

A direção do olhar: “pode um desejo intenso”, ode vi de Luís de Camões

Marina Machado Rodrigues (UERJ)

Resumo

O objeto deste trabalho é a leitura da ode VI, de Luís de Camões, “Pode um desejo intenso”. As discussões autoral e textual relativas à lírica são imprescindíveis, ainda hoje, uma vez que a tradição impressa tem veiculado textos corrompidos desde o século XVI, em face da inexistência de autógrafos do Poeta. Utilizamos aqui o texto estabelecido por Leodegário A. de Azevedo, apurado à luz dos manuscritos quinhentistas, em confronto com a tradição impressa. Na leitura proposta, questionamos o rótulo imputado pela crítica especializada em geral, que tem considerado o texto modelo acabado do neoplatonismo quinhentista.

Palavras-chave: Literatura Portuguesa, Lírica de Camões, Neoplatonismo

Abstract

This work is a reading of Luis de Camões’ ode VI, “Pode um desejo intenso”. Discussions related to authorship and lyric themselves are, still now-a-days, crucial, since printing tradition has issued adulterated 16th century texts due to the inexistence of authoral autograph. We’ve decided for the version settled by Leodegário A. de Azevedo that takes into consideration 16th century manuscripts in opposition to current printed tradition. We call in question the attitude of criticism that has considered this text as a pattern of 16th neoplatonism.

Key words: Portuguese Literature, Lyric by Camões, Neoplatonism.

A ode moderna se inaugura com os textos latinos de Francisco Filelfo e pode ser considerada uma recriação do Renascimento italiano, embora suas raízes remontem ao período clássico, sofrendo influências da poesia de Píndaro, das canções anacreônticas e das odes de Horácio.

Segundo Nadiá Paulo Ferreira (FERREIRA, 2000, p.36-37), a ode é uma “composição poética destinada ao canto”, podendo ser acompanhada “da lira ou outro instrumento de corda e enaltecia o amor e os prazeres do vinho e da mesa”. Mais tarde, além de privilegiar os temas heróicos - em que serão exaltados “os vencedores da guerra e dos jogos olímpicos” - a lira é substituída pela flauta. Divide-se em três partes: os encômios inicial e final (que visavam à louvação de alguém digno de feitos nos jogos ou na guerra) e a narração de episódios míticos.

A partir do século XIV, a ode passa a ser classificada segundo o tema e a forma:

Quanto ao tema: heróica ou pindárica; filosófica e moral ou sáfica; amorosa, pastoril, báquica ou anacreôntica. Quanto à forma: ode tripartite ou pindárica, em que a estrofe e a antístrofe (a segunda parte) apresentam versos organizados em um padrão único e a épode ou epodo em um padrão diferente; ode homostrofica ou horaciana em que as estrofes se organizam em um mesmo modelo; e a ode irregular ou livre. (FERREIRA, 2000, p.37)

Por ser uma espécie que requeria um formalismo acentuado, a ode não chegou a ter em Portugal a mesma aceitação que outras formas obtiveram. Foi amplamente cultivada por Antônio Ferreira, mas, em contrapartida, não se tem notícia da publicação de uma única ode de Sá de Miranda. Bernardes publicou apenas uma e a Camões foram atribuídas 14 – no período de três séculos – contra 400 sonetos.

A ode VI, objeto de nosso estudo, integra os seguintes manuscritos, com atribuição expressa de autoria a Camões: Ms. Jur – 28; MA – 33v. Aliás, na tradição manuscrita, o texto não foi encontrado sem indicação de autoria. Como se constata a seguir, não se inclui na editio princeps, mas recolhida por MA, foi publicada na segunda edição.

As 14 odes atribuídas a Camões pela tradição impressa vêm discriminadas a seguir:

RH – 1595

- 1 - Detém um pouco, Musa, o largo pranto
- 2 - Ferosa fera humana
- 3 - Nunca manhã suave
- 4 - Se de meu pensamento
- 5 - Tão suave, tão fresca e tão ferosa

Esta última, aliás, EPF mostrou não se tratar de uma ode, mas de uma canção, cujo commiato resgatou a partir dos comentários eruditos feitos ao texto na edição de Faria e Sousa (1685-89).

RI – 1598

- 1 - Aquele moço fero
- 2 - Aquele único exemplo
- 3 - A quem darão de Pindo as moradoras
- 4 - Fogem as neves frias
- 5 - Pode um desejo intenso

DF – 1616

- 1 - Já a calma nos deixou
- 2 - Naquele tempo

JUR 1860/69

1- Fora conveniente

2 - Tão crua Ninfa, nem tão fugitiva

De acordo com a metodologia utilizada por Leodegário A. de Azevedo Filho para o estabelecimento do corpus autêntico da lírica de Camões, das 14 composições, apenas 6 atendem aos critérios propostos:

1 – Aquele único exemplo (1598)

(MA – 30v; Ms. Jur – 30; GO – IV; RI – 63)

2 - Aquele moço fero (1598)

(MA – 33v; Ms. Jur – 30v; RI – 66)

3 - A quem darão de Pindo as moradoras (1598)

(MA – 29v; Ms. Jur – 28v; RI – 61v)

4 – Ferosa fera humana (1595)

(Ms. Jur – 16; RH – 48; RI–56v)

5 - Fogem as neves frias (1598)

(MA – 32v; PR – 71; Ms. Jur – 29; RI – 64v)

6 - Pode um desejo imenso (1598)

(MA - 27; Ms. Jur - 28; RI - 59v)

Dentre as odes publicadas em RH, somente uma integra o corpus minimum; as demais são todas provenientes de RI, recolhidas por MA. Os textos excluídos, com exceção de “Já a calma nos deixou” e “Naquele tempo brando” - ambos introduzidos por DF sem respaldo manuscrito - aguardam confirmação de alguma outra fonte para que passem a integrar o corpus autêntico, ou não, já que a seu favor conta um único testemunho manuscrito.

O texto a seguir foi fixado por Leodegário A. de Azevedo Filho e publicado no volume 3 - Odes, Tomo II - de sua edição crítica da lírica de Camões. (AZEVEDO FILHO, 1997, p.225). O texto de base utilizado para o estabelecimento crítico foi o do Ms. Jur.

Indicamos as variantes veiculadas por MA, em transcrição diplomática, nas notas de rodapé. Não consideramos divergências: pontuação - de responsabilidade de cada editor -; acentuação; indicação de apóstrofes; maiúsculas, cujo uso não estava regularizado no séc. XVI; e particularidades meramente gráficas, já que a grafia das palavras oscilava bastante na época. Esclarecemos ainda que o incipit consagrado pela tradição impressa, já a partir de RI, foi o veiculado pela lição de MA (“Pode um desejo imenso”).

Pode um desejo intenso
arder no peito tanto
que à branda e à viva alma; o fogo imenso
lhe gaste as nódoas do terreno manto;
e purifique em tanta alteza o espirito,
que com os olhos mortais,
erguendo-os, lea mais do que vê escrito

Que a flama que se ascende
alto tanto alumia
que, se o nobre desejo ao bem se estende,
que nunca viu, já sente claro dia
e lá vê do que busca o natural:
a graça, a viva cor,
noutra espécie melhor que a corporal.

Pois vós, ó claro exemplo,
de viva fermosura,
que eu de tão longe já noto e contemplo
n'alma, que este desejo sobe a apura:
não creais que não vejo aquela imagem
que as gentes nunca vem,
se de humanos não tem muita vantagemem.

Que se os olhos ausentes
não vem a compassada
proporção, que das cores excelentes
de pureza e vergonha é variada;
a qual a poesia que cantou,
até aqui só pinturas,
com mortais fermosuras igualou;

Se não vem os cabelos,
que o vulgo chama de ouro;
e se não vem os claros olhos belos
de que cantam, que são do sol tesouro;
e se não vem do rosto as excelências,
a quem dirão que deve
rosa, cristal e neve as aparências?

Vem logo a graça pura,
a luz alta e severa,
que é raio da divina fermosura,
que n'alma imprime e n'alma reverbera,
assi como cristal do sol ferido,
que por fora derrama
a recebida flama, esclarecido.

E vem a gravidade
com a viva alegria,
que misturadas são, de qualidade;
que ãa de outra nunca se desvia,
nem deixa ãa de ser arreçada,
por leda e por suave,
nem outra, por ser grave, muito amada.

E vem do honesto siso
os altos resplandores,
temperados com doce e alegre riso,
a cujo abrir abrem no campo as flores:
as palavras discretas e suaves,
das quais o movimento
fará deter o vento e as altas aves;

Dos olhos o virar,
que torna tudo raso,
do qual não sabe o engenho divisar,
se foi per artifício ou feito acaso;
da presença os meneos e a postura,
o andar e o mover-se,
donde pode aprender-se fermosura.

Aquele não sei quê,
que aspira não sei como,
que invisíbil saindo, a vista o vê,
mas pera o compreender não lhe acha tomo,
o qual toda a toscana poesia
que mais Febo restaura,
em Beatriz nem Laura nunca via;

Em vós a nossa idade,
Senhora, o pode ver,
se engenho, ciência e habilidade
igual à fermosura vossa houver.
Eu a vi no meu longo apartamento,
qual com presença a vejo:
tais asas dá o desejo ao pensamento!

Pois se o desejo afina
ũa acesa alma tanto,
que por vós use as partes da divina;
por vós levantarei não visto canto,
que o Bétis me ouça, e o Tibre me levante;
que o dourado Tejo
envolto o vejo um pouco e dissonante.

O campo não no esmaltam
flores, mas os abrolhos
o fazem feio; e cuida que lhe faltam
ouvidos pera mi, pera vós olhos;
mas faça o que quiser o vil costume,
que o sol que em vós está
na escuridão dará mais claro lume.

A estrutura formal da ode, denunciando a influência de Horácio, se compõe de 13 estâncias regulares de 7 versos, totalizando 91 versos, que se alternam entre hexassílabos (com acentuação na 2ª e 6ª sílabas) e decassílabos heróicos, seguindo o esquema ababcde.

Do ponto de vista do conteúdo, a ode VI apresenta características muito peculiares. Ao contrário da maioria dos textos camonianos, nela estão ausentes as queixas motivadas por tormentos amorosos e o dissídio, elementos de ascendência petrarquista que encontraram larga aceitação na poética do século XVI. A dama aqui não repercute as características da Laura pétreia, a doce inimiga, esquiva, imagem recorrente na lírica camoniana; também a ausência no espaço ou no tempo não configura o amor não correspondido, ao contrário, entre o amador e a dama parece haver uma certa relação de identidade, ambos vítimas da indiferença ou incompreensão da sociedade portuguesa, tal como se depreende da leitura do verso 88.

Como não há conflito, as antíteses são complementares, atestando a harmonia e a proporção próprias da estética renascentista, que se mantém por 12 estrofes.

A ode VI transborda os significantes que vêm induzindo, com alguma frequência, os estudiosos da lírica ao questionamento da natureza do discurso filosófico na poesia camoniana. As discussões em torno do assunto resultaram num sem número de publicações, nas quais se vislumbra, na produção poética de Camões, a presença desta ou daquela orientação, provindas das principais teorias filosóficas que (re)surgiram durante o séc.XVI.

A crítica especializada de modo geral tem concordado em dois pontos: o primeiro recai sobre a afirmação de que o texto é um exemplo acabado da filosofia neoplatônica; o segundo, referente à última estrofe, considerada no mínimo enigmática, quando não uma “excrecência”, por destoar inteiramente do tom veiculado nas 12 estrofes anteriores. Nossa chave de leitura, na contramão da crítica, considera principalmente aquela, por oferecer novas possibilidades de leitura, já que o tom de melancolia ali expresso compromete, como se supõe, a unidade semântica da composição. Não acreditamos na existência de estrofes supérfluas na poesia camoniana. Ainda mais quando se trata da última, encerrando uma conclusão. Segundo acreditamos, o tom disfórico tem uma função precisa na composição.

A primeira estrofe explicita o álbi que redime a culpa: a arquitetura textual, erigindo o sujeito em direção ao objeto divinizado, induz à afirmação de que o desejo, purificador como o fogo, opera tal prodígio. A alma, livre do pecado e das exigências corporais (“nódoas do terreno manto”), é então transposta de um plano a outro. O amor conotado como mal - em composições onde sobejam o desejo (considerado herege sentimento), a melancolia e a consciência da impossibilidade de concretização - é aqui transmutado em bem, por significar a possibilidade de transformar o proibido em “nobre sentimento”, já que, como ensinaram os neoplatônicos, a alma terá sempre preeminência sobre o corpo.

A dicotomia querer/não possuir, duas faces de uma mesma moeda que racionalmente não se coadunam, arrasta o sujeito à fantasia inconsistente de ascensão do amor humano ao amor divino por intermédio da razão, como quer a filosofia amorosa vazada nos moldes neoplatônicos.

De acordo com Ficino:

El amor considera como su fin el disfrute de la belleza. Ésta sólo pertenece a la mente, al ver y al oír. Ergo, el amor se termina [se limita] a estos tres. De ahí que, ciertamente, el

deseo que sigue a los restantes sentidos, no se llama amor, sino libido y rabia... Nosotros disfrutamos con aquella parte con que conocemos, y conocemos con la mente, la vista y el oído. Así que con estos disfrutamos, y con el resto de los sentidos usufructuamos – no de la belleza, que desea el amor – sino antes bien de cualquiera otra cosa a la que nos lleva y puede necesitar el cuerpo. (Apud. CIORDIA, p. 54)

Petrarca, mais que humanamente, sublima o desejo pela amada, jogando-o para outra cena. Em Camões, o desejo se escancara porque é humanamente impossível negá-lo, tanto assim que é modificado pelo adjetivo “intenso” ou metaforicamente dito “fogo imenso”. A tentativa do sujeito de harmonizar o conflito entre o desejo e uma moral religiosa que interdita o gozo e a felicidade terrenos leva o sujeito poético a construir uma estrutura lógica em que, por intermédio da razão, o amor espiritualizado é concebido enquanto possibilidade conceitual (pode). Desse modo, teoriza ele:

Pode um desejo intenso
arder no peito tanto
que à branda e à viva alma o fogo imenso
lhe gaste as nódoas do terreno manto

A dicotomia amor/desejo se dissolve, por artes do próprio amor, cuja potência permitiria a purgação do desejo, gastando/transformando as “nódoas do terreno manto”, e dissolvendo a contradição corpo/alma. A contemplação da amada constitui a via pela qual se dá essa ascensão, real objetivo do amor espiritualizado, cujo fim último é a fruição da beleza, do bem e da verdade. Apesar dos olhos mortais, o sujeito purificado será capaz de ler “mais do que vê escrito”.

Colocando a razão a serviço do desejo, o sujeito, aparentemente, concilia o inconciliável. Tal atitude, segundo nos parece, expressa menos um sentimento genuíno do que o esforço de reproduzir modelos a que o texto se reporta: Dante e Petrarca; ou a tentativa de superação da culpa, que é desmascarada pelos versos finais da ode, correndo, desde logo, a herança do amor espiritualizado, que se costuma atribuir a Camões.

Segundo Haddad (s/d, p.15):

A amada para Petrarca foi o que fora Beatriz para Dante, um meio de comunicação com a Divindade, um instrumento de aperfeiçoamento moral, a grande intermediária entre o Poeta e o céu. Com esta divinização da amada, procuravam os poetas resolver o conflito existente entre o profano e o sagrado, entre Deus e o Amor, entre o ético e o erótico. Petrarca retomava e dava maior amplitude à teoria de Santo Agostinho de que a criatura é um meio para se elevar ao Criador. Esse espírito possui raízes mais remotas e essenciais na filosofia platônica que principalmente em Fedro e no Banquete expõe a sua transcendente teoria do amor.

Jamil Almansur Haddad (s/d, p.17) afirma na introdução ao Cancioneiro que, na poética de Petrarca, Laura era “o caminho do céu, um instrumento de adesão mística, uma revelação de beatitude. Realiza o ideal dos trovadores, a concepção de amor dos ‘stilnovistas’; encarna os sonhos de Platão e Plotino e de certa maneira a ascese medieval.”

Para Platão, o amor existe como verdade, alcançável numa escala de grandezas. Assim define Diotima a via amorosa:

A partir da beleza mortal, elevar-se incessantemente para o imortal, como por degraus, de um corpo belo para dois e de dois para todos; os corpos belos para a beleza dos costumes; daí para os conhecimentos belos e dos conhecimentos, finalmente, para esse conhecimento que não tem outro objeto senão a beleza em si mesma: então revela-se, no fim, o próprio ser do belo. (PLATÃO, 1977, p.87)

Mas se Dante, imerso no imaginário medieval, foi fortemente influenciado pela tradição religiosa e, sob o influxo do stilnovismo, concebia a figura de Beatriz como a dama angelizada através da qual obteria a salvação da alma, Petrarca, já antecipando a racionalidade e o ideal de harmonia, característicos do Renascimento, tentava equilibrar o conflito entre o corpo e a alma, fazendo da interdição um exercício de apuramento moral. Em Camões, não ocorre nenhuma das duas coisas; a beleza da amada é absoluta e somente a fruição dela interessa ao sujeito. A leitura do texto não autoriza que se afirme um caráter angelical na configuração do perfil da dama, como na poética do stilnovismo. Da mesma forma, não se trata, como em Petrarca, de mascarar a indiferença, louvando-se as virtudes morais de Laura. O amor humano não quer ascender ao amor divino. A não ser que seja ela mesma a divindade.

No século XVI, o cânone é referenciado, mas transformado, já que outra sensibilidade e outra mundividência se interpõem entre os poetas e seus modelos. As influências da escola petrarquista chegam a Portugal em inícios do século XVI, trazidas por Sá de Miranda, com mais de um século de atraso. Do ponto de vista formal, os metros e formas herdadas da poesia italiana basicamente se limitam aos modelos. Entretanto, no que concerne ao conteúdo, o que chega a Portugal é já um pré-maneirismo, que se caracteriza pela tensão e pelo conflito. Ao longo do século, as contradições se agudizam e a melancolia será o sentimento dominante da lírica quinhentista. Os ideais de clareza, de harmonia, de equilíbrio, a crença na elevação do homem pelo espírito, através da razão, que vigeram durante o século XV e refletiam um cosmos ordenado, já não têm razão de ser, em face das crises sucessivas que eclodem ao longo do séc. XVI, implicando um sentimento de desvalia e a consciência do desconcerto do mundo.

Na ode VI, percebe-se a tentativa de reprodução não só de um código poético, mas de uma filosofia amorosa. Entretanto, a leitura da obra de Camões nos autoriza a afirmar que tal atitude se constitui uma situação de exceção. A esse propósito, Rita Marnoto (1997, pp.663-664) observa que:

(...) o neoplatonismo desempenha um papel muito importante, porque só à luz do seu ideário é dado ao poeta superar o dissídio petrarquista. São dois os planos sobre os quais se projeta, o do humano, que tem Camões por representante de primeira grandeza, e o divino, para o qual o poeta tende já em “Sôbolos rios que vão”, mas ao qual serão autores de inspiração religiosa a conferir a sua verdadeira dimensão lírica.

No caso de Camões, são dois os momentos em que se acha particularmente próximo da felicidade – a ode sexta, “Pode um desejo imenso” (...) e as redondilhas “Sôbolos rios que vão”(...), ambas devedoras ao ideário neoplatônico. Na primeira é esboçado um itinerário susceptível de conduzir à plenitude através do amor. Na segunda, são desenhados os caminhos que levam às vias da salvação em Deus. (...) Todavia, em ambos os casos, os elementos em oposição que sustentavam o dissídio petrarquista, ao serem equacionados à luz do ideal neoplatônico, são definitivamente afastados da função desagregadora que assumiram nos *Rerum uulgarium fragmenta*.

Concordamos com Rita Marnoto, quando afirma que, na ode VI, o Poeta esboça “um itinerário susceptível de conduzir à plenitude através do amor”. O termo suscetível sugere, em nossa opinião, precisamente apenas uma possibilidade. Uma outra afirmação da mesma autora parece corroborar nosso ponto de vista quando aduz que:

A visão paradisíaca é muito freqüente na poesia quinhentista de inspiração neoplatônica. Todavia, em Camões, a barreira entre terreno e ultraterreno muito raramente consegue ser completamente anulada. O poeta sente não só que os seus louvores têm limites, como também que lhe é impossível ascender até tamanha perfeição. (MARNOTO, 1997, p.573)

Na segunda estrofe, o desejo, agora tido como nobre, permite ao amador ver o que antes não podia ser visto (já sente claro dia) caso a alma não estivesse desembaraçada das nódoas terrenas. O advérbio lá denota o movimento de ascensão e ao mesmo tempo a possibilidade de vislumbrar, no caráter (a viva cor) e na graça, outra “espécie melhor que a corporal”. Tal concepção repercute os versos de um soneto de Petrarca, traduzido do Canzoniere por Jamil Almansur Haddad (s/d, p.34) em que o sujeito lírico conclui, a propósito de seu amor por Laura, “pouco prezando o que cada um anseia” (desejos sensuais)/ É dela que provém graça animosa (aludindo mais à formosura da alma que à exterior)/ Que ao céu te eleva pela destra via./ E esta esperança (a de ir ao céu) faz a alma orgulhosa. Os esclarecimentos entre parênteses estão nas notas à edição de Haddad.

Se a burla consiste em apresentar o desejo como elemento purificador – “e purifique em tanta alteza o espírito” – o sujeito, na tentativa de reverter o impasse criado entre o ver e o desejar, acaba por se emaranhar cada vez mais na teia que tece, porque se os olhos preferem a alma ao corpo, os sentidos o traem e a presença persiste ainda.

Nesse texto, o lugar da sublimação, alternativa para a impossibilidade, que advém da internalização da proibição, por exigência da moral religiosa, engendrando as noções de Amor como Bem e como Mal, não se efetiva, porque o sujeito não almeja alcançar o bem, ou a beleza ou a verdade, através da purificação. Com olhos mortais, ele enxerga superlativamente as qualidades de sua dama, quer as físicas, quer as morais - nos moldes do código petrarquista - mas a dama emana uma essência que em nenhuma outra foi encontrada antes (o qual toda a toscana poesia/ que mais Febo restaura/ em Beatriz nem em Laura nunca via).

Mas se o sujeito poético não sublima, também não realiza, e a síntese desejar/não ter consiste na construção de um espaço narcísico onde, através da alma, ele possa transformar uma relação de ausência numa relação de presença. O que ainda não resolve, porque o amor quanto mais espiritualizado, menos sacia. A sensibilidade propiciada pela purificação do desejo faz com que este sujeito perceba superlativamente a “viva formosura” aguçando ainda mais o mesmo desejo.

Na terceira estrofe tem lugar a oposição entre o sujeito e as “gentes” que não são capazes de ver os dotes extraordinários de sua dama:

Não creais que não vejo aquela imagem
que as gentes nunca vem,
se de humanos não tem muita vantagemem.

Nas estrofes seguintes (IV e V), o amador descreve o que não é visto/reconhecido pelos outros (olhos ausentes): “não vem a compassada proporção”, que só foi igualada por pinturas, tal a perfeição dos traços. Seguindo o padrão estético de beleza consagrado por Petrarca e pelos petrarquistas, enaltece os louros cabelos, os claros olhos, a pele branca, e uma beleza não encontrada em seres humanos “mortais formosuras”, a quem devem as aparências: rosa, cristal e neve. Os elementos da natureza rendem tributo à dama que lhes serve de modelo. A leitura da estrofe V, vs. 6 sugere que, embora o vulgo tenha consagrado tais qualidades como positivas, não percebe que tais dotes emanam da dama, até porque só o desejo permite tal conhecimento.

Nas estrofes que se seguem, VI, VII, VIII e IX, as descrições compreendem o que os olhos vêem – a

graça/pureza, o equilíbrio, o temperamento, a elegância; atributos valorizados tanto pela tradição medieval dos cantares de amor, quanto pela estética renascentista.

A partir da estrofe IX, retorna aos atributos físicos que funcionam como estratégias de sedução. Nesse ponto, o sujeito se questionará, já sabendo de antemão a resposta, se há na dama uma intenção clara de seduzir ou não (o virar dos olhos, os meneios, o andar, o mover-se etc.), “do qual não sabe o engenho divisar, se per artifício ou feito acaso”. A resposta remete aos versos da IV estrofe: “de pureza e vergonha é variada”, o que talvez a faça diferente das demais. Até que o leitor esbarra na estrofe X com algo indefinível e paradoxal:

Aquele não sei quê,
que aspira não sei como,
que invisível saindo a vista o vê,
mas pera o compreender não lhe acha tomo,

Os efeitos sobre o sujeito se farão sentir desde já, quando confessa a impossibilidade de explicar, pela via intelectual (mas pera o compreender não lhe acha tomo), o que “saindo a vista o vê”. Não pode nomear o que sente e simplesmente conceitua a sensação como algo vago, “aquele não sei quê”. Se racionalmente é impossível compreender, ao nível dos sentidos é impossível não perceber. Dela emana tal força de atração (“que aspira não sei como”) como nunca se viu em outra, nem mesmo em Beatriz ou Laura. Esse elemento indefinível podia ser decodificado por quem, como ele, soubesse. Aqui o verbo aspirar pode ser lido também com o sentido de atrair.

A esse propósito, afirma Marnoto (1997, p. 670):

A sua presença não é, de forma alguma, directamente assimilável à mulher enaltecida por Dante, ou à donna angelicata cantada por qualquer poeta do stilnovo, porque o fundo neoplatónico da concepção do amor que subjaz a esta ode confere um sentido muito diverso às vias perfectivas através das quais se processa a elevação do amante (...). Mas ela também não é uma Laura, e isto, além do mais e de sobremaneira, visto que a definição do seu estatuto supera qualquer tipo de hesitação entre corpo e espírito, entre *passio* e *caritas* que jamais se tivesse colocado a Petrarca. Anseios terrenos e anseios espirituais encontram-se ambos presentes, para serem integrados numa visão harmónica que não nega nenhum desses aspectos, e que, por outro lado, também não os coloca em confronto – hierarquiza-os, dando primazia à segunda ordem de aspirações, e fazendo da primeira um meio para ascender até à segunda.

Maria Helena Ribeiro da Cunha observa que a ode nos remete a três conceitos básicos extraídos do neoplatonismo amoroso:

- O amor idealizado alça a tal altura o espírito, que faz contemplar uma realidade extraterrena;
- Esse amor, chama orientadora do espírito, se dirigido para o Bem, ilumina a realidade inteligível;
- Sublimado na ausência, o amor, ou a contemplação da mulher amada, reflexo da Beleza Divina, enobrece a alma e nela executa a imagem corporal. (CUNHA, 1980, p.22)

Ao nível manifesto, o desejo é apresentado como Bem, num mecanismo de burla, que, ao invés de rebaixar aquele que o sente, eleva-o. Ao nível latente, um expediente usado para neutralizar a culpa.

Ainda no mesmo ensaio, uma outra observação de Maria Helena R. da Cunha nos chamou atenção:

Todo o andamento dialético, aliás, mostra-nos a interpretação neoplatônica da metafísica amorosa na Ode VI: desde a imagem do círculo até a realização do processo amoroso na alma do amante, que percebe a graça de um corpo, - sua ordem, medida e aspecto – através dos olhos, mas principalmente atenta para a virtude moral, traduzida na elegância refinada, nas palavras, nos gestos e nos atos. (CUNHA, 1980, p.26, nota 34)

A imagem do círculo usada como definição da filosofia neoplatônica, onde existe uma atração contínua que parte de Deus e, como círculo, retorna ao ponto de partida, onde o amor é necessariamente bom, porque nasce do Bem, não encontra ressonância num texto onde o Bem é o próprio objeto amado, e o desejo ocupa o lugar privilegiado de veículo.

A lógica do texto se funda no desejo como estruturador de sentido. A partir da construção de uma dicotomia que se apóia nos paradigmas ver/não ver, o sujeito poético estabelece as relações entre ele e o objeto.

A primeira distinção a ser feita, em relação às duas últimas afirmações, reside na natureza do discurso amoroso. Camões opta por desejar, ainda que para tanto se arme de um mecanismo iludente que transforma o desejo, valorado negativamente pelo imaginário de época, em Bem, a partir das metáforas do fogo (lume, flama, arder) que purificam o espírito (“lhe gasta as nódoas do terreno manto”), esvaziando o significante “sofrimento”. Com esse argumento, sujeito purificado e objeto divinizado ocupam lugares equivalentes semanticamente (os olhos mortais contemplam a formosura que nem Laura nem Beatriz possuíram) e a relação desejante x desejado permanece como possível.

A questão do neoplatonismo é igualmente transparente neste texto. Maria Helena R. da Cunha faz a seguinte observação a esse propósito:

Na ode camoniana[VI], portanto, é fácil reunir pontos de contato com a obra platônica, embora, como é natural, se enriqueça de novos elementos, inspirados nos neoplatônicos quinhentistas, ou nos textos poéticos que constituem herança de longa tradição cortês e gentil. Mas a idéia fundamental da filosofia platônica não poderia estar melhor colocada do que na Ode de Camões, e que já se encontra nas redondilhas “Sobolos rios que vão”: a chama orientadora do amor tem por fim elevar o amante ao conhecimento da Beleza Absoluta. (CUNHA, 1980, p.22)

A Beleza Absoluta, como verdade a ser alcançada, é um significante vazio na poética camoniana. A amada é ela própria a Beleza Absoluta e não veículo para se chegar a. Os elementos escópicos, que compõem a aura de luminosidade, aliados aos olhos - espaço de contemplação; a repetição exaustiva do verbo ver; a racional tentativa de definição de um objeto que ocupa a ordem da subjetividade, porque se inscreve a partir da ótica do sujeito lírico; a presença, que é resgatada de uma relação de ausência e por isso habita narcisicamente a alma do sujeito, invariavelmente conduziriam ao caminho escolhido pela crítica, de modo geral.

A formosura desencadeia o desejo. Mas os olhos mortais, ao lerem mais do que vêem escrito, acabam por ler o interdito e calam. Na mesma estrofe, retoma-se a questão do espaço narcísico como construção simbólica, a partir da afirmação:

Eu a vi no meu longo apartamento
qual com presença a vejo:
tais asas dá o desejo ao pensamento

Colando à sua, a alma/presença do objeto, rompe-se a barreira representada pelo espaço físico, através da dupla dimensão ver/saber, que o desejo inaugura. Esses três versos remetem à estrofe III, transmutando as categorias tempo/espaço que conhecem novo regime na ordem do “pensamento”.

Que de tão longe já noto e contemplo
n'alma, que este desejo sobe e apura

Nessa nova ordem se inscrevem as categorias corpo/espírito; e ainda que o sujeito se esforce por dissimular, ele não recupera a totalidade do ser denegada pela Lei. Se, narcisicamente, constrói um espaço que lhe garanta a manutenção do desejo, o próprio texto desrealiza esse lugar, na medida em que o sujeito se dá conta de que apenas duas possibilidades do trinômio – conhecer/desejar/ter – são alcançáveis, propiciando a emergência do discurso melancólico.

A tentativa de espiritualização do amor, transformando amor humano em amor divino, porque está na ordem do pensamento, se faz como possibilidade apenas: “ Pois se o desejo afina/ũa acesa alma tanto, /que por vós use [possa usar] as partes da divina; por vós levantarei não visto canto”. Só que tal projeto perde a razão de ser, diante da impossibilidade: não há olhos para ela, o que significa dizer/ reconhecimento, nem ouvidos para ele, o que fará do “não visto canto” inócuo.

A estrutura textual aponta para um movimento ascendente que se cria a partir das colocações antitéticas do sujeito, na primeira estrofe, com a instauração do entimema e toma sempre uma direção racional para explicar uma ordem subjetiva, até a penúltima estrofe, quando tem lugar um movimento de queda, e o equilíbrio do texto despenca na queixa expressa pelo sujeito.

O desejo como instaurador de sentido e veículo de acesso ao espaço privilegiado é racionalmente lido como elemento purificador, conduzindo o sujeito rumo ao objeto divinizado. O lugar privilegiado onde se colam sujeito e objeto é a alma deste, já despojada das “nódoas do terreno manto”, e daí emerge, paradoxalmente, o discurso que vai pintando um retrato de perfeição – física e moral, percebidos a partir da subjetividade do amador – ao longo de onze estrofes, em moldes clássicos de equilíbrio e harmonia.

A estrofe XII mantém o mesmo tom inflamado até o verso 82, quando, repentinamente, há uma ruptura e aflora a denúncia de uma interdição espacial, configurada no Tejo, metonímia de Portugal, em oposição ao Bétis e ao Tibre, respectivamente Espanha e Itália:

Que o Bétis me ouça e o Tibre me levante,
que o dourado Tejo
envolto o vejo um pouco e dissonante (...),

Esse espaço de interdição é valorado negativamente (abrolhos, feio) e apresentado como uma região hostil à amante e amada, o que remete à oposição que se estabelece entre sujeito/objeto e o mundo. Duas verdades afloram daí: 1) o amor como totalidade, com a presença física do desejo só é possível na ordem subjetiva (“Tais asas dá o desejo ao pensamento”); 2) a ordem externa denega ao sujeito o que sua dimensão humana o exige.

Diante de tais constatações, o sujeito se dá conta do descompasso entre o possível e o necessário e, através da burla, via pela qual atualiza o desejo como Bem, constrói o espaço da possibilidade, no sentido de

viabilizar o que a ordem torna impossível.

O nosso caminho é percorrido em sentido inverso ao do texto: partimos da ruptura, que tem início na penúltima estrofe. O tom melancólico veiculado pelas duas últimas estrofes reflete a perplexidade do sujeito diante da contradição, corroendo o espaço utópico e denunciando a impossibilidade. Utopia e melancolia são incompatíveis.

O campo não no esmaltam
flores, mas só abrolhos
o fazem feio; e cuidado que lhe faltam
ouvidos pera mi, pera vós olhos;

A leitura de influências filosóficas de cunho platonizante na ode camoniana atribuída à opinião crítica, de modo geral, tenta aprisionar o texto em formas que refletem paradigmas lidos/reproduzidos pelo ideal de época.

Assim, o que foi considerado como excrescência, por Maria Helena Ribeiro da Cunha (nas publicações de 1980/1983): “Eliminadas as duas últimas estrofes, que pouco ou nada têm a ver com o resto do poema, constituindo, assim, uma excrescência na ode VI”, é a chave para o enigma que o texto encerra.

A visão do discurso amoroso, em Camões, aqui se efetiva não na excrescência, como entende aquela autora, mas na (ex) crescência como movimento de queda e ruptura que o texto instaura numa relação antitética com as demais estrofes.

Nesse texto, Camões, numa tática ilusionista, esconde um significado sob a aparência de um discurso pseudo-espiritualizado, possivelmente para tentar reproduzir uma concepção amorosa que só se efetiva enquanto possibilidade (pois se o desejo afina/ ãa acesa alma tanto, que por vós use as partes da [alma] divina;/), ou seja, não ultrapassa a teoria.

A estrofe dissonante interrompe o movimento de ascensão e conseqüentemente a possibilidade de sublimação que transformaria algo que é da ordem do sensível, do corpo, em satisfação da alma. A busca do Amor como verdade, na poesia camoniana, só tem sentido enquanto espaço de realização, daí as constantes queixas do amador em face da dama esquiva, como se vê no soneto “Transforma-se o amador na cousa amada”, em que sujeito confessa a impossibilidade de sublimar porque “(...) esta linda e pura semidea/ que, como um acidente em seu sojeito,/ assi com a alma minha se conforma,/ está no pensamento como Idea: o vivo e puro amor de que sou feito,/ como matéria simpres, busca a forma.”

Nesse texto, lê-se o amor enquanto desejo não realizado, mas igualmente o descompasso entre o conceitual e o meramente humano.

LISTA DE ABREVIATURAS UTILIZADAS:

DF	Domingos Fernandes: edição de 1616
ed.	Edição
EPF	Emmanuel Pereira Filho
GO	Garcia d’Orta: Colóquios dos simples e drogas e coisas medicinais da Índia
JUR	Visconde de Juromenha: Obras de Luís de Camões
LAAF	Leodegário A. de Azevedo Filho
MA	Manuscrito apenso a um exemplar das Rhythmas da Biblioteca Nacional de Lisboa
Ms.	manuscrito
Ms.Jur.	Manuscrito Juromenha
p.	página
PR	“Índice” do Cancioneiro do Padre Pedro Ribeiro
RH	Rhythmas, edição de 1595
RI	Rimas, edição de 1598
vs.	verso

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

AZEVEDO FILHO. *Lírica de Camões. História, metodologia e corpus*. Lisboa: Imprensa Nacional /Casa da Moeda, 1985.

_____. *Lírica de Camões. Odes*. Lisboa: Imprensa Nacional/ Casa da Moeda, v.3, tomo II, 1997.

BATTISTI, Eugenio. *Renascimento e Maneirismo*. Trad. Maria Inês Guerra. Lisboa: Editorial Verbo, 1984.

BOESCU, Maria Leonor Carvalhão. *Aspectos da herança clássica na cultura portuguesa*. Lisboa: I.C.P. – Biblioteca Breve, 1979.

CAMÕES, Luís de. *Rhythmas*. Lisboa: Manoel de Lyra, 1595. Ed.fac-simile do exemplar pertencente à Biblioteca da Academia Brasileira de Letras. Ed. comemorativa do IV centenário da morte de Luís de Camões a 10 de junho de 1980.

_____. *Rimas*. Reprodução fac-similada da ed. de 1598. Estudo introdutório de Vitor Manuel de Aguiar e Silva. Minho: Universidade do Minho, 1980.

_____. *Rimas*. Segunda parte [...] Lisboa, Pedro Crasbeeck, 1616. À custa de Domingos Fernandez mercador de libros.

_____. *Rimas várias*. Commentadas por Manoel de Faria y Souza. Nota introdutória do Prof. F. Rebelo Gonçalves. Prefácio do Prof. Jorge de Sena. Lisboa. Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1972, 5 t. em 2 v. Reprodução fac-similada da ed. de 1685. Edição comemorativa do IV centenário da publicação de Os Lusíadas.

_____. Obras de Luís de Camões. Augmentadas com algumas composições ineditas do Poeta pelo Visconde de Juromenha. Lisboa: Imprensa Nacional, 1861, 6v.

_____. Obras completas. Edição crítica com as mais notáveis variantes. Porto: Imprensa Portuguesa. 1873-74. 3 t. em 7 v. Biblioteca da Actualidade. Edição organizada por Theophilo Braga.

_____. Os Lusíadas de Luís de Camões. Edição crítica organizada por Augusto Epifânio da Silva Dias. 3ª ed., reprodução fac-similada da 2ª ed., (em 2 tomos – 1916/1918), por iniciativa da Comissão Brasileira designada pelo Ministério da Educação e Cultura para o fim de preparar e organizar as comemorações do IV centenário da publicação de Os Lusíadas. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura, 1972.

CIORDIA, Martín José. Amar em el Renacimiento. Um estúdio sobre Ficino y Abravanel. Buenos Aires: Miño y Dávila, 2004. Colección Ideas en debate. Serie Historia Antigua y Moderna.

CUNHA, Maria Helena Ribeiro da e PIVA, Luís. Lirismo e epopéia em Luís de Camões. São Paulo: Cultrix/ EDUSP, 1980.

_____. A dialéctica do desejo em Camões. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1989.

FERREIRA, Nadiá Paulo. Poesia Barroca. Antologia do séc.XVII em Língua Portuguesa. Rio de Janeiro: Ágora da Ilha, 2000.

HEBREU, Leão. Diálogos de amor. Trad. Jacinto Manupella. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 2001.

HOUAISS, Antônio. Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

MARNOTO, R. O petrarquismo português do Renascimento e do Maneirismo. Coimbra: Universidade de Coimbra, 1997.

_____. et alii. “A figura feminina petrarquista em Camões, entre imitação e transformação”: Lírica camoniana. Estudos diversos. Lisboa: Cosmos, 1996.

PANOFSKY, Erwin. Estudos de iconologia. Temas humanísticos na arte do Renascimento. Trad. Olinda Braga de Sousa. 2 ed., Lisboa: Editorial Estampa, 1995.

PEREIRA FILHO, Emmanuel. As rimas de Camões. Cancioneiro de ISM e comentários. Edição póstuma organizada por Edwaldo Cafezeiro e Ronaldo Menegaz. Rio de Janeiro: Aguillar; Brasília: INL, 1974. Com fac-símile do manuscrito.

PEREIRA, Maria Helena da Rocha. Temas clássicos na poesia Portuguesa. Lisboa: Verbo, 1972.

PETRARCA, Francesco. O Cancioneiro. Trad., introdução e notas de Jamil Almansur Haddad. Rio de Janeiro: Ediouro, s/d.

PLATÃO. O banquete. Mira-Sintra: Europa-América, 1977. Col. Livros de bolso Europa-América, nº 168.

RODRIGUES, Marina Machado. “A recorrência da tradição medieval na poesia quinhentista”. In: Atas. III Encontro Internacional de Estudos Medievais da ABREM. MALEVAL, Maria do Amparo Tavares (Org), Rio de Janeiro: Agora da Ilha, 2001.

SENA, Jorge de. Trinta anos de Camões 1948-1978. Lisboa: edições 70, 1980. 2 v.

SILVA, Vítor Manuel de Aguiar e. Maneirismo e barroco na poesia lírica portuguesa. Coimbra: Centro de Estudos Românicos, 1971.

_____. Teoria da Literatura. 8 ed., Coimbra: Almedina, 1973.

_____. Camões: Labirintos e Fascínios. Lisboa: Cotovia, 1994.

WEISE, Georg. Il Rinascimento e la sua eredità. Nápoli: Editore Liguori, 1969.

MANUSCRITOS E CANCIONEIROS ÉDITOS OU INÉDITOS:

1. CANCIONEIRO de ISM. Manuscrito apenso (MA) ao exemplar da edição de 1595 das Rhythmas de Luís de Camões que se acha na Secção de Reservados da Biblioteca Nacional de Lisboa sob a cota CAM —10 — P. Fac-símile. Ver: PEREIRA FILHO, Emmanuel. As Rimas de Camões.

2. CANCIONEIRO do Padre Pedro Ribeiro. VASCONCELOS, Carolina Michaelis de. O cancionero do Padre Pedro Ribeiro.

3. CANCIONEIRO ou Ms. Juromenha. VASCONCELOS, Carolina Michaëlis de. Mitteilungen [...] Cópia xerox do original pertencente à Biblioteca do Congresso dos Estados Unidos da América: II Portuguese Collection - D 87270.