

Sobre figuras de oposição em dois sonetos de Camões

Rita Marnoto

1. *POST IT*

O amor que deslassa os membros de novo me faz tremer,
criatura doce e amarga, irresistível.

Safo, *Poesia grega* fr. 130 PLF

Estes versos de Safo são o *post it* colocado à cabeça de um ensaio em torno de dois famosos sonetos de Camões, *Tanto de meu estado me acho incerto* e *Amor é um fogo que arde sem se ver*. As palavras da poetisa grega recordam como amor foi desde tempos ancestrais, na literatura ocidental, uma vivência desconcertante pelos seus aspectos contraditórios e pelo modo como se manifestam.

Sendo dois, os amantes aspiram a fundir-se num só, mas a sua ânsia de infinito confronta-se com a finitude de corpos, lugares e sentimentos. Na verdade, a afirmação do desejo não pode deixar de se realizar no domínio da temporalidade e da contingência. O amante sabe, pois, que a sua vontade tem de se confrontar, fatalmente, com o limite, mas a interdição é também o espaço do projecto e da fantasia. Então, é ele próprio que afasta o objecto de desejo, para fruir o inebriamento de um prazer e de uma posse que só se podem ir renovando através de sucessivas negações. Cada recomeço é um novo estádio, numa cadeia de transformações que se vão acumulando e que estão condenadas a uma perene inconclusão. Acaba por propulsionar uma procura eternamente insatisfeita. Assim, camuflado por entre a variedade das formas itinerantes que vai tomando, amor é por essência latente, e por isso metáfora que, nas suas contradições, encobre, ao mesmo tempo que o preserva, um sentido sempre a suscitar a descoberta. Por isso mesmo, é também enigma, na perenidade de quanto tem de irresistível.

COMENTÁRIO A CAMÕES, VOL. 1

Amor é estranheza e desmesura, domínio do fora de comum, do avassalador, da falha lógica. Como tal, para o exprimirem literariamente, os poetas desde sempre privilegiaram figuras de retórica ligadas ao jogo de contraposições, ao paradoxo, à metáfora e ao enigma, que são as que melhor transmitem os seus efeitos desconcertantes e avassaladores.

Este ensaio é dedicado ao estudo das figuras de contraposição usadas por Camões nos sonetos *Tanto de meu estado me acho incerto* e *Amor é um fogo que arde sem se ver*. Retomarei selectivamente pontos nodais da teoria retórica acerca das figuras de oposição, bem como da tradição literária que, no domínio das contradições, serve de antecedente a esses sonetos, na medida em que a dimensão breve destas páginas o permita, para a partir daí analisar o modo como Camões trabalha esses artifícios retóricos, considerando a estruturação de cada uma das composições.

2. ANTÍTESE E OXIMORO

De entre as várias figuras de contraposição usadas por Camões, têm especial relevo a antítese e o oximoro. A definição dessas duas figuras e, em particular, o esclarecimento do espaço que as une e as diferencia são assunto amplamente debatido não só pela conceptualização retórica, como também pelos estudos camonianos, dado o seu impacto na obra do poeta. Boa parte dos argumentos em causa nesse debate decorre do confronto entre, por um lado, o carácter sistemático e a organização lógica que a retórica tende a imprimir à sua teorização, e, por outro lado, a fluidez e a subjectividade das categorias que maneja, e que são, afinal, características da própria linguagem. Assim sendo, a formulação de respostas definitivas é uma meta ideal, o que converte a via hermenêutica num dos mais profícuos modos de indagar a questão.

Parto de duas obras de referência, os *Elementos de retórica literária* de Heinrich Lausberg na adaptação portuguesa de Rosado Fernandes, e os trabalhos do Groupe μ da Universidade de Liège, feitos numa óptica moderna.

Começemos por Lausberg. Este crítico aproxima antítese e oximoro, fazendo do oximoro um tipo de antítese. No quadro geral das figuras, o oximoro corresponde a uma alínea da antítese.

A antítese é definida como «contraposição de dois pensamentos (*res*) de volume sintáctico variável. Podem-se distinguir a antítese de frase, a antítese de grupos de palavras e a antítese de palavras isoladas. Os fundamentos lexicais são os antónimos. O fundamento sintáctico da antítese é a coordenação que, todavia, pode ser substituída pela subordinação» (§386: 228-229). Vejamos um exemplo apresentado nos *Elementos* de Lausberg que é tirado da obra de Camões (*Rimas*: 156),

repousa lá no Céu eternamente,
e viva eu cá na terra sempre triste.

A antítese contrapõe duas situações, *repousar*, *viver*; dois planos espaciais, um distante, designado através do deíctico *lá*, que é o do Céu, outro próximo, designado pelo deíctico *cá*, que é o da terra; dois estádios, na sua qualidade, um de eterna felicidade celeste, outro de contínua tristeza no mundo terreno; e duas pessoas, a amada, a quem o poeta se dirige, e o amante que fala na primeira pessoa, *eu*. Este conjunto de oposições, magnificamente estudado por Jorge de Sena (1980 II: 9-151), estrutura-se a partir da conceptualização doutrinal cristã e do correlato modelo de organização cósmica. Depois da morte, os bons comungarão da felicidade eterna, ao passo que quem vive à face da terra terá de continuar a suportar as penas deste mundo. Obedece, pois, ao princípio lógico de não contradição.

O oximoro, por sua vez, é considerado, nos *Elementos*, como um caso particular de antítese: «Uma variante especial da antítese de palavras isoladas é o *oximorum* [...], que constitui, entre os membros antitéticos, um paradoxo intelectual» (§389.3: 230). A partir daqui, Lausberg estabelece três subdivisões, (1) a tensão entre o portador da qualidade (substantivo, verbo, sujeito) e a qualidade em si (atributo, advérbio, predicado), (2) a tensão entre qualidades (adjectivos, advérbios) e (3) a distinção enfática, que afirma a existência e a inexistência simultâneas de uma mesma coisa.

Para exemplificar o oximoro, é apresentado, entre tantos outros, o seguinte exemplo tirado da obra de Camões: *Cara minha inimiga* (*Rimas*: 159). O afecto de *cara* opõe-se à agressividade de *inimiga*. Sendo os dois qualificativos aplicados à mesma pessoa, a mulher amada, verifica-se uma incompatibilidade lógica. Este exemplo é en-

COMENTÁRIO A CAMÕES, VOL. 1

quadrado na alínea (1), que estabelece uma tensão entre o portador de uma qualidade (substantivo, verbo, sujeito) e a qualidade em si (atributo, advérbio, predicado). No entanto, é difícil compreender onde se encontra, no sintagma *Cara minha inimiga*, um substantivo, verbo ou sujeito. A tensão estabelece-se entre qualidades.

Os problemas colocados pela preceituação de Lausberg decorrem, pois, de: 1) Não distinguir a antítese do oximoro, fazendo da segunda figura um caso especial da primeira, por simplificação, quando se trata de realidades diferentes na sua estruturação racional. A antítese não afecta os princípios lógicos, porque trabalha planos diversificados. O oximoro afecta os princípios lógicos, porque funde planos que se opõem. 2) Considerar o oximoro uma antítese especial de palavras isoladas, quando o oximoro pode opor segmentos fráscicos de extensão variável, que é o que acontece em alguns dos exemplos enumerados («This love feel I, that feel no love in this», Shakespeare). Não é por a sua expressão linguística se concentrar ou se diluir em sintagmas mais ou menos longos que o seu efeito é mais ou menos conseguido, pois estão em causa tantos outros factores. 3) Conferir às categorias gramaticais uma função determinante, quando, muitas vezes, um oximoro opõe qualidades que ficam para além dessas categorias.

Quanto ao Groupe μ , a antítese e o oximoro são inseridos em tipologias de figuras diferenciadas, apesar de a forma como cada uma dessas classificações é definida nem sempre ser claramente perceptível. A antítese pertence ao grupo dos metalogismos, ao passo que o oximoro pertence ao grupo dos meta-sememas. «Tandis que le méta-sémème ignore la logique, le métalogisme s'inscrit en faux contre la vérité-correspondance chère à certains logiciens» (Groupe μ : 131). Daí resulta que a antítese, que pertence aos metalogismos, desafia a lógica (inscreve-se na falsidade), ao passo que o oximoro, que pertence ao grupo dos meta-sememas, ignora a lógica (inscreve-se no não-sentido). Assim sendo, a antítese é inserida num grupo de figuras cujos fundamentos lógicos estão sujeitos a restrições, o dos metalogismos, e que impõe uma falsificação ostensiva. Esta equipa de investigadores chega a afirmar que, para identificar um metalogismo, se deve concluir que os signos não dão uma identificação fiel do referente.

Na verdade, não é esse o caso da antítese nos termos em que, para retomar o exemplo já apresentado, é utilizada por Camões em

«repousa lá no Céu eternamente, / e viva eu cá na terra sempre triste». As várias antíteses presentes nestes versos obedecem a princípios lógicos e representam a verdade da doutrina cristã. O Céu e a terra são planos separados, e quem repousa no Céu situa-se numa esfera diferenciada de quem vive à face da terra. Esquematizando, poder-se-ia dizer que A é diferente de não-A.

De outra forma, o oxímoro afecta os princípios lógicos, na medida em que uma mesma pessoa ou um mesmo objecto é qualificado como A e como não-A, simultaneamente. É o que acontece quando Camões escreve *Cara minha inimiga*. A mulher é dita querida e hostil, qualificativos não coadunáveis mas que lhe são atribuídos ao mesmo tempo. A pessoa ou o objecto são o espaço onde coincidem qualidades que se contradizem, o que levou Roberto Gigliucci a aplicar, à sobreposição de antónimos que está em causa no oxímoro, o conceito de *crase* (1990: 10). Daí que esta figura seja também designada pela expressão latina de *coincidentia oppositorum*. A antítese contrapõe os opostos por justaposição, sem os fundir, à diferença do oxímoro, que os sobrepõe, fazendo-os coincidir.

Lausberg colheu bem a irracionalidade do oxímoro, ao notar que entre os seus pólos antitéticos se estabelece um paradoxo intelectual (§389.3: 230). Ora, esse mesmo crítico considera o paradoxo um elemento discursivo ligado à *inventio*, que é o acto de encontrar pensamentos adequados à matéria (§37.1: 90). É dotado de forte efeito pragmático, em virtude do estranhamento (§§84-90: 112) que suscita no receptor. O seu carácter inesperado e a sua falta de lógica surpreendem, podendo até chocar em vários graus.

Essa falha lógica, que cria um espaço de parcial coincidência intelectual entre o oxímoro e o paradoxo, é também um incentivo à co-activação do leitor, para que preencha os vazios inerentes à construção retórica do oxímoro, redobrando a sua atenção e esforçando-se sobremaneira por compreender o seu funcionamento. Podemos perceber que Camões se dirija à sua amada como «Cara minha inimiga», tendo em linha de conta que «cara» exprime o afecto que o poeta lhe dedica, e a qualificação de «inimiga» espelha a hostilidade que a mulher manifesta perante o poeta-amante. Para compreender o oxímoro, é necessário separar os planos, que se encontram fundidos por crase, em que funciona cada uma das oposições. No limite, pode-

COMENTÁRIO A CAMÕES, VOL. 1

-se até admitir que todos os oximoros encontrem uma explicação. Essa possibilidade depende também de múltiplos factores semântico-pragmáticos.

No ponto extremo da impossibilidade interpretativa, temos o *adynaton*, também designado *impossibilia*. Esta figura transmite a total ausência de hipóteses de que uma situação venha a ocorrer, através da apresentação de um oximoro que reenvia, em termos prototípicos, para fenómenos contra-natura. São famosos os versos que Virgílio, nas *Bucólicas*, colocou na boca do pastor Títiro, para exprimir a impossibilidade de esquecimento (*Buc.* 1. 59-63),

Ante leues ergo pascentur in aethere cerui,
et freta destituent nudos in litore piscis,
ante pererratis amborum finibus exsul
aut Ararim Parthus bibet aut Germania Tigrim,
quam nostro illius labatur pectore uoltus.¹

As imagens dos cervos que voam e dos peixes que andam pelo leito de rios onde já não corre água não têm valor de realidade. Por isso mesmo, exprimem a dimensão da impossibilidade do facto em causa.

Se passarmos ao deliberado incentivo à colaboração interpretativa do leitor, temos, nesse plano, a adivinha e o enigma. Uma situação surpreendente é apresentada através do oximoro, em concomitância com estratégias de gosto lúdico que incentivam o leitor a identificar a pessoa ou o objecto a que se refere. Nesse sentido, pode ser feita a sua interpelação ou podem ser directamente formuladas perguntas. Para descobrir a que se refere o oximoro, é necessário desdobrar os dois planos que nele se encontram fundidos.

A interpretação de um oximoro de forma alguma o anula enquanto figura e no seu sentido paradoxal. O artifício mantém-se, no seu funcionamento retórico que contraria a lógica, por crase. Nos al-

¹ 'Antes os leves cervos pastarão no ar, / e as ondas deixarão a nu os peixes pela areia, / antes trocando ambos de pátria, / o Parto beberá a água do Arar e o Germânico a do Tigre, / que a sua figura se apagará do nosso coração'.

vores das literaturas modernas, os poetas occitanos cultivaram um tipo de composição, o *devinalh*, que contém um enigma ou uma adivinha, como o seu próprio nome indica, exposto através da acumulação de contrários. Uma das mais antigas composições da lírica occitana que se conhece é o *devinalh* de Guilherme IX de Aquitânia, «Farai un vers de dreit nien: / non er de mi ni d’altra gen»² (92). Para ele têm vindo a ser apresentadas variadíssimas soluções possíveis, ao longo dos séculos (Pasero 1968: 115-116), o que em nada aplaca a artificialidade das contraposições que pululam nos seus versos.

3. ANTES DE PETRARCA

Hoje em dia, é bem conhecida a linha de continuidade que liga a literatura da Antiguidade não só à Idade Média latina, como também aos primórdios das literaturas modernas, no seu dinamismo de temas, formas e modalidades de expressão linguístico-literária. Bastaria recordar, a esse propósito, as investigações pioneiras de Enrich Auerbach e de Ernst Robert Curtius. Também no campo específico da lírica de tema amoroso, as ligações entre a poesia latina da Idade Média e a poesia da Europa ocidental e do Mediterrâneo escrita em línguas derivadas do latim ou que atravessaram outros percursos evolutivos foram alvo de um estudo de referência, feito por Peter Dronke. Successivos trabalhos de investigação que entretanto têm vindo a ser dedicados à exploração específica de textos, temas e autores, não têm se não mostrado de modo cada vez mais aprofundado as inter-relações que ligam em cadeia estádios diacrónicos, manchas linguísticas, domínios geográficos e áreas sócio-culturais, entre a esfera do sagrado e a do profano.

No campo das pesquisas mais recentemente realizadas sobre o oximoro de amor e o seu uso, destaco os dois grandes repositórios elaborados por Roberto Gigliucci. O primeiro, *Oxymoron amoris*, abrange um âmbito europeu que se estende desde a Antiguidade até inícios do século XV. O segundo, *Contraposti. Petrarchismo e ossimoro d’amore nel Rinascimento*, prossegue ao longo de uma linha de

² ‘Farei uma canção sobre o puro nada / não é sobre mim nem sobre outra gente’.

COMENTÁRIO A CAMÕES, VOL. 1

continuidade que vai até finais do século XVI, com incidência sobre a poesia italiana, enquanto modelo de projecção europeia.

A expressão literária de emoções tão estranhas e perturbadoras, e ao mesmo tempo tão fascinantes, como as que são causadas por amor, desde sempre estimulou os seus cantores a explorarem formulações retóricas também elas inusitadas. Para Safo, essa necessidade foi tão sentida, que a levou a explorar o efeito de estranhamento desse jogo de contrários através de novas formulações, apesar de tender a usar uma linguagem altamente formalizada. No fragmento que citei no início deste trabalho, há um neologismo em forma de oximoro, *glukupikron* (doce e amargo simultaneamente), que foi especificamente criado pela poetisa para qualificar o misto de doçura e de amargura que envolve quem ama.

Se se retomarem as modalidades através das quais, ao longo dos tempos, têm vindo a ser traduzidos os contrastes de amor, será possível identificar certos núcleos semânticos recorrentes. Apesar de esta questão dizer respeito à tematologia, por se tratar de constantes temáticas, de modo algum se esgota nesse âmbito. Na verdade, essas constantes correspondem a uma abstracção. É da sua circulação entre precursores e imitadores, centro do sistema literário e zonas limítrofes, níveis e espaços culturais, faixas temporais, e assim sucessivamente, que decorre a densidade do seu re-uso.

No âmbito semântico-pragmático, os grandes núcleos de contraposições através dos quais são expressas as estranhezas de amor já se encontram definidos nos autores da Antiguidade. Os pares de oposições mais famosos são os que opõem o doce ao amargo, na senda de Safo, o amor ao ódio ou a sanidade à loucura. Citando um outro poeta grego, Anacreonte, confronte-se a modulação epigráfica do último destes contrastes (*Poesia grega* fr. 428 PMG),

De novo amo e não amo,
estou doído e não estou doído

A construção do jogo de contrapontos por correlação entre quatro segmentos frásicos é frequente, e foram muitos os autores que recorreram a essa modalidade organizativa. Contudo, o mérito de a traduzir através de sequências lapidares cabe a Horácio, «Gaudeat an

doleat, cupiat metuatne [...]»³ (*Ep.* 1.6, 12), e a Virgílio, «Hinc metuont cupiuntque, dolent gaudentque»⁴ (*En.* 6, 733).

O paralelismo construtivo quadrimembre tem um profundo significado, na história da análise do estado de enamoramento. Já para os estóicos as paixões elementares eram quatro, *cupiditas*, *timor*, *laetitia*, *tristitia*. Essa concepção das reacções anímicas difundiu-se, em particular, através de Cícero (*Tusc.* 3.11; 4.6.11-12), e foi depois retomada por Boécio (*De consolatione* 1.metr7, 25-28) e por Santo Agostinho (*Conf.* 10.14.22; *De civ. Dei* 14.3.2). Petrarca transferiu-a para o campo do lirismo amoroso, vazando-a numa organização retórica geométrica que desenvolveu em sentido introspectivo (Bettarini ed. *Canz.* I: 296, 627), assim exprimindo a variedade das flutuações entre os estados de alma diferenciados que invadem o amante (*Canz.* 129, 8; 252, 1-2),

or ride, or piange, or teme, or s'assecura

In dubbio di mio stato, or piango or canto,
et temo et spero [...]

Também Camões explora as determinantes desse filão conceptual, quando remata as quadras de *Tanto de meu estado me acho incerto* com uma correlação quadrimembre,

agora espero, agora desconfio,
agora desvario, agora acerto.

O sentido do balanceamento entre opostos apresentado nestes versos segue a via introspectiva rasgada por Petrarca, mas que neste caso é aplicada, de modo específico, ao estado de incerteza, conforme direi mais detalhadamente adiante.

Recorde-se, entretanto, um dos autores da Antiguidade mais lidos durante toda a Idade Média, e também mais seguido, em termos

³ 'Que se delície ou sofra, que deseje ou tenha medo [...]'.
⁴ 'Então, temem e desejam, sofrem e delíam-se'.

COMENTÁRIO A CAMÕES, VOL. 1

de matéria amorosa, Ovídio. Legou aos seus leitores amostragens lapidares das várias declinações que podem receber as contradições de amor (*Am.* 3.11b, 33-40),

Luctantur pectusque leue in contraria tendunt
 Hac amor hac odium, sed, puto, uincit amor.
 Odero, si potero; si non, inuitus amabo.
 Nec iuga taurus amat; quae tamen odit, habet.
 Nequitiam fugio; fugientem forma reducit;
 Auersor morum crimina; corpus amo;
 Sic ego nec sine te nec tecum uiuere possum
 Et uideor uoti nescius esse mei.⁵

Contudo, a atracção pelo jogo de contraposições vai bem mais além do domínio restrito da poesia elegíaca latina. Um dos episódios estruturantes da *Eneida*, o encontro entre a rainha Dido e o heróico Eneias, serve-se reiteradamente dessa via indagadora. Virgílio retoma e reelabora muitos dos procedimentos retóricos que circulavam na poesia amorosa e na tratadística do seu tempo, conferindo-lhes, porém, uma intensidade que fez dos seus hexâmetros um modelo recriado ao longo de séculos. A impetuosidade e a determinação da personagem épica está para o fulgor da paixão que a invade, numa sentida e complexa aliança entre acção e êxtase emocional, dever e atracção. Na verdade, o amor entre o herói e a sensual rainha africana só pode resplandecer nos imperativos que o abafam. Eneias tem de continuar viagem para ir fundar Roma. A sua ligação a Dido não é admitida pelos imperativos do dever e do fado, ou por factores que remetem para um outro nível. Por conseguinte, a impetuosidade avassaladora da paixão contém em si a tragédia do seu desenlace. Camões

⁵ ‘Lutam de modo volúvel no meu peito um contra o outro / amor e ódio, mas penso que vence amor. / Odiarei, se puder; se não, e contra a minha vontade, amarei. / Também o touro não gosta do jugo; contudo, aquilo que odeia, tem de o usar. / Fujo da sua perfídia; ao fugir, a sua forma vem comigo; / detesto os defeitos dos teus modos; amo o teu corpo; / assim, nem posso viver sem ti nem contigo / e vejo que não sei o que quero’.

SOBRE FIGURAS DE OPOSIÇÃO EM DOIS SONETOS DE CAMÕES

fixou de modo impressionante esse episódio no soneto *Os vestidos Elisa revolvía* (ver Clelia Bettini, no vol. 2 desta colecção). Ao suicidar-se com o punhal de Eneias, a rainha africana leva até às suas últimas consequências o fundo visceral e sanguíneo desse amor. Tão visceral como uma chama escondida, tão sanguíneo como uma ferida que vai sendo acalentada (*En.* 4, 1-2; 66-67),

At regina graui iamdudum saucia cura
uolnus alit uenis et caeco carpitur igni⁶

[...] est mollis flamma medullas
interea et tacitum uiuit sub pectore uolnus⁷

Essa ideia de que o amor velado é particularmente intenso encontra-se, da mesma feita, em Ovídio (*Met.* 4, 64),

quoque magis tegitur, tectus magis aestuat ignis⁸

O aparato retórico trabalhado nos passos até agora citados será objecto de um reuso secular, com incidência não só no domínio do amor profano, como também no do amor divino. Nele se podem desde já identificar muitas das figuras empregues por Camões nos dois sonetos tomados em consideração. Mas esse filão abre-se a uma continuidade incomensuravelmente densa.

O referido conjunto de metáforas, trabalhado a partir dos fundamentos retóricos do oxímoro, foi explorado pela literatura religiosa e por todo um vasto filão da literatura mística medieval, depois de sujeito a elaborados processos de mediação e reuso. Na verdade, o cristianismo faz do Filho de Deus um homem que desce à terra, para aí

⁶ ‘Mas a Rainha ferida por um mal sem cura / alimenta uma ferida nas veias e arde num fogo escondido’.

⁷ ‘[...] entretanto uma chama suave lhe devora a medula / e silenciosa vive no seu peito uma ferida’.

⁸ ‘Mais escondida anda, mais intensamente arde lá no fundo a chama’.

COMENTÁRIO A CAMÕES, VOL. 1

descrever um itinerário vivencial que culmina com a Paixão. Como tem vindo a ser reiteradamente notado, os termos em que é apresentado o amor que Cristo dedica à humanidade e que a humanidade lhe dedica retoma modalidades retóricas muito semelhantes àquelas que vinham sendo usadas para exaltar a paixão ligada ao amor profano. O *Cântico dos cânticos* mostra-o de modo palmar.

Os paradoxos de uma divindade que, segundo os neoplatónicos, funde inexplicavelmente facetas opostas, encontra no oximoro uma opção expressiva privilegiada. A gama de artifícios retóricos de contraposição anteriormente apresentada sofre, pois, uma transferência para este domínio semântico-pragmático. Essas vias de transposição, que tiveram por precursor modelar o *De divinis nominibus* do Pseudo-Dionísio, repercutiram-se em larga escala através de São Tomás, Hildeberto de Lavardin, Marbode, Iacopone da Todi, etc.

Veja-se, por exemplo, como são exaltados o amor divino e a paixão de Cristo no *Stimulus amoris*, obra do Pseudo S. Boaventura de larguíssima circulação durante toda a Baixa Idade Média (cit. Passero 1969: 137),

O mors admirabilis! quid mirabilius quam quo mors vivificet, vulnera sanent [...]; sol obscuratus plus solito illuminat, ignis exstinctus magis inflammat.⁹

Como tal, o oximoro é a figura que transmite, além do mais, aquela intensidade de comunhão com o divino que é correlata à impossibilidade de explicar o que sente quem ama. Amor revela-se, então, e talvez mais do que nunca, um sentimento que, apesar de todos os esforços para nele penetrar, se traduz através de sinais cuja interpretação não oferece ao homem qualquer certeza acerca da sua essência, «nulla certitudinis nobis reliquerunt vestigia», escreve Alanus ab Insulis, que assim define amor (*PL* 210, c. 454; cit. Gigliucci 1990: 25),

⁹‘Oh morte admirável! Tão admirável como uma morte que dá vida, como as feridas que curam [...]; um sol velado pode iluminar mais, uma chama latente arde mais’.

Pax odio, fraudique fides, spes juncta timori,
est amor, et mistus cum ratione furor.¹⁰

Os textos de Hildegarda de Bingen e das Beguinas oferecem um manancial de exemplos com metáforas da morte que dá vida, da chama oculta, das chagas do pecado saradas pela bondade divina (*Symphonia*: 148),

Sanctus es ungendero
periculose fractos
sanctus es tangendero
fetida vulnera.¹¹

Essa tendência de orientação mística, que encontra na sobreposição entre contrários própria do oximoro um artifício que se presta a transmitir, através de formulações dotadas de grande acuidade, os caminhos da comunhão com o divino, convive, porém, com um outro filão ligado ao rigorismo edificante. O jogo de antagonismos é da mesma forma utilizado, porém, em sentido bastante diverso, quando não oposto. No quadro do misticismo medieval, são os Victorinos que se distinguem, em particular, pela veemência com que condenam a coincidência de opostos, porquanto destabilizadora e fragilizante. Essa corrente encontra os seus grandes antecedentes no pensamento helênico, em particular platônico e sofista, em termos que são plasmados pelo grande filão do estoicismo e depois retomados pela doutrina bíblica, como bem o mostra a primeira epístola de S. Paulo aos Coríntios. Se o sábio é aquele que é capaz de fazer face e de combater com absoluta determinação a dispersão interior que o lacera, principal fator dessa fragmentação interior é o avassalador domínio das paixões terrenas, que pululam desordenadamente à margem da racionalidade.

¹⁰ 'Paz e ódio, velhacaria e confiança, esperança e temor juntos, / isso é amor, um misto de razão com delírio'.

¹¹ 'Santo és que unges / no perigo os débeis, / Santo és que purificas / as feridas fétidas'.

COMENTÁRIO A CAMÕES, VOL. 1

Assim sendo, Hugo de S. Victor condena sem rodeios, como perversos, todos aqueles que, sendo incapazes de distinguir os opostos, os vivenciam em simultâneo (*PL* 175, c. 159; cit. Gigliucci 2004: 30),

Perversi difficile corriguntur. Idcirco non possunt intelligere, quia perversi sunt, et ideo laborant et non sentiunt, et delectantur in afflictione sui, et putant bene sibi esse, dum male est. In tantum enim perversi sunt, ut iudicium veritatis non sit in eis; putantes bonum esse quod malum est, et quod bonum est malum, ponentes tenebras lucem et lucem tenebras, existimantesque amarum dulce et dulce amarum.¹²

Por conseguinte, pode-se verificar que o oximoro, juntamente com outras figuras de contraposição, é igualmente utilizado quando está em causa a condenação moral da fusão entre contrários. Posições desta índole encontram-se de perto ligadas ao soneto de Camões *Amor é um fogo que arde sem se ver*, por via da mediação do Petrarca latino, como especificarei.

A transversalidade da eficácia retórica das figuras de contraposição, explicitada de modo sinóptico através dos exemplos apresentados, que é dizer, no campo da poética implícita, encontra-se em perfeita sintonia com o respectivo reconhecimento em tratados de reflexão teórica, ou seja, no âmbito da poética explícita. Na *Poetria nova* de Geoffroi de Vinsauf (que remonta, segundo o seu editor moderno, Edmond Faral, a inícios do século XIII: 27-33), a confluência de elementos que se opõem é considerada um modo de enriquecimento da linguagem (217-218 vv. 668-673),

Restat adhuc aliud quod linguam redit opimam:
Quaelibet induitur duplicem sententia formam:

¹² ‘Os perversos dificilmente se corrigem. Por isso não podem compreender como são perversos, agem desse modo e não o sentem, deleitam-se com as suas aflições, e pensam que está bem assim, quando está mal. Na verdade, são tão perversos que a verdade não lhes agrada; pensam ser bom o que é mau, e o que é mau bom, pensam que as trevas são luz e a luz trevas, acham que o amargo é doce e o doce amargo’.

Altera propositam rem ponit et altera tollit
 Oppositam. Duplex modus in rem consonat unam
 Sicque fluunt vocum rivi duo: rivus uterque
 Confluit: exundant voces ex duplice rivo¹³

Também o raciocínio escolástico explorou bem o fundo paradoxal do oximoro. Serviu-se dele, em particular, na especulação dialéctica. O oximoro põe à prova não só a coerência estrutural de uma doutrina, como também as capacidades elucubrativas de quem dele se serve com finalidades argumentativas, seja para explicitar, seja para demonstrar, ou desarticular, um pensamento ou uma ideia. Da mesma feita, é uma forma de estimular a participação activa do receptor, em particular quando anda associado à interrogação, à adivinha ou ao enigma. A estruturação em cadeia de partes do enigma ou de sequências de enigmas e interrogações adapta-se perfeitamente, pois, àquelas obras, sequências de obras ou textos de breve dimensão, escritos sob a forma de diálogo. Na verdade, em muitos desses casos o diálogo é o expediente que corrobora a exposição de um mesmo ponto de vista, através de um desdobramento de vozes.

Matthieu de Vendôme, na *Ars versificatoria*, texto proveniente do ambiente escolar de Orléans (da segunda metade do século XII, Faral: 13-14), apresenta o seguinte exemplo de enigma (177),

Quaerit amans quod habet, quod amat, quod quaerit; amantis
 Est proprium: propriis rebus abundat, eget¹⁴

O seu ponto de partida é uma cadeia de perguntas que são indirectamente formuladas, no sentido de orientar a clareza de uma resposta, como se de uma definição se tratasse. No entanto, a questão es-

¹³ ‘Resta uma outra coisa que torna a língua rica: / qualquer frase pode ter uma formulação dupla: / Uma delas apresenta o assunto proposto, outra / o oposto. O duplo modo harmoniza-se num só / como dois fluxos de vozes que confluem: ambos os fluxos / convergem: as vozes resultam de um duplo fluxo’.

¹⁴ ‘O amante pergunta o que tem, o que ama, o que pede; do amante / é próprio; abunda neste género de coisas’.

capa aos mais elementares princípios lógicos, pois quem ama ama outra pessoa. O enigma desfaz-se facilmente, tendo em linha de conta que a solução é Narciso, enamorado da sua própria imagem, que se reflecte sobre as águas. Neste jogo de sentidos, oximoro, temática amorosa, elaboração conceptual do enigma, propósitos de definição e estratégias discursivas sustentam-se mutuamente.

Afinal, o enigma parte de uma *quaestio*, um *quod est*, ou seja, de uma pergunta acerca do *que é, qual é a coisa*, o que corresponde a uma forma de indagação que é também fulcro da definição. Matthieu de Vendôme sistematiza e explicita esses termos, num outro passo da *Ars versificatoria* acerca dos atributos capitais de uma coisa ou de uma pessoa (150),

Attributa vero, tam negotii quam personae, in hoc versiculo continentur:

Quis, quid, ubi, quibus, auxiliis, cur, quomodo, quando.

Quis continet xi personae attributa; *quid* continet summam facti et triplicem negotii administrationem, scilicet *ante rem et cum re et post rem*; *ubi*, locum; *quibus auxiliis*, facultatem faciendi; *cur*, causam facti; *quomodo*, modum sive qualitatem; *quando*, tempus.¹⁵

Cada um desses atributos caracterizadores responde a uma pergunta regida por uma dessas partículas, que a retórica identifica com uma etapa da definição.

É este filão literário e conceptual de arreigada tradição dialéctico-especulativa, e muito explorado pela escolástica e pelo pensamento medieval, que Camões retoma quando, em *Amor é um fogo que arde sem se ver*, apresenta uma enumeração de figuras de contração que se estende ao longo de onze versos, para dizer o que é

¹⁵ ‘Os verdadeiros atributos, quer de uma coisa, quer de uma pessoa, ficam contidos neste versículo: Quem, o quê, onde, para quem, com quê, por quê, de que modo, quando. *Quem* incide sobre os atributos da pessoa; *o quê* incide sobre um conjunto de factos e sobre a organização de três tipos de factores, *antes* da coisa, *com* a coisa e *depois* da coisa; *onde*, sobre o lugar; *com quê*, sobre aquilo com que se faz; *porquê*, sobre a causa da acção; *de que modo*, sobre as qualidades da modalidade; *quando*, sobre o tempo’.

amor. Corresponde à indagação do tópico *quid sit amor*, o que é amor. Também em *Tanto de meu estado me acho incerto* o mesmo tópico se encontra bem presente, quando, no segundo terceto, se admite, «Se me pergunta alguém porque assi ando» (v. 12). Daí o seu particular interesse. Mas, no verso seguinte deste mesmo soneto, escreve, «respondo que não sei» (v. 13), o que reenvia para um outro aspecto da definição, que se prende com a sua negação, ou seja, a admissão da impossibilidade de responder a um *quid*.

O tópico da impossibilidade de definição traz para primeiro plano os efeitos do oximoro, pelo que diz respeito à falha lógica que veicula. No âmbito da temática amorosa, foi desenvolvido quer na literatura de tema profano, quer na literatura de tema religioso, moral, ou especulativo. A corrente da hermenêutica nominalista, que propugnava a existência dos nomes das coisas para além da sua efectiva realidade, elegeu-a como técnica especulativa privilegiada. O pensamento nominalista parte de uma negação, a não realidade do real. Como tal, um dos grandes problemas que se lhe coloca é o da possibilidade da existência do nada (*Disputatio regalis et nobilissimi iuvenis Pippini cum Albino scholastico*, cit. Lawner 1968: 149),

A. Quidam ignotus mecum sine lingua et voce locutus est, qui numquam ante fuit nec postea erit, et quem non audiebam nec novi.

P. Somnium te forte fatigavit, magister.

A. Quid est quod est et non est?

P. Nihil.

A. Quomodo potest esse et non esse?

P. Nomine est et re non est.¹⁶

Na senda dos socráticos, que haviam feito da impossibilidade cognitiva um modo de penetração na mente, também Santo Agostinho a admitiu na sua dimensão humana. O reconhecimento desses

¹⁶ ‘Alguém que não conheço falou-me sem língua e sem voz, alguém que nunca existiu no passado nem há-de existir no futuro, e que não hei-de ouvir de novo. P. Uma profunda sonolência abateu-se sobre ti, que estavas cansado, Mestre. A. Qual é a coisa que existe e não existe? P. Nada. A. Como se pode ser e não ser? P. O nome existe, a coisa não’.

COMENTÁRIO A CAMÕES, VOL. 1

limites pode ser, para o pecador, uma assunção que corrobora o seu aperfeiçoamento, na entrega à vontade divina. «Nunc aut nescio nec me pudet, ut estum, fateri nescire quod nescio», escreve no *De anima et eius origine contra* (1.15.25)¹⁷.

Se passarmos para o território da poesia profana de tema amoroso, é em Ovídio que podemos colher um exemplo modelar da aproximação entre o tópico do *nescio quid* (também dito *non scio quid*) e a definição do que é amor, ou a dificuldade da sua definição (*Met.* 7, 12-13),

«Nescio quis deus obstat» ait «mirumque nisi hoc est aut aliquid certe simile huic, quod amare vocatur.»¹⁸

A produção poética das várias literaturas em línguas derivadas do latim que, por finais da Idade Média, florescem no Ocidente da Europa, oferece-nos uma riquíssima panóplia de poemas onde a acumulação de oximoros e contraposições anda associada à definição de amor e à exploração dos seus enigmas.

Pelo que diz respeito à literatura em *langue d'oïl*, os moldes da poesia latina de tema amoroso prolongam-se, desde logo, pelos *Romans d'Antiquité*. A intensidade do amor que Lavínia dedica a Eneias é bem ilustrada, no *Roman d'Eneas*, por uma rede de metáforas e contradições já consagradas (vv. 8247-8251),

Amor, or say bien ma leçon,
hui ne m'as tu lit se mal non,
du bien me deveroies lire;
or m'as nauvré, or soiez mire.
Amor, car me sane ma plaie!¹⁹

¹⁷ 'Nem sei nem tenho pudor em admitir que não sei o que não sei'.

¹⁸ «Um deus que não conheço opõe-se ao que quero» diz «não me admirava que isto / fosse algo semelhante ao que chamam amor.»

¹⁹ 'Amor, conheço bem a tua lição, / hoje não me ensinaste senão mal, / devias-me ensinar o bem; / feriste-me, agora sê meu médico, / Amor, cura então a minha ferida'.

SOBRE FIGURAS DE OPOSIÇÃO EM DOIS SONETOS DE CAMÕES

Uma das obras que mais afincadamente explora os meandros de amor, o *Roman de la rose*, é também aquela onde fica contida uma das mais longas acumulações de oximoros, como se se tratasse de uma definição. Estende-se ao longo de dezenas de versos, e é colocada na boca da personagem alegórica Raison, Razão. Dela bastará citar, a título exemplificativo, tão só o seu início (vv. 4263-4268; cit. Gigliucci 1990: 50),

Amors, ce est pez haïneuse
Amors c'est haïne amoureuse;
c'est leautez desleaus,
c'est la desleautez leaus;
c'est poor toute asseüree,
esperance desesperee;²⁰

Por sua vez, quanto aos poetas em *langue d'oc*, as possibilidades de exploração conceptual oferecidas pelas figuras de contraposição muito atraíram o seu gosto pelo artifício. Exploraram-nas em múltiplas circunstâncias, com relevo para a apresentação dos efeitos de amor e para a sua definição através da acumulação de contrários, nos versos *de oppositis*.

A fusão de contrários é uma técnica a que os poetas occitanos fazem reiterado recurso, para mostrar a situação de impasse que vive quem ama. Escreve Raimon de Miraval (210),

Entre dos volers sui pensius
qe.l cors me ditz q'ieu non chant mais
et Amors no vol que m'en lais
mentre qu'el segl'estarai vius.²¹

E Ponç d'Ortafâ (ed. Rossell: 151-152),

²⁰ 'Amor é paz odiosa / Amor é ódio amoroso; / é lealdade desleal, / é deslealdade leal; / é com toda a segurança, / esperança desesperada'.

²¹ 'Entre dois querereres estou pensativo / que o coração me diz que não cante mais / e Amor não quer que deixe de o fazer / enquanto ele no mundo estiver vivo'.

COMENTÁRIO A CAMÕES, VOL. 1

Si ai perdut mon saber
 qu'a penas sai on m'estau,
 ni sai d'on ven ni on vau,
 ni que·m fauc le jorn ni·l ser;
 e so d'aital captenensa
 que no velh ni posc dormir,
 ni·m plau viure ni morir,
 ni mal ni be no m'agensa.²²

Por sua vez, numa cantiga de Bonifácio Calvo, que anda no *Cancioneiro da Ajuda* (266) e no *Cancioneiro da Biblioteca Nacional* (450), lê-se,

Ora non moiro, nen vivo, nen sei
 como me vai, nen ren de mi, se non
 atanto que ei no meu coraçon
 coita d'amor qual vos ora direi
 tan grand' é que me faz perder o sen,
 e mia senhor sol non sab'ende ren.

Mas a atracção dos occitanos por formas elaboradas faz do *devinalh* e do enigma terreno fértil para a exploração de oximoros e jogos de contraposição. Como tem vindo a ser reiteradamente notado, o *devinalh* é uma modalidade compositiva particularmente apropriada para exprimir o paradoxal estado de alma do amante, em virtude do aparato retórico que convoca.

Uma das mais antigas composições da tradição occitana que se conhece é o *devinalh* de Guilherme IX de Aquitânia, o qual começa (92),

Farai un vers de dreit nien:
 non er de mi ni d'autra gen,
 non er d'amor ni de joven,

²² 'Assim perdi o meu saber / que mal sei onde estou, / nem sei donde venho nem para onde vou, / nem que faço de dia nem de noite; / e estou em tal situação / que não estou acordado nem posso dormir, / nem me apraz viver nem morrer, / nem mal nem bem não me agrada'.

ni de ren au,
 qu'enans fo trobatz en durmen
 sus un chivau.²³

Segundo Köhler, a solução para o enigma não está propriamente na negação, patente desde o primeiro verso, mas no próprio não-saber, ou seja, na incapacidade de determinar qual é a realidade da poesia e o conteúdo da composição. A dialéctica entre opostos gera uma incerteza no plano psicológico e do conhecimento, expressa através de formulações negativas, que se estende ao longo de todo o poema, desdobrando-se em sucessivas estratégias de contrários. Desta feita, se a falta de lógica que caracteriza a figura do oximoro se associa à incerteza sentimental, a sua falta de sentido indicia os efeitos da carência amorosa. Essa dificuldade de explicitação liga-se ao tópico do *non scio*, a que os occitanos deram o nome de *no-sai-que-s'es*. Daí decorre que a definição do conteúdo da composição se processe pela negativa, com um possível envolvimento pragmático. No final, o poeta diz esperar uma *contraclau*, uma solução que pressupõe a existência de uma *clau*, pelo que a satisfação amorosa só pode ter lugar enquanto correspondência entre amantes.

Sucessivamente, o *devinalh* sofre os mais variados desenvolvimentos, em intersecção com a temática amorosa, a definição, o tópico do *non scio*, o registo jocoso e outras tipologias. A própria delicadeza característica das antinomias de Bernart de Ventadorn muito deve ao seu envolvimento enigmático. Bastará recordar, da canção *Can vei la lauzeta mover*, aquela imagem de Narciso, já explorada por Matthieu de Vendôme, como se viu, convertida em espelho onde os olhos da amada coincidem com o universo onde o amante se perde (ed. Roncaglia: 69),

Miralhs, pus me mirei en te,
 m'an mort li sospir de preon,

²³ 'Farei uma canção sobre o puro nada / não é sobre mim nem sobre outra gente, / não é de amor nem de juventude, / nem de outra coisa, / que foi feita a dormir / em cima de um cavalo'.

COMENTÁRIO A CAMÕES, VOL. 1

c'aissim perdei com perdet se
lo bels Narcisus en la fon.²⁴

A linha diacrónica que passa por Raimbaut d'Orange (*Escotatz, mas no say que s'es*), Giraut de Bornelh (*Un sonet fatz malvatz e bo*), Raimbaut de Vaqueiras (*Las frevolz venson lo plus fort, Savis e fols, humils et orgoillos*) ou o anónimo autor de *Sui e no suy, fuy e no fuy* ou Peire Cardenal (*Una ciutaz fo, no sai cals*) irá depois desembocar em terreno italiano. Nesta área geográfico-literária, a reflexão acerca de amor através dos versos *de oppositis* vai-se progressivamente afastando do jogo de contrários, para penetrar com uma profundidade cada vez mais acentuada na natureza de amor, desde Ruggieri Apulgiense (*Umile sono ed orgoglioso*), até à tensão entre Jacopo Mostacci, Pier de la Vigna e Jacopo da Lentini ou a canção doutrinária de Guido Cavalcanti, *Donna me prega, — perch'eo voglio dire*. Esta tendência estende-se também à poesia religiosa, com um Jacopone da Todi (*Amor de caritate*) ou, passando ao Ocidente ibérico, com as Cantigas de Santa Maria do Rei Afonso X. Está preparado o campo de onde irá brotar a poesia de Petrarca.

4. PETRARCA

No percurso evolutivo que diz respeito ao uso do oximoro e das figuras de contraposição, cabe um lugar de destaque a Francesco Petrarca. Reelaborou de forma estruturada os procedimentos retóricos que temos vindo a apresentar, à luz de uma nova concepção que marca a viragem dos tempos medievais para o mundo moderno. Assim se compreende como a sua obra logo se erigiu em grande ecrã através do qual se projectaram, nos séculos sucessivos, modalidades literárias largamente imitadas, que logo se constituíram em código, o código petrarquista (Marnoto 1997: 9-160).

Os versos do *Canzoniere* refizeram e exploraram toda a gama de metáforas organizadas através de jogos de contraposição, por intermédio das quais, desde tempos remotos, tinham vindo a ser transmi-

²⁴ 'Espelho, depois que me olhei em ti / mataram-me suspiros fundos / que assim me perdi como se perdeu / o belo Narciso na fonte'.

tidas as estranhezas da paixão. Assim, a chama velada que se faz mais intensa, como em Virgílio e Ovídio (*Canz.* 207, 66-67),

Chiusa fiamma è più ardente; et se pur cresce,
in alcun modo piú non pò celarsi

Ou a chaga de amor que não sara (*Canz.* 90, 14),

piagha per allentar d'arco non sana.

Todavia, não deixe de se ter em linha de conta que Petrarca cantou o amor nas suas mais diversas tonalidades, apesar de o código petrarquista, nos termos em que dominou o lirismo europeu do Renascimento e do Maneirismo, ter por referência o poeta do *Canzoniere*. Por conseguinte, essa mesma gama de contraposições, feita veículo de análise e penetração na intimidade do amante, pode também ser utilizada, com finalidades e com um sentido radicalmente opostos, em textos de teor edificante. Isso, noutros territórios da sua obra que não o *Canzoniere*.

No *De remediis utriusque fortunae*, encontramos uma acumulação bastante compacta e estruturada desses mesmos procedimentos retóricos. Trata-se de um tratado sob forma de diálogo, em latim, que Petrarca escreveu na última fase da sua vida, por sinal num espaço de tempo bastante breve, entre 1357 e 1358. Foi uma das suas obras que obteve maior sucesso ao longo dos séculos XIV e XV, com imediata tradução para língua italiana e também para francês, catalão, inglês e alemão, dela se conhecendo cerca de 150 manuscritos. O seu grande modelo é Séneca e o *De remediis fortuitorum*, que lhe é atribuído. O tratado de Petrarca divide-se em dois livros. No primeiro, mostra-se como, quando a vida é coroada de sucesso, o homem deve superar o orgulho próprio e moderar entusiasmos. No segundo, perante os reveses da fortuna, são apresentados conselhos para que saiba enfrentar as adversidades. As suas páginas analisam, pois, todos os movimentos e as paixões da alma com severo rigor moral.

Interessa-nos, em particular, o capítulo 69 do primeiro livro, que tem por tema o amor sensual. Nele é manejado um elenco de metáforas, oximoros e paradoxos, inspirados na precedente tradição retó-

COMENTÁRIO A CAMÕES, VOL. 1

rica. Todavia, o que está em causa é mostrar os efeitos negativos de amor, a fim de dissuadir o pecador, atraído pelos seus encantos, de se deixar enredar nas suas malhas contraditórias (1.69),

Est enim amor latens ignis, gratum vulnus, sapidum venenum,
dulcis amaritudo, delectabilis morbus, iucundum supplicium,
blanda mors²⁵

Desta feita, esse aparato retórico é chamado à ribalta para condenar amor, em virtude das suas nocivas consequências fracturantes. Metáforas e contraposições ligadas à expressão amorosa, e consagradas por uma tradição secular, como se viu, são pois reutilizadas para pôr em evidência os seus efeitos alienantes. O jogo de contrários que envolve o amante ilustra esse impacto destabilizador, que o faz perder o domínio do seu centro gravitacional.

Coincidentemente, o passo é posto na boca de Ratio, Razão, uma personagem alegórica que tem o mesmo nome da personagem que, no *Roman de la rose*, definia amor através de uma acumulação de oximoros excepcionalmente alargada. Mas o *De remediis* é uma obra de edificação moral, escrita em latim. Também Hugo de S. Victor combatera os efeitos nocivos da fragmentação entre contrários, apesar de ter em vista o amor divino.

Ora, é esse passo do *De remediis utriusque fortunae* que Camões retoma,

Amor é um fogo que arde sem se ver,
é ferida que dói, e não se sente;
é um contentamento descontente,
é dor que desatina sem doer.

Pelo que diz respeito ao *Canzoniere*, há a assinalar uma famosa sequência textual em que o oximoro e o jogo de contraposições são técnicas maciçamente utilizadas. É constituída pelos sonetos, *S'amor*

²⁵ 'Amor é um fogo oculto, uma agradável ferida, um saboroso veneno, uma doce amargura, uma deleitável doença, um jucundo suplício, uma afável morte'.

SOBRE FIGURAS DE OPOSIÇÃO EM DOIS SONETOS DE CAMÕES

non è, che dunque è quel ch'io sento? (Canz. 132), *Amor m'a posto come segno a strale* (Canz. 133) e *Pace non trovo, et non ò da far guerra* (Canz. 134), e situa-se no centro da primeira parte do *Canzoniere*. Apresenta particular interesse, por nela se encontrarem vários procedimentos literários que Camões irá modelizar em *Tanto de meu estado me acho incerto* e *Amor é um fogo que arde sem se ver*.

Esse trístico de Petrarca já foi considerado, no seu conjunto, como uma modelização da técnica inaugurada por Guilherme de Aquitânia com *Farai un vers de dreit nien*, quando formula um enigma por acumulação de contrários (Santagata, ed. *Canz.*: 642). Do *devinalh*, Petrarca retoma não propriamente o carácter enigmático, mas a sucessão em cadeia de contraposições, que desenvolve em consonância com a forma dialéctico-escolástica da definição, usando um andamento binário (Bettarini, ed. *Canz.* I: 640). Vejamos pois (Canz. 132),

S'amor non è, che dunque è quel ch'io sento?
 Ma s'egli è amor, perdio, che cosa et quale?
 Se bona, onde l'effecto aspro mortale?
 Se ria, onde sì dolce ogni tormento?
 S'a mia voglia ardo, onde 'l pianto e lamento?
 S'a mal mio grado, il lamentar che vale?
 O viva morte, o dilectoso male,
 come puoi tanto in me, s'io nol consento?
 Et s'io 'l consento, a gran torto mi doglio.
 Fra sì contrari vènti in frale barca
 mi trovo in alto mar senza governo,
 sì lieve di saver, d'error sì carica
 ch'i' medesimo non so quel ch'io mi voglio,
 e tremo a mezza state, ardendo il verno.

A subtileza de Petrarca fica patente logo no primeiro verso do soneto. O tópico da definição desdobra-se no da não definição, com uma formulação hipotética. Regista-se, pois, desde o início, um balançamento entre o intuito de definição e a respectiva impossibilidade, *S'amor non è / che dunque è*, entre um *non scio* e um *scio*. As perguntas que vão sendo colocadas seguem o esquema das *quaestiones* dialéctico-escolásticas (Boitani 1992). Organizam-se segundo a técnica

COMENTÁRIO A CAMÕES, VOL. 1

da *divisio*, a partir de uma bipartição apoiada em várias figuras de contraste, que vai sendo aprofundada membro a membro. No primeiro verso, começa-se pelo *quid est*. No segundo, passa-se do *quid* ao *quale est*, que incide sobre a natureza de amor. Os restantes versos, até ao nono, respondem a essas *quaestiones*, mas sem fornecerem uma resposta. Passa-se então à directa focalização da vida interior do amante e das suas sensações, por via metafórica.

No soneto seguinte do *Canzoniere* (*Canz.* 133), as figuras de oposição entrelaçam-se com processos estruturais de correlação de um modo tão fino, que esta composição já foi justamente qualificada (Bettarini ed. *Canz.* I: 644) como um arabesco precioso,

Amor m' à posto come segno a strale,
come al sol neve, come cera al foco,
et come nebbia al vento; et son già roco,
donna, mercé chiamando, et voi non cale.

Dagli occhi vostri uscío 'l colpo mortale,
contra cui non mi val tempo né loco;
da voi sola procede, et parvi un gioco,
il sole e 'l foco e 'l vento ond'io son tale.

I pensier' son saette, e 'l viso un sole,
e 'l desir foco: e 'nseme con quest' arme
mi punge Amor, m'abbaglia et mi distrugge;
et l'angelico canto et le parole,
col dolce spirto ond'io non posso aitar-me,
son l'aura inanzi a cui mia vita fugge.

Neste caso, o esquema do *devinalh* é mais evidente. Marca o ritmo quaternário da composição. Na primeira quadra, são apresentados os quatro elementos que correspondem às premissas do enigma, e no resto do soneto é apresentada a respectiva chave. O golpe (*segno a strale*, v. 1), o sol (v. 2), o fogo (v. 2) e o vento (v. 3) decorrem da presença da amada, Laura. Os pensamentos são setas (v. 9), o olhar é um sol (v. 9) e o fogo é o desejo (v. 10). Cada um deles, respectivamente, *punge*, *abbaglia* e *distrugge* (v. 11). Por sua vez, as suas palavras são o vento poeticamente representado pela *aura*, a brisa suave que é *señal*

da amada, num jogo conceptual e fonético entre o seu nome, Laura, e *l'aura* (vv. 12-14).

O terceiro e último soneto desta série (*Canz.* 134) é, para Santa-gata (ed. *Canz.*: 649), o que mais de perto segue a técnica dos versos *de oppositis* e o que mais se aproxima do *devinalh*,

Pace non trovo, et non ò da far guerra;
e temo, et spero; et ardo, et son un ghiaccio;
et volo sopra 'l cielo, et ghiaccio in terra;
et nulla stringo, et tutto 'l mondo abbraccio.

Tal m' à in pregion, che non m' apre né serra,
né per suo mi riten né scioglie il laccio;
et non m' ancide Amore, et non mi sferra,
né mi vuol vivo, né mi trae d'impaccio.

Veggio senza occhi, et non ò lingua et grido;
et bramo di perir, et cheggio aita;
et ò in odio me stesso, et amo altrui.

Pascomi di dolor, piangendo rido;
egualmente mi spiace morte et vita:
in questo stato son, donna, per voi.

Neste soneto, acumula-se uma quantidade de figuras de oposição verdadeiramente fora do comum, ao longo de treze versos, a ilustrar o estado em que o amante se encontra. Uma primeira solução para o enigma é dada no sétimo verso, *Amore*, e uma final no último, a amada. A exuberância de emoções e artifícios está para o esquema rimático das quadras, em rima alternada, muito raro no *Canzoniere*. A composição assinala uma gradação que serve de encerramento ao trítico.

A flutuação entre estados de ânimo tão diversos apresentada neste último soneto levou vários críticos a aproximá-lo de um outro célebre soneto de Petrarca, *In dubbio di mio stato, or piango, or canto* (*Canz.* 252), considerado a composição onde mais abertamente se exprime a condição de incerteza que afecta o amante, num movimento de oscilação entre estados opostos,

COMENTÁRIO A CAMÕES, VOL. 1

In dubbio di mio stato, or piango or canto,
et temo et spero; et in sospiri e 'n rime
sfogo il mio incarco: Amor tutte sue lime
usa sopra 'l mio core, afflicto tanto.

Or fia già mai che quel bel viso santo
renda a quest'occhi le lor luci prime
(lasso, non so che di me stesso estime)?
o li condanni a sempiterno pianto;

et per prendere il ciel, debito a lui,
non curi che si sia di loro in terra,
di ch'egli è 'l sole, et non veggiono altrui?

In tal paura e 'n sì perpetua guerra
vivo ch'i' non son più quel che già fui,
qual chi per via dubbiosa teme et erra.

Apesar da gama de contraposições que o estrutura, não tem vindo a ser aproximado do *devinalh*. Diferentemente, tanto os primeiros comentadores do *Canzoniere*, como, mais recentemente, Marco Santagata e Rosanna Bettarini remetem para as incertezas que afectam o poeta por causa do estado da amada, isto é, se está viva ou se faleceu. É esse o fio condutor da série de composições que vai do soneto 249 ao 252. Esta circunstância não interessa enquanto curiosidade biográfica. Pelo contrário, é importante considerar, para as finalidades deste ensaio, que uma das poucas vezes em que Petrarca tematiza o estado de incerteza (v. 1), o fará em virtude de circunstâncias externas. Na canção 129, *Di pensier in pensier, di monte in monte*, uma deambulação por lugares retirados, que acompanha a flutuação de estados de espírito do amante, fica contida uma referência directa ao mesmo tema, «[...] Questo arde, et di suo stato è incerto» (v. 13).

5. CAMÕES, O LIRISMO MEDIEVAL E PETRARCA

Antes de passarmos ao uso do oximoro e das figuras de contraposição nos seguidores de Petrarca e, finalmente, nos dois referidos sonetos, *Tanto de meu estado me acho incerto* e *Amor é um fogo que arde sem se ver*, convirá esclarecer alguns aspectos da ligação entre Camões e o lirismo medieval. O assunto é de particular importância e

de grande complexidade, tendo em linha de conta o papel de foco projectador que cabe à poesia occitana, também nesse domínio retórico. Conforme é sabido, foi modelo do lirismo medieval, em várias áreas geográfico-literárias da Europa. Mas, além disso, foi também seguida pelo próprio poeta do *Canzoniere*, que era atento leitor dos provençais. Por sua vez, essa questão cruza-se com uma outra que lhe é afim, e que diz respeito à transmissão e ao conhecimento da poesia medieval occitana, galega e portuguesa ao tempo de Camões. O artigo de Giuseppe Tavani sobre «I canzonieri latitanti nella Penisola Iberica» permite-nos seguir de perto, no plano filológico, os circuitos de transmissão dos seus códices (Tavani 2007).

A ligação de Camões à poesia medieval galega e portuguesa tem vindo a ser investigada em vários trabalhos e é atestada por passos que ilustram o seu manejo como fonte, numa relação interdiscursiva (Castro 2007; Almeida 1996; Marnoto 1997: 545-557; Marnoto 2007: 33-106). No entanto, não se possuem informações seguras acerca da circulação de códices de poesia medieval no Portugal quinhentista. À medida que o século XIV vai avançando, o interesse por essa produção vai decaindo. O Marquês de Santillana, na carta de introdução às suas obras, recorda um volumoso cancionero existente em casa de sua avó, D. Mencia de Cisneros. Trata-se, contudo, de informações vagas e até algo contraditórias. No elenco da biblioteca real portuguesa, ao tempo de D. Duarte, enumeram-se três itens referentes à poesia medieval ibérica. Mas o seu efectivo conteúdo, por entre tantas conjecturas, continua a ser uma incógnita. Para um período mais tardio, a transmissão seguiu a via editorial, com o vasto repositório de poesia portuguesa e castelhana produzida em ambiente de corte entre a segunda metade do século XV e os primórdios do século XVI, o *Cancioneiro geral* organizado por Garcia de Resende, que saiu em 1516. Apesar de todas as lacunas que pontuam o seu processo de transmissão filológica, facto é que a memória da poesia medieval ibérica está presente no lirismo de Camões, que a submete a um subtil processo de reelaboração e de revitalização.

Quanto à sua relação com a poesia occitana, o assunto é referido de passagem por vários estudiosos, e mereceria uma investigação específica, face aos avanços críticos verificados no âmbito do lirismo medieval. No entanto, qualquer pesquisa nesse domínio se depara

COMENTÁRIO A CAMÕES, VOL. 1

com uma dificuldade de base, a ausência de passos que ilustrem o seu manejo como fonte, de modo a atestar uma relação interdiscursiva.

Uma questão desde logo a considerar é a possibilidade de circulação, em Portugal, de códices de poesia provençal, catalã ou, de uma forma geral, occitana. Recorda Giuseppe Tavani que a área de mais densa circulação da poesia occitana é a zona centro-setentrional da Península Itálica, ao passo que, no Sul de França e na Península Ibérica, dela se encontram sinais mais rarefeitos (Tavani 2007). Em âmbito ibérico, a sua presença segura ou a existência de informações acerca de códices que andam desaparecidos limitam-se à Catalunha. Nesta área, foram confeccionados os cancioneiros V (actualmente na Biblioteca Nazionale Marciana de Veneza), Sg e Vega-Aguiló (Biblioteca de Catalunya, Barcelona), ou ainda outros hoje apenas conhecidos de forma fragmentária. A análise desta situação leva Tavani a considerar a existência de outros cancioneiros *foragidos*, cujo paradeiro actualmente se desconhece, mas que poderão vir a ser localizados.

Já pelo que diz respeito a Castela, Leão e Portugal, admite-se geralmente a possibilidade da passagem de alguns trovadores pelas cortes de Afonso X e de Fernando III, mas não por Portugal. Mesmo assim, nas bibliotecas do Ocidente e do Centro da Península não há cancioneiros ou folhas soltas que representem a sua poesia, nem tão pouco qualquer notícia precisa que reenvie para a sua circulação. Uma tal ausência não deixa de suscitar perplexidades. A dinastia que reinava em Portugal era borgonhesa e o pai de D. Dinis, Afonso III, estanciou em França, onde desposou a Condessa de Boulogne-sur-Mer. Além disso, o Rei-trovador faz alusão aos provençais em duas composições, «Quer'eu en maneira de proençal / fazer agora un cantar d'amor» (*Cancioneiro da Vaticana* 123; *Cancioneiro da Biblioteca Nacional* 520b), e «Proençaes soen mui ben trobar» (*Cancioneiro da Vaticana* 128; *Cancioneiro da Biblioteca Nacional* 524b)— o que coloca o problema de se saber como teria conhecido a sua poesia.

Por conseguinte, constata-se, num plano geral, a ausência de testemunhos que atestem a circulação de poesia occitana no Ocidente da Península Ibérica, e, no quadro do lirismo camoniano, a ausência de uma intersecção interdiscursiva inequívoca, que sustenha o respectivo conhecimento. Assim sendo, permanece a possibilidade de exploração de uma via hermenêutica, no sentido de identificar uma eventual

modelização de códigos próprios da poesia occitana, documentada pela sua obra. Esse processo terá então de ser enquadrado no dinamismo característico da evolução, transformação e superação a que a poesia medieval de tema amoroso foi sujeita por Petrarca, sem perder de vista as sucessivas mediações literárias que vão até à segunda metade do século XVI. Isto, tendo em vista o assunto em estudo, o oxímoro e as figuras de contraposição.

Com Petrarca, inicia-se uma nova estação da lírica amorosa, em concomitância com a viragem dos tempos medievais para o Renascimento. Apesar de seguir os trovadores provençais, de retomar muitos dos seus artifícios retóricos e de modelizar formas compositivas por eles já anteriormente cultivadas, a sua concepção da poesia e do amor é claramente diferenciada. É também em função dessa charneira que melhor se pode entender o impacto da sua obra. Desbravou de forma pioneira um novo universo lírico, e de tal modo que a partir dela se formou um modelo com incidência dominante em toda a poesia europeia até ao Romantismo, o código petrarquista.

A relação de Petrarca com os provençais e a análise dos processos de reelaboração a que submeteu a sua poesia foram estudadas numa série de trabalhos que se estende desde os alvares do século XX (Scarano), até às mais recentes pesquisas de Maurizio Perugi (Perugi 1985; 1990) e de Marco Santagata (Santagata 1990). De entre os vários domínios implicados no âmbito dos códigos literários, o que diz respeito ao uso do oxímoro e das figuras de contraposição assume um carácter absolutamente sintomático. De facto, na forma como Petrarca concebe e constrói esses artifícios retóricos reflectem-se as linhas estruturantes do seu trabalho de modelização das fontes que maneja.

Com os jogos de oposições, o poeta do *Canzoniere* dá continuidade a uma técnica muito apreciada pelos occitanos, que depois trabalha de forma extremamente calibrada, de acordo com a lição de equilíbrio formal dos autores da Antiguidade. Mas o confronto inerente a esses contrários espelha a confluência de dois dos seus precedentes essenciais, no âmbito da produção em língua vulgar, os provençais e os poetas do *dolce stil novo*. Dos primeiros, retoma a dimensão terrena do amor, dos segundos, o anseio espiritualizante. Daqui resulta uma tensão entre opostos que se sobrepõem, onde se espelha o estado de espírito de um amante cindido e fragmentado, o

designado dissídio. Desta feita, o aparato retórico erige-se em fundamental instrumento de penetração e análise da intimidade de um amante dividido. Essa tensão entre opostos que se sobrepõem encontra exacto correspondente, pois, na figura de retórica do oximoro.

Daqui resulta que, no uso do oximoro e das figuras de contraposição, Petrarca se diferencia dos seus precedentes occitanos em função de dois factores primordiais, relativos ao plano da expressão formal e ao plano semântico-pragmático.

O ponto resolutivo desta segunda vertente situa-se, mais do que ao nível semântico, ao nível semântico-pragmático, e é nesse âmbito que a especificidade do lirismo de Petrarca e dos seus seguidores pode ser colhida (Marnoto 1997: 89-94). Ao imitar a poesia occitana, reformula-a em função de uma nova modulação realístico-psicológica que traz as vivências do amante para primeiro plano, a fim de serem indagadas nas profundezas da sua intimidade. É claro que essa incidência realística não tem sentido em função da extensão, ou seja, na dependência de circunstâncias espaço-temporais historicamente documentadas ou da identificação da mulher amada pelo poeta, em termos de verdadeiro ou falso. Semelhante perspectiva enredou o estudo deste assunto, ao longo de séculos, nas malhas de uma casualidade fantasiosa e de um biografismo estéril.

O *Canzoniere* assume um papel de filtragem, em sentido codificador, que é atestado pela obra dos seguidores de Petrarca. Motivos, temas e módulos expressivos que circulavam na anterior tradição, latina ou em língua vulgar, mas que não tiveram entrada na obra de Petrarca, não terão igualmente relevo na poesia petrarquista. Contini caracterizou o lirismo petrarquiano através de uma série de contrapontos que o diferencia de Dante (Contini 1970). Se essas oposições não podem ser levadas à letra, nelas se encerram tendências de grande acuidade. Uma delas diz respeito à força e até à violência verbal que pode caracterizar uma linguagem marcada pela variedade de tons e estilos, como o é a de Dante, em contraste com aquela melancólica suavidade que é uma constante nos versos de Petrarca. Daí decorre a marginalização de pares de oposições mais ásperos, que envolvem sentimentos de ódio e rancor ou reacções psicológicas hostis. Concomitantemente, o respectivo tratamento, na obra dos poetas petrarquistas italianos, constitui uma circunstância de excepção, que

pode ser resultado da interferência com outros códigos epocais ou veicular intuítos transgressivos (Gigliucci 2004: 20).

Daqui resulta que, no quadro dos processos de evolução próprios do dinamismo dos códigos literários, os antecedentes provençais da poesia de Petrarca são sujeitos a uma operação de modelização, orientada no sentido da sua superação, que depois irá marcar a obra dos seus seguidores. E Camões é um poeta petrarquista. Por esta via, entre Camões e os occitanos não há soluções de continuidade.

A título exemplificativo, atente-se no espaço que corre entre a belíssima estrofe de Raimon de Miraval (210), que já anteriormente citei, e o estado de incerteza de Camões,

Entre dos volers sui pensius
 qe.l cors me ditz q'ieu non chant mais
 et Amors no vol que m'en lais
 mentre qu'el segl'estarai vius.

As hesitações que dominam Miraval são efeito da vontade do coração e de Amor, ambos personificados, o primeiro enquanto elemento psico-somático, o segundo enquanto figura alegórica. O facto de se tratar de duas entidades abstractas, que têm o poeta sob a sua égide, e cujos intuítos são entre si contraditórios, deixa uma limitada margem para a expressão directa da personalidade.

Diferentemente, em *Tanto de meu estado me acho incerto* o estado de incerteza inunda a intimidade do poeta. Sensações, emoções e sentimentos são directamente focados através de um suporte retórico pautado pela lição dos clássicos.

6. OS POETAS PETRARQUISTAS

O soneto de contraposições alcançou uma voga extraordinária na poesia petrarquista e encontrou imitadores em literaturas de toda a Europa. Teve por grande referência os sonetos do *Canzoniere*, *S'amor non è, che dunque è quel ch'io sento?* (132), *Amor m'a posto come segno a strale* (133), *Pace non trovo, et non ò da far guerra* (134) e *In dubbio di mio stato, or piango, or canto* (252), acima transcritos. Camões segue esse mesmo filão petrarquista em *Tanto de meu estado me acho incerto* e *Amor é um fogo que arde sem se ver*.

COMENTÁRIO A CAMÕES, VOL. 1

Já Faria e Sousa (*Rimas varias* I 1685: 25), a propósito da primeira dessas composições de Camões, depois de transcrever *Pace non trovo, et non ò da far guerra*, remetia para a conhecida composição de Luigi Groto (*La prima parte delle rime*: 41.66; *La lirica*: 983-984, acompanhada de comentário),

Ardo nel ghiaccio, e agghiaccio in mezo al foco,
tremo la state, e a mez'il verno sudo,
altrui son dolce, a me medesmo crudo,
corro senza mutar nè piè, nè loco.

L'altrui a doglia, il mal mio prendo à gioco,
apro gli occhi al ben d'altri, al mio li chiudo
offro al nemic'armato il fiancho ignudo,
miro, odo, e grido, cieco, sordo, e fioco.

Chi mi ama odio, chi mi odia servo, e amo,
ov'io stesso m'abbruci il foco desto,
ov'io stesso m'annodi i lacci tramo.

A mia salute pigro, al danno presto,
nè gradisco il morir, nè'l viver bramo.
Hor chi stato sostien peggior di questo?

É claro que Faria e Sousa não deixou de sublinhar a supremacia do texto camoniano. Mas tratarei a questão comparativa mais detalhadamente adiante.

Muitos outros sonetos de petrarquistas italianos, portugueses, espanhóis, etc., poderiam ser evocados. Nesse *mare magnum*, qualquer enumeração é, a bem dizer, infinda, e a cronologia das composições aconselha grande cautela no estabelecimento de precedentes, por não existirem, tantas vezes, dados cronológicos precisos.

Um dos mais famosos sonetos da poesia petrarquista em que foi utilizada a enumeração de oximoros e figuras de contraposição para explorar o estado interior do amante é o de Pietro Bembo (*Prose e rime*: 542),

Lasso me, ch'ad un tempo e taccio e grido,
e temo e spero e mi rallegro e doglio,
me stesso ad un Signor dono et ritoglio,
de' miei danni egualmente piango e rido.

SOBRE FIGURAS DE OPOSIÇÃO EM DOIS SONETOS DE CAMÕES

Volo senz'ale e la mia scorta guido,
non ho venti contrari et rompo in scoglio,
nemico d'humiltà non amo orgoglio,
né d'altrui né di me molto mi fido.

Cerco fermar il sole, arder la neve,
et bramo libertate et corro al giogo,
di fuor mi copro et son dentro percosso.

Caggio quand'i' non ho chi mi rileve;
quando non giova, le mie doglie sfogo,
et per piú non poter fo quant'io posso.

Esta composição retoma, selecciona e reorganiza, com uma precisão quase geométrica, temas e artifícios retóricos do *Canzoniere*, através de um processo que é típico da poesia de Bembo e que já foi designado como hipercodificação. Erige-se, pois, numa espécie de fórmula das mais eficazes formulações contrastivas através das quais Petrarca analisou o que sente quem ama.

Na verdade, reelabora um madrigal (cujo *incipit* é o mesmo) que figurava numa primitiva redacção dos *Asolani*, representada pelo manuscrito actualmente depositado na Biblioteca Querini Spampalia de Veneza. O madrigal é uma composição breve, à qual os poetas petrarquistas conferiram um andamento melódico, estilizando elegantes imagens. Bembo teria sentido que os seus versos se caracterizavam por um tom demasiado próximo daquelas tonalidades cortesãs edulcoradas, pelo que acabou por substituir esse madrigal por um passo em prosa no qual explana, através de uma espécie de paráfrase dos seus versos, os efeitos contraditórios de amor.

No primeiro livro dos *Asolani*, encontram-se, de facto, bastas páginas que podem ser confrontadas com o modo como o estado de enamoramento é apresentado por Petrarca e por toda uma tradição petrarquista. Nelas são utilizadas metáforas e jogos contrastivos que também encontramos nos dois sonetos de Camões, *Tanto de meu estado me acho incerto* e *Amor é um fogo que arde sem se ver*. Por exemplo (*Prose e rime*: 336-337),

Perciò che quale vive nel fuoco come salamandra, quale ogni caldo vital perduto si raffredda come ghiaccio, quale come

COMENTÁRIO A CAMÕES, VOL. 1

neve a sole si distrugge, quale a guisa di pietra, senza polso, senza spirito, mutolo e immobile e insensibile si rimane. Altri fia che senza cuore si viverà, a donna che mille strazii ad ogni ora ne fa avendol dato; altri ora in fonte si trasmuta, ora in albero, ora in fiera; e chi, portato da forzevoli venti, ne va sopra le nuvole, stando per cadere tuttavia, e chi nel centro della terra e negli abissi più profondi si dimora. [...] E fannoci a credere, che vero sia quello che algun filosofo [Platone] già disse, che gli uomini hanno due anime ciascuno, con l'una delle quali essi all'un modo vogliono e con l'altra vogliono all'altro.

No primeiro livro dos *Asolani*, fica contida uma dissertação acerca de amor que acompanha as normas de cortesia, no seu equilíbrio e elegância, próprias de tantos tratados renascentistas italianos, com relevo para *Il Cortegiano* de Baldessar Castiglione. Essa harmonia faz dele uma referência do neoplatonismo amoroso. Bem nota Aguiar e Silva que o neoplatonismo quinhentista de forma alguma pode ser confundido com uma atitude espiritualizada, decorrendo antes de um equilíbrio cujas implicações, em última instância, assumem uma escala cósmica (Silva 1994: 163-177). Ora, o primeiro livro dos *Asolani* acompanha de perto essa corrente de pensamento, na sua vertente cortesanesca, à semelhança do que se passa, aliás, em largos espaços das rimas de Pietro Bembo. A remissão para Platão esclarece bem, se necessário fosse, essa filiação doutrinária, na sua especificidade. As duas almas da tradição neoplatónica a que Bembo se refere têm anseios diversificados, e é desse encontro entre contrários que surge o equilíbrio. Paralelamente, a coexistência de estados de espírito e anseios contraditórios é pressuposto de uma vivência amorosa caracterizada pela sua harmonia.

Este conjunto de dados coloca *Tanto de meu estado me acho incerto* na senda de um neoplatonismo equilibrante. Aliás, Faria e Sousa nota que, no seu desfecho, Camões se distancia com vantagem do citado soneto de Luigi Groto, *Ardo nel ghiaccio, e agghiaccio in mezo al foco* (*Rimas varias* I 1685: 25). Na opinião deste crítico, o último verso de Groto, «Hor chi stato sostiene peggior di questo?», revela falta de decoro perante a causa do seu estado, «deviendo estimarlo por ella como el mejor, o dexarlo a la consideracion de la Amada, como lo hazen los dós Maestros, y el mio con más afecto» (*Rimas varias* I 1685:

SOBRE FIGURAS DE OPOSIÇÃO EM DOIS SONETOS DE CAMÕES

25). Esses dois mestres são o Petrarca de *Pace non trovo, et non ò da far guerra e, con más affecto*, o Camões de *Tanto de meu estado me acho incerto*. É que Camões consubstancia no seu jogo de contraposições, como bem o intuiu Faria e Sousa, as premissas de um neoplatonismo equilibrante.

De entre as composições de petrarquistas italianos que desenvolvem o jogo de contrários, recorde-se o elegante soneto de Gaspara Stampa (*Le rime* 192), o qual não deixa de remeter, no seu segundo terceto, para o Bembo de *Lasso me, ch'ad un tempo et taccio et grido*,

Amor, lo stato tuo è proprio quale
è una ruota, che mai sempre gira,
e chi v'è suso or canta ed or sospira,
e senza mai fermarsi or scende or sale.

Or ti chiama fedele, or disleale;
or fa pace con teco, ed or s'adira;
ora ti si dà in preda, or si ritira;
or nel ben teme, ed or spera nel male;
or s'alza al cielo, or cade ne l'inferno;
or è lunge dal lido, or giunge in porto;
or trema a mezza state, or suda il verno.

Io, lassa me, nel mio maggior conforto
sono assalita d'un sospetto interno,
che mi tien sempre il cor fra vivo e morto.

Gaspara Stampa acompanha, também ela, o tom comedido do neoplatonismo cortesanesco. Contudo, os contrários de amor podem ser igualmente desenvolvidos sob uma perspectiva mais áspera e dolorosa. São muitas as composições que a adoptam, como seja «De' suoi contrari entro a le parti estreme / mi spinge e quinci e quindi acerbo e fero» de Ascanio Pignatelli, ou o soneto de Ferrante Carafa (*Libro quinto*: c. 376),

Con doppio mal si stempra e si consuma
il tristo core e con un novo impaccio,
perché temprar le fiamme non può 'l ghiaccio
di quel, né 'l foco or la nevosa bruma;

COMENTÁRIO A CAMÕES, VOL. 1

e se l'ardor fa che fremendo spuma
la neve entro a un bollor, tal mi disfaccio,
e tremando ora io grido e ardendo or taccio:
che il gelo e il foco or l'alma agghiaccia e alluma.

Onde il morir fora il miglior fra tanti
contrari affanni, ma morir non posso,
ch'ancidendomi l'un, l'altro m'aita.

Così, lasso, in sospiri e in tristi pianti
languendo io mi disnervo e mi disosso,
ma pur morendo ognor dammi Amor vita.

A acumulação de composições que desenvolvem os contrários de amor de modo disfórico, nas secções de incidência maneirista que fazem parte das várias antologias de poesia petrarquista italiana, é sintomática. O Maneirismo caracteriza-se não só pelo gosto do artifício construtivo, como também por uma visão desenganada e sombria do mundo e do amor. De facto, Carafa recorre a metáforas às quais a linguagem do *Canzoniere* é refractária, como *disnervo* e *disosso* (v. 13), pela acutilância com que transmitem as penas de quem ama. Metáforas desse género não têm entrada, da mesma feita, nos dois sonetos de Camões. Essa ausência reforça a sua conformidade com um princípio de harmonia neoplatónico.

A esse propósito, Roberto Gigliucci distinguiu o oximoro disfórico do oximoro eufórico, o primeiro *buono*, o segundo *cattivo* (Gigliucci 2004: 35). Se a contradição é sentida como feliz, então a situação é de plenitude. Se é sentida como dolorosa, gera desespero, podendo suscitar a indignação do amante. A distinção equaciona, em termos de funcionamento retórico, um dado de base relativo à figura do oximoro. Este artifício não é, por si, *buono* ou *cattivo*, são as circunstâncias semântico-pragmáticas envolvidas pelo seu uso que lhe conferem esse sentido específico.

O oximoro disfórico transmite muito bem o desatino de um amor sentido como enfermidade, na sequência de uma tradição que decorre da medicina hipocrática e do pensamento aristotélico, e depois tem grande divulgação a partir da Idade Média, ao longo de um percurso estudado por Maurizio Perugi no anterior ensaio do presente volume. Bem reagem os Victorinos a um amor expresso através

de contrários. Por sua vez, o oximoro eufórico, utilizado em vastos territórios da literatura de espiritualidade, encontra-se de perto ligado àquele neoplatonismo quinhentista que tende para a harmonização de termos contrastantes. A coexistência entre opostos e a falta de racionalidade que sustêm essa figura de retórica mantêm-se, mas o choque entre os seus termos remete para a confiança num plano superior que rege a contradição. Na verdade, o neoplatonismo concebe o universo como uma rede de elementos intimamente ligados, os quais, mesmo sob um aparente contraste, obedecem a um princípio de harmonia superior. Subjaz a essa concepção o conceito platónico e cristão de criação, num acto de bondade que só poderia ter por fruto um universo em equilíbrio.

Pelo que diz respeito ao oximoro disfórico, dele se podem colher inúmeros exemplos naquela parte da obra de Camões, caracteristicamente maneirista, ligada ao desengano e ao desconcerto do mundo.

Mas voltemos ao soneto de correlações. *Lasso me, ch'ad un tempo et taccio et grido*, de Pietro Bembo, acima transcrito, ilustra o uso do oximoro eufórico e da estruturação binária das correlações. Esse modelo que obedece a um arranjo dual foi seguido nas composições dos poetas petrarquistas que temos vindo a citar. No entanto, a atracção pelo artifício levou ao desenvolvimento de outro tipo de estruturas com andamento ternário, por sinal muito elaboradas. Emblematiza esta voga o famoso soneto do veneziano Domenico Venier (*Libro quinto: c. 263*),

Non punse, arse o legò, stral, fiamma o laccio
D'Amor giamai si duro e freddo e sciolto
cor, quanto 'l mio ferito, acceso e 'nvolto,
misero pur ne l' amoroso impaccio.

saldo e gelido più, che marmo e ghiaccio,
libero e franco i' non temeva stolto
piaga, incendio o ritegno, e pur m'ha colto
l'arco, l'esca e la rete in ch'io mi giaccio.

E trafitto e distrutto e preso in modo
son, ch'altro cor non apre, avvampa o cinge
dardo, face o catena oggi più forte.

COMENTÁRIO A CAMÕES, VOL. 1

Ne fia credo che 'l sangue, il foco e 'l nodo,
Che 'l fianco allaga e mi consuma e stringe,
stagni, spenga, o dissolva altri, che morte.

Venier toma como ponto de referência o soneto do *Canzoniere*, *Amor m'a posto come segno a strale* (133), acima transcrito, donde retira a tríade de substantivos enunciada no primeiro verso, *stral*, *fiamma* e *laccio*, a qual rege todo o sistema de correlações tripartidas que estrutura a composição.

De entre os seus tantos imitadores, distingue-se Ludovico Paterno, *Mi punge, annoda e arde a parte a parte* (*Nuovo Petrarca*: 222). Luigi Groto opera uma intersecção de correlações binárias e ternárias não isenta de dificuldades compositivas (*La prima parte delle rime*: 58; *La lirica*: 991),

A un tempo temo e ardisco, ardo e agghiaccio
quando a l'aspetto del mio amor mi fermo
e stando al suo cospetto, al'or poi fermo,
godo, gemo, languisco, guardo e taccio.

Al gel m'apprendo, e al gran foco mi sfaccio.
Nasco e mi scorgo morto, sano e infermo
casco e risorgo, mi dò in mano e scermo.
Al ciel ascendo, e in humil loco giaccio.

Per la mia donna or merto, or vil mi trovo.
La speme casso e spero, offro e ritoglio.
Ho pene e gioie, ho pianto e riso alterno.

Per madonna stato erto, e humil provo.
Vò basso e altero, or soffro, ora mi doglio.
Ho bene e noie, Paradiso e inferno.

Na verdade, a combinação de correlações binárias com correlações ternárias é uma técnica rebuscada. O soneto de Groto tem particular interesse para a análise de *Tanto de meu estado me acho incerto*, dado que Faria e Sousa nele encontra parecenças com o de Camões (*Rimas varias* I 1685: 25). Seria difícil fundamentar essas semelhanças com algum pormenor. Metáforas e figuras de contaposição pouco têm em comum e o arranjo das correlações é diverso. No entanto, o confronto entre *A un tempo temo e ardisco, ardo e agghiaccio*, por um

lado, e *Tanto de meu estado me acho incerto* e *Amor é um fogo que arde sem se ver*, por outro lado, mostra bem a relativa sobriedade retórica dos dois sonetos de Camões. Já tem sido notado que esses dois sonetos são menos artificiosos do que os sonetos de contraposições de Petrarca, mas essa conclusão é ainda mais evidente se for também feita a sua comparação com composições como as apresentadas.

Apesar de serem construídos a partir de imagens largamente utilizadas no *Canzoniere* e em todo o lirismo petrarquista, os esforços de identificação de uma sua fonte interdiscursiva próxima, no âmbito do lirismo, têm-se vindo a mostrar infrutíferos. Em meu entender, *Tanto de meu estado me acho incerto* procede a uma modelização muito específica das linhas mestras do código petrarquista, ao passo que a fonte de *Amor é um fogo que arde sem se ver* é petrarquiiana, mas deverá ser procurada no Petrarca latino.

Amor é um fogo que arde sem se ver tem propósitos de definição do que é amor, um tema que também foi tratado por vários poetas petrarquistas. Poder-se-ia recordar, desde logo, Pietro Bembo, *Amor è, donne care, un vano e fello* (*Prose e rime*: 535-536), um poema em *terza rima* que muito provavelmente estaria na memória de Galeazzo di Tarsia quando escreveu o soneto *Amor è una virtù che né per onda* (28-30). Também Boscán tem um soneto sobre os efeitos de amor em cujos versos se acumula uma série de interrogações, *Bueno es amar, ¿pues cómo daña tanto?* (197-198). No entanto, a fonte próxima de Camões é um passo do tratado latino de Petrarca, *De remediis utriusque fortunae*, como se viu.

Esse excerto do *De remediis* teve larga circulação e foi reiteradamente imitado nos séculos XV e XVI. Recordem-se Jacopo Sanguinacci, «Amor è un aspro foco, un soave ardore» (canção *Non perché io sia bastante a dichiararte*, *Quattrocento*: 261); Marcantonio Epicuro, «È un dolce toscò, un agghiacciato ardore, / è tra gli affanni un lacrimar contento; / piaga nascosta e colma de tormento» (soneto *Se vuoi saper che cosa è 'l fiero amore*, 127); ou Giambattista Maganza, em dialecto pavano, «Saiu, brigà, que consa ch'è l'Amore? / un muzzar l'alegrisia, e correr drò / a la so duògia»²⁶ (*Cinquecento*: 413).

²⁶ 'Sabeis, gentes, que coisa é o amor? / um fugir da alegria, correr atrás / da sua dor, do seu mal, do seu ardor'.

COMENTÁRIO A CAMÕES, VOL. 1

Pelo que diz respeito à área ibérica, Camões poderia ter eventualmente conhecido o passo de *La Celestina* de Fernando de Rojas, «Es un fuego escondido, una agradable llaga, un sabroso veneno, una dulce amargura, una delectable dolencia, un alegre tormento, una dulce e fiera herida, una blanda muerte» (II 59).

Apesar de todas essas possíveis instâncias mediadoras, tendo em linha de conta a grande divulgação do *De remediis* e a consistente representação das suas edições nas bibliotecas portuguesas, há um alto índice de possibilidade de que conhecesse o original de Petrarca.

Não deixa de ser sintomático que, nas páginas daquele que é, juntamente com o *De amore* de Marsilio Ficino, um dos maiores tratados de especulação conceptual sobre o neoplatonismo amoroso, o *Libro de amore* de Mario Equicola, esse mesmo passo seja retomado de forma muito próxima (*Libro de amore*, cit. Gigliucci 2004: 50),

foco latente, grata ferita, veneno che delecta, dolce amaritudine, delectabil morbo, iocundo supplicio, blanda morte, ogni amante esser ceco et credulo.

Mais uma vez, o terreno de referência é o de um neoplatonismo que aplaca a tensão entre opostos.

7. DOIS SONETOS DE CAMÕES

Os oximoros e as contraposições que estruturam *Tanto de meu estado me acho incerto* e *Amor é um fogo que arde sem se ver* têm por antecedente, no plano semântico, uma tradição que remonta às origens da literatura europeia, conforme foi apresentada. Apesar de a poesia occitana ter sido um dos mais importantes veículos de mediação desses artifícios para as várias literaturas em vulgar, são poucas as probabilidades de que Camões conhecesse directamente a sua produção. Todavia, como homem de grande cultura que era, não deixaria de a conhecer, enquanto referência literária de fundo. Aliás, técnicas a que fui fazendo referência, como os versos *de oppositis* ou a prática especulativa da definição e do enigma, eram matérias sobejamente difundidas no ensino e pelos tratados que circulavam na época.

Entre Camões, por um lado, e a poesia elegíaca latina, a poesia religiosa e mística medieval e a tradição occitana, por outro lado, si-

tua-se Petrarca. E o código petrarquista foi o grande ecrã mediador que serviu de veículo na transmissão e na modelização desses precedentes. Parte deles, conhecê-los-ia eventualmente por via directa, outros por via indirecta. Mas o factor resolutivo que marca a superação do uso do oximoro e das figuras de contraposição em toda a literatura anterior a Petrarca é aquele investimento semântico-pragmático que traz para primeiro plano a intimidade do amante, e, paralelamente, a geometria construtiva que a veicula, no plano retórico, sintáctico, métrico e assim sucessivamente.

Camões retoma a tradição petrarquista, mas modeliza essas figuras de um modo específico. Ilustra-o, no caso de *Amor é um fogo que arde sem se ver*, o modo como trabalha a fonte dos primeiros versos, e, em *Tanto de meu estado me acho incerto*, é o próprio estado de incerteza a mostrá-lo.

O início de *Amor é um fogo que arde sem se ver* retoma o passo do *De remediis* que já transcrevi (1.69),

Est enim amor latens ignis, gratum vulnus, sapidum venenum,
dulcis amaritudo, delectabilis morbus, iucundum supplicium,
blanda mors

Camões inverte o sentido edificante que marca esta sequência de opostos e, ao mesmo tempo, o seu efeito pragmático. Petrarca colocara-a na boca da personagem Ratio, a fim de dissuadir todos aqueles que se sentiam atraídos pelos encantos de amor. As metáforas e os jogos de contraposição presentes no passo transcrito circulavam quer na tradição poética antiga de tema profano, quer na literatura religiosa medieval. No *De remediis*, é levado a cabo um complexo processo de intersecção desse conjunto de precedentes. Para caracterizar o amor, Petrarca serve-se de metáforas, oposições e oximoros usados na tradição profana, mas, da interrelação dialógica estabelecida, resulta o seu sentido destabilizante. E, no entanto, esses artifícios circulavam na literatura religiosa para traduzir os inexplicáveis paradoxos do amor divino. É certo que, diferentemente, como vimos, esse manejo de contrários também mereceu condenação em certos meios religiosos, antes de mais por parte do pensamento victorino. Hugo de S. Victor considerava imprópria a sua aplicação ao amor devido a Deus.

COMENTÁRIO A CAMÕES, VOL. 1

Ora, Petrarca transfere essa estratégia conceptual de reprovação para o campo do amor profano, que condena a partir de pressupostos paralelos.

Com Camões, passa-se a um novo círculo dessa espiral. A formulação, que no tratado moral de Petrarca visava a condenação de amor e a dissuasão dos amantes, é retomada, mas para valorizar o jogo de contrários carregado pelo amor profano. Opera-se, assim, uma inversão de sentido que evidencia as capacidades criativas de Camões e a abrangência cultural do sistema de intersecções que põe em movimento.

A base conceptual que a sustém é o pensamento neoplatónico, concebido à luz da perspectiva anteriormente referida. Aliás, são semelhantes os termos em que Mario Equicola retomara a citação do *De remediis*, no referido passo do *Libro*.

No comentário a *Amor é um fogo que arde sem se ver*, Faria e Sousa nota que Camões mostra como amor gera conformidade entre quem ama (*Rimas varias* I 1685: 162). Aliás, prefere a lição segundo a qual amor causa «nos mortais corações conformidade» (v. 13), que é a que diz constar no manuscrito que segue, à de «nos corações humanos amizade», que é a da segunda edição das *Rimas* (1598), justificando, «conformidade tiene gran correspondencia con las contrariedades que propus, como opuesto dellas». Na verdade, sabemos que Marsilio Ficino considerava a amizade uma forma de amor. Mas Faria e Sousa é de opinião que *conformidade* se adapta melhor à composição, por mostrar como os contrários se harmonizam.

Também o soneto *Tanto de meu estado me acho incerto* foi situado, por comentadores e críticos camonianos de um passado mais ou menos recente, na órbita do neoplatonismo. Faria e Sousa interpretou-o como expressão de um amor que «conduze al deseo de las cosas divinas, y de la paz tranquila» (*Rimas varias* I 1685: 27). Quanto a Teófilo Braga (Braga 1911: 26-34), incluiu-o na série de composições que relaciona com os *Diálogos de amor* de Leão Hebreu. Ambos os estudiosos captaram a tensão harmonizante que o sustém, apesar de hoje se reconhecer que não tinham condições para penetrar nas linhas de força do neoplatonismo de Camões. A sua interpretação é prejudicada por uma concepção do neoplatonismo como aspiração espiritual desligada do plano terreno e por uma leitura fragmentária

dos *Diálogos de amor*. Investigações mais recentes situam no cerne do neoplatonismo um princípio de harmonia cósmica, que poderá compreender também o plano material (Silva 1994: 163-177). Além disso, os *Diálogos de amor* seguem o hebraísmo, doutrina à qual Camões não parece estar ligado, e compilam noções várias que tinham intensamente circulado em anteriores tratados de matéria amorosa.

Por sua vez, Agostinho de Campos, na sua antologia de Camões, divide os sonetos por assuntos (Sonetos prologais; Filosofia do amor; Madrigais; Despedidas e saudades; Erros seus, má fortuna; Amor ardente; Dinamene; Deus, vida e morte) e inclui *Tanto de meu estado me acho incerto* na secção intitulada Madrigais (*Camões lírico IV s.d.*: 76-77). Na verdade, o madrigal é uma tipologia compositiva, pelo que a designação terá sido utilizada em termos aproximativos. Talvez fossem a elegância e a harmonia estrutural que caracterizam a composição a levarem Agostinho de Campos a designá-la como madrigal. Da mesma feita, porém, corre-se o risco de subalternizar um aspecto fulcral para a compreensão do modo específico como Camões trabalha o oxímoro e a contraposição, ou seja, as modalidades literárias através das quais é levada a cabo a exploração do estado de incerteza e é propulsionada a dialéctica camoniana.

A célebre dialéctica de Camões foi apresentada por Jorge de Sena com base no dualismo intrínseco que caracteriza a sua cosmovisão (Sena 1980 I: 29). Camões tende, de facto, a organizar a sua poesia num sistema de dualidades, tanto no plano conceptual como no plano formal. Essa dialéctica sobrepõe-se, porém, ao dissídio petrarquista, que enfatiza a impossibilidade de conciliar os seus pólos. Nestes sonetos, em particular, retoma não tanto a angústia dessa impossibilidade, quanto o seu carácter irresoluto. Apesar de distintos, os termos em oposição revertem um sobre o outro. A resolução afirma-se através da sua própria negação, num processo em que cada avanço implica um novo recuo (Marnoto 2007: 7-32). Por consequência, fica inviabilizada qualquer espécie de síntese. A dialéctica camoniana é um processo que evolui a partir das suas próprias contradições, que se vão recompondo e desdobrando através de sucessivas transformações (*Vós que, d'olhos suaves e serenos, Rimas*: 132),

COMENTÁRIO A CAMÕES, VOL. 1

E não cuide ninguém que algum defeito,
quando na coisa amada s'apresenta,
possa deminuir o amor perfeito;
antes o dobra mais; e se atormenta,
pouco e pouco o desculpa o brando peito;
que Amor com seus contrários s'acrescenta.

Os pólos em tensão implicados pela paixão amorosa redundam num engrandecimento desse sentimento, através de um crescente movimento de propulsão, que inviabiliza a síntese. É também esse o fulcro do estado de incerteza.

A esse propósito, no seu comentário, Faria e Sousa cita o v. 11 do soneto de Giacomo Marmitta (*Rime*: 36),

Quest'aere oscuro e questa folta pioggia,
onde il terren divien fangoso e molle,
me spesso al vostro bel ricetto tolle,
in cui virtù, con gentilezza alloggia.

In tanto mi stò sol, come si poggia
pur ricercando de le Muse al colle
sotto umil tetto, poi che'l ciel non volle
degnarmi di superba, e ricca loggia.

Ma si lo trovo faticoso, ed erto,
che già mi trema il cor, suda la fronte,
et tal'or vivo del mio stato incerto.

Felice voi, che giunto al sommo sete,
ove a vostro voler nel sacro fonte
trar vi potete l'honorata sete.

Mas é difícil identificar um paralelo próximo entre os dois sonetos. O *stato incerto* de Marmitta situa-se na órbita do contexto em que Petrarca empregou essa mesma expressão, uma única vez, na canção 129, *Di pensier in pensier, di monte in monte*, «[...] Questo arde, et di suo stato è incerto» (v. 13), referindo-se a flutuações entre estados de ânimo diferenciados. A deambulação do amante no seio da natureza tem por correlato a dificuldade em saber qual é a sua condição. «Co-stui brucia d'amore e non sa più in quale condizione si trova (forse

nel senso che non sa se il suo amore sia o no ricambiato)», observa um dos mais recentes comentadores do *Canzoniere* (ed. Santagata, *Canz.*: 629). Esta anotação reenvia para o tópico do *non scio*, em correlação com o v. 6, no qual se diz que a alma se encontra *sbigottita*, palavra característica do vocabulário do *dolce stil novo* que exprime a incapacidade de reflectir por parte de um amante que procura acolhimento na natureza solitária, «ivi s'acqueta l'anima sbigottita». Assim sendo, gera-se um alheamento que não propicia a exploração das profundezas da interioridade.

Ora, em Camões, a assunção enfática do estado de incerteza, desde o primeiro verso, faz-se fulcro da análise da sua intimidade. Apesar de esse estado encontrar precedentes no dissídio petrarquiano, não se identifica com ele. Os contrários circulam intrinsecamente um em torno do outro, em virtude da dialéctica camoniana, num balanceamento equilibrado pelo neoplatonismo.

Mas há um tipo específico de oximoro, o oximoro eufórico, que se lhe encontra estritamente associado e, correlativamente, também associado à dialéctica e à metamorfose por contiguidade. Aliás, o último terceto de *Amor é um fogo que arde sem se ver* bem põe em relevo, conforme anotou Faria e Sousa, o modo como os contrários de amor se conjugam. A aproximação de opostos leva a que cada um deles reverta sobre o outro, em sucessão. Então, a contradição perde aquela aspereza aguda que anda associada ao dissídio, na medida em que a irreduzibilidade entre opostos é mitigada. Da mesma feita, o movimento dialéctico envolve os seus termos num fluxo que tudo interliga em continuidade, e que relativiza a existência de formas fixas, fechadas sobre si mesmas. Daí decorre como que uma metamorfose contínua entre estádios que se sucedem. *Tanto de meu estado me acho incerto* e *Amor é um fogo que arde sem se ver* são, na verdade, um contínuo de transformações. Cada estádio desdobra-se no seu oposto e os vários pares de dualidades e de oposições entrelaçam-se em sucessão.

Além disso, os processos de harmonização entre os termos das oposições e o sistema de correlações acentuam essa aproximação, como o mostra o comentário que fiz aos dois sonetos. Estruturas analíticas contrastivas de base binária tendem a ser recompostas em arranjos simétricos, através de uma modulação equilibrante. A aproxi-

COMENTÁRIO A CAMÕES, VOL. 1

mação entre os membros das oposições é feita através da escolha de palavras ligadas a campos semânticos que a memória antropológica associa por contraste, de correspondências lexicais, da paronomásia, de figuras retóricas de paralelismo fonético, morfológico, sintáctico, de tropos em quiasmo, etc. Mas as várias séries de contraposições encontram-se também organizadas, verticalmente, por figuras de paralelismo, através da correlação.

Nos dois sonetos, a acumulação de oximoros e figuras de contraposição encontra-se ligada ao enigma e à técnica da definição por perguntas. O facto não tem passado despercebido à crítica. Wilhelm Storck, na sua tradução alemã de *Amor é um fogo que arde sem se ver*, intitidou-o, precisamente, *Was ist Liebe?*, ou seja, *O que é amor?* (*Sämtliche Gedichte* II 1880: 84). Por sua vez, Micaela Moreira classificou-o como soneto filosófico, integrando-o no grande grupo dos sonetos expositivo-argumentativos com função expressiva (Moreira 1998: 82-86).

Nesse âmbito, Camões mostra a mestria com que trabalha estruturas conceptuais que tinham tido larga circulação durante a Idade Média, e que continuaram a ser exploradas pelo lirismo petrarquista. Pietro Bembo, nos *Asolani*, coloca na boca da personagem Lisa os seguintes interrogativos acerca de amor (335),

Se è cagione Amore di tanti mali, quanti tu di' che i vostri scrittori gli appongono, perché il fanno eglino Idio? Perciò che, sì come io ho letto alcuna fiata, essi il fanno adorar dagli uomini e consacrargli altari e porpongli voti e dannogli l'ali da volare in cielo. Chiunque male fa, egli certamente non è Idio, e chiunque Idio è, egli senza dubbio non pò far male.

Apesar de ser apresentado como causa de tantos desatinos, amor é endeusado pelos homens. Ora, estas observações vão no sentido do desfecho de *Amor é um fogo que arde sem se ver*, na medida em que o respectivo ponto de chegada, o bom acolhimento merecido por amor, é confluyente. O tema da definição de amor teve uma certa voga epocal, tendo-lhe o próprio Bembo dedicado o poema *Amor è, donne care, un vano et fello* (*Prose e rime*: 535-536). Mas note-se que Camões se situa num plano menos abstracto.

O soneto *Amor é um fogo que arde sem se ver* apresenta-se, desde o seu primeiro verso, como uma definição sob a formulação canónica de sujeito, verbo ser na terceira pessoa do indicativo presente e nome predicativo do sujeito. Ao longo de onze versos, a definição procede por acumulação de contradições. De entre as várias figuras de retórica que podem exprimir o jogo de opostos, Camões privilegia o oxímoro. Na verdade, trata-se de um artifício que funde, por crase, os termos em contraposição, trazendo para primeiro plano, neste soneto, os paradoxos de amor e as suas falhas lógicas com grande eficácia retórica. Os seus termos refazem-se a uma longa tradição literária, mas que Camões submete a processos de intersecção e reelaboração não só inusitados, como até dotados de uma certa ousadia, patente na forma como trabalha elementos de proveniência edificante, tirados do *De remediis*.

A exploração da tensão entre contrários para definir amor tinha, na verdade, ilustres antecedentes na literatura de tema amoroso. Essa via fora explorada com grande mestria pelos poetas occitanos, como se viu. No quadro daquela variedade de situações através das quais são traduzidas as inexplicáveis oscilações de amor, o seu efeito pragmático liga-a ao *devinalh*. Em *Amor é um fogo que arde sem se ver*, a ênfase resultante dos processos retóricos utilizados, juntamente com o seu carácter inusitado, conforme expliquei, funcionam como procedimentos de *captatio* que suscitam a participação do leitor. O enigma é, porém, aparente. O fulcro de todas as estranhas situações apresentadas coincide com a palavra com que se inicia o soneto, amor, que é também aquela com que termina. Desta feita, o enigma redundava numa estratégia que atrai a participação do leitor.

Se confrontarmos o soneto de Camões com o citado passo da *Ars* de Matthieu de Vendôme (150) sobre os atributos de uma coisa ou de uma pessoa, poderemos verificar que, ao longo das duas quadras e do primeiro terceto, se responde à pergunta *quid sit amor*, e que no segundo terceto é colocada a questão do *quomodo*. Mas a resposta a um eventual *quid sit amor* vai-se deslocando, gradualmente, para um *qualis sit amor*, ou seja, como é amor, qual é a sua natureza. Assim, do plano da especulação abstracta passa-se para o da fenomenologia das vivências amorosas. Nesse sentido, a composição aproxima-se da canção de Guido Cavalcanti *Donna me prega*, — *perch'eo voglio dire*, de-

dicada à indagação da natureza de amor. Também Petrarca, no acima transcrito *S'amor non è, che dunque è quel ch'io sento?* (*Canz.* 132), desenvolve o tema da definição de amor com recurso a oposições. Mas o tópico da definição vai-se desdobrando no da não definição, através de um complexo sistema de bipartições que segue a técnica da *divisio*. Camões é menos artificioso. Aliás, o modelo construtivo dos onze primeiros versos é bastante uniforme. A tensão dual que sustém amor apoia-se no oximoro, veículo de penetração na intimidade lírica.

O equilíbrio em que redundava uma tal acumulação de oximoros eufóricos propulsiona a pergunta que é colocada no último terceto, avançando para um outro plano. Consagra a estranheza de amor. Todo o anterior desenvolvimento do soneto pressupunha uma pergunta, que, porém, acabou por não ser explicitada. Só quando a composição está prestes a terminar é que é formulada uma *quaestio*, mas cuja incidência é diversa. Passa-se, na verdade, do *quid* implícito ao *quod modo* explícito. Mas a resposta a esse *quod modo* não é directamente formulada. Na verdade, não é possível explicar, por via racional, as estranhezas de amor. Resta, pois, a remissão para as várias reacções fenomenológicas de amor, que então, retomadas num outro plano, reafirmam o carácter desconcertante de amor.

Também o soneto *Tanto de meu estado me acho incerto* é todo ele construído a partir de contraposições, na linha dos versos *de oppositis*. Ao contrário do que acontece com *Amor é um fogo que arde sem se ver*, não se apresenta, inicialmente, como soneto de definição. Contudo, no último terceto é formulada uma pergunta, em termos que se aproximam da prática das *quaestiones*. Indaga o *cur*, o porquê, isto tomando como ponto de referência, uma vez mais, o citado passo da *Ars* de Matthieu de Vendôme (150).

Trata-se de uma pergunta de alteridade, feita por uma outra voz que não a do poeta, e que lhe oferece ocasião para se exprimir. Como se sabe, esse procedimento era corrente na especulação escolástica, cujas exercitações previam que o mestre ou uma voz dominante dirigisse ao pupilo a pergunta e orientasse as suas respostas. O lirismo italiano do século XIII abriu-o à indagação por parte de uma alteridade que, ao mesmo tempo que nutre expectativas em conhecer o que não sabe, investe nesse diálogo a sua participação emotiva. A canção de Guido Cavalcanti *Donna me prega*, — *perch'eo voglio dire* é apresen-

tada, logo desde o seu primeiro verso, como resposta à pergunta de uma senhora, e Dante, num momento fulcral da *Vita nova*, compreende a via do aperfeiçoamento através de amor ao compor uma canção resultante da relação dialógica estabelecida com o público feminino, *Donne ch'avete intelletto d'amore*.

Mas o soneto de Camões, como não poderia deixar de ser, situa-se muito para além desse nível de abstractismo medieval. As suas vias são as do petrarquismo. A interrogação é hipotética, segundo o modelo de *S'amor non è, che dunque è quel ch'io sento?* (*Canz.* 132). Em Petrarca, essa modalidade construtiva alargava-se a todo o soneto, ao passo que, em Camões, apenas é utilizada no seu desfecho. Aí reside, desde logo, um efeito retórico de grande alcance. Ao longo de onze versos, vão sendo apresentadas as extraordinárias contradições próprias do estado de incerteza, as quais, pelo seu teor paradoxal, não podem deixar de se afigurar surpreendentes, mas só no final da composição é colocada a questão de fundo, que incide sobre as razões de uma tão inusitada acumulação de situações. Desta feita, a pergunta enche-se de um carácter enigmático, como se de um *devinalh* se tratasse. Uma adivinha também ela fora de comum, dado que só no fim é formulada a pergunta.

A resposta imediata é um *não sei* (v. 13). A negação do saber carrega consigo um longo historial literário. Guilherme de Aquitânia, com *Farai un vers de dreit nien*, desenvolveu de modo artificioso o tópico do *no-sai-que-s'es*, ao formular um enigma por acumulação de contrários. Como se viu, o adensamento de oposições e jogos antitéticos está para a incerteza gerada no plano psicológico e do conhecimento. Também no soneto de Camões a acumulação de surpreendentes oximoros e contraposições exprime um estado que é de incerteza. Mas na dimensão interior implicada pelos limites que se colocam ao saber ressoam os antecedentes agostinianos de um *nescio quid*.

Entre a estrutura do oximoro, enquanto figura de retórica, e o fundo de racionalidade contido na interrogação final, *cur*, porque é que, corre um lapso conceptual. Das várias figuras de retórica que se vão acumulando ao longo do soneto, destaca-se o oximoro, o qual, pelo afastamento dos princípios de racionalidade que lhe é próprio, traduz muito bem aquela falta de lógica que caracteriza o estado de incerteza. A incidência da pergunta sobre o *cur*, o por que razão, cor-

COMENTÁRIO A CAMÕES, VOL. 1

responde a uma tentativa de repor essa carência de racionalidade. Todavia, o *non scio* da resposta inviabiliza, à partida, tal propósito. Mesmo quando se passa à forma afirmativa, o valor de realidade da asserção é moderado, sendo a resposta apresentada sob a forma de suspeita, «suspeito / que só porque vos vi, minha Senhora». Neste ponto, poderia ser invocado o silêncio de galanteria dos códigos de comportamento cortesanesco. Recobre emoções e pensamentos que, pela sua delicadeza, são sugeridos de forma velada através de gestos e atitudes, mais do que ditos. Por sua vez, a remissão para a figura feminina encontra precedentes noutros poetas da época. Também Boscán a apresenta como causa do seu estado, «A este estado, señora, / é llegado a causa vuestra» (96). Estes versos não têm, porém, o relevo de uma declaração conclusiva. Além disso, em *Tanto de meu estado me acho incerto* há um elemento mediador que detém todo o relevo, o olhar. Na verdade, o que é dito, com absoluta limpidez, no último verso do soneto, é que o poeta supõe que o motivo do seu estado de incerteza é ter visto a amada. Ora, esta temática da visão ganha particular sentido no quadro do pensamento neoplatónico.

A esse propósito, Leo Spitzer faz uma observação de grande interesse para a interpretação do soneto, ao correlacionar o tópico retórico da definição por perguntas quer com a falta de confiança nos sentidos exteriores que era própria da mentalidade medieval, quer com o uso do verbo *ver* (Spitzer 1959: 386-387). A citação anteriormente apresentada de uma definição inserida num diálogo sobre hermenêutica nominalista mostra como o jogo de oposições entre o ser e o não ser, entre o nome e a coisa, entre a realidade dos fenómenos irrealis e a realidade das palavras que os nomeiam, e assim sucessivamente, acompanha temas como o sonho ou a perscrutação através dos sentidos. Perante as dúvidas suscitadas por realidades contrastantes, é o olhar interior que guia o homem, à margem dos perigos do espelho narcísico destabilizador. Esse valor ressurgem em toda a tratadística do neoplatonismo renascentista.

Para rematar um percurso que, partindo de dois sonetos de Camões, *Tanto de meu estado me acho incerto* e *Amor é um fogo que arde sem se ver*, levou por séculos de literatura europeia, recorde-se a estrofe de *Sôbolos rios que vão* (*Rimas*: 110),

Que os olhos e a luz que atea
o fogo que cá sujeita,
não do sol, mas da candeia,
é sombra daquela Ideia
qu'em Deus está mais perfeita.

Nela se cruzam procedimentos relacionados com os dois sonetos. O fogo que sujeita quem vive à face da terra é ateadado pela luz dos olhos, que é candeia do corpo, mas não é sol. Reflecte a perfeição divina, de acordo com os princípios do neoplatonismo. A identificação da fonte destes versos, como foi feita por Vasco Graça Moura, num passo do *Sermão da Montanha* («Lucerna corporis est oculos»²⁷, *Mat.* 6, 22), esclarece que os olhos são a candeia do corpo capaz de iluminar e de penetrar na materialidade das coisas, de modo a revelar qual é o estado do corpo (Moura 1994: 85-87).

A contraposição entre a intensidade da chama da candeia e a força que advém da sua ligação a um nível superior implica todo um filão retórico que passa também por *Amor é um fogo que arde sem se ver*. É a mesma a ideia de um fogo velado, cujo fulgor se liga a um outro plano. O veículo mediador através do qual se estabelece a ligação entre o sol e a candeia são os olhos e a sua luz. Correlativamente, em *Tanto de meu estado me acho incerto* é a visão da amada a desencadear o estado de incerteza vivido pelo poeta. Como tal, também ela ocupa um plano superior, para além da impossibilidade de racionalizar os termos em contraste. Amor não anula os contrários. Também ele os ilumina, na sua humanidade.

BIBLIOGRAFIA

1. TEXTOS LITERÁRIOS DE REFERÊNCIA

Bembo, Pietro, *Prose e rime*, a cura di Carlo Dionisotti, Torino, Unione Tipografico-Editrice Torinese, [1966] 1992.

Bembo, Pietro, *Le rime*, a cura di Andrea Donnini, Roma, Salerno, 2008, 2 vols.

²⁷ 'A candeia do corpo são os olhos'.

COMENTÁRIO A CAMÕES, VOL. 1

- Boscán, Juan, *Obras completas*, edición de Carlos Clavería, Madrid, Cátedra, 1999.
- Cancioneiro da Biblioteca Nacional (Colocci-Brancuti)*. Cod. 10991, prefácio de João Palma-Ferreira, apresentação de Luis F. Lindley Cintra, Lisboa, BN/IN-CM, 1982, reprodução facsimilada.
- Il Cinquecento*, a cura di Giulio Ferroni, Milano, Garzanti, 1978.
- Epicuro, Marcantonio, *I drammi e le poesie italiane e latine*, a cura di Alfredo Parente, Bari, Laterza, 1942.
- Faral, Edmond, *Les arts poétiques du XII et du XIII siècle. Recherches et documents sur la technique littéraire du Moyen-Age*, Paris, Honoré Champion, 1971.
- Groto Cieco di Hadria, Luigi, *La prima parte delle rime*, Venetia, per Fabio e Agostin Zopini fratelli, 1577.
- Guglielmo IX d'Aquitania. Poesie*, edizione critica a cura di Nicola Pasero, Modena, STEM, Mucchi, 1973.
- Hildegard of Bingen, *Symphonia*, translation and comment by Barbara Newman, New York, Cornell University Press, 1998.
- Libro quinto delle rime di diversi illustri signori napoletani, e d'altri nobilissimi ingegni*, nuovamente raccolte, e con nova additione ristampate, in Vinegia, appresso Gabriel Giolito de Ferrari et fratelli, 1555 / <<http://rasta.unipv.it/index.php>> (2-2011).
- La lirica rinascimentale*, a cura di Roberto Gigliucci, introduzione di Jacqueline Risset, Roma, Istituto Poligrafico, 2000.
- Marmitta, Giacomo, *Rime*, Parma, Viotti, 1564 / Ed. Marco Bertucelli, *Cinquecento Plurale* <<http://www.nuovorinascimento.org/cinquecento/archivio.html>> (2-2011).
- Paterno, Ludovico, *Nuovo Petrarca*, in Venetia, appresso Gioan'Andrea Valvassori, detto Guadigno, 1560.
- Petrarca, Francesco, *Canzoniere*, ed. Marco Santagata, Milano, Arnoldo Mondadori, 1996, ²2004.
- Petrarca, Francesco, *Canzoniere. Rerum vulgarium fragmenta*, a cura di Rosanna Bettarini, Torino, Einaudi, 2005, 2 vols.
- Petrarca, Francesco, *Trionfi, rime estravaganti, codice degli abbozzi*, a cura di Vinicio Pacca e Laura Paolino, introduzione Marco Santagata, Milano, Arnoldo Mondadori, 1996.

- Petrarca, Francesco, *Les remèdes aux deux fortunes*, texte établi et traduit par Christophe Carraud, Grenoble, Jérôme Millon, 2002, 2 vols.
- Pignatelli, Antonio, *Rime*, a cura di Maurizio Slawinski, Torino, Res, 1996.
- Poesia grega de Álcman a Teócrito*, organização, tradução e notas Frederico Lourenço, Lisboa, Cotovia, 2006.
- Les poésies du troubadour Raimon de Miraval*, éditées par L. T. Topfield, Paris, Nizet, 1971.
- Il Quattrocento*, a cura di Carlo Oliva, Milano, Garzanti, 1978.
- Rojas, Fernando de, *La Celestina*, edición y notas de Julio Cejador y Frauca, Madrid, Espasa-Calpe, 1972, 2 vols.
- Le roman d'Eneas*, édition critique d'après le ms B. N. fr. 60, traduction, présentation et notes d'Aimé Petit, Paris, Librairie Générale Française, 1997.
- Roncaglia, Aurelio, *Venticinque poesie dei primi trovatori (Guillem IX, Marcabru, Jaufre Rudel, Bernart de Ventadorn)*, Roma, Istituto di Filologia Romanza dell'Università di Roma, 1949.
- Rossell, Antoni, *Els trobadors catalans*, Barcelona, DINSIC, 2006.
- Stampa, Gaspara/Franco, Veronica, *Rime*, a cura di Abdelkder Salza, Bari, Laterza, 1913 / <<http://www.bibliotecaitaliana.it>> (2-2011).
- Tarsia, Galeazzo di, *Rime*, edizione critica a cura di Cesare Bozzetti, Milano, Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, 1980.

2. ESTUDOS

- Agamben, Giorgio, *Stanze. La parola e il fantasma nella cultura occidentale*, Torino, Einaudi, 1977.
- Akehurst, F. R. P./Davis, Judith M. (edited by), *A Handbook of the Troubadours*, Berkeley/Los Angeles/London, University of California Press, 1995.
- Almeida, Isabel Adelaide, «Camões e a poesia de arte menor», Maria João Borges et alii, *Lírica camoniana. Estudos diversos*, Lisboa, Cosmos, 1996: 47-63.
- Auerbach, Erich, *Literatursprache und Publicum in der lateinischen Spätantike und im Mittelalter*, Bern, Frank, 1958.

COMENTÁRIO A CAMÕES, VOL. 1

- Bec, Pierre, *La lyrique française au Moyen Age. XII^e-XIII^e siècles. Contribution à une typologie des genres poétiques médiévaux. Études et textes*, Paris, Picard, 1977-1978, 2 vols.
- Boitani, Pietro, «Tutti li miei penser», *Il tragico e il sublime nella letteratura medievale*, Bologna, Il Mulino, 1992: 93-99.
- Castro, Aníbal Pinto de, «Camões e a tradição poética peninsular» [1984], *Páginas de um honesto estudo camoniano*, Coimbra, CIEC, 2007: 85-104.
- Contini, Gianfranco, «Preliminari sulla lingua del Petrarca» [1951], *Varianti e altra linguistica. Una raccolta di saggi (1938-1968)*, Torino, Einaudi, 1970: 169-192.
- Curtius, Ernst Robert, *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, Bern, Francke, 1948.
- Dronke, Peter, *Medieval Latin and the Rise European Love-Lyric*, Oxford, Clarendon Press, 1958, 2 vols.
- Ferroni, G./Quondam, A., «La locuzione artificiosa». *Teoria ed esperienza della lirica a Napoli nell'età del manierismo*, Roma, Bulzoni, 1973.
- Forster, Leonard, *The Icy Fire. Five Studies in European Petrarchism*, Cambridge, Cambridge University Press, 1969.
- Gigliucci, Roberto, *Oxymoron amoris. Retorica dell'amore irrazionale nella lirica italiana antica*, Roma, De Rubeis, 1990.
- Gigliucci, Roberto, «Appunti sull'ossimoro d'amore nel Rinascimento», in *Studi (e Testi) Italiani*, 5, 2000, *Immagini riflesse. Studi sul moderno in letteratura*, a cura di M. Olivieri: 65-77.
- Gigliucci, Roberto, *Contraposti. Petrarchismo e ossimoro d'amore nel Rinascimento*, Roma, Bulzoni, 2004.
- Groupe µ/J. Dubois/F. Edeline/J.-M. Klinkenberg/P. Minguet/F. Pire/H. Trinon (Centre d'études poétiques, Université de Liège), *Rhétorique générale*, Paris, Seuil, [1977] 1992.
- Kay, Sarah, *Courtly Contradictions. The Emergence of the Literary Object in the Twelfth Century*, Stanford, California, Stanford University Press, 2001.
- Köhler, E., «No sai qui s'es - No sai que s'es (Wilhelm IX von Poitiers und Raimbaut von Orange)», *Esprit und arkadische Freiheit. Aufsätze aus der Welt der Romania*, Frankfurt, Bonn, 1966: 46-66.

- Lausberg, Heinrich, *Elementos de retórica literária*, tradução, prefácio e aditamentos de R. M. Rosado Fernandes, 5.^a ed., Lisboa, FCG, 2004.
- Lawner, Lynne, «Notes towards an interpretation of the *vers de dreyt nien*», *Cultura Neolatina*, 28, 2-3, 1968: 147-164.
- Marnoto, Rita, *O petrarquismo português do Renascimento e do Maneirismo*, Coimbra, Acta Universitatis, 1997.
- Marnoto, Rita, *A «Vita nova» de Dante Alighieri. Deus, o amor e a palavra*, Lisboa, Colibri, 2001.
- Marnoto, Rita, *Sete ensaios camonianos*, Coimbra, CIEC, 2007.
- Moreira, Maria Micaela Dias Pereira Ramon, *Os sonetos amorosos de Camões. Estudo tipológico*, Braga, Universidade do Minho, 1998.
- Moura, Vasco Graça, *Camões e a divina proporção*, Lisboa, IN-CM, 1994, 2.^a ed.
- Pasero, Nicolò, «*Devinalh*, ‘non senso’ e ‘interiorizzazione testuale’: osservazioni sui rapporti fra strutture formali e contenuti ideologici nella poesia provenzale», *Cultura Neolatina*, 28, 2-3, 1968: 113-146.
- Perugi, Maurizio, *Trovatori a Valchiusa. Un frammento della cultura provenzale del Petrarca*, Padova, Antenore, 1985.
- Perugi, Maurizio, «Petrarca provenzale», *Quaderni Petrarqueschi*, 7, 1990: 107-181.
- Riquer, Martín de, *Los trovadores. Historia literaria y textos*, Barcelona, Planeta, 1975, 3 vols.
- Santagata, Marco, *Per moderne carte. La biblioteca volgare del Petrarca*, Bologna, Il Mulino, 1990.
- Scarano, Nicola, «Fonti italiane e provenzali della lirica petrarchesca» [1900], «Alcune fonti romanze dei *Trionfi*» [1898], *Francesco Petrarca*, a cura di Isotta Scarano, Campobasso, Editrice I. Scarano, 1971: 167-268; 271-340.
- Sena, Jorge de, *Trinta anos de Camões 1948-1978 (estudos camonianos e correlatos)*, Lisboa, Edições 70, 1980, 2 vols.
- Silva, Vítor Manuel de Aguiar e, *Camões: labirintos e fascínios*, Lisboa, Cotovia, 1994.
- Spitzer, Leo, «L’amour lointain de Jaufré Rudel et le sens de la poésie des troubadours», *Romanische Literaturstudien 1939-1956*, Tübingen, Max Niemeyer, 1959: 363-417.

COMENTÁRIO A CAMÕES, VOL. 1

Tavani, Giuseppe, «I canzonieri latitanti della Penisola Iberica», *Studi Romanzi*, n.s., 3, 2007: 25-45.

Vitali, Marimilda Rosa, «O soneto atribuído a Camões *Amor é um fogo qu'arde sem se ver*», in *Filologia e Literatura. Actas do CEL Centre d'Etudes Lusophones de Genève*, 2, coordenação de Maurizio Perugi, Lisboa, Genève, Colibri, 2010: 123-168.