professor Celso Ferreira da Cunha, em sua recente *Gramática da Língua Portuguesa*, publicada sob a chancela oficial do Ministério da Educação e Cultura: "Preferimos ater-nos à exemplificação haurida em autores falecidos. Fugimos uma só vez à regra, para atestar uma construção extremamente rara na língua contemporânea, colhida em seu mais completo estilista."

Esse estilista é Carlos Drummond de Andrade, um escritor brasileiro que é, na opinião dos entendidos, padrão de comunicação para cem milhões de brasileiros.

WILTON CARDOSO

Diretor da Faculdade de Letras da UFMG

Ao Ilmº Sr.
Carlos Drummond de Andrade
Rio de Janeiro — GB
JEF/mm.

SG-035/73

Em 9 de abril de 1973.

Prezado Senhor

Dispositivo regimental faculta ao Conselho Universitário da UFMG a concessão do título de Doutor Honoris Causa "a personalidades eminentes, nacionais ou estrangeiras, cujas descobertas, publicações ou trabalhos tenham contribuído para o aperfeiçoamento nos setores do ensino ou da pesquisa, da ciência, da especulação filosófica, da criação literária e da tecnologia".

Também no que respeita à concessão de títulos dessa natureza, tem-se revelado esta Universidade consciente de sua missão, caracterizando-se os seus atos pela moderação ou sobriedade, pois ao longo de toda a sua existência de quase meio século não outorgou nada além de cinco títulos de Doutor Honoris Causa.

Muito se orgulharia a atual administração da Universidade Federal de Minas Gerais de poder honrar-se conferindo a V. Sª o referido título. Já se tomaram todas

as providências preliminares para o cumprimento desse ato, do mais elevado alcance para a comunidade universitária e para toda a intelectualidade mineira. A iniciativa, oriunda em boa hora da Congregação da Faculdade de Letras, foi acolhida, como cumpria, com todo respeito e carinho pelo Conselho Universitário e por esta Reitoria, que entendem de seu dever render esta homenagem a V. S^ª, com o que se engrandece esta Universidade da terra que o viu nascer e que, orgulhosa, acompanha a sua trajetória.

Embora ciente de que V. S^ª não reivindica honrarias de qualquer espécie, às quais o seu espírito de bom mineiro não o tornou afeito, permita-me a satisfação de comunicar-lhe este fato, pedindo-lhe que se digne de determinar a época em que será possível à Universidade entregar-lhe o diploma outorgado.

Apraz-me enviar-lhe, anexas, cópias da justificativa da proposição da Faculdade de Letras e do parecer da Comissão de Legislação do Conselho Universitário.

Digne-se V. S^ª de receber a mais sincera expressão de minha simpatia e apreço.

Cordiais saudações,

MARCELLO DE VASCONCELLOS COELHO
Reitor

Rio de Janeiro, 30 de abril de 1973

Ao Exm^o Sr. Prof. Marcello de Vasconcellos Coelho
Reitor da Universidade Federal de Minas Gerais

Magnífico Reitor:

Em ofício SG-035/72, distinguiu-me Vossa Excelência com a notícia de que é intenção da Universidade de Minas Gerais conceder-me o título de Doutor Honoris Causa.

Devo confessar que o propósito manifestado por essa nobre instituição cultural despertou em mim a sensação de ser alvo de uma honraria, mais do que imerecida, indevida. Por muito que eu pretendesse valorizar meus escritos literários, jamais os estimaria a ponto de julgá-los de natureza a justificar a atribuição dessa altíssima láurea a seu autor.

Com efeito, a atividade que tenho procurado desenvolver no campo da poesia não visa a outro alvo senão dar expressão a movimentos e reações interiores, puramente individuais e individualistas, que se esgotam ao adquirir forma verbal. Dela está ausente a veleidade de reflexão metódica sobre problemas e interesses estéticos e linguísticos que são objeto da pesquisa e do ensino universitários. Servirá, quando muito, de material para análise dos fatos literários, como qualquer outra poesia submetida ao crivo da disquisição crítica, na área da Universidade.

A generosa justificativa formulada pelo notável intelectual que é o Professor Wilton Cardoso deixa-me comovido e inseguro. Vejo que a Universidade de Minas Gerais deseja galardoar-me com um título da maior significação, só a raros outorgado, e que esse título excede a dimensão restrita do meu trabalho. Nenhuma falsa modéstia inspira esta afirmação. Ela é antes motivada pela concepção, que tenho, da importância e especificidade da missão universitária.

Assim, só posso transmitir a Vossa Excelência, aos ilustres membros do Conselho Universitário, e à douta Congregação da Faculdade de Letras, um agradecimento profundamente dosado de humildade, pela desproporção entre a obra e o prêmio.

De sua bondade e compreensão espero merecer o obséquio de se aguardar ocasião própria para que se formalize, pela entrega, a concessão do diploma, de vez que, no momento, razões de saúde restringem minhas possibilidades de viajar e participar de cerimônia no grato convívio dos mestres mineiros.

Com o mais vivo apreço e cordialidade, apresento a Vossa Excelência minhas saudações respeitosas.

CARLOS DRUMMOND DE ANDRADE

COLABORAM NESTE NÚMERO :

Wilton Cardoso de Sousa, Professor da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais.

José Lourenço de Oliveira, Professor Aposentado da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais.

Hélio Simões, Professor da Universidade Federal da Bahia.

Cleonice Berardinelli, Professora da Universidade Federal do Rio de Janeiro e da PUC/R.J.

Joel Pontes, Professor da Universidade Federal de Pernambuco.

Maria José de Queiroz, Professora da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais.

Solange Ribeiro de Oliveira, Professora da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais.

Claude Cade, Professor da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais.



PUBLICAÇÃO Nº 575

IMPrensa DA UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
Caixa Postal 1.621 — 30.000 Belo Horizonte, MG — Brasil

Edição da
FACULDADE DE LETRAS DA UFMG

Capa : Eduardo de Paula