



A CTAS DA VI REUNIÃO INTERNACIONAL DE CAMONISTAS

Seabra Pereira
Manuel Ferro
Coordenação

Silvano Peloso

Universidade de Roma «La Sapienza»

ARTE E POÉTICA DA MEMÓRIA NAS *REDONDILHAS*

1 - A obra de Luís de Camões em geral, mas principalmente o *corpus* das *Líricas*, e nele o conjunto das *Redondilhas*, manifesta claramente a influência de um código cultural fundado sobre uma espécie de ciência das imagens, que reúne e harmoniza diversas formas expressivas e exalta fortemente a função da memória. A memória, em outras palavras, torna-se componente essencial daquele cânone classicista e tradicional que no próprio século XVI se define com exactidão, influenciando durante séculos a reflexão sobre a literatura: da natureza dialógica e intertextual das obras às relações entre escrita, tradição e recepção, tendo sempre como fundamento a estreita correspondência entre palavras e imagens que a memória contribui a criar.

Se, com efeito, a produção do novo passa através da imitação do antigo, a individualidade do escritor se manifestará muitas vezes através da apropriação de um discurso «outro» e escrever significará sobretudo recordar, numa perspectiva fundamentalmente baseada numa relação entre tradição e invenção, em que o papel da memória consiste em dar forma nova às imagens que ela conserva. Ao mesmo tempo a imitação dos modelos aparece como uma competição, um jogo virtuosístico de variações que se exercita sobre palavras e imagens herdadas do passado e seleccionadas pelo código literário. Os esquemas visivos se tornam cada vez mais máquinas para produzir textos em que o modelo retórico fornece o material já pronto para a *inventio*, oferecendo palavras e imagens predispostas a serem colocadas nos *loci* do texto. Tudo isto num quadro histórico e cultural onde o advento da imprensa contribui a dilatar aquela relação reflexa entre mente e escrita, entre *loci* interiores e *loci* do texto, entre interioridade e exterioridade em que a tradição aristotélica da imaginação (sobretudo o *De memoria et reminiscencia*, mas também o *De sensu et sensibilibus*) converge com a tradição neoplatónica e hermética do *pneuma*, do *spiritus phantasticus*: isto é, tudo aquilo que no homem torna possível a criação das imagens, dos «fantasmas» («*a fantasia dicitur fantasma*»), e constitui a matéria dos sonhos, das profecias e dos encantamentos da literatura.

Estes rápidos acenos podem dar a ideia de como, no século de Camões, praticar a arte da memória¹ chame em causa corpo e alma (e terra e céu, nos casos em que é

¹ Cfr. sobre o assunto P. Rossi, *Clavis universalis. Arti della memoria e logica combinatoria da Lullo a Leibniz*, Ricciardi, Milano-Napoli, 1960; F. A. Yates, *The Art of Memory*, Routledge and Kegan Paul,

mais forte a influência neoplatónica): mesmo porque construir técnicas e imagens literárias significa reproduzir artificialmente alguns mecanismos primários da experiência humana para melhor observá-los e estudá-los. Se a fantasia e a imaginação se tornam ponto de contacto entre o homem e a realidade, entre particular e universal, a literatura e as práticas da memória reflectem ambiguidades e tensões presentes, desde uma longa tradição, não só entre corpo e alma, mas sobretudo entre mente e coração, isto é, na complexa alquimia que regula a dinâmica entre razão e emoção.

Por tudo isso, um estudo verdadeiramente aprofundado e ainda por fazer das esparsas redondilhas camonianas significa antes de tudo voltar a percorrer aqueles territórios, ainda em grande parte inexplorados, em que as técnicas da memória interagem com experiências diversas: a tradução de palavras em imagens e de imagens em palavras, a experimentação sobre o imaginário, a percepção de si e do mundo própria de toda uma época.

As mnemotécnicas greco-latinas se apresentam em primeira instância, no panorama renascentista, como sequência de critérios empíricos fundados sobre associações inspiradas em modelos retóricos que se apoiam, como indica Aristóteles (*De memoria et reminiscencia*, 451b, 18-20), em algo de símile, ou de contrário, ou de estreitamente relacionado. Assim como pode ser observado no comportamento natural, estes critérios utilizam três elementos essenciais: os lugares (*loci*), a ordem (*ordo*), as imagens (*imagines agentes*). Estas últimas, colocadas em posições devidamente ordenadas, estarão directamente relacionadas, através do jogo das associações, com as *res memorandae*. A retórica, por sua vez, ou pelo menos aquela parte dela que é constituída pela *elocutio*, permite qualquer tipo de substituição, seja por semelhança que por contraste, da parte pelo todo ou da causa pelo efeito e vice-versa; e até por contrariedade ou oposição, como o pouco pelo muito na litotes, o muito pelo pouco na hipérbole e o direito pelo avesso na ironia. Desta maneira os textos se abrem a inúmeras sugestões e as suas imagens se multiplicam reflectindo-se em espelhos diversos: o jogo da interpretação e da imitação/emulação os transforma em fontes de infinita riqueza. Jacques Gohory (1520-1576), literato francês profundo conhecedor da cultura italiana, tradutor de Maquiavel, amigo dos poetas da Pléiade, sequaz de Paracelso, fundador de uma academia onde se cultivava a botânica, a música e a alquimia, falou de textos/cornucópia referindo-se em particular ao «Teatro da memória» de Giulio Camillo: «*Miro ordine condebat velut copiae quoddam cornu quod promere promptum esset ad de quacumque re proposita ornate copioseque dicendum*»². Deve-se observar que recentemente Terence

London, 1966; L. Bolzoni, “Il teatro della memoria”, *Studi su Giulio Camillo*, Liviana, Padova, 1984; M. Carruthers, “The Book of Memory”, *A Study of Memory in Medieval Culture*, Cambridge University Press, Cambridge, 1990; L. Bolzoni e P. Corsi (org.), *La cultura della memoria*, Il Mulino, Bologna, 1992; J. J. Berns e W. Neuber (org.), *Ars memorativa. Zur Kulturgeschichtlichen Bedeutung der Gedächtniskunst 1400-1750*, Max Niemeyer, Tübingen, 1993; L. Bolzoni, *La stanza della memoria*, Einaudi, Torino, 1995.

² J. Gohory, *De usu et mysteriis notarum liber in quo vetusta literarum et numerorum ac divinarum ex Sibilla nominum ratio explicatur*, Sertenas, Paris, 1550, c.C3v. No que respeita Giulio Camillo, uma ed. moderna da obra, publicada póstuma em 1550, que descreve o “Teatro da memória” foi realizada por L. Bolzoni, *L’idea del teatro*, Sellerio, Palermo, 1991. Sobre o assunto cfr. também L. Bolzoni, “Il teatro della memoria”, *Studi su Giulio Camillo*, Liviana, Padova, 1984 e *Id.*, “La stanza della memoria”, *cit.*

Cave³ usou a mesma metáfora para descrever os mecanismos renascentistas da leitura e da imitação derivados da obra de Rabelais.

Se é verdade, portanto, que a ideia de uma mnemotécnica como semiótica, ou seja, como construção cujas estruturas reflectam as estruturas da realidade, afirma-se completamente só com Giordano Bruno e com os sequazes da pansofia barroca, é verdade também que no período quinhentista as tentativas de Giulio Camillo fazem parte de um contexto de grande fervor criativo: da *Logica memorativa* de Thomas Murner (Strasbourg, 1507) à *Ars memorativa* de Guglielmus Leporeus (Paris, 1520), do *Congestorium artificiosae memoriae* de Iohannes Romberch (Veneza, 1553) ao *Thesaurus artificiosae memoriae* de Cosma Rosselli (Veneza, 1579), até chegar àquela *Ars reminescendi* de Giovan Battista Della Porta (Napoli, 1602) que se situa no começo do século seguinte. É o período, em conclusão, em que a arte da memória conhece o seu momento de grande esplendor, tornando-se parte de um complexo movimento cultural que mira a uma refundação da enciclopédia e à conquista de uma chave universal de acesso ao saber.

2 - Neste quadro de fundo, as redondilhas camonianas, expressões daquela «medida velha» que vai da lírica tradicional dos cancioneiros medievais aos poetas espanhóis senhores da redondilha (de Carvajal, Francisco Bocanegra e Santillana a Rodrigo de Reinosa e Juan del Encina), apresentam-se ao mesmo tempo como refinados jogos de sociedade e como produto de um gênero poético menor, no qual se reflecte tanto o ideal cavaleiresco e cortês da época quanto um ponto de vista realístico que traduz uma sensibilidade nova. Os motes⁴, sobretudo, fundam-se num esquema, ao mesmo tempo conceitual e rítmico, através do qual as técnicas da memória realizam um sistema móvel de ecos e paralelismos que produzem uma espécie de poesia/cornucópia, para usar a sugestiva metáfora de Gohory. Se, por um lado, este tipo de estrutura poética universaliza o conteúdo num número em teoria ilimitado de situações, por outro, institui para os seus destinatários um código tradicional, virtual mas incontestável, que constitui um plano de referência insubstituível. Citação literal ou imitação paródica, locução estereotipada ou dito popular, este modelo de poesia epigramática tem a característica de repetir-se com infinitas variações através da máquina retórica, segundo os ritmos de uma performance sempre diversa e sempre igual a si mesma. Com relação à fonte, verdadeira ou fictícia, a função do poeta é de glosar a letra, de actualizar o modelo, muitas vezes segundo os procedimentos próprios da arte da memória. O elemento figurativo (*imago agens*) reenvia sempre a um comparante metafórico, a um fragmento de experiência extratextual (*locus*) e ao mesmo tempo a escolhas lexicais e sobretudo a esquemas sintáticos-rítmicos já prefigurados (*ordo*). Assim, por exemplo, um jardim florido é comparado com o rosto da dama para lembrar a força do amor em “Verdes são as hortas”⁵, ou o perigo dos olhos

³ Cfr. T. Cave, “The Cornucopian Text”, *Problems of Writing in the French Renaissance*, Clarendon Press, Oxford, 1979.

⁴ Sobre o assunto, cfr. S. Peloso, «Un circuito poetico alternativo: i motes ‘popolari’ di Luís de Camões», in *Quaderni Portoghesi*, n. 6, 1979, pp. 31-56.

⁵ Os textos são indicados com o primeiro verso segundo a edição de M. de Lurdes Saraiva (*L. de Camões, Lírica completa*, prefácio e notas de M. de Lurdes Saraiva, vol. I, Imprensa Nacional, Lisboa, 1980). Salvo diversa indicação, a referência será sempre a esta edição.

verdes em “Sois fermosa e tudo tendes”; a serra florida remete aos olhos iluminados de amor em “Se Helena apartar” e a erva do pasto às «*graças dos olhos / do meu coração*» em “Verdes são os campos”; o peso do trabalho no campo alude às penas de quem «*semeava amor / e colhia enganos*» em “Quem ora soubesse”, assim como a imagem do caçador desesperado serve para introduzir os sofrimentos de quem fica preso nos laços de Amor em “No monte de Amor andei”.

Poderíamos evidentemente continuar, mas o que importa sobretudo sublinhar em todos estes exemplos é a estreita relação, não só nas Redondilhas mas em geral na lírica camoniana, entre imagem e palavra, entre poesia e elemento figurativo, em função da recuperação, através do teatro da memória, de toda uma tradição. Inspirada no cânone do *ut pictura poesis*, a reflexão teórica quinhentista valoriza um património de memória que envolve palavras e imagens, enriquecendo e variando, através do jogo hermenêutico, os respectivos «depósitos» tópicos (*loci* mentais paragonados às prateleiras de uma biblioteca na *Plutosofia*, Padova, 1592, do franciscano Filippo Gesualdo). O próprio Pietro Bembo, aquele mesmo Bembo que Duriano, no “Auto de Filodemo”, mandará ao diabo junto com Petrarca e «*atoado a trezentos Platões*»⁶, nos *Asolani* (Veneza, 1505), tratando de como os poetas tentam dar forma ao domínio do múltiplice através de instrumentos tópicos, explica que eles às vezes falam de sentimentos que não provam «*ma fannolo per porgere diversi soggetti agl'inchiostri, acciò che con questi colori i loro fingimenti variando, l'amorosa pintura riesca a gl'occhi di riguardanti più vaga*»⁷. A estreita relação entre pintura, poesia e memória se reflecte também no mito do fundador da arte da memória: aquele Simónides de Ceos, poeta da idade pré-socrática, o primeiro, segundo Plutarco (*De gloria Athenensium*, II, 346f-347c), a afirmar que a pintura é poesia muda e a poesia pintura falada⁸. Camões também o recorda na sua célebre elegia:

“O poeta Simónides, falando
Co'o capitão Temístocles, um dia
Em cousas de ciência praticando,
Ua arte singular lhe prometia,
Que então compunha, com que lhe ensinasse
A se lembrar de tudo o que fazia;
Onde tão sutis regras lhe mostrasse
Que nunca lhe passassem da memória
Em nenhum tempo as cousas que passasse.
Bem merecia, certo, fama e glória
Quem dava regra contra o esquecimento
Que enterra em si qualquer antiga história.
Mas o capitão claro, cujo intento
Bem diferente estava, porque havia

⁶ L. de Camões, “Auto de Filodemo”, in *Obras Completas*, com prefácio e notas de H. Cidade, vol. III, Sá da Costa, Lisboa, 1946, p. 154.

⁷ P. Bembo, *Asolani*, ed. crítica de G. Dilemmi, Accademia della Crusca, Firenze, 1991, p. 270.

⁸ Cfr. G. Lanata (org.), *Poetica pre-platonica*, La Nuova Italia, Firenze, 1963, pp. 68-71.

As passadas lembranças por tormento,
- Ó ilustre Simónides! - dizia -
Pois tanto em teu engenho te confias
Que mostras à memória nova via,
Se me desse ua arte que em meus dias
Me não lembrasse nada do passado,
Oh! quanto melhor obra me farias!”⁹

Inútil sublinhar a importância destes versos para uma poética inspirada, como já vimos, nas «sutis regras contra o esquecimento»; vale a pena, no entanto, destacar que temos aqui um outro reflexo preciso da teoria quinhentista também na declarada vontade de esquecer de Temístocles. Uma rica tradição filosófica e médica, de origem clássica, considera, com efeito, as imagens através das quais nós pensamos e lembramos como «fantasmas» que agem na interioridade e podem escapar ao nosso controle. Como um sigilo na cera, diz Aristóteles, no *De memoria et reminiescentia* (I, 450a, 30), que as imagens e as sensações produzem na nossa interioridade uma espécie de desenho, que existe contemporaneamente em função da memória e da *virtus* imaginativa. Construir o teatro da memória, portanto, significará exaltar todas as potencialidades da *imaginatio*, mas também recriar o mundo com uma operação alquímica em que as diversas metamorfoses tomam forma, tornando-se imagens, fantasmas e simulacros. Temos um eco muito claro desta teoria na redondilha camoniana “Vejo-a n’alma pintada”, cuja glosa alude também à perda da alma e da identidade:

“Se só no ver puramente
me transformei no que vi,
de vista tão excelente
mal poderei ser ausente
enquanto o não for de mi.
Porque a alma namorada
a traz tão bem debuxada,
e a memória tanto voa
que, se a não vejo em pessoa,
vejo-a n’alma pintada.”

(vv. 4-13, p. 174)

Não diverso, na citada elegia, o significado dos vv. 9-14, que aludem claramente ao mesmo processo:

“De que serve às pessoas alembrar-se
Do que se passou já, pois tudo passa,
Senão de entristecer-se e magoar-se?
Se noutra corpo ua alma se traspassa,

⁹ L. de Camões, *Obras completas*, com prefácio e notas de H. Cidade, vol. II, Sá da Costa, Lisboa, 1968 (1ª ed. 1946), p. 199.

Não como quis Pitágoras, na morte,
Mas como manda Amor, na vida escassa [...]"

Giulio Camillo no "Discurso in materia del suo theatro" (1532), citando Avicena, afirma «*nell'anima nostra essere una certa virtù di alterare le cose, et farle obediendi a noi, mentre l'anima nostra è portata da alcuna grande affetion sopra esse. Et di qui credono alcun esser nate le incantagioni et le negromantie*»¹⁰. Segundo Avicena (*De Anima*, 4), com efeito, quando a alma se fixa numa imaginação, a matéria corpórea também pode receber uma forma que é ligada àquela imaginada através de uma qualidade ou similitude qualquer. A relação entre as capacidades mágicas da *virtus* imaginativa e a arte da memória, evocada por Giulio Camillo, funda-se portanto na possibilidade das *imagines agentes* imprimirem-se na nossa alma com êxito imprevisto. Nas Redondilhas de Camões temos inúmeros exemplos deste *topos* da tradição clássica e medieval:

"Eu para levar a palma
com que ser vosso mereça,
quero que o corpo padeça
por vós, que dele sois alma.
Vós do corpo vos queixais,
eu queixar-me de vós posso;
porque, tendo um corpo vosso,
na minh'alma vos sangrais."
(“Com razão queixar-me posso”, vv. 5-12, p. 63)

"Não vos guardei, quando vinha,
em torre, força ou engenho;
que mais guardada vos tenho
em vós, que sois alma minha.
Ali, nem frio nem calma
não podem ter jurdição;
na vida sim, porém não
em vós, que tenho por alma."
(“Ferro, fogo, frio e calma”, vv. 5-12, p. 139)

"Se me for e vos deixar
(ponho, por caso, que possa),
esta alma minha, que é vossa,
convosco me há-de ficar.
Assi que só por levar
a minh'alma, se me for,
vos levarei, meu amor."
(“Se me desta terra for”, vv. 3-9, p. 189)

¹⁰ G. Camillo, "Discurso in materia del suo theatre", in *Opere, Domenico Farri*, Venezia, 1579, p. 11.

“Amor, cuja providência
 foi sempre que não errasse
 por que n’alma vos levasse,
 respeitando o mal de ausência,
 quis que em vós me transformasse.
 E vendo-me ir maltratado,
 eu e meu cuidado sós,
 proveio nisso, de atentado,
 por não me ausentar de vós,
 sem vós e com meu cuidado.”
 (“Sem vós e com meu cuidado”, vv. 3-12, p. 196)

Em 1582, no *Discorso intorno alle immagini sacre e profane*, o cardeal Gabriele Paleotti chama a atenção para o perigo criado pela força da “imaginatio”, porque sendo «*la imaginativa nostra così atta a ricevere tali impressioni, non è dubbio non ci esser istrumento più forte o più efficace a ciò delle immagini fatte al vivo, che quasi violentano i nostri sensi incauti*»¹¹. Não há duvida, nesta situação, que o único remédio pode consistir na elaboração de uma “ars oblivionis”, capaz de corrigir os excessos da “ars reminiscendi”, de que temos vários testemunhos no séculos XV e XVI. Giovanni Fontana, por exemplo, no *Secretum de thesauro experimentorum ymaginationis hominum* (1430) elenca vários métodos para eliminar as imagens da memória ou pelo menos atenuar a sua força vital, assim como mais tarde o florentino Cosma Rosselli no já citado *Thesaurus artificiosae memoriae* (1579), o franciscano vêneto Filippo Gesualdo em “L’arte de scordarse”, capítulo final da sua *Plutosofia* (1592) e o belga Lambert Schenkel (1547-1603) no *De memoria liber* (1595), depois publicado novamente em 1610 com o título *Gazophylacium artis memoriae*¹². A disputa entre Simónides e Temístocles na já referida elegia camoniana se enquadra, portanto, numa problemática tipicamente quinhentista, que tem a ver com a relação entre alma, imagens e jogo da memória. Um outro *topos*, despercebido à maioria dos comentadores, que encontramos na redondilha “Pus meus olhos nũa funda”, refere-se ao mesmo tema:

“Mote seu
 Pus meus olhos nua funda
 e fiz um tiro com ela
 às grades de ua janela.
 Voltas
 Ua dama, de malvada,
 tomou seus olhos na mão

¹¹ G. Paleotti, *Discorso intorno alle immagini sacre e profane*, Alessandro Benacci, Bologna 1582, p. 230.

¹² Cfr. a ed. do “Secretum de thesauro experimentorum ymaginationis hominum” in E. Battisti e G. Saccaro Battisti, *Le macchine cifrate di Giovanni Fontana*, Arcadia, Milano, 1984, pp. 143-158; C. Rosselli, *Thesaurus artificialis memoriae*, Antonio Padovano, Venezia, 1579, c. 129v; F. Gesualdo, *Plutosofia*, Paolo Megietti, Padova, 1592, c. 64r; L. Shenkel, *Gazophylacium artis memoriae*, Antonius Bertramus, Strasbourg, 1610, p. 124. Sobre o assunto cfr. L. Bolzoni e P. Corsi (org.), *La cultura della memoria*, Cit. e L. Bolzoni, *La stanza della memoria*, cit.

e tirou-me ua pedrada
com eles no coração.
Armei minha funda então,
e pus os meus olhos nela;
Trape! quebro-lh'a janela.”
(vv 1-10, p. 232)

Aqui o verdadeiro sentido do texto só pode ser colhido no jogo de significados estabelecido entre a janela real e aquela «janela do coração» que, de Esopo até Sócrates, este último recuperado com base no prefácio ao terceiro livro do *De Architectura* de Vitruvio, funda-se numa longa tradição que chega até aos tratadistas do século XVI. Giulio Camillo, por exemplo, no *Pro suo de eloquentia theatro ad Gallos oratio* (1587) alude à mesma tradição, quando afirma: «*Nostra haec manufacta mens, nostra haec tanti operis fabrica, ita fenestrata est, ut apertiore non potuisset desiderari a Socrate*»¹³. No que respeita à interpretação do *topos*, sobretudo na sua versão quincentista, Mario Andrea Rigoni¹⁴ o considera como exemplo de uma vocação profunda e de um inalcançável telos da tradição ocidental: abolir a separação entre interioridade e exterioridade e revelar o próprio mundo como domínio da máscara. Sem esquecer, acrescenta por sua vez Lina Bolzoni, que «*a imagem da janela aberta sobre o coração reuniu em si exigências e mitos diversos: a absoluta transparência do ser, de que ela exprime emblematicamente a fraqueza e as contradições, mas também a ideia que seja possível tornar visível o modo em que a ideia toma forma quando se deposita na imaginação, a maneira em que a linguagem reveste os conceitos, dando a eles consistência*»¹⁵. Quanto a Camões, o motivo revive, na redondilha citada, numa versão satírico-humorística em que, como sempre neste poeta, a tradição neoplatónica convive e se contamina com outras tradições e experiências.

3 - Outros textos nas Redondilhas são mais directamente relacionados com as regras de mnemotécnica referidas nos tratados quincentistas e herdadas da tradição clássica grega e romana. Já num fragmento de época pré-socrática, estudado por Hermann Diels¹⁶, são citados, por exemplo, dois procedimentos para lembrar um conceito abstracto ou uma personagem: o primeiro consiste num repertório estandardizado de imagens para recordar feitos e situações particulares (por exemplo a associação de uma prática ou de uma virtude à divindade ou ao herói que a representa); o segundo, com o mesmo objectivo, recorre à decomposição de palavras e nomes próprios em ideogramas que representam parte deles, como nos rébus. É claro que o primeiro procedimento levará através dos séculos à constituição de repertórios iconológicos depois utilizados

13 A citação se encontra na p. 39 do texto impresso em Venezia, em 1587, por Giovan Battista Somaschi. Sobre o assunto cfr. C. Bologna, *Esercizi di memoria*. Dal «Theatro della sapientia» di Giulio Camillo agli «Esercizi spirituali» di Ignazio di Loyola, in L. Bolzoni e P. Corsi, *La cultura della memoria, cit.*, pp. 169-221.

14 M. A. Rigoni, «Una finestra aperta sul cuore. (Note sulla metafora della 'Sinceritas' nella tradizione occidentale)», in *Lettere Italiane*, IV, 1974, pp. 434-458.

15 L. Bolzoni, *La stanza della memoria, cit.*, pp. 154-164 [a pp. 160-161]. A tradução é minha.

16 H. Diels, *Die Fragmente der Vorsokratiker*, II, Weidmann, Berlin, 1922, p. 345.

nos tratados da segunda metade do séc. XV e do séc. XVI. Camões utiliza este expediente mnemotécnico na composição “Ana quisestes que fosse”, um verdadeiro abecedário mitológico em tercetos em que os vários personagens representam os *loci*, ponto de referência para a construção de *imagines agentes*, de vícios e virtudes relacionadas com a paixão amorosa do poeta, segundo a ordem constituída pelo alfabeto:

“MM
Minerva dizem que foi,
e Palas, deusas da guerra:
e vós, Senhora, da terra.
Medeia foi mui cruel,
mas não chegou a metade
de vossa grão crueldade.”

(vv.67-72, p. 179)

O segundo procedimento, que dará vida a uma tradição não menos ampla e articulada, em que se realizará, entre caligrafia, cifra e rébus, a fantasmagoria de uma escrita que prelude à época barroca, é exemplificado em Camões nas trovas “Se derivais de verdade”:

“Se derivais de verdade
esta palavra Sitim,
achareis, sem falsidade,
que após o si, tem o tim,
que tine em toda a cidade.
Bem vejo que me entendeis;
mas, por que não fale em vão,
sabei que a esta nação
tanto que o si concedeis
o tim logo está na mão.”
(vv. 1-10, p. 147)

ou no mote:

“Vejo-a n’alma pintada,
quando ma pede o desejo,
a natural que não vejo.”

(p. 175)

que esconderia, come se pode ver, o nome Joana.

É claro que aqui o antigo expediente mnemotécnico se torna função daquela linguagem cifrada, que se exprime nos mitos, na poesia dos clássicos, nos textos dos alquimistas. No século de Camões esta espécie de paixão pelo espaço escuro que se abre entre significante e significado atravessa todas as camadas sociais, da praça ao palácio, exprimindo-se numa grande variedade de artifícios. Nas Redondilhas temos também o caso das “estâncias na medida antiga” “Sois ua dama”, em que a técnica

poética consiste em construir versos com uma leitura vertical e outra horizontal e dois códigos antonímicos e complementares. Desta maneira, observa Luciana Stegagno Picchio, «o Camões da 'medida velha' constrói para si, na sombra do vate nacional, um pequeno mito de inventor de criptogramas e de desenvolvimento homem mundano. E jogando sobre a montagem e a sucessão dos segmentos, isto é, sobre a cadeia sintagmática mais do que sobre as associações paradigmáticas próprias do estilo engenhoso, cria o seu enigma»¹⁷. Um exemplo não muito diferente é constituído pelo «labirinto» “Corre sem vela e sem leme”, que, como se sabe, pode ser lido indiferentemente do princípio para o fim ou vice-versa, com a possibilidade também de outras leituras emparelhadas, agrupando de maneira diferente versos e estrofes. Nestes e noutros casos temos a demonstração de que o entrelaçamento entre linguagem cifrada, *ars combinatoria*, *rebus* e técnicas da memória se, por um lado, contribui para uma experimentação literária e filosófica, alargando os confins da linguagem e misturando os códigos expressivos, por outro, numa cultura como aquela quinhentista em que é muito forte a tendência ao sincretismo, acaba por dar espaço às teorias neoplatónicas e herméticas sobre a «sabedoria encoberta», ocultada nos mitos e na poesia.

4 - Neste sentido as redondilhas “Sobre os rios que vão” aparecem como indicativas de todo um percurso, não só no interior da lírica camoniana, mas na cultura quinhentista em geral, cuja meta não será fácil de alcançar. Em termos de organização e de estrutura do texto deparamos com o mesmo esquema: em lugar dos motes temos os versículos do salmo 136 “Super flumina Babylonis”, em que as *res memorandae* são passos bíblicos, assim como na *Ars memorandi* (Pforzheim, 1502) tratava-se de passos do evangelho. Só que desta vez o cenário mudou completamente e o platonismo, absorvido através do neoplatonismo ficiniano e talvez com a mediação do *Breviarium* do pseudo Jerónimo, leva Camões àquela doutrina da reminiscência condenada em todos os Concílios:

“Mas ó tu, terra de Glória,
se eu nunca vi tua essência,
como me lembras na ausência?
Não me lembras na memória,
senão na reminiscência.
Que a alma é tábua rasa
que, com a escrita doutrina
celeste, tanto imagina
que voa da própria casa,
e sobe à pátria divina.”

(vv. 201-210, p. 279)

Vasco Graça Moura, num trabalho de 1984 recentemente reproposto¹⁸, fala de esquemas pitagóricos-matemáticos aplicados ao texto, sobretudo a teoria do número

¹⁷ L. Stegagno Picchio, «Ars combinatoria e algebra delle proposizioni in una lirica di Camões», in *Studi Romanzi*, XXXV, 1973, pp. 7-39 [a pp. 14-15]. A tradução é minha.

¹⁸ Cfr. V. Graça Moura, *Camões e a divina proporção*, Imprensa Nacional, Lisboa, 1994.

de ouro, que é tomada como modelo de uma sabedoria em condições de atingir a Unidade através de uma série de relações proporcionais, assim como sugere o *De divina proportione* (1509) de Luca Pacioli. Lembramos que o próprio Luca Pacioli e Sigismondo Fanti, astrólogo e matemático de Ferrara contemporâneo de Ariosto, eram na época, os principais intérpretes de uma linha que visava aplicar aos modelos gráficos as mesmas proporções que Vitruvius tinha proposto para a arquitetura. Mais tarde, em 1573, Silvio Belli, matemático e arquiteto amigo do Palladio, publicará uma outra obra intitulada *Della proportione et proportionalità communi passioni del quanto*, em que, assim como no *Triumpho di Fortuna* (1527) do Fanti, tenta-se encontrar, através da «geometrica ragione», a «vera e abdita proportione», que está na base da estrutura da natureza e do mundo¹⁹.

A busca de uma *clavis universalis* para resumir e interpretar a realidade é, portanto, o grande sonho da arte da memória, mas também do saber hermético com ela estreitamente relacionado no período renascentista. E aqui reside a insanável contradição, de que, em termos artísticos e culturais, encontramos uma grande ressonância também na obra de Camões. O fim da *ars reminiscendi* deveria ser aquele de reduzir a uma *ars combinatoria* muito económica e a uma regra de correlação elementar seja o universo dos artifícios expressivos que o universo das *res memorandae*; mas para fazer isso ela tem que recorrer àquelas *signaturae rerum* (ou seja àqueles aspectos formais das coisas que reenviam por semelhança aos aspectos formais de outras coisas) que estão na base da sabedoria hermética. Abre-se assim um jogo de correspondências proteiforme e sem fim que acaba por tornar inutilizáveis os vários «teatros da memória». Como escreve Michel Foucault, «a semelhança não demora nunca estável em si mesma: permanece fixada somente se reenvia a uma outra similitude, que por sua vez solicita outras; de maneira que cada semelhança tem valor só em virtude da acumulação de todas as outras, e o mundo inteiro tem que ser percorrido para que a mais tênue das analogias seja justificada e apareça, afinal, como certa... O saber do século XVI se condenou a conhecer nada mais que o idêntico, mas a conhecê-lo só ao cabo, nunca alcançado, de um percurso sem fim».²⁰

¹⁹ S. Fanti, *Triumpho di fortuna*, Agostino Portese, Venezia, 1527; S. Belli, *Della proportione et proportionalità communi passioni del quanto*, Francesco Patrizi, Venezia, 1573.

²⁰ M. Foucault, *Les mots et les choses*, 1966. Cito da trad. italiana *Le parole e le cose*, Milano, Rizzoli, 1967, pp. 44-45. A versão portuguesa é minha. Sobre o assunto cfr. também U. Eco, «Bruno: combinatoria e mondi infiniti», in Id. *La ricerca della lingua perfetta*, Laterza, Bari, 1993, pp. 145-155.