



A CTAS DA VI REUNIÃO INTERNACIONAL DE CAMONISTAS

Seabra Pereira
Manuel Ferro
Coordenação

A POESIA DE DEFINIÇÃO E DE CATÁLOGO NAS *RIMAS* DE CAMÕES

Como os seus contemporâneos, os escritores portugueses do século XVI têm a consciência muito nítida de viverem uma época de renovação e de mudança de códigos culturais e literários. Os contornos do mundo alteraram-se e, acompanhando as alterações, as palavras procuram abranger novos significados, expressando modelizações diferentes.

No campo estritamente literário, o relevo ganho por alguns recursos estilísticos explica-se também pensando nesta situação. É natural, por exemplo, que na época a perífrase seja uma figura de eleição e desperte tanto a emoção estética e a imaginação do homem como a sua inteligência crítica.

E justifica-se também a importância assumida por poemas que tecnicamente se desenvolvem como poesia de definição e poesia de catálogo. Trata-se, no caso da poesia de definição, de definir as novas colorações que tingem a língua literária e de preencher com a força da novidade conceptual uma língua poética exaurida. Naturalmente, nestas definições poéticas não se pretende alcançar a univocidade semântica: os poetas jogam com o sentido metafórico das palavras escolhidas para a explicação dos termos a definir. No outro caso, o da poesia de catálogo, com menor exactidão conceptual, ou talvez com menor explicitude, encontra-se também o encanto de quem redescobre o mundo e leva a cabo uma listagem, mais ou menos extensa e variada, formada pela enumeração de elementos unidos por um denominador comum: a beleza da dama, ou os efeitos do amor, por exemplo.

Em meados do século, quando a descoberta do mundo e do homem é já ensombrada pelo desvanecimento das imagens triunfais em que o Renascimento acreditara, e o apelo barroco da exuberância ainda se não fez sentir, numerosos poemas de Camões constituem-se através da organização típica da poesia de catálogo. Naturalmente, o processo é mais ou menos disfarçado, uma vez que o objectivo último do emprego do catálogo nas *Rimas*, como na poesia lírica em geral, é expressivo. As longas enumerações de catálogos abandonam por isso a função predominantemente didáctica que desempenhavam nos textos bíblicos e nas narrativas heróicas, em que cumpriam também uma importante função mnemónica.

Por seu turno, a poesia de definição é menos frequente nas *Rimas*, apesar de Camões ser o autor de um dos textos que se consagrou na poesia portuguesa e

cedo foi imitado e louvado em Castela, o soneto “Amor é fogo que arde sem se ver”¹.

A concepção petrarquista do amor cedo levou à criação de tópicos mais ou menos obrigatórios na expressão e na composição poéticas quinhentistas. E se Petrarca e o petrarquismo não eram desconhecidos pelos poetas do *Cancioneiro Geral*, a verdade é que, a partir da conjugação com a doutrinação neoplatónica, a adopção do metro longo do decassílabo contribuiu para a revitalização da sua linguagem e para a cristalização das suas chaves em expressões tópicas.

Pêro de Andrade Caminha é um dos poetas portugueses em quem mais se sente o fascínio exercido pela poética petrarquista e pelos seus artifícios expressivos. Em várias composições mostra estar consciente de ser nova a maneira de apreender o Amor na sua época, pelo que procura sistematizá-la através de catálogos das suas propriedades e efeitos². Assim, por exemplo, contrapõe *amores* ao verdadeiro *Amor* («*Nom é Amor andar de amores*»), e sobre esta oposição constrói as redondilhas de um longo “labirinto de Amor”³, procurando uma definição que assenta na observação dos efeitos do enamoramento. Num primeiro passo, enumera os sintomas dos amores que poderão enganar quem não tem a experiência do verdadeiro sentimento. Com uma certa monotonia, em cerca de trinta versos enuncia outras tantas atitudes, vincando pela anáfora a técnica da *recusatio* («*Nom é Amor andar de amores; / Nem dar suspiros ó vento; (...) Nom dizer galanterias, / Nem compôr trovas galantes; / Nem gabar malencolias*»). Depois, fazendo a transição entre as atitudes exteriores que acumulou e a caracterização do Amor, dirá, conferindo intencionalmente à sua enumeração o carácter de um catálogo, completo e exaustivo:

“Tudo isto acontecerá
Sem Amor, nem afeição,
Mas n’Alma em que Amor está,
Outra muitas cousas á
Que sem Amor nunca saõ.”

Os efeitos do Amor no enamorado respondem a um comportamento que, encontrando embora nos poetas um elo de divulgação excelente, se não confina a uma perspectiva literariamente moldada: os numerosos tratados sobre o amor e a educação

¹ Sobre a poesia de definição na literatura peninsular, veja-se Christopheer Maurer, “Hacia una tipología de las ‘definiciones’ en la poesía de los siglos XVI y XVII”, in Brian Dutton e Victorino Roncero López (eds.), *Busquemos otros montes y otros ríos. Estudios de literatura española del Siglo de Oro dedicados a Elias L. Rivers*, Madrid, Editorial Castalia, 1992, pp. 167-84. Note-se, de passagem, que o soneto camoniano referido apresenta características de vários tipos propostos para a classificação das “definições” por Mauser (que o cita), como que mostrando não só a dificuldade de estabelecer uma tipologia nesta área como também a resistência de Camões a enquadrar-se em esquemas impessoais e rígidos.

² Não é estranha a esta tentativa e ao favor que a poesia de catálogo e de definição gozam no período maneirista o tipo de criação proveniente da atitude a que Claude Dubois chama “lecture à la loupe” (Cf. Claude Gilbert Dubois, *Le maniérisme*, Paris, Presses Universitaires de France, 1979).

³ “Labirinto de Amor”, Elegia XXII das *Poezias* (Lisboa, Academia Real das Sciencias, 1791, pp. 178 s.).

do jovem cortesão garantem a sua implantação social. A esse respeito, lembre-se que, ao longo do século XVI, se considera falta de cultura não ter lido a obra *Il cortegiano* de Castiglione, e até socialmente inaceitável não a possuir⁴.

Formou-se assim uma linguagem que dava ao poeta menos inspirado, ao poeta menor, uma falsa noção de original expressividade, agravada ainda pela prática da imitação compósita que presidia então à criação literária. De facto, rapidamente se vê que muitas composições se esgotam em retratos e esquemas retóricos excessivamente previsíveis a partir dos padrões consagrados por Bembo, tornando-se por isso o estilo e a tópica petrarquistas alvos frequentes da crítica de quem sente a falta de expressividade de poemas constituídos por um simples catálogo mais ou menos extenso e variado de elementos convencionais do retrato feminino.

Os termos coloridos em que Baltasar Estação condena a poesia petrarquista amadora, “novidade humilde” da sua época, não são desprovidos de fundamento. É certo que a sua crítica tem objectivos mais latos e um intuito marcadamente catequético; mas consegue a ridicularização da obra desses “poetas profanos”, generalizando o convencionalismo e a inegável falta de habilidade de muitos deles:

“Que enfadonha certeza he çelebrades
Os poetas profanos, olhos bellos,
E mas que sejam brancos, ou amarelos,
Sempre verdes fermosos os pintardes.
Que velhiçe tão çerta nomeardes
Por fino ouro quais quer negros cabellos,
E se os rayos do sol ousarão a vellos,
Cos rayos desse sol os comparardes.”

Apesar da novidade que reconhece nestes artifícios poéticos, Baltasar Estação não hesita, nos meados do século, em considerá-os “conçeito, que de usado, já atormenta”⁵.

Aliás, o carácter sugestivo e aparentemente simples desta linguagem, que através de imagens vivas consegue expressar o inefável e o indizível, foi decisivo para o incremento da atitude petrarquista perante a vida, da constante análise e esmiuçamento sentimental dos poetas quinhentistas, atormentados por “um não sei quê” que procuram definir. É esse o objectivo mais aparente da poesia dita “de definição”, cultivada esporadicamente por quase todos os nossos poetas quinhentistas, entre os quais, e porque nos permitirá avaliar a originalidade expressiva de Camões, relembro o anónimo autor da *Silvia de Lisardo*.

⁴ Diz, por exemplo, Mario Marti numa nota introdutória à sua edição da obra: «*Gli Asolani divennero il libro di moda, ed era segno di estrema ineleganza il no possederlo, e di estrema ignoranza il non conoscerlo*» (in Pietro Bembo, *Opere in volgare*, Firenze, Sansoni).

⁵ Baltasar Estação, *Sonetos. Canções. Eglogas, e outras rimas*, Coimbra, na Officina de Diogo Gomez Loureyro, 1604. Note-se, no entanto, a justa observação de que, sobretudo a nível estilístico, Baltasar Estação, «*tal como acontece aliás com outros poetas ao divino e com os poetas místicos da segunda metade do século XVI, utilizou abundantemente vários elementos característicos da poética petrarquista*» (Cf. Vítor Manuel de Aguiar e Silva, *Maneirismo e barroco na poesia lírica portuguesa*, Coimbra, Centro de Estudos Românicos, 1971).

Lisardo foi influenciado pela poesia de Camões. No entanto, é gritante a diferença entre as atitudes com que um e outro definem o Amor, consagrando-lhe cada um deles o seu soneto, composto segundo o esquema típico da definição. Observe-se, aliás, que pela brevidade do poema e pela unidade exigida pelas próprias regras de composição, o soneto apresenta uma forma propícia à constituição do poema de definição.

No soneto de Lisardo⁶, as duas primeiras quadras limitam-se a resumir opiniões generalizadas a que o sujeito acrescenta a sua própria, assinalando claramente, pela modalização, a falibilidade do julgamento («*Dizem que...*»; «*eu julgo que...*»):

“Dizem que fere Amor com passadores,
E que traz em matar o pensamento:
Mas eu julgo que tem amor de vento
Quem cuida haver no mundo taes amores.
Também dizem que o pintaó os Pintores
Menino, nù, e cego, e tao sem tento,
Q’he mais cego, e mais nù de entendimento
Quem cuida que em amor cabem taes cores.”

Ao poeta está reservado o papel de juiz, de avaliador. Como se sabe, Lisardo canta um amor que é, na época em que se insere este soneto, a glória de um amor feliz, correspondido e promissor. Talvez por isso, já nas quadras se nota uma certa reticência em relação ao julgamento vulgar do Amor – menino *cego* e *sem tento*. Todavia, é nos tercetos que a definição se impõe, numa formulação impessoal e universalizante:

“Amor he hum espirito invisivel
Que entra por onde quer, e abranda o peito,
E sem arco, ou aljava, ou setta dura,
Pode n’um peito humano o impossivel,
Recebe-e sómente no conceito,
E tem no coração posse segura.”

A este carácter assertivo, típico aliás da definição, opõe-se a incompreensão manifestada no soneto camoniano “Amor é um fogo que arde sem se ver”⁷, muitas vezes apontado como exemplo paradigmático do *soneto de definição*, e até das *definitiones amoris*, ao tempo com uma tradição já longa, documentada entre nós no *Cancioneiro Geral*.

Não o vou analisar aqui – certamente está presente na memória de todos, como estarão também algumas das mais brilhantes interpretações que lhe têm sido dedicadas. Por isso, lembro apenas que no soneto de Lisardo a simplicidade das

⁶ Soneto XX, “Em que diffine, que cousa seja o amor”, *Sylvia de Lisardo*, Lisboa, na Officina Patr. de Francisco Luiz Ameno, 1784, p. 25.

⁷ *Rimas*, ed. de Álvaro Júlio da Costa Pimpão, Coimbra, Almedina, 1994, p.119. Utilizámos esta edição nas várias citações dos poemas camonianos que fazemos.

opiniões, harmonizada com a estrutura clara da composição, não era destruída pela contradição: as oposições surgiam pelo choque de opiniões diversas, e como tal eram apresentadas. Não pertenciam à natureza do Amor, susceptível, aliás, de uma definição lapidar.

Pelo contrário, o soneto de Camões mostra desde logo que, contra o princípio exposto pela retórica ciceroniana, nem tudo é passível de ser definido. A linguagem metafórica é típica da definição poética – como da definição quotidiana, de resto –, mas não deixa de mostrar a dificuldade de expressar o segundo termo da definição, em organizar uma perífrase relativamente curta que corresponda semanticamente ao primeiro (lembramos que, por norma, a definição deve ser breve). Quando, em quadras sucessivas de Duarte Dias, o poeta se vai definindo como árvore, alma, segredo, ave, etc., etc., a sugestão poética deriva precisamente do carácter metafórico das definições, que afasta inteiramente o carácter discursivo anunciado pelo início de cada estrofe, “Sou” («*Sou ua árvore batida / De ventos terribles todos / Que por diferentes modos / Me querem tirar a vida*»)⁸.

Ao mesmo tempo, mais do que definir o amor, Camões chama a atenção para o carácter contraditório da sua natureza; e os oxímoros encerram, numa perspectiva camoniana muito recorrente, a noção da complexidade dos sentimentos, numa incompreensível *concordia discordans*. Por isso, a tentativa de definição é abandonada, e a reiteração dessa observação fecha o soneto, prolongando-se a reflexão até atingir o carácter da natureza humana, também ela incompreensível e contraditória:

“Mas como causar pode seu favor
nos corações humanos amizade,
se tão contrário a si é o mesmo Amor?”

Perante este soneto, compreende-se porque são tão pouco abundantes as definições nas *Rimas* de Camões. Pelo menos, as que assim se apresentam literalmente, isto é, com um recorte retórico tão claro e continuado. De resto, o verbo *ser* não é um verbo da preferência camoniana, como tão pouco o são outros semântica ou pragmaticamente equivalentes.

Mais ainda. Como larga enumeração, a *definitio amoris* não pode deixar de se aproximar do catálogo. A acumulação de propriedades do Amor, embora não deixe de ser intencionalmente uma definição, não deixa de ser também o reconhecimento da

⁸ Duarte Dias, *Várias obras em língua portuguesa e castelhana*, int. e notas de António Cirurgião, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1991, pp. 156-57. Encontra-se um processo semelhante, mas com recurso à conotação de imagens consagradas pela tradição religiosa, na segunda parte da elegia conhecida por “Elegia penitencial” publicada por Camilo Castelo Branco nas *Poesias e prosas inéditas* de Fernão Rodrigues Lobo Soropita, Porto, Typographia Lusitana, 1868, pp. 147 s.

Posteriormente, em 1954, António Dias Miguel confirmava a atribuição de Camilo com a leitura de um manuscrito “quase contemporâneo” do poema, em “A ‘Elegia penitencial’ de Fernão Rodrigues Lobo Soropita”, in *Ocidente*, XLVII, 200, pp. 215-20. E se Mendes dos Remédios inclui a Elegia entre as *Obras* de Frei Agostinho da Cruz (Coimbra, França Amado, 1918, pp. 301 s.), tanto Aguiar e Silva (*op. cit.*, p. 62) como António Gil Rafael (*Sonetos e elegias* de Frei Agostinho da Cruz, Lisboa, Hiena, 1994, p. 233) a consideram entre as composições que devem ser excluídas do cânone de Frei Agostinho.

dificuldade em apreender o conceito; e como a poesia de catálogo procura aproximar-se do objecto mostrando-o na sua extensão.

Na lírica camoniana são, naturalmente, as composições mais longas que mais se prestam à acumulação do catálogo. No seu tratado de *Arte Poética*, Sanches de Lima observava que a eleição de uma ou outra de entre as várias formas fixas deve ser determinada pela adequação natural ao *propósito* do poeta⁹. A brevidade do soneto, por norma obrigado a respeitar a unidade do assunto, convém à definição; o esquema lógico da composição não se apropria, no entanto, à exploração do catálogo, reduzido então a uma enumeração mais ou menos variada e colorida¹⁰.

O uso do esquema de definição ou do esquema de catálogo mostra objectivos comuns: a apropriação do mundo e a sua reelaboração pela palavra poética. Ao mesmo tempo, porém, os processos de análise da realidade opõem-nos, pois o primeiro procura o que de mais característico se encontra em cada objecto, enquanto o segundo agrupa objectos e seres ou situações ligados por um sentido ou uma propriedade comum, nem sempre enunciada. Assim, o poeta apresenta-se ao leitor ora com a autoridade de que se investe a impessoalidade da observação convertida em definição, ora com a análise minuciosa da totalidade.

Não é usual em Camões o desenvolvimento exaustivo de um catálogo. Normalmente encontram-se os elementos apropriados e necessários à sua intenção comunicativa, e a enumeração é habilmente disfarçada pela criação de *quadros* plenos de sentido, ou pela combinação com outras técnicas de composição que a motivam esteticamente (a disseminação, por exemplo, encontra-se-lhe associada com frequência).

Os retratos femininos ganham assim vida, mesmo em composições curtas: à volta de cada elemento, com uma imaginação rica em pormenores literariamente significativos que se enquadram dentro da tradição mas se tornam vivos, o poeta constrói uma rede que dá ao leitor a impressão de reconstituir mais um carácter do que um quadro físico particularizado, e se torna base de novos sentidos.

Por outro lado, é também frequente a junção de dois ou mais catálogos num mesmo poema, que por isso ganha a simetria variada de perspectivas diferentes. Assim, deste modo, Camões constrói a *Canção V*.

Em primeiro lugar, o retrato da dama. Resumido ao rosto, engloba os principais tópicos (diria os obrigatórios), seguindo a ordem preceituada: uma referência aos olhos e à luz que deles irradia, depois, numa ordem descendente, as alusões elogiosas aos cabelos de ouro, à testa, ao nariz, às faces, à boca e aos dentes, e finalmente às palavras dessa boca graciosa, num galanteio que confirma a sensibilidade que em vários outros passos da sua obra o Poeta mostra ter à conversação feminina:

⁹ Cf. Miguel Sanchez de Lima, *El arte poetica en romance castellano*, ed. de Rafael de Balbín Lucas, Madrid, C. S. I. C., 1944, p. 64.

¹⁰ Na concisão do epigrama, Pêro de Andrade Caminha explora um esquema muito frequente na poesia encomiástica de catálogo, e constrói, numa composição perfeita de correlação do tipo disseminativo – recolectivo, os epigramas “Quando apareces, Febo a luz esconde” e “Diz que as Parcas senhoras são das vidas”. Assim, para elogiar Filis, evoca os atributos característicos de várias divindades, concluindo depois que Filis reúne essas qualidades e até supera cada uma das divindades (*Poesias*, pp. 403-4; *Poesias inéditas*, Lisboa, Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1989, pp. 134 e 136). Veja-se também o epigrama “Juno a riqueza só distribuía”).

“Pintara os olhos belos
que traz e nas mininas
o Minino que os seus neles cegou;
e os dourados cabelos
em tranças d’ ouro finas
a quem o sol seus raios abaixou;
a testa que ordenou
Natura tão fermosa;
o bem proporcionado
nariz, lindo, afilado,
que a cada parte tem a fresca rosa;
a boca graciosa,
que querer louvá-la é escusado;
enfim, é um tesouro:
os dentes, perlas; as palavras, ouro.”

O retrato de tanta perfeição serve para o Poeta, por contraste, se queixar da frieza da senhora que não condiz com a sua formosura. E o catálogo interrompe-se com a queixa de quem ainda conserva acesa a esperança e com bom humor toma alento para novo galanteio.

Centrada agora a atenção sobre o próprio poeta, é o esboço de um segundo catálogo que ordena a sua imaginação: fantasiando sobre a possibilidade de manifestar pelos efeitos o louvor da dama, o Poeta enumera as mágoas com que o Amor atormenta os apaixonados. São dez os sintomas em que se diversificam “lágrimas e amores”, e que se encontravam também no “Labirinto” de Pero de Andrade Caminha já referido. Todavia, nos versos camonianos não se instala a monotonia:

“Então amostraria
os olhos saüdosos,
o suspirar que a alma traz consigo;
a fingida alegria,
os passos vagarosos,
o falar, o esquecer-me do que digo;
um pelear comigo,
e logo desculpar-me;
um recear, ousando;
andar meu bem buscando,
e de poder achá-lo acovardar-me;
enfim, averiguar-me
que o fim de tudo quanto estou falando
são lágrimas e amores;”

Uma simples comparação deste segundo trecho com um passo da *Écloga I*, em que um pastor evoca a memória do enamorado *Tiónio*, bastaria para mostrar como, a par da proximidade que entre eles existe, há expressividade em cada um. A adjectivação pode até, em alguns versos, ser a mesma: os olhos são nos dois trechos *saüdosos*, os

passos *vagarosos*; mas se o ritmo criado na Canção V, em que o hexassílabo prevalece, é sobretudo o ritmo binário da oscilação entre a esperança e a incerteza, na canção pastoril, dominada pelo decassílabo, a combinação rítmica traz consigo todo o alheamento desalentado de um pastor ausente, desterrado, que o Amor acaba por matar com o concurso de Marte.

O carácter enciclopédico destes catálogos é disfarçado pela sua integração expressiva num conjunto mais largo. As penas infernais, evocadas em várias composições (com mais demora na Canção II e na Ode III, “Se de meu pensamento”)¹¹, são particularizadas nas figuras dos supliciados que Orfeu encontra quando vai buscar Eurídice aos infernos. No entanto, tornando-se fonte de comparação para hiperbolicamente caracterizarem os tormentos do Poeta, combinam ao artifício a naturalidade da expressão necessária e adequada na circunstância.

A Elegia V, à Paixão de Cristo, “Se quando contemplamos as secretas”, segue também um esquema de enumeração em que se justapõem vários catálogos, de quando em quando pautados por uma sugestão vaga de recolecção, num *enfim* muito frequente na poesia camoniana deste tipo¹².

Combinados com a narrativa sequencial dos passos do suplício de Cristo, reduzida praticamente a uma enumeração, encontram-se compartimentados em secções bem delimitadas listagens mais ou menos extensas de fenómenos naturais de causas insondáveis, dos atributos divinos (cuja exposição se combina, entre os versos 40 e 44 com o esquema da *recusatio*), dos grupos que se afastam da religião católica. Os intuítos pedagógicos e catequéticos são evidentes e acentuados pela dicotomia constante entre a bondade e onnipotência divinas, por um lado, e a mesquinhez humana, por outro. Ao mesmo tempo, as interpelações retoricamente enfatizadas a vários destinatários contribuem para variar a exposição e motivar a passagem de um catálogo a outro¹³.

Dizíamos no início desta exposição que a adopção do esquema de definição ou a preferência pelo catálogo manifestam, habitualmente, atitudes diferentes perante a realidade, ou pelo menos, a eleição momentânea de perspectivas diferentes de análise do mundo e do sujeito lírico.

A Écloga VII de Camões ilustra a diversidade dos efeitos possíveis e mais comumente explorados num e noutra tipo de composição. Ao mesmo tempo, porque apaga a oposição existente entre eles, mostra com particular evidência a genial aptidão do poeta para dobrar aos seus próprios fins expressivos a convenção poética do seu tempo¹⁴. Com efeito, a écloga, que parte do tema do banho e da fuga de ninfas perseguidas por divindades campestres, desenvolve-se depois através de dois longos

¹¹ Maria Helena da Rocha Pereira, “O mito de Orfeu e Eurídice em Camões”, *Novos ensaios sobre temas clássicos na poesia portuguesa*, Lisboa, Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1988, pp. 69-81.

¹² Cf. vv. 16, 28, 188.

¹³ Note-se que este aspecto contribui para reforçar as semelhanças marcantes – excessivamente marcantes, até – de composição entre esta e a elegia “Divino, almo Pastor, délio dourado”, cuja atribuição a Camões é duvidosa.

¹⁴ «*La genialidad*», escreve Miguel Garrido Gallardo, «*puede radicar también en forzar al código a nuevos mensajes no previstos hasta el momento, lo que, como hemos dicho, será sentido por el receptor como una desviación con respecto a la institución que el esperaba*» (cf. Miguel Garrido Gallardo, ed.), *Teoría de los géneros literarios*, Madrid, Arco, 1998, p. 25).

discursos: os sátiros procuram demover as ninfas da fuga, explorando emotivamente as características que vimos apontando a estes dois tipos de poema. E num caso como no outro, isoladamente e integrados no contexto geral da *Écloga*, tanto as personagens como as suas falas se tingem das tonalidades trágicas com que Camões apreende o mundo.

Para convencer as ninfas a abandonarem a fuga, o Primeiro Sátiro apresenta como ponto fundamental da sua argumentação uma definição do Amor. Assim, depois de as ameaçar («*Eurídice dessa sorte / fugiu do amante e não da fera morte*»), o Sátiro procura demonstrar-lhes que a beleza é uma dádiva da natureza e, por isso, se devem sentir obrigadas a seguir «*as amorosas leis / com que liga natura os corações*».

Define então o amor, parafraseando Virgílio:

“Amor é um brando afeito
que Deus no mundo pôs e a Natureza
para aumentar as cousas que criou.”

Esta concepção de Amor, assim claramente enunciada, justifica a ameaça de castigo que paira sobre as ninfas. No entanto, o próprio discurso do Sátiro desmente-a; e a situação geral mostra que o Amor não é tão simples quanto esta definição poderia fazer supor.

Dramaticamente, este Sátiro, grotesco na figura e no contraste com a Natureza perfeita que o circunda e que ele canta, continuará a louvar o poder do Amor concebido como força criadora e prolongamento da acção divina.

Por seu turno, o Segundo Sátiro prefere o aliciamento à ameaça, e por isso desenvolve a sua argumentação apresentando às ninfas, através do exemplo, uma perspectiva do mundo

“onde não houve cousa que se achasse,
animal, erva verde, ou pedra dura,
que em seu tempo passado não amasse,
nem a quem a afeição suave e pura
nessa presente forma não mudasse;”

Segue-se então, ao longo de 200 versos, a evocação de cerca de trinta mitos etiológicos, em que a metamorfose é consequência de uma história de amor. O Sátiro faz uma exposição metódica, encadeando ordenadamente casos de transformação de amantes em cursos de água, em pedras, em plantas, em aves e em “feras monteses”. De quando em quando o seu discurso é anaforicamente pautado por um pedagógico “olhai”, “olhai e vede”¹⁵. Por outro lado, contrabalançando esta regularidade, o Sátiro varia habilmente a sua exposição, e, ora se detém na consideração de um caso, ora procede a uma simples evocação.

¹⁵ A mesma interpelação é usada por Petrarca no *Triumphus Cupidinis*, a que tanto devem estes versos da *Écloga VII* como o catálogo dos versos 348 a 404 da *Écloga II*, isoladamente copiados no *Cancioneiro Fernandes Tomás*, sob o título “Capítulo sobre as propriedades do Amor”.

Ao contrário dos seus modelos, quase nunca se demora na narrativa da transformação, pelo que sobressai acima de tudo uma imagem intelectualizada do poder do Amor. E assim, o que nas narrativas de Ovídio (e depois em Sannazaro e em Garcilaso) fora surpresa e encanto plástico e cromático, torna-se em Camões espanto interiorizado e incompreensão. O Sátiro evoca o poder do Amor e o seu triunfo perante a efemeridade da vida – mas sublinha também nas suas palavras o carácter trágico desta longa sequência de seres divididos entre a impossibilidade de acção e a consciência do amor vivido e permanentemente renovado pela memória.

Poderíamos evocar ou comentar muitos outros exemplos do emprego da poesia de definição e da poesia de catálogo na Lírica camoniana. Mas estes são suficientemente representativos, e por eles se vê que o Poeta se não deixa fascinar pelo encanto exterior ou puramente decorativo dos lugares comuns da língua literária da sua época: toma-os como uma língua primeira, a partir da qual expressa a sua própria mundividência, reinvestindo-os de significados novos e vivos.

É precisamente o investimento simbólico das fórmulas e esquemas consagrados por estes dois tipos de composição que leva, na poesia lírica de Camões, ao apagamento da oposição expressiva que à partida existe entre eles. No fundo, a poesia de definição foge a traçar com clareza os limites dos objectos, vindo a converter-se numa enumeração que, devido à falta de congruência entre as várias parcelas, não dá conta do sentido essencial do objecto, acentuando até a sua falta de coerência. Como no caso do catálogo, esta enumeração está longe de ser a “enumeração caótica” típica da poesia dos nossos dias¹⁶: em Camões, num caso como no outro, encontra-se um princípio ordenador¹⁷.

A composição ronda uma ideia central, mas fracciona-a, substituindo a firmeza de uma perspectiva una pela análise, constantemente recomeçada, dos vários planos que isola no objecto. Ao mesmo tempo, a diversidade consegue transmitir ao leitor a noção, mais ou menos verdadeira, mas sempre muito viva, de uma análise exaustiva.

Dramaticamente, porém, na imagem caleidoscópica assim obtida, Camões encontra sentidos que se não conciliam entre si, mas que, dividido entre as imagens que idealiza e as que se lhe impõem, tenta em vão compreender.

¹⁶ Leo Spitzer, “La enumeración caótica en la poesía moderna”, *Linguística e historia literaria*, Madrid, Editorial Gredos, 1955.

¹⁷ Não nos referimos a um princípio ordenador nos termos vagos, mas justificados e até autorizados pela sua própria experiência poética, de Jorge Luis Borges, a propósito das aparentemente mais desorganizadas acumulações. Sobre o uso do catálogo como forma de obrigar o leitor a reorganizar os seus esquemas de imaginação, veja-se Chanita Goodblatt, “Whitman’s catalogs as literary gestalts: illustrative and meditative functions”, in *Style*, vol. 24, 1 (1990).