



A CTAS DA VI REUNIÃO INTERNACIONAL DE CAMONISTAS

Seabra Pereira
Manuel Ferro
Coordenação

LIRISMO E CONHECIMENTO EM CAMÕES

Quando se contacta com a poesia do séc. XVI, na fase de transição da poesia cortesã do *Cancioneiro Geral* para os autores decisivamente educados na leitura dos clássicos – dos italianos e dos espanhóis, imersos num Renascimento mais precoce do que o português – pomos-nos a pergunta sobre o estatuto do lirismo¹.

Especialmente com a obra de Sá de Miranda, percebe-se que um novo conceito de poesia está a ser ensaiado; o poeta distingue entre a poesia velha – sentida como divertimento ligeiro, entretenimento para um círculo restrito de cortesãos afeito a fórmulas consagradas; e, como ele diz ², algo «mais». Mas não fica claro no que consiste esse «mais». O poeta aponta uma relação entre «as letras» (a poesia) e a *música, a filosofia e a saúde*³, no âmbito da qual defende que a origem do lirismo está nos «livros divinos» – entenda-se os salmos, ou, de forma mais abrangente, a Bíblia. Sá de Miranda pretende inculcar uma sabedoria de raiz estoíca, descoberta justamente pela prática da actividade poética. A poesia – cujos poderes excepcionais são aliás sublinhados – torna-se assim uma forma de conhecer, ao mesmo tempo que se assume como uma relevante missão educadora.

Esta demarcação relativamente a uma forma de poetar que – com razão ou sem ela – era vista como divertimento fútil; e a descoberta da vocação da poesia para a compreensão dos níveis mais graves, ou mais problemáticos da vida humana parece ser nuclear na mudança de estatuto que se aprofunda em seguida, na passagem do Renascimento português – tardio e breve – para o Maneirismo.

A teorização poética evoluiu muito, nesta fase. E, apesar de ter sido pouca, e pouco importante, a produção teórica em Portugal, o contacto com os autores italianos e espanhóis, bem como o possível conhecimento do que foi escrito no estrangeiro por

¹ Maria Lucília Gonçalves Pires, «A codificação do género lírico e a crítica seiscentista do lirismo camoniano», *Românica. Revista de Literatura*, Departamento de Literaturas românicas da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 1995, p. 105-115. Este estudo estabelece o quadro teórico em que a questão deve ser vista.

² *Elegia a António Ferreira*, F. Sá de Miranda, *Obras Completas*, Lisboa, Livr. Sá da Costa ed., 4.ª ed., 1976-77.

³ *Carta a João Roiz de Sá de Meneses*, ed. cit., pp. 51-59.

portugueses⁴, era suficiente para trazer até nós os termos duma nova teoria do lirismo, mesmo se sem as cores polémicas que os debates sobre esta matéria adquiriram lá fora.

Tratava-se de assimilar a influência do pensamento platónico sobre a arte; e de o conjugar com os preceitos horacianos tradicionalmente aceites, e com os princípios da poética aristotélica introduzidos no fim da primeira metade do séc. XVI.

Concretamente, importa reter a noção de que o poeta *cria*, à imagem da criação divina, e cria a partir duma *ideia* – conceito, invenção ou descoberta que comportam, como é evidente, um fortíssimo conteúdo gnoseológico. A poesia torna-se dependente da ideação, da descoberta; e, inversamente, ela torna-se forma privilegiada de aceder ao conhecimento.

Esta questão formula-se no debate sobre a importância relativa do *engenho* e da *arte*, ficando claro que, para certos poetas, não basta já o trabalho, o domínio das técnicas do ofício; mas que lhes importa sobremaneira a fúria, a inspiração, através da qual eles participam do entendimento divino e do seu poder criador, assumindo a «mania» ou delírio poético⁵. Através dele, o poeta adquire poderes que o aparentam ao profeta, ao amante e ao celebrante dos mistérios, acedendo assim a formas de conhecimento inacessíveis aos que não participam neste «divino furor»⁶.

Em consequência, as finalidades da poesia não se limitarão à «mistura» horaciana da *utilidade e do deleite*, mas visarão a mover os afectos, arrebatá-los, comover os seus destinatários, assumindo-se a poesia como força patética que toca misteriosamente as fibras do coração humano e produz o choque afectivo da catarse.

Tudo isto faz parte da poética explícita das invocações d' *Os Lusíadas* (para apenas citar um texto dos mais conhecidos); e as afinidades reconhecidas com as ideias estéticas de Francisco de Holanda seriam suficientes para explicar a presença desta teoria, admitindo que Camões – repassado do platonismo dos autores italianos que conhecia intimamente (se é que não mesmo da leitura directa de alguns diálogos do filósofo) – necessitasse da formulação duma teoria poética completamente desenvolvida.

Noutra ordem de ideias, a noção aristotélica de *imitação* desempenha também um importante papel neste novo estatuto do lirismo, desta feita para legitimar o recurso constante ao seu alimento primordial: a obra de Petrarca e a dos petrarquistas do *quattrocento*, uma vez que o género lírico, não podendo reclamar-se duma teoria específica (ao contrário do que se passava com a epopeia e com a tragédia) retirava a sua substância do modelo inquestionável que a fundara.

Aceite e imitado em todos os tons, parodiado ou mesmo rejeitado, o modelo petrarquista é assumido por todos; e com ele vem a estreita relação (ambígua desde o início) entre poesia e vida, a poesia como matéria autobiográfica; e, ainda, a

⁴ P. ex., Tomé Correia que publica a sua obra em Veneza, em 1587. Ver Isabel Almeida, «Apresentação crítica» de *Poesia maneirista*, Ed. Comunicação, Lisboa, 1998, p. 38.

⁵ Numa tradição claramente platónica, D. António de Ataíde, autor duma *Arte Poética* manuscrita de finais do séc. XVI, distingue as «manias» ou delírios *poético, misterial, profético e amatório*. Cf. Isabel Almeida, *Ibidem*, p. 30 e ss.

⁶ Isabel Almeida, *Ibidem*.

questão da poesia e verdade. E, logo em seguida, o caminho aberto à incursão nos domínios da psique, da afectividade, em particular do mundo obscuro, meândrico e contraditório das paixões. Neste âmbito, a subjectividade revela-se como um centro nunca suficientemente desvendado, e para exploração do qual o lirismo parece ser a linguagem privilegiada.

Não confinemos contudo o petrarquismo ao desvendamento egótico do sujeito. Ele também ensina a expressão do convívio com a natureza; e trata com nova garra os problemas eternos com que a vida humana se defronta: a liberdade e o destino, o tempo, o sofrimento, a morte e a relação com Deus.

Deste modo, o lirismo revela-se uma forma especial de intuir, contemplar ou metodicamente desbravar domínios menos explorados.

Intuir, contemplar, desbravar, exprimir são formas diferentes de ter acesso; formas diversas de conhecimento.

Mesmo sem definirmos o termo conhecimento, podemos admitir que, sem pretender o rigor, a exactidão, o carácter demonstrativo, a sistematicidade de outros saberes, a poesia se apresenta como via de descoberta das mais graves questões humanas. Como V. Nemésio dirá muito mais tarde, «o poeta será o *medium* de uma vocação que confere sentido ao universo»⁷.

Para Camões não era de outra forma.

Lembremos antes de mais que o anseio de conhecimento é um dos motivos das descobertas; bem como o debate travado no Canto V a propósito das vantagens do saber livresco e do que provém da experiência. Consciente das limitações do saber empírico e daquele que apenas se apoia nos autores, deseja sintetizá-los de forma englobante, «filosófica». Mas neste estudo importa focar o conhecimento que incide nas áreas para as quais o lirismo está mais vocacionado: a afectividade; os meandros da psique; ou então, num domínio comum à épica e à lírica, a ética, a responsabilidade moral e cívica, a questão do mérito; e, por fim, o problema do sentido – da vida, do sofrimento, do destino; que desagua inevitavelmente na problemática religiosa.

É esta indagação que me proponho fazer, acompanhando os percursos que a lírica aponta.

Representação

Certos textos relativamente excepcionais, mesmo na obra camoniana, afirmam com ênfase a capacidade de conhecer. Dir-se-ia que o real se apresenta com tal evidência que o poeta não duvida do seu conhecimento, nem do poder da palavra para o dizer.

São textos que têm como referência situações que poderíamos chamar epifanias: manifestações esplendorosas que se impõem pela sua força. Como na Canção III que descreve o aparecimento da amada na aurora. A beleza da natureza faz-se reflexo da beleza da mulher, sem que se lamente a ausência.

Aliás, a ausência torna-se até condição para esta forma de conhecimento, como sublinha a ode VI. Trata-se, como se sabe, de um dos textos mais marcados pelo neo-

⁷ «Prefácio: da Poesia», in *Poesia (1935-40)*, Lisboa, Livr. Moraes ed., 1961, p. 7.

platonismo: a ausência produz uma depuração do desejo, e este adquire assim um poder excepcional: «Pode um desejo imenso»... de tal forma «que faz que veja mais do que está escrito». Mais uma vez, não se trata de representação directa, mas da realidade que se encobre no sensível, e que é responsável pela «flama» que suscita o amor.

«Que se olhos ausentes
não vêem a compassada
proporção [...]
vêem logo a graça pura
a luz alta e severa
que é raio da divina fermosura
que n'alma imprime e fora reverbera»⁸

Este poder determina a euforia com que se antevê uma obra que há-de suplantar «a toscana poesia», ou seja, os próprios Dante e Petrarca, «se engenho, e ciência e habilidade, / igual à fermosura vossa der»⁹. Do mesmo modo, a Elegia IV afirma: «E bem aventurado o sofrimento / que soube ser capaz de tanta pena, / vendo que o foi da causa o entendimento»¹⁰. Estabelece-se relação entre a capacidade do sofrimento de aceitar «tanta pena», e a do «entendimento» de perceber a «causa» – a amada ou o amor, amor este «infinito para se compreender de engenho humano»¹¹. Apesar da impossibilidade de conhecer o que excede a humana medida, dá-se, por assim dizer, o milagre de a vivência do amor conferir ao amante misteriosas capacidades de o entender. O texto que melhor explica esta problemática é a Canção VII. Depois de introduzir a situação contraditória na qual o Amor manda cantar ao mesmo tempo que «escurece o engenho», o texto passa a descrever o processo de transformação que sofre a mente do amante: «Conheci-me não ter conhecimento; / E nisto só o tive, porque Amor / mo deixou, por que visse o que podia»¹². E assim, a «parte racional» enfraquece; o que penaliza o sujeito, humilhado por se ver submetido à força do afecto. «Mas dentro n'alma o fim do pensamento / por tão sublime causa me dezia / que era razão ser a razão vencida»¹³. Afinal de contas, esta metamorfose tem como consequência o despertar de faculdades superiores nas quais se harmoniza o conflito clássico entre razão e desejo.

Expressão

Como disse, estes textos são excepcionais na lírica camoniana; as vivências mais comuns não resultam de situações de êxtase, mas da experiência quotidiana feita de sofrimento, separação, mágoas diversas, insatisfação ou sentimento de culpa.

⁸ Ode VI, est. 4 e 6.

⁹ *Ibidem*, est. 11.

¹⁰ Elegia IV, est. 6.

¹¹ *Ibidem*, est 3.

¹² Estância 4.

¹³ Est. 5.

Quando «a fraqueza humana [...] lança / os olhos no que corre, e não alcança / senão memória dos passados anos, / as águas que então bebo e o pão que como / lágrimas tristes são»¹⁴.

A realidade constitui o reverso dos ideais formulados, ou do êxtase entrevisto. A maior parte da poesia lírica camoniana diz justamente o hábito do sofrimento, a perda da alegria de viver, a errância num mundo desgovernado e injusto ao sabor dum destino inexorável cujo sentido e finalidade não se percebe.

Este parece ser justamente o sofrimento maior: não perceber. Não encontrar a razão que explique a desordem visível, o absurdo do acontecimento, uma causa que reduza a confusão da vida. Tudo é *desconcerto*.

De forma geral, podemos dizer que a obra camoniana pretende equacionar o problema da irracionalidade do mundo e da vida, com a amargura de ter contribuído para ela:

«Erros meus, má fortuna, amor ardente
em minha perdição se conjuraram;
os erros e a fortuna sobejaram,
que para mim bastava o amor somente.»

Um outro soneto resume esta problemática com absoluta lucidez. O soneto «Verdade, Amor, Razão, Merecimento, / qualquer alma farão segura e forte; / porém, Fortuna, Caso, Tempo e Sorte, / têm do confuso mundo o regimento.»¹⁵ Camões não cessa de fazer este confronto: por um lado, a ordem da razão e do bem; em contradição, o acontecer tumultuoso da vida que desmente os valores e a ordem do dever-ser.

Sobre esta contradição, o pensamento desenvolve uma congeminção constante, de modo a entender. Mas em vão. Apenas descobre as limitações do saber humano. Volta ao debate entre o conhecimento livresco e a experiência; aprofunda a confusão entre ser e parecer, e fecha com uma afirmação de fé – «mas o melhor de tudo é crer em Cristo» – afirmação que é mais desesperada do que a fazem certas leituras, porque, ao endereçar a solução do debate para um plano apenas religioso¹⁶, confessa a derrota da razão no domínio intra-mundano.

Sem assumir a clareza meridiana deste texto, a maior parte da obra de Camões evolui em torno desta experiência: a do «confuso regimento do mundo, antigo abuso»¹⁷. Uma poesia que se concebe apenas como registo dessa confusão; desabafo e queixa dum sujeito que assiste ao desconcerto sem possibilidade de o alterar, vítima dum destino «irado».

«As sem-razões digamos que, vivendo, / me faz o inexorável e contrário / Destino, surdo a lágrimas e a rogo [...] mas, já que para erros fui nascido, / vir este a ser um deles não duvido»¹⁸.

¹⁴ Canção X, est. 11.

¹⁵ Soneto, p. 199.

¹⁶ Voluntariamente preferida, afectivamente escolhida, mas à qual a razão não acede.

¹⁷ Canção X.

¹⁸ Canção X, est. 1.

O conhecimento possível consiste, pois, no conhecimento do erro. E a poesia torna-se denúncia ou grito:

«Já me desenganei que de queixar-me
Não se alcança remédio; mas quem pena,
Forçado lhe é gritar, se a dor é grande.
Gritarei; mas é débil e pequena
A voz para poder desabafar-me,
Por que nem com gritar a dor se abrande»¹⁹

Esta revolta não serve para nada, não conduz a parte nenhuma. Coincide com a consciência da inutilidade. Configura-se deste modo um beco sem saída, uma situação de desespero e também de abulia: «Já de mal que me venha não me arredo, / nem bem que me faleça já pretendo, / que para mim não val astúcia humana»²⁰. Identifica-se um culpado, – o destino; descreve-se a situação – o desconcerto. E mais nada. Parece não haver saída.

De facto, a poesia de Camões conduz a um desespero lúcido que leva a descrever da razão e da viabilidade do conhecimento. O que, por sua vez, determina a desistência da acção e até a renúncia à poesia. Será que este «impasse» pode ser ultrapassado? Há alguma forma de escapar do labirinto?

Camões encontra duas saídas, duas novas estratégias de interrogar e de perscrutar o real.

Mitologia

Uma delas consiste na mitologia. Estamos habituados a ver a mitologia pelo lado do efeito decorativo; uma série de fábulas e de personagens que juntam aos poemas o encanto do maravilhoso. E, de facto, era essa a função que a teoria da epopeia consagrava, e que o próprio censor d' *Os Lusitadas*, frei Bartolomeu Ferreira, confirma. Um ornato culturalmente prestigiante que atesta a erudição e a superioridade dos que a entendem. Uma série de metáforas de beleza indiscutível que aponta para um mundo deslumbrante de fantasia.

Mas não era apenas isso; a mitologia pode ser portadora de conteúdo e de verdade. Quando o controle da razão abrande, outras vozes podem tornar-se audíveis.

A obra de Fernando Pessoa, particularmente a *Mensagem*, mantém com a de Camões relações complexas, respondendo-lhe, por um lado, negando-a, por outro, naquilo que E. Lourenço chamou um «assassinato ritual»²¹.

¹⁹ *Ib.*, est. 2.

²⁰ *Ib.*, est, 11.

²¹ Eduardo Lourenço, «Pessoa e Camões», *Poesia e Metafísica. Camões, Antero, Pessoa*, Lisboa, Sá da Costa, ed., 1983, p. 245.

E David Mourão-Ferreira coloca a este respeito a seguinte questão: «Se Fernando Pessoa, em grande parte, tem de ser entendido em função de um genial predecessor, como Camões, até que ponto também Camões, desde que Pessoa *apareceu*, pode ou deve passar a ser entendido em função do distante sucessor?»²².

De facto, ao lermos a *Mensagem*, passamos a ver *Os Lusíadas* com outros olhos. Recordemos o poema *Ulisses*:

O mito é o nada que é tudo
O mesmo sol que abre os céus
É um mito brilhante e mudo –
O corpo morto de Deus,
Vivo e desnudo.
[...]
Assim a lenda se escorre
A entrar na realidade
E a fecundá-la decorre.
Em baixo, a vida, metade
De nada, morre.

«O mito é o nada que é tudo». Por isso pergunta noutro poema: «Sem o sonho o que é o homem / mais que a besta sadia / cadáver adiado que procria?»²³.

Analisemos a esta luz os mitos criados por Camões. A Ilha dos Amores: em face da decepção com um povo que não reconhece o mérito, que não recompensa o esforço e o sacrifício dos mais válidos, a Ilha aparece como a utopia, a invenção de uma situação que contesta a desordem social e mostra como importa transformá-la.

Como disse Aguiar e Silva, «Contra-pondo-se [à] situação do mundo desordenado e corrupto, os mitos e as imagens da “Ilha dos Amores” configuram o desejo, o desígnio, a vontade e a ideia do advento de uma ordem nova, de futuro radiosamente diferente – [...] configuram uma *utopia*»²⁴.

A ilha dos Amores não é apenas a festa dos sentidos, o encontro de um erotismo primordial, paradisíaco, inocente e em harmonia com a natureza. O episódio culmina com a revelação, proporcionada aos navegantes, dos acontecimentos históricos posteriores à viagem de Vasco da Gama; com a contemplação da máquina do mundo – a visão do sistema cosmológico; e com uma panorâmica da geografia terrestre.

Este mito corresponde assim ao anseio de conhecimento que toda a obra camonianiana enuncia, encontrando uma fórmula de plenitude e de júbilo que motiva a exclamação de Veloso: «Mais descobrimos do que humano espírito / Desejou nunca!»²⁵.

²² David Mourão-Ferreira, «Camões à luz de Pessoa», *Nos passos de Pessoa. Ensaios*, Lisboa, Ed. Presença, 1988, p. 44.

²³ «D. Sebastião, Rei de Portugal», *Mensagem*, Lisboa, Ática, 1959, p. 42.

²⁴ V. M. Aguiar e Silva, «Imaginação e pensamento utópicos na “Ilha dos amores”», *Camões: Labirintos e Fascínios*, Lisboa, Ed. Cotovia, 1994, p. 151.

²⁵ *Os Lusíadas*, IX, 69.

O mito constitui então uma linguagem pela qual o poeta se torna capaz de atribuir sentido, vendo para lá do que a realidade imediata deixa ver; ou pela qual se torna capaz de esperar, de desejar; de invocar um outro real *por vir*; ou, para usarmos um termo oportuno, de *descobrir*.

Como dizer a excessiva euforia, o imenso entusiasmo dos inícios ou dos momentos culminantes das descobertas? Como interpretar essa ufania, o sentimento de vitória sobre os obstáculos e sobre a natureza, a embriaguês do triunfo onde se confundem a confiança no homem com o orgulho duma nação que acaba de provar a si própria e ao mundo a sua razão de ser?

A resposta que o poeta encontra é a de contar uma história onde esses homens, no termo da aventura, se tornem deuses e destronem as antigas divindades, ocupando o seu lugar até junto das deusas. Se as proezas dos navegantes são comparadas às mais famosas aventuras, em particular às dos argonautas, isso deve-se não apenas a uma exigência do estilo épico, mas também à dimensão simbólica que elas igualmente assumem.

Este é o mito central d' *Os Lusíadas*, o cerne donde irradia a sua força épica e o seu significado como poema renascentista.

Outras situações há onde estão em jogo problemas complexos, não lucidamente clarificados, mas cheios de força explosiva.

É o que sucede quando o poeta lança mão de símbolos de grande densidade, particularmente os símbolos arquetípicos. Por exemplo, o confronto entre mar e terra, como forças de sentido contrário que actuam quer no destino colectivo, quer na vida individual e se exprimem tanto n' *Os Lusíadas* como na lírica.

Vejamus a Elegia II, *Aquela que de amor descomedido*. A relação entre o mar e a terra adquire valor de símbolo sexual, e serve também para designar orientações contrárias do comportamento colectivo na história de Portugal: a que visa a auto-defesa, a construção de uma identidade nuclear e a sua conservação; e, em sentido contrário, a que se arroja para o exterior, movida pelo espírito de aventura e pela crença entusiástica no futuro.

A expressão mito-simbólica serve então para a incursão em domínios não esclarecidos pela razão, apenas obscuramente pressentidos.

Um dos exemplos mais curiosos consiste no mito de criação camoniana que é o Adamastor. Personifica, como sabemos, os tremendos obstáculos que se deparam aos navegantes; o horror de dificuldades que se afiguravam intransponíveis; o medo paralisante.

Mas é também personagem duma história de amor, aliás com um desfecho grotesco. As estâncias 55 a 57 e 59 a 60, que contêm a explicação da identificação do gigante com o promontório, parecem deslocadas neste contexto. Porém, fora do contexto, ocorrem como se fossem um texto lírico, lembram por si mesmas, irradiando uma obscura significação.

Parece-me que nelas se enuncia a monstruosidade do desejo insaciável; a desproporção entre uma apetência imensa e o objecto que a não podem satisfazer. E, por outro lado, o sentimento grotesco de quem se vê desprezado por quem ama e por ela escarnecido; a contradição insofrível entre a visão interior – trágica, patética; e a visão do exterior – risível, apoucada, burlesca.

Contradição que Cervantes resolverá pela auto-ironia, pela separação de personagens de Quixote e Sancho Pança. Mas que em Camões é dilaceração entre excesso e escassez.

«Que segredo tão árduo e tão profundo:
nascer para viver, e para a vida
faltar-me quanto o mundo tem para ela!»²⁶

Dialéctica

A outra via ensaiada pelo poeta – via de um único texto, mas texto excepcional – é a da dialéctica. Este é o método que está na base da organização textual das redondilhas *Sóbolos rios que vão*.

Trata-se de um texto, como sabemos, tecido de outros textos, numa rede intertextual densíssima: paráfrase do salmo 136; contendo dois versos de Boscán em castelhano; com referências muito fortes a mais dois textos bíblicos; e ainda um outro, cuja presença tem sido menos notada, mas que é responsável pela estrutura do poema: o diálogo *Fedro* de Platão.

Este, além de ser um dos mais importantes diálogos sobre o amor, incide ainda sobre uma outra matéria de relevo: a propósito do amor, Sócrates ensina Fedro a distinguir entre um bom e um mau discurso, e ensina-lhe a arte da oratória; não como o fazem os sofistas – que se servem da palavra para confundir e enganar; mas como manda a filosofia, que procura a verdade: através do método da dialéctica.

Esta consiste na procura da verdade através da análise metódica do real: uma vez que damos o mesmo nome a coisas diferentes; ou antes, que as coisas têm aspectos diferentes, positivos e negativos, o filósofo usa a metáfora do corpo humano; e, dividindo-o segundo «as suas articulações naturais», considera as partes direitas e as esquerdas; mão direita e mão esquerda; olho direito e olho esquerdo; etc.

Assim se passa com o amor: as formas do amor («esquerdo») que conduzem à perdição, devem ser condenadas; mas o amor pode ter outra forma («direita»), origem de bem e de salvação, pelo que deve ser louvado.

Desta «filosofia da linguagem» deriva um género bem definido, a *palinódia*, que consiste em fazer um discurso de sentido contrário a outro previamente proferido sobre o mesmo assunto.

É exactamente o que sucede nas redondilhas *Sóbolos rios que vão*: nas primeiras vinte quintilhas, o poema faz o balanço da vida, de forma desenganada e concluindo que o próprio bem passado não existiu. Medita sobre a validade do seu cantar e decide renunciar ao canto. Esta situação é designada como Babel, que simboliza a confusão do abusivo «regimento do mundo», o domínio do mal.

Sobre esta base desenvolve-se uma intensa actividade analítica. Como se estivesse a perguntar: estarei a usar adequadamente as palavras? Ou a deixar-me enredar por sofismas que elas mesmas encobrem? P. ex.: *amor*, *memória*, *pena* designam sempre as mesmas realidades? Ou referem-se a coisas que variam de caso para caso?

Assim o texto como que elabora uma nova língua, onde os conceitos são redefinidos depois de desfeita a falsa simplicidade que aparentavam.

²⁶ Canção X, est. 10.

Por fim o texto conclui com vinte quintilhas simétricas das primeiras vinte, e que se assumem explicitamente como palinódia: «que do que já mal cantei / a palinódia já canto».

A poesia praticada agora torna-se eminentemente activa. Nada de comum com a contemplação do amor extasiado, caminho que parece ficar para sempre inviável.

A atitude que agora analisamos incorpora toda a decepção experimentada. O caminho da poesia-dialéctica passa obrigatoriamente pela penitência. Sobre o reconhecimento do erro, do pecado e da perda constrói-se uma via de arrependimento e de esperança, mas sem ilusões. Que passa pela visão desenganada da vida, do sujeito, e inclusivamente pela condenação do canto passado; pela renúncia a toda a beleza entrevista e às afeições acalentadas.

E que, da carne e do sangue do passado, como do canto anterior, faz apenas «grau» para a actual situação, esquadrinhando-lhe as palavras e os sentidos numa análise que, guiada pela Graça, irá descobrir nas situações condenadas do passado os aspectos positivos sobre os quais iniciar o percurso da conversão.

Assim, através da análise – da desambiguação linguística e filosófica – se constrói a palinódia que vai preparar a conclusão: esta é feita de ritos de auto-flagelação e de auto-punição, cuja violência e fúria surpreendem (mas que estão em sintonia com os trechos de violência irada e desejo de vingança) ritos que, neste caso, têm como alvo o próprio sujeito. Afinal, um poema mais consentâneo com o espírito de vingança da «pena de Talião», do que com a inspiração das Bem-aventuranças que, do ponto de vista da expressão – fornecem o modelo do texto (est. 65 e 66).

Deste modo, pela análise metódica do real e da linguagem, conduzida de modo a contornar as armadilhas dum saber intramundano – sujeito à ilusão e ao erro – o poeta abre caminho mais uma vez no sentido do conhecimento. Nesta nova demanda não confiará apenas nas faculdades humanas, cuja fiabilidade conhece, mas apoia-se num guia espiritual: a Graça.

Notemos, para terminar, que, neste texto «de *opção* e de *corde* [...] um texto em certa medida mutilador, o poeta continua apesar de tudo fiel a um dos objectivos maiores do Renascimento: a conciliação dos contrários; que se faz em vários planos, até no do metro escolhido – a redondilha»²⁷; e na união de dois universos de referência da cultura de então: a Bíblia e a cultura clássica, presente não só no neo-platonismo, mas ainda nos mitos, de entre os quais se destaca o mito de Orfeu.

²⁷ M. Vitalina Leal de Matos, *Introdução à poesia de Luís de Camões*, Biblioteca Breve, ICALP, 3ª ed. 1992.