



A CTAS DA VI REUNIÃO INTERNACIONAL DE CAMONISTAS

Seabra Pereira
Manuel Ferro
Coordenação

A ELEGIA NA LÍRICA DE CAMÕES¹

Dezasseis anos atrás, neste mesmo lugar, e no termo de uma reunião científico-cultural como a que hoje nos congrega – a III Reunião Internacional de Camonistas, realizada de 10 a 13 de Novembro de 1980 –, propus, com outros Colegas, a criação de um Centro Interuniversitário de Estudos Camonianos que, em Portugal e no estrangeiro, especialmente no Brasil, coordenasse, promovesse e difundisse os estudos sobre Luís de Camões.

Adversidades e acidentes do tempo e da fortuna explicam, mas não justificam, que a concretização de tão relevante projecto tivesse sofrido dificuldades, demoras, atrasos e longas pausas. Nunca deixei de apoiar a criação desse Centro e, num momento institucionalmente decisivo, quando a Junta Nacional de Investigação Científica alterou profundamente a sua política em relação às ciências humanas e sociais, tive a possibilidade de intervir no processo, propondo formalmente ao então Presidente daquele organismo, Prof. Doutor Fernando Ramôa, a sua aprovação. Mais de uma década após a proposta inicial, o projecto alcançava enfim a sua realização.

Este projecto de natureza científica e cultural, pela sua dimensão de memória e pela sua dimensão de futuro, é uma das raízes e um dos horizontes que me ligam a esta *alma mater conimbrigensis* que é a minha Universidade originária e só a minha quota-parte na sua ideação e na sua efectivação poderá explicar que, perante auditório tão ilustre, seja eu quem profere a conferência inaugural desta Reunião, correspondendo ao generoso convite formulado pelo meu Amigo e Colega, Doutor Aníbal Pinto de Castro.

*
* *
*

Na história da poesia ocidental, desde o século VII A.C. até ao século XX, a elegia constitui uma das mais complexas, duradouras e polimórficas manifestações de um *modo* e de um *género literários* e por isso mesmo tem suscitado, nos últimos anos,

¹ O texto agora publicado desta conferência inaugural da VI Reunião Internacional de Camonistas apresenta algumas modificações em relação ao texto originário.

um particular interesse aos investigadores da poética histórica, da poética teórica, da história literária e da literatura comparada².

Que, tantos séculos depois de os poetas elegíacos gregos e de os poetas elegíacos latinos terem criado muitos dos poemas formalmente mais refinados e tematicamente mais fascinantes e perturbadores da “poesia antiga”, alguns dos mais belos, esplendorosos e comoventes poemas da “poesia moderna”, desde Milton a Yeats, Rilke, García Lorca, Auden e Seamus Heaney, passando por André Chénier, Goethe, Hölderlin, Shelley, Wordsworth, Leopardi, Tennyson e Thomas Hardy, sejam *elegias*, é obrigatório motivo de reflexão, sobretudo no quadro do que se pode designar por antropologia do fenómeno poético. Ao longo de vinte e sete séculos, mudaram-se os esquemas métricos, alteraram-se as formas estróficas e poemáticas, transformaram-se as crenças e convicções religiosas e morais, os sistemas sociais e políticos, as ideias e os valores da vida humana, mas o *modo elegíaco* e o *género elegíaco*³, sob diversas metamorfoses históricas, permaneceram como manifestações cimeiras da poesia ocidental, porque a elegia é a voz e o canto das duas realidades primordiais, constantes e indissociáveis da existência humana: a morte e o amor, o luto e o sofrimento da perda irremediável e o fulgor, o júbilo e as inquietações da vivência do amor.

*
* *
*

Os *prantos* e as *lamentações* fúnebres abundam em todas as literaturas românicas medievais, tendo como modelo mais próximo o *planh* provençal e como modelo mais distante o *planctus* latino-medieval⁴. São expressões da necessidade antropológica e

² Menciono alguns dos mais importantes estudos sobre a elegia publicados nas duas últimas décadas: Paul Veyne, *L'élegie érotique romaine: L'amour, la poésie et l'Occident*, Paris, Éditions du Seuil, 1983; R. Whitaker, *Myth and personal experience in roman love-elegy. A study in poetic technique*, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 1983; Peter M. Sacks, *The english elegy. Studies in the genre from Spenser to Yeats*, Baltimore-London, The Johns Hopkins University Press, 1985; Celeste Schenck, *Mourning and panegyric: The poetics of pastoral ceremony*, University Park, Pennsylvania State University Press, 1988; Duncan F. Kennedy, *The arts of love. Five studies in the discourse of roman love elegy*, Cambridge, Cambridge University Press, 1993; Gian Biagio Conte, *Genres and readers. Lucretius, love elegy, Pliny's Encyclopedia*, Baltimore-London, The Johns Hopkins University Press, 1994; Jahan Ramazani, *The poetry of mourning: The modern elegy from Hardy to Heaney*, Chicago, University of Chicago Press, 1994; W. David Shaw, *Elegy and paradox. Testing the conventions*, Baltimore-London, The Johns Hopkins University Press, 1994; Begoña López Bueno (ed.), *La elegía*, Universidad de Sevilla-Universidad de Córdoba, 1996; Melissa F. Zeiger, *Beyond consolation: Death, sexuality, and the changing shapes of elegy*, Ithaca-London, Cornell University Press, 1997.

³ Modo elegíaco é um conceito hiperonímico em relação a género elegíaco: todas as elegias se inscrevem no modo elegíaco, mas o modo elegíaco desborda os limites da elegia, manifestando-se noutros géneros literários. Sobre esta distinção, cf. Morton W. Bloomfield, “The elegy and the elegiac mode: Praise and alienation”, in Barbara Kiefer Lewalski (ed.) *Renaissance genres. Essays on theory, history, and interpretation*, Cambridge, Mass.-London, Harvard University Press, 1986, pp. 147-157.

⁴ Veja-se o estudo de M.^a Emilia García Jiménez, *La poesía elegíaca medieval en lengua castellana* (Logroño, Instituto de Estudios Riojanos, 1994), que apresenta uma pormenorizada informação sobre a poesia elegíaca fúnebre na literatura castelhana, com uma adequada perspectiva comparatista. No *Cancioneiro geral de Garcia de Resende* (1516), figuram diversos poemas que constituem prantos e lamentações. Entre eles, merece destaque a composição de D. João Manuel à morte do príncipe D. Afonso, “em modo de lamen-

afectiva, do imperativo religioso e moral e das convenções e conveniências sociais de chorar e lamentar a morte de alguém, louvando as suas virtudes, o seu valor e os seus feitos e meditando sobre os mistérios da morte e do além-túmulo. Nalguns casos, como no *Planto que fizo la Pantasilea*, poema hoje atribuído a Juan Rodríguez del Padrón, o género medieval e trovadoresco do *planh* combina-se com marcas temáticas e estruturais oriundas da tradição elegíaca classicista, em particular das *Heroides* de Ovídio⁵.

No *De vulgari eloquentia*, tratado sobre a língua e a poesia redigido provavelmente entre 1303 e 1305, Dante define a elegia como o estilo dos infelizes: “Per elegiam stilum intelligimus miserorum”⁶. É uma definição que retoma a caracterização da elegia que se encontra em diversos tratadistas da poética medieval, desde Papias a Ugucione da Pisa, Giovanni da Genova e John Garland, e que assenta numa base temática, embora Dante venha a complementar a sua definição com o nível estilístico baixo ou humilde do género.

Livro de dores, infortúnios e sofrimentos de amor é *Il libro chiamato Elegia di Madonna Fiammeta da lei alle innamorate donne mandato* de Boccaccio, um livro escrito, como no “Prologo” se diz, com “lagrimevole stilo”, por uma mulher “afflitta (...) bagnata delle mie lagrime”. Boccaccio reitera assim a caracterização temática da elegia que provinha da *Ars poetica* de Horácio (a *querimonia* do v. 76) e das *Heroides* de Ovídio (XV, 7: *elegia flebile carmen*), mas abre um horizonte genológico diverso daquele que propunha o *De vulgari eloquentia*. Por um lado, a *Elegia di Madonna Fiammetta*, que tem como modelo as *Heroides*, embora não seja formalmente uma epístola, é um desesperado monólogo do sofrimento amoroso, associando assim a lamentação e o infortúnio de amor; por outro, como Cesare Segre sublinhou, esta elegia nada tem a ver com um nível estilístico baixo e humilde⁷.

No âmbito das literaturas hispânicas, importa recordar que o marquês de Santillana, no seu *Prohemio y carta al illustre Señor don Pedro, muy magnífico Condestable de Portugal*, datável de 1446, circunscreve a poesia elegíaca a cantos fúnebres⁸, mas que Juan de Mena, no *Laberinto de Fortuna*, caracteriza o “elegíaco verso” como “triste canción”, como canto desesperado e choroso provocado pelas penas, pelos enganos e erros do amor⁹.

No século XV, os humanistas italianos redescobriram os grandes poetas elegíacos latinos, Catulo, Tibulo, Propércio e Ovídio. A elegia erótica refloresce numa poesia

taçam”, porque revela, na oitava final, clara consciência das convenções deste género poético: “Qualquiera que sofre tan grave manzilha / no busque manera de ser consolado, / no menos m’escusa aquesta obrezilha, / pues lamentacion sea intitulado” (*Cancioneiro geral de Garcia de Resende*. Fixação do texto e estudo por Aida Fernanda Dias. Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1990, vol. 1, p. 398).

⁵ Cf. Guillermo Serés, “La elegía de Juan Rodríguez del Padrón”, *Hispanic review*, 62, 1 (1994), pp. 1-22.

⁶ Cf. Dante, *De vulgari eloquentia*, Cambridge, Cambridge University Press, 1996, p. 56 (II, IV, 6).

⁷ Cesare Segre, «Strutture e registri nella *Fiammetta*», *Le strutture e il tempo. Narrazione, poesia, modelli*, Torino, Einaudi, 1974, pp. 89-90.

⁸ Escreve o marquês de Santillana: “En otros tiempos, a las cenizas e defunciones de los muertos, metros elegiacos se cantavan, e aun agora en algunas partes dura, los quales son llamados endechas” (cf. Marqués de Santillana, *Prohemios y cartas literarias*. Edición preparada por Miguel Garci-Gómez. Madrid, Editora Nacional, 1984, p. 86).

⁹ Cf. Juan de Mena, *Laberinto de Fortuna y otros poemas*. Edición de Carla de Nigris, Barcelona, Crítica, 1994, p. 109. Na copla 123 do *Laberinto*, Juan de Mena utiliza a forma *elegianos*.

neolatina douta e erudita, graças a poetas humanistas como Enea Silvio Piccolomini, Christophoro Landino, Angelo Poliziano, Giovanni Pontano, Iacopo Sannazaro, etc.¹⁰. A elegia neolatina, se é frequentemente uma elegia erótica, é também uma forma aberta que acolhe temas como a lamentação fúnebre, a exaltação panegírica, a reflexão e a crítica sociais e políticas, o louvor da amizade, a narrativa de viagens e de exílios, etc.

Mais importante, porém, sob o ponto de vista da evolução genológica da elegia nas literaturas em língua vulgar, é a constituição, na obra de diversos poetas italianos do século XV e das primeiras décadas do século XVI, da elegia escrita em *terza rima* ou *terzina incatenata*, um esquema métrico criado por Dante na *Divina Commedia* e utilizado por Petrarca nos *Trionfi* e por Boccaccio na *Caccia de Diana* e na *Amorosa visione*, o qual, sob a sua aparente simplicidade, pode esconder complexos significados teológicos e antropológicos, como demonstrou John Freccero no seu magnífico estudo intitulado “Il significato della terza rima”¹¹. A *terza rima* foi considerada como um esquema métrico equivalente ao dístico elegíaco e o seu uso na elegia foi consagrado por Sannazaro nos seus poemas *Se mai per meraviglia alzando il viso*, uma lamentação sobre o corpo crucificado do Redentor; *Scorto dal mio pensier fra i sassi e l'onde*, sobre a morte do marquês de Pescara; e *La notte, che dal ciel, carca d'oblio*, à morte de Pier Leone. A estrutura métrica da elegia assim autorizadamente estabelecida por Sannazaro foi corroborada por outros influentes autores de elegias como Bembo, Ariosto, Bernardo Tasso e Luigi Alamanni e tornou-se canónica nas literaturas castelhana e portuguesa do Renascimento e do Maneirismo, embora ocorram excepções¹².

Quando Garcilaso de la Vega, seguindo os modelos renascentistas, escreveu as primeiras elegias “modernas” da literatura castelhana, adoptou a *terza rima*. O mesmo esquema métrico-formal adoptaram Sá de Miranda, Camões, António Ferreira e Diogo Bernardes.

Sob o ponto de vista temático, as duas elegias de Garcilaso representam os dois grandes modelos da elegia renascentista (em conformidade, aliás, com a matriz greco-latina do género). A elegia I, endereçada ao duque de Alba por ocasião da morte do irmão deste, D. Bernaldino de Toledo, é uma elegia fúnebre, com o elogio do defunto, a consolação ao destinatário, reflexões de ordem filosófico-moral sobre a fama e a imortalidade e a visão dos bem-aventurados; a elegia II, endereçada a Boscán, é fundamentalmente uma elegia amorosa, embora com elementos temáticos de crítica à vida da corte.

Tal como acontece com a elegia latina, a elegia do Renascimento e do Maneirismo é um mosaico ou uma *poikilia* de diversos géneros e subgéneros. A sua *contaminatio*

¹⁰ Veja-se a bem informada síntese de Juan F. Alcina, “La elegía neolatina”, in Begoña López Bueno (ed.), *La elegía*, ed. cit., pp. 15-40. Veja-se também a obra de Clifford Endres, *Joannes Secundus. The latin love elegy in the Renaissance*, Hamden, Conn., Archon Books, 1981.

¹¹ Estudo incluído no livro de John Freccero, *Dante. La poetica della conversione*, Bologna, Il Mulino, 1989.

¹² Por exemplo, a elegia *¿Como cantaré yo en tierra extraña?* de Diego Hurtado de Mendoza, a “Elegia a la muerte de Doña María” com o *incipit* *¿Ay muerte dura ¡ ay dura y cruda muerte!* de Gregorio Silvestre, e três elegias de Andrade Caminha, compostas duas delas em décimas de redondilha maior e uma em oitavas de verso decassilábico: *Desque meus olhos não vem; Trago a vida inquieta, Alma cansada; Não deixa Amor entender-se.*

com a epístola e a sátira, que Claudio Guillén analisou num estudo modelar¹³, é a reemergência de uma vocação primigénia da elegia, tornando fluidas e moventes as suas delimitações semântico-pragmáticas. Em contrapartida, com algumas e pouco relevantes exceções, o seu esquema métrico é fortemente estável. Ora, como este esquema era também o significante métrico, digamos assim, de outros géneros e subgéneros poéticos – epístola, sátira, etc.¹⁴ – e como o termo *capítulo* significou primeiramente uma série de tercetos rematada com um verso isolado que rimava com o penúltimo verso do último terceto, aquele termo passou a designar todas as composições escritas em *terza rima*, independentemente da sua forma de conteúdo e da sua inserção genológica.

Esta extensão do termo *capítulo*, utilizado como hiperónimo de termos como *elegia*, *epístola*, *sátira*, etc., justifica-se pela estabilidade da forma de expressão e pela inversa variabilidade das formas de conteúdo. Embora com uma relevante alteração terminológica, é este tipo de justificação que conduz Faria e Sousa, na abertura dos seus comentários ao tomo IV, parte II, das *Rimas varias de Luis de Camoens*, a decidir chamar elegias a todos os poemas que Camões escreveu em tercetos. Explica assim as razões da sua decisão: “Elegia se puede llamar qualquier Poema de assunto triste: pero ya está introduzido que las Elegias se han de escribir más en Tercetos que en otro genero alguno de composicion: y en esta se escriben tambien materias que no solo no son tristes, mas aun alegres, amorosas, laudatorias, cartas y satiras: y por esto llamo Elegias a todos los Poemas que mi Maestro escribió en Tercetos; y tambien porque como fue necesario citarlos en muchos lugares, podia hazer alguna confusión el usar de más de um nombre, pudiéndoseles dar diferentes, conforme á sus argumentos, que (como dellos se verá) son varios”¹⁵. Em vez do hiperónimo *capítulo*, Faria e Sousa adopta o hiperónimo *elegia*, mas procede necessariamente à sua neutralização semântico-pragmática, isto é, deixa de considerar como relevantes e pertinentes a sua diversidade de *argumentos*, atendendo-se tão-só à permanência do esquema métrico.

¹³ Cf. Claudio Guillén, “Sátira y poética en Gracilazo”, *El primer siglo de oro. Estudios sobre géneros y modelos*, Barcelona, Editorial Crítica, 1988, pp. 15-48. Na poesia e nas poéticas francesas do século XVI, a *contaminatio* entre a elegia e a epístola, em grande parte originada pelo modelo das *Heroides* de Ovidio, é generalizada (veja-se Christine M. Scollen, *The birth of the elegy in France 1500-1550*, Genève, Droz, 1967, pp. 13 ss).

¹⁴ A *terza rima* com rimas esdrúxulas aparece, por exemplo, em élogos da *Arcadia* de Sannazaro. Herrera, nos seus comentários a Garcilaso, sublinhou a multiforme capacidade genológica da *terza rima*: “Aunque nos sirve mucho este género de metro para escribir elegías y cosas amatorias y epístolas y sátiras, y es muy acomodado para tratar historia” (cf. Antonio Gallego Morell (ed.), *Garcilaso de la Vega y sus comentaristas*, Madrid, Editorial Gredos, 1972, p. 423). As anotações de Herrera foram publicadas na sua edição das obras de Garcilaso, dada à luz em 1580. No mesmo ano, Miguel Sánchez de Lima publicou *El arte poético en romance castellano*, obra em que sobre a *terza rima* expendeu considerações idênticas às de Herrera (cf. a edição da arte poética de Sánchez de Lima preparada por Rafael Balbín Lucas, Madrid, CSIC, 1944, p. 60). Poderá ter havido influência de Sánchez de Lima sobre Herrera – *El arte poético* tem as licenças datadas de 1576 –, mas o mais provável é que ambos tenham bebido numa fonte comum, como leva a concluir o estudo de Bienvenido Morros, “Las fuentes y su uso en las Anotaciones a Garcilaso”, Begoña López Bueno (ed.), *Las “Anotaciones” de Fernando de Herrera. Doce estudios*, Universidad de Sevilla, 1997, p. 71.

¹⁵ Cf. *Rimas varias de Luis de Camoens*, Lisboa, en la Imprenta Craesbeeckiana, 1689, tomo IV, parte II, p. 1.

Falar da poesia elegíaca de Camões obriga a falar – como acontece, aliás, em relação a todos os outros géneros, subgéneros e formas poéticas fixas das *Rimas* – do cânone das elegias de Camões.

Na *editio princeps* das *Rhythmas* (1595), a terceira parte é constituída pelas elegias e por algumas oitavas, sendo nela publicadas três elegias: *O poeta Simónides falando*, *Aquela que de amor descomedido* e *O sulmonense Ovídio desterrado* (esta, por lapso, traz a menção de “Elegia segunda”, quando devia ser a “Elegia terceira”). Entre estas três elegias, sobre cuja autenticidade autoral não paira qualquer dúvida, e as oitavas “A Dom António de Noronha, sobre o desconcerto do mundo”, encontra-se a composição *Aquele mover d’olhos excelente*, classificada como *capítulo*. A edição de 1598 emendou o erro de ordenação relativo à elegia *O sulmonense Ovídio desterrado* e intercalou entre as três citadas elegias e o capítulo *Aquele mover d’olhos excelente* os tercetos “A Dom Lionis Pereira, sobre o liuro que Pero de Magalhães lhe offerceco do descubrimento da terra Sancta Cruz”, já publicados em 1576 na *História da Província de Santa Cruz* de Pero de Magalhães Gândavo.

Em rigor, por conseguinte, quer o responsável pela organização da *editio princeps* das *Rhythmas* – muito provavelmente Fernão Rodrigues Lobo Soropita –, quer Estêvão Lopes, o responsável pela edição de 1598, só classificam como elegias três poemas, sendo muito discutível o critério dos editores modernos e contemporâneos que classificam como elegias aquele capítulo e aqueles tercetos, com base, afinal de contas, num conceito meramente métrico de elegia, na esteira de Faria e Sousa. Os tercetos endereçados a Dom Leonis Pereira são um poema laudatório, com importantes reflexões sobre as letras e as armas, não apresentando quaisquer elementos de ordem semântica – pertencentes ao “argumento”, como diz Faria e Sousa – que justifiquem a sua classificação como elegia. O capítulo *Aquele mover d’olhos excelente*, que Faria e Sousa declara colocar “debaxo del título de las Elegias por no hazer tantos títulos”, é um poema petrarquista sobre a fenomenologia do enamoramento e sobre o tormento e a glória de ser vencido por tão “linda Dama”, não sendo uma elegia fúnebre, nem, em rigor, uma elegia amorosa.

Domingos Fernandes, na edição das *Rimas* de 1616, integrou no *corpus* da lírica camoniana uma elegia autêntica, *Se quando contemplamos as secretas*, atribuída a Camões no “Índice” do Cancioneiro do P.^o Pedro Ribeiro e no manuscrito 12-26-8/D-199 da Real Academia de la Historia de Madrid, mas incluiu nele igualmente duas elegias apócrifas (*Duvidosas esperanças*, *certo medo* e *Se obrigações de fama podem tanto*).

Álvares da Cunha, na *Terceira Parte das Rimas do Principe dos Poetas Portugueses Luis de Camões*, editada em 1668, atribuiu a Camões mais nove elegias, das quais apenas uma, *Que novas tristes são, que novo dano!*, encontrou acolhimento nas edições de José Maria Rodrigues e Afonso Lopes Vieira, Hernâni Cidade e Costa Pimpão, embora Cidade, na esteira de dúvidas formuladas por Storck e Carolina Michaëlis de Vasconcelos, tenha publicado o poema com algumas reservas.

Na sua edição das *Rimas*, na segunda parte, tomo IV, publicada em 1689, Faria e Sousa incluiu na lírica camoniana mais cinco elegias, que têm sido e devem continuar a ser consideradas como apócrifas. Em relação a uma delas, *Belisa único bem desta*

alma triste, o próprio Faria e Sousa confessa que num dos manuscritos por si utilizados o poema se encontrava atribuído a Francisco de Andrade (autoria confirmada pelo *Cancioneiro de Luís Franco Correia*, fl. 221r. e pelo ms. 8920, fl. 394 v., da Biblioteca Nacional de Lisboa).

Finalmente, o visconde de Juromenha integrou no *corpus* da lírica camoniana mais sete elegias, das quais apenas uma, *Divino, almo Pastor, Délio dourado*, foi aceite como autêntica por José Maria Rodrigues e Afonso Lopes Vieira, por Hernâni Cidade e por Maria de Lurdes Saraiva e publicada em apêndice por Costa Pimpão, com a seguinte cautelosa e dubitativa nota explicativa: “Embora, de acordo com Storck, tenhamos dúvidas sobre a autoria camoniana desta Elegia, inserimo-la neste lugar, com o soneto que se lhe segue no manuscrito de Luís Franco, porque, dada a importância do poema, não nos atreveríamos a correr o risco da sua supressão, pura e simples”¹⁶.

O *corpus* das elegias que considero canónicas coincide com o proposto por Costa Pimpão, mas não classificando como elegias o capítulo *Aquele mover d’olhos excelente* e os tercetos endereçados a Dom Leonis Pereira e não perfilhando em relação à elegia *Divino, almo Pastor, Délio dourado* a atitude benevolentemente dubitativa do saudoso Mestre. Com efeito, trata-se de uma composição poética que no *Cancioneiro de Luís Franco Correia* não tem atribuição de autoria, que não ocorre em nenhum outro manuscrito e que o visconde de Juromenha abusivamente integrou, como fez com tantos outros poemas, na lírica de Camões. Apesar de algumas afinidades estilísticas, formais e semânticas com outros textos de Camões – afinidades que o P.^c Abel Guerra diligentemente coligiu em estudo publicado em 1980¹⁷ –, ocorrem no soneto posposto à elegia naquele cancionero alguns casos de *hapax legomenon* – *cibam, poção, infusas* – que suscitam muitas dúvidas quanto à autenticidade camoniana deste texto e, sobretudo, encontra-se no mesmo soneto uma exaltação da poesia ao divino, com a consequente condenação da poesia profana, que tenho grande dificuldade em aceitar como representativa da poética e da poesia camonianas. Existe em Camões poesia religiosa, poesia de profundas raízes religiosas, poesia agonicamente religiosa, mas não poesia ao divino em sentido estrito.

O modo elegíaco, na lírica camoniana, extravasa, porém, dos limites do *corpus* das elegias assim configurado. Manifesta-se, por exemplo, em sonetos como *Em flor vos arrancou, de então crecida*, consagrado à morte de D. António de Noronha, *Esforço grande, igual ao pensamento*, dedicado à memória de D. Henrique de Meneses, ou *Chorai, Ninfas, os fados poderosos*, homenagem funérea a uma formosa mulher arrebatada pela morte, e perpassa sobretudo na sua poesia bucólica, merecendo particular destaque

¹⁶ Luís de Camões, *Rimas*. Texto estabelecido, revisto e prefaciado por Álvaro J. da Costa Pimpão. Apresentação de Aníbal Pinto de Castro. Coimbra, Livraria Almedina, 1994, p. 385. As citações adiante feitas da lírica camoniana procedem desta edição.

¹⁷ Cf. Abel Guerra, “Será realmente de Camões a elegia *Divino, almo pastor...*?”, in *Brotéria*, 110, 7/8 (1980), pp. 183-200. Leodegário Amarante de Azevedo Filho afirma que, no *Cancioneiro de Luís Franco Correia*, a elegia está atribuída a Francisco Mendonça (cf. *Lírica de Camões. 4. Tomo I. Elegias em tercetos*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1998, p. 49). Não é verdade, pois que a epígrafe do poema reza assim: “Elegia de sesta fr^a dendoenças”.

a égloga I, *Que grande variedade vão fazendo*, consagrada à morte de D. António de Noronha e à morte do príncipe D. João, pai do futuro rei D. Sebastião¹⁸.

*
* *
*

As três elegias, assim explicitamente classificadas, publicadas logo na *editio princeps* das *Rhythmas – O poeta Simónides, falando, Aquela que de amor descomedido e O sulmonense Ovídio desterrado* –, constituem, segundo o meu juízo, a parte esteticamente mais valiosa da poesia elegíaca de Camões e por isso mesmo – e também pelas constrictões temporais que a todos nos obrigam – irei ater-me à sua análise.

A elegia *O poeta Simónides, falando* é um poema com uma estrutura formal e semântica complexa. Os primeiros sessenta versos constituem uma dramática reflexão poético-filosófica sobre a memória e as artes da memória, temas profundamente ligados à semântica do género elegíaco como canto melancólico sobre a perda da *coisa amada*. A segunda metade desta primeira parte, com início no verso 28, representa o que Francesco Robortello designa por *orações ou frases patéticas* da elegia¹⁹, isto é, um tipo de discurso adequado ao desafio emotivo do poeta e apto a comover o ânimo dos leitores. O eu lírico, após o segmento inicial de natureza narrativa, com recurso inclusive ao diálogo, apodera-se de modo veemente da cena da enunciação, adoptando o modo enunciativo *exegemático* para exprimir as suas queixas e dolorosas confissões, mas acumulando também as interrogações que convocam e interpelam dramaticamente um auditório ante o qual o poeta exhibe, em hipérbolos narcisistas, os sofrimentos e as misérias da sua vida:

“De que serve às pessoas alembrar-se
Do que passou já, pois tudo passa,
Senão de entristecer-se e magoar-se?
.....
Porque me não criara a minha estrela
Selvático no mundo, e habitante
Na dura Cítia, ou na aspereza dela?
Ou no Cáucaso horrendo, fraco infante,
Criado ao peito d’algũa tigre Hircana,
Homem fora formado de diamante;
Porque a cerviz ferina e inumana
Não sometera ao jugo e dura lei
Daquele que dá vida quando engana”.

¹⁸ A *contaminatio* entre a elegia e a bucólica manifesta-se já na poesia helenística, como demonstram o idílio I de Teócrito, o famoso canto fúnebre por Adónis de Bión e o canto fúnebre por Bión do pseudo-Mosco. A V e a X *Bucólicas* de Virgílio prolongam e canonizam, digamos assim, esta *contaminatio*, que vai reaparecer em poetas renascentistas como Sannazaro e Garcilaso. Veja-se Ellen Lambert, *Placing sorrow: A study of the pastoral elegy from Theocritus to Milton*, Chapel Hill, University of North Carolina Press, 1976; Juan Montero, “Sobre las relaciones entre la elegía y la égloga en la poesía del siglo XVI”, in Begoña López Bueno (ed.), *La elegía*, pp. 215-225.

¹⁹ Cf. Francesco Robortello, *Explicaciones de satyra, de epigrammate, de comedia, de elegia* [1548], in Bernard Weinberg (a cura di), *Trattati di poetica e retorica del Cinquecento*, Bari, Laterza, 1970, vol. I, p. 535.

O verso 61 e seguintes revelam que esta elegia é também uma epístola. Aliás, a epígrafe que acompanha a transcrição do poema no *Cancioneiro de Luís Franco Correia* (fl.4 r) torna explícita a forma epistolográfica da elegia: “Elegia 3ª da Índia a dom Antº de Noronha”. O leitor menos atento ou apressado poderá não se dar conta desta *contaminatio* genológica, já que a forma de endereçamento ao destinatário não se encontra colocada no seu lugar canónico, que é o início do poema. Como Faria e Sousa pertinentemente observou, o destinatário inominado desta elegia deveria ser alguém que mantinha relações de grande confiança pessoal com Camões, já que as formas verbais de tratamento não traduzem uma respeitosa relação de cortesia (a informação proporcionada pelo *Cancioneiro de Luís Franco Correia* sobre o destinatário da elegia poderia corroborar a justeza da observação de Faria e Sousa, como este próprio anotou, ao referir-se à grande amizade existente entre D. António de Noronha e Camões, se não fora a diferença em relação às formas verbais cerimoniosas da dedicatória da “Égloga dos Faunos”, que a edição *princeps* das *Rhythmas* (1595) apresenta na epígrafe como tendo sido “dirigida a dom Antonio de Noronha”). Merece realce o modo como o poeta, dirigindo-se ao seu destinatário, caracteriza o texto da sua elegia epistolar: “longa e mísera escritura.” *Mísera escritura* é um sintagma bem apropriado à semântica do género elegíaco: escrita de dores, de sofrimento e desgraças.

Após os dois tercetos que contêm a fórmula de endereçamento epistolar, inicia-se com o verso 76 o excuro narrativo que, com excepção de algumas cogitações, memórias, apóstrofes e exclamações patéticas, ocupa a parte restante do poema. Este excuro narrativo, no qual se relata a viagem marítima do poeta para a Índia, se descreve a tempestade formidanda que assolou as naus depois da passagem pelo Cabo da Boa Esperança e se conta a expedição bélica contra o rei de Chembe, efectuada em fins de 1553, confere à elegia as características do que Robortello denominou a *oratio morata* requerida pela elegia, isto é, o discurso apropriado a descrever os costumes dos homens ou, segundo a explicação de Cascales, a frase “que comprehende y descubre las costumbres del hombre, guardando las circunstancias de las cosas, de los officios, del lugar, del tiempo y de todo aquello que llamamos ley del decoro”²⁰.

As circunstâncias de tempo e de lugar, as circunstâncias das coisas e das acções articulam-se, porém, de modo profundamente coerente com as “orações patéticas” da elegia, visto que o apartamento da pátria, a viagem marítima, os perigos do mar e da guerra, a errância por longínquas paragens configuram o quadro existencial adequado à expressão das lembranças e mágoas de amor e dos anseios por uma vida rústica, serena e tranquila.

Deve ser sublinhada a apóstrofe dirigida às *claras Ninfas* marinhas com que o poeta interrompe o seu excuro narrativo. Ainda mal iniciada a viagem, o poeta fixa os olhos rasos de água nas ondas do oceano, sem nada ver do mundo exterior, porque só as lembranças lhe ocupam o espírito, como diz neste belíssimo terceto, com uma audaciosa metáfora inicial e com uma subsequente estrutura quiasmática fortemente expressiva:

²⁰ Cf. Antonio García Berrio, *Introducción a la poética classicista. Comentario a las “Tablas Poéticas” de Cascales*, Madrid, Taurus, 1988, pp. 267-268.

“Eu, trazendo lembranças por antolhos,
Trazia os olhos na água sossegada,
E a água sem sossego nos meus olhos.”

Toldados assim os olhos de lágrimas sem sossego, abismado na memória do seu amor desgraçado, o poeta implora às ninfas, num sussurro de quem não quer “mostrar [seu] mal a toda a gente”, que se forem, alguma vez, à foz do Tejo, deixem nas “tágicas areias” testemunho do seu amor e do seu tormento:

“Nelas em verso erótico e elegante,
Escrevei cúa concha o que em mim vistes:
Pode ser que algum peito se quebrante.”

Aceito a *emendatio* que Faria e Sousa propôs, invocando a lição de um manuscrito por si utilizado, para o primeiro verso do terceto (*emendatio* também aceite por Hernâni Cidade). Com efeito, a lição das edições de 1595 e 1598 – “verso heróico e elegante” – é incongruente e terá resultado de erro de copistas, editores ou tipógrafos (fica afastada a hipótese de uma intervenção censória, visto que esta mesma lição figura no *Cancioneiro de Luís Franco Correia*). O sintagma camoniano tem claramente um significado modal, genológico e estilístico e não um significado tecnicamente métrico, como propõem aqueles comentaristas que entendem por “verso heróico” o verso decassilábico com acentuação nas sexta e décima sílabas. Ora, na tradição elegíaca latina, que Camões conhecia bem, o modo e o género épicos, ou seja heróicos, eram considerados como géneros elevados, tanto na forma do conteúdo como na forma da expressão, ao passo que o género elegíaco, na esteira de uma tradição que procedia de Calímaco, era valorado como um género “leve”, sem a ambição e a gravidade estilístico-formais e semânticas do modo e do género épicos. No contexto da elegia camoniana, a expressão “verso heróico”, nesta perspectiva, carece de sentido, ao passo que o sintagma “verso erótico e elegante” exprime admiravelmente a outra face da semântica e do estilo elegíacos que Camões antes caracterizara como *mísera escritura*: se a elegia é uma escrita de dores, lamentos e lutos, ela é também escrita *erótica*, isto é, escrita de amor, escrita do desejo e da saudade amorosa, com o refinamento e a elegância estilístico-formais de que tinham sido mestres inexecedíveis os grandes elegíacos latinos.

*
* *

A elegia II, *Aquela que de amor descomedido*, é também uma elegia epistolar, endereçada segundo a *editio princeps* a D. António de Noronha²¹. À semelhança da elegia

²¹ Na edição das *Rhythmas* de 1595, a elegia está endereçada a “Dom Antonio de Noronha estando na India”. Na edição de 1598 o endereçamento desapareceu, decerto porque o editor reconheceu que esta informação levantava problemas. Faria e Sousa, leitor atento, observou que esta epígrafe era na verdade ambígua, porque não ficava claro se estava na Índia o poeta ou D. António de Noronha, tornando-se todavia manifesto na elegia que o poeta se encontrava em Ceuta. Costa Pimpão, aceitando a pertinência da observação de Faria e Sousa, emendou assim a epígrafe: “A D. Antonio de Noronha, estando o autor

I, a fórmula de endereçamento epistolar não figura nos versos iniciais, sendo antecedida por uma curta reflexão sobre o canto poético e o sofrimento amoroso. Tal como a ninfa Eco, perdida pelo seu descomedido amor a Narciso, após ter sido convertida em pedra, apenas conservou de humano a capacidade de repetir os últimos sons das palavras, assim o poeta, prisioneiro do seu sofrimento amoroso, consegue que o seu mal tão-só lhe consinta isto: *este canto que escrevo derradeiro*. Canto de cisne agónico, canto elegíaco que é identificado como o canto da *perda do bem de estar presente*, isto é, canto da dor de ausência, canto de melancolia extrema pela perda da presença da mulher amada, canto, por isso mesmo, que o poeta em rigor não escreve, mas que a saudade escreve na sua alma *triste e saudosa* e que o poeta *traslada*. A génese da escrita elegíaca é o sentimento destrutivo da perda de um bem essencial e o trabalho de luto que se segue a essa perda e que o poeta exprimiu neste terceto:

“Ando gastando a vida trabalhosa,
Espalhando a contínua saúde
Ao longo de úa praia saudável”.

O sofrimento lutuoso, porém, não é mitigado ou suavizado pela errância incessante à beira-mar. O oceano, na sua impetuosidade, entra retumbando pelas concavidades da costa e penetra, com a “sua branca espuma furioso”, o ventre, o lugar cavernoso da terra:

“Ela, como mais fraca, lhe está dando
As côncavas entranhas, onde esteja
Suas salgadas ondas espalhando.”

Numa prosopopeia e em metáforas audaciosas e admiráveis, o poeta sexualiza o mar e a terra e essa visão erótica de um mar impetuoso que derrama as suas salgadas ondas nas entranhas da terra, fúlgida jóia desta elegia, fascina e perturba a sua imaginação e o seu desejo de *voyeur*, intensificando o seu sofrimento:

“A todas estas cousas tenho enveja
Tamanha, que não sei determinar-me,
Por mais determinado que me veja.”

Nem a novidade das paisagens africanas – a elegia, como diz a voz enunciadora, foi escrita em Ceuta –, nem as mudanças das estações, nem a alegria primaveril dos montes, dos rios e das aves, logram consolar a sua melancolia e o seu luto.

A parte final da elegia é um canto de agonia desesperada e, ao mesmo tempo, de fé inquebrantável na eternidade do amor – um amor que nem as sombras frias da

em Ceuta”. Hernâni Cidade, seguindo as conclusões de estudos de Teófilo Braga e de Carolina Michaëlis, alterou a epígrafe do seguinte modo: «A D. Antão de Noronha, estando o autor em África» (a nota de Hernâni Cidade a esta epígrafe tem lapsos graves). O *Cancioneiro de Luís Franco Correia* apresenta a seguinte epígrafe: “Elegia de Ceita a hũ seu Amigo”.

morte, nem as negras águas do Cocito, nem os hórridos penedos do inferno poderão obliterar ou extinguir.

Na sua imaginada catábase ao reino escuro dos mortos e dos condenados por crimes e culpas de amor, o poeta, “com a trémula voz, cansada e fria”, celebrará “o gesto claro e puro” da amada perdida, acompanhado pela música de um Orfeu que, desenganado, já sabe que não salvará Eurídice. Verdadeira *acmē* desta elegia, a catábase infernal do poeta morto irá reacender as memórias de amor das “namoradas sombras”, cujo choro vai engrossar as águas do negro rio. O canto de amor volve-se assim num canto órfico que, mesmo sabendo que já não será possível recuperar a coisa amada – Eurídice é o símbolo mitológico dessa perda irremediável –, triunfa sobre o esquecimento e a informe escuridão da morte:

“Que se amor não se perde em vida ausente,
Menos se perderá por morte escura;
Porque, enfim, a alma vive eternamente,
E amor é afeito d’ alma, e sempre dura.”

*
* *

A elegia III, *O sulmonense Ovídio, desterrado*, é por excelência a elegia das amarguras, das privações e dos sofrimentos do desterro, emblematicamente representados pelo poeta latino de Sulmona, condenado como *relegatus* a viver os últimos anos da sua vida na solidão e na aspereza do Ponto, nos confins orientais do império romano²².

Esta elegia, diferentemente das duas anteriores, não tem *contaminatio* com o género epistolar. É um canto *patheticus* associado a um canto *moratus*, pois que o canto de lamento e dor apropriado para despertar a compaixão dos leitores se mescla com um canto em que se evocam e descrevem circunstâncias de tempo e de lugar.

Na terra do desterro, “quando a roxa manhã, fermosa e bela, / abre as portas ao Sol e cai o orvalho, / e torna a seus queixumes filomela”, o poeta, acordado fisicamente e desacordado psiquicamente, inicia “com passo carregado” – o passo típico do homem melancólico – a sua subida a um outeiro onde se assenta, “soltando a rédea toda a [seu] cuidado”. A paisagem das terras circundantes – terras do desterro – é uma paisagem árida e estéril, como na canção IX. O rio Tejo, porém, que se avista do outeiro, neste excursão *moratus* da elegia, é um rio puro, suave e brando. Nas suas águas, nadam *côncavas barcas*, símbolos eróticos, símbolos de desejo e da liberdade de que o poeta não pode fruir:

²² O exílio e o desterro, nas suas diversas modalidades, são indissociáveis da poesia elegíaca. Sobre a temática do exílio na poesia do Humanismo português, veja-se a obra de Carlos Ascenso André, *Mal de ausência. O canto do exílio na lírica do humanismo português*, Coimbra, Minerva, 1992. Sobre as relações da literatura e do exílio, escreveu Claudio Guillén um formoso ensaio: *El sol de los desterrados: Literatura y exilio*, Barcelona, Quaderns Crema, 1985 (republicado no volume de Claudio Guillén intitulado *Múltiples moradas. Ensayo de literatura comparada*, Barcelona, Tusquets Editores, 1998).

“Vejo o puro, suave e brando Tejo,
Com as côncavas barcas, que, nadando,
Vão pondo em doce efeito seu desejo.
Úas co brando vento navegando,
Outras coş leves remos, brandamente,
As cristalinas águas apartando”.

Com as suas aliteraões e reiteraões vocabulares, o próprio corpo do poema figura o manso e fúlgido caminho da água fluvial que contrasta com a dureza e aridez da terra do desterro. As “côncavas barcas” são femininas barcas do desejo nadando nas águas desse rio que vai deslizando para onde o poeta desejaria partir também. Noutra belíssima prosopopeia, com a alma soltando-se em lágrimas desfeita, o poeta exclama:

“Ó fugitivas ondas, esperai!
Que, pois me não levais em companhia,
Ao menos estas lágrimas levai,
Até que venha aquele alegre dia
Que eu vá onde vós is, contente e ledó.
Mas tanto tempo quem o passaria?”

O poeta sabe como é ilusória e vã essa esperança de ver chegar ao fim o seu desterro. Como o sulmonense Ovídio, que confessa terem sido causa da sua desgraça um pequeno livro e um *error*, também Camões se refere ao “seu erro”, mas sublinhando “quão pouca” é a sua culpa. Em conformidade com o modelo argumentativo de algumas elegias de *Tristia*, Camões explica que, quando se sofre uma pena com justa causa, a própria consciência da causa como que tira o sentimento da pena. Mas a pena imerecida, como no seu caso, intensifica dramaticamente o sofrimento. Onde começa a realidade autobiográfica e onde acaba o palimpsesto ovidiano?

O final desta elegia repete, no teatro da imaginação, a catábase infernal com que conclui a elegia II, embora sem a riqueza simbólica e a emoção patética deste poema. O significado desta descida ao inferno, porém, é semelhante ao daqueloutra: a afirmação da perenidade do amor e das memórias amorosas, pois que, contra as forças da imaginação – “a vida / de imaginaões tristes se sustenta” –, isto é, contra a capacidade de sonhar do homem, não há portas tartáreas ou águas leteias que prevaleçam.

*
* *

Canto de amor, canto de desejo, canto de melancolia e de luto, canto fúnebre, canto de saudade e canto de desterro, canto órfico sem Eurídice para resgatar, a elegia é uma das mais pungentes e conturbadas confissões poéticas – confissões *poéticas*, reitero e sublinho – da lírica camoniana. Sem consolos ou lenitivos, o canto elegíaco de Camões confronta impiedosamente o homem com os fantasmas do amor e da morte, com os *phantasmata* de que se tece a vida do homem melancólico e saturniano, com o vazio òntico que o próprio canto órfico, tragicamente celebrando a perenidade do amor, não pode exorcismar. Eurídice é o nome dessa perda e desse vazio essenciais.