

FJM-Enc-Cua

Cuatro lecciones sobre Camoens /

1032502



En este libro se recogen las conferencias que, con motivo del IV centenario de Camoens, impartieron en la Fundación Juan March durante el mes de junio de 1980 los profesores Jacinto do Prado Coelho, catedrático de Lisboa; Alonso Zamora Vicente, secretario de la Real Academia Española; José Filgueira Valverde, director del Museo de Pontevedra; y Vitor Manuel de Aguiar

e Silva, catedrático de Coimbra. Mientras los dos profesores portugueses se fijan en los aspectos ideológicos (do Prado) o petrarquistas (Aguiar) de la lírica de Camoens, los profesores españoles analizan las relaciones literarias hispano-portuguesas (Zamora Vicente) y la poesía de Camoens en lengua castellana (Filgueira).

CUATRO LECCIONES SOBRE CAMOENS / A. Zamora Vicente / J. do Prado Coelho / J. Filgueira Valverde / V. M. e Silva

FJM
Enc
Cua

Crítica literaria

ALONSO ZAMORA VICENTE
JACINTO DO PRADO COELHO
JOSE FILGUEIRA VALVERDE
VITOR MANUEL DE AGUIAR
E SILVA

*Cuatro lecciones
sobre
Camoens*

RHYTHMAS
DE LVIS DE CAMOES,
Diuididas em cinco partes.

Dirigidas ao muito Ilustre senhor D. Gonçalo Continho.



*Impressas com licença do supremo Conselho da geral
Inquisição, & Ordinaria.*
E M L I S B O A ;
Por Manoel de Lyra, Anno de M. D. LXXXV.
Academia de Educação Lopes mercador de livros.

T. NORTON

FUNDACIÓN JUAN MARCH/CÁTEDRA

FUNDACIÓN JUAN MARCH/CÁTEDRA

Fundación Juan March (Madrid)

Cuatro lecciones sobre Camoens



FJM-Enc-Cua

Alonso Zamora Vicente
Jacinto do Prado Coelho
José Filgueira Valverde
Vitor Manuel de Aguiar e Silva

Cuatro lecciones sobre Camoens



FUNDACIÓN JUAN MARCH • CÁTEDRA
CRÍTICA LITERARIA

Fundación Juan March (Madrid)

La Fundación Juan March no se solidariza necesariamente con las opiniones de los autores cuyas obras publica.

Doscientos ejemplares de esta obra han sido donados por la Fundación Juan March a centros culturales y docentes.



© 1981. Fundación Juan March y
Ediciones Cátedra, S. A.
Don Ramón de la Cruz, 67. Madrid-1
Depósito legal: M. 23.841 - 1981
ISBN: 84-376-0294-7
Printed in Spain
Impreso en Velograf
Tracia, 17. Madrid-17
Papel: Torras Hostench, S. A.

Índice

ALONSO ZAMORA, VICENTE

Relaciones literarias hispano-portuguesas 11

JACINTO DO PRADO, COELHO

Camões: ideologia e poesia 43

JOSÉ FILGUEIRA VALVERDE

Camoens, clásico español 71

VITOR MANUEL DE AGUIAR E SILVA

Aspectos petrarquistas da lírica de Camões ... 99

Estas cuatro lecciones sobre Camoens tienen su origen en las conferencias que se pronunciaron los días 10, 12, 17 y 19 de junio de 1980 en la Fundación Juan March con motivo de los actos organizados en torno al IV Centenario de Camoens.

Tanto en estas conferencias como en los conciertos de música y en la exposición colaboraron la Secretaría de Estado de Cultura, de Lisboa, el Museo Nacional de Arte Antigo portugués y la Fundación Calouste Gulbenkian.

Alonso Zamora Vicente es catedrático de la Universidad Complutense de Madrid y secretario de la Real Academia Española. Jacinto do Prado Coelho es catedrático de la Universidad de Lisboa, presidente de la Academia de Letras de Lisboa y director de la revista *Coloquio-Letras*. José Filgueira Valverde es director del Museo de Pontevedra y autor de un libro sobre Camoens. Vitor Manuel de Aguiar e Silva es catedrático de la Universidad de Coimbra.

Relaciones literarias hispano-portuguesas

ALONSO ZAMORA VICENTE

Tengo que hablarles a ustedes de algo relacionado con el máximo poeta de la lengua portuguesa, Luis Vaz de Camões, muerto en 1580. Parece imposible a estas alturas poder añadir algo a cuanto la erudición y la crítica han hecho en torno a la figura del autor de *Os lusiadas*, un comentario nuevo, algún punto de vista que escape a lo trillado, y bien trillado. La fama deslumbradora del poema mayor ha provocado mares y montañas de opiniones, contradicciones, elogios ditirámicos. Reconozcamos que en su mayor parte muy bien merecidos. Camões épico redondea, en las culturas renacentistas, lo que ningún otro escritor de infinitas octavas reales ha conseguido: plasmar, en un seductor revoltijo de fantasía e historia, escrita o tradicional, la realidad nacional, colectiva, de un pueblo. De un pueblo legítimamente orgulloso de su realización histórica, de sus avatares como tal. La ausencia de algo parecido en el resto de las literaturas peninsulares da aún mayor dimensión a esta faceta de Camões.

Por todo eso, y quizá más todavía porque no me siento llamado a dilucidar graves problemas épicos, no hablaré yo ahora del gran poema camoniano. Voy a hablar en cambio de otras obras

pequeñas, casi olvidadas (entre nosotros, olvidadas), mejor diría nubladas por el brillo enorme del Poema con mayúscula, y procurar acercarme a Camões con humildad. Me voy a acercar en primer lugar al teatro. Luis de Camões es autor de tres autos, de tres pequeñas comedias, indudablemente destinadas a la representación palaciega. En ellas encontraremos algunas características literarias que en una breve, pero detenida lectura, pueden sernos muy ilustradoras.

No pretendo demostrar nada, ni derrumbar un *estatus* ya consagrado. Sí solamente llamar la atención sobre una faceta del escritor Camões, que considero mal vista, o imperfectamente considerada. Los clásicos suelen ser oro en su mayor parte, y no sólo lo que más reluce. Y son clásicos porque toleran interpretaciones varias según va pasando el tiempo, que, excepcionalmente para ellos, no los aleja del todo. Voy a limitarme a leer despacio algunos pasos camonianos y procurar colocarlos en su real circunstancia literaria. Ni más, ni menos. Tampoco me extraña. Todo lo hacemos entre todos. Nada más lejos de mi intención hoy que suponer que lo que yo pueda decir es lo más importante: ése es mal de nuestra cultura de conferencias. Hemos de acabar con eso. Procuraré poner un granito de arena a esa visión.

Los autos camonianos son, ya lo he dicho atrás, tres. Dos de ellos, *Enfatriões* y *Filodemo*, se publicaron en 1587. Figuran en la *Primera parte de los Autos e Comedias Portuguesas hechas por Antonio Prestes y por otros autores portugueses, cuyos nombres van al principio de sus obras*. Impresión de Alfonso Lopes, mozo de la capilla de Su Majestad y a su costa. El tercer auto, *El Rey Seleuco*, aparece por vez primera en la obra total de Camões hecha a mediados del siglo XVII por

Paulo Craesbeck, 1644-45. Figura en el segundo tomo, el que lleva fecha 1645.

Los tres parece que estaban destinados a un público que hoy llamaríamos escogido, público de minorías. Es muy probable que *Enfatriões* responda a una necesidad escolar. La crítica, sin fundamento serio, ya que todas las minucias biográficas de Camões se mueven en simples suposiciones, ha pensado en un destino universitario. Es cierto que los Estatutos de la Universidad de Coimbra reproducían en cierta forma, desde 1538, los de Salamanca. Y en esos estatutos, los de Salamanca, se ordena que cada año se representará una comedia de Plauto o de Terencio, o una Comedia. Es indudable que en la base de la concepción del auto camoniano reposa el humanismo erudito y usual en los años mediales del siglo xvi. Plauto, donde está la fuente del auto, andaba ya en castellano desde 1515, traducido por Francisco de Villalobos, traducción que había sido publicada en Zaragoza, reimpresa en Alcalá y en Burgos. En 1525, Pérez de Oliva, en Salamanca, imprimió su *Comedia de Anfitrión*. Otras aparecen en Toledo y en Valencia, bajo la dirección esta última de Timoneda... Es decir, estamos asistiendo a una especie de propiedad mostrenca, donde el que más y el que menos se atreve a atacar con sus propias armas el problema de los amoríos de Júpiter, atraídos no tanto por el latín como elemento de sabiduría como por lo escabroso y divertido de la acción. Es un humanismo generalizado, en el que a fines del siglo xvi ya no es probablemente necesario leer a Plauto en sus propias palabras, sino que anda disperso el tema por pasillos, conversaciones, lecciones universitarias, etc. Siempre he creído muy necesario reducir a estos límites de sabiduría común el dichoso problema de las fuentes. Muchas veces, más que lecturas directas y meditadas, se trata, sin más, de un conocer obligado ambiental, y poco riguroso. Ya veremos

cómo, además, el tema de la comedia latina, respetado en su osatura, sirve en realidad de pretexto para otras excursiones poéticas. El auto de *El Rey Seleuco* también tiene una base humanística: la narración de Plutarco. Plutarco nos cuenta la pasión incestuosa de Antíoco por Estratónica, mujer de su padre, Seleuco. El médico Erasístrato, descubrió las raíces del mal que aquejaba a Antíoco, para lo cual se limitó a observarle. Vio cómo perdía el habla en presencia de su madrastra, cómo el sudor le brotaba aprisa, el pulso se le alteraba, en fin, todos aquellos rasgos de la pasión oculta que luchaba por brotar a la par que por esconderse. Conocida del rey Seleuco la razón de la enfermedad del hijo heredero, convocó a sus vasallos para pedirles opinión sobre el caso, y, tras previa resolución, casó a su hijo con su propia mujer.

También este auto tiene un origen digamos áulico. Sabemos que se representó en Lisboa, en casa de un caballero de Palacio, Estacio de Fonseca, repostero de Juan III, rey que colmó de dignidades al referido hidalgo portugués. Alguien ha pensado en que fue una Noche de Navidad la representación, a la vez que para celebrar una boda. ¡Cuánta, cuánta elucubración se ha hecho para aclararse los nombres de los posibles novios: él Mendes, ella Gonçalves! Unas teorías sobre los personajes aparecidos en la pequeña obrita (Isabel Tavares, prima del poeta, Reina Doña Catalina, etc.) no pasan de ser amables pasatiempos. Sí es importante, en cambio, la cita de los *apóstolos*, nombre popular en Portugal para designar a los jesuitas, que se establecieron en el reino en 1540. Esta fecha y la del personaje citado ponen límites a la redacción del auto.

El tercer auto, *Filodemo*, es el más largo y complejo de todos. El más alejado de la tradición del auto, si queremos, aunque ya veremos la fidelidad de Camões a ciertos modelos. Un ambiente de

pérdidas novelescas, de reconocimientos tardíos, de pastorela enamorada y de manifestaciones palatinas y rústicas por igual, le dan un movimiento y una expresividad que quizá no tienen los otros dos. Sabemos que fue representado en la India, en Macao, según teorías más o menos seguras. Fue representado ante Francisco de Barreto, nombrado gobernador de la factoría de Chaul (de la que no llegó a tomar posesión, según se deduce de un documento hallado con posterioridad, otorgado por Felipe II en 1585). De todos modos tampoco se debe despreciar la tradición por entero. Según esto, Barreto fue designado gobernador en 1555 y sería para los festejos de su nombramiento para lo que se representó *Filodemo*. Lo cual no quiere decir que se escribiera con ese motivo: ya podía ir escrito de Portugal, de donde Camões había salido en 1553. (Ese año ya se le localiza en Goa.) Desde luego todo en el auto es, no europeo, como dicen algunos críticos portugueses, sino más claramente occidental peninsular. También los críticos entusiastas han intentado reconocer en la trama de *Filodemo* algo relativo a las pasiones personales, amorosas, de Camões. En este caso por una infanta, María, hija de don Manuel. Puritita fantasía. Toda la base de *Filodemo* se monta sobre el problema folklórico de los niños perdidos en la infancia, criados por persona que no es de su linaje, pero que, al fin, recobran su auténtico ser, sea cual fuere el medio, y Dios en casa de todos.

He intentado decir rápidamente algo de cada uno de los tres autos. Pero falta algo muy importante para mí. Buena parte de cada uno de ellos está escrita en español. Y con gran asombro mío, los comentarios se han reducido a alguna que otra llamada. Hablan español esos personajes por rusticidad, por hacer gracia, en fin, como si Camões hubiera cometido el pecado más o menos venial de equivocarse. Pero pocos se han moles-

tado en destacar que la mayor parte de las veces que el español sale en ese teatro, sale vestido de lírica tradicional, cumpliendo una función dramática, como en los momentos más logrados de la tradición vicentina anterior, y como la desempeñará en la lopesca posterior. En fin, que no, que no todo es tan fácil como parece. Intentaré analizar hasta dónde me sea posible algún aspecto de este teatro.

Miremos, por ejemplo, *El Rey Seleuco*. La lejana fuente, limitada, como es de esperar, a la narración ensalzadora del hecho político, heroico, mitificado, está llena de solemnidad y de severa ponderación. Intervienen los cortesanos y consejeros a fin de que la resolución regia no sea tomada a la ligera. Se viste todo de una indudable trascendencia. La narración de Plutarco bordea, en sólido equilibrio, el prodigio, el portentoso. Camões en realidad se olvida de eso, y se limita a dar unas muy breves palabras sobre lo que, esperaríamos, debería ser el núcleo argumental importante. En cambio, la galanura, la gracia, se desbordan por aquí y por allá, pero sin aportar gran cosa nueva a lo que la tradición de un teatro menor venía exigiendo. Nos encontramos con una concesión, el mito clásico, en realidad hecha a la parte del público que puede entender lo que allí se recuerda del tema antiguo. Las diez, quince, veinte personas que por su formación conocen a Plutarco, o lo hayan perseguido en conversaciones o lecturas. Plutarco había sido traducido ya por Alfonso de Palencia, y publicado en Sevilla todavía dentro del siglo xv, en 1491. Las vidas plutarquianas desparramaron un hálito de ejemplaridad por la cortesanía renacentista, llegaron a todas partes, como un componente más de cualquier norte de conducta. En el medio cortesano en que Camões proyecta su teatro, las personas de raigambre universitaria se sentirían arropadas, protegidas en su sabiduría por el recuerdo de los

amores incestuosos y la rápida y política decisión del padre y marido. Pero, digámoslo pronto, eso es lo de menos en el auto camoniano. Eso no tiene la menor importancia. Está incluso, si se me permite emplear palabras al abuso, desmitificado, marginado. La economía del auto se pierde en un largo proceso de premeditada dilación. No acaba de llegar nunca el problema para esos espectadores sabios, que asistirán, no sin cierta impaciencia, a lo que en la escena ocurre. Efectivamente, nos encontramos de rondón con un largo parlamento, en prosa, en el que el dueño de casa, el huésped que nos da el regalo de la representación, nos explica muy directamente sus propósitos: el autor ha querido darle la farsa para celebrar la noche y hacerla más digna. Es de enorme interés este dirigirse al público, haciéndole ver, con una sombra de broma o de menosprecio, que si no le gusta lo que va a venir, que se aguante. Si espera algo importante, allí no lo va a haber. Que se vayan a otros barrios de la ciudad, a los pueblecitos de las proximidades de Lisboa (Castañeira, Alhos Vedres, Barreiro) que sin duda algo dirían por su formación, hábitos o caracteres, al hombre de la corte (comparemos con la resonancia de Alcorcón, Majadahonda, en Madrid) o que se vayan a charlar con el boticario de la Rua Nova, que de seguro tiene siempre materia de conversación. Es decir, nos entramos de sopetón en un mundillo popular, de cháchara, de chismorreos y de broma. Nada nos hace presagiar el mito de la antigüedad. El diálogo se va sucediendo lento y alargado, entre el mayordomo de la casa y su criado. Ese diálogo se basa en una serie de ingenuos chistes fundados en la interpretación de las frases al pie de la letra, y en presentar una suave ironía de doble sentido en algunas ocasiones. El mayordomo pregunta si han venido las figuras ya. O sea, que estamos esperando a unos tipos de cómicos que representen los moldes dra-

máticos, tal y como Cervantes recordaba haber visto a Lope de Rueda representar.

El diálogo chispea como en el mejor Lope de Rueda, que, sin duda alguna, es conocido por Camões. Las discusiones en prosa de *El Rey Seleuco*, lo mismo que las de *Filodemo* participan enteramente de un regusto del *Deleitoso*, que había sido publicado en Sevilla y en Valencia en 1567. Si para *Filodemo*, del que tenemos noticia anterior en fecha, sería discutible, ya no lo es para *El Rey Seleuco*. Pero de todos modos, sí es muy viva la presencia de una voz de la calle, de la representación improvisada en plazuelas y atrios, y sin más trascendencia que la de hacer reír un ratito. El mozo nos cuenta que acaban de llegar las figuras, aunque, en realidad, llegan al fin de su vida, por lo maltrechas que están. Han sufrido empujones, tirones, pedradas, el Ángel figura está descabezado, el Ermitaño desbarbado, y entre la refriega se ha perdido una zapatilla (¡qué recuerdo del encuentro de *la carátula!*): habrá que pregonarla en los púlpitos. Aunque si cosa buena fuere y no una modesta zapatilla, ya veríamos si se pregona-ba o no. El diálogo se prolonga, se prolonga, cualquiera diría que Camões no tiene interés alguno en Seleuco y su problema matrimonial. Van llegando otras personas que hablan de su vida, que desparraman esa charla creciente y vívida del coloquio. De qué tierra eres; toda la tierra es una; es hijo de su tío, ya que como todos los curas tienen sobrinos y él lo es...; escribe unos versos intragables, que nos recita enteritos; tiene una enamorada que es tendera... Y así sucesivamente. Hemos pasado 20 páginas del *Rey Seleuco* y por allí no hay rastro del venerable mito. Pero el público está encantado, qué duda cabe. Quizá estará disgustadilla esa fracción del público que conoce la realidad plutarquiana, y sigue esperando ver cómo se resuelve una vez más y repetidamente el enamoramiento del hijastro y la madrastra. Pero,

¿qué tiene que ver con eso esta tan larga introducción?

Estamos asistiendo, sin más, a la delicada técnica del retraso, del suspense, diríamos hoy, de Gil Vicente. Todo, en la última osatura del auto camoniano, es vicentino. Construye con una leve anécdota, conocida o no, utilizando recursos folklóricos o de tradición literaria que ya bordean el lugar común, y lo hace con indudable finura y con exquisito tacto. Recordemos lo que pasa, por ejemplo, en la *Comedia del viudo*. Fluyen y fluyen versos hablando y hablando ininterrumpidamente, unas veces en serio, otras en broma. Y gastamos dos terceras partes de la comedia sin que haya ocurrido absolutamente nada. No hay conflicto dramático, no hay lucha, no existe antagonismo alguno. En el fondo se nos ha estafado el tiempo que podemos dedicar a la contemplación de la comedia, pero nos sentimos blandamente arrullados, partícipes de algo que nos habla cercanamente. En Gil Vicente, las preocupaciones por la muerte de un familiar, cada vez más viudo a medida que multiplica sus lágrimas, un viudo que, en realidad, recita una variante más o menos ocasional de las Coplas manriqueñas (también Camões cita con frecuencia versos manriqueños), y luego, en un lejano combatir de contrastes, asistimos a otra larga recitación humorística de quien le felicita por haber perdido la mujer y haberse librado así de tantos males como las cualidades femeninas acarrear. Estamos inmersos en un mundo que ya no es literatura: el *ubi sunt*, la muerte y la poesía pro o antimujeres, descienden de su alto estrado palaciego al común de las gentes. Pero lo importante, es esa técnica de dejar pasar el tiempo, de alejarse y acercarse al conflicto dramático que el título nos ofrece sin que acabemos de entrar en él. Una edición corriente del *Rey Seleuco* alcanza, todo lo más, unas 50 ó 52 páginas. Hemos pasado 20 y no hay el menor ras-

tro del conflicto clásico. Y las últimas palabras del parlamento previo, visten de zumba todo lo que pueda sobrevenir. Aparece la primera figura, vestida con ciertos rasgos árabes, con marlota de vivos colores. El mozo, ¿un presagio de la cobardía típica del gracioso?, se mete debajo de la mesa, mientras el eco de una cancioncilla le sale arreglado de los labios: Éste —dice— parece que anda de amores con la niña de los ojos verdes. Y esa figura nos dice que va a comenzar ya la cosa: toda va a ser para reir, de cabo a rabo; y luego saldrán quince doncellas que, escapadas de casa de sus padres, van a coger aceitunas. Y detrás saldrán unos mozos canturreando: *Quem tem amores en Sintra...* Y después de cantar harán una danza de espadas que será lo que haya que ver. Y luego vendrá el Rey don Sancho, bailando la danza de los matachines... y aun más, mucho más...

Bien, es una introducción jocosa, un tomar situación ante lo que pueda acaecer. Algo que hará levantar los hombros compasivamente al espectador universitario, entendido en latines, versos largos e historia antigua. Pero yo creo que hay que destacar cómo en esta pequeña (no tan pequeña) introducción dilatoria, Camões está al cabo de la calle de la vida tradicional española del momento. Ese figurón ridículo arde de amores con la niña de los ojos verdes. De acuerdo. Nunca se ha reconocido la burla de la enorme repetición enamorada de la vieja y cada vez más bella canción: «Despertad, ojuelos verdes, / que a la mañanica lo dormiredes». Son los ojuelos verdes que asoman por el *Cancionero general*, que el propio Camões emplea en portugués en alguna de sus *Rimas*, como «cantar velho», que figura con variantes en muchas otras canciones, y que atraviesa como un escalofrío las letras para cantar del teatro de Lope de Vega. Esas mujeres que van a coger aceitunas ¿no andan también por miles de

canciones tradicionales? «Apañando aceitunas / se hacen las bodas», cantamos todavía, empleando *apañar*, verbo occidental, camoniano. Y las viejas morillas de Jaén acuden a la memoria de todos. El *Refranero* de Correas tiene un buen repertorio de aceitunas. (Igual que de ojos verdes.) Y los mozos que canturrean *Quem amores tem...* Nuevamente la copla popular se enreda en las frases del cómico presentador: «Quien amores ten, afinque los bien», aparece como vieja en *El Maestro* de Luis Milán, y *El Cancionero de Herberay des Essarts* recoge la más famosa «Quien amores tiene, ¿cómo duerme?» Ese Rey don Sancho, o esa figura de Rey, baila la danza de los matachines. (No hará falta insistir en la danza de espadas que bailan los mozos después de su canto: es cosa que llena el folklore peninsular.)

Los matachines, danza que llena multitud de entremeses, de fiestecillas populares, increíblemente divulgada, hasta el punto de vivir hoy en América, donde en lugares como Méjico difícilmente encontraremos un sólo pueblo que no la practique al llegar sus fiestas anuales. (Esos matachines aparecen todavía en sitio tan inesperado como *Tirano Banderas*, de Ramón del Valle-Inclán.) La mención quizá más vieja de los matachines, ya recogida por E. Cotarelo, es la del *Tratado del juego*, publicada en Salamanca, 1559. Otro occidentalismo más, de tipo erudito a la vez que popular, que ha llegado hasta ese rincón de occidentalismo que es el auto camoniano-vicentino-enciniano, etc. En fin, no hemos hecho más que asomarnos al comienzo del auto, disfrazado de erudición clásica en su título y en su tema, y no hemos salido de la voz de la esquina, del que canta en la esquina y vive entregado a la voz del pueblo, voz colectiva, y especialmente teñida, hay que decirlo, especialmente teñida de tradición española, castellano-leonesa.

Técnica, pues, de dilaciones. El tema principal,

el que ha podido avivar la curiosidad y la intriga está muy lejos. Pero ya parece que va a resolverse. Aparece el Rey Seleuco. Se nos anuncia que es figura de «seso», de cacumen. Vienen galanes de vestimenta. En algo tiene que notarse que es rey. Porque en sus dichos y acciones, el pobre no descubre pólvora alguna. Es sosón, a pesar de su seso. Es bobalicón, lleno de una bonhomía pequeñoburguesa, y habla con su mujer de una forma que araña el aburrimiento. Si Camões se propuso preparar la facilidad con que se la coloca al hijo al final, realmente lo ha conseguido. Rey y reina son figuras de cartón, pasmadas y sin gracia alguna. Se saludan, se felicitan por sus cualidades excelsas y su hermosura. Quizá lo único sensato y caluroso sea el reconocimiento del rey ante el posible amor hacia su mujer: se siente *enninecer*. La reina va derecha al grano. Camões tiene prisa por sacudirse a la pareja real. Y la reina expresa sus temores ante la enfermedad del príncipe Antíoco. Está amarillo, febril, se le ve malhumorado siempre. Tiene enfermedad de tristeza. El rey ordena inmediatamente que venga el hijo (quizá piense que así se va a curar). El chico, obediente, aquí entra. Con su paje, un buen barbián. El príncipe habla de sus amores con un cierto regusto de Cancionero, juegos de voces, retruécanos, amor que no se dice, etc. El paje, naturalmente, no entiende ni jota. El príncipe se acerca al rey. Ante las preguntas paternas, Antíoco dice que está malo, ^v que no sabe por qué, aunque se ve morir casi, casi. El rey pide médicos. La reina, muy sensata, le ordena acostarse. Esta encendida escena familiar, en la que se nos insinúa el conflicto, ha durado seis páginas, seis cortas páginas.

¿Estamos ya en el corazón del drama? No. Los ansiosos de ver la solución literaria heredada de Plutarco se ven obligados otra vez a roerse las uñas y esperar, esperar. Porque se acerca otro largo parlamento de siete páginas, en el que dos

criados, la doncella y un portero, van a discutir sobre sus problemas personales. El portero requeiebra a la muchacha, que replica con garbo. Se trata de un estilo más elevado que el de los primeros trozos de prosa. Es el habla de los sirvientes palatinos, los que imitan de lejos las formas cortesanas de la aristocracia. Es una variante más de público para el auto áulico. Ya hay la concesión a los grandes con la pasión de Antíoco, no dicha, pero de ellos conocida.. Hay la extremosa charla popular, exagerada, de los últimos sirvientes, de la gente llana, oída por los grandes con exculpación previa, no desnuda de razones humanísticas. Son unos Quijotes condenados a escuchar refranerías. Pero ahora estamos ante le pequeño funcionario palatino, que ya sabe hacer juegos de palabras con los ojos y el punto de mira de esos ojos, de dormir o no dormir, de sentirse o no correspondido y obedecido. No faltan las paradojas de la poesía petrarquista. Pero, ¡ay! . reducidas a una situación un tanto ancilar. Otra vez esa interminable tabarra del amor no correspondido, y el placer del sufrimiento por esa circunstancia. «Decidme, señora mía, ¿no amais a quien os ama?» «Hablais de arte o con arte», dirá la moza requebrada, que se escuda quizá en la diferencia de edad. Todo esto está muy bien, qué duda cabe, pero ¿no es otra dilación más? Lo más probable es que nadie allí esté ya muy tranquilo. Ya habían salido los reyes, ya había empezado a contarse la enfermedad de Antíoco... Ya empezaba a pasar algo. Y de pronto, otro deteni-miento, otro descanso en la acción... Y en este descanso también nos encontramos con la voz de la calle, limitada a una canción, a una letra para cantar. La moza se excusa recordándola... «¿Ouvisteis vos cantar já / *Velho malo en minha cama...*?». Esto da lugar a una ridícula exhibición de falsa juventud por parte del ancianito funcionario, lo que acentúa el aire grotesco del devenir.

Burla de sus movimientos, de sus gestos, de su desprenderse de ropas. La moza le hace desfilar ante nosotros, el viejales se contonea, reconociendo que haría lo que fuere necesario para obtener su amor. El príncipe y el paje interrumpen esta deliciosa escena, donde tras un disfraz ya literario, asistimos a una representación auténtica de paso o entremés gracioso. Y de nuevo en él la voz de la calle resuena en nuestros oídos. La canción que la moza pregunta al portero si conoce, es una vieja canción, bien atestiguada en los cancioneros castellanos:

Viejo malo en la mi cama,
por mi fé no dormirá.

Es un viejo desdonado,
no puede comer bocado,
él beberá lo cobrado,
toda me gomitará.

—Hija, él tiene parientes
muy ricos y muy potentes,
aunque le falten los dientes;
así no te morderá.

El cantarcillo debió de ser muy popular. Figura en el *Cancionero de Palacio* y lo recordó también en Portugal *Cristóval Falcão*, y es conocido en la tradición oral sefardí. Y el tema de la cancioncilla llena una buena lista de Correas. He aquí otra vez este paladeo de Camões en la tradición viva, popular. Pero sigamos con el auto. Es ahora cuando comienza en realidad la acción esperada. Pero hemos rebasado ampliamente la mitad de la obrita. Esta técnica de las dilaciones, de los retrasos voluntarios es muy vicentina, como ya puso de manifiesto Dámaso Alonso cuando estudió *Don Duardos*, y como yo mismo verifiqué en otros lugares vicentinos. Y Gil Vicente está presente en toda la breve producción dramática de Camões,

aunque ensanchada la base con los otros dramaturgos castellanos, con Sánchez de Badajoz, con Torres Naharro, pero en especial Lope de Rueda, cosa que no creo que se haya aducido hasta ahora, y muy especialmente lo está en los parlamentos en prosa, en la forma de provocar el chiste, en la propia cualidad de ser fácilmente desgajables del contexto total y entregados a una breve marcha de loa o de entremés. Esos parlamentos tienen su personalidad propia, sus límites precisos. Ahora vamos a asistir al remedio en la enfermedad que Camões nos reduce aún más. La reina misma va a ayudar, ya que se siente también atraída por el joven príncipe. *Viejo amador, invierno en flor*, dice el refrán. El príncipe en esta entrada habla a solas consigo mismo, repasando el triste, el dulciamargo placer de paladear su desventura amorosa. Llegan músicos para animarle. Otra dilación más. El portero rechazado por la moza charla con los músicos, y gasta otras cinco páginas más en palabras laterales, canciones que se lanzan al viento, algunas en español, todas fácilmente reconocibles, y que no explayo ahora por no convertir mi exposición en una especie de repertorio de cancionero tradicional, aunque no tenga más remedio que hacerlo varias veces. El príncipe pide cantigas tristes, está a gusto con su mal sin remedio:

Oh, que de mal de amor
no hay, señor, sanador...

El portero llega a decir unos versos disparatados, de su cosecha, como habíamos visto que en la primera y mayor dilación también hacía el mozoelo bribón... No gusta su cantiga, y vuelve a decir otra... Es verdaderamente ya engorroso este tanto hacerse esperar y esperar... Muy acostumbrado tenía que estar el público a este truco vicentino del mantenido aplazamiento para no es-

tallar en cólera... Y es ahora cuando realmente comienza la historia de Antíoco y Seleuco. Y nos faltan solamente unas quince páginas. Es decir, se trata de un auto breve, muy breve, tal y como eran los autos representados en las cortes locales, ducales, etc., de finales del siglo xv. Como los de Encina, Fernández, etc., Camões ha puesto una larga introducción, repleta de delicados valores líricos, cómicos, etc., pero la realidad teatral está muy relegada a un extremo.

La reina comienza a interesarse por el enamorado cuya pasión descubre. Cuatro páginas más para soliloquios y confidencias leves con la criada. El esquema dramático se reduce en realidad a la intervención del físico, quien se encargará de descubrir la razón de la enfermedad y proponer el remedio. Y aquí viene lo más sorprendente. Toda la intervención del físico está escrita en español. Vemos cómo observa las alteraciones del enfermo cada vez que ve a su madrastra, o tan sólo la oye nombrar:

Su madrastra oyó nombrar
y el pulso se le alteró.
Esto no entiendo yo,
porque para le alterar
el corazón le obligó.
Pues que el corazón se altere
es porque en un momento
algún nuevo vencimiento
de afición terrible le hiere
que cause tal movimiento...

Y así continúa sus observaciones hasta quedarse bien seguro de cuál es la razón del mal. Una larga entrevista entre el físico y su criado nos transporta rápida y gozosamente a los prejuicios populares sobre el médico. Sus vestiduras, el ropón dichoso que los caracterizaba, la bobería del criado que no entiende nada de nada, pero que no se callará jamás, heredero del típico bobo de las

farsas vicentinas. El bobo que cura todos los malos con buen comer y mejor beber y dos higas para el médico. El bobo que amenaza con poner la peor cara que pueda poner si el príncipe se muere, pero diciendo de antemano que no le importa un comino la existencia del tal príncipe. Y todo eso se dice en la mejor lengua vicentina o de Juan del Encina, o de Lucas Fernández — ¡todavía se habla de bobedad, de *facción* por 'manera o modo', de *prestar* por 'servir' o 'aprovechar' como en el asturiano actual; se emplea *él* como pronombre de tratamiento, se piden o juran las cosas *por tu fe* o *por mi fe*, se utiliza *aína* por 'deprisa', etc... Y se termina la conversación hablando de la inevitable mula del médico del siglo XVI, despidiéndose con el romance:

*Ya cabalga Calainos
a la sombra de una oliva...*

Estoy seguro que la cita del romance llegaba muy directamente al público cortesano de Lisboa en la corte de Juan III. Aparte de la tradición oral, vivísima, el romance figura ya en el Cancionero de Amberes, sin año, probablemente 1550.

Y la esencia dramática, perdida toda solemnidad política del modelo plutarquiano, se reduce a una deliciosa, viva picardía del médico. Finge que Antíoco está perdido de amores por su propia mujer, por la mujer del médico. El rey cae en el engaño inocentemente. Promete dinero... El dinero no lava la honra mancillada, responde el físico.

—Dai-lha, porque eu espero
de vos dar dinheiro e honra,
quanto eu pera ele quero.
—No tira el mucho dinero
la mancha de la deshonra.

El diálogo de estos momentos es sin duda lo mejor del auto:

—Porque tengo entendido
lo más malo de entender,
para lo que puede ser,
porque anda, Señor, perdido
de amores por mi muger.
—Santo Deus, qué! Tal amor
lhe da dolença tan fera!
Qué remedio achais melhor?
—Forzado será que muera
por que no muera mi honor.
—¡Cómo! A un solo heredero
deste reino no dareis
vuestra mujer, pues podeis,
que todo lo hace el dinero?

Y más adelante sigue:

—¡Cuán fácilmente aporfía
quien en tal nunca se vio.
Del consejo que me dió
Vuestra Alteza, ¿qué haría
si ahora fuese yo?
A mulher que eu tivesse
dar-lhe-ia. Osalá
que ele a Rainha quiresse!
—Pues déla, si le parece,
que por ella muerto está...

Ya está todo claro. Han bastado unos poquitos versos para resolver la situación. Se termina felizmente, con cantos, con nuevas figuras divertidas. Reviste la escena un viento de alegría, de bienestar. Han quedado satisfechos todos los públicos: el aristócrata, que ha visto la posibilidad de demostrar su erudición conocedora de la literatura del mundo antiguo. Los mesócratas palatinos que han lucido su seudoerudición petrarquista. Los criados y chocarreros que han demostrado su dominio del habla popular, de la tradición occidental de la península. Y, creo que es lo más importante, quedo satisfecho yo, quedamos satisfechos nosotros, que nos hemos reconocido en ese español del médico en la broma al filo de

lo pastoril enciniano de su criado, y, sobre todo, en la permanente llamada a la lírica tradicional española, empeñosamente recordada, que suena y resuena por los palacios lisboetas o conimbricenses con su voz única, estremecida, la que aún nos llega cada vez que para nosotros suena. Es decir, acabamos de descubrir que el máximo poeta portugués es también nuestro, y lo es de la forma más cordial y calurosa que puede soñarse. Lo es porque aún canta con nosotros, hace una hermosísima segunda voz, una voz portuguesa, a lo mejor de nuestros cantos tradicionales.

Vemos, pues, que estamos ante un teatro decididamente tradicional. Gil Vicente, los salmantinos, la máquina de Lope de Rueda, bien conocida a través de la letra impresa (lo que cada vez me inclino más a creer, y espero demostrar en forma convincente en breve) o por el difuso recuerdo de representaciones callejeras, que, como le ocurriría más tarde a Cervantes, dejan huella en el espíritu alerta del creador. (No es preciso que fuese Lope de Rueda en este caso, sino más bien la manera de representar, indirectamente documentada por el recuerdo de esas figuras que hablan y hablan y se nos presentan maltrechas por el alboroto popular.) Pero lo que me interesaba hoy a mí destacar es esa cualidad integradora, plurilingüe, de Camões, lo que le hace también nuestro. Es un poeta español, un patriarca de nuestro teatro que no suele ser considerado de este modo en nuestros manuales y estudios de literatura española. Es un poco el peso de la gloria, en este caso la gloria del gran poema épico. Pero mis afinidades van por este clamor de la esquina y de la taberna, del mercado y de los pasillos universitarios, que me habla en español emocionado y que se me acerca extraordinariamente. Hasta el límite del asombro, por su abundancia, su frecuencia, y me asombra aún más el claro desdén, el silencio que rodea en la crítica al uso esta parcela popularista

castellana de la obra de Camões. Se me adelanta su figura como el poeta-hombre que en los ratos de soledad o de hastío, esos ratos que de tarde en tarde asoman en la biografía de todo humano, sea cual fuere su casta o su quehacer, los llena cantando, a veces maquinalmente. Los labios camonianos se saturan de cantares tradicionales españoles, con una insospechada y avasalladora fluencia.

Dejemos *El Rey Seleuco* y pongamos los ojos en *Enfatriões*. En este auto, el criado Sosia habla siempre en español. Y lo más chusco es que Mercurio, el dios revoltoso y zascandil, cuando le sustituye, habla también en español. Pues bien, *Enfatriões* está cruzado por ráfagas cegadoras de lírica tradicional española, a la que podemos perseguir desde la anonimia hasta la propia producción literaria. Aparecen frases de Garci Sánchez de Badajoz, palabras de *La Celestina*, de Manrique. El romancero cuaja en palabras y en gestos más de una vez. Tengo que pedir un amplio margen de fe para no convertir este rato de conversación con ustedes en casi una lectura de un largo catálogo de versos o de frases. Camões está muy en el mundo, y ese mundo se llama, como por otra parte era forzoso, la literatura del país vecino. Unos estremecidos versos del *Don Duardos* suenan y resuenan en el trabajoso afanarse de una criada:

Voyme a tierras extrañas,
a do ventura me guía...

(Qué ingenuidad y qué acierto el de algún comentarista que, después de reconocerlos en el *Don Duardos* dice que probablemente están sacados de la tradición popular. Como si fuese el único caso). Es probablemente un caso claro de conversión en tradición definitiva lo que en Gil Vicente era trance inaugural, imitando lo popular. Un proceso análogo al de Lope, que toma del pueblo

cuanto puede y quiere y se lo devuelve reformado, ennoblecido y quintuplicado y sin perder por eso su falaz aire popular. De ahí que en el diálogo portugués entre dos criados (y de paso, otra vez esa técnica de dilaciones: las siete, ocho primeras páginas son un diálogo amoroso entre criados, que no tiene nada que ver con el texto, esta vez de Plauto, que está en la base del auto), pues, repito, de ahí que entremezclado con el texto portugués, diálogo chispeante, se redondee lo que se quiere decir con un verso de una canciocilla española, refrancillo o dicho, que revelan vivamente la familiaridad extrema de todo el auditorio con lo usado en la escena. Saludarse con un *a dó bueno por aquí* nos presenta aún a nuestros oídos la salutación popular rústica. Correas ya lo recogía como expresión vulgarizada: «*A dó bueno, Tuda? A Alcalá si Dios me ayuda*» (aunque en esta frase ya puede haber un sentido oculto referido a la clientela femenina de la ciudad universitaria). Pero es claro y efusivo en su uso en el *Isidro* de Lope, por ejemplo, donde tiene ya el mismo uso que aún podemos percibir en campos españoles, La Mancha, por ejemplo. El refrán *Ya pasó folía* aparece en las ediciones señalado como español, o por lo menos como los demás textos en español, y es una mala interpretación (o un cruce con el portugués): «*Ya pasó solía* y llegó malpecado». La circunstancia de arrebato, malhumor, etc., en que se dice autoriza a pensar que el refrancillo español andaba de boca en boca y le sirve a Camões para destacar la pena del enamorado rechazado y la adustez de la requerida. Versos más abajo, se termina una estrofa con el verso español «*Siempre allá miran los ojos*», que no es más que otra utilización de una cancioncilla. La leemos en la *Flor de enamorados*:

Si miran mis ojos
a do quieren bien,
bien saben a quién.

Cristóbal de Castillejo es más directo:

Allí miran mis ojos
a do quieren bien.

Y ya aparece como refrán en Hernán Núñez:

Los ojos allí van
donde tienen lo que han.

Una vez más, al ver que la variante camoniana es diferente de las que nos dan los repertorios, nos admira su capacidad para transformar y dar vitalidad al hecho tradicional, acomodándolo a su circunstancia. Acomodándolo, sí, pero en español. Lo mismo ocurre con las alusiones a la *casada*; también en español, la casada *la que yo vi por mi mal*. Son innumerables las letras para cantar que se agolpan en la memoria, a borbotones, tumultuosamente. El recuerdo de un cantarcillo produce una de las más hermosas situaciones del auto:

Vos por outrem, e eu por vos...

No es más que la acomodación atinada de un refrán ya recogido en Hernán Núñez y en Correas, dándole vueltas al tema de la malcasada:

Amor loco, amor loco, yo por vos y vos por otro.

El mismo Camões utilizó este mote español como lema de una de sus hermosas redondillas portuguesas. Aparece en la *Diana* de Jorge de Montemayor, 1559, y el mismo Lope de Vega se lo adjudica, recordando seguramente el texto de la famosa novela, en *La bella malmaridada*:

Amor loco, amor loco,
yo por vos, y vos por otro.
—Algo vienes divertido.
—Bien dijo Montemayor
esta canción.

Pero la canción es mucho más venerable. Ya he dicho que figura en los refraneros. Cristóbal de Castillejo la reitera:

¡Amor loco!
El propósito le toco;
dice el refrán: Yo por ti,
tú por otro, no por mí.

Destaquemos que para Castillejo es un refrán popularísimo. Pero la canción estaba ya con plenitud dramática en Lucas Fernández, y en versos admirables:

DONCELLA.—No peno por ti yo, cierto.
PASTOR.—Yo por vos sí, en buenafé,
y aún os diré
que me teneis medio muerto.
El amor que dice el otro
podemos este decir
sin mentir:
yo por vos, vos por essotro.

Ese «que dice el otro» viste ya de una muy respetable antigüedad la expresión.

Todo en *Enfatriões* es igual en la técnica al *Rey Seleuco*. Dilaciones, diálogos entrecruzados espaciadamente por personajes laterales. Muy viva la gracia de Mercurio hablando español, un léxico que recuerda y unos sucesos muy de cerca a Lucas Fernández (robos de jubón, palizas inesperadas, alusiones subidas de color, versos de romance acoplados a la circunstancia momentánea, etc.). Pero cuando sentimos muy vivamente la fluencia española de Camões es cuando realmente le vemos cantar, le oímos repetir esas palabras puramente sonoras, combinaciones de sílabas que pueblan de resonancia estribillos y situaciones:

Dongolondrón con dongolondrera,
por el camino de Otera,
rosas coge en la rosera,
dongolondrón con dongolondrera.

Es el caminante que canta para acompañar su soledad, su impaciencia. Sosia vuelve de la guerra; va ansioso por llegar a contar estos sucesos y victorias a su gente, a su señora, a la vez que nos cuenta su miedo, y lamenta un hipotético morir en la guerra: no habría podido volver a cantar de haber sido así. Y por eso su voz se levanta enérgica en el camino de su casa, anunciándose a distancia:

Dongolondrón con dongolondrera...

Para algún comentarista camoniano, eso son simplemente — ¡bien por la erudición! — unos versos de romance español. Menos mal. Porque muchas veces ni siquiera se nos advierte que están en español, lo que creo que al lector medio portugués no le haría ningún trauma catastrófico, como ahora suele decirse. No, no basta con eso. En primer lugar, nada de romance. Rebullen por Cancioneros musicales, ensaladas, y hasta en recitales actuales, para uso de despistados, estos juegos de voces rítmicas, tan llenas de contenido como las palabras reales. Uno de los madrigales de Pedro Vila, aparecidos en Barcelona, 1560, ya trae:

Al drongolondrón, mozas,
al drongolondrón.

Bartola y su amigo
bailaban el domingo
al drongolondrón...

Y su música figura en una de las *Ensaladas* de Mateo Flecha. Ya dije al empezar mi sospecha de que Camões conoce a Lope de Rueda, especialmente *El Deleitoso*. Pues bien, en el paso de *La tierra de Jauja*, Mendrugó, simple, entra cantando en la escena:

Mala noche me distes,
María de Rión,
con el bimbilindrón.
Mala noche me distes,
Dios os la dé peor,
del bimbilindrón, drón, drón...

Fórmulas de ese tipo aún siguen vigentes en multitud de canciones populares.

Dije cómo Lucas Fernández está presente en estas charlas atemorizadas y desorientadas ante el prodigio que los dioses juguetones han hecho en la casa de Anfitrión. Cuando Sosia, turbado por su alter ego divino, que le zarandea sin compasión, acaba por dudar de su propia existencia, dice solemnemente:

que yo no soy quien ser solía.

Difícilmente podremos encontrar a través de la literatura española verso con mayor fortuna. Me atrevería a asegurar que no hay cancionero de cierta entidad en el que no aparezca una variante, por fas o por nefas, de tan sugestiva frasecilla. En el *Cancionero* publicado hace unos años por J. María Alín puede el curioso lector encontrar muchas citas de su existencia. Muchas. Pero podrían añadirse algunas más, y muy valiosas, por añadidura. Pero lo que a mí me interesa es destacar que ya desde los estudios de doña Carolina Michaelis se descubrió la doble tradición de este verso, hecho ya refrán en los primeros repertorios de ellos. Una tradición castellana, la de Lucas Fernández, la que llega a los clásicos nuestros en número abrumador, la que aún nos provoca un escalofrío en la *Silva de romances* de 1550:

No soy quien ser solía,
no, no, no,
sombra soy del que murió.

y otra tradición portuguesa, atestiguada también (portuguesa o gallego-portuguesa). Me interesa destacarlo, digo, por insistir en cómo Camões ha escogido para su auto la tradición española. ¿Elección libérrima? ¿Y por qué no? ¿Fidelidad a Lucas Fernández una vez más? Da lo mismo. Para mí no es más que la vigencia de un estilo de vida literaria, en el que el máximo poeta portugués araña cimas parecidas en la tradición castellana. Es decir, se enriquece copiosamente.

¿Queremos otro ejemplo? Mercurio, que habla español para demostrar las cualidades que adornan a Sosia, recibe los improperios de Anfitrión, quien pretende entrar en su casa, con frase verdaderamente significativa. Anfitrión grita y reclama puerta abierta en su propia casa. Mercurio, guaseándose ante los gritos, dice:

Bonico venís, amor...

¿Quién sois que hablais tan osado?

Ese *bonico venís*, nos engaña, y nos hace pensar enseguidita en una canción o copla popular. Es verdad, no faltan análogas. Pero me interesa ahora destacar la construcción: ese *bonico* es un adverbio. Valía por 'diestramente, poco a poco, con recato'. (Así figura en Autoridades.) Pero está atestiguado, por ejemplo, en Lope de Rueda (otro nexo más). En *Medora* oímos a Gargallos, lacayo, dirigirse a Acario, caballero, y decirle:

G.—No me puedo tener, señor.

Ac.—Pues si no te puedes tener, yo te llevaré a
[cuestas sobre mis hombros.

G.—Sea así; tomáme auestas, señor, bonito.

Ac.—Anda acá, hijo, anda, que bien vas a tu plazer.

Esta intromisión de la tradición se emplea como recurso dramático para la caracterización de los personajes. Ya hemos visto a Sosia cantando camino de su casa. Sosia debe de ser aficionado a

cantar. Nos lo suponemos por pasillos y corrales, entre las caballerías de su amo, o deshaciendo los terrones en la huerta... Y canta. Pues bien, Mercurio, que ha de suplantar totalmente a Sosia, mientras se cumplen los deseos lujuriosos de Júpiter en la mujer de Anfitrión (la escasa anécdota destinada al público erudito, el trozo de Plauto, mínimo Plauto, reducido apenas a un esquema que el título despierta en la valoración del cortesano: Camões elimina todo lo adjetivo u ornamental de la obra de Plauto), digo que Mercurio canta. Y cae también dentro de esa tradición oral de lírica extraordinaria. Cuando llega a las puertas del auténtico Anfitrión, el Anfitrión humano, Mercurio finge no conocerle, y le ahuyenta. Ante la petición de que la puerta sea abierta, Mercurio-Sosia dice:

No haré, que en mí confío,
que de fuera dormiredes,
que no conmigo, amor mío.

Otra vez me encuentro con esa lejanía, lejanía a veces dolorosa por parte de los comentaristas. Uno muy ilustre y sabio, qué duda cabe, conocedor de la obra camoniana, se limita a decir: son versos de una cantiga española, que Mercurio deberá cantar, y por eso el verso que sigue poco después «*¡Qué canción para oír!*» (Por cierto, Mercurio dice este último verso en un aparte significativo (algo así como «Buen pretexto para echar a éste» o «lo que tiene uno que oír», etc.) En verdad, contrasta peligrosamente el afán de la crítica camoniana en encontrar referencias y exaltaciones renacentistas (Virgilio, Plauto, poemas épicos italianos, Petrarca a barullo, y aún más embarulladamente Garcilaso y Boscán), con el frío silencio que rodea a la aparición de estas manifestaciones de vida popular. Reconozco que puede ser una manía mía, y por tanto, manía, y de propina, equivocada. Pero este Camões que no es

de libro, que no escribe con la sombra amenazadora de la erudición, o del compromiso al lado, es el que prefiero, y con mucho. La fuente aquí es la voz de todos y de cada uno, la de una tradición que se desgranó en los cancioneros musicales, en versos cortos de inmarchitable belleza, que nos lo ponen ahí, al ladito nuestro, cada vez que lo oímos o leemos. Claro que lo canta, como insinúa el crítico cuyo nombre no cito (crítico, por otra parte extraordinariamente agudo y eficaz), pero quien lo canta no es Mercurio, como cree el crítico, sino todo el público que asiste a la representación, que se siente así identificado con el artista, quien a su vez le lleva por los vericuetos que desea, siempre vencedor, siempre alerta, ajeno a préstamos, parecidos, arreglos, limitaciones de mitos y demás zarandajas. La literatura coincide en este caso muy estrechamente con la vida. Esa cancioncilla «tan buena para oír» sería seguida inmediatamente por todas las bocas presentes, hechas súbitamente representantes, actores, personajes del drama. Ya andaba recogida en *Cancioneros* por el tiempo. Lo leemos en el *Sarao* de Timoneda, que salió en Valencia en 1561:

¡Fuera, fuera; fuera,
el pastorcico!
¡Que en el campo dormirás,
y no conmigo!

Si pensamos que de lo que se trata en todo el auto es lograr a todo riesgo que Anfitrión no duerma esa noche con su mujer, engañada por Júpiter, la evocación del cantarillo se llena de gesto apicarado y total función dramática.

Sí, lo cantarían todos. Altos, bajos y medianos. Unos porque sí, porque hay que cantar, porque aflora a los labios la canción, oportuna o no. Y otros porque, desde su altura erudita, conocen el valor humanista que consagra lo que está he-

cho por el difuso pueblo: tal es el valor de los refranes en el Quijote. Es algo que interesa como hecho de conocimiento, que brota a flor de historia, gracias a la preocupación de los cultos. Estas canciones serían muy bien conocidas, ya que Luis Milán estuvo en la corte de Juan III. Su *Libro de música de vihuela*, publicado en Valencia en 1535, no necesitaba llegar a la corte lisboeta. Estaba él, repertorio vivo de todo este tesoro. Parece que Miguel de Fuenllana fue músico de don Sebastián. Hay muchos más testimonios de este ir y venir en común de letras y músicas de ambas tradiciones, castellana y portuguesa, entre las dos cortes. Francisco de Soto fue clavicordista de la Emperatriz Isabel, y, al morir ésta, Carlos V lo destinó al servicio del príncipe Felipe (más tarde rey de Portugal) y de las infantas. También Antonio de Cabezón —¡nada menos!— estuvo al servicio de la emperatriz. Parece que ambos músicos tienen origen portugués. Años después, Diego Pisador estuvo como músico en la corte de Felipe II. Si este último escapa al periodo vital camoniano, los anteriores, la vecindad de Milán, justifica de sobra el vivo conocimiento que revela Camões de cierto tipo de poesía cantada.

Lo que no se puede seguir sosteniendo es que las letras castellanas en Camões desempeñan un papel ancilar. Acabamos de ver que no es así. Se vive a gusto instalado en una tradición que enamora y sirve redondamente a los caprichos, las penas y las ocasionalidades fortuitas. Gil Vicente cantaba en una ocasión:

Quando aquí chove e neva
¿qué fará na serra?

y Gil Vicente piensa en una sierra de Coimbra, que probablemente no es nada concreto, sino un juego impreciso de nostalgias. Pues bien, eso hecho refrán que vale para toda circunstancia ines-

perada y no sólo para la meteorológica posible, es refrán de mi infancia en plena llanura manchega, donde no hay sierra posible, y donde muchos de los que lo decían no habían visto jamás una montaña nevada: *Cuando aquí nieva, qué hará en la sierra*. Ya lo recogió Hernán Núñez, y detrás Correas. Hay una estrechísima intercomunicación. Y es menester tenerla muy en cuenta. Hay que evitar que podamos leer en parte alguna, cosas como éstas: en *Filodemo*, una cita, muy bien colocada como siempre, del viejísimo «*muelo porque no muero*» se traduce en un recuerdo de que eso, que ya viene de los Cancioneros del siglo xv, incluso el de Resende, sea famoso gracias a «un soneto de Santa Teresa de Jesús». Bueno. No vale la pena comentarlo.

He de ir acabando. Si tuviera que detenerme en *Filodemo*, el auto mejor construido de los tres, tendría que decir lo mismo. Recuerdos vicentinos permanentes, versos incluso repetidos («*Amor, amor, más te pido / que le digas al oído...*») y siempre ese español que suena y resuena tan dulcemente acompañado de una tradición escrita y de una música viva. Llamar *bobo* al pastorcico, con erudición que ya presagia a los dramaturgos del siglo xvii; la permanente llamada lírica a la zagala que va a la fuente, con su simbología erótica, tal y como aún la cantamos hoy. Una técnica de reconocimientos de ascendencia folklórica, como es el mito de Apolonio, o como en *Don Duar-dos*, o como en *El viudo*. Sí, los grandes clásicos españoles hablan de Camões con veneración, con una estima elevadísima. Recordemos, como vía de ejemplo, aquel soneto hermosísimo que Tirso pone en boca de una mujer en *Por el sótano y el torno*, o las deliciosas bromas que *El amor médico* nos proporciona sobre la vida universitaria en Coimbra. O con qué sano orgullo o el recuerdo de Camões en *La dama boba*, entre lo que puede

y debe leerse..., sostiene que Lisboa es la ciudad más hermosa de España.

Creo que este centenario deberá ante todo servir para reunir lo que olvidos, ignorancias o recelos, han ido destruyendo o minando: que existe una tradición lírica, la del dolor y la alegría, que es común a todos los pueblos peninsulares, y que Camões es genial representante de ese nexo, aunque haya dado por vía erudita algo que solamente Portugal tiene y de lo que puede enorgullecerse con toda justicia: *Os Lusíadas*. Pero sin un pueblo sostén de lo heroico no sale el heroísmo por parte alguna. Y ese pueblo, en estas obritas deliciosas, habla en español y en portugués indistintamente, y, reconozcámoslo, ha guardado para el español los momentos de más delgada ternura. Los hombres de las expediciones gloriosas a Oriente se van de la mano de Virgilio: *As armas e os varoes asinalados he de cantar...* «Arma virumque cano...» Pero los hombres que van y vienen, los que se acercan a la costa con la esperanza de la vuelta o del olvido de algo perentorio se limitan a decir:

... e vede a la princesa
em ua galera nueva
con el marinero
a ser marinera.

Está en *Filodemo*, en uno de esos largos trozos de prosa a lo Lope de Rueda, donde se narra el desenlace. Y termino ya con el recuerdo de esta cancioncilla, porque, en este caso, es muy probable que sea el propio Camões quien le ha dado la forma definitiva:

Quiero me ir, mi madre,
a la galera nueva,
con el marinero
a ser marinera.

Es decir, la variante contenida en *Filodemo* es la que ha aceptado la tradición oral y musical como la más valiosa. Y cuando el río suena, agua lleva. ¿Seguiremos pensando en lo secundario del español de Camões? No, de ninguna manera. Es fruto de una brillante tradición que Camões interpreta y maneja con idudable tino, con gracia exquisita de creador. Si por el camino de la lírica pospetrarquista hemos de contar con Camões forzosamente, hasta llegar a Lope de Vega, a Villamediana, a Salinas, a todos los grandes sonetistas del barroco, he aquí que en este mínimo teatro nos encontramos también con el escalón que lleva a uno de los rasgos más definitorios de la comedia clásica española: la conjunción de la poesía culta con la tradición popular. Camões es así no solamente el gran épico, sino el lazo indispensable para explicar muchas actitudes ante el hecho poético en la gran literatura española del siglo XVII. Hoy, a cuatrocientos años de su muerte, hemos podido comprobar cuán cerca tenemos su aliento, su lento desgranar estas letras y estas situaciones que siguen vigentes, resonando, no en nuestros oídos, sino en algo más profundo y cordial. Camões nos sigue valiendo a todos los peninsulares como seña de identidad.

Camões: ideologia e poesia

JACINTO DO PRADO COELHO

Por uma leitura superficial, talvez fragmentária, d'*Os Lusíadas*, Benedetto Croce citou, em *La Poesia*, a obra de Camões como exemplo de certos poemas épicos que se reduzem a «panegíricos políticos dum povo e da sua história» (tradução fr., 1950, pág. 107); assim, embora composta em «oitavas elegantes e ágeis» —são ainda palavras dele—, a epopeia camoniana não surge aos olhos de Croce como lídima poesia. Esta definir-se-ia por ter a si própria como único fin — o que não seria o caso d'*Os Lusíadas*, situável antes no domínio que o esteta italiano designa por *literatura*, domínio onde se realiza «a harmonia entre as expressões não-poéticas, quer dizer, passionais, 'prosaicas' e oratórias ou excitantes, e as expressões poéticas, de modo que as primeiras, sem se renegarem a si próprias, não ofendam a consciência poética e artística» (pág. 32).

Curiosamente, Eduardo Lourenço, numa bela conferência proferida em Paris em 1972, «Camões et le temps de la raison oscillante», e embrechada no volume *Visages de Luís de Camões*, adopta uma posição, se não antagónica, bem diversa. O que ele descobre n'*Os Lusíadas* é, pelo

contrário, o milagre da criação poética, processo pelo qual «a chamada *realidade* se eleva à plenitude da sua forma e, mais ainda, à sua *única* existência *verdadeira*» (*Visages*, pág. 112). «O que está presente, n'*Os Lusíadas* —insiste Eduardo Lourenço—, é um certo discurso poético a que pertence por essência o facto de o Poeta lhe atribuir uma autonomia, um valor e uma função, não só catárticas, mas de auto-eternização. Camões não tem que identificar-se com a matéria do seu canto: *ele é o seu canto*» (pág. 114). O ensaísta condena, em princípio, neste seu texto de 1972, qualquer leitura realista do poema: a *verdadeira* realidade não lhe pré-existe, é ele quem a institui: «*Os Lusíadas* revelam-se, pois, como a invenção duma realidade outra: *o próprio canto*, capaz de subtrair a matéria heróica, jamais com sobrevivência garantida, ao tempo que destrói todas as coisas: *ao tempo que tudo desbarata*» (pág. 113).

A atitude aqui assumida por Eduardo Lourenço continua a ser oportuna: demasiadas vezes Camões tem sido e continua a ser lido por historiadores, biógrafos, ideólogos, e moralistas de modo inadequado, como se não estivessem a lidar com poesia, como se Camões houvesse adoptado os géneros épico e lírico, logo a linguagem em verso, por mero arbítrio, em vez da crónica ou da prosa doutrinária. *Os Lusíadas* são, na essência, coisa bem diferente duma narrativa histórica comentada. Se contêm referentes de natureza histórica ou ideológica, não se reduzem à justaposição de dois blocos: História e pensamento, dum lado, e beleza estética, estrutura formal, estilo, do outro. Estes vários aspectos inserem-se e funcionam no todo orgânico do poema —texto em que a matéria surge transfigurada pela visão poética e onde não se pode ignorar a íntima, radical solidariedade entre forma e conteúdo. No poema as palavras orientam o pensamento ao mesmo tempo que este busca as palavras. É pena que verdades tão ele-

mentares ainda sejam esquecidas, e que intérpretes sem a mínima consciência do literário, hoje como ontem, desvirtuem *Os Lusíadas* prosificando o canto na paráfrase que o empobrece, não raro de maneira polemicamente tendenciosa.

Repare-se nos versos em que o poeta evoca a partida da armada que, em 1415, faz rumo a Ceuta:

Eis mil nadantes aves pelo argento
Da furiosa Tétis inquieta
Abrindo as pandas asas vão ao vento...

(IV, 49)

Temos aqui um bom exemplo de como a História, sujeita à alquimia poética, se nimba de irrealidade. As naus transformam-se em aves, as velas em asas, o mar em prata. O movimento das naus traduz-se, na lógica da alegoria, pelo adjetivo *nadantes*, e que esse movimento é vagaroso infere-se do 3.º verso: «Abrindo as [...] asas vão». A par do embelezamento pictórico, sugere-se, pela hipérbole, a grandeza do evento: «*mil* nadantes aves». Trata-se dum espectáculo de maravilha que súbito irrompe no espírito do leitor: «*Eis* mil nadantes aves». E de modo admirável explora o poeta sensualmente o corpo das palavras: acumulam-se vogais nasais que, alongando a dicção, como que imitam o lento deslizar das naus quando as velas estão a desfraldar-se: só o verso «Abrindo as pandas asas vão ao vento» contém quatro vogais nasais, duas de cada lado, e o ritmo iâmbico evoca o balanceio calmo das ondas. Mas na parte final o movimento acelera-se um tanto pela aliteração: «vão ao vento». E na radiosa serenidade do quadro, tal como no-lo descrevem o 1.º e o 3.º versos, interfere, em contraponto, o dramatismo do 2.º verso: o mar está também animizado, adivinhamos nele a figura duma deusa não só *inquieta* mas irritada, *furiosa*: a deusa Tétis. O trabalho dos

significantes chega a anunciar os jogos da poesia concretista: na expressão «nadantes aves» oculta-se a palavra *naves*, que se forma se transpusermos o *n* inicial do 1.º: significante para o começo do 2.º (*aves*). E note-se ainda que *nadantes* traz à memória, por um processo anagramático, *andantes*. O caminho das históricas viagens por mar desdobra-se no «caminho tão árduo, longo e vário» que é o da escrita do poema, empreendido num «fraco batel» alegórico (VII, 78), aliás mais próprio da lírica, e retomado pelo leitor; viagem num mar incerto de palavras. Deixo de remissa as aproximações intertextuais (o *Velorum pandimus alas* de Virgílio, etc.), que só acrescentariam à leitura literária o prazer culto de tomar consciência da assimilação feliz.

Deduz-se entretanto da própria conferência de Eduardo Lourenço que *Os Lusíadas* não são apenas «a invenção duma realidade outra: o próprio canto», porque a realidade concreta, referencial o que nós hoje consideramos a realidade sem mais, lá está igualmente, e não só a História evocada, objecto de meditação, mas o drama pessoal do autor, suas vicissitudes, sonhos e desenganos, sua vocação de «lutador empenhado, de espada na mão», sua inserção numa época de «razão oscilante», em que a Verdade é proclamada «a filha do Tempo» —época de sabedoria trágica, saudosa da firmeza da Verdade antiga.

Com efeito, *Os Lusíadas* constituem, a meu ver, o resultado global dum equilíbrio entre mundividência, ideologia e poesia: a par dum projecto de auto-imortalização, considero no poema a expressão dum pensamento (sobre o mundo, o Homem, a História) e um acto de intervenção cívica, dirigida, por vezes, a alvos concretos bem determinados, e posta ao serviço de valores transindividuais, como a Pátria, a Fé, a Justiça. E tudo isto seriam modos de realização pessoal, na mútua dependência do eu e do não-eu. *Os Lusíadas*

aderem à concepção do poeta-mentor, do poeta-juiz, com os inerentes riscos. Como épico, o vate surge-nos em varios níveis, desde a contemplação poético-filosófica ao empenhamento da censura, do apelo ou do elogio. No conjunto, é a emoção poética o princípio que gera e sustém o poema, a qualidade poética a marca, embora insatável, da forma.

Exactamente quando se arroga o dom de perpetuar os eventos, por milagre do canto, o épico reivindica, ao mesmo tempo, a função sociopolítica da poesia. Faz convergir no poema quer a confissão, o desabafo, quer a veemência crítica, a polémica, o libelo. E até acontece n'*Os Lusíadas* esta coisa insólita: depois de colocar na boca de Vasco da Gama o *leit motiv* da veracidade («A verdade que eu conto, nua e pura, / Vence toda grandiloqua escritura», V, 89), acentuando, com a vinculação da escrita à verdade histórica, o valor sem par dos Portugueses, cujos feitos excederam «o que prometia a força humana», toma consciência do paradoxo (porque afinal o discurso do Gama é ficção, o poeta emprestou-lhe o seu próprio pensamento e a sua própria força oratória) e decide increpar o herói real, o Vasco da Gama real, por não saber estimar a poesia:

Trabalha por mostrar Vasco da Gama
Que essas navegações que o mundo canta
Não merecem tamanha glória e fama
Como a sua, que o céu e a terra espanta.
Si; mas aquele Herói que estima e ama
Com dões, mercês, favores e honra tanta
A lira Mantuana, faz que soe
Eneias e a Romana glória voe.

(V, 94)

Quer dizer: se Virgílio divulgou em versos imperecíveis «Eneias e a Romana glória», foi porque o imperador Augusto o estimulou e premiou com dádivas e mercês. Neste comentário,

vislumbro, por um lado, uma subtil ironia, pois Camões se vira contra a sua própria ficção, denunciando a realidade que ela recobre, e vejo, por outro, um acto de intervenção em prol da cultura. Em certo sentido, Vasco da Gama, não cumprindo o seu dever de mecenas, deixara de merecer a immortalização pelo canto épico, e Camões não esconde esse agravo, diz com certa rudeza que só exalta o herói (quase transformado em anti-herói) porque o vivo amor da Pátria a isso o compele:

As Musas agradeça o nosso Gama
O muito amor da pátria, que as obriga
A dar aos seus na lira nome e fama
De toda a ilustre e bélica fadiga;
Que ele nem quem na estirpe seu se chama
Calíope não tem por tão amiga
Nem as filhas do Tejo, que deixassem
As telas de ouro fino e que o cantassem.

(V, 99)

Eis, aliás, uma ideia em que Camões varias vezes insiste na sua obra épica e lírica: o que ele faz, por exemplo, na Ode VII, a D. Manuel de Portugal, quando afirma o poder da poesia (o «rudo canto meu») de salvar do esquecimento os feitos heróicos, elogia ao mesmo tempo D. Manuel de Portugal como poeta e mecenas, advertindo que os «altos corações dignos de império [...] Foram sempre coluna / Da ciência gentil: Octaviano, / Cipião, Alexandre e Graciano». Exemplos que D. Manuel de Portugal seguiu mas que muitos portugueses de nobre condição ignoram ou desprezam. Assim Camões, censurando, admoestando, incitando, maneja a palavra como instrumento de acção cultural. Temos de alargar o conceito de poesia até abranger nele muita coisa heterogénea que torna o poema soberbamente impuro: Octavio Paz enumera: «Ensino, moral, exemplo, revelação, dança,

diálogo, monólogo» (*El Arco y la Lira*, 1.ª ed. México-Buenos Aires, 1956, pág. 13). No mesmo autor se nos depara uma definição que quadra perfeitamente a *Os Lusíadas*: «A poesia é revelação da condição humana e consagração duma experiência histórica concreta» (pág. 228). Só que a definição não é suficiente: além de revelação, descobrimos no poema de Camões a defesa humanista do homem; além de consagração, a interpretação e a crítica duma experiência histórica concreta.

A obra de Camões, seja épica, lírica ou dramática, solicita vários tipos de leitura, inclusive a leitura ideológica. Tomo *ideologia* no sentido maleável que o P. Manuel Antunes propõe: «A sua significação —diz ele, num artigo da Enciclopédia Verbo— parece poder traçar-se entre determinada visão teórica do mundo, da sociedade e do homem, e a vontade operatória de a traduzir num programa de acção tanto como em símbolos e instituições adequadas. Não é, portanto, nem religião, nem filosofia, nem ciência, embora cada uma destas grandes expressões do humano seja passível de redução à Ideologia». Camões, n'Os *Lusíadas*, com a evocação da História portuguesa, desde a fundação da nacionalidade aos Descobrimentos e à Conquista ultramarina, inculca-nos um sentido providencialista e de missão que organiza a narrativa, e a que se junta uma concepção do homem português. E se a História se nos oferece como panorama mental, numa longa sucessão de episódios, cenas, falas, é para que os destinatários do poema não só se reencontrem na sua identidade colectiva mas continuem a mesma História num porfiado esforço de engrandecimento, ao serviço de valores supremos: o Estado, a Cristandade, o conhecimento do mundo. Pode Camões transferir a palavra a personagens históricas ou míticas (Vasco da Gama, Paulo da Gama, o Adamastor, o Velho do Restelo, Tétis, etc.) ou interpor no discurso outros destinatários (D. Sebastião, as ninfas

do Tejo, o rei de Melinde, etc.), que nem por isso deixa de indicar, de ensinar, de procurar eco e influência nos seus compatriotas em geral. As ocorrências do imperativo *olha!* acumulam-se nos Cantos VIII e X: é Paulo da Gama que, no Canto VIII, explica as «guerreiras obras» pintadas nas bandeiras, e Tétis que, no Canto X, dá a conhecer aos nautas «a grande máquina do Mundo»: «*Olha Henrique famoso cavaleiro...*» (VIII, 18), etc., mas fora destas descrições também, para chamar a atenção, surge a forma do imperativo: «*Olhai que inda Teresa peca mais*» (III, 32), «*Olhai se estais seguros de perigos*» (VII, 10), etc. *Ver* é dos verbos mais usados, vindo em 2.º lugar n'Os *Lusíadas* (444 ocorrências), o que diz alguma coisa sobre o visualismo do poema, ou se quiserem, o seu «realismo», no sentido de capacidade estética de produzir a sensação do real (outro «realismo» que comparece na obra resulta da oposição veraz/fabuloso). As ocorrências distribuem-se equilibradamente pelos dez cantos: *ver* na acepção de «percepcionar com a vista» mas também, em repetidos apelos à reflexão, como sinónimo de «avaliar, julgar»: «E vereis ir cortando o falso argento / Os vossos Argonautas» (I, 18), «Goa vereis aos Mouros ser tomada...» (II, 51), «(*Vede* da Natureza o desconcerto)» (III, 138), «*Vendo* vários costumes, várias manhas» (IV, 65), «Vejam agora os sábios na escritura» (V, 22), «Vedelos Alemães, soberbo gado» (VII, 4), «*Vede* Ninfas que enghos de senhores» (VII, 82), «*Vê* enfim que ninguém ama o que deve...» (IX, 29).

Oferecem pois *Os Lusíadas* um exemplo do «discurso clássico», tal como o define Arpad Vigh em «L'Histoire et les deux rhétoriques» (reprod. in *Rhétoriques. Sémiotique, Revue d'Esthétique*, 1979 ns. 1-2, págs. 11-37): «Um discurso clássico, para ser perfeito, devia desempenhar três funções diferentes em si mesmas: devia instruir, comover e agradar, logo satisfazer a razão, suscitar paixões

e contentar as exigências estéticas do ouvinte —visando na totalidade transmitir a vontade do locutor ao interlocutor. Esta complexidade de meios facilmente se explica pela natureza de todo e qualquer ofício *técnico*, sempre sintético por dizer respeito à produção, ao contrário das ciências teóricas, que, tendo nelas próprias o seu único fim, são sempre analíticas» (págs. 12-13).

A retórica n'Os *Lusíadas* desempenha mais de um papel: é a marca decorativa do literário, integrando o texto numa tradição, numa cultura, e serve também para demover e persuadir —numa época de Contra-Reforma e de ansiedade colectiva, de incerteza, em que a Verdade tende a cindir-se em múltiplas verdades. Ainda há pouco, a respeito de Camões, Vasco Graça Moura, citando Eugénio Garin, punha em foco a «relação entre função retórica e crise política», no cap. «Universo Retórico e Crise de Valores» do livro intitulado *Luís de Camões, alguns desafios*, Lisboa, 1980, páginas 115-116).

Aliás, épico *sui generis*, Camões não emerge simples, inteiriço e categórico da obra vária em que se jogou. Segundo Octavio Paz, «o poeta épico não fala de si mesmo nem da sua experiência; fala de outros e o seu dizer não tolera qualquer ambiguidade» (*ibid.*, pág. 190). Camões é precisamente o contrário: um épico que fala de si próprio, em dramáticos desabafos, e cujo pensamento não está isento de ambiguidade. Se formos ao seu encontro no conjunto da obra, achamos linhas condutoras mas os contrastes e as zonas de sombra não deixam de avultar. Camões terá vivido intensamente a vida e não há dúvida que, reflectindo sobre ela, a abraçou em toda a sua diversidade, sem a forçar nem mutilar. Daí a sua grandeza, a enorme riqueza da sua obra, uma obra plural, onde variam as perspectivas, os caminhos, os géneros, os estilos, onde a sátira, o humor, alternam com o trágico e o sublime, onde se perco-

re a escala que vai do carnal ao místico, e o tom umas vezes é sereno outras apaixonado. Não queiramos com uma inteligência redutora simplificar nessa obra o que é complexo, desambiguar o que é ambíguo. Avisava Roland Barthes que a função do artista não é dar um sentido à vida mas encher a vida de sentido, Pois aceitemo-lo uno e diverso, atento às diferentes categorias do real, às diferentes ordens do real, e sensível às contradições, às máscaras, aos paradoxos que nos desafiam. O nosso dever de leitores é um dever de fidelidade ao dinamismo do seu espírito e à largueza da sua visão.

Se a imagen do autor muda, se nela há intervalos e penumbras, é ainda porque do eu latente ao sujeito gramatical do discurso, do eu ao próprio discurso vai por vezes uma distância que não conseguimos medir. «Face ao texto —pondera com acerto João Paulo Monteiro— pode tornar-se legítima a pergunta pelas relações que mantém com o seu productor, pode revelar-se útil a hipótese de encontrar nas páginas os vestígios, ou mesmo a expressão, de uma 'personalidade'. Não há como recusar esta abolição daquela distância, onde e quando possa ser mostrada, rigorosamente. Mas é necessário recusar a decisão *a priori* de que o discurso, em todos os níveis que a análise nele possa distinguir, deve definir-se, por excelência, como veículo daquela expressão, deve encontrar numa subjectividade criadora a instância de que depende a possibilidade de sua compreensão» (*Teoria, Retórica, Ideologia*, S. Paulo, 1975, página 11). Pensando quer em historiadores, biógrafos e doutrinadores quer em críticos literários, convém denunciar, com João Paulo Monteiro, «o preconceito de quem já decidiu que toda prática discursiva, toda produção textual, tem como único sujeito e princípio unificador uma consciência individual» (pág. 16). A finalidade para que tende o processo da escrita e o género, o arquiteyto a que

o texto se conforma condicionam a sua mensagem, a figura do autor e a mundividência transmitida. Não admira por exemplo, que n'*Os Lusíadas* não seja dominante o sentimento da vanidade das coisas terrenas, ou desenvolvida a problemática do amor, que tem na lírica o lugar adequado; não surpreende que na epopeia o herói seja menos o amante melancólico que o bravo combatente ou o grande sofredor de trabalhos, fiel servidor do Estado. Mas nada nos impede que procuremos na obra multifacetada, sem anularmos as diferenças iniludíveis, um *quid* pessoal que se manifesta até no tratamento de cada género, suponhamos na invasão da epopeia e do teatro pela afectividade lírica; ou ainda no carácter complementar de elementos contrastantes, que se conjugam como verso e reverso.

Concentrado num projecto pessoal de Super-Camões, Pessoa nunca reconheceu o portuguesismo do seu velho rival. Mas entranhadamente nossa é a sua *Weltanschauung*, elaborada na experiência individual e colectiva das longas viagens, pelo mar sem fim que é português e que Pessoa cantou. O tempo da lonjura confunde-se com os grandes espaços oceânicos. E esse tempo contém já uma dimensão subjectiva, afectiva, feita de exílio, ausência, saudade. Pascoaes, e já, antes dele, Teófilo Braga, viram em Camões o poeta do mar e da saudade. O adjectivo *largo* ocorre 43 vezes n'*Os Lusíadas*, o adjectivo *longo* 38 vezes, *longe* aparece 5 vezes, *longe de* outras tantas, há também *alongar* e *alongado*, *longínquo* é usado 3 vezes, *remoto* 20. Habitados a «longas rotas», «longas vias», longos mares», «longas águas», também os olhos *se alongam*: quando a armada de Vasco da Gama partia do Tejo para a grande aventura, «Ficava o caro Tejo e a fresca serra / De Sintra, e nela os olhos se alongavam» (V, 3). Igualmente no Soneto «Apartava-se Nise de Montano», o pastor Montano via a sua amada Nise afastar-se nas águas

do Índico, «E os olhos pelas águas alongava, / Que pouco se doíam de seu dano» (ed. Cidade, vol. I, página 209. *Remoto*, n'Os *Lusíadas*, qualifica *terra, mar, ilhas, partes, reinos, gente*, algumas vezes precedido do advérbio *tão* para dar ênfase à distância imensa: *terra tão remota, partes tão remotas, reinos tão remotos e apartados, tão incertas viagens e remotas*. Quer a imagem da mulher quer a da pátria são amorosa e longamente reelaboradas na distância, erguidas a um plano ideal, de essências puras. Tanto «Sobolos rios» como *Os Lusíadas* se ligam à experiência do exílio.

Mas o mar da epopeia é também, e antes do mais, o lugar do desejo, da busca e do radioso achamento. A palavra *desejo* ocorre 27 vezes, *de-sejar* 34. O percusso do Gama é ditado pelo desejo que o anima: desejo da Índia, da sua riqueza e do seu fascínio. A palavra *buscar* ocorre 56 vezes; «*Imos buscando as terras do Oriente*», «*Busco as terras da Índia tão famosa*», «*Imos buscando as terras apartadas / Da Índia grande e rica*», etc. E pergunta o Gama ao Rei gentio:

Porque, se eu de rapinas só vivesse,
Undívago ou da pátria desterrado,
Como crês que tão longe me viesse
Buscar assento incógnito e apartado?

(VIII, 67)

Por seu turno, *achar* é empregue 48 vezes, *descobrir* e *descoberto* 36, *descobridor* 3: o Gama tão-só pretendia «levar a seu rei um sinal certo / Do mundo que deixava *descoberto*» (VIII, 56), «Que ele não era mais que um diligente / *Descobridor* das terras do Oriente» (VIII, 57). A viagem para o desconhecido constitui um longo aprendizado, modo de apreensão do real e do oculto, já pela observação empírica e pela reflexão sobre os dados da experiência, já, na alegórica Ilha dos Amores, pela revelação da máquina do mundo e

dos eventos futuros. O conhecimento ganha função como justo prémio de trabalhos e estóica fidelidade «por caminho tão árduo, longo e vário» (VII, 78), em que o itinerário do Gama se confunde com as rotas do poeta e do poema.

Viagem que, pela apetência e aquisição de coisas novas, tem um sentido renascentista ou renascente. O adjetivo *novo* aparece 63 vezes n'*Os Lusíadas*, e em expressões como «*novos* climas, *novos* ares», «*novas* vias», «*novos modos* perigosos», «*novo* mundo», «*novas* partes do Oriente». O poema está cheio duma fresca novidade que deslumbra os olhos e areja o espírito, abrindo-lhe horizontes sem fronteiras. Dá-nos conta de «*novas* maravilhas» que são «puras verdades», ignoradas dos «antigos filósofos» (V, 23). Note-se, porém, que a palavra *antigo*, usada 61 vezes, sete das quais como substantivo, assume normalmente uma conotação de respeito ou apreço, o mesmo sucedendo com *antiguidade* (5 vezes).

As andanças pelo mundo, sejam dos portugueses de Quinhentos sejam do próprio Camões, de igual modo lhe aprofundam e ampliam o conhecimento do homem. O seu conceito de heroísmo surge repassado dum vivo sentimento de humanidade. N'*Os Lusíadas*, o termo *homem* ocorre 18 vezes, *herói* 4 vezes, *heróico* apenas 2, *heroísmo* nunca é usado, *humano* vem nada menos que 63 vezes, oito das quais como substantivo, *humanidade* 6 vezes, *humanamente* 2. A informação estatística (sabemos que falível) levar-nos-ia a encarar *Os Lusíadas* menos como canto de heroísmo que como poema do humano. Se o homem em Pascal é *gloire et rebut de l'univers*, Camões representa-o como «bicho da terra» capaz de se erguer ao nível dos deuses, pois estes, segundo o evemerismo que o poeta perfilha, seriam homens que «esforço e arte» tornaram divinos (IX, 91). O heroísmo consiste em vencer, em momentos de tensão interior, a humana fraqueza, o «frio medo» de que o herói não

está isento. Se a epopeia nos fala do fraco peito humano» (II, 69) ou da «fraca carne humana» (IX, 91), é porque o homem é tanto mais admirável quanto mais se domina e ultrapassa. O oxímoro, exprimindo a consciência duma fluida complexidade, serve em Camões para a definição do homem:

Quem poderá do mal aparelhado
Livrar-se sem perigo, sabiamente,
Se lá de cima a Guarda soberana
Não acudir à fraca força humana?



(II, 30)

A alegria na luta caracteriza o herói, mesmo ao defrontar a morte: «barões / Que tão ledos as mortes têm por certas» chama o épico aos portugueses que suportam o segundo cerco de Dio (X, 69). Mas a alegria mistura-se ao medo: recorrendo de novo ao oxímoro, ao narrar a batalha de Aljubarrota, mostra-nos Camões as mulheres, «mães, irmãs, damas e esposas», que «estavam pelos muros, temerosas / E de um *alegre medo* quase frias» (IV, 26); e, ao regressarem da Índia, os marinheiros das «venturosas naus», portadores de «alegres novas», vêm, «Outra vez cometendo os duros medos / Do mar incerto, *tímidos e ledos*» (IX, 16). Com um fundo sentimento de humanidade, o poeta advoga uma justiça temperada de indulgência, censurando com veemência Afonso de Albuquerque, por condenar à morte um cavaleiro que tivera amores com uma escrava destinada à Rainha, ou seja, por «Dar extremo suplício pela culpa / Que a fraca humanidade e Amor desculpa» (X, 46). Neste passo, designa Albuquerque por «juiz cruel e inteiro», dando ao adjectivo *inteiro* o sentido negativo de inumana rigidez. N'Os *Lusíadas* exalta-se a piedade (termo 11 vezes empregado) e tudo quanto merece o qualificativo de *piedoso* (10 vezes): «palavras piedosas», «fala pie-

dosa», «piedosas vozes», «olhos piedosos», «piedoso sentimento», «lágrimas correndo piedosas», «piedosa humanidade». Na lírica, o «mover de olhos brando e piedoso» caracteriza a mulher inspiradora. «A piedade humana me faltava» —queixa-se o poeta ao evocar o passado, na Canção X. E é movido pelas lágrimas, como diz, que, em oitavas publicadas na edição das *Rimas* de 1616, faz uma petição «ao regedor de ãa nobre moça presa no Limoeiro na cidade de Lisboa», lembrando a grandeza cristã do perdão:

Ah! Valeroso esp'rito, caso é isto
Pera se dar perdão à fraca ovelha;
Não seja o perdão seu, seja de Cristo,
Pois ele a perdoar nos aconselha.

(ed. Pimpão, 1953, pág. 195)

A mesma compreensão das fraquezas humanas, mormente quando está em causa um irresistível impulso de amor, tanto carnal como afectivo, se transforma em auto-compreensão, em auto-piedade. Compadecido de si, tal como François Villon, na carta «De Lisboa a um seu amigo» o poeta fala de si na 3a. pessoa: é «o pobre de Camões»; «grandes mãos de ferro, capuzes de lâmina, maças de Hércules e golpes de Amadis, tudo contra o pobre de Camões» (*Obras*, ed. Sá da Costa, vol. III, pág. 259). Já então carrega o seu fardo de «erros», «má fortuna, amor ardente». Entretanto, esse fidalgoote perseguido, caluniado, submetido a «injusto mando», vítima de «pobreza avorrecida, / Por hospícios alheios degradado» (*Lus.*, VII, 80), esse «pássaro solitário, humilde, escuro», como se autodefine na Canção V, manifesta perfeita consciência do seu génio e da sua missão: sabe que, pelo dom sublime do Canto, sai vencedor da morte, e que é seu dever e prerrogativa julgar os grandes senhores e os pró-

prios reis, em perspectiva ditada por valores transcendentais.

Que, em certo sentido, os homens são iguais é uma das lições latentes na obra deste poeta-humanista: lição que brota do subconsciente afectivo e que a razão confirma. Os mais ilustres filósofos, os mais «sábios corações» —lê-se na Ode X— parecem os mais sujeitos aos desvarios do amor-instinto. E a todos nos iguala a morte: «Quão fácil é ao corpo a sepultura: / [...] Quaisquer ondas do mar, quaisquer outeiros [...] Receberão de todo o ilustre os ossos» (*Lusíadas*, V, 83). No vocabulário d'*Os Lusíadas* comparecem *brando* (16 vezes), *brandura* (3), *brandamente* (6), *doce* (40 vezes), *docemente* 1), *suave* (12 vezes) e *suavidade* (1), caracterizadores referidos ora aos homens ora à Natureza física. Pelo sentimento de humanidade se atenuam ou apagam as diferenças de classe, raça ou religião, instaurando-se valores como a brandura e a lhaneza. O capitão deve mostrar-se um «brando companheiro» para os subordinados (X, 45). O rei atinge maior altura quando simula esquecer aquilo que o separa dos vassallos e usa de «rogo e palavras amorosas / Que é um mando nos Reis, que a mais obriga» (IV, 78). Entre Vasco de Gama e o Rei de Melinde cria-se uma atmosfera de espontânea cordialidade, tornando-se fácil um preâmbulo de relações políticas que poderia servir de padrão às actuais Nações Unidas. O capitão português diz a sua gratidão pela «brandura e doce tratamento» com que os portugueses foram recebidos em Melinde; e já antes o seu embaixador elogiara o «peito sincero, humano e raro» do benigno rei pagão (V, 85).

Paremos aqui por instantes, e interroguemo-nos sobre o sentido que pode ter a actualidade dum poeta de Quinhentos. Há, quanto a mim, uma falsa actualidade que resulta do acto ingénuo de suprimir o tempo; quer dizer, da obliteração do sentido histórico, julgada pertinente quando a um

autor se apõe a etiqueta de *génio*. Essa, voluntária ou inconsciente, sorte mágica de prestidigitador assume duas modalidades: o leitor de hoje ou recobre o texto da sua própria ideologia, do seus conceitos, preconceitos e preocupações, e da linguagem em uso, como os pintores que aproveitam a tela já pintada para nela fazerem um novo quadro; ou, pelo contrário, simula trazer a obra, literalmente intacta, até aos nossos dias, e pretende estarem nela as respostas cabais para todos os problemas que nos afligem. Não tem faltado quem imagine um Camões sempre vivo e imutável ao longo de quatrocentos e cinquenta anos, agora coerentemente defensor do pacto do Atlântico ou adepto do 25 de Abril. A verdadeira actualidade, seja estética ou ideológica, é outra: resulta do diálogo entre o leitor de hoje e o texto antigo, torna-se possível pela existência de estímulos para um de muitos diálogos que a historicidade facultou ou vai permitindo. O leitor de cada época simultaneamente recebe e dá —a forma orienta-o, marca-lhe fronteiras—, é por este intercâmbio que a obra perdura. Bem cedo, como notou António Sérgio, *Os Lusíadas* perderam parte da sua actualidade: a batalha de Lepanto, ocorrida um ano antes da publicação do poema, já então concluído, afastou a iminência do perigo turco, tornando menos urgentes os incitamentos do poeta à unidade dos povos cristãos e menos relevante o papel de Portugal na primeira linha do combate. Todavia, sempre que no Ocidente europeu se reacende, por interesses em jogo, o espírito de cruzada, obviamente *Os Lusíadas* voltam a ser utilizados, com toda a sua força retórica. Hans Robert Jauss, iniciador da estética da recepção hoje em voga, pôs precisamente a tónica na inter-acção dialéctica do texto o do leitor: «O determinismo —diz ele— exerce-es num duplo sentido: há obras que não têm ainda relação com um público definido aquando do seu aparecimento, mas que alteram

tão completamente o horizonte familiar de expectativa que o seu público só pode constituir-se pouco a pouco. Logo que o novo horizonte de expectativa se impõe amplamente, a supremacia da norma estética assim modificada pode manifestar-se pelo facto de o público sentir perimidas as obras que tinham até então granjeado o seu favor» (*Pour une esthétique de la réception*, trad. francesa, Gallimard, 1978, pág. 55).

Camões, entendamo-nos, foi um homem da sua época, naturalmente monárquico, respeitador da hierarquia estabelecida (os nobres e o clero acima do povo, o Rei acima dos grandes «senhores», a meio caminho entre Deus e os simples mortais); na obra que nos legou, tanto lírica como épica, declara-se católico, afeiçoado ao Deus-Redentor, integrado no projecto nacional e europeu de repelir e esmagar o «torpe Maometano». Que, lúcido como era, e não isento de humanas contradições, sofresse momentos de dúvida, perplexo perante um Deus incompreensível e um mundo absurdo, não altera o que fica dito. Nem admira que, imbuído da cultura do Renascimento, recebesse infiltrações pagãs e gnósticas.

Ao estudar a temática maneirista em Camões, Vítor Manuel Aguiar e Silva ponderou: «O tema do desconcerto do mundo adquire na lírica camoniana uma expressão perturbadamente dolorida, pois nela se revela, através de uma tessitura verbal filosoficamente analítica, uma visão ensombrada do mundo e, em alguns casos, uma visão até antiprovidencialista, como se o universo fosse dominado pelo acaso, por forças inexplicáveis e em tresvario, sem que Deus manifeste nas coisas e nos seres a sua vontade e a sua ordem» (*Maneirismo e Barroco na Poesia Lírica Portuguesa*, Coimbra, 1971, pág. 240). Entre vários outros absurdos, aponta-nos Camões o facto de os homens de «altiva mente», «sutil sangue e engenho mais perfeito» serem os mais sujeitos às loucuras

do amor, e do baixo amor —casos de «doutos corações» como os de Salomão e Aristóteles (Ode X). Tão cansado se sente do esforço de compreender que, também ele, faz o elogio da loucura, indeciso, como Fernando Pessoa alguns séculos depois, entre a feliz inconsciência da ceifeira e a consciência dela: é quando evoca um certo Trasilau mencionado «entre as cousas da velha antiguidade» e que, tendo enlouquecido e depois recuperado o uso da razão, se revolta por ter perdido «a mais quieta vida e livre em tudo». E conclui o poeta que «Fortuna em todos tem poder, / Senão só no que menos sabe e sente, / Em quem nenhum desejo pode haver» («Oitavas a D. António de Noronha, sobre o desconcerto do mundo», ed. Cidade, I, pág. 175). Também ele faminto de felicidade, visiona o ideal utópico de ser inconsciente possuindo, ao mesmo tempo, consciência disso.

Tão cívico e reflexivo era Camões, e tão fecundado por múltiplas experiências, que a sua obra genialmente exprime, no próprio jogo dialéctico, a complexidade do real e as várias faces da cultura do seu tempo.

O episódio do Velho do Restelo constitui, deste ponto de vista, um dos textos mais significativos. Após ter suscitado, nos últimos dois séculos, dezenas de interpretações, ainda há pouco foi analisado por Giuseppe Tavani num artigo de *Studi Camoniani* 80 (L'Aquila, 1980), intitulado «A proposito del vecchio del Restelo». Assinalando com pertinência a posição de relevo dada por Camões a este episódio, no final do Canto IV, canto consagrado na maior parte à narração de eventos nacionais que, «na óptica predominantemente imperialista do poema, se configuram como ininterrupta preparação para o salto transoceânico», o ensaísta italiano, conquanto cite as fontes cultas da fala do Velho e nela reconheça um «discurso retoricamente estruturado» (*Studi Camoniani* 80, páginas 81-82), acaba por reduzir a figura vene-

randa à «personificação duma ideologia, metáfora duma linha política até então vencida, mas não resignada». Deste modo, o Velho do Restelo, além de representar o papel do «profeta popular», na esteira da tradição épica clássica, seria a voz duma cultura campesina, daquele Portugal a que Veríssimo Serrão chamou o Portugal «continental, próspero, agrícola, conservador, terrestre por isso», dissociado da ética da nobreza —a ética da glória e do esplendor guerreiros. Ora, se a fala do Velho espelha, como bem observa Tavani, «numa voluntária ambiguidade sémica a ambiguidade da experiência do real», o real a que se reporta Camões não será apenas, na minha leitura, o das correntes de opinião na sociedade portuguesa do século XVI; será também, num sentido mais amplo, digamos, filosófico, o da natureza humana, como, aliás, expôs António Sérgio e, mais tarde, corroborou José Régio (autores que Tavani não cita).

O episódio do Velho do Restelo tem, não o esqueçamos, uma função estética: depois dos suspiros dos homens e do «choro piedoso» das mulheres, «mães, esposas, irmãs», que vieram à praia para assistir à partida dos nautas (cena idêntica se encontra nos romances tradicionais relativos à batalha de Lepanto), a fala do Velho, carregada de negros pressentimentos, actualiza o lado trágico das viagens de descobrimento, filão da nossa quantiosa literatura de naufrágios e deixará eco na leitura das primeiras estâncias do Canto V; apesar de o vento que impele as velas ser «sereno e sossegado», adivinhamos a mágoa e a incerteza que vai nos corações dos marinheiros. Em segundo lugar, o episódio tem uma função crítica: o Velho enumera três móveis da grande aventura dos Descobrimentos: pelejar pela lei de Cristo; buscar terras e riquezas; e ganhar fama, sendo louvado por vitórias:

Buscas o incerto e incógnito perigo
Porque a fama te exalte e te lisonje,
Chamando-te senhor, com larga cópia,
Da Índia, Pérsia, Arábia e de Etiópia.

(IV, 101)

(Noutros pontos d'*Os Lusíadas*, indica-se uma quarta razão: desvendar a Natureza, ampliar o conhecimento: havia muito que os reis portugueses «descobrimo os mares, inimigos / Do quieto descanso, pretenderam / De saber que fim tinham e onde estavam / As derradeiras praias que lavavam», VIII, 70; à mesma ambição de conhecer alude o Adamastor quando se dirige ao Gama: «Pois vens ver os segredos escondidos / Da natureza e do húmido elemento...»; V, 42.) Mas, voltando ao Velho do Restelo: não há dúvida que, na sua óptica, a legitimidade da expansão era problemática, haveria para ela bons e maus motivos; daí o repetido emprego da condicional: *se, se, se*. Jorge de Sena chegou a afirmar que *Os Lusíadas* «não constituem apenas a glorificação dos altos feitos dos Portugueses —são também uma trágica expiação dos seus crimes» («*une tragique expiation de leurs méfaits*») (*Visages de Luís de Camões*, pág. 168). Não vou tão longe, porque a orientação global do poema, como produção de sentidos, não o justifica. Direi, sim, que a fala do Velho do Restelo põe em causa a expansão e a conquista que são o tema do canto —um canto épico, de exaltação. Aspecto, este, duma atrevida originalidade, o que bastaria para impugnar o juízo leviano de Croce ao classificar *Os Lusíadas* de simples panegírico político.

Tem-se visto na fala do Velho do Restelo uma contradição. A palavra não me parece feliz, até porque o Velho, personagem (embora mítica) do drama histórico, não tem de identificar-se com o sujeito do discurso e primeiro narrador. Se contra-

dição existe, não se trata literariamente dum defeito tectónico; o episódio de algo que vem enriquecer a obra e dar-lhe grandeza, inculcando-nos o perspectivismo, transmitindo-nos uma superior consciência da complexidade do real. Faz-nos reflectir sobre um conflito que não é apenas entre duas políticas, a vitoriosa e a vencida, mas entre duas éticas — a do heroísmo, com base no amor-próprio, na ambição de glória e poderio, e a da renúncia, fundada no sentimento da vaidade das coisas terrenas (*omnia vanitas*). A sabedoria do Velho abre os olhos aos que se iludem com o efémero, supondo que «promessas de reinos e de minas de ouro» (IV, 97) oferecem alguma consistência. António Sérgio definiu com clareza os dois planos que se contrapõem: «o plano ou ordem das capacidades humanas de energia, de valor, de saber, de faculdades de realização, que permitem acometer as grandes empresas, como o descobrimento da terra pelos Portugueses; e, acima desse plano, o dos mais altos fins da consciência (paz interior, que estariam distintos na mente de Camões: aquela em que se manifestam as grandes capacidades de realização do homem e aquela em que o Homem se eleva no domínio da consciência e da plenitude moral: «Acima do plano da acção gloriosa encontra-se — diz o autor dos *Ensaio*s — o plano da Sabedoria (ou da Caridade ou da Justiça, como diz o Pascal), que é o plano, precisamente, donde fala o Velho do Restelo» (*Ensaio*s, t. IV, 2.^a ed., 1959, pág. 98). E Sérgio aproxima então o discurso do Velho das Oitavas do «Desconcerto do Mundo», onde, com efeito, se nos depa-ram os mesmos conceitos vazados em idênticas expressões. José Régio, por seu turno, disserta deste modo, prosseguindo na mesma linha: «Longe de se confinar à fria atitude do psicólogo, exprimindo a posição da *experta* velhice perante a ousada juventude; ou à do comentador crítico, mais ou menos censurando às pretensões da pru-

dência e do desencanto senis; ou à do narrador historicista, registrando uma corrente de opinião desfavorável à viagem de Vasco da Gama (e o caso é que tudo isto pode *também* lá estar no episódio) —por um apelo profundo da sua múltiplice natureza adere Camões ao *velho de aspecto venerando*. Isto o confirmam vários dos seus mais belos sonetos, canções, odes, bem assim as célebres redondilhas de «*Sobolos rios*» (*Ensaio de Interpretação Literária*, Lisboa, 1964, págs. 44-45).

Decerto, as palavras do Velho abrem uma fenda entre os dois termos «a Fé e o Império», só unificáveis pela solução conciliatória de pôr a ambição dos homens, a sua apetência da «glória de mandar amara e bela» (IV, 57) —ao serviço da expansão da Fé— reparem, a glória de mandar já não é «vã cobiça», antes se define pelo claro-escuro do oxímoro—; sem dúvida, a epopeia camoniana, à luz das palavras austeras do velho, a si própria se questiona. Camões, porém, se no conjunto das obras poéticas se reparte entre as duas esferas, n'*Os Lusíadas* insere-se no mundo dominante, que é o dos feitos terrenos, da grandeza e miséria humanas: conquanto venere as Ideias no sentido platónico do termo e seja fiel ao Deus-Redentor, Deus-Providência, o vate d'*Os Lusíadas*, homen «nacido para viver», feito «de carne e de sentidos», pertence ao mundo profano que o Velho condena; usa portanto, como lho permitia a língua da época, a palavra *virtude* no seu duplo sentido: de perfeição cristã e de força vital. Também ele aspira a um prémio «alto e quase eterno» e, não obstante o cansaço, o engenho arrefecido, o enorme desalento, ainda no final do Canto X retoma energias para fazer um apelo ao Rei e tentar autopromover-se. O lírico das *Rimas* sabe, por experiência própria, que a ambição nunca morre no coração dos homens: «Não há ninguém que assente *nem* que creia / Este discurso vão da vida humana, / Por mais que filosofe *nem* que enten-

da, / Que algum pouco do mundo não pretenda» (Oitavas, *Obras*, ed. Cidade, II, pág. 170). Oscila entre o *carpe diem* e a ascese platónica. E a profunda, visceral adesão a este mundo (de «prazeres, virtudes, forças e grandezas») é que o torna uma *persona* trágica, exibida em primeiro plano, com dramatismo confessional, em muitos passos d'*Os Lusíadas*. Mortalmente o fere um mundo que parece, pelo silêncio ou descanso de Deus, entregue à perfídia dos Fados e à baixeza dos homens.

A prática da Justiça é, na consciência do poeta, um imperativo irrecusável. Toda a estrutura actancial d'*Os Lusíadas* assenta na correlação virtude-prémio, e a recompensa constitui condição indispensável para que a virtude continue a exercer-se e para que os homens se aproximem do divino: «Que doce é o louvor e a justa glória» (V, 92). Se os Portugueses têm uma missão universalista a cumprir é a de instituir no mundo uma civilização mais perfeita, de acordo com a profecia de Júpiter: «E por eles, de tudo enfim senhores, / Serão dadas na terra leis melhores» (II, 46). Mas não se trata de pura utopia? Como realizar o grande projecto —perguntaria a si próprio Camões— se a classe dirigente caíra em Portugal no «ócio ignavo / Que o ânimo de livre faz escravo» (IX, 92)? Como, se a pátria está «metida / No gosto da cobiça e na rudeza / De ãa austera, apagada e vil tristeza» (X, 145)? Epopeia-elegia, nostálgica da grandeza nacional já distante, *Os Lusíadas* são também o canto da incerteza. Na Ilha dos Amores, que, na trajectória ideal conducente dos trabalhos heróicos à recompensa, constitui o remate do poema, os heróis são glorificados pelo mundo:

Que as imortalidades que fingia
A antiguidade [...]
Não eram senão prémios que reparte
Por feitos imortais e soberanos
O mundo cos barões que esforço e arte
Divinos os fizeram, sendo humanos.

(IX, 90-91)

Mas que garantias dá o mundo de fazer justiça inteira? A Fama, como lembra o poeta, é uma deusa bifronte, capaz de grandes desatinos: «A Deusa gigânteia, temerária, / Jactante, mentirosa e verdadeira» (IX, 44). No fim de contas, é o poeta que, imitando Atlas tem de erguer um mundo outro com os próprios braços ansiosos, ele que tem de compensar o desconcerto do real subtraindo à lei da morte os lídimos heróis, ele quem distribui, justiceiro, «os apolíneos raios» (X, 25). Por detrás da ficção das Ninfas está o vate glorificador, o juiz incorrupto. O que, de resto, vem expressamente afirmado, por exemplo, nestes versos:

Não creais, Ninfas, não, que fama desse
A quem ao bem comum e do seu Rei
Antepuser seu próprio interesse,
Imigo da divina e humana lei.

(VII, 84)

Mas o paradoxo mais terrível é que, tantas vezes (caso, como vimos, do próprio Gama) os senhores que dependem do canto para serem sagrados heróis não se mostrem sensíveis ao valor da poesia. Assim, o vate-demiurgo, isolado, incompreendido, substitui uma injustiça ausente; o mundo real depende do mágico universo de palavras, produto não só de inspiração como de trabalho:

Apolo e as Musas que me acompanharam
Me dobrarão a fúria concedida,
Enquanto eu tomo alento descansado
Por tornar ao trabalho mais folgado

—diz o épico ao terminar o Canto VII. Pensaria Camões no foro íntimo, antecipando-se a Novalis, que «quanto mais poético mais verdadeiro»? Entenderia a poesia como um fazer ontológico? Ou perguntaria a si próprio onde mora a Verdade?

N'Os *Lusíadas* sentimos a cada passo a respiração, o ritmo vital do homem que escreve, a espessura do seu tempo biológico. Quando finda a apoteose da Ilha dos Amores e os nautas regressam à pátria acompanhados das sedutoras ninfas, símbolos da imortalidade («Levam a companhia desejada / Das Ninfas, que hão-de ter eternamente / Por mais tempo que o Sol o Mundo aquente», X, 143), o percurso virtude-recompensa está feito, e a musa do poeta esmorece. Já antes, no começo do Canto X, o autor se queixara: «Os desgostos me vão levando ao rio / Do negro esquecimento e eterno sono» (X, 9). Note-se o dramatismo do contraste paradoxal: ele, que também pertencia ao número dos «barões que esforço e arte / Divinos os fizeram, sendo humanos», ele, o herói imortalizador, garante da Justiça neste mundo, antevia para si um futuro de cinza, concebendo a morte segundo a figuração pagã do Letes. Agora, é mais por dever de ofício que, em versos frios, concisos, relata o fim de viagem do Gama:

Entraram pela foz do Tejo ameno,
E a sua pátria e rei temido e amado
O prémio e glória dão, porque mandou
E com títulos novos se ilustrou.

(X, 144)

Nem vestígios do alvoroço com que, em remotas paragens, os portugueses errantes antegozavam a alegria da chegada à pátria. Voltámos

aqui ao plano do real: não é o soberano que recompensa os heróis, mas sim estes que, já idealmente premiados, na Ilha dos Amores —episódio por excelência ambíguo, em que os agentes da expansão da fé são remunerados com prazeres de duplo sentido, bem carnavais e altamente ideais— são os heróis, dizia, que gratificam o Rei e a pátria, dando-lhes mais glória, mais títulos, mais poder— exactamente aquilo, reparem, que o Velho do Restelo havia condenado. E eis que irrompe o desabafo trágico do poeta:

No'mais, Musa, no'mais, que a lira tenho
Destemperada e a voz enrouquecida,
E não do canto, mas de ver que venho
Cantar a gente surda e endurecida.

(X, 145)

Um enorme cansaço: cansaço dum esforço sobre-humano para conjugar o Caos com a Ordem, o desatino com a Razão, as trevas com a Luz, o mundo real com o mundo ideal.

Esforço que, porém, não foi inútil, porquanto Camões (o homem, o poeta) conheceu a atmosfera serena da sabedoria, viu, «como de alto assento, / O baxo trato humano embaraçado» (VI, 99), e pôde harmonizar pelo canto aquilo que na vida é desconcerto: «Desvarios com versos concertando», como se lê num soneto das *Rimas* que começa «Depois que quis Amor que eu só passasse» (ed. Pimpão, 1953, pág. 179). Croce definiu a poesia justamente pela «conciliação dos contrários» (*ibidem*, pág. 111); e Cleanth Brooks tomou posição análoga: «A verdade do homem (a Vida, a Morte, etc.) não é unívoca; se um ponto de vista deve ser posto em foco, deve sê-lo também o seu contrário. Tal contrariedade (*contra-dicção*) não tira a unidade, pois a essência do homem não é mais que a unidade na variedade» (cit. por Peter Madsen em «Poétiques de contradiction», Vários,

Essais de la Théorie du texte, Paris, 1973, página 106). É nesta perspectiva, penso eu, que temos de encarar não só o episódio do Velho do Restelo (*contra-dicção* mais precisamente que *contradição*) como a obra camoniana no seu todo.

O épico repete um lugar-comum da doutrina clássica ao designar a poesia de «pintura, que varia, / Agora deleitando, ora ensinando» (X, 84). *Ensinar*, porém, aplicado o termo à sua própria obra, ganha um sentido muito amplo: inclui o aprofundamento da consciência (moral, sociopolítica, metafísica) e envolve o poder transformador da contemplação. Um seu contemporâneo, o pintor Francisco de Holanda, sublinhava que «a ideia na pintura é uma imagem que há-de ver o entendimento do pintor com olhos interiores em grandíssimo silêncio e segredo». Camões, esse, é simultaneamente um contemplativo e um homem de acção; sofre os embates do «baxo trato humano» mas, quando age pela palavra, ainda um alto pensamento o ilumina; e ensinar e o deleitar convergem assim na harmonia do seu canto, mesmo na indignação ou no desespero, acabando os elementos heterogéneos por serem integrados na epopeia, objecto de natureza essencialmente estético-literária.

Camoens, clásico español

JOSÉ FILGUEIRA VALVERDE

Es triste comprobar el desconocimiento que Camoens sigue sufriendo entre nosotros. Las cumbres de la poesía universal no son tantas como para que podamos renunciar al goce de las dilatadas «largacías» que el dominio de ésta puede abrirnos. El hecho es menos explicable si se tiene en cuenta que no podemos considerar como ajena a la cultura portuguesa y que el autor de *Os Lusíadas* es, además, un clásico español, y no ya por su ascendencia gallega, en la que por cierto figuran otros dos poetas, sino por haber sido el más famoso de los muchos escritores lusitanos que cultivaron el castellano y que constituyen toda una escuela, sobre cuyo significado habrá de hablarnos Zamora Vicente.

De la apoteosis al olvido

Contrasta el desvío actual con la fama que Camoens, con justicia, había alcanzado en el siglo XVII, cuando el «áureo tesoro» del poema era considerado *summum opus* y, en la lírica, su «Parnaso» italianizante y su «Cancionero» de gusto tra-

dicional eran acogidos e imitados, y se tenía a gala citarlos o recitarlos en la lengua original.

Si, en la edición de Lisboa de 1612, se le llamaba «Príncipe da poesia heroica», en 1636 acuñaría para él Faria e Sousa el título de «Príncipe de los poetas de España», repetido en Portugal hasta el 1780. Título polémico, que Lope, como Gracián, apasionado loador de Camoens, quería reservar a Garcilaso, dándole un inmediato segundo lugar:

España, de poetas que te honraron,
Garcilaso es el Príncipe, el segundo,
Camoens, tan heroico, tan fecundo,
que, en repetido sol, su nombre adoran.

Príncipe y amante preferido de la Poesía que, según el «concepto» de Gracián, habría acuñado, en el propio nombre, la declaración de su enamoramiento: «o Camões» = «el que-amo-es».

A par de Garcilaso, entra en las galerías de poetas, como la de Lope, y en el hospedaje que Apolo dispone para ellos, como «primeros padres de la poesía» que la sacaron «de paños rústicos» (Salas Barbadillo). Incluso las arquitecturas efímeras del barroco de fiesta tradujeron este maridaje.

Pero aun estas superlaciones parecieron pequeñas y mientras Faria e Sousa pretendía que la epopeya camoniana fuese considerada como inspirada, emparejándola con los libros de la «Biblia», Céspedes y Meneses entronizaba al autor en el techo de las divinidades paganas, convirtiéndolo en el Apolo portugués.

«Cantor da Hespanha»

Camoens se considera miembro de la comunidad de los pueblos hispánicos y tiene como suyas todas las glorias ibéricas:

Eis aqui se descobre a nobre Hespanha,
como cabeça ali de Europa toda,
em cujo senhorio e gloria estranha
muitas voltas tem dado a fatal roda;
mas nunca poderá, com força ou manha,
a fortuna inquieta por-lhe noda,
que lh'a não tire o esforço e ousadia
dos belicosos peitos que em si cria.

(III, 17)

Los portugueses son, en su obra, tanto para los dioses o para los indígenas de los pueblos descubiertos, «gente la da Hespanha» (VIII, 68) o mejor: «Hũa gente fortissima de Hespanha» (I, 31):

... gente estranha
que ás suas terras vem da ignota Hespanha.

(VIII, 45)

Común es el dolor por la pérdida de los reinos peninsulares ante el embate mahometano (III, 101, xx) y comunes las hazañas por las cuales los recobran los «íncritos hispanos» (IV, 61), las «gentes belligeras de Hespanha» (VII, 71), de esta España, rica y varia, cuyo loor isidoriano ha de repetirse, una vez más, en la «crónica rimada» que es el poema:

Tem o Tarragones, que se fez claro
sugeitando Parthénope inquieta;
o Navarro; as Asturias, que reparo
já forão contra a gente Mahometa;
tem o Galego cauto; e o grande e raro
Castelhano, a quem fez o seu planeta
restituidor de Hespanha o senhor d'ella,
Betis, Lião, Granada com Castella.

(III, 19)

En un lugar se elogia a una Castilla «amiga» como digna de dominar gentes en países remotos:

Vedes a grande terra que continua
vai de Callisto ao seu contrário pólo,
que soberba a fará a luzente mina
do metal que a cor tem do louro Apollo.
Castella, vossa amiga, será dina
de lançar-lhe o collar ao rudo collo...;

(X, 139)

en otro se loa la diafanidad de su lengua:

O Capitão abraça em cabo ledo
ouvindo clara a lingoa de Castella...

(VII, 29)

y Boscán es llamado «nosso» en uno de los sonetos.

Exaltador de la independencia

Ni estos firmes conceptos, ni el pingüe tributo de Camones a la «clara lingoa» pueden interpretarse como tibieza en su patriotismo portugués. No sería «hespanhol» si fuera anexionista. Su poema es el más exaltado alegato en pro de la personalidad y de la independencia de Portugal. En el umbral mismo del primer canto (I, 6), suena este «tema conductor»:

E vós, o bem nascida segurança
da Lusitana antiga liberdade...

que va a condensarse en durísima arenga:

Como! da gente ilustre Portuguesa
ha-de haver quem refuse o patrio Marte?

.....
quem negue a fé, o amor, o esforço e arte
de Portuguez, e por nenhum respeito
o proprio Reino queira ver sugeito?

(IV, 15)

y cuyo desarrollo alcanzará plenitud en el gran panel de la batalla de Aljubarrota cuando

A sublime bandeira castelhana
foi derribada aos pés da Lusitana.

(IV, 41)

«Sublime» es tanto exaltación de lo propio, al ponderar el valor del adversario, como reconocimiento de grandeza: «ingente» se le llamará en otro lugar al pueblo castellano:

Olha, por seu conselho e ousadia,
de Deus guiada só e de sancta estrella,
só pode o que impossibil parecia,
vencer o povo ingente de Castella.

(VIII, 29)

Camoens se ufana de la victoria como se duele de la lucha. Castilla no es el pueblo enemigo que Portugal tiene la misión de aplastar, sino el hermano poderoso cuyas hazañas enorgullecen y cuyo dominio se teme. Pero siempre, el hermano.

«*Os Lusíadas*», epopeya ibérica

Las gestas, que se hicieron historia en las crónicas, se esparcieron en la irisada multitud de los romances y llegaron a fecundar la comedia histórica, no desembocaron en un gran poema épico erudito castellano que encarnase el espíritu peninsular. Es forzoso reconocer la existencia de un hiato, sin paralelos en los demás géneros, entre el bloque que forman nuestras crónicas medievales, nuestra épica popularizada y el teatro exaltado por Lope, de una parte, y la amplia pero monócroma serie de nuestros poemas cultos, de otra: *Comedieta*, *Laberinto*, *Parthenopea*, *Conquista de la Bética*, *Carlo famoso*, *Austriada*, *Arau-*

cana, Elegías, Monserrate, Dragontea, Restauración de España, Bernardo...

La gesta se hizo didáctica, o lírica, o drama, pero no mantuvo en castellano su impulso en la propia épica; los fracasos se cuentan por los intentos. Ni aun Ercilla, ni el propio Lope siquiera, logran nacionalizar la forma italiana ni actualizar el radical anacronismo del género. La serie castellana no se explica sin la portuguesa, ni *Os Lusíadas* pueden situarse en la historia de la cultura universal con independencia de aquellas precedentes. Lo que maravilla es que Portugal, sin romancero autóctono ni comedia histórica original, estuviese destinado a lograr lo que nuestros poetas no habían podido conseguir: *Os Lusíadas* son la gesta erudita, la crónica lírica, el poema virgiliano donde un pueblo, vencedor del destino, es el protagonista.

Pero la literatura castellana no habría solamente de darle un eco narrativo en la línea de los poemas ni una versión dramática con el teatro de historia, en cuya iniciación, por cierto, juega un fecundo tema camoniano, el de Inés de Castro, sino que, después de crear la contrafactura novelasca de lo heroico en la picaresca, realizaría una asombrosa visión del «contraposto» entre la ilusión y el desengaño. En este sentido siguen vigentes las palabras de Maeztu: «Donde acaban los *Lusíadas* empieza el *Quijote*».

El castellano en el teatro de Camoens

El teatro de Camoens merece una atención que no se le ha dispensado. El deslumbramiento producido por la epopeya y por la lírica petrarquista no ha favorecido la consideración ni la fama de las tres obras dramáticas. Distanciadas de los obligados modelos gilvicentinos como del clasicismo manierista de Ferreira, rompen los moldes

vigentes en muchos aspectos. Como en *Os Lusíadas*, nos hallamos con una intensísima presencia de valores subjetivos y de sensibilidad. Son obras impregnadas de lirismo, y sobre todo de lirismo tradicional. Vieira de Almeida ha dicho, con acierto, que es un teatro «más sutil y especulativo que plástico; se interesa menos por las cualidades de la escena o el conflicto de los personajes... que por la exploración ingeniosa de los desvíos de la sensibilidad y por su exploración psicológica y metafísica». Anacronismo, popularismo, mudanzas, disfraz, depuración humanística de la farsa... Todas estas condiciones favorecen un juego de dos planos en que pueda entrar también el manejo de dos lenguas en contraste, subrayando por otra alternancia, la del verso con la prosa, aspecto éste en que Camoens se aproxima a otros prelopistas, sobre todo a Lope de Rueda y a Lucas Fernández, y constituye un eslabón que enlaza con la obra de Cervantes, frente a la general preferencia española por la versificación en el teatro.

El *Filodemo* es un auto que intenta la renovación del género pastoril. Hemos señalado que el tema aparece en el *Libro de Apolonio*, y que la fuente más próxima puede hallarse en una *Tragicomedia de Lysandro y Rosalía* impresa en Salamanca en 1542. El castellano señala no sólo la varia localización, sino también el carácter de los personajes: lo utilizan el «Pastor» y la «figura del donaire». Pero lo importante, desde el punto de vista de las letras españolas, es que constituye uno de los precedentes del doblete esencial del *Quijote*: Filodemo, idealista, está embebido por el «amor cortesano» y Duriano es el contrapunto sanchopancesco de una realidad corroborada por dictados y refranes populares.

El *Auto del-Rei Seleuco*, precedido por una larga farsa popularista, aborda un tema extraño a la mentalidad de la época y a las constantes de las letras peninsulares. La anécdota viene de Plutarco:

Seleuco cede su esposa Estratónica a su hijo Antíoco, que se había enamorado de la madrastra. En esta obra son un Físico y Sancho los que dialogan en gallardo castellano.

Por último, en la comedia *Enfatriões*, contaminación del *Amphitruo* de Plauto, la lengua ejerce un papel diferenciador: todos hablan en portugués menos Mercurio y Sosia.

Camoens y la poesía castellana tradicional

Si la historia de nuestra épica carecería de «clave» sin la obra de Camoens, la lírica de Camoens no puede explicarse sin la poesía castellana. Por tres motivos ha de ser incluida en la historia de nuestras letras: por lo que de ellos recibe, por lo que en ellas representa y por cuanto sobre ellas influye. Ante todo, hablemos de las deudas de Camoens con España, sobre las que existe escasa literatura; pese al camino abierto por Hernani Cidade.

Comencemos por afirmar que Camoens tenía una formación literaria castellana análoga a la de cualquiera de nuestros clásicos: citas, alusiones y glosas lo demuestran. Incluso muchas de sus líricas menores con «base» conocida parten de precedentes españoles. En la corte portuguesa nuestros músicos esparcían letras para cantar tradicionales. De las 118 trovas, «voltas» y glosas aceptadas por la edición de Costa Pimpao, 13 tienen «mote» castellano original y tres su posible adaptación portuguesa. En interior de poesía se incluyen 12 frases castellanas. De las composiciones totalmente escritas por Camoens en esta lengua, luego hablaremos.

Excepto uno («Justa fue mi perdición», 85) en que hace constar la atribución a Boscán, todos los «motes» se presentan como anónimos y proceden o de villanescas tradicionales o de sus glo-

sas cultas. Son éstas: «Ojos, herido me habéis...» (30); «¿Qué veré que me contente?» (35); «¿Para qué me dan tormento?» (46); «Vos tenéis mi corazón» (67); «De dentro tengo mi mal» (68); «Amor loco, amor loco» (72); «Írme quiero, madre» (89); «Do la mi ventura?» (95); «¿Por qué no miras Giraldo...?» (102).

En cuanto a las inclusiones o «esmaltes» de frases castellanas, cancioneriles o refranescas, son frecuentísimas en el teatro y en las cartas, predominando las que proceden del romancero. Por ejemplo: «Volveros por du venistes» (*Banquete na India*); «Villas y castillos tengo todos a mi nombre sone», «Que me matarán con tres y lo mismo harán con cuatro», «Que su padre era de Ronda y su madre de Antequera» (en los *Disparates*); «Voyme a tierras extrañas a do Ventura me guía», «La que yo vi por mi mal», «Anfatrion esforzado bravo va por la batalla-siete cabezas llevaba de las mujeres que ha hallado» (*Enfatriões*); «Ya cabalga Calarinos a la sombra de una oliva» (*Rey Seleuco*); «No vais, que dijo en comiendo», «Que yo ni como ni bebo ni hago vida sin ti» (*Filodemo*); «Afuera, afuera, Rodrigo» (*Carta I.^a*); «A las armas Monriscote», «Riberas del Duero arriba cabalgaron zamoranos», «Su comer, las carnes crudas, su beber la roja sangre» (*Carta II*); «Sus arreos son las armas, su descanso es pelear» (*Carta III*); «Gritos daba de pasión aquella reina trojana» y «La terrible pena mía» (*Carta IV*).

Otras menciones castellanas, vienen del refranero: «Todos somos del merino» (*Disparates* y *Carta III*); «Pan y vino anda el camino que no mozo garrido», «Lobo metido en pelo de oveja» (*Disparates*); «De mano en mano» (*Rey Seleuco*); «El cuerpo en la tierra queda...», «Algo tiene en el cuerpo que le duele», «Del dicho al hecho va un gran trecho» (*Carta I*); «Por dinero baila el perro» (*Carta III*).

De letras para cantar y de procedencia indeter-

minada hallamos copiosísimas inserciones. El «y muero por que no muero» (*Filodemo*) había sido glosado ya por João de Meneses, Duarte Brito y el Comendador Escrivá y hallaría en Santa Teresa su más trascendental versión «a lo divino». «¿Adónde tienes las mientes» (*Disparates*), es otro cantarcillo popularísimo en el siglo xv, glosado en el *Cancionero* de Rosende, por João Ruiz de Castel-Branco, e incluido por Mudarra en sus *Tres libros de música*; «Dejadlos mi madre», «El dolor que está secreto» (*Disparates*); «Que de fuera dormiredes» (*Enfratriões*); «De fuera dormiredes, pastorcico» (*Carta II*); «Los mochachos del Obispo no comen cosa mimosa», «Por hablar con la golosa» (*Filodemo*); «Di Juan de qué murió Blas...» (*Carta I*); «Ansias y pasiones mías», «Siempre allá miran los ojos» (*Enfratriões*); «Oh que del mal del amor», «Y por más tormento quiere — que se sienta y no se diga»; «Pues no hay quien le consuele» (*Rey Seleuco*); «A do sube el pensamiento», y «Yo sigo tristeza — remedio de tristes» (*Filodemo*).

Por estos ejemplos vemos el influjo que ejercían sobre Camoens la poesía castellana tradicional, los cantarcillos, los romances, los dictados y paremias populares. En tal grado, que llega a sorprender el que sus biógrafos no hayan incluido un episodio español en las «novelas científicas» tejidas de conjeturas en torno a su vivir. Podría pensarse en una presencia juvenil entre los escolares de la «renaciente maravilla» salmantina, en el paralelo cultural de la Coimbra humanística o en la opulenta Sevilla, melliza de Lisboa por el servicio y lucro de los caminos de la mar. Serían más fáciles de justificar estas vivencias directas de lo español que algunos de los destierros y de los amores. Por lo menos habrá de suponerse amistad y correspondencia con escritores. Porque dominó el castellano hablado cortesano y en el empleo de grupos fraseológicos es como uno de

aquellos castellanos a quienes brotaban, a cada paso, en la conversación, versos y sentencias, alusiones a héroes del romancero o cantarcillos populares.

Presencia de los poetas españoles

Camoens conocía muy bien a los poetas castellanos del cuatrocientos, sobre todo a Jorge Manrique, citado reiteradamente y objeto de una noble paráfrasis incluida en la primera de las «Cartas», toda ella imbuida del espíritu de nuestra poesía. También se valió de versos de García Sánchez de Badajoz, de Cristóbal Vázquez de Mondragón, de Gil Vicente... y la Tragicomedia de Calixto y Melibea está presente en todo su teatro, no sólo en frases sino en el curso de la prosa y en situaciones como la tercería del *Filodemo*.

De Boscán y Garcilaso acepta Camoens un magisterio cuya autoridad radica en considerarlos auténticos intérpretes de los dos autores que más de cerca seguía: Virgilio y Petrarca. Se ha hecho notar su apreciación del dispar valor de nuestros dos grandes líricos. De Boscán capta la capacidad de análisis espiritual:

«... e o nosso Boscao, que disse tudo
dos segredos que move o cego rei»

(Soneto CLI)

y en una epístola, lo empareja al modelo común en la teoría del amor: «Farei-me merce que lhe faleis de alguns amores de Petrarca ou de Boscão («Desejei tanto...»).

En cambio alaba en Garcilaso las cualidades formales:

Passan celebrando o Tejo ufano
o brando e doce Lasso castelhano

(Oitavas I)

se dice que hubo de quedar Dionisa, en el *Filodemo*.

Y, pondera que ninguno de los dos está hecho para andar en boca del profano vulgo, cuando hace decir a Duriano, en el mismo auto: «Gaban mais Garcilaso que Boscão, o ambos lhe saem das mãos virgens...»

Pero, en la recepción de los influjos, el criterio que expone sobre el valor de sus modelos aparece contradicho, porque «sigue» con apego textual las frases del poeta que alaba por su pensamiento (Boscán) y adopta más conceptos que frases del que considera modelo en la forma (Garcilaso).

Los dos le sirven el tema para la más bella y poética de sus cartas, que comienza con trozos poéticos de uno y otro (Carta I). De Boscán proceden, en las composiciones menores, aparte numerosos «conceptos» y frases, la letrilla *Justa fue mi perdición*, que da base a una de las glosas más trabajadas, y la idea matriz del *Super Flumina* que es otra *Conversión*, cercana en forma aunque muy superior en hondura del pensamiento.

En los *Sonetos*, los más afines son el XLIII, *Como quando do mar tempestuoso*, que se inspira sin traducirlo en el *Como después del tempestuoso día*; el XLI (*Seguía aquello fogo que o guiava*) se inspira en el *Pasando el mar Leandro el animoso* que a su vez deriva de Marcial; el CXXIII *Doce sonho...* que tiene versos enteros del *Dulce soñar y dulce congojarme...*; el III, *Busque amar novas artes*, donde vierte el último terceto del 63, *Sentíndose tomada a bela esposa*, recoge casi textualmente un verso de la *Conversión*.

De las *Canciones*, las que más directamente reciben la inspiración de Boscán son la IV, *Vao as serenias aguas*, que refleja la que comienza *Claros y frescos ríos*, y la X de donde proceden notas

como la referente al infausto sino, que se tuvieron un día por estrictamente autobiográficas; incluso el «commiato» traduce su «Canción si de muy larga te culparen» por «E se acaso, te culparen de larga e de pesada...». H. Cidade ha comparado también dos de las *Oitavas*, en que la distancia de la expresión es mayor, aunque partan de la misma idea.

En cuanto a Garcilaso, aparte coincidencias con textos discutidos como la del soneto *Moradores gentis* que Cossío y Cidade compararon con el *Hermosas ninfas*, son seis los sonetos camonianos que le «siguen», más o menos de cerca, otros: el XI, *Tomoume a vossa vista soberana*, con el XXX de Garcilaso, *Sospechas que mi triste fantasía*; el XII, *Vossos olhos senhora, que competem...*, coincide con el VIII del poeta castellano, *De aquella vista pura y excelente*; el XVI, *Se as penas con que Amor tão mal me trata*, con el II, *En fin a vuestras manos he venido*; el XXXIII, *Se tomar minha pena em penitencia*, con el XXVII, *Amor, Amor, un hábito he vestido* y, sobre todo, el XXIV con el XIII. El cotejo de estas dos últimas composiciones puede revelar bien claras las afinidades y las divergencias en el tratamiento de un mismo tema, y declara más que el conocimiento la familiaridad que tenía Camoens con la obra de Garcilaso. En este caso se trata del «Collige, virgo, rosas...» que uno y otro poeta supieron expresar, paralelamente, pero con personal acento.

De esta «independiente dependencia» o «libre servidumbre» (para valernos de una antífrasis grata a ambos) hallamos testimonios en otras formas del «Parnaso» camoniano. El «topos» del «erial de amor», simbólico en Garcilaso, llega a hacerse biográfico en Camoens que «vivió» la canción.

En las églogas, la I, al recoger la idea virgiliana del *Non ulli pastos illis egere diebus...* lo hace a

través de la versión de Garcilaso en la égloga II, que influye también varios pasajes de *Os Lusíadas*.

Análogos paralelos podrían establecerse entre el arranque de la égloga I de Garcilaso y la llamada *Dos Faunos* de Camoens; entre la de loor del Duque de Alba y la de don Antonio de Noronha; el diálogo de Alcino y Tirreno y el «despique» ponderativo entre marinero y campesino en la de Camoens o entre las «liras» de nuevo cuño de la «Flor de Gnido» y su responsión camoniana en la *III Ode*:

Se de meu pensamento
tanta rasão tivera de alegrar-me
quanto de meu tormento
a tenho de queixar-me
puderas, triste lira, consolarme.

El influjo se revela también en otras zonas de la poética de Camoens. La metamorfosis de Adamastor recuerda la de Anaxarte en Garcilaso; los personajes femeninos de *Os Lusíadas* (recordad Inés de Castro o a la «fermossísima María») se visten de galas garcilasistas; y hasta las Musas del Tejo lisboeta son las mismas del Tajo toledano y el nombre mismo de Dinamene de la égloga III:

De cuatro ninfas que del Tajo amado
salieron juntas a cantar me ofrezco
Filodoce, Diamene y Climene,
Nise que en hermosura par no tiene.

Pero Camoens no podía ser un garcilasiano, como tampoco fue uno de tantos mirandistas. Le distanciaban de sus antecedentes inmediatos no sólo el genio sino el tiempo y el lugar. La cronología de su vida y hasta el escenario lisboeta de sus mejores años le acercan a Herrera (1534-1597). Es una nueva generación, no del todo conforme con el magisterio de los italianizantes de la etapa

imperial, pero es también la vida brillante, suntuosa, marítima, de las dos ciudades peninsulares puertos de las Indias, la que exige un nuevo tono «grandiloco», una «furia grande e sonora». Dentro de la vida de Camoens y de Herrera el estilo hacía camino al enriquecimiento; las correcciones póstumas, tras gemelos «naufragios», responden a posiciones opulentas del habla poético. En dos autores coetáneos, y quizá amigos, de temperamento en cierto modo afín y sobre todo de formación equivalente, no pueden extrañar los paralelismos que se establecen entre Camoens y Herrera. Comunidad de fuentes y de visión, mutuo conocimiento quizá incluso atribuciones discutibles..., todo puede imaginarse para explicar las coincidencias, por cierto mucho más acusadas en la obra tradicionalmente conocida de Herrera que los inéditos dados a conocer por Blecua.

Y, sin embargo..., por grandes que sean las afinidades de Camoens con los dos fulcros del petrarquismo castellano en el siglo XVI, por mucha que sea su analogía con el énfasis y la elocuencia de Herrera (como enlazados por la misma «llama que crece y arde y crece luego»), ninguna de las tres figuras y menos la de Castillejo, monofásicamente cancioneril, puede constituir su paralelo en nuestras letras. Para buscar una figura que antes de Góngora (aun sin alcanzar posición rectora ni poseer genialidad) conjugue como Camoens, bajo un mismo signo, las dos tendencias, es forzoso pensar en don Diego Hurtado de Mendoza (1503-1575). Son parejos en espíritu, aun siendo tan distantes en dotes, tanto que podría imaginarse una correspondencia entre ellos como se imaginó entre Séneca y San Pablo. Si se quisiese buscar un destinatario español para la corte de la «candeia» ninguno sería más apropiado que el recio embajador de Carlos V.

La afinidad entre Camoens y Hurtado de Mendoza no se establece sobre paralelos textuales, ni

sobre comunidades temáticas, sino que se reconoce en una analogía de posición ante la encrucijada de las letras. La familiaridad de los poetas antiguos, y de los italianos, aviva en Hurtado de Mendoza como en Camoens la sed de las fuentes ingenuas. Uno y otro manejan por igual el metro noble en las formas nuevas (églogas, canciones, epístolas, estancias, elegías y sonetos) y las «redondillas» tradicionales, las ligeras quintillas, los villancicos con mote ajeno o propio, las glosas, las endechas y las coplas de pie quebrado, uno y otro gustan de la fábula clásica, de las *Metamorfosis* ovidianas, de insertar en su punto la frase de Virgilio, de comentar el verso del Petrarca...; los dos conocen a maravilla la gramática cortesana del platonismo erótico, gustan de entregarse en la nimiedad del pasatiempo versificado, a la dedicación de circunstancias, al puro juego de velada palaciega... La propia prosa de la *Guerra de Granada*, a medio camino entre Guevara y Gracián, tiene rasgos comunes con la de Camoens; la obra entera y no su responsión versificada por Rufo, es, por otra parte, «poesía histórica», en prosa, que parte de una posición literaria análoga a la que engendró *Os Lusíadas*.

La postura ecléctica de Hurtado de Mendoza que, a la vez quisiera ser un Herrera y un Castillejo, es promesa de lo que habían de realizar un día Góngora y Lope. Pero Hurtado de Mendoza no basta para explicarlos. Es como un mero intento, frustrado por falta de ímpetu o quizá porque los quehaceres de estado impedían gozar del ocio creador que requiere la auténtica poesía. Lo que en él aparece abocetado alcanza perfección en Camoens.

Si el arco de la épica castellana queda falto de su clave para quienes prescindan de *Os Lusíadas*, otro tanto sucede con esa trabadísima construcción que implica el desarrollo de nuestra lírica. Hurtado de Mendoza parece acuñar con materia-

les frágiles lo que en realidad cerró, con doble y coherente labra, ese clásico «hespañol» que fue Luis de Camoens.

La lírica de Camoens en castellano

Es bien sabido que en la lírica de Camoens se dio de una parte el «furto notavel» que nos privó de obras suyas o las adscribió a otros poetas, y la recuperación abusiva, bajo el lema acuñado por Faria e Sousa: «Yo doy a mi poeta todo lo que he hallado con sombra de suyo.»

El legado castellano de la lírica camoniana está constituido por 11 (no por 15) de las 118 letrillas que tenemos por suyas; por dos (Costa Pimpão) o cuatro (Hernani Cidade) de los 30 sonetos que aparecen atribuidos en Juromenha; tampoco puede aceptarse que sea suyo el gallego «Alá en Monterrei, en val de Laça». Es segura la atribución del bellissimo parlamento de Aonia en la Égloga I, pero no la de dos elegías. Pese a la criba crítica, la obra en castellano es considerable por el número de las composiciones, pero sobre todo valiosa por su calidad.

Para remate de esta conferencia vamos a glosar algunos de otros poemas:

Vos teneis mi corazón («Redondilhas», 67). El mote de esta glosa tiene una amplísima historia en las letras hispánicas. El concepto, derivado del platonismo amoroso, es éste: «Me tienes pero como estás en mí, el mal que me hagas te lo haces a ti misma.» Pasó a las letras para cantar y de éstas al pueblo, sobre todo en Galicia y Andalucía, de donde han vuelto a recogerlo poetas popularistas, que, a su vez, lo han cedido al intimismo novecentista. La copla gallega, una de las más bellas de todos los cancioneros populares, dice:

Ti tel-o meu corazón
e si o queres matar, podes,
pero como estás ti dentro,
si o matas, tamén morres.

La composición de Camoens está desarrollada en una sola glosa; el mote entra en el último verso. El pensamiento se dirige únicamente a la idea del robo del corazón del amante y de su prisión en las gracias de la mujer amada.

Mi corazón me han robado,
y Amor, viendo mis enojos,
me dijo: fuéte llevado
por los más hermosos ojos
que desde vivo he mirado.
Gracias sobrenaturales,
te lo tienen en prisión,
y si Amor tiene razón,
Señora, por las señales
vos tenéis mi corazón.

Para qué me dan tormento... («Redondilhas», 46). El mote aparece también glosado por Jorge de Montemayor en su «Cancionero» (Amberes, 1554), con levísima variante: «dais» en el primer verso. Boscán había desarrollado la misma idea en décimas *Al Almirante respondiendo a unas coplas que le envió diciéndole que era muy mudable...*

Camoens lo desarrolla en dos «Voltas» octosílabas entrando, en orden inverso, las palabras rímantes del mote en la segunda hemistrofa, excepto «tormento» en la inicial. El mote aparece así seguido solamente como pie forzado.

Tiempo perdido es aquel
que se pasa en darme afán,
pues quanto más me lo dan
tanto menos siento del.
¿Qué descubra lo que siento?

Amor loco, amor loco... (núm. 72). El mote es un refrán viejo utilizado en letras para cantar. Lope de Vega lo volvió a seguir en «La bella Malmaridada».

Camoens lo desarrolla en tres «voltas», «metiendo» las palabras «otro», «loco» o «loca» y «loco» en los dos versos finales de cada una.

Incide en la temática del anterior. La tercera de las vueltas nos recuerda la cancioncilla andaluza del «fuego fátuo»:

Y tan contrario viviendo,
al fin, al fin, conformamos,
pues ambos a dos buscamos
lo que más nos va huyendo.
Voy tras vos siempre siguiendo,
y vos huyendo por otro:
andáis loca, y me hacéis loco.

Justa fue mi perdición (núm. 83). El «mote» tiene una dilatada trayectoria en las letras peninsulares. Quizá sea creación de Jorge Manrique. Glosáronla, aparte de Boscán, citado por Camoens, Gregorio Silvestre (a lo divino), Montemayor y Romero de Cepeda.

Es glosa muy amplia, en cinco estrofas (décimas de doble quintilla) que van cerrándose con los versos del «mote», por su orden. El pensamiento desarrollado no es el de la quintilla inicial sino otro distinto, de «amor cortés», muy típico de la galantería portuguesa, a la manera del *Cançãoeiro Geral*: Vuestro galardón (una mirada) es mi muerte, castigo del deseo.

Después que Amor me formó
todo de amor, cual me veo,
en las leyes que me dió,
el mirar me consintió,
y defendióme el deseo.
Mas el alma, como injusta,
en viendo tal perfección,

dió al deseo ocasión:
y pues quebré ley tan justa,
justa fue mi perdición.

Irmo quiero, madre (89). La más graciosa de las letrillas castellanas de Camoens. Lleva en el rubro «Cantiga» y no glosa, denominación que es muy adecuada al origen medieval del «mote». Pertenece éste a una serie, rica y varia, de letras para cantar, que entroncaban con viejas canciones marineras conocidas por nosotros a través de las «cantigas de amigo» de Pai Gomes Chariño, flores de amor en el navío, y de las que Johán Zorro dedicó a una botadura de «barcas novas» en el «lez» lisboeta, en tiempo de Alfonso III.

Con tales series entroncan: otra coplilla «¿Cuyas son galeras?» que trae Correas, el «Galericas de España», del *Laberinto amoroso* y «Vi los barcos, madre», del *Cancionero de Upsala*. La misma copla que glosó e introdujo en la farsa, sirvió de base a Cristóbal de Castillejo.

La Cántiga camoniana, leve, gracil, como en ritmo de bogada, se desarrolla en cuatro estrofas de doble «quadra» redondilla exasílaba: a b b a c d d a. La trabazón interna se mantiene tanto por la fidelidad a la idea inicial de la ausencia del marinero, como por el vínculo de constantes políptotes (*quiera - quiero - quiere; muera - muero - muere; puede - podrá*) que espejan el 'marinero' - 'marinera' del mote. La última estrofa es un apóstrofe a la manera tradicional, dirigido a las ondas del mar, como el de Martín Codax.

Cántiga a este mote:

Irme quiero madre,
á aquella galera,
con el marinero
á ser marinera.

Voltas

Madre, si me fuere,
dó quiera que vó,
no lo quiero yo,
que el Amor lo quiere.
Aquél niño fiero
hace que me muera,
por un marinero
á ser marinera.

Él, que todo puede,
madre, no podrá,
pues el alma vá,
que el cuerpo se quede.
Con él por quién muero,
voy, porque no muera;
que, si es marinero,
seré marinera.

Es tirana ley,
del niño Señor,
que por un amor
se deseche un Rey:
pues desta manera
quiere, yo me quiero
por un marinero
hacer marinera.

Decid, ondas, ¿cuándo
vistes vos doncella,
siendo tierna y bella,
andar navegando?
[Pues] más no se espera
daquel niño fiero,
vea yo quién quiero,
sea marinera.

Escuchemos ahora los dos sonetos. Inspira el número 146 de la edición de 1668 la alegoría del cuerpo como vaso del alma. Así el «ánima pura» de la amada viene a compararse al agua conteni-

da en un riquísimo vidrio. La «visión» va desarrollándose hasta el final del segundo terceto en que queda desatado el metaforismo para prolongar las comparaciones con un tópico distinto, el de los cabellos como ligadura de oro de la libertad del amante. En el afán de espiritualizar la *descriptio puellae*, Camoens alcanza aquí, valiéndose de no pocos elementos tardíos, una calidad «stilnovistica» raramente lograda en la poesía peninsular: «ni en los más finos poetas de aquel siglo —dice José María de Cossío— son frecuentes trazos de tan excepcional calidad, de tan finos y lavados colores. Los hallazgos más sazonados del prerrafaelismo no han superado esta limpieza».

El vaso reluciente y cristalino,
de Angeles, agua clara y olorosa,
de blanca seda ornado y fresca rosa,
ligado con cabellos de oro fino;

bien claro parecía el don divino
labrado por la mano artificiosa
de aquella blanca Ninfa, graciosa
más que el rubio lucero matutino.

Nel vaso vuestro cuerpo se afigura,
raxado de los blandos miembros bellos,
y en el agua vuestra ánima pura;

la seda es la blancura, e los cabellos
son las prisiones, y la ligadura
con que mi libertad fue asida dellos.

En la literatura castellana existe una contrafactura religiosa; se debe a Eugenio de Salazar, poeta de la misma generación de Camoens, pero que le sobrevivió algunos años. El tema ofrece en él un giro religioso.

Pues lágrimas tratáis, mis ojos, tristes... Edición de 1668. Soneto 147. Un soneto castellano para la «antología de las lágrimas». Como fuente, una vez más, el propio Petrarca:

Occhi, piangete; accompagnate il core
che di vostro fallir morte sostiene...

El apóstrofe a los ojos, entroncado en los viejos *Debats*, llegó a tener tal difusión en la lírica peninsular que abunda en divulgados para cantarcillos:

Ojos, mis ojos...

El llanto aparece como tema conductor en otros sonetos camonianos y en los paralelos españoles de nuestro poeta. Compárense con este cincelado soneto los de Hurtado de Mendoza «Salid lágrimas mías ya cansadas», «Alcé los ojos de llorar cansados» (XVII) y con los de Herrera «Estos ojos no hartos de su llanto» (I, CXXXVIII) y «Si no es llorar que pueden ya mis ojos» (CXLIX).

Sin que represente una tendencia a rebajar el puro sentido de la composición, parece reconocerse en ella un cierto tono «de circunstancias» como si se tratase de una respuesta a cierto envío de una dama. La palabra 'lágrima' estaría usada en dos sentidos: el «trocadillo» de los versos finales parece indicarlo así. El soneto sería entonces respuesta gratulatoria a un don de la dama; posiblemente una 'perla', mejor que 'flor', lágrima, 'golosina' o cáliz minúsculo de una bebida.

Pues lágrimas tratáis, mis ojos tristes,
y en lágrimas pasáis la noche y día,
mirad si es llanto este que os envía
aquella por quien vos tantas vertistes.

Sentid, mis ojos, bien ésta que vistes,
y si ella lo es, ¡oh gran ventura mía!,
por muy bien empleadas las habría
mil cuentos que por esta sola distes.

Mas una cosa mucho deseada,
aunque se vea cierta, no es creída,
cuanto más ésta, que me es enviada.

Pero digo que aunque sea fingida,
que basta que por lágrima sea dada,
porque sea por lágrima tenida.

El fragmento de la Égloga I (edición de 1955). Camoens dedicó la primera de sus «Églogas» a la muerte de don Antonio de Noronha, hijo de los Condes de Linhares, muerto en África en 1553, y también a la memoria del rey de Portugal Don Juan III y su hijo el Infante Don Juan, abuelo y padre respectivamente de don Sebastián. Como éste ya había nacido cuando se escribió y se alude a otros acontecimientos posteriores en algún tiempo a la muerte de los personajes, debe tenerse por bastante tardía, respecto a los hechos que la motivan; pieza memorial para un aniversario o un traslado de restos a monumento funerario, movida, sin duda por el afán de hacerse grato a la corte. Pese al envaramiento del género y al carácter alegórico de la expresión, laten en el fondo de la obra auténticos sentimientos y vivas emociones.

Los interlocutores son tres: Umbrano, Frondelio y Aonia. Ésta, que habla en castellano, es, sin duda, la Infanta doña Juana, esposa de don Juan, el padre del Rey Niño. Lo declara el criptónimo y lo dice Frondelio al presentarla; haciendo el elogio del valor militar de su padre, el emperador Carlos V:

Esta é por certo Aónia, filha amada
daquele grao Pastor que em nossos dias
Danúbio enfreia e manda o claro Ibero,
e espanta o morador do Euxino fero,

aludiendo a sus dominios del Ebro al Danubio y de haber asombrado al turco, morador del Euxino. Y a continuación alude a la muerte del Infante:

Morreu-lhe o excelente e poderoso
(que a isso está sujeita a vida humana)
doce Aónio, de Aónia caro esposo...

El parlamento de ésta es, sobre todo, una bellísima glosa del *Alma minha gentil*, que a su vez recoge elementos poéticos procedentes de Corregiare, Petrarca y Sannazaro. Aquí aparecen intensificados el platonismo y el clasicismo; el primero a través de los pensamientos sobre la «sombra» que regresa al mundo de las ideas, y de la Idea que rige al mundo, y el ambiente pagano, mediante los «votos» por la apoteosis del difunto. Pero Camoens animó este poema con otras, íntimas, ideas poéticas ligadas a una vivencia personal.

La amplia glosa del incomparable soneto '*Alma minha gentil que te partiste*', perla negra de la lírica peninsular, lleva a la «poesía de circunstancias» lo que fue dolor por la muerte de un ser amado por el poeta, quizá un hijo y no una amada.

En cuanto a la *Égloga*, no cabe pensar que el poeta se sintiese afectado tan en lo hondo por la muerte del padre de don Sebastián. En ella aparece insertada, como aprovechamiento, sin adaptaciones innecesarias, una elegía preexistente y quizá redactada ya en castellano. Es un llanto vertido serenamente y enjugado, sin patetismo, pero con un dolor penetrante. Como si se dictase lejos del escenario de la muerte, ante una noticia quizá esperada.

Es imposible separar, como se viene haciendo, soneto y elegía; el primero contiene quintaesenciado el pensamiento fundamental; la segunda lo diluye en reflexiones y anhelos, pero una y otra obra tienen que situarse en la culminación del estro camoniano, porque en ellas la palabra, portuguesa en uno y en otro castellana, se pliega dúctilmente a la idea con esa servidumbre que sólo alcanzan los grandes creadores en su plenitud.

Pieza culminante en el «parnaso» castellano de Camoens, poema de excepción en la lírica peninsular, olvidado por nuestros historiadores de las letras y digno de parangonarse con más famosos ejemplos de la poesía elegíaca, que hace compar- tir a la lengua de Garcilaso el singular encanto del «Alma minha», en boca de una infanta española.

EGLOGA I

(Habla Aónia)

¡Alma y primero amor del alma mía,
espíritu dichoso, en cuya vida
la mía estuvo en cuanto Dios quería!

¡Sombra gentil, de su prisión salida,
que del mundo a la patria te volviste,
donde fuiste engendrada y procedida!

Recibe allá este sacrificio triste
que te ofrecen los ojos que te vieron,
si la memoria dellos no perdiste.

Que, pues los altos cielos permitieron
que no te acompañase en tal jornada,
y para ornarse sólo a ti quisieron;

nunca permitirán que acompañada
de mí no sea esta memoria tuya,
que está de tus despojos adornada.

Ni dejarán, por más que el tiempo huya,
de estar en mí con sempiterno llanto,
hasta que vida y alma se destruya.

Mas tú, gentil Espíritu, entretanto
que otros campos y flores vas pisando,
y otras zampoñas oyes, y otro canto,

ahora embevecido estés mirando
allá en el Empireo aquella Idea
que el mundo enfrena y rige con su mando;

ahora te posuya Citerea
en el tercero asiento, ó porque amaste,
ó porque nueva amante allá te sea:

ahora el Sol te admire, si miraste
cómo va por los signos, encendido,
las tierras alumbrando que dejaste;

si en ver estos milagros no has perdido
la memoria de mí, ó fue en tu mano
no pasar por las aguas del olvido,

vuelve un poco los ojos a este llano,
verás una que a ti, con triste lloro
sobre este mármol sordo llama en vano.

Pero si entraren en los signos de oro
lágrimas y gemidos amorosos,
que muevan e supremo y sacro Coro,

la lumbre de tus ojos tan hermosos
yo la veré muy presto; y podré verte,
que, a pesar de los hados enojosos,

también para los tristes hubo muerte.

Concluyo. En las antologías de la poesía española han entrado, por derecho propio y por los méritos de un sólo poema de alto significado, Gutiérrez de Cetina, Rodrigo Caro, Fernández de Andrada... Las creaciones de Camoens tanto como su fidelidad a la lírica tradicional lo hacen digno de que su obra tenga el lugar de honor que se merece. He querido en esta lección haceros conocer, en un aspecto que nos llama en forma muy directa, el autor de *Os Lusíadas*. En él vive y vibra el alma lusitana. Ningún camino mejor para penetrar en ella. Sólo conociendo el alma del pueblo fraterno, podremos amarlo como se merece. Busquemos guía en el «Príncipe de los poetas» para saber del Portugal heroico e hidalgo, de su mundividencia y de la defensa de su ser nacional y de las libertades patrias, pero, sobre todo, del lírico Portugal enamorado, «mar de cantigas», «fonte dos amores».

Aspectos petrarquistas da lírica de Camões

VITOR MANUEL DE AGUIAR E SILVA

1. Ao propor-me analisar as relações entre autobiografia e petrarquismo na poesia lírica de Camões, não conceituo «autobiografia» como um género literário narrativo com as suas peculiares normas e convenções semânticas e técnico-formais. Em relação a Camões e à sua época histórica, semelhante conceito seria anacrónico, já que a autobiografia, como género literário, se constituiu apenas na segunda metade do século XVIII, sob o influxo dominante das *Confessions* de J.-J. Rousseau e sob a acção do egotismo e da egolatria de pré-românticos e românticos. O próprio vocábulo 'autobiografia' parece ter sido formado e difundido na língua inglesa e na língua alemã apenas nos últimos anos do século XVIII, figurando ainda como um neologismo em vários dicionários da língua francesa datados da segunda metade do século XIX¹.

Todavia, muito antes de se adquirir consciência, a nível da metalinguagem do sistema literário, da existência do género narrativo assim designado,

¹ Vide, sobre esta matéria, as páginas iniciais da obra de Georges May, *L'Autobiographie*, Paris, 1979.

a autobiografia já ocorria na cultura ocidental como a manifestação, ou a revelação, através do acto da escrita literária, da vida —sobretudo da vida íntima, da vida espiritual e da vida sentimental— do eu sujeito enunciator desse mesmo acto de escrita. Das *Confessiones* de Santo Agostinho à *Vita di Benvenuto Cellini* (...) *da lui medesimo scritta*, aos *Essais* de Montaigne, o impulso autobiográfico aparece profundamente ligado, na cultura do Ocidente, às agonias, aos anseios e aos júbilos da vida religiosa do homem, às suas incertezas e dúvidas filosóficas e doutrinárias, às vicissitudes, às misérias e às exaltações da sua vida sentimental². E sublinho na *cultura do Ocidente*, porque, como observou Georges Gusdorf, se alguns orientais empreenderam escrever a história das suas vidas —por exemplo, Gandhi—, só o fizeram porque foram «anexados a uma mentalidade que não era a sua».

O impulso autobiográfico aparece imemorialmente associado à poesia lírica, desde os poetas elegíacos gregos aos poetas alexandrinos, desde os poetas elegíacos latinos aos trovadores provençais, desde Petrarca aos românticos. Quando, na segunda metade do século XVI, se reconheceu à lírica o estatuto de género literário comparável, pela sua relevância intrínseca e extrínseca, ao género épico e ao género dramático, foram-lhe atribuídos caracteres técnico-formais e semânticos manifestativos, ou indiciadores, daquele impulso autobiográfico: na lírica, apenas fala a *persona* do poeta e o objecto da mimese lírica identifica-se com um *conceito* do poeta (em vez do termo ma-

² Sobre a história e o desenvolvimento da autobiografia, como documento histórico, como testemunho humano, como género literário, existe uma extensa bibliografia. Consulte-se, por exemplo, a informação bibliográfica fornecida por William C. Spengemann, *The forms of autobiography. Episodes in the history of a literary genre*, New Haven-London, 1980, págs. 170-245.

neirista e barroco de «conceito», os pré-românticos e românticos falarão de «sentimento» e de «paixão»)³.

Os teorizadores e preceptistas literários da segunda metade do século XVI, como Minturno, que assim caracterizaram a lírica com marcas sémicas e formais próprias do modo da escrita autobiográfica, tinham em mente, como paradigmática realização histórica do género lírico, a poesia do *Canzoniere* de Petrarca e a poesia dos grandes petrarquistas quatrocentistas e quinhentistas. Na história das literaturas europeias, como é sabido, o petrarquismo representa um dos mais singulares fenómenos de pervivência de uma concreta tradição literária —uma tradição literária rigidamente codificada sobretudo no âmbito da poesia lírica, mas também influente noutros géneros literários, desde a comédia ao poema épico, à novela e ao romance, embora manifestando-se algumas vezes sob a forma de paródia ou de uma intertextualidade ironicamente manipulada. Nesta complexa tradição petrarquista⁴, confluem a poesia de Petrarca, paradigma sortílego de uma certa *Weltanschauung* e de uma dada forma poética— e na poesia petrarquiiana pervivem e transfiguram-se a poesia do *dolce stil nuovo*, da escola siciliana e dos trovadores provençais —e a poesia dos numerosos discípulos e imitadores de Petrarca, quase sempre poetas *minores* hoje semi-olvidados, mas que disfrutaram, nos séculos XV e XVI, de uma aura singular, como aconteceu com Benedetto Gareth, chamado *il Cariteo*, com Tebaldeo, com Serafino de' Ciminelli, cognominado *l'Aquilano*.

³ Sobre a constituição da teoria do género lírico, cfr. Giulio Ferroni e Amedeo Quondam, *La «locuzione artificiosa». Teoria ed esperienza della lirica a Napoli nell'età del manierismo*, Roma, 1973, págs. 13 y ss.

⁴ Veja-se um bom estudo de conjunto em Leonard Forster, *The icy fire. Five studies in european petrarchism*, Cambridge, 1969.

Cristalizado num estrito repositório de temas, estilemas e macro-estruturas formais, o petrarquismo volveu-se, sobretudo na poesia italiana da segunda metade do século xv, naquele «seiscentismo *ante litteram*», naquele formalismo *flamboyant* a que se têm referido diversos historiadores e críticos literários, mas cuja produtividade histórica está longe de ser desprezível, como tem posto em relevo Georg Weise nos seus estudos sobre a literatura maneirista⁵.

No petrarquismo, todavia, para além do ludismo e da exasperação temático-formais dos poetas petrarquistas *minores* dos séculos xv e xvi —ludismo e exasperação, aliás, já presentes no *Canzoniere* do próprio Petrarca—, reencontra-se a beleza comovida e grave, ao mesmo tempo impregnada de dramatismo confessional e iluminada por um alor lírico desrealizante, da poesia petrarquiana e da poesia dos grandes petrarquistas do século xvi —de Bembo e Miguel Ângelo a Garcilaso, de Camões a Torquato de Tasso, de Shakespeare a John Donne... Com efeito, nos grandes poetas petrarquistas do século xvi— e Camões constitui, a este respeito, um excelso exemplo—, reencontramos os tópicos, os estilemas, as imagens, as metáforas e os esquemas retóricos dos petrarquistas *minores* anteriores e contemporâneos (os comentários de Faria e Sousa às *Rimas* de Camões representam, neste domínio, uma preciosa fonte de informações), mas encontramos também, em simbiose inextricável, a sua modulação original, a sua transformação idiolectal, enfim, a sua recriação.

Na lírica de Camões, opera-se uma síntese genial, complexa e subtil, da tradição literária do petrarquismo —e realce-se que, como escreve Amedeo Quondam, o petrarquismo é, no sécu-

⁵ Cfr., e. g., Georg Weise, *Manierismo e letteratura*, Firenze, 1976.

lo xvi, «la letteratura, nella misura in cui ogni «omo» che non sia «sanza lettere» nel momento stesso in cui apprende l'uso delle lettere utilizza come strumento primario di comunicazione proprio il sistema del petrarchismo»⁶— e das ideias, das vivências, dos sentimentos, das contradições espirituais e ideológicas de um homem português e europeu da segunda metade do século xvi: um português que foi testemunha da agonia da sua Pátria e do seu Império construído com as navegações e as conquistas, que foi testemunha das profundas e dramáticas mutações ocorridas na cultura europeia pós-renascentista, que viveu decerto, na Europa, na África e no Oriente —embora a sua vida se encontre recoberta de um espesso véu de silêncios e dúvidas—, uma vida tumultuosa e atormentada. Só na aparência é paradoxal a afirmação de que o petrarquismo, haurido sobretudo em Petrarca, em Bembo, em Boscán e Garcilaso, proporcionou a Camões o modelo depurado de uma poética, de uma retórica e de uma estilística da autenticidade humana, autobiográfica e confessional. Afinal de contas, noutro contexto semiótico-literário e histórico, o mesmo e eterno problema da *Autopsicografia* de Fernando Pessoa.

2. Como Luigi Baldacci documentadamente comprova⁷, na história do petrarquismo quinhentista alcançou grande importância o princípio da *imitatio vitae* ao lado do princípio da *imitatio stili*, concedendo-se assim ênfase à ideia de que Petrarca devia ser objecto de imitação como poeta que criara um requintado e paradigmático repertório estilístico-formal, mas que devia também ser imitado como poeta que modelarmente realizara a sua obra poética como um «espelho de

⁶ Cfr. Amedeo Quondam, *Petrarchismo mediato*, Roma, 1974, pág. 204.

⁷ Cfr. Luigi Baldacci, *Il petrarchismo italiano nel Cinquecento*, Padova, 1974², págs. 49 y ss.

vida» (não se excluindo deste juízo uma positiva valoração ética).

A difusão do princípio da *imitatio vitae* no petrarquismo quinhentista pressupõe, em primeiro lugar, a convicção de que a poesia irrompe da *história* dum homem, modelada pelos acontecimentos da sua biografia e, sobretudo, pelos elementos configuradores da sua biografia íntima; em segundo lugar, implica a ideia de que a poesia de Petrarca está placentariamente vinculada à matriz da sua vida, à matriz de uma exemplar história de amor realmente acontecida e às vicissitudes psicológicas, morais e espirituais que entreteceram esse romance de amor.

O próprio Petrarca, como é sabido, perante as cépticas interrogações de alguns dos seus amigos e contemporâneos sobre a existência real de Laura e, portanto, sobre a veracidade do seu amor, rejeitou com veemência a suspeita de que a sua poesia fosse fingimento e de que os seus sofrimentos de amor se reduzissem a simulações poéticas — *ficta carmina, simulata suspiria*—, sublinhando com vigor persuasivo a unidade profunda e incindível da sua poesia e da sua experiência vital⁸. A própria architectura do seu *Canzoniere*,

⁸ Na sua «Responsio ad quandam iocosam epystolam Iacobi de Columna Lomberiensis epyscopi», escreve Petrarca: «Quid ergo ais? finxisse me michi speciosum Lauree nomen, ut esset et de qua ego loquerer et propter quam de me multi loquerentur; re autem vera in animo meo Lauream nichil esse, nisi illam forte poeticam, ad quam aspirare me longum et indefessum studium testatur; de hac autem spirante Laurea, cuius forma captus videor, manufacta esse omnia, ficta carmina, simulata suspiria. In hoc uno vere utinam iocareris; simulatio esset utinam et non furor! Sed, crede michi, nemo sine magno labore diu simulat; laborare autem gratis, ut insanus videaris, insania summa est. Adde quod egritudinem gestibus imitari bene valentes possumus, verum pallorem simulare non possumus. Tibi pallor, tibi labor meus notus est [...]» (Cfr. Francesco Petrarca, *Opere*. A cura di Emilio Bigi, Milano, 1968⁴, págs. 714-716).

trabalhosa, paciente e calculadamente estabelecida⁹, procura espelhar simbolicamente num itinerário poético os eventos e as vicissitudes fulcrais de um itinerário autobiográfico.

Desde Bembo a diversos comentaristas do *Canzoniere* no século de Quinhentos —e entre eles avulta Alessandro Vellutello, que em 1525 publicou uma edição comentada das *Rime* de Petrarca—, difunde-se e firma-se a ideia de que é necessário ler a poesia petrarquiana como a narrativa veraz de uma história de amor, com referentes humanos, cronológicos e geográficos de natureza extrapoética, devendo-se por isso procurar sob o texto poético o «subtexto» autobiográfico em que aquele se enraíza e do qual efloresce. Baldacci, ao analisar as conexões entre poesia e romance autobiográfico na obra de Bembo, não hesita em falar «della sua imitazione petrarchistica secondo la direzione di una biografia d'arte» e do seu «romanticismo estetico»¹⁰.

3. Em Camões, ocorrem com alguma frequência afirmações de que a sua poesia lírica dimana de verdades acontecidas e vividas pelo próprio poeta —*quanto mais devagar vos contaria / de minha larga história, e não alheia?* (pág. 379)¹¹—, exprime um drama existencial, narra a história dum homem, em suma, para utilizar as palavras endereçadas por Petrarca a Giacomo Colonna, que não é constituída por *ficta carmina* e *simulata suspiria*.

⁹ Cfr. E. H. Wilkins, *Vita del Petrarca e la formazione del «Canzoniere»*, Milano, 1964, págs. 335-384.

¹⁰ Cfr. Luigi Baldacci, *op. cit.*, págs. 133-134. Na sua fase mais tardia, Bembo afasta-se destas atitudes estéticas, como documentam algumas das emendas que introduziu na edição de 1530 dos *Asolani* (vide Piero Floriani, *Bembo e Castiglione. Studi sul classicismo del Cinquecento*, Roma, 1976, págs. 84-85).

¹¹ Todas as citações da lírica camonianiana se reportam à edição das *Rimas* de Camões organizada pelo Prof. Costa Pimpão (Coimbra, 1973).

No soneto liminar de 1.^a edição (1595) das *Rhythmas* —um soneto em que se analisam as relações entre o amor, a criação da poesia e a recepção do texto poético—, Camões, dirigindo-se aos seus potenciais leitores, adverte:

[...] Quando lerdas
num breve livro casos tão diversos,
verdades puras são, e não defeitos...

(pág. 117)

No soneto *Conversação doméstica afeição*, o poeta contrapõe as «conjecturas», que são apenas pretexto para «delicadas escrituras», à verdade experiencial e fremente dos seus versos, distinguindo assim uma poesia formalista, fundada numa *imitatio stili*, de uma poesia conteudista, enraizada numa *imitatio vitae*:

Metido tenho a mão na consciência,
e não falo senão verdades puras
que m'ensinou a viva experiência.

(pág. 163)

No *commiato* da canção X, um poema construído como dramática história confessional e autobiográfica, Camões reitera a sua adesão a uma poética antiformalista e antilúdica, contrastando o fingimento das «fábulas sonhadas» com a verdade da sua própria experiência vital:

Nem eu delicadezas vou cantando
co gosto do louvor, mas explicando
puras verdades já por mim passadas.
Oxalá foram fábulas sonhadas!

(pág. 229)

Faria e Sousa, ao comentar o verso *verdades puras são, e não defeitos* do soneto proemial das *Rimas*, põe exactamente em relevo, em consonância com o princípio da *imitatio vitae* difundido no

petrarquismo quinhentista, o enraizamento existencial e biográfico da lírica camonianana, condenando, ao mesmo tempo, a poesia que se compraz em requintes e louçanias verbais: «Quiere dezir, pues, el P. que en esta expression de sus penas amorosas trata de la verdad, y no de cernir palabras espejadas, o joyantes: porque el no atender a esto es la mayor señal de fino enamorado. Esta es la verdad; y todo lo otro es embeleco. No se hallará cosa de espiritu en hombre que ande a caza de palabras»¹².

3. No *Canzoniere* de Petrarca, a facticidade autobiográfica subjacente —ou ficcionalmente subjacente— ao alor lírico comporta como elemento relevante a narrativa da cena do enamoramento e a referência ao tempo e ao lugar em que ela terá decorrido: o soneto III (*Era il giorno ch'al sol si scoloraro*) e o soneto CCXI (*Voglia mi sprona, Amor mi guida e scorge*) assinalam a este episódio, nuclear tanto na história autobiográfica como na urdidura lírica, a data de 6 de Abril de 1327, sexta-feira da paixão de Cristo¹³.

Camões, sem minudenciar como Petrarca as circunstâncias cronológicas do evento, inscreveu na sua lírica, no soneto *O culto divinal se celebrava* e na estância 2.^a da canção VII (*No Touro entrava Febo e Progne vinha*), o *topos* petrarquista da data e do lugar do seu enamoramento¹⁴ —ena-

¹² Cfr. Luis de Camoens, *Rimas varias* [...], commentadas por Manuel de Faria, y Sousa [...], Lisboa, 1685, tomo I, pág. 3, col. 2.^a

¹³ Sobre a incongruência desta data, cfr. Raffaele Amato, *Petrarca*, Bari, 1974³, pág. 252.

¹⁴ O carácter de *topos* da cena do enamoramento está claramente atestado na canção *Non so s'io potrò ben chiudere in rima* de Ariosto: «Né il dì, né l'anno tacerò, né il loco / dove io fui preso, e insieme / dirò gli altri trofei ch'allora aveste, / tal che apo loro il vincer me fu poco» (cfr. Ludovico Ariosto, *Opere*. A cura di Adriano Seroni, Milano, 1968⁴, pág. 1006).

moramento que também teria acontecido em Abril, mês simbólico por nele ocorrer, em regra, a celebração litúrgica da paixão e da ressurreição de Cristo e por nele se manifestar, em conformidade com os dados astronómicos e o evoluer da Natureza, a plena eflorescência da Primavera, a estação que, desde a lírica provençal, adquirira o significado mítico de tempo ideal da exaltação amorosa.

4. A afirmação, em termos de poética explícita, de que o processo da criação poética e o acto da escrita do texto poético derivam ontologicamente da própria vivência do sentimento amoroso, constitui uma das expressões mais significativas da simbiose de evento biográfico e de fenómeno poético que caracteriza o petrarquismo quinhentista, embora tal concepção das relações entre o amor e a poesia, de raízes platónicas, se tenha desenvolvido, anteriormente a Petrarca, na poética do *dolce stil nuovo* e de Dante¹⁵. O texto poético está pré-formado na interioridade do poeta-amante e a sua manifestação exterior e material resulta da transcrição que o poeta realiza desse texto interior, escrito e ditado pelo Amor:

Più volte Amor m'avea già detto: «Scrivi,
scrivi quel che vedesti in lettere d'oro [...]»

(XCIII)

Ou como, mais explicitamente, escreve Boscán:

Gran tiempo ha que amor me dice: «Escribe,
escribe lo que en ti yo tengo escrito
de letra que jamás será borrada.»¹⁶

¹⁵ Cfr. Hugo Friedrich, *Epoche della lirica italiana. Dalle origine al Quattrocento*, Milano, 1974, págs. 61 y ss., e 108 y ss.

¹⁶ Cfr. Garcilaso de la Vega e Juan Boscán, *Obras completas*, Madrid, 1954², pág. 395.

De modo semelhante, Camões concebe o poema como um texto originariamente escrito na alma pelo amor, pela saudade ou por algum secreto agente, cabendo ao poeta a tarefa de copiar ou transcrever esse texto assim misteriosamente conformado:

Nem eu escrevo mal tão costumado,
mas n'alma minha, triste e saudosa,
a saudade escrevo, e eu traslado.

(pág. 238)

A «tão longa história» de trágico e paradoxal desconcerto amoroso evocada e analisada na canção *Manda-me Amor que cante docemente* é transladada pelo poeta de uma escrita processada na sua interioridade por um inominado agente:

Despois que já senti desfalecer-me,
em lugar do sentido que perdia,
não sei que[m] m'escrevia
dentro n'alma co as letras da memória,
o mais deste processo
co claro gesto juntamente impresso
que foi a causa de tão longa história.
Se bem a declarei,
eu não a escrevo, d'alma a trasladei.

(pág. 218)

E nas redondilhas intituladas «Carta a ãa dama», cogitando o poeta no texto que escreveria, é o próprio Amor, representado como *fictio personae*, quem enuncia esta poética em que o autor se converte em *medium* de uma voz que nasce dentro dele e que se identifica com o mais profundo da sua vida afectiva:

Querendo escrever um dia
o mal que tanto estimei,
cuidando no que poria,
vi Amor que me dizia:
—Escreve, que eu notarei.

(pág. 7)

Tal poética pressupõe necessariamente a anterioridade do vivido —quase sempre do sofrido— em relação ao escrito, ou, para nos servirmos de uma homologia lexemática e semântica estabelecida pelo próprio Camões, a anterioridade do «sangue» e do «peito» em relação à «tinta» e ao «papel»¹⁷. E é porque a poesia promana de uma hipertensão vivencial que a objectivação do texto poético, do canto harmonioso que transfigura em «concerto» o «desconcerto» da alma, constitui para o autor um meio privilegiado de autocatarse ou, segundo a terminologia consagrada desde Dante e Petrarca¹⁸, de «desafogo» aos tormentos e às agonias do amor:

N'alma tenho contino um fogo vivo,
que, se não respirasse no que falo,
estaria já feita cinza a pena;

(pág. 304)¹⁹

¹⁷ Cfr. Luís de Camões, *Rimas*, pág. 3.

¹⁸ Petrarca refere-se com frequência ao efeito catártico da escrita e do canto poéticos: «perché cantando il duol si disacerba» (XXIII); «ed in sospiri e'n rime / sfogo il mio incarco» (CCLII); «E certo ogni mi studio in quel tempo era / pur d'isfogare il doloroso core» (CCXCIII), etc. A ideia de que o canto poético lenifica o sofrimento —e, em particular, o sofrimento amoroso— e liberta o homem, encontra-se expressa em poetas como Teócrito, Horácio, Propércio, Ovídio, etc. (cfr. Hugo Friedrich, *op. cit.*, págs. 146 e 199).

¹⁹ Na canção X, cuja confessionalidade autobiográfica já pusemos em relevo, encontra-se a expressão mais complexa e profunda desta poética camoniana do «desafogo». A intensidade do sofrimento de que nasce a canção e a necessidade de buscar correlativo «desafogo» no texto poético explicam a própria extensão do poema: «E se acaso / te culparem de larga e de pesada, / não pode ser (lhe diz) limitada / a água do mar em tão pequeno vaso» (pág. 229). Todavia, a intensidade extrema do sofrimento pode impedir a eflorescência do canto poético: «vejo tão triste género de vida / que, se lhe não valerem tantos olhos, / não posso imaginar qual seja a pena / que traslade esta pena com que vivo» (pág. 304); «eu porei teu desejo em doce efeito, / se a dor me não congela a voz no peito» (pág. 310).

Se a criação poética se autentica e ganha fundura humana pela sua ligação originária e substantiva com as «verdades puras» existencialmente vividas pelo amante sujeito da enunciação lírica, de análogo modo a recepção dos textos assim produzidos se encontra condicionada e regulada pelo substrato das experiências vitais do amor que os seus eventuais leitores possuam:

E sabeis que, segundo o amor tiverdes,
tereis o entendimento de meus versos!

(pág. 117)

O biografismo psicologista que explica a génese do poema volve-se deste modo em factor determinante da inteligibilidade e da comunicabilidade do mesmo poema.

5. A poesia petrarquiana, porque é —ou pretende esteticamente ser— espelho de uma vida e das vicissitudes psicológicas e morais de uma história de amor e porque a vida humana, sujeita aos acidentes do tempo e do destino, é lábil e incerta, tem na recordação do passado, na recuperação pela memória dos dados existenciais irremediavelmente consumidos pelo fluir do tempo biográfico e cósmico, um dos seus núcleos temáticos mais significativos e um dos mais fecundos e sortílegos instrumentos da sua retórica e da sua estilística. Como observa um dos mais sagazes hermeneutas da «experiência poética» de Petrarca, perante a fungibilidade angustiante da vida e a violência assoladora do tempo e da morte, «la salvezza, la soluzione é offerta dalla «memoria»: una capacità davvero di fermare il tempo intorno a certi punti vivi, riscattarli, in una diversa esistenza, ormai assoluti e sicuri»²⁰.

Nos poetas petrarquistas dos séculos xv e xvi,

²⁰ Cfr. Adelia Noferi, *L'esperienza poetica del Petrarca*, Firenze, 1962, pág. 65.

frequentemente fascinados com o preciosismo e o ludismo estilístico-formais e as argúcias e subtilezas psicológicas que diversos estudiosos têm caracterizado como uma manifestação antecipada do estilo barroco, perde-se ou deteriora-se muitas vezes a profundidade e ao mesmo tempo aquelas «classicità e aulicità formale»²¹ com que Petrarca exprimira os tormentos e os deleites da memória. Na obra de alguns poetas petrarquistas, todavia —e basta citar Boscán e Garcilaso, ambos bem conhecidos e admirados por Camões—, o tema da memória manifesta-se não só reiteradamente, mas também com a melancolia pungente, o dramatismo psicológico e a elegância formal da mais pura tradição petrarquiana.

Na lírica de Camões, o tema da memória desempenha uma função tão relevante que requer uma análise demorada e minudente, incompatível com o teor e os limites materiais desta conferência. É significativo observar que, segundo um cômputo atento, mas decerto sujeito a pequena margem de erro, que realizei sobre o texto das *Rimas* na edição elaborada pelo Professor Costa Pimpão, o lexema «memória» ocorre na lírica camoniana sessenta e nove vezes (cinco vezes na forma plural) e o lexema «lembrança», sob a forma singular e sob a forma plural, trinta e seis vezes, embora os campos semânticos directa ou indirectamente relacionados com o tema da memória não se configurem apenas com fundamento na ocorrência dos referidos lexemas.

Se se exceptuar o seu significado eminentemente filosófico, metafísico, no contexto neoplatónico das redondilhas *Sôbolos rios que vão* e do soneto *Na ribeira do Eufrates assentado*, e o significado épico que apresenta nalguns poemas laudatórios de ilustres personagens históricos, o tema da me-

²¹ Cfr. G. G. Ferrero, *Il petrarchismo del Bembo e le Rime di Michelangelo*, Torino, 1935, pág. 20.

mória, na lírica camoniana, está dramaticamente associado à acção destruidora do tempo, do destino e da morte, e, muito especialmente, à labilidade do amor. Plurivocamente, a memória é a faculdade humana que retém e conserva tudo quanto ocorre e se exaure no tempo; é a perdurabilidade dos eventos no espírito dos homens, quer enquanto presença ou reconstituição do passado, quer enquanto projecção no futuro; é o canto poético e o seu mágico poder tanto de recriar e transfigurar o já vivido como de fixar miticamente, resgatando-as do fluxo intérmino do tempo, as experiências vitais já transcorridas.

No plano épico como no plano lírico, a memória é indissociável da *história* —da história da comunidade nacional e dos seus heróis e da história-biografia de um homem— e, ao mesmo tempo, da precariedade e da exemplaridade, eufórica ou disfórica, dessa mesma história. É significativo que, na maior parte das suas ocorrências em posição de fim de verso, o lexema «memória» se encontre rimaticamente correlacionado com o lexema «história», embora seja de admitir que, neste como noutros casos similares da poesia camoniana, actua parcialmente um mecanismo de estereotipia rimática (embora, em última instância, este automatismo seja gerado por um factor de natureza semântica).

As «puras verdades já por mim passadas», recolhidas e preservadas na memória individual —*Impressa tenho n'alma larga história / deste passado bem que nunca fora; / ou fora, e não passara; mas já agora / em mim não pode haver mais que a memória* (cfr. *Rimas*, pág. 157)—,volvem-se em narrativa e canto poético pela mediação dessa mesma memória —*não sei que(m) m'escrevia / dentro n'alma co as letras da memória* (*ibíd.*, página 218)— e perduram, em termos de memória transindividual, porque consubstanciadas na escrita e no canto do poema:

E se meus rudos versos podem tanto
que possam prometer-te longa história
daquele amor tão puro e verdadeiro,

celebrada serás sempre em meu canto;
porque enquanto no mundo houver memória,
será minha escritura teu letreiro.

(Cfr. *Rimas*, pág. 159)

Assim, o tema da memória constitui a manifestação transfiguradora, e ao mesmo tempo fiel, da história biográfica subjacente —ou supostamente subjacente— ao poema, contribuindo de maneira determinante para esbater, senão anular, na consciência do receptor a fronteira entre o sujeito da enunciação poemática e o homem concreto, de carne e osso, que se identifica totalmente —ou aparenta identificar— com o eu lírico, confessando-se através daquela mesma enunciação poemática. No código literário do petrarquismo, a poética da memória, pelos seus fundamentos e pelos efeitos que procura alcançar, tanto na estrutura do poema como na consciência do leitor, está inextricavelmente conexcionada com a concepção da poesia como *imitatio vitae*.

5. A hermenêutica atrás delineada de alguns aspectos do petrarquismo de Camões contribui para esclarecer, segundo penso, a razão por que ao longo dos séculos, desde Faria e Sousa até Aquilino Ribeiro e José Hermano Saraiva, se tem verificado tão repetidamente a tentação de ler a lírica camoniana em clave biográfica, ao mesmo tempo que ajuda a compreender uma das razões fundamentais por que, não obstante a agudeza analítica e a engenhosidade exegetica de algumas dessas leituras, tal tentação tem redundado sistematicamente em inêxitos interpretativos e críticos.

Os exegetas e comentaristas da lírica camoniana têm sido frequentemente objecto daquela tenta-

ção, porque os próprios textos da lírica camoniana, através de numerosos sinais, quer da forma do conteúdo, quer da forma da expressão, e através de algumas afirmações que se podem considerar como conformantes de uma poética explícita, insinuam, solicitam —solicitam em termos ilocutivos peculiares da ficcionalidade literária— uma decodificação de teor biografista. Se, todavia, as marcas de confessionalidade e de autobiografismo da lírica de Camões procedem, pelo menos em parte, da adesão do poeta à lógica de um determinado código literário, da sua aceitação de um modelo poético histórica e culturalmente produzido e adquirido, compreende-se então a inevitável desadequação das leituras que procuram explicar apenas pelas vicissitudes da vida do autor —vida de que pouco se sabe, mas sobre a qual muito se conjectura...— e pelas características de um temperamento —deduzido e adivinhado, em contínuo círculo vicioso, a partir de textos poéticos depois dilucidados com fundamento em tais características...— elementos textuais de natureza temática, estilística e retórica que requerem uma decodificação bem diferente.

A ilusão biografista resulta do «espelho» literário e dos efeitos específicos —reflexos, refrações, anamorfoses...— que ele origina ou intensifica. Com efeito, a poética petrarquista da *imitatio vitae* é indissociável de uma poética da *imitatio stili*, faz parte de um código literário —cuja actualização em cada escritor e em cada texto pode comportar modulações, desvios, transgressões— segundo o qual o poema, produzido em conformidade com paradigmas bastante rígidos de estilemas, imagens, símbolos, processos retóricos e configurações temáticas, deve espelhar a biografia do autor empírico, identificado ou confundido com o eu lírico. Não é, deste modo, a biografia que gera a poesia, mas a poesia que, segundo determinadas normas e convenções semióticas, cons-

trói uma biografia. Haverá decerto não pequena surpresa para muitos leitores de Camões quando se realizar, com rigor e minúcia, um inventário e uma análise dos fenómenos de intertextualidade hetero-autoral de poemas aparentemente tão saturados de confessionalismo autobiográfico como a canção X (*Vinde cá, meu tão certo secretário*) e o soneto *O dia em que eu naci, moura e pereça...*

6. No termo deste breve estudo de alguns aspectos do petrarquismo da lírica camoniana, não posso deixar de sublinhar a relevância do princípio teórico, tão pertinentemente fundamentado e analisado pela semiótica da escola de Tartu, pela linguística textual e pela estética da recepção, segundo a qual a concepção do texto literário tão-só como *co-texto*, para utilizar a terminologia de Petöfi, como entidade monádica que apenas em si conteria a sua *ratio*, como um dado substantivo e originário sem conexões semióticas com a instância da sua produção e a instância da sua recepção, constitui uma tese falsa do formalismo (formalismo que, curiosamente, se mescla muitas vezes com um estrito positivismo). Um formalismo tão estéril, no plano hermenêutico, como a nova «ortodoxia» fundada na indeterminação do texto literário e que dissolve o *co-texto* numa vertiginosa e incontrollável proliferação de leituras...



