



Universidade do Estado do Rio de Janeiro

Centro de Educação e Humanidades

Instituto de Letras

Nayara Santos de Gouvêa Costa


A glosa poética dos salmos na lírica camoniana

Rio de Janeiro

2023

Nayara Santos de Gouvêa Costa

A glosa poética dos salmos na lírica camoniana



Dissertação apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós Graduação em Letras da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de Concentração: Estudos de Literatura.

Orientadora: Prof.^a Dra. Sheila Moura Hue

Rio de Janeiro

2023

CATALOGAÇÃO NA FONTE
UERJ/REDE SIRIUS/BIBLIOTECA CEH/B

C837 Costa, Nayara Santos de Gouvêa.
A glosa poética dos salmos na lírica camoniana / Nayara Santos de
Gouvêa Costa. – 2023.
97 f.

Orientadora: Sheila Moura Hue.
Dissertação (mestrado) – Universidade do Estado do Rio de
Janeiro, Instituto de Letras.

1. Camões, Luís de, 1524?-1580 - Crítica e interpretação – Teses. 2.
Poesia portuguesa – História e crítica – Teses. 3. Poesia lírica – História e
crítica - Teses. 4. Salmos (Música) – Teses. I. Hue, Sheila Moura, 1967-. II.
Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Instituto de Letras. III. Título.

CDU 869.0-1(09)

Bibliotecária: Eliane de Almeida Prata. CRB7 4578/94

Autorizo, apenas para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial desta
dissertação, desde que citada a fonte.

Assinatura

Data

Nayara Santos de Gouvêa Costa

A glosa poética dos salmos na lírica camoniana

Dissertação apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós Graduação em Letras da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de Concentração: Estudos de Literatura.

Aprovada em 28 de abril de 2023.

Banca Examinadora:

Prof.^a Dra. Sheila Moura Hue (Orientadora)
Instituto de Letras – UERJ

Prof. Dr. Henrique Marques Samyn
Instituto de Letras – UERJ

Prof. Dr. Márcio Ricardo Coelho Muniz
Universidade Federal da Bahia

Rio de Janeiro

2023

DEDICATÓRIA

Ao meu esposo, William, por sua confiança em mim, seu amor e cuidado constantes nos momentos mais difíceis; e à minha mãe, pela dedicação permanente e incansável que me ensinou a chegar até aqui.

AGRADECIMENTOS

À Professora Sheila Moura Hue, minha orientadora, pelo suporte teórico, paciência, confiança em mim e paixão pelo estudo da literatura portuguesa, que tanto me inspira.

Às minhas irmãs, Maynara e Maryane por estarem comigo o tempo todo e acreditarem sempre em mim.

À minha mãe, por exemplo de persistência e por todo apoio e compreensão nas dificuldades deste período, sem nunca me deixar desistir.

Ao meu esposo, William, que em sua fortaleza e serenidade foi todo o suporte que eu precisava nesse tempo.

Aos caros professores Henrique Marques Samyn e Márcio Ricardo Coelho Muniz, por gentilmente aceitarem avaliar minha dissertação e por todos os conselhos valiosos dados para o meu trabalho e futuro acadêmico.

RESUMO

COSTA, Nayara Santos de Gouvêa. *A glosa poética dos salmos na lírica camoniana*. 2023. 97 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2023.

Luís de Camões é, para a Literatura Portuguesa, um poeta canônico, e a sua fortuna crítica é imensa. O épico "Os Lusíadas", por ter encarnado ao longo de séculos o papel de símbolo da nacionalidade portuguesa, tem sido até hoje uma das obras mais estudadas do poeta, sobrepondo-se à poesia lírica, que é vasta e variada. O presente trabalho visa abordar uma questão pouco estudada da lírica camoniana. Dentre os múltiplos temas e motivos empregados pelo poeta português, o que interessa aqui é a presença de elementos religiosos e de uma visão salvífica, que confunde Portugal com Jerusalém celeste. Pretendemos estudar os poemas líricos camonianos que diretamente glosam o salmo 136 ou que a ele fazem referência. O salmo 136 (137) é a mais notória apropriação poética nesse sentido salvífico e foi largamente utilizado nas artes durante o século XVI. Contudo, o salmo encontra em Camões um novo significado, configurando poeticamente Portugal como uma nova Jerusalém. Nesse contexto, encontra-se não apenas a muito conhecida redondilha "Sôbolos rios que vão", mas um expressivo conjunto de sonetos também relacionados ao salmo 136 (137), "Super Flumina Babylonis". Durante o Renascimento, não apenas em Portugal, mas também em outros reinos, era prática constante entre os poetas a glosa de peças do Saltério e mesmo traduções poéticas. No caso camoniano, as glosas poéticas não realizam apenas uma leitura religiosa, mas subvertem e adaptam os temas originais, criando novas leituras e significados que envolvem desde a filosofia à política, e mesmo a questão da identidade nacional portuguesa. Desta forma, estudar a apropriação que a lírica camoniana faz do salmo 136 em outras obras pode apontar para novas interpretações dos poemas e iluminar os interessantes processos poéticos então vigentes, como a glosa.

Palavras chave: Luís de Camões; salmos; poesia portuguesa.

ABSTRACT

COSTA, Nayara Santos de Gouvêa. *The poetic gloss of the Psalms in Camões' lyric poetry*. 2023. 97 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2023.

Luís de Camões holds a canonical status in Portuguese literature, and his critical acclaim is profound. "Os Lusíadas," an epic poem that has symbolized Portuguese nationality for centuries, stands as one of the poet's most extensively studied works, eclipsing his lyric poetry, which is diverse and extensive. This study seeks to delve into an underexplored aspect of Camões' lyric poetry. Of the numerous themes and motifs employed by the Portuguese poet, the focus here is on the infusion of religious elements and a salvific vision that conflates Portugal with the celestial Jerusalem. Our objective is to analyze Camões' lyric poems that directly engage with or reference Psalm 136. This psalm, also known as Psalm 137, represents a significant poetic appropriation with widespread usage in the arts during the 16th century. However, Camões imparts a new poetic meaning to the psalm, configuring Portugal as a novel Jerusalem. In this context, we encounter not only the well-known redondilha "Sôbolos rios que vão" but also a substantial collection of sonnets related to Psalm 136 (137), specifically "Super Flumina Babylonis." During the Renaissance, poets in various realms, including Portugal, frequently indulged in glossing pieces from the Psalter and creating poetic translations. In Camões' case, these poetic glosses not only provide a religious interpretation but also subvert and adapt the original themes, offering fresh interpretations and meanings that span from philosophy to politics, including the question of Portuguese national identity. Consequently, an examination of Camões' lyric appropriation of Psalm 136 in other works may unveil novel interpretations of the poems and illuminate the intriguing poetic processes of that era, such as glossing.

Keywords: Luís de Camões; psalms; Portuguese poetry.

SUMÁRIO

	INTRODUÇÃO	8
1	A LÍRICA	22
1.1.	O que é poesia?	22
1.2.	Um breve histórico	29
1.3.	A Antiguidade no Renascimento	32
2	O SONETO	34
2.1.	Sobre o Renascimento	34
2.2.	A poesia portuguesa do Renascimento	36
2.3.	A origem do soneto	40
2.4.	A influência de Petrarca	48
3	CAMÕES, OS SONETOS E OS SALMOS	54
3.1.	Uma breve biografia	54
3.2.	O <i>corpus</i> da lírica	59
3.3.	A Bíblia e a literatura	65
4	O SALMO NA LÍRICA	76
4.1.	O poder dos salmos	76
4.2.	O salmo 136	80
4.3.	Sonetos escolhidos	86
4.4.	Comentários aos sonetos	90
	CONCLUSÃO	93
	REFERÊNCIAS	95

INTRODUÇÃO

Luís de Camões é para as literaturas de língua portuguesa o poeta canônico, sendo fonte de referência sobre os usos da língua e suas aplicações. Além disso, trata-se do maior poeta da língua portuguesa, sendo modelo e inspiração não só em seu tempo, mas também para as gerações posteriores. Essa relevância do poeta faz com que sua obra por si só ganhe destaque e seja objeto de estudo em diversas áreas de interesse literário e linguístico. Ou seja, Camões representa uma fonte quase que inesgotável para a produção de conhecimento.

Ressalta dessa realidade a extensão do *corpus* de sua obra, que é largo e abrangente, incluindo poesia lírica – sonetos, éclogas, odes, canções, redondilhas, e etc. –, o grande poema épico *Os Lusíadas*, teatro e cartas. Parte da produção camoniana acaba por ficar em segundo plano diante da relevância que a épica estabeleceu dentro da língua portuguesa e do cânone literário e escolar. Amplamente estudada, a épica acabou por deixar de certo modo em segundo plano a análise e o estudo da lírica, particularmente no Brasil.

A história editorial da poesia lírica camoniana tem várias peculiaridades, assim como sua recepção. Em primeiro lugar podemos observar as questões que envolveram a publicação das *Rimas*. Segundo mencionado no verbete “*Rhythmas* de Luís de Camões” (Hue, 2011), do *Dicionário de Camões*, o lançamento das *Rimas* ocorreu tardiamente, quando *Os Lusíadas* já se encontravam em sua terceira edição, e quando o poeta já havia falecido há 15 anos. Com a perda da autonomia da coroa portuguesa em 1580, quando foi anexada pelo reino espanhol, o poema épico transformou-se em símbolo da identidade nacional, estatuto que se manteve e se fortaleceu ao longo de toda a história portuguesa. O poema foi amplamente empregado nas escolas durante séculos, de forma que seu impacto nas culturas portuguesa e brasileira e nos estudos literários foi imenso. Talvez isso tenha contribuído para uma leitura muito padronizada da poesia lírica, quase sempre voltada para o ensino escolar e para uma pequeno leque de questões biográficas que quase sempre condicionou a sua compreensão, como os temas do “desconcerto do mundo” e da infelicidade amorosa do poeta.

A tradição editorial e a recepção da lírica camoniana foram moldadas ainda por outros problemas, pois diferentemente de outros poetas de seu tempo, Camões não deixou manuscritos autógrafos ou um caderno organizando os seus poemas. Ou seja, a sua poesia lírica estava registrada em papéis avulsos, de origem e caráter variados. Foi apenas em 1595 que o poeta, advogado e primeiro editor das rimas camonianas, Fernão Rodrigues Lobo Soropita, se debruçou sobre a difícil tarefa de reunir a obra lírica de Luís de Camões, numa

tentativa de corrigir e estabelecer os textos. Nesta primeira edição, assim como nas seguintes, poemas de outros autores foram sendo incluídos entre aqueles tradicionalmente atribuídos a Camões. A lírica camoniana, no correr dos séculos, foi inchando e absorvendo poemas dos contemporâneos do poeta. E tal questão, chamada de “o problema do cânone da lírica camoniana”, atraiu muito a atenção da crítica, sendo muito estudada, sem que se chegasse a uma solução.

Camões foi um poeta que absorveu em suas obras os símbolos ontológicos da cultura de seu tempo e de seu povo. No entanto, novamente, embora a lírica seja reconhecida, a épica costuma ser mais largamente estudada para tal fim, ou seja, para abordar questões políticas e artifícios poéticos de construção de uma identidade nacional. De um modo geral, quando se aborda a lírica, raramente o assunto de interesse envolve os desmembramentos culturais que ela foi capaz de produzir no ambiente social e político, preferindo-se focar nos grandes temas estabelecidos pela crítica literária como o “desconcerto do mundo”, o amor, o petrarquismo ou o neoplatonismo.

Contudo, a lírica camoniana apresenta objetos de estudo relevantes nesse âmbito, embora pouco explorados. Uma das questões pouco estudadas é a prática da glosa poética dos salmos, presente em vários poetas do século XVI em toda a Europa. Camões, no que diz respeito aos salmos, escreveu não apenas as famosas e muito estudadas redondilhas “Sôbolos Rios que vão”, mas também um expressivo conjunto de sonetos que realizam a glosa poética do salmo 136 (137), o *Super Flumina Babylonis*. Neles o poeta aborda os mesmos conceitos apresentados nos versos do salmo, ora repetindo ideias ora fazendo novas interpretações, atualizações e particulares leituras poéticas.

Na época, o uso dos salmos na glosa poética era comum, sendo praticado por diversos poetas do século XVI, como por exemplo o grupo de poetas que se organizava em torno de frei Luís de León, um importante poeta espanhol, radicado em Salamanca, do período. Ao poetas costumavam adaptar ou glosar poeticamente o Saltério¹, empregando para isso principalmente os versos redondilhos. Essa prática pode estar relacionada a diversos fatores que incluem desde a onipresença do culto cristão no cotidiano até as demandas das muitas festividades da Igreja então vigentes. Tais festividades da Igreja, para as quais poetas produziam traduções, adaptações e musicalizações dos salmos, eram centrais não só na

¹ Entenda-se por Saltério o nome dado para a reunião dos 150 salmos no Livro dos Salmos na Bíblia. De acordo com os comentários presentes na Bíblia de Jerusalém (2002, p.858), o nome tem origem na palavra grega *Psaltérion*, que na verdade designava um instrumento de cordas utilizado para acompanhar os cânticos que conhecemos por salmos.

sociedade portuguesa daquele momento histórico, mas em toda a Península Ibérica e em países como a Itália e a França.

Ao analisarmos os sonetos relacionados ao salmo 136, percebemos que Camões, por meio de sua lírica, consegue exprimir e até repetir os mesmos sentimentos expressos pelo salmista, seja igualando repercutindo o seu conteúdo seja conferindo-lhe novos significados, num processo poético que espelha uma espécie de investigação filosófica e estética do poeta em torno desse específico salmo, muito glosado em sua época. O maior exemplo está explicitado, como dissemos, nas complexas e muito estudadas redondilhas “*Sóbolos rios que vão*”. Nelas o poeta português ressalta os valores do salmo bíblico e ao mesmo tempo se utiliza de dois arquétipos centrais. Como arquétipos mais claros temos Sião e Babilônia. No âmbito dessas redondilhas, Sião, representa a terra das virtudes, da glória e é também um símbolo da eternidade; em Babilônia temos a terra dos vícios, dos pecados, em que a glória passada não só foi abandonada como é inexistente.

Este sentimento não diverge do apresentado pelo salmista que retrata a lamentação de uma derrota específica da história judaica. No salmo, há o relato do exílio do povo de Israel nas terras da Babilônia. Após um ataque pelas mãos de Nabucodonosor em 587, a cidade de Jerusalém e suas muralhas foram destruídas, incluindo todos os seus símbolos e seu Templo, sendo o povo levado em cativeiro. Ou seja, estão traduzidos nos versos do salmista todos os lamentos do povo exilado, e ainda a expressão de um enorme desejo de manter viva a lembrança de sua terra natal, a sua identidade como povo. Camões, nas redondilhas e nos sonetos que glosam o salmo, não apenas trabalha questões “biográficas” relativas a seu “exílio” na Índia ou mesmo ao seu sentimento de inadequação a Portugal, mas também reflete sobre questões políticas e de identidade portuguesa.

Na Iniciação Científica na UERJ, orientada pela professora Sheila Moura Hue, estudei esses problemas, relacionando a glosa poética do salmo 136 não apenas a questões tradicionalmente abordadas pela crítica, mas também descortinando mecanismos, presentes na lírica, de construção da identidade nacional. A força da identidade cultural portuguesa em construção está expressa nos poemas relacionados ao salmo não só por meio da narrativa da peça bíblica, mas também na seleção de seus arquétipos. Sião, de fato, representa a virtude, entretanto Camões iguala seus sentimentos com relação ao seu “exílio” no Oriente aos do salmista, com isso igualando Sião e Portugal. Nesse processo, Portugal ganha, na nossa interpretação, tal qual a Jerusalém celeste, estado de terra divinizada.

A visão de Portugal divino e escolhido por Deus não era assunto raro ou inusual na época. De acordo com o próprio mito fundacional ² do reino português, D. Afonso Henriques, primeiro rei de Portugal, teria tido uma visão durante a Batalha de Ourique, na qual Cristo teria aparecido a ele para informar, em forma de profecia, que ao término da batalha seria proclamado rei. Este mito fundacional, tido como verdade histórica até o século XX, que contava ter Jesus feito a promessa de que Portugal seria o seu reino na Terra, o que geraria uma marca profunda na literatura e na cultura portuguesas, pode ser relacionado diretamente ao uso poético que Camões faz da Sião da tradição judaica, presente no salmo bíblico, tão conhecido e tão glosado por poetas europeus de várias nacionalidades. O mito da batalha de Ourique inspirou toda a simbologia cristã no reino português e, posteriormente, foi também empregado para justificar a expansão marítima.

Podemos entender como se dá a glosa poética camonianiana ao analisar mais de perto os salmos. Na tradição judaica, são chamados de cânticos: o próprio nome em hebraico (*Tehillim*³) significa hinos. Dentro do Saltério, uma divisão interna caracteriza os salmos em três gêneros distintos: hinos, súplicas e ações de graças. O salmo escolhido por Camões, o 136 (137), está classificado no gênero súplica, que pode ser composto de súplicas individuais e coletivas. Entre estes estão os salmos de sofrimentos ou lamentações, nos quais se invoca o socorro de Deus e se busca comovê-lo por meio da descrição da situação em que se encontra o salmista.

O salmo 136, portanto, é de súplica coletiva que, juntamente com o salmo 73 (74) e das Lamentações de Jeremias, exprime os lamentos do povo em face à ruína de Jerusalém (*Bíblia de Jerusalém*, 2002. p.859). Os cânticos, quando coletivos, tratam de desastres de ordem nacional, derrotas e destruição. Geralmente, o grande foco está centrado no desejo de salvação ou restauração do que foi perdido. No caso do salmo selecionado por Camões, trata da restauração da terra e o desejoso fim de seu exílio. Camões retoma o mesmo sentimento de manter viva a identidade nacional e cultural, quando longe de sua terra, mas também fala criticamente sobre o seu Portugal contemporâneo, tal qual ele via, um reino afundado na cobiça do ouro, na corrupção, no desprezo à cultura, ou seja, em um reino em ruínas.

Os salmos, por serem cânticos, eram cantados no Templo de Israel como forma de culto e até hoje são cantados também na liturgia católica. Segundo os comentários presentes

² Luís Carmelo, da Universidade Autónoma de Lisboa faz um estudo sobre as versões do mito e os momentos que ele surge na sociedade portuguesa. Disponível em: <https://bocc.ubi.pt/pag/carmelo-luis-Ourique.html>

³ Esse nome não corresponde a todos os salmos, mas alguns deles. Enquanto o Saltério, nome dado para a coleção de salmos no grego, designava toda a coleção, *Tehillim*, quer dizer “hinos” e só se aplica a alguns dos salmos. Apenas o salmo 145 recebe o título de hino, enquanto o título mais frequente em outros salmos é *mizmor*, e que no caso se encaixaria bem com a palavra salmo devido o acompanhamento musical.

na edição da *Bíblia de Jerusalém*,⁴ os salmos foram provavelmente cantados desde o princípio da era judaica. Existem diversos indícios e registros de cânticos dentro da história narrada no Pentateuco, contudo, em geral, estão relacionados ao período seguinte ao exílio, como, por exemplo, o famoso canto da vitória presente no livro de Êxodo 15. Nessa ocasião, Moisés e o povo celebram a libertação do povo dos domínios do Faraó do Egito.

Compreende-se, portanto, que os salmos desempenharam um papel fundamental no culto religioso e, por isso, faziam parte do cotidiano das comunidades judaicas. O ato de entoar cânticos também se repete no Novo Testamento, por exemplo, nos cânticos do *Magnificat* ou *Canto de Maria* e o *Benedictus*, ambos presentes no Evangelho segundo Lucas. Esses cantos ganham destaque na era cristã, revelando a natureza de Cristo e servindo como forma de oração, cântico e súplica para o povo. Junto dos salmos, esses cantos conferem ao culto significado e dão identidade aos fiéis, seja dentro da prática cristã ou em sua vivência social pelo conhecimento de seus símbolos.

Desse modo, não espanta a presença de salmos na poesia do século XVI. No período quinhentista, a forte influência católica na formação do imaginário social da época fundamentou toda a mentalidade e estabeleceu com isso padrões de identificação em diversos meios que não só os religiosos. A construção feita por Camões, associando um salmo a uma questão política de identidade nacional, não é estranha, senão evidencia a importância desses símbolos em seu tempo e a relevância de seu estudo. Uma pesquisa aprofundada sobre como os salmos são glosados poeticamente por Camões pode revelar ainda outros significados operantes no processo de releitura e atualização dos cânticos do Saltério.

Ao preferir o salmo 136, Camões revela todos os seus sentimentos enquanto exilado (distante de sua terra natal e sem saber se voltaria) e ao mesmo tempo faz duras críticas políticas a Portugal do presente, como já observamos. Diferente da cidade de suas lembranças, o Portugal que encontra (que vivencia mesmo estando fisicamente longe) pode não ser o esperado, restando assim a reminiscência – lembrança ofuscada de que trata o poeta na famosa redondilha “*Sôbolos rios*”. O poeta, portanto, oscila, ora em trechos que expressam seus sentimentos de exilado ora refletindo a tristeza e anseio doloroso de dar fim à sua arte devido à distância de sua terra, seja na ordem física ou moral. O eu lírico lamenta, tal qual o salmista, as dores da perda de uma terra divinizada. É um exilado em terra desconhecida ou em uma terra que já não possui as mesmas virtudes e grandezas de suas lembranças.

⁴ Bíblia de Jerusalém (2002, p. 860)

Durante a iniciação científica estudei o livro *20 sonetos*, edição comentada pela professora Sheila Hue. Nele existem dois sonetos que correspondem a essa construção arquetípica de Sião e Babilônia, sendo eles: “Cá nesta Babilônia donde mana” e “Na ribeira do Eufrates assentado”. Em ambos o poeta discute as questões comentadas anteriormente. No primeiro lamenta o local em que se encontra, revelando todos os vícios, pecados e males que não existiam em sua Sião. Nesse poema, declara o motivo pelo qual não pode esquecê-la, visto que significaria apagar toda a existência de tal cidade divina e com isso a identidade do próprio poeta. O segundo soneto, no entanto, abrange um tom mais triste, no qual o poeta se vê sem o desejo de cantar, senão a morte, tamanha a dor que sente diante de todos os pecados e vícios da Babilônia em que se encontra no momento.

Apesar das evidências dessas glosas poéticas, que em muito se assemelham ao salmo, as implicações dessas escolhas poéticas terminam por gerar uma série de novas acepções. Isso também se traduz na redondilha “Sôbolos rios que vão”, em que as oscilações e transformações feitas pelo poeta são ainda mais evidentes. Ocorre que no curso da redondilha a imagem criada de Sião, terra das virtudes e glórias, ora está representada por Portugal, ora é o próprio Céu na visão do poeta. Ou seja, não é possível determinar, sem estudo mais aprofundado, as implicações geradas por esses usos poéticos camonianos dos conceitos expressos no salmo em tela.

Por fim, há ainda a relação com a música, que está presente tanto nos sonetos acima citados quanto na redondilha “Sôbolos rios que vão”, como revela Vasco Graça Moura em seu livro *Camões e a Divina Proporção*. Segundo o estudo de Graça Moura (1994, p.16), o texto da redondilha apresenta várias referências ao canto e à música, algo que lhe parece estranho, visto que no Concílio de Trento o canto profano foi repudiado em favor do divino. Essa questão pode ainda levar aos motivos que levaram Camões a optar por empregar salmos na glosa poética e, provavelmente, um indício até mesmo do canto envolvendo a redondilha como uma salmodia, hipóteses que pretendemos estudar.

Desse modo, é possível compreender o interesse e a relevância dessa pesquisa pois pode avançar nas questões citadas e chegar a conclusões que lancem nova luz sobre a lírica camoniana. Em vista disso, serão investigadas as relações arquetípicas entre Sião/Portugal e Babilônia/Índia, as influências da lírica na construção da identidade cultural e nacional portuguesa e os peculiares e particulares usos dos salmos feitos por Camões. Assim, esse trabalho visa a encontrar dentro da lírica camoniana novas relações que evidenciem tanto sua importância na cultura portuguesa quanto suas evidências nos âmbitos moral, pedagógico e político.

Conforme expresso na primeira parte dessa introdução, o problema que move essa dissertação envolve a relação entre os salmos bíblicos e a lírica camoniana. A forma com que Camões glosa poeticamente o salmo move-se no cenário cultural quinhentista. O poeta traz ao texto, além dos símbolos sálmicos, diversos conceitos referentes ao gênero poético bíblico. Além disso, apropria-se deles e os transforma, fazendo da representação de Sião realizada pelo salmista uma comparação direta com Portugal, como que um espelho. Ou seja, o poeta não faz uma mera repetição do salmo, mas lhe confere um novo sentido.

Assim, por meio desse estudo, objetiva-se identificar dentre alguns dos poemas da lírica atribuída (ou seja, dos poemas tradicionalmente atribuídos a Camões) aqueles que se relacionam aos salmos. O estudo dessa questão, como já observamos, geralmente recai sobre as redondilhas “Sôbolos rios”. Entretanto, os demais poemas da lírica que também trazem os mesmos termos e influências relacionadas ao Saltério raramente são analisados em conjunto. Realizar esse estudo conjunto abre possibilidades de novas interpretações dos poemas. Diante disso, como as imagens e modelos dos salmos são utilizados pelo poeta para a glosa poética, pensamos ser possível determinar quais imagens poéticas eles geraram e como isso pode se refletir na compreensão da própria obra camoniana como um todo.

Mesmo no que diz respeito ao estudo da redondilha “Sôbolos rios”, o que ocorre são interpretações que dizem respeito somente ao salmo e, de um modo geral, de cunho biográfico, não se abordando a questão da identidade portuguesa em seu aspecto coletivo, não individual. Ou seja, deixamos de considerar o impacto que a lírica camoniana produz no imaginário português ao elevar o povo português ao status de povo escolhido. É isso que parecem exprimir tais sonetos que, ao estabelecerem a relação Sião/Portugal, estão também refletindo a imagem da terra divinizada pelo próprio Deus, a Sião portuguesa, ibérica, sendo os portugueses, conseqüentemente, o povo escolhido.

Outra questão a ser analisada é o contexto ibérico, e tentar entender como as glosas de salmos podem estar relacionadas não apenas a práticas poéticas humanísticas, ou à música, mas também a dinâmicas de salão, que envolviam variados jogos em torno da palavra. Para tanto, teremos que pesquisar a prática da glosa poética dos salmos na poesia da época bem como os sentimentos a respeito do período renascentista e como isso afeta também a produção literária e poética. Por fim, precisamos entender como, embora a princípio religiosa, a glosa dos salmos foi empregada na poética camoniana e que conclusões podemos tirar desses usos.

Para tanto, em primeiro lugar, devemos compreender o que é poesia e como o conceito de lírica foi formado ao longo da história. Partindo desse contexto será possível perceber se a lírica possui funções distintas ao entretenimento e ao deleite e quais eram essas funções.

Dessa forma será possível determinar os aspectos sociais, políticos e culturais que englobavam o gênero poético desde o seu surgimento até chegar ao período renascentista. Além disso, esse recorte permitirá a definição de em qual momento o contexto religioso se inseriu na lírica e, posteriormente, como os salmos e a própria liturgia cristã acabaram sendo incorporados nas construções poéticas da época.

Será fundamental, pois a partir dessa definição, descobriremos onde se insere o soneto, e compreenderemos qual a sua importância durante o Renascimento. Nesse ponto, investigamos o contexto no qual os sonetos se inserem e qual o papel que eles cumprem nesse período histórico e até mesmo se eles permaneceram com as mesmas funções estabelecidas para a poesia na Antiguidade. Desse modo, seremos capazes de perceber em que contexto o soneto era utilizado e se influências externas à poesia também estavam presentes nessa forma de expressão, se influenciavam na formação do imaginário português, por exemplo. Se o imaginário social dentro do soneto também foi constituído com as mesmas bases, os sonetos atribuídos à Camões ganham tanta relevância quanto a épica para a literatura e abrangem juntamente a representação da visão do povo português.

Ainda nesse contexto, delinear a poesia Ibérica e releitura do sagrado nas artes desse período facilitará a explicação do uso dos salmos. Os salmos tinham grande importância para a liturgia e por esse mesmo motivo faziam parte daquilo que era de fácil acesso às grandes massas. Considerando essa influência e a presença da liturgia na vida prática e social no período renascentista perceberemos em que momento os salmos começam a se inserir no contexto profano. Alguns dos materiais já estudados apontam para uma possível encomenda de sonetos de fundo religioso por pessoas influentes da época. Não estranha, portanto, que os salmos tenham entrado no círculo da poesia e do profano por essa mesma via e com isso tenham se inserido no imaginário poético da época.

Em sequência, serão analisados os poemas dentro da lírica camoniana que estão relacionados aos salmos ou que se utilizam da glosa de seus versos. Assim, comparamos salmo e soneto, ou seja, as imagens evocadas por um e outro e, como poderemos notar, principalmente como o salmo 136 marca essa glosa camoniana. Contudo, não basta ver quais são essas imagens o que é proposto nesse estudo também trata de encontrar as possíveis relações feitas na lírica que realizem a equiparação entre Portugal e Sião e tratem da temática do “exílio”.

Por fim, observaremos a partir de alguns dos sonetos escolhidos dentro da lírica e enquadrados nos mesmos conceitos dos salmos, como eles podem ser interpretados diante de todo esse contexto. Tendo em vista a abrangência da lírica atribuída é impossível não realizar

um recorte que favoreça esse estudo mais detalhado, por isso foram escolhidos, um número de três sonetos para análise, no entanto, outros que carreguem temática similar não deixarão de ser mencionados. Dessa forma, realizamos nessa dissertação uma grande introdução teórica que visa a elaboração e identificação dos pressupostos poéticos e dos aspectos sociais, culturais e políticos que se encontram enraizados nos sonetos, facilitando a confirmação da importância que os sonetos atribuídos a Camões na construção de uma identidade nacional.

Como parte do embasamento teórico e histórico do capítulo que se refere ao gênero lírico, empregamos a obra de Gustavo Guerrero, *Teorias de La Lírica*. Na obra, o autor discorre acerca da formação da lírica em todo o curso histórico, partindo das origens gregas até chegar à poesia pré-romântica. Desde o primeiro capítulo o autor traça os primórdios da arte poética e em quais contextos ela se inseria. Essa base nos permite a comprovação do uso da lírica como forma de expressão política e social e não apenas de uma forma de deleite ou entretenimento. Confirmados esses pontos, avançamos então para um estudo mais aprofundado da poesia nos grandes filósofos e suas análises acerca da Arte Poética.

A partir desse panorama fizemos a revisão e análise dos conceitos da Arte Poética apresentada por grandes pensadores e filósofos da Antiguidade, bem como Horácio, Platão e Aristóteles. Aristóteles pode ser nesse ponto de vista considerado o mais importante, tomando como ponto de partida a relação que Aristóteles estabelece entre a Arte Poética e a *mimesis* (imitação). Nesse contexto, compreenderemos em quais níveis a realidade absorve a realidade para que possa ser considerada poesia. Se a poesia para o grande pensador e filósofo é uma representação extensão da realidade, então toda a poesia que se segue e se inspira nos clássicos gregos também mantém certa conexão com os mesmos princípios.

Seguindo o mesmo princípio do pensamento grego, procuraremos também por Platão. Nos verbetes incluídos no *Dicionário de Camões* percebe-se a forte influência que o filósofo teve no pensamento camoniano. Contudo, não só Camões se beneficiou desses princípios filosóficos da época. Por se tratar de um assunto de forte circulação desse período histórico a obra platônica permeou também o imaginário poético, impactando construções através de conceitos filosóficos sem ignorar a realidade da poesia.

Outra grande influência na poesia quinhentista é a do poeta e filósofo Horácio, principalmente de sua *Arte Poética*. O próprio Gustavo Guerreiro dedica parte de seu livro, citado acima, para discorrer acerca do papel de Horácio na formação do gênero lírico. Por isso, recorrer ao pensamento do filósofo nos serve como forma de compreender onde essas influências se identificam com os aspectos políticos, sociais e culturais que veremos em Camões.

Para traçar o curso da história literária da poesia nos aprofundamos em obras como a de Ernest Robert Curtius, *Literatura Europeia e Idade Média Latina*, e na obra de Jean Delumeau, *A Civilização do Renascimento*. Nessas obras os autores analisam os grandes contextos que marcavam o período renascentista e como ele causou impactos nas mais diversas áreas da vida social da época, em particular na literatura, que é o foco desse estudo. Por meio desses autores chegamos também nas influências que marcaram as obras atribuídas da lírica camoniana e nas de muitos de seus contemporâneos.

Outro autor que nos serviu de base para esse aprofundamento na história da literatura foi Otto Maria Carpeaux e sua obra *História da Literatura Ocidental*. Nesta obra de Carpeaux encontramos também um curso histórico bem definido que exemplifica não só obras do Renascimento, período de grande importância para compreender a lírica camoniana, como também obras de períodos históricos que o antecedem. Este é o caso da literatura grega e romana, por exemplo, no qual o autor trata dos maiores representantes das duas correntes literárias tais quais Homero, Aristóteles, Platão, Virgílio, Cícero, Horácio entre outros.

Contudo, para além de traçar um curso histórico precisaremos compreender a relevância da lírica camoniana. Dessa forma, serão utilizados textos e obras de Vasco Graça Moura, grande camonista e estudioso da lírica. Suas análises e estudos propiciarão a compreensão da obra camoniana no que diz respeito à interpretação de “Sóbolos rios” e suas relações com a música, entre outros temas, especialmente seu livro *Camões e a divina proporção*, em que apresenta interessantes hipóteses sobre as influências sobre a poesia exercidas pelas diretrizes do Concílio de Trento para o canto litúrgico dentro da Igreja.

Já para o estudo dos sonetos centramo-nos no estudo dos comentários de Cleonice Berardinelli. A grande professora e especialista em literatura portuguesa, que possui uma vasta obra dividida em artigos e livros em que comenta a lírica camoniana, tem organizados em seu livro *Sonetos de Camões. Corpus dos sonetos camonianos* os sonetos atribuídos a Camões. Nesse livro, encontramos ótimas análises dos sonetos atribuídos a Camões e uma reunião completa dessas obras, o que nos facilitou a identificação dos sonetos que se identificam com os salmos, especialmente o salmo 136, que é definitivamente o mais perceptível salmo glosado na lírica camoniana.

Ao todo, partindo da obra de Cleonice Berardinelli, *Sonetos de Camões. Corpus dos sonetos camonianos*, encontrei um número de seis sonetos que correspondem aos arquétipos Sião e Babilônia, os quais analisaremos e conheceremos no último capítulo desta Dissertação. Além dos já citados, outro soneto dentre os atribuídos a Camões carrega a mesma estrutura conceitual arquetípica dos salmos. Através do estudo desses sonetos, o que busquei, além de

interpretá-los, foi compreender melhor as imagens mitológicas que Camões explorou e como ele parece ter se dedicado a estabelecer uma imagem de sua terra imaginada, de Portugal.

Para entender as relações arquetípicas dentro da Bíblia, a escolha foi estudar as obras do crítico Northrop Frye. Antes do início da pesquisa acerca dos sonetos de Camões, eu já tinha compreendido, enquanto professora e estudante de literatura, como a imaginação é capaz de moldar nossos modos de aprendizagem. Foi assim surgiu o interesse pela leitura do livro *A imaginação educada*. Nele, Frye discorre sobre as formas como a literatura molda o pensamento daqueles que são expostos a ela. Um clássico da literatura tem, para o autor, a capacidade de criar uma imagem quase que mitológica dentro da sociedade em que se insere. Frye produziu uma larga série de estudos centrados nos arquétipos bíblicos não só tratando a Bíblia como literatura, mas tentando investigar como os mitos bíblicos se encontram presentes nos livros clássicos.

Diferente de outros autores do gênero, Frye não abandona o sentido religioso, mas explica os desencadeamentos políticos e sociais e tenta investigar como narrativas são construídas a partir do contexto bíblico de tal modo que se inserem na literatura que tem influência judaico-cristã. Além de tratar desses pontos de convergência com da literatura e a sociedade, Frye observa como a literatura não apenas entretém, mas acaba por moldar o imaginário de uma sociedade. Em outras duas obras suas, – analisaremos mais largamente no terceiro capítulo dessa dissertação – os chamados *O Grande Código* e *O Poder das Palavras*, o autor estuda de forma ainda mais profunda os arquétipos bíblicos e examina suas influências dentro da literatura ocidental.

Em *A imaginação educada* Northrop Frye lança mão de conceitos que evidenciam a conexão existente entre literatura e cultura. Frye estabelece que há uma projeção da imaginação que tem raízes na literatura, ou seja, a literatura acaba por ser, em suas palavras, “uma espécie de chave imaginativa para a história”. Muito embora, aqui não esteja mencionando a arte poética, não se desconsideramos o fato de que também a lírica cria uma chave imaginativa de proporções inigualáveis como veremos mais adiante. Por exemplo, esse é o caso de Shakespeare e seus sonetos dentro da história e da cultura inglesa.

Nesse sentido, a Iniciação Científica que iniciei anos atrás favoreceu boa parte das leituras que estão descritas nesse texto e, por esse motivo, grande parte do conteúdo foi aproveitado na escrita do texto que veremos nos capítulos que seguem essa introdução. Nessa perspectiva é preciso destacar, em primeiro lugar, o livro *20 sonetos*. A leitura dos comentários feitos a cada soneto permitiu o primeiro questionamento acerca da correspondência entre os termos do salmo e a glosa poética. Foi por meio desse livro que se

realizou o recorte ligando lírica e cultura e conseguimos brevemente identificar dois sonetos que faziam correspondência ao uso do salmo 136, “Cá nesta Babilônia donde mana” e “Na Ribeira do Eufrates assentado”.

Além disso, para a compreensão do problema que concerne à biografia de Camões e ao sistema literário português do século XVI, foi largamente utilizado o *Dicionário de Camões*, publicado em Portugal em 2011, organizado pelo professor Vitor Manuel Aguiar e Silva, e que reúne as mais atualizadas pesquisas sobre uma série de questões relacionadas aos estudos camonianos, reunindo os trabalhos dos mais importantes estudiosos, como as professoras Maria Vitalina Leal de Matos, V. M. Aguiar e Silva, Isabel Almeida, entre outros.

Dentro dos estudos camonianos, por exemplo, centram-se em *Os Lusíadas* todas as relações com a construção de identidade do que seria o português. Aqui não se trata apenas da língua, mas da própria identidade coletiva e nacional. Na épica, as questões de identidade nacional, tanto a almejada quanto a real, foram amplamente definidas e estudadas. Ao mesmo tempo, não estranha tal consideração, visto que na literatura mundial o mesmo padrão se repete, ou seja, a narrativa literária e a épica estabelecem a identidade, muitas vezes, com um caráter quase educacional para determinadas nações.

Na Grécia, por exemplo, a simbologia criada por Homero dentro de seus dois famosos poemas épicos, *Iliada* e *Odisseia*, estabeleceu o que seria a moral e os princípios do homem grego. O mesmo ocorre com a *Eneida* de Virgílio para os povos de origem latina, Dante Alighieri e sua *Divina Comédia* para a língua italiana, *Don Juan* de Tirso Molina para os povos de língua espanhola e o *Paraíso Perdido* de John Milton e *Beowulf* para a língua inglesa. Em regra, a literatura, nesses casos, englobou e absorveu a cultura daqueles povos, gerando assim uma imagem futura totalmente espelhada nos modelos estabelecidos.

Essas correspondências são tão importantes para Frye que nas palestras transcritas no livro *A imaginação educada*, o autor se dirige aos estudantes canadenses a quem palestrava para prestarem atenção à literatura de seu povo.

O livro em si é uma forma literária, descendente de outras formas literárias e com elas relacionada: tudo o mais decorre daí. As construções da imaginação contam-nos coisas sobre a vida humana que não poderíamos saber de nenhum outro jeito. Por isso é importante que os canadenses prestem especial atenção à sua própria literatura, mesmo que o material importado seja mais maturado que o nosso. (Frye, 2017, p. 108)

No que diz respeito ao uso e interpretação dos salmos concentramos o estudo na forma como a própria Igreja recomenda, enquanto uma lei interna, que a interpretação dos textos sagrados seja feita com base na Tradição, o que era igualmente operante no século XVI português. Por isso, escolhemos realizar a leitura do *Comentário aos Salmos* de Santo Agostinho. O santo, além do título de “doutor da Igreja”, estava presente e marcava parte do pensamento renascentista, inclusive no dos poetas. Nesses comentários, que provavelmente basearam toda a interpretação católica do gênero, Agostinho estuda cada versículo do salmo 136 (137) desenvolvendo a interpretação do texto bíblico. Sendo assim, o doutor da Igreja difundiu uma determinada interpretação e leitura do referido salmo, que viria a ter tamanha repercussão no Renascimento europeu. Considerando as proporções do nome do autor e da autoridade que sua interpretação no meio católico e educacional, afigurar-se muito provável que Camões a tenha estudado e utilizado para elaborar seus sonetos e redondilhas.

Um grande exemplo da extensão do pensamento de Agostinho está na relação entre terra de vícios e terra de virtudes apontada entre Sião e Babilônia. No comentário ao salmo 136, o santo católico aborda, entre outras coisas, o choro e o não cantar dentro de uma terra estranha. Declara que aos cidadãos de Jerusalém são permitidos os instrumentos, mas que quando habitam nas terras da Babilônia esse canto fica interdito, sendo os instrumentos pendurados nos salgueiros. Ainda segundo Agostinho, esses salgueiros são árvores infrutíferas e por isso simbólicos para o ato de dar fim ao canto de louvor para aqueles que estão distantes de sua terra.

Há grande diferença entre o meio de Babilônia e o exterior. Aqueles que não estão no meio dela não estão muito sufocados com a concupiscência do mundo e seus prazeres. Para falar mais clara e resumidamente, aqueles que são muito ruins estão no meio de Babilônia e são árvores estéreis como os salgueiros de Babilônia. Quando os vemos, e descobrimos que são tão estéreis, de tal modo que pareça difícil encontrar neles algo que possibilite levá-los à fé verdadeira, ou às boas obras, ou à esperança do século futuro, ou ao anelo de libertarem-se do cativo da mortalidade, temos palavras da Escritura para lhes repetir; mas como não encontramos neles um ponto de apoio para começar, desviamos deles o rosto e dizemos: Estes ainda não degustam, não captam; seja o que for que lhes dissermos, considerarão do lado contrário e adverso. Por isso, desistindo no momento de falar-lhes das Escrituras, penduramos nossos instrumentos nos salgueiros; pois não os julgamos dignos de carregarem nossos instrumentos. Não os forçamos a ter nas mãos os nossos instrumentos, mas os penduramos, adiando a entrega. Pois, são salgueiros, árvores infrutíferas de Babilônia, alimentados de prazeres temporários, quais rios de Babilônia. (Agostinho, 1998, p. 458).

Assim, o que podemos perceber é que toda a análise teórica traçada até aqui se dedica claramente na construção das relações existentes entre a lírica e os diversos ramos que influenciam a vida social: política, cultura e religião. Apenas desse modo conseguimos fazer o

estudo mais aprofundado dos sonetos que traçam paralelos aos arquétipos dos salmos. Apesar de gerar um sentido de introdução, esse caminho a ser percorrido ao longo dos próximos capítulos realiza a sua própria viagem afim de se encontrar com a lírica camoniana e seus sonetos/salmos no último capítulo dessa dissertação. É por meio de todo esse discurso que encontramos a base para identificar os pontos mais relevantes dos sonetos e como eles formam o imaginário e se inserem na cultura de Portugal permitindo, assim, que possamos analisar alguns de forma mais abrangente e que gerem comentários mais específicos até para outros estudos acerca do mesmo tema no futuro.

A análise comparativa dos poemas identificados com os salmos, nos permitiu extrair as questões que nos permitem conhecer os símbolos que marcam também a escrita camoniana e como símbolos dos salmos foram empregados e transformados poeticamente. Dessa forma compreendemos quais relações foram estabelecidas entre os arquétipos que ele escolheu trabalhar. Neste caso também vemos refletido um dos exemplos já citados e que corresponde a própria visão portuguesa presente na formação da coroa, expressa, como já citamos, no aparecimento do próprio Cristo durante a Batalha de Ourique⁵, de que se tornaria rei de um reino que seria a própria extensão do reinado de Cristo na terra. Essa visão parece ter sido sustentada em outras obras, e não apenas na literatura.

Finalmente, no último capítulo empreendemos uma análise filológica de alguns dos sonetos relacionados aos salmos, contextualizando cada um deles com o pensamento da época, e investigando como esse pensamento favoreceu a transformação dos antigos arquétipos bíblicos em arquétipos totalmente novos e alinhados à cultura portuguesa da época em que Luís de Camões viveu.

Conclui-se, finalmente, que a lírica camoniana é vasta e sua relevância de estudo é até os dias de hoje altíssima. Embora sua grande extensão seja conhecida, desbravar os aspectos internos, os conceitos utilizados e como eles conseguiram permear também a vida social portuguesa parece ser um assunto muito atual. Luís de Camões é o poeta português que mais se destaca nessa construção imagética e por esse mesmo motivo considerar também a sua lírica pode fornecer novo embasamento para os estudos camonianos em geral.

⁵ A lenda da Batalha de Ourique, de que trataremos no último capítulo, ao ler os sonetos e os salmos, está também descrita em *Os Lusíadas*, no Canto III, 45-46.

1 A LÍRICA

1.1 O que é poesia?

Iniciar uma dissertação por essa pergunta pode parecer uma escolha vaga e ao mesmo tempo ambiciosa demais. De fato, a poesia pode significar muitas coisas. A primeira delas: ser uma forma de expressão estruturada que difere da prosa. Enquanto a prosa é formada a partir de um texto contínuo objetivando, de um modo geral, a clareza de argumentos, a poesia é estruturada a partir de versos que possuem um ritmo e podem apresentar rimas.

Na verdade, segundo Ernest Curtius (1979. p. 153-154) a prosa e a poesia não seriam assuntos separados na Antiguidade, ambas seriam apenas uma forma superior de conceituar o discurso. Muitos autores, tais como Gustavo Guerrero (1997), afirmam que a poesia, inicialmente, tinha uma destinação oral e pública, por isso o ritmo e a métrica são tão relevantes dentro do gênero. Nesse ponto, podemos considerar também a semelhança que existe entre poesia e música. A música também surge de estruturação métrica e rítmica ao mesmo tempo que melódica. Logo, a poesia, como aquela produzida em Portugal no século XVI, precisa ser compreendida em seu conjunto, no qual melodia, letra, ritmo e também a circunstância em que foi produzida são fundamentos de igual interesse para o estudo.

Não é possível, portanto, acreditar que uma coisa esteja separada da outra. Tanto para a música quanto para a poesia as formas e estruturas são fundamentais para a construção dos gêneros, mas também é de grande relevância o conteúdo e a finalidade. Se separarmos esses elementos os próprios gêneros perdem o seu sentido de existência.

Ainda segundo Curtius (1979. p. 154), a arte retórica foi transformada na arte poética, como uma nova forma de existência. Para o autor há um retoricismo da poesia latina que existe desde Ovídio. Em Virgílio, a poética é o modelo para a retórica dos romanos, enquanto a poesia de Homero é a retórica para os gregos. Ou seja, a necessidade de exprimir oralmente era parte fundamental da poesia e por isso essa relação com a retórica existe. A poesia como forma de expressão facilitava a fala e o discurso e permitia uma comunicação mais concreta de questões que talvez não fossem abordadas de outra forma. Seja pela sua abrangência, seja pelo valor que carregava a poesia era o meio no qual a retórica encontrava uma base.

Por isso, segundo aponta Jorge Luís Borges em *“Esse ofício do verso”* (2000), a definição de poesia pode ser engessada em artifícios e palavras que acabam caindo no lugar

comum. Ou seja, determinar o que é a poesia passa pelos sentidos e pela experiência dela mesma e por esse motivo não seria possível defini-la ou prová-la e, ainda que se prove, a experiência da lírica é única. Para o crítico, a poesia não trata apenas do belo uso organizado das palavras de forma lógica para criar um efeito mágico, mas de trazer a língua às suas fontes primárias. Desse modo, a poesia, assim como a língua para Borges, tem sua origem no povo, nos camponeses, pescadores, nos homens comuns e para eles é o seu objetivo final. Curtius e Guerrero, cada um em sua época, também abordam como o nascimento da poesia nas culturas está relacionado ao canto comunal, a uma experiência estética e social, como acontecia aos aedos gregos ou mesmo aos griôs africanos.

Tomando por princípio essa consideração do autor, vemos que o mais importante não está centrado no significado das palavras, mas no que as palavras suscitam. A poesia causa um efeito particular naquele que lê que vai muito além da mera informação de um fato. Descrever uma história ou contar um fato, portanto, são coisas mais simples que descrever o que se sente a respeito de algo, um sabor, um perfume ou a beleza de algo.

O interesse de estudo e compreensão da poética também norteou o pensamento de grandes pensadores ao longo da história, que se dispuseram a estudar e tentar delimitar a criação poética e seus usos. Não surpreende, portanto, que com essas disposições surgisse o conceito de Arte Poética, visto que ao analisar uma produção eles buscam encontrar suas características e tudo que difere a poesia de outras formas de arte, todas as características que a definem enquanto tal.

Nesse sentido, é fundamental recorrer ao pensamento de Aristóteles. O filósofo grego em sua *Arte Poética* discorre acerca das formas poéticas e seus gêneros ao mesmo tempo que lhes apresenta um sentido de valor. Considerando que para o mundo moderno o estudo da poesia aristotélica é quase intrínseco, não podemos ignorá-la. Afinal, é Aristóteles quem apresenta a poesia como uma representação da realidade, ou seja, a poesia mimeticamente precisa incorporar aspectos do real para que tenha validade. Não basta falar de qualquer assunto sem sentido, é necessária uma conexão lógica com a realidade para que a poesia possa garantir o seu efeito e ao mesmo tempo ultrapassar o tempo de sua criação.

Aristóteles (1984, p. 243) acredita que a poesia é gerada a partir de causas naturais sendo a primeira delas a necessidade congênita do homem de imitar. Para o homem, imitar faz parte de seu processo de aprendizado do mundo e com isso pode tirar suas primeiras noções da realidade. Mesmo diante de imagens repugnantes o homem é capaz de sentir prazer e, por meio delas, aprender e compreender o que cada uma delas representa. Desse modo, o prazer humano em observar imagens ocorre pelo conhecimento, por exemplo, da imagem de um

animal feroz como um tigre, apraz porque o homem sabe o que é esse animal e o identifica, de outro modo admiraria somente as cores e traços da imagem.

Parece, de modo geral, darem origem à poesia duas causas, ambas naturais. Imitar é natural ao homem desde a infância - e nisso difere dos outros animais, em ser o mais capaz de imitar e adquirir os primeiros conhecimentos por meio da imitação - e todos têm prazer em imitar. Prova disso é o que acontece na realidade: das coisas cuja visão é penosa temos prazer em contemplar a imagem quanto mais perfeita; por exemplo, as formas dos bichos mais desprezíveis e dos cadáveres. Outra razão é que aprender é sumamente agradável não só aos filósofos, mas igualmente aos demais homens, com a diferença de que a este sem parte pequenina. Se a vista das imagens proporciona prazer é porque acontece a quem as contempla aprender e identificar cada original; por exemplo, "esse é Fulano"; aliás, se, por acaso, a gente não o viu antes, não será como representação que dará prazer, senão pela execução, ou pelo colorido, ou por alguma outra causa semelhante. Por serem naturais em nós a tendência para a imitação, a melodia e o ritmo - que os metros são parte dos ritmos é fato evidente - primitivamente, os mais bem dotados para eles, progredindo a pouco e pouco, fizeram nascer de suas improvisações a poesia. (Aristóteles, 2005, p. 21-22)

A poesia surge, portanto, de uma progressão das tendências naturais do homem e acaba por entrar no que chamamos de deleite. O homem se apraz das imagens que conhece e por meio delas amplia esse mesmo saber. Se as imagens geram no homem essa satisfação de seus prazeres, também a lírica satisfaz através do uso das palavras esse despertar de novas imagens que aumentam a capacidade de percepção do homem. Assim, se pensamos nessas afirmações, podemos concluir que tanto para Aristóteles quanto para Borges é pela experiência que o homem absorve a poesia e que ela o apraz porque carrega consigo um traço conhecido e verdadeiro sobre a realidade.

No entanto, embora as imagens suscitadas pela lírica permitam ao homem uma visão de sua realidade também são absorvidas por elas mesmas, como afirma Jorge Luís Borges ao dizer que "(...) a poesia não tenta pegar um conjunto de moedas lógicas e transformá-las em mágica. Mas ela trata de levar a linguagem de volta às fontes." Assim, ainda que haja um sentido primário para o uso das palavras e da linguagem, é no sentimento daquilo que ela provoca que reside a finalidade da poesia. Para o autor, a imagem não está claramente definida e mesmo que não se destine a significar algo subsiste apenas por produzir um efeito belo. Assim, ainda de acordo como escritor e pensador argentino, a beleza existe antes do sentido (BORGES. 2000. p. 4-8).

Numa muito conhecida e discutida passagem, Aristóteles (2008. p. 54) reflete sobre a ideia de que a função do poeta poderia ser pensada em relação a do historiador. De fato, para o pensador o poeta não teria por obrigação contar ou narrar os fatos tais quais eles ocorreram na realidade, mas sim tratar daquilo que é possível, respeitando tanto os princípios de

verossimilhança como de necessidade. Assim como o historiador, o poeta teria por objetivo contar uma história, ainda que cada um deles o faça de forma particular, um em prosa e o outro em poesia. O que os difere é o assunto de que tratam. Enquanto o historiador narra aquilo que já aconteceu, o poeta tem a responsabilidade de narrar o que poderia acontecer. Segundo o pensador grego, história e poesia teriam até mesmo amplitudes diferentes, a primeira expressando o particular e a segunda o universal. Filosoficamente falando, Aristóteles considerava a poesia com um caráter mais elevado que a história devido essas características.

Iniciando pelo universal, o pensador (2008) entende que o poeta é capaz de abranger o maior número de alternativas possíveis para representar o real e, portanto, seria mais completo. A poesia, dessa forma, tentaria incluir todas essas alternativas, criando uma realidade possível de acontecer, e transmitindo um valor elevado. Já o particular se restringiria apenas ao ocorrido e não teria tantas oportunidades de trabalhar com o possível. De acordo com Aristóteles, história se atém ao fato, ao estado concreto de um evento passado e como ele foi narrado e transmitido para os outros. Logo, a história está restrita ao acontecimento de tal modo que todas as suas capacidades de ação são retiradas.

De tudo isto resulta evidente que o poeta deve ser um construtor de enredos mais do que de versos, uma vez que é poeta devido à imitação e imita ações. E, se lhe acontece escrever sobre factos reais, não é menos poeta por isso: nada impede que alguns factos que realmente aconteceram sejam [possíveis e] verosímeis e é nessa medida que ele é o seu poeta. (Aristóteles. 2008, p. 55).

No entanto, esse pensamento acerca da realidade e da ficção, da história e da poesia, segundo Aristóteles, não é obviamente hegemônico, como nos indica Linda Hutcheon (1991, p. 142-143). Enquanto se imaginava que a história teria apenas um objetivo único em narrar um fato histórico tal qual ele mesmo aconteceu, se ignoravam as representações até mesmo ficcionais da história que diversos historiadores acabaram por produzir. Ambas, história e ficção, naturalmente eram vistas como gêneros entrelaçados em formas distintas e essa elasticidade própria de suas fronteiras tão amplas garantiam coincidências no que diz respeito a influências recíprocas entre os gêneros.

Hutcheon (1991) aponta, ao estudar outros autores, que a história também é passível de erros e que seus contadores podem simplesmente escolher para elas os recortes que bem lhes interessar. Assim, obviamente, os historiadores agiriam como juízes e ao mesmo tempo os executores da história, decidindo que personagens silenciar, quais excluir, eliminar e até mesmo apagar determinados acontecimentos os deixando cair no esquecimento. Um exemplo

dado pela autora recai no questionamento sobre a presença da mulher na história. No mesmo sentido, o do silenciamento de determinados agentes sociais, poderíamos citar tantos outros personagens que acabam sendo esquecidos e têm seu valor memorial enfraquecido ao longo do tempo por simplesmente não terem recebido da história o tratamento devido.

A poesia “elevada”, para usar um termo de Aristóteles, atrai para si fatos e realidades que poderiam morrer, ser silenciadas e apagadas sem qualquer rastro no tempo, caso o poeta não estivesse sempre empenhado em apresentar os variados meios e formas que a realidade pode tomar. Além disso, é o poeta que pode usar da sua função para dar destaque a figuras que poderiam ser silenciadas e nesse resgate toda o valor superior da poesia só ganha mais força diante de outros gêneros. Em determinados momentos históricos em que o silenciamento é produzido por um regime autoritário ou restritivo, a poesia continua a ser um espaço privilegiado, um refúgio do pensamento, da crítica e da reflexão sobre temas sensíveis ou sobre personagens desvalorizados.

Para os filósofos até aqui abordados, o gênero poético se não trata apenas de estruturas formais ou de um esquema definido, regrado, e quase matemático, para o uso da linguagem. As palavras não são apenas um artifício, mas são a forma de expressão apropriada para a poesia, pois conseguem exprimir coisas e criar imagens que permitam ao homem descrever o universo ao seu redor. Essa capacidade vai além de uma concepção de sentido, já que não é verdadeiramente necessário que as palavras e a linguagem utilizada sejam inteiramente compreendidas para que o efeito da poesia fique evidente.

Antes mesmo de compreender o que cada uma das palavras significa e até mesmo o que o poeta tenta transmitir através de sua obra, os sentidos já são provocados por outras vias. O ritmo, a forma e a melodia de uma obra provocam uma reação tanto quanto o significado total dela mesma. Ou seja, uma poesia também consegue provocar reações independentemente do sentido que as palavras utilizadas possuam. Isso não significa que o sentido não seja importante, ou que a estrutura sobreponha o sentido, mas representa a importância da obra em sua totalidade a tornando muito mais rica para quem lê. Assim, ao provocar os sentidos o poeta também faz um resgate tal qual o resgate histórico e mantém vivos sentimentos de um tempo, ele eterniza o que de outra forma poderia ser apagado da história.

Contudo, a imitação e a poesia mimética também sofrem duras críticas por não serem capazes de apresentar o real, mas um simulacro da realidade. Embora reproduzam mimeticamente alguns traços da realidade, os poemas não são a realidade em si mesmos, pois apresentam apenas os aspectos do que existe. É como a uma pintura vista como o próprio

objeto, ou como apresenta René Magritte em sua “Traição das Imagens”, em que reproduz um cachimbo junto da frase “*Ceci n'est pas une pipe*”. Uma pintura não dá vida a algo e do mesmo modo ocorre com a poesia, não há um objetivo de gerar em si a realidade, mas apresentá-la de tal modo que seria possível perceber nela os sinais do real e até melhor compreendê-lo.

Não queremos aqui comparar Magritte aos filósofos gregos, mas apenas colocar em relevo a questão da representação nas artes, uma investigação que atravessa os séculos. É interessante, no contexto deste trabalho, observar o que Platão diz Livro X de *A República* (2018) ao tratar da poesia imitativa. Ao analisar o poeta mimético, Sócrates questiona a validade desse gênero, pois, segundo o que atesta em sua fala, a poesia imitativa seria prejudicial aos ouvintes por não apresentar a verdade, senão apenas a semelhança do que analisa. Ou seja, o poeta é para Sócrates um imitador de coisas criadas. Isso indicaria que o poeta não conhece com profundidade os assuntos de que trata, sendo incapaz de criar algo verdadeiro.

Essa visão acerca da apresentação da verdade através da poesia, embora pareça dura e divergente das anteriores, não deixa de apresentar um aspecto do que seria também a poesia. Além de ser um instrumento para representar o real, ela ultrapassa essa realidade criando consigo uma possibilidade. Ou seja, não basta apresentar algo que existe, mas suscitar possibilidades não reais. O fato de a imitação não ser algo real não constitui uma irrelevância do gênero imitativo, pelo contrário, confere um novo sentido e aspecto. A poesia pode imitar e não ser inteiramente verdadeira contendo somente uma aparência, mas precisa, aliada a essas características, apontar para algo superior.

Através das divergentes ideias que vimos acima, podemos perceber que a *mimesis*, de uma ou outra forma, permite olhar para aspectos reais e possíveis ao mesmo tempo. Pela arte o homem percebe coisas que poderiam passar despercebidas no dia a dia, pois elas ganham evidência. O destaque expõe tanto o real quanto o imaginário, visto que pela arte aquilo que é distante ao homem acaba se tornando parte da sua experiência. Um homem grego comum poderia nunca ser Aquiles e experimentar a saga de Ulisses, mas seria capaz de sentir como se fosse ele mesmo esses grandes homens por partilhar poeticamente de suas experiências.

É produtivo, neste ponto, convocar o conhecido conceito do poeta latino Horácio (2005. p. 58) sobre a função da poesia. Para ele, não se encontra somente na beleza a função do poema, ela vai além, e está também na capacidade de despertar emoções e sentimentos no ouvinte. É naquilo que ela provoca, na expressão das emoções que despertam em quem escuta, é em alguma reação que a poesia ganha vida e significado. Se o poeta apenas se

ocupar do estilo e ignorar o conteúdo também estará ignorando toda a função e finalidade do poema. A poesia depende de um sentido próprio para que sua essência seja preservada; precisa tocar, mover, impactar e dar uma nova visão a quem vê para que cumpra enfim seu papel e seu destino.

A finalidade causa na poesia um sentido muito maior que ela mesma e possibilita um uso que pode sim ir além de uma arte para entretenimento. Não é negada a parte da poesia que serve para entreter, mas o entretenimento que pode provocar não interfere em sua capacidade de trazer uma reflexão mais profunda e acertada sobre diversos temas. A poesia, para o Horácio, precisa entreter, deleitar sim, mas também ensinar.

É o que põe em relevo o padre oratoriano do século XVIII, Cândido Lusitano⁶ (2017) em sua tradução da *Arte Poética* de Horácio. Sobre o ponto tratado, Cândido Lusitano comenta que a intenção do poeta e filósofo oculta nesse trecho está em chamar a atenção daqueles que abusam da eloquência em seus escritos. O poeta deve fazer com que sua obra mova e cause uma impressão em quem ouve, pois essa deve ser a finalidade da poesia. Segundo ele, assim como a pintura precisa ter uma ação viva, também deve ser um poema “(...) não basta que seja belo, *pulchrum*; é preciso também que seja agradável, *dulce*; belo pelo estilo e agradável pelos afetos.”

Ou seja, segundo o oitocentista, o problema da poesia não está no receio de levar quem lê ao engano ou de faltar com a verdade, mas em não provocar nada. Passar despercebido é muito pior que enganar e por isso os sentimentos expressos podem não ser reais, mas precisam provocar sentimentos reais em quem lê ou escuta. Cândido Lusitano acredita que a finalidade sobrepõe a forma, e a importância de despertar sentimentos e reações na audiência causa um impacto maior e mais significativo que apenas atestar a verdade. Através dessa impressão causada pela poesia é que ela ganha uma finalidade concreta: modificando os modos, causando reflexões, replicando valores e favorecendo discussões. A beleza, a harmonia, a forma poética, seriam também um veículo de reflexão.

Pensando nisso, podemos retomar o pensamento de Aristóteles que enaltece a imitação dentro da poesia pois justifica esse uso como uma forma de apresentar ao homem possibilidades da realidade. Para ele o ofício do poeta corresponde não somente a narrar os acontecimentos passados, mas apresentar o que poderia ter acontecido dentro daquelas circunstâncias, sem abandonar a verossimilhança e a necessidade de tal representação.

⁶ Tradução original datada de 1778.

1.2 Um breve histórico

Desde a introdução de seu livro *Teorías de la Lírica* (2014), Gustavo Guerrero investiga as origens da poesia lírica e pontua as discussões existentes em relação ao problema da genericidade que envolve a poesia lírica. Em outras palavras, Guerrero busca apresentar as diferentes visões acerca do que a poesia representa, sustentando que não basta colocar apenas uma etiqueta descritiva dizendo ser isso ou aquilo. A cultura e a história do período em que a poesia se insere também são relevantes e demonstram sua variabilidade e diferentes acepções.

Como explica Guerrero (2014), um dos primeiros sinais do surgimento da lírica está na presença dos aedos viajantes. Os aedos eram poetas da Antiguidade grega que cantavam suas composições acompanhados da lira, de modo que chegavam nas cidades com suas composições, em formatos ainda desconhecidos, integrando-as à cultura local. O resultado dessa presença e influência foi manifestado em outros poetas que, encantados com os recursos apresentados, começavam a replicar o estilo trazido pelos aedos. Embora manifeste que essa relação entre a música e a poesia encontre uma barreira pela falta de comprovação, Guerrero nota que essas estruturas se ligavam historicamente.

A poesia é como uma raiz da literatura grega, principalmente devido aos grandes pensadores gregos que incessantemente estudavam a poesia helênica como a cultura ocidental estuda a Bíblia. É isso que aponta Otto Maria Carpeaux (2012, p.19. vol.1) ao tratar dos poemas homéricos. Segundo Carpeaux, Homero era utilizado não só com finalidade poética, mas como um livro didático nas escolas gregas. Contudo, esse estudo de Homero não era feito do mesmo modo que é feito hoje, como forma de estímulo ao gosto pela leitura; a obra de Homero era para os gregos uma obra literária - ou oral, como era a prática comum da época - e tinha um caráter quase catequético. Desse modo, os poemas homéricos seriam a Bíblia da Antiguidade grega, sendo estudados com os mais diversos propósitos, tornando-se em si mesmos a própria tradição.

Homero é o próprio mundo grego. Nasceu com a civilização grega: a língua e o metro, o hexâmetro, nascem ao mesmo tempo. Pertencendo a uma época que é, do ponto de vista histórico, uma época primitiva, as epopeias homéricas revelam simultaneamente a existência de uma literatura perfeitamente amadurecida. Não é possível determinar com exatidão a época em que as epopeias homéricas foram redigidas. (...) A época mais provável das origens homéricas situa-se entre o século IX e o século VII antes da nossa era. (...) Homero compreende tudo: sol e noite, tragédia e humor, universo grego inteiro, do qual é a bíblia e o cânone ideal. Cânone estético e religioso, pedagógico e político; uma realidade completa, mas não o reflexo imediato de uma realidade. Se Homero só fosse este reflexo, teria perdido

toda a importância com a queda da civilização grega. Mas já era, para os gregos, uma imagem ideal; e não desapareceu nunca. (...) (Carpeaux, 2012. p.19.)

Enquanto o que se entende por lírica após o Romantismo passa a ser um convite à subjetividade, também o caráter de realidade que os ouvintes percebiam em Homero se perde. Por isso, Gustavo Guerrero (2014) aponta a necessidade de uma investigação não apenas subjetiva, mas que avance pelos usos e por todo o sistema de execução adotados para a lírica em cada época. Esse é um movimento difícil de estudo, pois os estudos sobre a poesia lírica nem sempre consideram os impactos políticos ou sociais que marcavam o período em que cada obra estava inserida. Os conceitos de subjetividade e originalidade do Romantismo se certa forma moldaram um certo caminho de reflexão sobre a poesia lírica, que se debruçava sobre questões ora de retórica ora biográficas, seja enquadrando um poema de usos e costumes, seja limitando na esfera do subjetivo ou pessoal. Embora os enquadramentos políticos e sociais sempre sejam levados em conta nos estudos relacionados à épica e às grandes obras poéticas, as chamadas formas menores de poesia, como o soneto, não recebiam esse caráter de investigação, e por isso encontrar seus rastros na cultura é percurso menos trilhado.

A despeito de contar com o biografismo, podemos lembrar as enormes dificuldades relacionadas à atribuição de autoria de milhares de produções poéticas ao longo dos séculos. Mesmo a figura histórica e literária Homero sofre com desse mesmo impedimento de verificação, pois há tempos já se aceita que são poemas homéricos e não escritos por um autor histórico chamado Homero. Para outros períodos ou literaturas, como ocorria na poesia portuguesa do século XVI, as atribuições autorais vão sendo feitas através de manuscritos e impressos vários, cambiantes atribuições autorais ligadas ao processo de divulgação dos poemas. Além de escritores, revisores, copistas e editores, todos eram “ouvintes” dos poemas, agentes que poderiam copiar e atribuir a autoria, e até confundir nomes de poetas, fazendo com que um mesmo poema venha a ser atribuído, em suas variadas formas, a diferentes autores.

Outro aspecto importante da lírica, e que se relaciona diretamente ao uso poético dos salmos pelos poetas da geração de Camões, é a ligação primitiva, e sempre renovada, da poesia com a música. Como o próprio Guerrero demonstra em seus registros sobre a definição concreta da arte poética, os traços históricos que correspondem às divisões métricas, estrofes e afins, não possuem uma matriz definida, muito pelo contrário, os registros são variados e sugerem inclusive uma ligação direta com a música (ou *musiké*). Nesse sentido é provável, segundo o autor, que a poesia tenha surgido como forma de acompanhamento para a música.

En verdad, aunque es claro que melos significa “miembro” o “parte” en los Himnos homéricos, nada se sabe a ciencia cierta de la evolución que condujo al sentido más amplio de “canto” con que hoy se le traduce ni tampoco al compuesto melopoios. Las hipótesis que postulan la existencia de un vínculo con la escansión métrica del verso lírico en estrofas o con la estructura de la frase musical no pasan de ser simples suposiciones, pues la música de la Edad Lírica no ha sido recuperada y, en lo que respecta a la división estrófica, otros versos, como los elegíacos y los yámbicos, no parecen menos articulados en “miembros” o “partes”.⁵ Las etimologías antiguas poco aportan a la solución de este enigma. Algunas aluden vagamente a la invención mítica de los instrumentos de cuerda por Melia; otras se limitan a relacionar el nombre con la idea de “medida” (metron) o con esa dulzura de la “miel” (meli) que la teoría de los estilos convertirá en una metáfora recurrente.⁷(Guerrero, 2014)

A quantidade de recursos da poesia lírica é tamanha que, como o autor (Guerrero, 2014) assinala, o silêncio de Aristóteles sobre ela chamou a atenção de estudiosos ao longo da história e, embora tenham tentado encontrar uma raiz que justificasse tal ausência. De fato, essas falsas hipóteses para o silêncio são ideias presumidas, confusões, que por fim ampliam mais os debates do que o filósofo planejou inicialmente. No entanto, como Guerrero demonstra, foi através desse silêncio dentro da obra aristotélica, que limitava os gêneros poéticos a apenas três espécies, que os homens do Renascimento fizeram deste um ponto chave para elaboração do conceito de poesia lírica.

Segundo Ernest Curtius (1979. p. 151-152) a poesia para os pensadores da Antiguidade era definida de modo geral no sentido de “fazer” ou “preparar” e é em Aristóteles que esse conceito encontra fundamentação. Portanto, há uma distinção entre as artes úteis e as belas artes. Para o pensamento aristotélico, a arte poética está integrada ao seu sistema filosófico. Dessa forma, o filósofo reconduziu a poesia “*ao círculo dos mais altos bens espirituais e reconheceu-lhe valor não somente moral como filosófico*”. Por isso o pensamento aristotélico se tornou a essência dos trabalhos filosóficos. Camões, ao reescrever poeticamente os salmos, parece ecoar essa frase aristotélica, unindo poesia, moral, pensamento filosófico e bens espirituais.

Apenas ao compreender a amplitude da definição poética ao longo da história podemos alcançar os modos adotados para a poesia no período do Renascimento e como a

⁷ Na verdade, embora seja claro que melos significa "miembro" ou "parte" nos Hinos homéricos, nada se sabe ao certo sobre a evolução que levou ao sentido mais amplo de "canção" com o qual é traduzido hoje, nem ao composto melopeia. As hipóteses que postulam a existência de uma ligação com a escansão métrica do verso lírico nas estrofas ou com a estrutura da frase musical não passam de simples suposições, uma vez que a música da Era Lírica não foi recuperada e, no que diz respeito à divisão estrófica, outros versos, como o elegíaco e o iâmbico, não parecem menos articulados em “miembros” ou “partes”. Etimologias antigas pouco contribuem para a solução desse enigma. Alguns aludem vagamente à mítica invenção dos instrumentos de corda por Melia; outros se limitam a relacionar o nome à ideia de "medida" (metron) ou àquela doçura do "mel" (meli) que a teoria dos estilos transformará em metáfora recorrente.

busca pelo pensamento clássico, e a renovação e atualização deste, marcou o período quinhentista e a poesia camoniana.

1.3 A Antiguidade no Renascimento

O Renascimento enquanto nome surge em meados do século XIV como forma de explicitar um desejo de resgate da Antiguidade Clássica. Esse pensamento da época refletiu diretamente na literatura; o que conecta os conceitos discutidos no presente trabalho a respeito da Arte Poética clássica e a produção poética renascentista.

Segundo Jean Delumeau (1983. p. 85) o Renascimento se autodenominou como um movimento que se voltava ao passado para extrair dele seus conceitos e sua beleza. Delumeau nos explica que os escritores renascentistas viam a Antiguidade Clássica como um modelo de excelência literária, e que muitos deles se esforçaram para imitar esse estilo em suas próprias obras. Segundo ele, essa imitação era especialmente evidente na poesia, que frequentemente empregava as mesmas formas e métricas, além dos temas, utilizadas pelos poetas da Antiguidade. No entanto, Delumeau também sublinha que os escritores do Renascimento não simplesmente copiavam as obras antigas, mas as adaptavam e transformavam de acordo com suas próprias sensibilidades culturais e estéticas, e mesmo nacionais. Dessa forma, a imitação da literatura da Antiguidade Clássica não era uma mera cópia, mas sim um processo criativo que permitia aos escritores do Renascimento desenvolverem suas próprias vozes literárias.

De igual modo, para Eugénio Garin (1964, p.10), o Renascimento foi apresentado apenas, como o próprio nome indica, como um movimento de valor inquestionavelmente positivo, o que indicaria que naquele momento histórico a humanidade havia despertado, como que ressuscitada para reencontrar o seu sentido de existência. Portanto, a positividade com que se entende o período está intimamente ligada à sua denominação. Contudo, embora na literatura esse ideal de elevação tenha sido incentivado e cada vez mais refinado, essas realidades não se demonstram na vida prática do homem desse período, marcado pelas tragédias da colonização da América, das navegações oceânicas e dos enormes deslocamentos de escravizados, e, no caso português, pela deterioração social e econômica provocada pela expansão marítima.

Os homens do Renascimento tinham uma visão que igualmente valorizava a Antiguidade ao mesmo tempo que julgava tê-la ultrapassado. O objetivo desse tempo,

portanto, não era um desejo de se assemelhar à Antiguidade, mas de superá-la. Ou como escreve Delumeau (1983, p. 114), os homens do Renascimento quando pensavam na Antiguidade tinham “*vontade de fazer melhor que ela, e muitas vezes tiveram também a consciência de o ter conseguido*”. Esse sentimento de superação e transformação marcará também o trabalho dos poetas do período, em seu processo criativo de imitar e aos mesmo tempo transformar e atualizar a poesia clássica.

Na verdade, como nos ensina, Delumeau, mesmo na chamada Idade Média, a Antiguidade clássica era convocada. Nos debates morais citava-se *De amicitia* de Cícero ou as cartas de Sêneca; nas artes plásticas, escultores e pintores se inspiravam em modelos e conceitos advindos da Antiguidade; na vida intelectual que outro exemplo melhor que Santo Tomás de Aquino, que buscou aliar em sua *Summa Theologica* os ensinamentos de Jesus ao pensamento de Aristóteles. O interesse pela Antiguidade foi de certa forma cultivado até o Renascimento, até alcançar esse ponto de mudança.

Dessa forma, é possível entender porque Gustavo Guerrero (2014) não arrisca dizer que a lírica resistiu ao tempo devido à grande influência que tanto a Idade Média quanto o Renascimento tiveram. Ou seja, recorrer à herança clássica estabeleceu um processo de continuidade para a poesia lírica que permitiu que ela não se perdesse na ligação entre os séculos que se seguiram. A poesia passou nesses momentos históricos por um processo de renascimento, no qual sua essência, sendo entendida por tais poetas, foi colocada em prática em uma forma que já não era mais a mesma da Antiguidade, mas que lhe garantiu um novo sentido de existência. Esse ponto é fundamental para a compreensão das formas poéticas que influenciaram o Renascimento, inclusive os temas que permearam a lírica desse período.

2 O SONETO

2.1 Sobre o Renascimento

Para estudar a obra de Luís de Camões precisamos atentar para a realidade do período histórico em que o poeta português esteve inserido. O Renascimento foi um período de massiva produção artística e de grande relevância cultural não só para a Europa naquele tempo, mas impactando o futuro, deixando rastros na cultura que se estendem até os dias de hoje. Renascimento, como o próprio nome já indica, está intimamente ligado a ideia de que houve um “novo nascimento”, o que por si só indica duas coisas, a morte daquilo que o antecede e a visão de que o movimento seria visto como positivo, como visto anteriormente no capítulo 1, e é isso que argumenta Eugenio Garin. Para o autor (1964), parece a que após ter despertado de *“um longo sono, ou mesmo duma morte, a humanidade estivesse ressuscitada, tivesse despertado para uma outra vida, tivesse reencontrado o encanto da existência.”*

No entanto, o que Garin (1964) percebe é que ao passo que o movimento renascentista atingia uma visão positiva na cultura, nas artes, nas letras e nos valores sociais, no que diz respeito à política e a vida social a Europa parecia passar por uma crise. De fato, isso também acaba por se refletir na cultura que absorvia tais manifestações da vida social através da produção artística e cultural como um todo. Essa dicotomia, entre o renascer da arte e a decadência da vida pública, impactou artistas de diversas áreas dos quais Garin destaca Michelangelo, Leonardo Da Vinci, Maquiavel e Leon Battista Alberti. Para o autor, a beleza de suas obras também esteve marcada, em oposição, pela forte presença de um período histórico em crise.

A "positividade da cultura do Renascimento não é, portanto, a tomada de consciência duma idade feliz de aventura humana. Nascido no campo da cultura e sobretudo no da arte, o movimento do Renascimento mantém unicamente neste plano a sua qualidade "positiva", a sua força de conquista e de afirmação de certos valores humanos, de certos progressos teóricos e morais, contra uma realidade que os negava, num mundo atormentado, agitado por crises profundas. (Garin, 1964. p. 12)

A visão apresentada por Garin também é compartilhada por Jean Delumeau quando trata do Renascimento em sua obra *A Civilização do Renascimento*, de fato, parece considerar

que até mesmo o nome dado ao período não seria conveniente considerando que apesar de um desejo pelo renascer da Antiguidade, isso não se dá por meio de ressurreição. Regressar à Antiguidade para o autor não constituiu simplesmente viver da Antiguidade, do contrário não teríamos testemunhado tamanhos avanços na tecnologia, economia e das ciências de um modo geral.

Contudo, Delumeau não deixa de pontuar que tais avanços, também favorecidos pelas características desse tempo que os permitiram, foram impactados inversa e proporcionalmente por grandes provações. Nisso estão incluídas a Peste Negra e os graves embates políticos, econômicos e religiosos que marcaram o período. O autor chega a pontuar tais períodos e evidencia que o Renascimento foi uma era marcada pelo enfrentamento dessas dificuldades e pela elaboração de respostas para solucionar tais desafios, com coragem e inventividade. De acordo com Delumeau, o Renascimento pode ser visto como um período de *“desafio e resposta”*.

A distinção entre essas duas realidades tão opostas parece favorecer as grandes invenções desse período. Se por um lado a vida e os problemas nas mais diversas áreas parecem estourar e impactar a realidade social europeia, por outro vemos que tais impactos caminhavam lado a lado com os maiores avanços tecnológicos e artísticos que poderiam surgir. A tendência do período, marcada pela ideia de desafio e resposta indicadas por Delumeau, também encontra nos desafios cotidianos daqueles povos respostas de avanço nas áreas que permitiam o saber criativo e a exploração do novo. É justamente nesse contexto de tamanha evolução e embate que o soneto se estabelece como uma força no contexto da produção lírica.

Essas contradições, pelo contrário, serviram de base não apenas inspiracional, mas para impulsionar os grandes avanços da época, em que foram lançadas as sementes da época moderna. Segundo Delumeau (1984), ocorre que o Renascimento criou sobre si a falsa imagem de que regressava ao passado, usando dessa face apenas como um disfarce, ainda que inconscientemente criado, para a evolução que estava sendo produzida naquele tempo.

Através de contradições, e por caminhos complicados, mas sempre sonhando com paraísos mitológicos ou com impossíveis utopias, o Renascimento deu um extraordinário salto para diante. Nunca uma civilização dera tão grande lugar à pintura e à música, nem erguera ao céu tão altas cúpulas, nem elevara ao nível da alta literatura tantas línguas nacionais encerradas em tão exíguo espaço. Nunca no passado da Humanidade tinham surgido tantas invenções em tão pouco tempo. Pois o Renascimento foi, especialmente, progresso técnico; deu ao homem do Ocidente maior domínio sobre um mundo mais bem conhecido. Ensinou-lhe a atravessar os oceanos, a fabricar ferro fundido, a servir-se das armas de fogo, a contar as horas com um motor, a imprimir, a utilizar dia a dia a letra de câmbio e o seguro marítimo.

Ao mesmo tempo – progresso espiritual paralelo ao progresso material –, iniciou a libertação do indivíduo ao tirá-lo do seu anonimato medieval e começando a desembaraçá-lo das limitações coletivas. (Delumeau, 1984, p. 23)

Embora o período do Renascimento marque a obra camoniana, é necessário observar que esse movimento de renascenças parece ter surgido já na chamada Idade Média, com a fundação da Europa moderna, e é isso que indica Otto Maria Carpeaux (2012). Ao estudar a fundação da Europa e as delimitações geográficas que permitiram a criação das nações observa o autor que, longe da ideia de uma evolução linear em que ocorreria uma ascensão e uma queda para daí a civilização encontrar sua renascença, o que se descobre é que de várias “renascenças” distintas foi constituída a Idade Média, dentre as quais a grande Renascença tal qual conhecemos foi apenas uma continuação de tal processo.

O período histórico descrito por Carpeaux parece indicar o movimento de renovação que coopera com tal afirmação. Muito embora o auge do Renascimento seja um período claramente definido dos séculos XV e XVI, o que se observa das grandes transformações desse tempo justamente confirma que muitas renascenças ocorreram. Segundo o autor, podemos ter em conta algumas delas tais quais a renascença carolíngia (século IX), a renascença franciscana (século XII), bem como a renascença escolástica (século XIII), entre outras. A continuidade que parece marcar o que seria o “meio” para a postulação da Idade Média, não se estabelece justamente porque não parece haver uma continuidade perfeita, sendo ao contrário uma junção de períodos com muitas quedas e renascimentos.

2.2 A poesia portuguesa do Renascimento

Além da imitação e superação da poesia da Antiguidade clássica, a produção lírica em Portugal no período era marcada por uma série de variáveis, relacionadas à sua produção e à sua circulação. No entanto, conforme assinala Sheila Hue (2018, p. 23-24) as artes no cotidiano do Renascimento tinham um *status* de índice da civilização e os membros das grandes cortes costumavam abrigar e financiar os mais diversos artistas. Esse movimento surgido na Itália foi amplamente incentivado e amparado por famílias de grande renome daquele tempo, bem como por poderosos membros da Igreja. Em Portugal, a poesia do período acontecia nos chamados serões, nos quais a aristocracia se reunia para desfrutar de

uma série de jogos de salão. Entre esses jogos encontramos os “deziros”, que tratava de frases e ditados, incluindo diversos gêneros de poema e verso.

Naquele tempo, muito diferente do que vivenciamos hoje, a poesia estava integrada ao cotidiano social da época e possuía uma infinidade de usos. Um poema naquele tempo representava também uma forma de comunicação extremamente relevante que poderia servir tanto para a conquista da mulher amada, bem como para conquistar cargos e pedir doações, e até mesmo requisitar coisas como roupas, frutas e animais. A poesia estava ligada a uma espécie de linguagem que ia além de um único uso e isso se refletia na presença abrangente que teve ao longo do período renascentista. (Hue, 2018, p. 24)

Os poemas estavam presentes em todos os lugares da vida social e cresciam através deles, marcavam comemorações das mais diversas, chegadas de pessoas ilustres, festas da Igreja e tantas outras ocasiões quanto fosse possível. Contudo, não estavam presentes apenas na escrita ou declamação pública, os poemas eram geralmente ditos e acompanhados por música ou até mesmo cantados. Havia uma prática nas cortes que incluía a improvisação e que poderia ser comparado hoje ao que vemos entre os repentistas nordestinos. Esse era um costume tão presente nesse período que compreende-se que “a palavra dita e cantada, em verso, consistia num passatempo natural, em uma época farta em ditados, provérbios, máximas e frases feitas.” (Hue, 2018, p.24-25)

Nesse contexto, a lírica camoniana corresponde ao ápice do Renascimento. A primeira grande influência desse movimento começa na Itália tendo em vista a produção da época que se difundiu por todo o continente europeu, impactando a literatura em diversos países. A literatura italiana não só era muito conhecida na Europa, como também era muito imitada e isso reflete diretamente nas obras encontradas desse período e que até hoje são vistas como sendo de grande relevância para a literatura mundial.

Em Portugal, no paço se encontrava o principal foco da cultura literária e nesse ambiente desabrochava o Humanismo (Saraiva; Lopes. p.167-169). Naquele tempo, muitos membros da nobreza e do clero iam para a Itália, mais especialmente Florença. Esse movimento recebia até mesmo pensões para estudo no estrangeiro, onde se buscava o aprendizado de letras ditas “humanas”. Nesse ponto a oposição do Humanismo contra a Escolástica ganhava força em Portugal, algo que vinha da própria missão dos humanistas que se colocavam como adversários incansáveis da Escolástica. Diferente da que ditava o pensamento escolástico, os humanistas substituíam a dialética e a retórica formalistas e disputadoras pela leitura e comentário dos autores clássicos, cujo foco estava em penetrar o significado mais preciso do texto fazendo uso da crítica filológica e histórica.

Apesar desse apoio advindo da corte, a difusão da tipografia em Portugal ocorria de forma lenta (Saraiva; Lopes. p.171). As primeiras publicações da época são dos judeus que imprimem livros para uso da comunidade hebraica, a partir de 1487. Os primeiros livros impressos em Portugal são de ordem mais variada e incluem desde traduções de livros religiosos como *Vita Christi* de Ludolfo (1495) da Saxonia até o *Livro de Marco Polo* (1502).. O que interessa saber nesse contexto é que a publicação se direciona a um público específico e predominantemente cortesão. A maioria desses livros impressos além de raros também eram caros o que inviabilizava qualquer tentativa de acesso do público em geral. Mas ainda assim, alguns livretos e folhetos menores são destinados a mais larga difusão e vendidos nas ruas, como no caso do *Auto da Barca do Inferno* de Gil Vicente (1518).

Em Sá de Miranda e em seu círculo se manifesta, por exemplo, o culto do texto bíblico e também críticas mais radicais à sociedade vigente (Saraiva; Lópes. p.173). Alguns ideais humanistas encontram voz em António Ferreira, entre os quais aqueles que enaltecem a superioridade do saber sobre o sangue a riqueza. O Humanismo animou e impulsionou o espírito crítico na primeira metade do século XVI e atingiu seu apogeu antes de 1550. É a partir desse ambiente que surgem grandes personalidades da segunda metade do século, esse é o caso de nomes como Camões, o próprio António Ferreira e o poeta Diogo Bernardes. Ocorre que as duas metades do século são marcadas por um contraste que vai do otimismo, confiança e audácia até o sentimento de crise – sentimento em formas dramáticas – que se traduzem nos homens que escrevem até 1570. Esse sentimento conflitante é o mesmo que podemos encontrar em tudo que ocorre em todo o período renascentista na Europa.

O que se observa do século XVI é que ele correspondeu a uma evidente quebra quanto a aquilo que se esperava dos modelos de vida estabelecidos na Europa. Embora as renascenças anteriores não tivessem bases tão sólidas quanto as que conhecemos do Renascimento, elas já começavam a apresentar os fundamentos que viriam a se repetir ao seguir do curso histórico. Ainda que houvesse um grande anseio do Renascimento para a construção de uma ponte que o ligasse ao período clássico, essa ponte também indicaria um desejo de superação, visto que estabelecer e superar era o modo corrente de cultura da época. Ao estabelecer as bases e os limites da Europa também se traçava um amplo desejo de superação da imagem messiânica e religiosa que a Idade Média carregava.

Segundo Delumeau (1984), o século XVI veio para dissolver as esperanças de um futuro messiânico para o povo. Homens e mulheres que viviam sob as circunstâncias do Renascimento manifestavam o anseio pelo romanesco e isso por si só comprova a dura realidade ao qual eram expostos. Diferente da pretensa idealização da época que criava uma

miragem, como um sonhar acordado, a realidade cotidiana não era tão agradável e atraente quanto se imagina e se julga a respeito da época. Ou seja, o sonho que leva esses homens a buscar uma imagem elevada, um futuro melhor indica claramente a vivência, na realidade, de um período histórico marcado por dificuldades.

Ainda para o autor (1984), havia uma mudança de paradigma no pensamento corrente da época, pois enquanto a *"Idade Média sonhara com o paraíso"* o Renascimento segue em uma via oposta. O homem renascentista passa a sonhar com um paraíso já não tão divinizado, visto que possuía em si tanto as tradições pagãs quanto cristãs. O sonho do homem desse tempo estava, na verdade, perdidamente centrado na realização do paraíso terrestre o que muitas vezes ia de encontro com uma realidade dura. Esse pensamento era auxiliado pela visão daquilo que antecede todo o mal no mundo. Enquanto o juízo final lhes parecia tão iminente, o desejo por retomar um passado áureo se tornava persistente e uma rota de fuga excelente.

A visão do juízo final parecia guiar os homens daquele tempo por um caminho duro, o tempo e a realidade impunham tanto uma urgência quanto o sentido de pressa por mudança. O homem renascentista se vira obrigado a encontrar uma resposta e um refúgio nas ciências, nas artes e na filosofia para dar uma resposta que explicasse tamanha dualidade no tempo. Os desafios e respostas encontrados pelos homens daquele tempo fizeram deles fortes em suas respostas, pois um tempo duro não poderia ser tratado com indiferença ou de outro modo seria visto como o tempo de homens imprudentes. Os desafios impulsionaram esses homens que chegaram ao auge do renascimento não só usando a Antiguidade como modelo, mas querendo replicar sua força e imponência.

Existe ainda uma característica no pensamento de Delumeau que se conecta ao objetivo do presente trabalho, que é o de refletir sobre o uso poético dos salmos por um poeta do Renascimento português. Delumeau, um historiador das religiões, insiste na ideia da importância das crenças religiosas e espirituais na formação desse movimento cultural e intelectual. Enquanto muitos estudiosos enfatizam o aspecto secular e humanista desse período, Delumeau argumenta que as crenças religiosas ainda desempenhavam um papel significativo na cultura e na mentalidade dos homens do Renascimento.

O historiador francês enfatiza o papel das artes visuais e da literatura como meios de expressão religiosa e espiritual durante o período. Ele argumenta que essas formas de arte foram utilizadas para transmitir ideias religiosas complexas de uma forma acessível e visualmente impressionante, tornando-se uma importante ferramenta para a propagação das ideias religiosas e espirituais ao longo do Renascimento. Tal terá ocorrido no processo de

transformação poética do salmos bíblicos em poetas escritos em línguas vulgares para serem cantados, tornando a matéria sacra uma peça de arte secular e filosófica.

2.3 A origem do soneto

O soneto é uma forma poética que se popularizou na Europa e foi muito difundida, excepcionalmente durante o Renascimento. Para compreender o objeto de estudo desse projeto, que visa pensar sobre os salmos bíblicos nos sonetos de Luís de Camões, precisamos, antes de investigar os casos concretos, estudar essa estrutura que tanto marca não só o poeta português como a época em que ele viveu. Para tanto, vamos seguir um dos artigos publicados no livro *The Cambridge Companion to the Sonnet* que vai tratar do surgimento desse gênero poético

William J. Kennedy, na introdução de seu artigo *European beginnings and transmissions*, explica como o soneto teve uma abrangência consideravelmente rápida especialmente por parte dos poetas italianos, que acabaram por expandir consideravelmente o potencial do soneto para a literatura. Uma das características mais marcantes do soneto se dá justamente em sua vasta capacidade de incluir as mais diversas expressões, que exploravam desde o amor até a filosofia, a política, a religião e mesmo o saber científico. Essa potencialidade do soneto o transformava em uma estrutura claramente atraente para a experimentação dos poetas de diversas idades e com diferentes estilos e gêneros. O soneto era claramente democrático e isso facilitou a divulgação dos mais variados tipos de expressão cultural que o tempo permitia.

Considerando o que foi estudado anteriormente, essa possibilidade garantida aos poetas para expressar livremente e de muitas formas favorecia o soneto em seu processo de estabelecimento. Afinal, um período tão conturbado e capaz de conciliar realidades tão distintas como a evolução e ao mesmo tempo o desafio da dura realidade de vida, garantia aos poetas uma forma de expressão que não era somente nova, mas que lhes conferia originalidade de explorar e experimentar o novo. De fato, isso complementa a ideia trazida pelos autores que estudaram o Renascimento, indicando que embora as expressões da Antiguidade estivessem como base, ao menos no ideal que correspondia ao Renascimento, na realidade o sentimento de superação era ainda mais evidente e o soneto também parece

evidenciar essa realidade. Ainda mais que o soneto não era uma forma poética da Antiguidade clássica, mas tinha sido inventando há não tanto tempo assim.

De acordo com Kennedy (2011), o soneto parece ter surgido na corte siciliana do imperador Frederico II, um rico centro político e cultural, no século XIII, e seu provável criador teria sido um tabelião chamado Giacomo da Lentini. A corte do imperador em Palermo era frequentada por membros nobres da sociedade entre advogados, juristas, tabeliões, físicos, e se destacava pela potente e refinada produção artística, literária e científica. A poesia da época era composta por esses membros da alta sociedade da corte, dentre os quais se incluía até mesmo o imperador. O sucesso de da Lentini como poeta coincide com o surgimento de um padrão de verso italiano conhecido pelo formato de versos com onze sílabas. A forma de soneto adotada por da Lentini e seus colegas seguia um processo de combinações de estrofes nos quais uma unidade de oito versos era aliada a outra de seis versos, ou seja, um uma oitava e uma sextilha. A sextilha introduzia uma leve mudança no tom do soneto alterando muitas vezes o que se dizia no início.

Nesse período, na região da Sicília, a estrutura argumentativa do soneto funcionava como uma defesa (Kennedy, 2011, p. 85), um diálogo e até mesmo um monólogo no qual o poeta fazia a exposição de uma realidade. É comum perceber a presença de uma tese e de uma contra tese que modifica o pensamento apresentado tal qual a argumentação de um jurista. E é nesse jogo de palavras, que argumentavam uma tese inicial e uma conclusão final, que era composto o soneto. Podemos observar que tal estrutura de tese e contra-tese, tem muito a ver com a pedagogia e a estrutura do aprendizado da época, refletindo o uso intensivo da *Summa Theologica* de Santo Tomás de Aquino, que se estrutura exatamente dessa forma argumentativa: perguntas, teses e contra-teses. A *Summa Theologica* foi uma fonte do saber daquela época e delimitou também os modos de pensar que conviviam naquele tempo, sendo empregada em sala de aula também na época de Camões em Portugal.

Já a estrutura bipartida desenvolvida por Lentini não parece ser uma unanimidade no período de surgimento do soneto, como será depois, mas nos fornece uma visão clara de uma estrutura que já no século XIII dava sinais de sua originalidade e potencial criativo. Muito se questiona sobre ter sido a criação do soneto obra de Giacomo da Lentini, como aponta Kennedy (2011), alegando até mesmo entre muitas hipóteses que a existência desses sonetos poderiam apenas não passar de uma série que pertenceria a uma ode estendida. No entanto, é desse surgimento do soneto, com seus quatorze versos, dentro da corte do imperador Frederico, que essa novidade vai atingir a outros pontos da Itália como uma forma inovadora para a criação poética, ganhando na geração de Dante uma realização e um impulso

fundamentais, que estabelecerá as bases para o soneto petrarquista, tão imitado durante o Renascimento.

É interessante observar que a estrutura bipartida já presente nesse início do soneto conversa diretamente com a própria estrutura, de certa forma “bipartida”, da realidade do Renascimento. Como observado até aqui, o Renascimento não apenas tratou de um renascer, uma renovação das áreas da vida intelectual europeia retomando o estilo advindo da Antiguidade, mas ao mergulhar nos problemas e impasses de seu próprio tempo esteve sempre em constante contradição. De fato, enquanto muito parece evoluir na sociedade do período, outros acontecimentos vieram a mostrar a face mais desesperançada e terrível da época, dissolvida de qualquer ideal. A estrutura bipartida do soneto, que permite ao poeta conversar com suas ideias, também poderia ser considerada fruto de seu tempo, cuja necessidade de marcar um rompimento com a chamada Idade Média e a retomada da Antiguidade criava uma realidade que estava distante de qualquer ideal de perfeição, ainda mais diante de um mundo em rápida transformação, em que todos os alicerces da vida europeia pareciam estar abalados.

Para Kennedy (2011), ao migrar para o norte da Itália, o soneto trouxe com ele não só a nova estrutura, o novo verso, como também os estilos e temas, espalhando e replicando de igual modo traços da cultura do sul de onde vieram. Essas alterações políticas foram significativas para a expansão do soneto e seu desenvolvimento. Os ambientes culturais eram bastante diversos, imprimindo novas ideias contendo e dando origem a diversos tipos de soneto. Até mesmo algumas "vozes femininas" começaram a emergir no final do século XIII, seguindo os impulsos dados pela crescente criação poética recém chegada, contudo, essas "vozes" ainda eram de poetas homens, que emulavam mulheres. Igualmente, membros de grupos políticos se utilizavam do soneto para apresentar e estabelecer suas ligações e oposições, favorecendo um debate não-violento. É nesse ponto que se encontra o desafio imposto a poetas como Dante Alighieri que, através de suas produções, vieram contornar esse ambiente, dando ao soneto um tom mais elevado de produção poética e tornando-o mais filosófico.

O soneto pode ser visto de certo modo como uma estrutura poética que além de ser nova, também era agradável aos poetas, pois favorecia uma forma de expressão mais dinâmica. Não obstante, o tamanho que poderia ser visto como muito curto se comparado a outras formas poéticas, encontrava justamente nesse tamanho menor a agilidade necessária para uma divulgação de ideias mais expressiva. Imaginando, por exemplo, um poema épico, embora a história realmente marcasse e pudesse deixar rastros duradouros como pode ser

observado nos grandes épicos homéricos, na *Divina Comédia* de Alighieri e nos *Lusíadas* de Camões, elas dependiam de um tempo muito mais longo, não só para a sua produção, mas para a divulgação e alcance das pessoas para pudesse realmente transmitir algo. Havia algo rápido e portátil no soneto, para além de sua sofisticação formal.

Podemos observar como o soneto tem uma capacidade de transmissão ágil, sendo ele uma peça poética que em um curto número de versos consegue passar ideias tanto simples como complexas, abordando os mais diversos assuntos de interesse.

Se no Renascimento se expandiam e se animavam os desejos de produções nas mais diversas áreas do pensamento e da produção, já era de se esperar que uma forma poética tão dinâmica quanto o soneto também animasse os ânimos dos poetas com um novo espírito de produção através do qual poderiam marcar o seu tempo tal qual fizeram os antigos. Um poeta nesse tempo, testemunha das maiores transformações sociais e da intensa produção científica, filosófica e artística renascentista seria, sem dúvida, atraído por narrar tais eventos da forma mais criativa e dinâmica que pudesse. Assim o poeta seria capaz não só de deixar sua marca no tempo como registrar acontecimentos ao seu modo, conferindo à suas produções um caráter eterno que talvez não fosse possível em outro momento histórico.

Isso é claro se não considerarmos a ambiguidade que afetava claramente esse período, como já foi citado anteriormente. O Renascimento, longe de ser apenas positivo como o próprio nome que lhe foi conferido poderia implicar, como observa Delumeau, marca um período de evolução e desafio. Um poeta diante de tal realidade tão ambivalente pode, com a forma compacta porém complexa do soneto, explorar sua estrutura poética bipartida para abordar de forma dialética sua realidade tão conflitante. Ao mesmo tempo é possível compreender o que os artistas passavam nesse tempo, até mesmo com uma visão do “Juízo Final” eminente, na qual muitos acreditavam pois os avanços pareciam caminhar lado a lado com as desgraças do tempo. A poesia se beneficia dessas circunstâncias contraditórias e, por sua penetração no imaginário, causa impressões muito mais duradouras e que vão além de seu tempo.

Outra característica do soneto que propiciou seu avanço na Europa diz respeito ao uso das línguas vernáculas para produção poética. E essa peculiaridade é muito importante para a pesquisa desta Dissertação, porque os salmos em latim, presentes na Bíblia latina usada durante o Renascimento, ganhavam maior popularidade ao serem traduzidos e adaptados poeticamente nas chamadas línguas vulgares, como a portuguesa. Segundo Kennedy (2011), o próprio poeta Dante Alighieri considerava fundamental escrever em língua vulgar italiana a sua poesia. O poeta acreditava que o italiano, o florentino no caso, produziria um efeito mais

apropriado para a produção poética e soaria mais doce e sutil que qualquer outra língua, ainda que houvesse muitos dialetos na região e ainda que o latim fosse considerada o idioma da alta cultura. Ainda para Kennedy, essa fragmentação entre os dialetos evidencia a própria desordem social e política existente na península italiana naquele momento. Ou seja, o reforço de um idioma criaria uma identidade que favoreceria ao mesmo tempo a cultura local e a arte poética em si, pois criaria com sua difusão um sentido de pertença muito mais forte que uma outra língua produziria. É proveitoso pensar que a língua vulgar em que Dante escreveu os seus sonetos é hoje a língua italiana.

De fato, não apenas o senso de pertença poderia fazer a língua vernácula ser mais aceita e difundida, pelo menos é o que também concorda William J. Kennedy. Para o autor (2011), *“Language is the chief instrument of philosophical and scientific knowledge, of moral and legal decision-making, and of history and politics. It is also an instrument of poetic discourse that can foster cultural values, social cohesion and public progress”*.⁸ Em outras palavras, a língua transmite não só palavras e as informações que elas carregam, mas é capaz de conter valores que podem ser traduzidos em ações concretas na vida e na história de uma civilização. A língua vernácula teria mais que um mero uso para a difusão da forma poética do soneto, mas seria uma forma de reafirmar a própria cultura do povo do qual a obra se origina.

Nesse caso, reforçar o uso da própria língua de seu povo reforça sua importância e garante a qualquer produção, ou descoberta que seja feita, esteja marcada como posse também daquela cultura e daquele povo. O que Dante escrevia não era só italiano, ou florentino, mas uma questão de origem, porque a língua conferiu à suas obras um caráter de pertencimento, uma identificação tão forte que não seria possível fossem suas obras escritas, por exemplo, em latim. A língua é também um espaço de identidade cultural, para onde quem lê ou ouve determinado discurso se volta ao identificar a origem da língua que o exprime. Essa marca fica impressa intimamente ao discurso e acaba sendo inseparável dela, o que também carrega consigo a questão da identidade nacional.

Embora o sentimento de identidade nacional pareça ser geralmente conhecido como traço peculiar da épica, percebemos que conforme compreendia Dante, também a lírica tem aí um papel formador e consolidador. A originalidade e o uso da língua vernácula, as figuras e representações culturais, e a até mesmo políticas e históricas adotadas em um discurso,

⁸ A linguagem é o principal instrumento do conhecimento filosófico e científico, da tomada de decisões morais e legais, da história e da política. É também um instrumento de discurso poético que pode fomentar valores culturais, coesão social e progresso público.

especialmente o discurso poético tratado nessa dissertação, também evocam o mesmo sentimento de nacionalidade que pode ser encontrado na épica. Não se trata apenas de uma exaltação das virtudes de uma civilização, mas o fato de manter viva a história, a política, a cultura e os valores que tornavam essa sociedade rica e relevante, preservando para a posteridade os resquícios do que ela representava e conferindo certo caráter de eternidade.

Talvez seja por esse motivo que Northrop Frye (2017, p.106) considera que “*uma grande obra literária é um lugar para onde converge toda a história cultural da nação que a produziu*”. Nesse trecho, apesar de citar *Robinson Crusoe* como exemplo, e esta ser uma obra clássica e não necessariamente uma poesia, essa afirmação de Frye possui um efeito interessante. Diferente do que imagina o senso comum, que uma obra literária seria apenas uma coisa “solta” e livre para qualquer interpretação, ela de qualquer modo carrega uma profunda ligação com a cultura de onde se originou. Mesmo que possa ser analisada nos mais variados modos de estudo, ainda há em sua essência uma convergência para tudo que a aquela cultura foi capaz de produzir. No caso de Dante, sua poesia nasceu em Florença, é florentina, mas Florença também pertence a ela de tal forma que não se pode separá-los.

Ou seja, ainda que possamos ver a poesia de Dante como sendo uma produção originária de Florença é inegável que a cultura e a sociedade italianas também estejam ali presentes e refletivos na obra. A *Divina Comédia* não é só uma obra poética feita para aquele povo, mas torna-se uma fundadora daquela cultura. Considerando que esses primeiros momentos do soneto estejam também relacionados ao início do que viríamos a conhecer como o conceito de nação e de país, é inevitável que os sentimentos daquele povo estivessem impressos nas produções poéticas daquele tempo. Através delas, como observados com os pensadores gregos, um traço da realidade estava presente na poesia e lhe garantia uma essência única, um sentido para existir.

De fato, ao falar da poesia, Frye argumenta que, embora diferente da literatura clássica, a poesia estava intimamente ligada à oralidade. A visão do autor sobre a poesia no fundo acaba por criar o mesmo tipo de questionamento, de que a poesia precisa ser ouvida. Para o autor, para ensinar a literatura, devemos partir primeiro do centro onde está a poesia e partindo dela seguir para questões mais complexas. Dessa forma, a poesia se mostra benéfica para a imaginação, pois assim como os mitos, que restauravam a perspectiva humana mais primitiva e seriam de simples compreensão, a poesia restaura a nossa visão da realidade e nos insere nela. Para Frye, nisso a poesia é diferente da ficção e da prosa, visto que, ainda que não possuam em certo nível as mesmas formas complexas de discurso, está intimamente ligada à nossa linguagem cotidiana.

A poesia é o modo mais simples e direto de se expressar em palavras: as tribos mais primitivas têm poesia, mas só as civilizações mais desenvolvidas são capazes de produzir boa prosa. Por isso, não vão vocês pensar em poesia como um jeito forçado e antinatural de distorcer os enunciados da prosa comum: a prosa é um modo de falar muito menos natural que a poesia. Se escutarem as crianças pequenas e a quantidade de cantilenas e melopeias pululantes na fala delas, entenderão o que quero dizer. Alguns idiomas, como o chinês, conservam diferenças de tom na oralidade (...). O que a poesia pode dar ao estudante é, antes de mais nada, senso do movimento físico. Poesia não são linhas irregulares num livro; é uma coisa mais próxima à dança e à canção, é algo que serve para marcar o ritmo de uma caminhada pela rua. Mesmo em ritmo livre, ela será declamada (Frye, 2017, p. 105).

O que se percebe nesse trecho diz respeito à simplicidade da poesia, não exatamente o teórico canadense está dizendo que a poesia seria inferior à prosa, mas demonstra que é inerente a ela uma familiaridade comum a todo homem. O homem fala, se comunica com os outros e tudo isso se produz pelo som, pelo movimento que ela causa. Poesia deve ser para efeito de sua essência um convite ao homem a um movimento, seja ele real, seja ele interior. Ao se deparar com uma poesia é natural que sua essência sirva para marcar um ritmo e que esse cause tanta impressão quanto o conteúdo, mas esse conteúdo também pode, aliado ao ritmo, provocar um movimento muitas vezes não esperado.

Se a ficção e a prosa entre os grandes clássicos da literatura são um fator de convergência da cultura de um povo, como o próprio Frye declara, não se poderia esperar diferente da poesia. Por sua presença no centro de todo o estudo literário a poesia consegue absorver os sentimentos e as realidades mais naturais ao homem, não obstante, ela também poderia ser vista como o ponto inicial de todas as discussões em outras matérias tais como a história, as ciências sociais e até mesmo a filosofia. Ao estar ali em um ponto tão próximo a quem lê e até a quem a produz a poesia consegue captar algo de mais íntimo de mais fácil compreensão e entendimento em larga escala.

O estudo de Dante que em seu livro *De vulgari eloquentia* retoma esse efeito provocado pelo soneto. Em seu livro, ele elogia e defende o uso da língua vulgar, ou seja, o florentino, como língua de literatura e cultura. Nele, Dante eleva a língua florentina a status de língua corrente, colocando o uso do vernáculo acima do latim, e com isso produz um sentimento de nacionalidade que também passa a movimentar os poetas de seu tempo. Isso se reflete obviamente no soneto, que era largamente utilizado por diversos poetas na Itália, e também na canção, que igualmente recebia grande destaque no período (Kennedy, 2011. p.89), sendo um gênero de preferência de Francesco Petrarca, ao lado do soneto. Dante, curiosamente, lança mão do latim para fazer a defesa da língua vulgar, e estabelece um novo movimento, de defesa da língua vulgar, que também se encontra manifesto em sua poesia. Ao

escrever sua obra poética em italiano, estabeleceu um ponto central em torno do qual a poesia e a literatura foram sendo transformadas, de forma a garantirem um maior senso de nacionalidade e de pertencimento, que só seria possível em língua vernácula. Esse mesmo argumento, apresentado no ensaio em latim, o poeta exemplificava em sua produção poética, ou seja, em seus sonetos e canções.

The assemblage represents Dante's effort to assert authority over his youthful work, to delimit its range of possible interpretation, and to rank the vernacular lyric and especially the sonnet on a par with the lyric poetry of classical antiquity. The question of control looms large, since the circulation of poetry in the manuscript culture of the late thirteenth century all but denied individual attribution to most poets. An extant scribal compilation of 50 canzoni and 250 sonnets by Guittone d'Arezzo (whether by the author or by an editor in the late thirteenth or early fourteenth century) represents one of the earliest efforts to secure vernacular poetry beyond oral transmission and rise above the fragmentation of late medieval manuscript anthologies. Dante follows (or, depending on the still-undetermined date of Guittone's compilation, possibly leads) in this programme. By intervening in the circulation of his written work, he assigns to it a literary rather than oral status that bears his stamp of 'authorial publication', and so marks a decisive stage in the turn of poetry from oral performance to private reading (Kennedy, 2011, p. 90)⁹

O processo estabelecido por Dante, descrito no trecho acima, colocava a poesia em língua vernácula em igualdade com a lírica produzida na Antiguidade. O poeta conseguia exprimir princípios que na Antiguidade eram comuns e adaptá-los agora ao seu tempo. Contudo, não se tratava apenas de um resgate da Antiguidade e de seus valores, mas de, emulando a grandeza que ela alcançou, conseguir chegar a um nível de igualdade e quiçá até superá-la de algum modo. Manter a língua latina como forma de expressão poética não garantiria aos poetas de seu tempo e a ele mesmo, Dante, a força que ele consegue ao se fazer o poeta italiano. A força que sua poesia ganha e, automaticamente, acaba fortalecendo a cultura da qual esse poema provém. Não bastava somente ser um poeta, mas tornar em seu tempo a poesia relevante, respeitando o princípio do gênero.

De acordo com Kennedy (2011, p. 91), o interesse de Dante pelo soneto prova ser ele um meio essencial para o cumprimento desse projeto que visava o uso da língua vernácula na

⁹ A assemblage representa o esforço de Dante para afirmar autoridade sobre sua obra juvenil, para delimitar seu campo de interpretação possível e para colocar a lírica vernacular e especialmente o soneto em pé de igualdade com a poesia lírica da antiguidade clássica. A questão do controle é grande, já que a circulação da poesia na cultura manuscrita do final do século XIII praticamente negava a atribuição individual à maioria dos poetas. Uma compilação de escribas existente de 50 canzoni e 250 sonetos de Guittone d'Arezzo (seja pelo autor ou por um editor no final do século XIII ou início do século XIV) representa um dos primeiros esforços para garantir a poesia vernacular além da transmissão oral e elevar-se acima da fragmentação de antologias manuscritas medievais tardias. Dante segue (ou, dependendo da data ainda indeterminada da compilação de Guittone, possivelmente lidera) neste programa. Ao intervir na circulação de sua obra escrita, ele atribui a ela um status literário, e não oral, que carrega sua marca de "publicação autoral", marcando assim uma etapa decisiva na passagem da poesia da performance oral para a leitura privada.

construção poética. Os poetas sicilianos já tinham alcançado um grande feito quando inventaram o soneto, e os poetas italianos que seguiram Dante buscavam emular as conquistas de seus antecessores. Foi em Dante e em seu círculo de poetas (o *dolce stil nuovo*), que aspiravam motivos mais ambiciosos, que ocorreu uma investida em temas mais "superiores" e relacionados à fé católica. O soneto passa a ser usado como um exercício de reflexão das mais novas vertentes do pensamento de sua época, que englobavam filosofia, teologia e ciências. Embora Dante demonstre toda sua relevância para a transmissão do soneto no período renascentista, historicamente se percebe que um outro poeta, também italiano, viria a impactar a lírica europeia de forma global e conseqüentemente a produção do "príncipe dos poetas portugueses", Luís de Camões.

2.4 A influência de Petrarca

Se Dante estabeleceu a língua vernácula como a base de sua produção poética e junto de outros poetas de seu tempo quebrou o padrão vigente voltado à produção em língua latina, um outro poeta impactou a poesia europeia, este foi Francesco Petrarca. Nascido em Arezzo, próximo a Florença, na Itália, esse poeta italiano teve papel fundamental no aperfeiçoamento da forma do soneto como vinha se desenhando desde a corte do Imperador Frederico II. Petrarca atraiu para si a responsabilidade de ser um escritor e poeta exemplares, refinando suas obras, visando à perfeição, segundo um parâmetro que ele mesmo estabeleceu. Através de sua contribuição, o soneto atinge um novo patamar, numa forma apurada de gênero poético, e por meio da difusão efetuada pelo poeta e padre renascentista italiano Pietro Bembo, que imprime maior notoriedade à poesia petrarquiana.

Segundo Vanda Anastácio (2005, p. 1-2), Petrarca esteve sempre no centro de grandes movimentos políticos, espirituais e culturais de seu tempo. Avignon era a casa papal durante o período e Petrarca convivia nesse meio da corte, e era visto com apreço pelos homens de letras seus contemporâneos. Ao longo de sua vida, trabalhou em pormenor para assegurar o desempenho e a recepção de sua obra, e essa espécie de marketing socio-literário lhe garantiu a coroação como "*poeta laureado*", mimetizando os grandes poetas da latinos com suas coroas de louros, e assim consagrados. Além disso, Petrarca também foi proclamado pelo Rei de Nápoles como "*digno de láurea*" e isso permitiu ao poeta alcançasse a legitimação de sua obra literária, e favorecendo a ampla circulação de suas obras.

Para William J. Kennedy (2011, p.93-94), Francesco Petrarca ocupava um lugar diferente de Dante; enquanto este estava mais ligado ao mundo em que vivia, e extremamente vinculado às convenções e ligações político-sociais de sua época, Petrarca estava a serviço de si mesmo e da própria evolução enquanto escritor. A estrutura social que envolvia Dante em seu período pré-exílio foi toda sua base de relações e Petrarca não estava tão ligado a essas convenções sociais e políticas. Obviamente, a vida de Dante foi difícil enquanto para Petrarca esse caminho de ser apenas um escritor e não um homem de convenções seria mais fácil. Petrarca não se via preso aos filósofos, aos poetas e principalmente às forças políticas de sua época. O “*poeta laureato*” se posicionava como um escritor aberto aos novos estudos e inovações, disposto a fazer descobertas e traçar um caminho que não o deixasse preso as estruturas ao seu redor, buscava como poeta e escritor criar seu próprio caminho e com ele inovações que correspondessem com seu objetivo. Para isso contanto com a proteção constante de altas figuras da nobreza e da Igreja europeia.

Observando as argumentações feitas por Vanda Anastácio e William J. Kennedy conseguimos compreender qual é a imagem que o poeta buscava para si. Dentro de sua visão de construir uma imagem própria, idealmente isenta das ligações externas que poderiam moldar seu modo de pensar e sua própria produção poética, Petrarca criava em si uma imagem do poeta de valor elevado. Ao que tudo parece indicar, ele desejava que se seu trabalho fosse reconhecido não pelas correntes as quais pertencia, mas pela capacidade de buscar o grau elevado em suas produções. Esse traço de Petrarca, que viveu muitos anos antes do Renascimento, e que é tido por muitos historiadores como o fundador do Humanismo, já antecipava os anseios dos poetas renascentistas em geral, que era deixar uma marca no tempo tal qual fizeram os antigos. Não basta, portanto, respeitar uma corrente e seguir nela, mas produzir uma obra que seja relevante a ponto de resistir ao tempo e a qualquer mudança político-social.

Petrarca foi instruído no direito e nas leis para servir dentro da corte papal em Avignon (Kennedy, 2011. p. 94), contudo, o poeta de Laura optou por seguir seus estudos da Antiguidade grega e romana ampliando seus próprios objetivos. Nesse ponto de sua vida, no início de seus vinte primeiros anos de vida, o poeta se dedicou à poesia com base nos modelos clássicos. Seguindo esse processo, usou moldes de grandes poetas clássicos, revisitando em suas obras Virgílio e Cícero, por exemplo. Em seu curso de vida Petrarca foi marcado pela busca incansável do aperfeiçoamento da técnica, na qual empenhou engenhosamente os conhecimentos adquiridos por meio da leitura e do estudo das obras da Antiguidade. Por

vezes em seus escritos o poeta esteve em harmonia com Dante e outros poetas de seu tempo, em outras simplesmente discordava deles.

Petrarch's course as an Italian poet evolved from a period before 1327 (when he claimed to have met his beloved Laura on Good Friday of that year) to the eve of his death in 1374. It encompasses countless developments in style and form, a great number of them preserved in working drafts as a record of his revisions from 1336 to 1368. Not always charting a consistent direction, these drafts illuminate Petrarch as a poet of his own time, sometimes in thematic harmony with Dante and his contemporaries, sometimes in tension with them. They display, for example, standard conventions of personifying Love as a Cupid-like figure, of participating in *tenzoni* debates with his male friends, and of countenancing the trials of unrequited love with sublimated emotion. But they also document for the first time in European poetry a major author's own redactions, showing how Petrarch laboured over his craft to refine his verse, burnish its metrics, secure its syntax, sharpen its meaning. From this perspective, they foreground Petrarch's distinctive contributions to the history of the sonnet as it flourished under his later influence. (Kennedy, 2011. p. 94)¹⁰

Se para o poeta o refinamento da técnica e o desejo de aprimorar a compreensão de seus escritos parecia ser um modo de agir corrente, isso não passou despercebido por seus pares, pelo menos é o que aponta Vanda Anastácio (2005, p. 3). Para o poeta era uma preocupação deixar às gerações futuras um legado sólido que refletisse a sua personalidade e imagem, o que pode ser observado através de sua autorrepresentação, criteriosa ao documentar aspectos que julgava relevantes de sua vida, pensamento e composição. No entanto, o que de Petrarca declaram amigos e discípulos já demonstrava seu valor para o período em que ele viveu. Mesmo após a morte de Petrarca continuaram a enaltecer suas características, que partiam desde a faceta humanista, até aquilo que lhe era mais particular: a minúcia na técnica, o pensamento moral, a propagação das obras clássicas do greco-latino e a própria disposição em unir valores advindos da filosofia dos antigos com o pensamento cristão.

No final século XIV (Anastácio, 2005, p. 4-5), a obra poética de Petrarca teria começado a ser divulgada e a aparecer em textos portugueses. Esse primeiro contato ocorreu

¹⁰ A trajetória de Petrarca como poeta italiano evoluiu de um período antes de 1327 (quando afirmou ter conhecido sua amada Laura na Sexta-Feira Santa daquele ano) até a véspera de sua morte em 1374. Abrange incontáveis desenvolvimentos de estilo e forma, um grande número deles preservados em rascunhos de trabalho como um registro de suas revisões de 1336 a 1368. Nem sempre traçando uma direção consistente, esses rascunhos iluminam Petrarca como um poeta de seu próprio tempo, às vezes em harmonia temática com Dante e seus contemporâneos, às vezes em tensão com eles. Eles exibem, por exemplo, convenções padrão de personificar o Amor como uma figura semelhante a um Cupido, de participar de debates *tenzoni* com seus amigos homens e de tolerar as provações do amor não correspondido com emoção sublimada. Mas eles também documentam pela primeira vez na poesia europeia as próprias redações de um grande autor, mostrando como Petrarca trabalhou em seu ofício para refinar seu verso, polir sua métrica, proteger sua sintaxe, aguçar seu significado. A partir dessa perspectiva, eles colocam em primeiro plano as contribuições distintas de Petrarca para a história do soneto, uma vez que floresceu sob sua influência posterior.

através de códices que traziam trechos traduzidos de obras petrarquistas. Obviamente que as relações sociais da época e a reputação do poeta, que começava a circular através de Pietro Bembo, também auxiliou nessa difusão de suas obras, especialmente pela forte influência na corte papal que era garantida justamente por Bembo, que chegou a ser cardeal. Justamente através dessa ampla divulgação poética, que Petrarca passou a influenciar a produção poética portuguesa. De fato, desde o final da Idade Média essa influência italiana nas elites intelectuais foi marcante, isso se dava devido ao seu lugar privilegiado que a cultura italiana ocupava para a produção intelectual da época e esse processo se estendeu para os séculos seguintes. Seja pela divulgação de sua obra, seja pela influência italiana, importa saber que Petrarca alcançou os escritores portugueses e seu soneto se transformou em um molde.

Ao observar o impacto desses dois poetas, Dante e Petrarca, temos um panorama do pensamento renascentista e compreendemos sua importância. O homem renascentista trazia consigo informações conflitantes e contraditórias que refletiam na sua produção. Exemplo disso é a própria produção poética que se por um lado a língua vulgar parecia ter um marco da nacionalidade, por outro a língua latina elevava a difusão e até mesmo o valor das obras. Ao passo que se voltavam para a Antiguidade, rompiam com ela de igual modo, como um filho que se afasta do pai para crescer em si. O saber do Renascimento estava muito mais focado em construir uma nova fase tão ou mais elevada que a Antiguidade do que simplesmente emular o que os antigos fizeram.

Petrarca, ao dedicar-se ao aperfeiçoamento da técnica e em deixar uma marca que fosse correspondente ao seu pensamento tanto se ligava aos antigos quanto se afastava deles. Desejava o poeta em não ser um como tantos outros, ou ser o mesmo que os antigos foram, trazia consigo o sentimento renascentista de superação mesmo antes do período renascentista ter acontecido. A Antiguidade estava ali como uma ponte para um objetivo maior, o de fazer com que sua arte fosse tão elevada tal qual propunham os grandes pensadores, como no caso de Aristóteles. A poesia em Petrarca refletia uma dedicação pessoal para a elevação do gênero que lhe desse uma garantia de eternidade. Certamente, nenhum artista faz sua obra pensando que ela seja escondida e deixada em um canto qualquer, do contrário, empenha maior destreza para que ela não seja jamais esquecida e com ela tantos outros artistas possam seguir o mesmo caminho, assim seguiu Petrarca.

De acordo com Anastácio (2005, p.7) dois fatores favoreceram largamente para que a obra de Petrarca fosse difundida dentro e fora da Itália: o surgimento da imprensa e a atuação do Cardeal-decano, Pietro Bembo. No ano de 1470, a edição princeps da poesia lírica de Petrarca foi publicada em Veneza. Já a partir de 1500 as publicações e reedições das obras

completas do poeta se multiplicaram pelas grandes cidades europeias. A tipografia favoreceu a ampla divulgação que já não dependia tanto só da presença do próprio poeta e do que dele se dizia, mas ampliava o número daqueles que poderiam ter acesso a sua obra. Já pela parte de Pietro Bembo, criou-se o imaginário acerca de Petrarca ao ponto de se criar uma verdadeira campanha de canonização do poeta, tanto enquanto exemplo de conduta como em modelo de uso da língua vernácula, e essa imagem se perpetuou entre outras figuras importantes da época.

É o que aponta Kennedy (2011, p. 99): posteriormente, as edições das rimas de Petrarca passaram a incluir os comentários feitos por Pietro Bembo e isso facilitou o estudo dos poetas ao pensarem a poesia petrarquista. Ao incorporar os comentários e a quase "beatífica" versão feita por Pietro Bembo, vários outros poetas ao comentarem a obra desejavam seguir o mesmo processo e com isso enalteciam as características da lírica petrarquista e tudo aquilo que o poeta foi capaz de fazer. Assim, o percurso da vida do poeta foi exaltado, bem como o uso das relações retóricas que o poeta fazia entre conexões e alusões entre a literatura e a história, entre o mito clássico e a figuração poética. Ou seja, nesse movimento o poeta de Laura foi crescendo, não só no imaginário, mas na influência real que causava entre outros poetas que desejavam emular sua trajetória.

Taken together, these commentaries inscribe a wealth of ideas about the poet's astonishing erudition, his deeply evolved religious and political commitments, his single-minded pursuit of a literary career and his status as a model for continued emulation. The result is an accumulation of versions of Petrarch and hence of Petrarchism, multiple Petrarchs who appeal to readers and poetic imitators in different ways at different times and places. In Italy alone, the range of Petrarchan imitation is vast, from Bembo's own amatory sonnets for his several mistresses in an elegant style replete with classical allusions (published in 1530), to Ariosto's experimental and often satiric sonnets on topical issues (published posthumously in 1545), to Gaspara Stampa's sequence of sonnets narrating her doomed love for a wealthy nobleman in the salon society of the Venetian Republic (published posthumously in 1555). (Kennedy, 2011, p. 100).¹¹

Dessa forma, percebe-se que a obra cresceu tanto entre seus pares que passou a ser um objeto de interesse e imitada por tantos outros poetas. Petrarca representou para a poesia o

¹¹ Considerados em conjunto, esses comentários inscrevem uma riqueza de ideias sobre a surpreendente erudição do poeta, seus compromissos políticos e religiosos profundamente evoluídos, sua busca obstinada por uma carreira literária e seu status como modelo para a contínua emulação. O resultado é um acúmulo de versões de Petrarca e, portanto, do petrarquismo, múltiplos Petrarcas que atraem a seus leitores e imitadores de diferentes formas nos mais diversos tempos e lugares. Na Itália, o alcance da imitação petrarquista era vasta, desde os sonetos amadores de Bembo para suas muitas amantes escritos em um elegante estilo repleto de alusões clássicas (publicados em 1530), até os sonetos experimentais e frequentemente satíricos de Ariosto sobre questões de seu tempo (publicados postumamente em 1545), até a sequência de sonetos de Gaspara Stampa narrando seu amor por um nobre rico dos salões da sociedade da República de Veneza, uma amor que estava condenado.

mesmo que os poetas clássicos e transformou-se ele mesmo em uma fonte imitação e estudo tal qual foram os antigos. Não surpreende que entre os poetas eruditos do Renascimento, Petrarca tenha alcançado destaque e tenha sido de tanto interesse. Foi através dele que o soneto ganhou a definição que viria a marcar aquela época. Desse ponto inicial surgiu o petrarquismo e esse movimento impactou o príncipe dos poetas portugueses, Luís de Camões. Este se orientou pela mesma jornada de excelência encontrada no petrarquismo e, através de suas obras, conquistou uma posição na poesia que se equivale ao que foi alcançado por Petrarca, ou seja, Camões também se transformou em um modelo.

3 CAMÕES, OS SONETOS E OS SALMOS

Como já ficou evidenciado nos capítulos anteriores, Luís de Camões representa um marco da literatura portuguesa. Sua importância literária e poética transformaram o poeta em um exemplo, um verdadeiro molde a ser seguido e estudado por tantos que o sucederam. Muito embora essa realidade possa ser esquecida diante da literatura contemporânea, Camões ultrapassou os limites de seu tempo e, obviamente, mesmo sua vida é motivo de curiosidade se considerarmos os estudos teóricos centrados na vida do autor. O mistério acerca de sua biografia se reflete também nos estudos de sua lírica.

Apesar da grande importância de Camões, ainda é difícil determinar a extensão do *corpus* da lírica camoniana, assim como a sua biografia é cheia de mitos e confusões. Para compreender Luís de Camões, sua lírica e sua história, portanto, precisamos entrar nesse mesmo ambiente investigativo que nos aponte traços de suas escolhas e entender o problema que é o cânone de sua poesia lírica.

3.1 Uma breve biografia

A biografia de Camões apresenta alguns pontos de interesse, em primeiro lugar, como aponta Maria Vitalina Leal de Matos (2011, p. 80), pouco se conhece da vida do poeta que seja de fonte segura, muitas informações são duvidosas e nem sempre podem ser consideradas fieis à realidade. Segundo nos ensina a professora, uma das mais respeitadas estudiosas da obra camoniana e que neste texto de 2011 reúne as principais linhas de interpretação, existem três biografias publicadas no século XVII que apontam para elementos que nos permitem conhecer sua figura, mas estas não são muito precisas. Além disso, ainda no que diz respeito a dados biográficos do poeta, também é possível reconhecer em sua obra uma narração autobiográfica, mesmo modelo utilizado por Dante e também por Petrarca, que encenavam uma autobiografia poética em seus poemas, uma espécie de teatro do dia-a-dia, retratando o cotidiano afetivo de um idealizado eu-lírico pseudobiográfico. Ainda que sutil, essa imagem autobiográfica, construída nos versos em primeira pessoa, favorece a identificação com o leitor. No entanto, como se espera de uma apresentação desse tipo, elas devem ser vistas como suspeitas justamente por nem sempre indicarem a realidade dos fatos, senão uma

projeção até mesmo daquilo que o autor gostaria de ser e de como gostaria de ser visto e lembrado.

Vejamos três sonetos, um de Dante¹², um de Petrarca e outro de Camões, versando sobre as mesmas questões poéticas e lançando mão de imagens e estratégias semelhantes.

Os pensamentos meus falam de Amor
E têm em si tão grande variedade,
Que um me faz desejar-lhe potestade,
Outro — louco — discute o seu valor,

Outro, neste esperar, me traz dulçor,
Outro chorar me faz sem caridade;
E só concordam em pedir piedade,
Meu coração enchendo de pavor.

Não sei, por isso, a que matéria ater-me:
Quero falar, não sei o que falar;
Assim me encontro em meio de discórdia.

E, se desejo procurar concórdia,
Minha inimiga me é mister chamar,
Dona Piedade, para defender-me. (Dante, Vida Nova)

O soneto XXII de Petrarca¹³ aborda temática muito semelhante.

Se amor não é qual é este sentimento?
Mas se é amor, por Deus, que cousa é a tal?
Se boa por que tem ação mortal?
Se má por que é tão doce o seu tormento?

Se eu ardo por querer por que o lamento?
Se sem querer o lamentar que val?
Ó viva morte, ó deleitoso mal,
Tanto podes sem meu consentimento.

E se eu consito sem razão pranteio.
A tão contrário vento em frágil barca,
Eu vou para o alto mar e sem governo.

É tão grave de error, de ciência é parca
Que eu mesmo não sei bem o que eu anseio
E tremo em pleno estio e ardo no inverno.

¹² Tradução de Paulo M. Oliveira e Blasio Demetrio. 1937.

¹³ Tradução de Jamil Almansur Haddad. Original e tradução disponíveis em:
<https://www.blocosonline.com.br/literatura/poesia/pidp/pidp010713.htm>

Uma reflexão poética e filosófica sobre o amor, de mesmo teor, encontramos no conhecido soneto atribuído a Camões:

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

É um não querer mais que bem querer;
 É solitário andar por entre a gente;
 É nunca contentar-se de contente;
 É cuidar que se ganha em se perder;

É querer estar preso por vontade;
 É servir a quem vence, o vencedor;
 É ter com quem nos mata lealdade.

Mas como causar pode seu favor
 Nos corações humanos amizade,
 Se tão contrário a si é o mesmo Amor? (Camões,)

Poderíamos ainda citar alguns poemas sobre a mulher amada, e aqueles em que os poetas dizem hoje chorar porque ontem foram felizes, deixam ver formar de sentir e de escrever fortemente normatizadas, padronizando uma biografia poética ideal daqueles tempos. Desta forma, podemos surpreender em sonetos de Dante, Petrarca e Camões um mesmo tipo de amor ou um mesmo tipo de atitude diante da mulher amada, o que reflete o emprego dos mesmos modelos pelos poetas do Renascimento.

Através do verbete de Maria Vitalina Leal de Matos (2011) a respeito da biografia de Camões, podemos conhecer algo da vida do poeta. Luís de Camões teria nascido entre 1524 ou 1525, o mais provável é que tenha sido 1524. Em momentos, o poeta foi tido como descendente de um ramo de fidalgos mercadores da casa de D. João III, ou seja, membro da pequena nobreza. Contudo, essa visão não seria a única, visto que para outros autores, ele não teria tal convívio na corte, mas seria apenas um pobre escudeiro, alguém que dependia de favores constantes. Apesar de não existir nenhum registro na universidade de Coimbra de que o poeta tenha estudado lá, Luís Vaz de Camões, filho de Simão Vaz de Camões e de Ana de Sá, era profundo conhecedor do latim e um grande humanista.

A biografia de Luís de Camões, por carecer de documentação (conhecem-se poucos documentos que atestam a sua ida para a Índia e o recebimento de sua pensão), como nos explica Sheila Hue no livro *20 Sonetos*, transformou-se em um gênero literário, em uma peça de ficção. De fato, pouco se conhece da vida do poeta que possa ser realmente atestado e a pequena documentação oficial que se conhece carece de maiores e mais detalhadas informações. Por esse motivo, o imaginário acerca da biografia de Camões se estende por tantos anos. Ocorre que o próprio poeta foi considerado por muitos o símbolo português e, como um herói da pátria e da língua portuguesa, a defesa de sua história de virtudes também se confunde com o legado poético que ele produziu. Essa reconstrução de vida pela obra oferece um risco, o de apresentar uma vida fantasiada e maquiada para atingir determinado propósito.

Detentor de uma vasta cultura, Camões era um humanista e conhecia os maiores autores clássicos, como Virgílio, Horácio, Homero, e etc. Desse modo, a língua latina é claramente conhecida e familiar e, considerando os estudos da época durante a educação clássica, conhece de cor tais obras e provavelmente as citava com desenvoltura. Esse conhecimento inclusive se reflete em sua lírica e em suas obras como visto anteriormente, mesmo quando feito de forma indireta. Camões conseguia traduzir em sua lírica conceitos filosóficos e teóricos de grande complexidade, e o fazia de tal modo que demonstrava um real conhecimento e não uma mera exposição de palavras que pudesse conhecer.

Podemos observar também que Luís de Camões, assim como outros humanistas portugueses de seu tempo, tinha um vasto conhecimento sobre pensadores católicos. Havia na época uma forte educação católica que, através de textos como a *Summa Theologica* de Santo Tomás de Aquino, norteava o modo de pensar naquela época em que Camões viveu. O ambiente favorável e a constante exposição aos ensinamentos da tradição católica explicam o conhecimento do poeta acerca de obras de grandes pensadores católicos, dentre os quais, como dissemos, Santo Agostinho e Santo Tomás de Aquino, cujas obras encontram-se refletidas no pensamento e até mesmo na lírica como veremos mais adiante nesse estudo.

O retrato de Camões como um poeta erudito humanista também é pintado pelo professor José Augusto Cardoso Bernardes, visto que no livro *História Crítica da Literatura Portuguesa* (1999. p. 393-396) dedica um capítulo para tratar da erudição de Camões e como o poeta teria adquirido conhecimento da língua latina e da grega. No estudo realizado pelo autor, é evidenciado o vasto conhecimento e uso vocabular rico, e o fato de que o estudo era para o poeta parte de seu processo de produção poética. Camões demonstra um saber impressionante, que fez questão de marcar em sua poesia, seja por meio da intertextualidade –

especialmente com a *Eneida* de Virgílio, com Horácio e outros de seus poetas modelares – seja por expor ao final da epopeia *Os Lusíadas* as qualidades fundamentais descritas por Cícero em seus tratados de retórica: estudo, experiência e engenho.

*Nem me falta na vida honesto estudo,
Com longa experiência misturado,
Nem engenho, que aqui vereis presente,
Cousas que juntas se acham raramente.
(Canto X. 154.5-8)¹⁴*

Camões conviveu com a corte em Lisboa e tudo indica que iniciou sua carreira militar em Ceuta onde feriu o olho. Ao retornar ao reino, o poeta já goza de larga estima e era considerado e apreciado na corte, podendo ser considerado uma espécie de celebridade de seu tempo. Ainda de acordo com Leal de Matos (2011), são as anedotas a seu respeito que garantiram que recebesse o título de príncipe dos poetas. Porém, apesar de sua fama, o poeta vivia uma vida desregrada e envolta na boemia, chegando a envolver-se em uma briga na noite da procissão de Corpus Christi, sendo preso e libertado apenas após uma Carta de Perdão concedida pelo rei, entre outros episódios de prisão e dívidas nos quais se envolveu, levando seu amigo Diogo do Couto a dizer que o poeta tinha uma “naturaliza terrível”.

Destacou-se como poeta do Paço, o que envolvia conviver em um ambiente cultural refinado, repleto de música, jogos de salão e poesia. Contudo, sua brilhante carreira em ascensão, ao que tudo indica, sofreu com a prisão um dos baques mais documentados de sua biografia. A condenação à cadeia e prisão por seis meses acabou por leva-lo ao “desterro”, ou seja, a uma viagem à Índia, que o manteria afastado de Portugal por 17 anos, durante os quais se moveu pela África, mar vermelho e o levou até a China. Para alguns biógrafos românticos, uma fuga de seus amores proibidos, para outros apenas a opção de um jovem de seu tempo, desejoso de alcançar fama e fortuna no Oriente. Pouco se confirma dessas histórias, mas o que se sabe é que passou esses 17 anos longe de Portugal viajando e embarcando em batalhas em territórios portugueses no Oriente, período também dedicado para a escrita de *Os Lusíadas*. (Hue, 2018. p. 33-34).

O poeta partiu o poeta para a Índia em 1553. De acordo com uma carta escrita um ano depois de sua partida para a Índia, Camões se via, aparentemente, como um injustiçado, vítima da inveja e da perseguição de seus opositores, o que, aliado ao seu espírito impulsivo,

¹⁴ Trecho retirado da edição da Editora Literatura Clássica de 2022.

teriam complicado sua estadia em terras lusitanas. Embora essa visão que o poeta apresenta de si mesmo seja passível de desconfiança, é compreensível que ele se visse como inocente (Matos, 2011). De mesmo modo também é compreensível sua partida, embora como afirma a professora não sejam claros os reais motivos de sua partida de Lisboa.

Durante os anos que passou fora de Portugal, Luís de Camões elabora um novo mito relacionado à sua biografia, a história do naufrágio que está registrada no próprio poema. Seguindo caminho para a Índia e de acordo com a lenda a seu respeito, Camões teria vivido uma grande aventura. Diante de um terrível naufrágio sofrido por sua nau, o poeta perde sua amada, uma jovem chinesa por quem estaria apaixonado, e consegue sobreviver, resgatando com esforço “suas Lusíadas”. Contudo, seus hábitos não mudaram e, pobre novamente, visto que teria ganhado dinheiro na China, seguia tendo força de influência perante a alta sociedade da Índia que o via com muito prestígio o que poderia justificar, inclusive, sua permanência em Goa por tanto tempo (Matos, 2011, p. 88).

Ao retornar para Lisboa, como aponta Maria Vitalina L. de Matos (2011, p.91), Camões buscou por apoio para a publicação de *Os Lusíadas* e, não sem muito esforço, incluindo a rejeição da família de Vasco da Gama para alcançar tal feito, consegue uma primeira publicação em 1572. Mas apesar desse objetivo alcançado ainda viveu com muitas limitações e nem sempre foi devidamente reconhecido por seus pares, os homens de letras de seu tempo. Passa a depender da pequena tença recebida de D. Sebastião e seguiu vivendo de favores daqueles que o cercavam.

Imitado, prestigiado, laureado e também ignorado por muitos, Luís de Camões fez de sua história um grande feito, e foi transformado em símbolo de um país. Também sua obra foi muito emulada por seus contemporâneos e nos séculos seguintes, lançando uma grande sombra na obra dos poetas seus contemporâneos. Considerando esse ponto, compreendemos os motivos que levaram à grande influência da poesia camoniana na lírica portuguesa, e conseqüentemente da brasileira, e a sua imitação q, problema que até hoje impacta os estudos acerca *corpus* de sua lírica. Assim, para que possamos compreender melhor o desenvolvimento e as dificuldades da lírica de Luís de Camões precisamos determinar quais são essas dificuldades e os motivos que fazem desse estudo um trabalho tão complexo.

3.2 O *corpus* da lírica

A lírica camoniana sofreu com as peculiaridades da época em que o poeta viveu. De acordo com o que se tem conhecimento a respeito da lírica do século XVI, os poemas escritos, por circularem em diferentes suportes, manuscritos, impressos e ainda oralmente, eram copiados, impressos e memorizados em diversas versões, de acordo com os acidentes de sua circulação oral, impressa e manuscrita, e essas diferentes versões acabavam convivendo entre si no tempo e, também, muitas vezes no espaço, visto que alguns cancioneiros manuscritos registram várias versões do mesmo poema. Ocorre que nesse período a poesia era além de escrita também oral, como podemos observar nos serões da corte portuguesa e em outras cortes europeias, segundo atestam os historiadores literários e da cultura. Nesse meio, os poetas faziam suas apresentações orais poéticas, verdadeiras performances, que eram vistas, copiadas e serviam de inspiração, e eram até mesmo parte essencial dos jogos realizados nessas festas. Resultantes da larga produção lírica da época, em uma sociedade que tinha na poesia um costume, alguns desses poemas foram atribuídos a diversos autores, e é nesse ambiente que a lírica camoniana estava crescendo.

Fato interessante sobre esse período é descrito por Sheila Hue em um artigo (2009. p. 2) em que trata da busca sobre o “cânone perdido”, ou seja, da questão do cânone da lírica camoniana. O período de transição entre o manuscrito e o impresso ocasionou uma curiosa frequência de ações que marcaram as aventuras que esses escritos também enfrentaram. Em meio a diversos casos de roubos, desaparecimento de manuscritos e graves incidentes bem como incêndios e naufrágios, os papéis que registravam os poemas passavam por inúmeras transformações. Os escritos da época eram dignos de sua épica própria e acabavam passando desde mãos daqueles que as encomendavam em segredo bem como de piratas ingleses que as capturavam e acabavam sem mesmo terem o reconhecimento em sua língua original e nem o nome do autor sendo reconhecido. Ainda segundo Hue, Diogo do Couto foi uma das maiores vítimas dessas desventuras.

Diogo do Couto foi uma das maiores vítimas desses peculiares acidentes. A Década VI sucumbiu a um incêndio na casa do impressor, a VII perdeu-se quando a nau S. Tiago foi tomada pelos ingleses e a XI desapareceu em Lisboa, para onde tinha sido enviada. As Décadas VIII e IX foram furtadas durante uma grave doença – segundo Manuel Severim de Faria –, o que levou Couto a redigir resumos, baseados em “fragmentos”, “lembranças” e “memórias das cousas que viu”, que lançou num volume duplo em 1616.¹ Quatrocentos anos depois, achou-se, em dois manuscritos, no Porto e em Madri, o que pode ser a primeira versão da Década VIII. Na época, provavelmente, a primeira versão (completa) deve ter circulado, em manuscritos, juntamente com o livro impresso (versão resumida). (Hue, 2009. p. 2).

A convivência entre os manuscritos e os impressos impactou diretamente na produção e na atribuição autoral de alguns poemas. Se por um lado isso indicava o mérito daqueles poetas e ao mesmo tempo a importância da poesia da época, também revelava as peculiaridades daquele sistema literário. O que ocorria com os poemas, em suas diferentes versões, não era muito diferente do que vemos ocorrer a pintores do Renascimento que em suas experimentações criaram versões distintas de um mesmo quadro. No caso da poesia, essa coexistência facilitava o desaparecimento de autorias, e gerava confusões que até hoje não foram solucionadas. No caso de Camões, a grandeza de seu nome funcionava como um ímã poético, de forma que todas as obras convergiam para ele e isso pode ter contribuído para os problemas encontrados na investigação e no estudo da lírica que observamos até hoje. Se lembrarmos que muitos poemas impressos por Diogo Bernardes e outros contemporâneos foram incluídos na obra lírica e Camões, por sucessivos editores, podemos perceber o quando a questão da autoria é problemática na história dos estudos camonianos.

Segundo Hue (2009), vários cancioneiros produzidos na época traziam poemas atribuídos a Camões, mas nenhum desses era autógrafo, ou seja, não havia nenhum manuscrito escrito com a letra do poeta. Portanto, a primeira edição impressa da lírica, realizada em 1595, em Lisboa, foi feita sem nenhum documento que atestasse à atribuição autoral desses poemas a Camões.

Assim como a épica, a lírica camoniana podia ser lida em livro impresso, após a primeira edição de 1595, e também em cancioneiros como o de Luís Franco, o de Cristóvão Borges ou o do Padre Pedro Ribeiro – do qual só nos chegou um índice –, e ainda outros tantos que trazem poemas atribuídos a Camões. A impressão da obra não suprime, não substitui a circulação manuscrita. Um mesmo leitor pode ser possuidor de uma antologia manuscrita dos poetas de seu tempo e também ter em sua pequena biblioteca as primeiras edições impressas desses mesmos poetas, abrigando, lado a lado, diferentes versões de um mesmo poema. (Hue, 2009, p. 3).

Os livros impressos conviveram com manuscritos que continham a obra camoniana e que continuavam a circular entre os leitores. A leitura dos livros impressos não substituiu ou suprimiu a leitura dos cancioneiros manuscritos. Justamente nesse ponto se encontra a curiosidade da lírica camoniana, um mesmo leitor muitas vezes trazia consigo ou era possuidor de duas ou mais versões distintas de um mesmo poema e os tinha lado a lado em sua coleção sem que isso fosse um incômodo ou que fosse fonte de algum problema. E o mesmo ocorria com a obra de todos os poetas seus contemporâneos. Comparado aos dias atuais esse fato só se repete no colecionismo que vemos atualmente em que um leitor possui as mais diversas edições do mesmo livro, como é o exemplo de *Frankenstein* de Mary Shelley

que possui mais de uma versão em circulação até hoje, ou, por exemplo, o *Auto da Barca do Inferno*, de Gil Vicente, de que podemos achar duas diferentes versões. Ou seja, a obra camoniana não esteve tão distante das experiências de leitura que envolvem o nosso tempo, mas apresenta essas questões envolvendo autoria e obra de forma mais radical

De fato, enquanto a épica foi publicada quando o poeta se encontrava vivo, em 1572, a lírica não teve a mesmo destino, ao contrário. A data de publicação ocorreu 15 anos após a morte de Camões, quando não havia, como dissemos, nenhum registro autógrafa de seus poemas, ou uma organização da obra lírica por parte do poeta. Seu amigo Diogo do Couto relata que o poeta teria iniciado a escrita de um livro com seus poemas líricos ao qual teria chamado de Parnaso, no entanto, esse caderno teria sido roubado antes que retornasse para Portugal, ainda em Moçambique. O Parnaso roubado se tornou uma lenda nos estudos camonianos. E todas as edições da lírica de certa forma tentaram reconstituir esse livro que nunca existiu. A essa altura, sem nenhum papel com a letra do poeta, restavam apenas os cancionários de mão e os papéis soltos, que não contribuíam com um registro muito preciso da autoria dos poemas. Por causa dessa questão, a cada nova edição da lírica realizada foram sendo adicionados novos poemas, geralmente colhidos dos livros de seus contemporâneos. Posteriormente, já no final do século XIX, iniciou-se o processo de redução do *corpus* da lírica camoniana (Hue, 2018, p.26-27).

O colecionismo da época em que circulava a obra camoniana sofria com a falta de organização se comparada com o que vemos atualmente no meio editorial. Mais importante que o reconhecimento de autoria estava o gosto daquele que produzia tais coletâneas, os cancionários. Não estava no maior interesse ou preocupação o registro de autorias para investigações futuras, mas de fazer circular tais obras e permitir o conhecimento delas. Nem mesmo os editores em suas edições impressas tinham como maior foco a publicação de uma autoria, como é visto na versão de *Os Lusíadas* publicada em 1622 sem sequer mencionar Camões, ou como na publicação da peça de teatro *Castro*, de Antônio Ferreira, em 1587 que também não trazia o nome do autor (Hue, 2009, p.4).

Outro ponto que também cita Sheila Hue (2009, p. 4-5) trata das antologias particulares que nada mais são do que cópias de poemas realizadas ao passo que eram conhecidos. Aos poucos esses ávidos admiradores da poesia compilavam em suas antologias os mais diversos poemas. Sem que houvesse uma organização precisa, bastava que fosse de interesse daquele que copiava. Os poemas eram postos lado a lado, ao sabor de organizações variadas, em uma nova coletânea que não necessariamente poderia ser a mais precisa e mais perfeita considerando as possibilidades de erro na escrita ou compreensão de poemas

escutados. Também coexistiam os poemas escritos atendendo a pedidos de damas e senhores ilustres da época, que os guardavam por vezes em versões únicas, em folhas avulsas, o que torna o mapeamento e catalogação desses poemas mais complexo.

Esse não era o único meio de registro de poemas. Se analisarmos o método de ensino e de estudos comumente utilizados na Antiguidade, e no modelo da educação clássica, a cópia é um elemento de suma importância para a memorização e aprendizado. Não é incomum encontrar em livros e manuais que tenham como base a educação clássica a cópia de escritos como um fator fundamental na educação. De fato, essa era uma prática corrente da época, como atestam os cancionários manuscritos, em que encontramos muitos poemas copiados em diferentes versões e com diversas atribuições autorais.

Copiar, para o leitor desse tempo, estava intimamente ligado ao processo de aprender e replicar. Não deveria, portanto, ser visto apenas como uma questão de gosto ou de interesse pelo gênero. Ao produzir sua própria antologia escrita de próprio punho é possível que esses leitores estivessem ao mesmo tempo memorizando e estudando tais poesias. Além disso, considerando o desejo do período Renascentista de emulação e superação da Antiguidade, não se admira que esse fosse um desejo dos admiradores da arte. Diante de tamanha grandeza e da forte circulação e prestígio que a produção tinha na época, aqueles que a admiravam desejariam por certo emular os estilos e as formas dos grandes, aprendendo através da cópia como eles também poderiam se tornar poetas em um futuro não tão distante.

Não é difícil perceber as vicissitudes por que passava o processo de escrita de um manuscrito: as deficiências e a irregularidade de uma cópia feita segundo um ditado oral – em que o copista que ouve o ditado pode entender mal as palavras e, por conseguinte, copiar o texto com as variantes causadas por esses “mal entendidos” – ou ainda de uma cópia feita diretamente do texto, em que o copista ao mesmo tempo lê o manuscrito e o copia para outro – processo que também pode gerar uma série de lapsos de cópia. Há ainda o caráter, a intenção, de cada manuscrito: alguns caprichosamente escritos por copistas (que passavam a limpo um original) e outros desorganizadamente copiados, ao sabor do que seu possuidor tinha em mãos e queria colecionar. Há copistas que seguem o texto, como há aqueles que corrigem, “melhoram” e emendam o que copiam, e que, também, se forem poetas, podem ainda criar suas próprias versões para os poemas que copiam. Além das variantes causadas pelas várias reescrituras efetuadas pelos autores (e registradas em manuscritos e impressos), temos também as causadas por erros de cópia ou por cópias “criativas” ou “imitativas”, imanentes ao processo de feitura e de circulação dos manuscritos quinhentistas. São muitas as variáveis envolvidas nessa intrincada equação produtora de variantes textuais (Hue, 2009, p. 5).

Sheila Hue também cita em sua introdução ao livro *20 Sonetos* (2018, p.25) que o ambiente era favorável à expansão justamente pela forma como esses poemas existiam dentro daquela sociedade. Segundo o trecho, quando os novos gêneros poéticos italianos chegaram à

Portugal e à Espanha, todo o ambiente para sua expansão já estava preparado. As práticas cortesãs da época já incluíam os jogos de salão que figuravam como forte fonte de expressão entre os poetas. Portanto, esses novos gêneros assim como o soneto foram facilmente incorporados ao novo ambiente. Ou seja, acostumados ao uso dos versos como forma de expressão nas cortes e nos serões, os novos gêneros poéticos passaram também a integrar o ambiente da performance oral que já era comum naquelas sociedades. Esse também é para a autora um bom vislumbre da juventude de Camões e de como brilhou com seus sonetos nos salões.

Naquele tempo, os sonetos eram acompanhados pela *vihuela*, instrumento antigo que se assemelha ao violão e, assim, sendo lido verso a verso, estrofe a estrofe, o soneto recebia uma interpretação dos convivas e se difundia naquele meio. Os salmos também eram cantados com a companhia desse instrumento, como testemunham os livros de vihuela publicados no século XVI, que traziam notações musicais e poesias diversas para serem cantadas, entre elas salmos adaptados.

Havia ainda um tipo de jogo de salão no qual os poetas se dividiam na composição de uma mesma estrofe de um poema, ou seja, um único poema saía de um daqueles serões com diferentes versões acerca da mesma ideia. Nesse contexto, compreendemos a divulgação retratada acima. A poesia não dependia do livro impresso para existir, sendo vocalizada, e raramente era lida de forma silenciosa como fazemos nos dias de hoje. As publicações da poesia lírica dos contemporâneos de Camões só ocorreriam por volta da década de 1590, quando a maioria desses poetas já se encontrava falecida (Hue, 2018, p.25)

Em resumo, o problema da lírica é uma realidade caracterizada não só pela existência desses cancioneiros de mão, mas pela falta de uma publicação feita pelo próprio poeta. Como pudemos ver, a data de primeira publicação da lírica, em 1595, só ocorreu passados 15 anos da morte de Luís de Camões, e essa foi uma publicação produzida sem escritos seus, pois ele mesmo não deixou qualquer registro oficial de que se tenha conta. A seleção nebulosa de poemas para completar a lírica camoniana não é mais do que uma tentativa de reconstruir algo que não possui um registro histórico preciso. A inconsistência é uma situação complexa, visto que a própria prática da época garantia poemas com uma similaridade muito aproximada e que sem um registro oficial a identificação da autoria se complica.

Desse modo, o que buscamos evidenciar através da apresentação das dificuldades sobre a definição do corpus da lírica camoniana diz respeito a impossibilidade de afirmações precisas sobre os sonetos conhecidos do poeta. E há polêmicas entre os especialistas. Alguns sonetos apresentam autoria confirmada por alguns estudiosos e ao mesmo tempo negada por

outros. Ou seja, trata-se de um trabalho complexo, talvez na tentativa de transformar o que seria uma suposição em certeza. De fato, a autoria dos poemas permanece ainda hoje nebulosa, sem documentação concreta, e por isso preferimos usar o termo ‘poemas atribuídos’, sendo alguns confirmados e outros ainda de suspeita autoria.

3.3 A Bíblia e a literatura

Contudo, antes de iniciarmos o estudo sobre os sonetos que glosam salmos, é importante compreendermos a influência dos escritos bíblicos na construção do recorte escolhido nesta Dissertação. É sabido que a Bíblia tanto em seu uso religioso quanto em seu uso literário influenciou e influenciou até os dias de hoje a cultura e a sociedade. A Bíblia é em diversas culturas o primeiro contato literário de impacto social a qual as pessoas são expostas. Junto da literatura popular e dos ditos populares, a leitura da Bíblia frequentemente, ainda hoje na sociedade brasileira, pode representar os primeiros passos em conhecimento literário de uma pessoa não escolarizada. Obviamente, não podemos negar que essa não pode ser uma questão generalizada, porém, considerando o tamanho do cristianismo em diversas sociedades é possível imaginar a grandeza desse impacto. Ainda que não aconteça diretamente através dos textos bíblicos, a literatura, ao absorver os mitos e imaginário bíblicos, levou a Bíblia a lugares e povos que talvez não alcançasse apenas por meios religiosos.

Para que possamos compreender a Bíblia, vamos começar dialogando com o pensamento de Northrop Frye, que dedicou diversos estudos à compreensão da riqueza literária presente no texto bíblico. Segundo o autor (Frye, 2021, p. 29-30) [livro publicado originalmente em 2002], precisamos ter em mente que assim como todo texto sagrado, o texto bíblico carrega especificidades da língua – ou das línguas – que o originaram. A linguagem geral de livros sagrados pode ser descrita da mesma forma que a linguagem poética e, por isso, essas relações com a língua também estão presentes na Bíblia. No entanto, essa não é uma exclusividade, o Alcorão, por exemplo, carrega características semelhantes, tendo em vista que a língua árabe acompanha a religião também através do texto. Também o Antigo Testamento reflete o texto hebraico e o Novo Testamento reflete o grego.

Por exemplo, ao traduzir a Bíblia, São Jerônimo estabeleceu nela uma nova perspectiva: a perspectiva cristã. Essa foi basicamente a única Bíblia na Europa ocidental durante um milênio. Ou seja, ao ler aquele texto da Vulgata de São Jerônimo o que se absorve

do texto bíblico é o pensamento cristão católico. Apenas com o avanço do interesse no estudo do grego e do hebraico e na ênfase nas traduções no período posterior à Reforma que a Bíblia começa a ganhar novas visões. Ainda assim, não podemos esquecer que a leitura de uma tradução nem sempre nos capacita para a compreensão geral do texto, logo, nos conformamos com a melhor alternativa possível de leitura disponível. (Frye, 2021, p. 30)

Este é um fato que se percebe até os dias de hoje nos meios religiosos, visto que boa parte dos cristãos das mais diferentes denominações escolhem deliberadamente seguirem os textos bíblicos produzidos a partir da ótica de um tradutor que corresponda à sua religião. Nos meios católicos em geral, é clara a preferência pela Vulgata e as traduções com base nela são muito mais valorizadas que qualquer outra existente, ainda que essa seja uma boa tradução. Já no que diz respeito ao meio protestante, o uso de bíblias como a versão King James, são extremamente valorizadas. Ainda que ambas tenham características de uma tradução respeitosa ao texto original, dificilmente denominações diferentes farão a elas elogios tão profundos quanto fariam às traduções produzidas dentro de seu meio religioso e com o mesmo modo de pensar a Bíblia como texto.

Ainda na introdução de seu livro “O grande Código” (2021, p.10-11), Northrop Frye explica o interesse que o levou aos estudos acerca da Bíblia. Fica claro que para o autor seu objetivo estava longe de se tratar de um mero estudo bíblico, tampouco buscava abordar a Bíblia como literatura. Seu objetivo estava em investigar os rastros desse texto sagrado dentro das obras as quais ele mesmo enquanto professor ministrava. Ao falar sobre John Milton e William Blake enquanto professor, Frye percebia que o uso latente da chamada sagrada escritura que esses autores faziam passavam despercebidos da compreensão de seus alunos. Pode-se dizer que faltava aos alunos o conhecimento dos *topoi* bíblicos, dos mitos, da linguagem e das imagens que a só através de um estudo mais aprofundado da escritura eles conseguiriam compreender.

Embora um emaranhado de textos aparentemente desconexos entre si, a Bíblia é compreendida em sua unidade. Apesar do período que antecedeu a invenção da prensa ter sido marcado pelo acesso restrito à escritura, a Bíblia jamais deixou de ser uma unidade que se estende do livro do Gênesis ao Apocalipse. Até mesmo a forma interna, em sua escrita, os autores dos textos bíblicos tentavam a grosso modo manter um sentimento de unidade com o que estava escrito desde o Pentateuco. Como vemos no Novo Testamento, a Nova Aliança é descrita como a renovação das promessas feitas aos patriarcas do Antigo Testamento, criando assim uma relação de dependência entre os textos ainda que eles não estejam claramente

conectados. O nascimento de Jesus tal qual descrito na Bíblia realiza esse elo e reconstitui a unidade que parecia não estar presente se analisássemos o texto em seu conjunto.

Como aponta Northrop Frye (2021, p.11-12), talvez essa unidade de fato não exista, contudo, o que conhecemos como “Bíblia”, só o conhecemos como unidade. Assim, foi como uma unidade que a Bíblia teve uma forte influência no imaginário ocidental. É a própria repetição constante das imagens concretas dentro da Bíblia que evoca o que o autor chama de “princípio unificante”. Ao tratar repetidas vezes dos mesmos termos e imagens a percepção de unidade se torna muito mais fácil e compreensível. Consideremos, por exemplo, apenas algumas das palavras que se repetem como as ideias de noiva, ovelha, pastor, jardim, rio, pão e vinho, que ao serem observadas de forma isolada parecem não indicar nada, mas se procuradas dentro do texto bíblico, provavelmente serão encontradas nos mais diferentes livros presentes na escritura garantindo certa unidade.

No entanto, embora reconhecendo a visão do princípio unidade descrito por Frye como plausível, não podemos nos esquecer que alguns livros dentro da Bíblia influenciaram e marcaram mais o imaginário no decorrer dos séculos do que outros. Algumas figuras e mitos presentes na escrita bíblica ganharam um destaque visivelmente mais forte, enquanto outros acabaram inevitavelmente sendo esquecidos. No Antigo Testamento, figuras como Noé, Moisés, Davi e Jó se transformaram em catalisadores do imaginário popular e isso não deixou de alcançar a literatura. Fato é que seja pela força dessas narrativas, seja pelo simples fato de serem mais conhecidas, nem todos os livros causam o mesmo impacto no imaginário. Um dos motivos dessas diferentes forças narrativas está no próprio uso que alguns textos tiveram sobre outros no cotidiano da liturgia cristã, especialmente da liturgia católica.

Esse é o caso dos salmos, que sendo uma das expressões poéticas mais fortes dentro do conjunto de livros que compõem a Bíblia, esteve entre os livros mais difundidos no período que antecedeu ao texto impresso. Os salmos eram cantados e cumpriam um papel importante dentro da vida da Igreja e, isso se dá pela existência da chamada Liturgia das Horas e o uso do Saltério. O Saltério nada mais era que o livro dos salmos – os 150 encontrados na escritura – e dentre os poucos textos que se permitia a tradução e a posse, era o texto de mais fácil acesso no passado. Nos mosteiros e conventos era comum que os religiosos tivessem acesso aos salmos para que pudessem participar de forma mais apropriada do Ofício Divino. Além desse contato no ambiente interno, muitos institutos religiosos faziam os cantos das horas de forma aberta ao público. Ou seja, além dos Evangelhos e das leituras que estavam constantemente nas missas, homilias e pregações, os salmos estavam diariamente

acompanhando a vida comum e por isso tendiam a ser mais conhecidos que outros textos tidos como sagrados pela religião católica.

Segundo explica John V. Fleming (2017, p. 31-32), o Livro dos Salmos poderia ser descrito como uma ponte ou até mesmo fuso condutor que ligava a poesia da antiguidade israelita e as celebrações litúrgicas da Igreja no período medieval. Os salmos mantinham uma imagem vívida dos eventos que marcavam o povo de Israel e, ao mesmo tempo conservavam em forma poética a memória da Igreja, das ações de Deus para o povo antigo e das promessas divinas para as grandes coisas que ainda estavam por vir. Desse modo, os salmos resgatavam a imagem histórica das vitórias do povo israelita e também reforçava aquilo que os esperava e era preparado por Deus. A imagética produzida pelos salmos estava carregada de significado e servia como forma de manter viva essa conexão com as promessas do passado.

Ainda para o autor (Fleming, 2017, p.32), a influência dos Salmos na formação do imaginário medieval era forte e quase impossível de se negar ou exagerar em estimar sua importância. Desse modo, o monopólio da transmissão cultural desses conceitos esteve preservado durante grande parte de um milênio. Os monges beneditinos, por exemplo, dedicavam-se semanalmente na performance do saltério e isso era parte das obrigações do coro. No início da educação medieval a leitura e o uso dos salmos estavam registrados em todos os lugares. Os salmos figuravam como uma parte importante do ambiente religioso, isso se deu em grande parte pelo crescimento na popularidade do uso diário do Livro dos Salmos nas leituras devocionais da baixa nobreza, algo que aconteceu de modo similar para os clérigos com o surgimento do Ofício Divino, ou Breviário.

Outro fator que vale ressaltar diz respeito a forte ligação entre os salmos e o uso das línguas vernáculas. Desde os primórdios, os salmos tiveram grande destaque e uma ligação única com o crescimento das literaturas em língua vernácula. Entre os mais variados textos e nas mais diversas línguas da Europa, a glosa dos salmos esteve presente. Essa glosa foi designada aos serviços dos mais novos membros das congregações, ou seja, para facilitar o caminho trilhado pelos noviços e noviças na entrada para a vida consagrada. Desse modo, os noviços obtinham uma leitura mais fácil de ser compreendida e conseguiriam acompanhar adequadamente o Ofício Divino, ainda que não tivessem experiência para tal. Esses salmos eram recitados por eles dia sim e dia não, até que a forma poética que os salmos carregavam fosse absorvida e se transformasse também em seu imaginário espiritual como uma espécie de nova língua (Fleming, 2017, p. 32).

A verdade é que na época o latim precisava recuar, caso se quisesse atingir mais pessoas, e para tanto o uso do vernáculo era necessário, assim considera Diogo Ramada Curto

(1997. p.325). Ainda que os dados sobre a leitura da Bíblia em língua vernácula sejam escassos, havia ali a necessidade dessa prática. Quando trata do caso de Portugal e da leitura da Bíblia em castelhano por exemplo, Ramada Curto relata que algumas influências, em especial as das correntes das reformas religiosas, contribuíram para que essa leitura em castelhano já fosse uma realidade por volta de 1540. Nessa popularização esbarrava o interesse da Igreja, que colocava suas restrições para controlar o que seria interpretado e lido do texto sagrado. Apesar disso, tanto os sermões quanto o que se declarava nos púlpitos estavam em língua vulgar, porém se evitava a circulação em “mãos vulgares”, para que o texto não perdesse com isso o prestígio que o latim, por ser vista como a língua dos eruditos e estudiosos, oferecia.

Para Fleming (2017, p.32) falar sobre a popularidade dos Salmos nos períodos históricos da Idade Média e do Renascimento seria quase como tentar falar sobre a popularidade do oxigênio. Em sua visão, pelo menos por mil anos, metade dos literatos europeus conheciam o saltério de cor e muitos mais estavam familiarizados com suas características correspondentes, tais como sua linguagem, temas e usos litúrgicos. Quando nos séculos XV e XVI houve um aumento na percepção das grandezas dos poetas da Antiguidade, ao mesmo tempo os salmos também tiveram sua popularidade intensificada. Os salmos eram de grande interesse para os poetas da época, tanto na imitação, quanto na apreciação dos mesmos. Os estudos no que diz respeito aos poetas da Antiguidade não foram substituídos de forma alguma, mas os salmos ganharam força e também se transformaram em um grande modelo poético que viria a inspirar outros poetas.

Segundo o que aponta Vasco Graça Moura (1994, p. 14-15) ao tratar do estudo de Mário Martins sobre os usos da Bíblia nesse período em Portugal, nota-se que era um uso de grande relevância. No século XVI, pensando em todas as raízes sociais, culturais, ideológicas e estéticas, conclui-se que para muitos dos poemas encontrados nos cancioneiros portugueses, assim como para livros como o Horto do Esposo, o Livro da Corte Imperial e até mesmo o Cancioneiro Geral de Gil Vicente, a Bíblia serviu em muito como fonte de imagens e metáforas, alegorias e símbolos, bem como de padrões de expressão e comportamento que forneceram à língua vernácula – aqui entenda-se a língua nacional falada e escrita – formas de abordar o real.

A questão da leitura dos salmos na Península Ibérica, durante a Idade Média não se porá em termos muito diferentes dos que, na mesma época, se verificaram pela Europa Cristã: não obstante a constante preocupação das autoridades eclesiásticas em impedirem interpretações e traduções dos textos sagrados, susceptíveis de gerarem heterodoxias e mesmo heresias, quanto aos salmos e aos livros de horas

sempre uma certa tolerância admitiu que existissem em mãos de laicos, para fins de culto, de devoção pessoal, e até de aprendizagem das primeiras letras. (Moura, p. 16).

Embora a Bíblia e seus livros fossem escassos em Portugal, a memorização e o conhecimento deles ultrapassavam os muros dos conventos e mosteiros (Moura, p. 16-17). O saltério e os comentários acerca deles sempre estiveram presentes nos mosteiros, algo que corria graças ao uso constante do Ofício Divino, que os monges deviam praticar como parte de suas obrigações. Contudo, o interesse pela interpretação desses salmos era grande e, ao que parece, nem toda a base oferecida de comentários aceitos e interpretados pela Tradição da Igreja pareciam suficientes para suprir as necessidades daqueles religiosos. Em alguns casos, religiosos até buscavam o estudo dos salmos através da *Lectio Divina* (meditação da escritura), porém ao que tudo indica o respeito à patrística permanecia forte e só foi mudar ao final do século XV, quando começam a surgir mais adaptações dos salmos em língua vernácula. No século XVI todo esse desenvolvimento se consolida e já vemos cursos que atraem um grande e significativo número de alunos.

(...) em Sá de Miranda que surge a alusão a uma consciência mais desenvolvida do valor propriamente literário dos salmos e dos livros religiosos concomitantemente com a da origem divina da poesia, como se vê da Carta da João Roiz de Sá de Menezes (...). É, aliás, possível assinalar vários outros casos de surgimento e conhecimento da literatura bíblica, especialmente a dos salmos, e, até, de ensino que sobre ela versava. Informa Jorge de Sena que o Beato Juan de Avila (1500-1569), que foi preso pela Inquisição, parafraseou o salmo 44 e que o franciscano Fr. Diogo de Estella (1524-1578) publicou uma exposição latina do *Super Flumina*. (...) Em 1542, Marcial de Gouveia, em Braga, para além de regere Retórica, Poética e Gramática em cursos que atraíam mais de duzentos estudantes, inclusivamente da Galiza, leccionou também sobre o Saltério perante o Cabido, a despeito de ser leigo. (Moura, p. 20-21)

Portanto, evidenciada a relevância e a abrangência dos salmos no período renascentista, podemos nos concentrar nos usos poéticos e na existência da glosa que eles recebiam. Os salmos estavam ligados inevitavelmente a um ambiente religioso e espiritual, afinal, como parte de um dos livros da Bíblia, eles não seriam apenas um tipo de literatura. No entanto, a força poética dos salmos também produziu mitos, uma linguagem e imagens que, devido a sua abrangência, acabaram sendo adotados como modelo de imitação. Essa visão vem carregada da própria realidade israelita que transformou o texto da Torah – também conhecido como Pentateuco, ou os cinco primeiros livros do Antigo Testamento – em um texto sagrado. Muito antes da Vulgata de São Jerônimo os israelitas já tinham em um texto

todas as imagens mitológicas de sua cultura estabelecidos e, quase como uma obrigação de todo o povo, estava o dever de proteger as palavras do livro sagrado.

Como pontua Northrop Frye em seu estudo de 2002 chamado “O Grande Código: A Bíblia e a Literatura (2021, p. 286-287), enquanto outros povos e reinos pagãos dedicavam tempo em suas construções, na arquitetura, nas esculturas e até mesmo na produção de cerâmica para a posteridade, o povo de Israel produzia um livro. O que poderia ser apenas um prêmio de consolação para um povo que, segundo uma anedota do sendo comum, não seria tão rico em habilidades em outras áreas, transforma-se em seu maior triunfo. Enquanto as construções e tantos outros produtos artísticos antigos vão se perdendo e desaparecendo com o tempo, o registro escrito permanece e se revitaliza. Através desse livro, a cultura, os mitos e as imagens do texto sagrado israelita atravessaram o tempo em que foram compostos e, obviamente, deram ao povo israelita ares de superioridade no imaginário que nem todos os monumentos construídos conseguiram alcançar e essa percepção fica registrada em ironias que o próprio texto permitiu.

No Livro de Jeremias (36, 20 ss.) há uma cena soberba, na qual o secretário do profeta está sentado no palácio real, lendo para o rei, de um rolo, uma profecia que consiste principalmente em críticas à sua tola e obstinada política de resistência à Babilônia. De quando em quando, o monarca enfurecido corta com a faca um pedaço do rolo e o queima. Devia tratar-se de um rolo de papiro: o pergaminho. Além de estar além das possibilidades financeiras do profeta, teria sido suficiente para arruinar o gesto do rei. O palácio do rei desapareceu por completo dentro de alguns anos, ao passo que o Livro de Jeremias, confiado ao material mais frágil e inflamável já produzido no mundo antigo, continua em forma razoavelmente boa. A supremacia do verbal sobre o monumental tem em si algo da supremacia da vida sobre a morte. Qualquer forma individual de vida pode ser arrasada pelo mais suave acidente, mas a vida como um todo tem um poder de sobrevivência maior do que o de qualquer coleção de pedras (Frye, 2021, p. 287)

Nesse sentido, a autoria se torna um pouco menos importante que a existência do próprio texto. Embora o corpo de dados apresentados dentro da escritura seja visto como fato, a questão da autoria parece estar sempre perdida e não pode ser confrontada, porque não se tem informações o suficiente. A realidade que se aponta em muitos dos livros apócrifos daquilo que não se pode confirmar poderia ser também lançada sobre os livros da Bíblia com o mesmo sentido. Ainda que muitos tenham se escandalizado, é sabido hoje que Moisés pode não ter escrito o Pentateuco e que Davi e Salomão muito provavelmente não escreveram os Salmos e do Livro de Sabedoria. Até mesmo o Livro de Isaías não seria um livro e sim uma coleção de oráculos reunidos em texto e, se considerarmos os Evangelhos é possível que

alguns dos doze apóstolos não os tenham escrito e que talvez as cartas de Paulo não tenham a autoria integralmente dele. (Frye, 2021, p.289)

O princípio geral relevante aqui é que, se há na Bíblia algo de historicamente verdadeiro, esse algo está presente não por ser historicamente verdadeiro, mas por motivos outros. Os motivos, presume-se, têm algo a ver com significado ou profundidade espiritual. E a verdade histórica não tem correlação com a profundidade espiritual, a menos que essa relação seja inversa (...) O mais importante é que, sempre que passamos do que é obviamente lendário para o que é possivelmente histórico, jamais cruzamos uma fronteira nítida. Isto é, a noção de fato histórico enquanto tal simplesmente não é delimitada na Bíblia, em parte alguma. (Frye, p.79).

Isto também revela um outro fato descrito por Marc Zvi Brettler (2016, p.110-111), a Bíblia Hebraica não descreve o passado, mas traz narrativas sobre um passado. A Bíblia é por si só um texto narrativo, no entanto, mas ainda é para muitos uma descrição histórica definitiva. Fato é que a narrativa bíblica, embora apresente muitos detalhes corretos, apresenta outras tantas partes em sua narrativa que são fantasiosas. Nesse sentido, o melhor seria definir a Bíblia não como um documento que apresenta fielmente o passado, senão como uma narrativa que nos apresenta um passado. Até mesmo as referências bíblicas sobre as formas como descrevem o passado e o presente são distintas. No sentido de memória, por exemplo, o verbo "lembrar" é tratado certas vezes como um desejo de trazer o passado imaginado para o presente.

Se considerarmos esse ponto nos deparamos com algo que difere da memória, nesse caso, o passado que se deveria lembrar não está em um caráter histórico, mas em uma paixão corpórea, algo mais sensitivo que intelectual. Isso seria a reminiscência que Santo Tomás de Aquino, ao tratar de Aristóteles, se propôs a estudar e encontramos no livro “Comentário sobre ‘A memória e a reminiscência de Aristóteles’” (2016, p.120-124). Nesse contexto, o Doutor da Igreja descreve a reminiscência como sendo uma espécie de investigação que vai atrás de todos os eventos que antecedem a memória e busca alcançá-la trazendo de volta ao tempo presente experiências sensíveis. Essas impressões causadas pela reminiscência ultrapassam o simples ato de lembrar algo que aconteceu, pelo contrário busca fazer com que as emoções e sensações de um tempo passado também sejam resgatadas com a lembrança da experiência desse passado.

Assim, o conceito por trás da autoria não se trata da coisa mais importante para a Bíblia Hebraica e nem para a Bíblia cristã. Para ambas mais importante que a veracidade e a fidelidade aos tempos históricos está a preservação da memória quase que mitológica de tudo aquilo que envolve a cultura daquele povo. Preservar a imagem do povo e essa unidade

mantém viva também os traços e a própria cultura dos povos que produziram esses textos sagrados. Essa preservação funciona como uma lei e molda não só o pensamento, mas também o imaginário e desse processo iniciado lá na constituição do Pentateuco se estende em toda a sociedade que tenha forte influência da Bíblia como livro sagrado. Ainda que nos dias de hoje nem todos sejam cristãos ou tenham a vivência judaico-cristã, a constituição da nossa sociedade está baseada historicamente nos mesmos princípios e somos inevitavelmente afetados por eles de alguma forma e isso não poderia ser diferente na literatura.

Considerando que a linguagem bíblica é poética como vimos anteriormente, o poder que essas imagens e essa linguagem têm no modo como autores e os poetas escrevem não seria possível mensurar. Entretanto, por ser tão abrangente e ter moldado em tantos aspectos o pensamento ocidental, o texto sagrado comum aos judeus e cristãos envolve a vida sociedade como um todo. Aqui se entenda que ser envolvido na linguagem bíblica e em sua mitologia é uma tarefa praticamente impossível. Tomemos como princípios nossas leis, nossos modos de interação, na linguagem que absorveu tantos desses símbolos que eles estão lá ainda que não pensemos neles e talvez sequer os reconheçamos.

Esses símbolos bíblicos estão no meio de nós o tempo inteiro, seja nas nossas práticas sociais ou no nosso modo de viver. Somos impactados e nos moldamos por uma realidade judaico-cristã, ainda que a prática da religião não seja comum a todos. Evidentemente essa realidade também se aplica a outras culturas cujo poder de influência da religião exerce forte poder no modo de viver e nas ações da vida. Uma pessoa nascida no mundo árabe, em um país de predominância da religião muçulmana, sem que possa escolher isso, por estar exposto a uma cultura islâmica, suas ações serão muçulmanas ainda que se converta ou sequer tenha uma prática religiosa dentro daquela cultura. Ou seja, a marca religiosa de um povo é capaz de determinar as formas como os indivíduos irão agir ainda que isso seja de forma inconsciente. Tomadas devidas proporções dessa discussão percebemos que a cultura de um povo pode ser sim determinante e que os textos sagrados são facilitadores da difusão mitológica e linguística a ser introduzida no imaginário das culturas em que se inserem.

Para Frye (2021, p.76), o mito não se aprimora com o crescimento da sociedade nem com o desenvolvimento tecnológico. Sendo uma forma de pensamento tanto imaginativo quanto criativo, o mito permanece mesmo que a sociedade passe pelos mais processos de desenvolvimento e evolução. Ainda que alguns mitos sejam derrubados pelas descobertas e avanços científicos, a tendência é que a essência mitológica permaneça intacta. Os poetas aqui possuem um papel relevante, visto que recriam essas linhas centrais que compõem os saberes mitológicos ao longo do tempo. Através da poesia, ainda que a ciência acerca de um mito o

“desmistifique”, a capacidade de revitalizar essas imagens por intermédio da poesia se mantém ativa para qualquer um que a acesse. Em todo caso, o mito permanece vivo.

Assim, quanto mais se desenvolve a literatura toda a mitologia, folclore e lendas passam a integrá-la. No entanto, existe um limite na abordagem desses mitos e imagens quando esses já estão consolidados e aceitos socialmente. Algumas histórias desses mitos não podem divergir do que seriam os interesses do público que deu origem a ele. É isso que declara Northrop Frye (2021, p.77), para ele apesar da aparente liberdade de abordagem que recebe um poeta cômico no mundo grego, essa liberdade também é limitada. Assim como Sófocles e Milton não poderiam mudar os mitos de Édipo e Adão, a autoridade do mito tradicional deve ser respeitada. Ainda que em um período majoritariamente cristão, os poetas tivessem liberdade de usar os mitos “profanos” como bem quisessem, a prática, eles tendem a demonstrar respeito pelos mitos que representam, tentando manter a integridade deles.

A tendência de os poetas de sempre transformarem todas as guerras em uma nova guerra de Tróia, de fazer todo herói um herói grego e colocar as imagens que criam no mesmo patamar funciona como um subproduto desse respeito pela tradição. É por isso que diz Frye (2021. p.77), *“temos a forte impressão de ‘um’ mito como algo distinto de suas concretizações verbais, ainda que tal separação não possa realmente existir.”* No uso desses mitos com tamanho respeito, a tendência é que eles ganhem força e se estabeleçam como uma forma de expressar determinadas situações. A existência da imagem que eles criam no imaginário se torna tão grande pelo reforço que recebe que passados tantos anos o mito parece só crescer. No caso da guerra de Tróia, temos a impressão forte de sua grandeza que se reforça a cada novo uso que fazem dela como um mito a ser comparado e imitado.

Isso nos leva a uma pergunta que ainda não colocamos. Suponhamos que as narrativas da Bíblia sejam mitos no sentido que demos à palavra, sejam eles histórias ou ficções. Pergunta-se: tratam-se, de fato, de histórias ou de ficções? Certamente existem áreas verbais, como jornal diário, em que é importante sabermos se as histórias que encontramos são verdadeiras ou simplesmente inventadas; e o tipo de importância dado à Bíblia parece indicar que ela também é uma dessas áreas. (Frye, 2021.p.77)

Deste modo, o que se centra nesse estudo diz respeito ao que a Bíblia representa, da forma como ela apresenta essas imagens. Os mitos dentro da Bíblia são carregados de um caráter duplo que ao mesmo tempo que os imortaliza como qualquer outra obra poética, também as diviniza. A construção mitológica é desenvolvida dentro do texto bíblico como uma expressão das crenças religiosas judaico-cristãs e as sociedades construídas dentro desse mesmo ambiente religioso, absorvem os mitos bíblicos tornando-os parte de seu imaginário.

Assim, entramos no último capítulo dessa dissertação que, reunindo toda essa bagagem histórica e filosófica que fomos reunindo ao longo dos capítulos anteriores, pretende apontar de que modo encontramos os rastros da Bíblia, mais particularmente os salmos que se fazem presentes na lírica camoniana.

4 O SALMO NA LÍRICA

4.1 O poder dos salmos

A esse ponto da dissertação encontramos a convergência de todas as informações que delimitamos nos capítulos anteriores. Tal qual uma viagem chegamos ao nosso destino: compreender a presença dos salmos, em particular, o salmo 136 dentro da lírica camoniana. Quando essa pesquisa foi iniciada essa relação já era conhecida, mas delimitar os meios que levaram a esse uso feito por Luís de Camões exigiu um recurso histórico que foi necessário trilhar para chegarmos até aqui. Para tanto, vamos a partir de agora descobrir essa terra dos salmos que Camões escolheu para usar em sua lírica e de que formas podemos compreender as imagens que, enquanto poeta ele tentou traduzir aqui.

Como vimos no capítulo 3, ao tratarmos do estudo da Bíblia enquanto forma literária de construção mitológica, pudemos descobrir que esse foi o maior legado deixado pelos povos que produziram o texto bíblico. O povo de Israel fixou em um livro – ou, inicialmente, em papiros, se levarmos a cabo a realidade histórica – o que teriam sido os feitos de seu povo. Esse processo também se estendeu aos discípulos de Cristo e que no Novo Testamento a história da salvação trazida ao povo escolhido a partir do nascimento de Jesus em Belém. Essa construção do mito bíblico constituída dentro do âmbito religioso, não se restringiu a ele, alçando voos que transformaram também a identidade social dos povos que tinham a Bíblia como grande referência não só religiosa, mas como fonte de estudo e principalmente uma força política e social. A Bíblia esteve no centro do pensamento filosófico, religioso e até mesmo artístico de gerações, muitos anos depois de sua escrita.

Segundo John V. Fleming (2017, p.37), por exemplo, durante os anos de formação da durante vários os séculos durante o período de auge das instituições monásticas o uso e a posse da Bíblia tal qual conhecemos era uma raridade, praticamente como ter um tesouro. A maioria dos santos mesmo provavelmente jamais viram uma Bíblia. No entanto, não se pode dizer o mesmo do saltério, que na época era algo familiar e comum na vida de praticamente todos os religiosos. Isso favoreceu o número de comentários sobre os salmos, como sua divulgação era mais extensa, também os comentários eram mais largamente realizados. Inclusive, grandes nomes dos comentaristas falaram sobre os salmos, esse é o caso de nomes como Santo Ambrósio, Santo Agostinho, Cassiodoro, Santo Hilário e São Jerônimo.

Essa relevância incontestável do texto sagrado judaico-cristão configurou nossos modos de pensar, de agir, de sentir e até mesmo nossas leis tem como base a mesma tradição. Fosse diferente a religião teríamos uma realidade de vida que não se pareceria em nada com o que vivemos hoje. A Bíblia ocupou e ainda ocupa um papel norteador do pensamento de todas as sociedades que se formaram a partir das duas religiões. Ainda que hoje a vivência da fé judaica e católica não seja prática comum para muitas pessoas e, que hoje a abertura à outras culturas tenha trazido novas religiões para essa “equação”, a verdade é que o pensamento e o imaginário tal qual estão estabelecidos não podem ser separados.

Partindo dessa identificação temos de reconhecer suas origens, por exemplo, a forma como o representante do povo, o rei, ocupava um lugar diferente na sociedade judaico-cristã, do que o modo como um governante era visto em outras culturas (Frye, 2021, p. 143-144). A figura do rei colocava em uma pessoa a representação de todos os súditos. Uma rainha como Elizabeth II, e agora o Rei Charles tendem a convergir em si a metáfora de um povo em unidade, um único corpo. No entanto, na figura do soberano de um povo também pode estar um tirano e nisso parece atrair nessa representação. Em algumas culturas, contudo, o rei – aqui se incluem, os altos sacerdotes, os faraós e figuras de liderança – tinham uma imagem que mais se assemelhava a uma deidade e, desse modo, mais se afastavam do povo que traduziam em si a imagem de cada indivíduo em particular.

Já para os povos semíticos, o rei estava para o povo com um “filho” do deus nacional, alguém que fora adotado ou escolhido para cumprir tal função (Frye, 2021, p.145). Os reis de Israel não eram retratados com a mesma pompa e infalibilidade que os representantes em outras culturas. Em Israel, o rei cometia erros e era falho tanto quanto qualquer um de seus súditos e era passível de erros, vide o exemplo do rei Davi, que precisou ser corrigido pelo profeta Natã¹⁵. No Antigo Testamento temos a distinção do que seria o poder espiritual e o poder temporal, embora um reinante se ocupasse de funções sacerdotais ele não era o Deus. Mesmo o termo “Messias”, sofre uma mudança com essa divisão de poderes. Antes, messias seria o rei escolhido, mas com o tempo ganha ares de divindade, ou seja, o messias seria aquele capaz de mudar a história, por isso chama de Jesus de Nazaré de Messias separou judeus e cristãos.

Israel não foi um povo extremamente poderoso e próspero, das poucas vezes que teve prosperidade, esta era resultado do declínio de outros impérios (Frye, 2021, p.146-147). Logo,

¹⁵ Esse episódio pode ser encontrado em 2 Samuel 12, 1-15. O profeta Natã recebe uma ordem enviada por Deus para que alerte o rei Davi acerca do grande pecado que havia cometido. O rei, encantado pela beleza de Betsabeia, esposa de Urias, manda o soldado para uma batalha ao qual sabia que correria grande risco de vida. Desse modo, Davi poderia lhe tomar a esposa. [consulta feita na Bíblia de Jerusalém]

o rei representava as derrotas e humilhações do povo da mesma forma que suas glórias. Essa figura marca a forma como o povo se identificava e se reunia em torno de seu conjunto de crenças. Com diz Frye sobre a expressão “sopro das nossas narinas” dita no livro das Lamentações 4,20, a palavra representa, ou como entendemos hoje através dos estudos linguísticos, a palavra dá a algo a existência. Assim, o rei não só representa o povo, mas é o povo, assim cumpre nele mesmo a função de “corpo”. Nesse sentido, todo triunfo, louvor, derrota, lamento e alegria do rei também são o sentimento do povo, pois o rei representa a unidade de sua sociedade.

Não é difícil compreender por que Davi tornou-se o autor da tradicional da maioria dos Salmos. Num hino cantado por um grupo, uma expressão como “eu louvarei o Senhor” exprime a unidade daquele grupo por meio da metáfora do indivíduo, que, nesse caso, é identificado com o autor do hino. A figura verbal aqui envolvida é uma extensão da metáfora imperial, e é facilmente absorvida por esta. Os Salmos confessionais, em especial – em que o “eu” é um pecador necessitado de aceitação, ou uma vítima perseguida que necessita de ajuda –, ganham uma eloquência e um poder extraordinários quando se pensa no “eu” como também sendo o de um rei, seja um rei verdadeiro ou hipotético. (Frye, 2021, p.147)

Os Salmos dentro desse contexto, ao serem atribuídos a figura do rei Davi, ganham uma representação e identificação com o próprio povo. Ao ter contato com um salmo a linguagem deles falava diretamente com o povo, mas essa não era uma questão apenas de identificação só para o povo, era ao mesmo tempo para o indivíduo. Cada indivíduo daquela comunidade ao ouvir o salmo, cantado ou recitado, dentro do rito litúrgico via ali a representação de si mesmo. O lamento de todos era o seu lamento, a alegria de todos era a sua alegria, o pedido de todos era o seu pedido e o louvor de todos era o seu louvor. Ou seja, a voz do rei era a voz do grupo e da sociedade, tanto quanto era a voz de cada indivíduo em particular. Cada dor ou alívio sentido era partilhado, por isso esses hinos em forma de poesia marcavam ocupava um lugar no imaginário e representavam a forma de expressão de sentimentos de cada indivíduo.

No Novo Testamento, a história da salvação que é traçada na vida de Jesus sempre possui uma via dupla. A salvação é trazida para o coletivo, para o povo, mas não deixam de existir dentro dos Evangelhos exemplos que falam diretamente com o indivíduo. Enquanto Antigo Testamento a forma poética com que os textos são escritos trazem mais um olhar épico para a relação íntima desse povo e Deus. Os Salmos estão no que pode se dizer um dos poucos livros no Antigo Testamento que falam duplamente com o indivíduo e o coletivo. Não se trata de um sentimento exclusivo ao salmista, quem lê um salmo sente nele representado seus sentimentos individuais e coletivos ao mesmo tempo. Onde no Novo Testamento os

pregadores ao longo dos anos sempre fizeram e fazem um esforço até hoje para trazer o indivíduos para a cena, no Antigo Testamento os salmos cumprem esse papel.

Percebemos que a linguagem aqui tanto escrita quanto falada são símbolos daquilo que desejamos evocar uma percepção visual (Whitehead, 2022, p.19-20). Diante de uma palavra como a palavra “árvore” nossa percepção nos indica a imagem que temos daquele elemento. Tanto a palavra quanto o objeto são absorvidos pela nossa experiência da mesma forma. Ao falar de algo ou escrever algo, estamos criando imagens que se tornam reais em nosso imaginário junto das palavras que as projetaram. No caso, funcionaria como se a palavra “árvore” e o objeto árvore fossem a mesma coisa, pois, em certo sentido, a palavra da origem a coisa a qual nos referimos e por isso estão tão intimamente ligadas.

Para Alfred North Whitehead (2022, p.20), o poeta quando tenta escrever sobre algo como a natureza, por exemplo, seu primeiro processo poderá ser caminhar na natureza para que as palavras sejam sugeridas pela experiência sensível. O objeto e a experiência trazem as palavras ao poeta. Para ele em sua ansiosa busca para compor, a natureza é o símbolo e as palavras o significado. O sentimento do poeta e suas visões são referências simbólicas de suas palavras. Já para o leitor da poesia é o inverso, as palavras do poeta são o símbolo dos sentimentos, sons e emoções que deseja evocar. Dessa forma, temos duas vias de compreensão *“na linguagem, há uma dupla referência simbólica: das coisas às palavras por parte do orador, e das palavras para às coisas da parte do ouvinte.”*

Conforme descreve Northrop Frye em outro estudo chamado *O Poder das Palavras* (2022, p.98), um poema funciona como o discurso retórico que tem como foco uma comunidade. Contudo, apesar desse foco, no poema não há necessidade de uniformidade na reação, pois o estímulo que objetiva é o a variedade. Apenas com o tempo e uma variedade dessas imagens já tendo sido evocada, essa variedade alcança um lugar comum, um consenso, ainda que a flexibilidade ainda exista. O poeta tenta fazer uso do máximo de convenções para se colocar que exprimam essa relação indireta que tem com o leitor. Para tanto ele pode se utilizar de alguns artifícios como evocar as musas ou um deus para inspirá-lo, pode falar a sua amada, pode, como no teatro, fazer com que os personagens falem por sim. Dessa forma, seria uma reclamação de uma mente limitada tentar questionar se o poeta de fato quis dizer o que algum leitor interpreta, porque é a variedade de pensamento que o poeta busca.

Ainda para o autor (Frye, 2022, p.101), as grandes obras da literatura não podem ser vistas apenas por sua estrutura. Ou seja, não podemos ler a Divina Comédia ou Rei Lear e olhar apenas para a estrutura do que é dito sem nos preocuparmos com a imagem que essas duas obras evocam. De fato, o que mais nos interessa é a imagética que uma obra produz e

não só o movimento narrativo que ela possa ter. Através de um aglomerado de imagens buscamos uma unidade a ser visualizada. Na literatura, importam mais os personagens e as personalidades, pois são essas que falarão diretamente com o público. No caso da poesia, podemos dizer que são a unidade a ser visualizada nas infinitas possibilidades de som e imagem que o poeta tentou traduzir em seu poema. Aqui o som também é importante, devido as métricas e formas como o poeta tenta usar da estrutura para produzir sons específicos.

A obra literária, portanto, não encontra o ponto final em ser um objeto de estudo, algo que nos confronta: cedo ou tarde temos também de estudar nossa própria experiência de leitura, os resultados da mescla entre a obra e nós. Não somos observadores, e sim participantes, e tempos de nos proteger não só contra a ilusão da objetividade desinteressada como também do seu oposto, o conselho soprado pelo desespero, sugerindo que toda leitura é narcisismo, vendo todo texto apenas como um espelho que reflete nossas próprias psiques. Um livro que se foca (ou que em breve passará a fazê-lo) especificamente na Bíblia não pode evitar tais questões. (...) Não é raro o romancista, por exemplo, descobrir que um personagem criado por ele ganhou vida própria, talvez por coincidir com alguma personalidade suprimida em sua própria psique, como se algo tivesse andado para dentro do livro com suas próprias pernas. (Frye, 2022, p.106-107)

Dessa forma, podemos notar que os Salmos por terem durante tanto tempo marcado o imaginário e produzido tantas imagens marcantes nas sociedades de base judaico-cristã que foi quase inevitável que esses sentimentos tenham sido utilizados por poetas. Trazer um salmo para um poema é colocar o poeta em um lugar que esteve o rei Davi, fazer dele o portador dos sentimentos e emoções de um povo, do seu povo, nesse caso os leitores. De cada leitor já se espera uma visão variada, mas ao usar de uma convenção tão fixada quando a dos Salmos o poeta deseja transmitir um sentimento comum ao todo. Não basta, portanto, pensar nos sentimentos que a poesia lírica provoca nos indivíduos em particular, mas como ela consegue alcançar, como um salmo, um sentimento coletivo que nos coloca em unidade de pensamento. Assim, percebemos que o uso do salmo 136 (137) fala dessa necessidade de pôr a prova um sentimento comum – visto que se trata de um salmo de súplica e lamentos coletivos – e de trazer ele para que todos possam experimentar as imagens que ele provoca.

4.2 O salmo 136

O salmo que vemos glosado com mais clareza na lírica camoniana é salmo o 136 (137).¹⁶ Dentro do conjunto dos salmos disponíveis na Bíblia, o 136 é um salmo de súplica coletiva. Nele o salmista fala do sentimento do exilado, trazendo rememorando o Exílio do povo de Israel na Babilônia após a queda de Jerusalém em 587. Essa mesma passagem também se encontra no Livro das Lamentações que é atribuído a Jeremias. Nesses cantos, o salmista e o profeta refletem o mesmo, as consequências da ruína de Jerusalém (Bíblia de Jerusalém, 2002. p.859). Antes de iniciar a compreensão do salmo em si, abaixo coloco três versões, a original da Vulgata, a versão da Bíblia Douay-Rheims em inglês e a versão traduzida e comentada pelo padre Mattos Soares¹⁷.

Vulgata	Douay-Rheims	Pe. Mattos Soares
<p>Psalmus David, Jeremiæ.</p> <p>1 Super flumina Babylonis illic sedimus et flevimus, cum recordaremur Sion.</p> <p>2 In salicibus in medio ejus suspendimus organa nostra:</p> <p>3 quia illic interrogaverunt nos, qui captivos duxerunt nos, verba cantionum; et qui abduxerunt nos: Hymnum cantate nobis de canticis Sion.</p> <p>4 Quomodo cantabimus canticum Domini in terra aliena?</p> <p>5 Si oblitus fuero tui, Jerusalem, oblivioni detur</p>	<p>A psalm of David, for Jeremias.</p> <p>1 Upon the rivers of Babylon, there we sat and wept: when we remembered Sion:</p> <p>2 On the willows in the midst thereof we hung up our instruments.</p> <p>3 For there they that led us into captivity required of us the words of songs. And they that carried us away, said: Sing ye to us a hymn of the songs of Sion.</p> <p>4 How shall we sing the song of the Lord in a strange land?</p> <p>5 If I forget thee, O Jerusalem, let my right hand be forgotten.</p> <p>6 Let my tongue cleave to</p>	<p>Salmo de David, para Jeremias.</p> <p>1 Junto dos rios de Babilônia, ali nos assentámos a chorar, lembrando-nos de Sião.</p> <p>2 Nos salgueiros que lá havia, pendurámos as nossas cитарas,</p> <p>3 Os mesmos que nos tinham levado cativos pediam-no; que cantássemos (os nossos) cânticos. E os que à força nos tinham levado diziam: Cantai-nos um hino dos cânticos de Sião.</p> <p>4 Como cantaremos o cântico do Senhor em terra estranha (Ihes respondemos).</p> <p>5 Se me esquecer de ti, Jerusalém, ao esquecimento seja entregue a minha direita.</p>

¹⁶ A numeração dupla ocorre devido as diferenças de tradução utilizadas para a Bíblia. Nas traduções originadas do texto da Bíblia hebraica temos o número 137, nas traduções com base na Vulgata temos o número 136. De acordo com os comentários da Bíblia de Jerusalém (2002, p. 858), na Vulgata de São Jerônimo, alguns salmos foram unidos – no caso, os salmos 9 e 10, bem como os salmos 114 e 115 – enquanto outros foram separados, como os salmos 116 e 147. Considerando o contexto da época em que Camões estava compondo, vamos utilizar a numeração escolhida para Vulgata de São Jerônimo, que para a tradição católica seria a melhor tradução possível da Bíblia.

¹⁷ As duas primeiras versões foram extraídas do site Catholic Bible Online e a tradução do padre Mattoso Soares da edição publicada em 1927.

<p>dextera mea.</p> <p>6 Adhæreat lingua mea faucibus meis, si non meminero tui; si non proposuero Jerusalem in principio lætitiæ meæ.</p> <p>7 Memor esto, Domine, filiorum Edom, in die Jerusalem: qui dicunt: Exinanite, exinanite usque ad fundamentum in ea.</p> <p>8 Filia Babylonis misera! beatus qui retribuet tibi retributionem tuam quam retribuisti nobis.</p> <p>9 Beatus qui tenebit, et allidet parvulos tuos ad petram.</p>	<p>my jaws, if I do not remember thee: If I make not Jerusalem the beginning of my joy.</p> <p>7 Remember, O Lord, the children of Edom, in the day of Jerusalem: Who say: Rase it, rase it, even to the foundation thereof.</p> <p>8 O daughter of Babylon, miserable: blessed shall he be who shall repay thee thy payment which thou hast paid us.</p> <p>9 Blessed be he that shall take and dash thy little ones against the rock.</p>	<p>6 Fique pegada a minha língua às minhas fauces, se eu não lembrar de ti, se não me propuser Jerusalém, como principal objecto da minha alegria.</p> <p>7 Lembra-te, Senhor,* dos filhos de Edom. os quais, no dia (da ruina) de Jerusalém, diziam : Destruí, destruí até os fundamentos.</p> <p>8 Filha desgraçada (população) de Babilônia, bem-aventurado o que te der o pago do que nos fizeste sofrer.</p> <p>9 Bem-aventurado o que apanhar às mãos, e fizer em pedaços contra uma pedra os teus filhinhos.</p>
--	---	---

A escolha dessas três versões diz respeito a uma limitação que temos hoje nas traduções disponíveis no Brasil. Infelizmente, não existem versões que se utilizem da tradução direta da Vulgata, a qual Camões concebivelmente teve acesso em seu tempo. Diante disso optamos por trabalhar com as três versões mais aceitáveis dentro do meio católico para a tradução e compreensão do texto bíblico.

O que vemos diretamente nesse salmo corresponde claramente a um lamento. O salmista, representado na figura do rei Davi, dialoga com o profeta Jeremias acerca de um sentimento comum ao povo, o da derrota de Jerusalém. Aqui Jerusalém é vista como a Sião, a cidade de Deus presente no imaginário do povo hebreu. Embora seja um lugar real, o Monte Sião, ao longo do tempo e também nas representações bíblicas o lugar se diviniza. O nome Sião passa ter o mesmo significado que a Terra Prometida por Deus ao povo de Israel. Conforme o povo crescia esse imaginário se reforçava através da escritura. Assim, estando cativos na Babilônia o povo deseja voltar a terra que Deus havia prometido na primeira aliança ainda com Moisés ao retirar o povo do Egito.

Esse desejo de retorno desanima o salmista que sofre, e clama por justiça, até mais que justiça, o que aparece é um desejo de vingança expresso nos dois últimos versículos. O versículo 8 fala de um pagamento, como uma dívida devolvida. Na visão do salmista o que foi feito ao povo deveria ser pago de volta, todo o sofrimento ao qual eram submetidos no exílio

deve ter uma devolução em igualdade de sofrimento. Já no versículo 9 vemos a vingança da morte dos filhos da Babilônia. Aqui, se compararmos com as pragas no período vivido pelo povo de Israel no Egito, encontramos uma certa semelhança com a morte dos primogênitos que garantiu enfim a liberdade do povo. É interessante que a vingança contra a geração apareça no final nesse sentido, pois parece que o salmista tenta retomar e clamar a Deus pela vingança que o povo já havia testemunhado antes enquanto ainda estava cativo.

Santo Agostinho (1998, p. 455), em seu comentário ao salmo 136, trata em primeiro lugar da existência de duas realidades, uma terrena e uma divina, ao mesmo tempo que reforça nos fiéis católicos a imagem da peregrinação a qual todos os cristãos católicos estão vivendo ao longo do curso de suas vidas. No imaginário católico, a vida terrena é uma peregrinação, já a vida eterna seria o lugar reservado por Deus para o seu povo. A imagem que Agostinho resgata é justamente a das duas cidades, que aqui já não são físicas, senão habitam no coração do homem. A cidade eterna, a Jerusalém é aqui entendida como a cidade da paz eterna, ao passo que a Babilônia representa a cidade da paz temporal. Diz o pensador: *“Jerusalém se traduz por visão de paz; e Babilônia, por confusão”*.

Seguido desse primeiro apontamento sobre as duas cidades, Santo Agostinho (1998, p. 455) aponta a questão do choro e dos motivos que levam ao canto e dar a vida às palavras que cantam. Sendo cidadãos de Sião o povo de Deus canta suas glórias, mas para dar graças e cantar um hino de louvor, esse povo não pode estar distante de Deus, precisa estar na cidade que Deus designou. A esse distanciamento aqui entenda-se o pecado, pois enquanto comentário, esse é um pensamento católico de grande força confessional. Estar distante de Sião significa buscar os prazeres e a paz temporal, as alegrias terrenas que para a realidade do imaginário católico significa estar em pecado e distante de Deus. O homem que se dirige à Babilônia é aquele que afasta seu coração da vontade de Deus, se traduzirmos ao pensamento católico aquilo que Agostinho tenta dizer sobre o salmo.

O desejo de alcançar a cidade santa de Sião, ainda que se habite em uma terra de confusão e pecado como a Babilônia é descrito da mesma forma:

Mas, também os que nela vivem com fidelidade, se não ambicionam viver com orgulho, com soberba perecível e odiosa jactância, e, ao invés manifestam uma fé verdadeira, quanto possível, enquanto possível, e a quem podem mostrar, no tocante às coisas terrenas e na medida em que entendem a beleza da cidade, Deus não os deixa perecer em Babilônia, pois os destinou a serem cidadãos de Jerusalém. Deus vê o cativo deles e mostra-lhes outra cidade, pela qual devem verdadeiramente suspirar, em prol da qual devem-se empenhar totalmente, devendo exortar a alcança-la todos os seus concidadãos, peregrinos como eles, o quanto lhes for possível. (Agostinho, 1998. p.455-456.)

Nessa visão da Tradição católica, temos a interpretação do olhar e do desejo pela terra prometida por Deus e como um cristão dentro da religião católica deveria enxergar essa cidade divinizada. Para os comentaristas dos salmos, nesse caso, Santo Agostinho, o existe um lugar que está superior a qualquer outro lugar terreno e esse distanciamento das águas também é marcado. Para ele, os rios da Babilônia que passam são todos os prazeres e bens amados nessa vida terrena (Agostinho, p.456). Ou seja, tudo que é passageiro está representado na água do rio e tudo que é sólido, duradouro e eterno está representado na terra de Sião, a cidade de Deus. As margens da Babilônia estão tão afetadas pelas correntes daquele rio que nessas terras de cativo só há lugar para o choro.

Segundo Fleming (2017, p.27), por excelência, Santo Agostinho foi o exegeta das duas cidades, Babilônia e Sião. Através da figura das duas cidades, Agostinho teorizou a respeito da autoridade na Europa pré-moderna, desenvolvendo uma larga teologia política. O pensamento de Santo Agostinho se compara ao pensamento de São Paulo sobre os binômios de "velho" e "novo". Segundo o autor, provavelmente, Santo Agostinho tenha sido o maior comentarista do *Super Flumina*. Os seus comentários aos salmos, mais do que um comentário, tratavam de homilias de caráter ascético voltadas para as necessidades espirituais e as práticas religiosas nos mosteiros. Entre os monges no final da Idade Média e do Renascimento, a divulgação de seus comentários é amplamente registrada em manuscritos.

No que diz respeito a Camões e o uso do salmo 136, para Vasco Graça Moura (1994, p.116), na composição das redondilhas, o poeta teria partido da metáfora dessa água como forma de expressar a angústia e a fluidez do tempo e do mundo. Este que lamenta a distância de sua terra na poesia de Camões, busca sair da perdição (a água) para a salvação (a terra) e suplica a Deus por ajuda de modo que possa alcançar tal fim. A fim de compreender os sonetos é importante, portanto, é fundamental delimitar que o que eles representavam para a cultura católica. Camões, estando inserido em uma sociedade de base e formação católica, teria em mente esses conceitos na visão quase de um exegeta e por isso é concebível que tenha escolhido usar as mesmas imagens por se tratarem de convenções comuns a todos.

O salmo é também descrito em uma narrativa ficcional criada por Jorge de Sena¹⁸ que recebe o nome *Super Flumina Babylonis*, apresenta Camões ao fim da vida criando as redondilhas “Sôbolos rios”. As redondilhas teriam sido escritas, ao que se entende, como escritas no final da vida, mas o mesmo não podemos afirmar com certeza sobre os sonetos. Segundo Vasco Graça Moura (2016, p. 32), existem pelo menos três versões de como Camões

¹⁸ SENA, Jorge de. *Super Flumina Babylonis*. In: Antigas e novas andanças do demônio. Lisboa: Edições 70, 1983.

teria composto os versos redondilhos: a primeira possibilidade sustentada seria a de que o poema tenha sido escrito na Ásia, por ocasião do naufrágio de Camões; a segunda seria de que o poema tenha sido parte quando o poeta estava em Lisboa e parte enquanto estava na Índia; por fim, o terceiro e último entendimento, o mesmo que Vasco da Gama tende a explorar, de seria de que a escrita tenha surgido já no fim da vida do poeta, depois de seu regresso à Lisboa e após a publicação de *Os Lusíadas*.

De fato, a falta de registros impede informações mais precisas e acabamos por reconstruir tais imagens através de algumas assumpções das poucas informações que se tem do poeta por fontes de terceiros. No entanto, não deixa de ser interessante que Jorge de Sena tenha escolhido como título do conto o mesmo título que dá nome ao salmo 136, *Super Flumina*. Na visão de Menegaz (2013, p.110), a decadência da pátria em Portugal também poderia ter sido um dos fatores que motivaram a escrita do poeta.

Camões parafraseia o texto hebraico como oportunidade para uma profunda revisão do sentido maior de sua vida, num momento em que a morte se aproxima e acelera-se a decadência de Portugal; a um Portugal que já havia sido Sião, via suceder Babilônia. Nesse final de uma vida de aventuras e amores frustrados, como já mostrara ter sentido no final dos Lusíadas, o poeta sente que o momento atual da Pátria não corresponde às grandezas do passado, já contadas com tanto engenho e arte. Na Babilônia de um tempo que se impôs, de “uma austera, apagada e vil tristeza”, o poeta chora a saudade de uma Sião que poderia ter sido. Num processo de sincera penitência e conversão, ele volta-se através do pensamento platônico a Cristo como uma única força capaz de recuperar para si a glória perdida de Sião, anulando, também em Cristo, os últimos laços que o prendiam a Babilônia. (Menegaz, 2013, p.110)

Ao que tudo indica, no imaginário do poeta, Portugal ocupava o lugar de Sião. Até mesmo a glosa dos salmos na lírica parece apontar que a terra natal carregava o símbolo de terra prometida. Essa visão muito se assemelha ao próprio mito fundador de Portugal. Se Portugal tinha uma fundação de ordem divina, estando distante desse ideal divinizado o poeta provavelmente tenderia a carregar um desejo de reminiscência – resgatar as glórias do passado quando Deus havia escolhido o povo português para grandes feitos. Esse pensamento parece contribuir com a crença de Vasco Graça Moura (2016, p. 32) de que esse uso do salmo seria um pensamento de final de vida. Por fim, tudo indica que pouco importa se já se não via mais em Portugal os ideais de outrora, ou se o poeta estava compondo em um tempo que estava distante de sua terra natal, importa muito mais que Portugal seja visto como essa terra prometida por Deus e de que forma o poeta se coloca no lugar de representante do povo. Assim como o salmista na figura do rei Davi portava a identidade do povo hebraico, Luís de Camões convergiu em si mesmo a identidade do povo português.

4.3 Sonetos escolhidos

Quando iniciei os estudos ao lado da professora Sheila Hue a respeito dos sonetos de Camões ainda na iniciação científica, eu tive contato com dois sonetos dentro da coletânea realizada por ela em seu livro *20 Sonetos*. Os dois sonetos encontrados no livro são o soneto “Cá nesta Babilônia, donde mana” (2018, p. 105) e o soneto “Na ribeira de Eufrates assentado,” (2018, p.113). Neles pude ver a primeira relação com o salmo e dali surgiu o interesse de aprofundar-me na pesquisa de outros sonetos que pudessem fazer uso do mesmo salmo, ou, quem sabe, de algum outro salmo que não estivesse disponível ali naquela coletânea. Conforme fui avançando as leituras durante a execução do projeto me deparei com as possibilidades de existência de mais sonetos seguindo o mesmo molde de glosa e por isso decidi me aprofundar no mestrado e, através dessa dissertação chegar ao encontro de cada um deles.

A primeira menção a existências de mais sonetos acerca do mesmo tema, a glosa dos salmos, encontrei no livro de Vasco Graça Moura, *Camões e a Divina Proporção* (1994, p.123), diz o autor:

Dos cinco sonetos que tratam o tema Babel e Sião, o primeiro “Cá nesta Babilónia donde mana, foi publicado pela primeira vez em 1616; o segundo “Na ribeira do Eufrates assentado”, foi-o em 1668 (Álvares da Cunha); os três restantes, “Em Babilónia sobre os rios, quando”, “Sobre os rios do Reino escuro, quanto” e “De Babel sobre os rios nos sentámos”, foram publicados por Faria e Sousa, com a informação de que os vira num manuscrito em Centúria III das *Rimas Várias*. O mesmo Faria e Sousa publica também o primeiro destes cinco sonetos, sob o n.º LXXXIV da Centúria II.

Essa citação ajudou bastante a nortear esse estudo, visto que cinco sonetos glosando o mesmo salmo deveria ser tomado com relevância, principalmente considerando o foco do meu estudo. Algumas dessas edições, consegui encontrar através do site da Biblioteca Nacional de Portugal,¹⁹ as outras optei por trabalhar com o auxílio da coletânea realizada pela professora Cleonice Berardinelli em seu livro *Sonetos de Camões, corpus dos sonetos camonianos* (1980). Antes de comentar os salmos escolhidos vou compilar abaixo cada um deles a começar pelo primeiro soneto descrito por Vasco Graça Moura:

¹⁹ Consultei as edições de Faria e Sousa através do site da Biblioteca Nacional de Portugal. Disponível em: <https://purl.pt/14198> e <https://purl.pt/14199>

Cá nesta Babilónia, donde mana²⁰
 Matéria a quanto mal o mundo cria;
 Cá onde o puro amor não tem valia,
 Que a Mãe, que manda mais, tudo profana;

Cá onde o mal se afina e o bem se dana,
 E pode mais que a honra a tirania;
 Cá onde a errada e cega Monarquia
 Cuida que um nome vão a desengana;

Cá neste labarinto, onde a nobreza,
 Com esforço e saber pedindo vão
 Às portas da cubiça e da vileza;

Cá neste escuro caos de confusão,
 Comprindo o curso estou da natureza
 Vê se m'esquecerei de ti, Sião!

O segundo soneto que aparece na coletânea é o,

Na ribeira de Eufrates assentado,²¹
 Discorrendo me achei pela memória
 Aquele breve bem, aquela glória,
 Que em ti, doce Sião, tinha passado.

Da causa de meus males perguntado
 Me foi: – Como não cantas a história
 De teu passado bem e da vitória
 Que sempre de teu mal hás alcançado?

Não sabes que a quem canta se lhe esquece
 O mal, inda que grave e riguroso?
 Canta, pois, e não chores dessa sorte.

Respondi com suspiros: – Quando crece
 A muita saudade, o piedoso
 Remédio é não cantar senão a morte.

²⁰ BERARDINELLI, Cleonice. *Sonetos de Camões. Corpus dos sonetos camonianos*. 1980, p.172.

²¹ BERARDINELLI, Cleonice. 1980, p.214.

Ainda, os três sonetos em sequência, o de número 270:

De Babel sobre os rios nos sentamos,²²
De nossa doce Pátria desterrados,
As mãos na face, os olhos derribados,
Com saudades de ti, Sião, choramos.

Os órgãos nos salgueiros penduramos,
Em outro tempo bem de nós tocados;
Outro era ele, por certo; outros cuidados,
Mas por deixar saudades os deixamos.

Aqueles que cativos nos traziam
Por cantigas alegres perguntavam:
– Cantai (nos dizem) hinos de Sião. –

Sobre tal pena, pena tal nos dão,
Pois tiranicamente pretendiam
Que cantassem aqueles que choravam.

O soneto de número 271,

Sobre os rios do reino escuro, quando²³
Tristes, quaes nossas culpas o ordenaram,
Lágrimas nossos olhos derramaram
Por ti, Sião divina, suspirando,

Os que iam nossas almas infestando
De contino em error, as cativaram;
E em vão por nossos Salmos perguntaram,
Que tudo era silêncio miserando.

Dizendo estamos: – Como cantaremos
As aceitas canções a Deos benino,
Quando a contrários seus obedecemos?

Mas já, Senhor só Santo, determino,

²² (id. ibid) 1980, p.328.

²³ BERARDINELLI, Cleonice. 1980, p.329.

deixando viciosíssimos extremos,
os cantos prosseguir de Amor Divino.

E por fim, o soneto 272,

Em Babilónia sobre os rios, quando²⁴
De ti, Sião Sagrada, nos lembramos,
Ali com grão saudade nos sentamos,
O bem perdido, míseros, chorando.

Os instrumentos músicos deixando,
Nos estranhos salgueiros penduramos,
Quando aos cantares, que já em ti cantamos,
Nos estavam imigos incitando.

Às esquadras dizemos enemigas:
Como hemos de cantar em terra alhea,
As cantigas de Deus, sacras cantigas?

Se a lembrança eu perder que me recrea
Cá nestas penosíssimas fadigas,
Oblivioni detur detra mea.

Esses sonetos acima apresentados são os que diretamente glosam o salmo 136 e são reconhecidos por tal, justamente por trazerem a oposição Sião e Babilônia escrita diretamente neles. Contudo gostaria de deixar registrado um sexto soneto que aparece na coletânea da professora Cleonice Berardinelli (1980) na página 80:

De vós me parto, ó vida! Em tal mudança,
Sinto vivo da morte o sentimento;
Não sei pera que é ter contentamento,
Se mais há de perder quem mais alcança;

Mas dou-vos esta firme segurança:
Que, posto que me mate o meu tormento,
Pelas águas do eterno esquecimento

²⁴ BERARDINELLI, Cleonice. 1980, p.330.

Segura passará minha lembrança

Antes sem vós meus olhos se entristeçam,
Que com qualquer cous'outra alguma se contentem;
Antes os esqueçaes, que vos esqueçam.

Antes nesta lembrança se atormentem,
Que com esquecimento desmereçam
A glória que em sofrer tal pena sentem.

4.4 Comentários aos sonetos

Para esse comentário final no qual pretendo amarrar o pensamento descrito até aqui, decidi tratar de dois sonetos em específico sendo eles: “De Babel sobre os rios nos sentamos,” e “Em Babilônia sobre os rios, quando”. Farei ainda um breve comentário ao soneto “De vós me aparto, ó vida! Em tal mudança”. Os dois primeiros sonetos aparecem como atribuídos tanto a Camões quanto ao Infante D. Luís, contudo, ao que indicam Cleonice Berardinelli²⁵ e Vasco Graça Moura, esses comentários parecem ser mais suposições transformadas em certeza que uma confirmação. De acordo com Moura, acredita-se que esses sonetos tenham sido escritos no período em que Camões esteve na Índia, contudo, não se pode crer que tenham pertencido ao Infante D. Luís.

Demais, é duvidoso, em si, que o Infante D. Luís, que morreu em 1555, tivesse apetrechamento estilístico que lhe permitisse escrever sonetos de índole tão camoniana quanto esses; e acresce que um soneto que lhe é atribuído e a que nos referimos mostra uma tão completa inabilidade de escrita que não pode pertencer ao autor dos textos em questão. Note-se que o comentário à edição de *Os Lusíadas* de 1584, refere o facto de Camões ter composto “aquele Cancioneiro, que diz: Sobre os rios que vão per Babylonia, & cet”. Ora, como já foi observado, cancionero implica um conjunto, não de uma, nem de duas, mas de várias poesias. Não bastariam para formar esse elenco os sonetos “Cá nesta Babilônia donde mana” e “Na ribeira do Eufrates assentado”. E as redondilhas *Sobre os rios* não formam evidentemente um cancionero. (Moura, 1994, p.125)

Assim, a nós interessa como Camões expressa os dois sonetos descritos acima. Iniciando pelo soneto 270, temos o poeta desterrado, longe de sua Pátria – aqui representada com o P em letra maiúscula – com as mãos ao rosto esse poeta chora junto de seu povo, por

²⁵ BERARDINELLI, Cleonice. 1980, p.612.

saudades de sua Sião amada. Nesse lugar, vemos que já não tocam mais, embora o fizessem muito bem antes do desterro, mas os tempos mudaram, agora tocá-los desperta a saudade de sua pátria amada. Já não há mais motivo para cantar, nem celebrar e por isso choram em silêncio. Vejamos o quanto essa ausência da terra amada encerra a vida do poeta que já não canta mais e sequer deseja cantar, pois cantar seria esquecer, só o choro pode ser cantado diante de tanto sofrimento que vem através daqueles rios.

Contudo, seus algozes não cansam de perguntar sobre tais cantos – talvez como uma espécie de deboche, que questiona “onde está agora a tua glória?” – que agora se converteram em pranto. Ordenavam os captos que ainda assim cantassem, mesmo que chorando. Ou seja, na terra distante, vendo que as glórias de sua terra natal estão distantes, os inimigos ordenavam que cantassem para castiga-los e aumentar-lhes ainda mais a saudade que claramente sentiam. No soneto 272, esses homens já não estão tão silenciosos de modo que chegam a perguntar “*Como hemos de cantar em terra alhea, as cantigas de Deos, sacras cantigas?*”, e se a lembrança de sua pátria fosse perdida preferiria que sua destra se esquecesse.

É interessante a escolha desse termo em latim “*Oblivioni detur dextra mea*”, pois aqui se recordamos uma leve menção ao Evangelho de São Mateus²⁶, que diz no capítulo 5, versículo 30: “*Caso a tua mão direita te leve a pecar, corta-a e lança-a para longe de ti, pois é preferível se perca um dos teus membros do que todo o teu corpo vá para a geena*”. Ou seja, o poeta prefere que sua destra deixe de escrever, ainda que se esqueça como escreve do que esquecer das glórias de sua amada Sião. Aqueles homens poderiam cantar ali na terra do pecado, na Babilônia, onde estava desterrado, mas esquecer de sua pátria, jamais seria aceito, pelo contrário, cantar algo que não fosse a glória de sua pátria seria converter a sua própria destra em um instrumento do pecado. Nesse sentido, seria melhor esquecer como se compõe, o que para o poeta é o equivalente a perder a própria destra.

Considerando tudo que o que já dissemos e discutimos acerca da visão divinizada de Portugal que esteve desde sempre estabelecida no imaginário português – aqui se registre que tratamos de um mito de origens, das fundações de uma terra escolhida por Deus. Parece, ainda que nos careça de informações que o poeta tenta fixar em que ponto está sua própria poesia. Camões não fala sobre qualquer assunto, ele fala sobre seu povo e suas glórias, seu lugar divino, pois esquecer dessas glórias seria o maior dos pecados. Nisso, quase que como um

²⁶ *Bíblia de Jerusalém*, 2012. p.1712.

salmista, o rei Davi português, ele se coloca para o povo a dizer que jamais se esqueçam de seu passado de glória e seu destino ao divino ao lado de Deus que os escolheu.

Sobre esse lugar em que Camões se posiciona para o povo declara Jorge Alves Osório (2005, p.18),

Num cenário fortemente simbólico da dureza do tempo presente, a voz que é responsável pela enunciação – no Salmo um nós e em Camões um eu – revela-se detentora de um saber que advém precisamente da experiência apreendida no passado, a qual permite fundamentar a atitude salientada no presente. No caso dos Israelitas é a evocação da magnificência do canto de outrora; em Camões é o conteúdo de um «sonho imaginado», constituído por «lembranças contentes» e pelas «minhas cousas ausentes». O contraste entre essa imaginação e o presente marcado pelas lágrimas da dor é o espaço onde se inscreve o saber em que assenta a meditação actual.

Encerro esse comentário tratando do soneto 22, “De vós me parto, ó vida! Em tal mudança”, nele o poeta também se despede dessa vida retomando ideias que vemos no salmo 136. Primeiro, o poeta inicia o soneto em um questionamento sobre quem mais teria a perder seria aquele que mais alcançou alguma coisa. No entanto, discorda dizendo que ainda que se encerre o tormento desta vida, sua lembrança passará tranquila, ou seja, sem se esquecer (sem pecado) pelas “*águas do eterno esquecimento*”. Sem esta vida – talvez aqui poderíamos encaixar a própria pátria – o poeta prefere a tristeza que se contentar com qualquer outra coisa, melhor seria sofrer em ser esquecido que desmerecer a glória que foi ter sofrido.

Desse modo, na despedida do poeta melhor seria esquecer tudo que esquecer a pátria, esquecer e ser esquecido que esquecer da glória que viveu apesar de todo sofrimento. Morrer em glória seria deixar a lembrança viva e sem mancha, de modo que ela pudesse passar por tudo e, apesar de morta permaneça viva na mente do poeta e daqueles que o escutam.

CONCLUSÃO

Encerrar nesse ponto parece muito breve e de fato é assim. Os estudos acerca da lírica camoniana e desse possível cancioneiro composto por glosa de salmos desperta muito interesse. Por esse motivo, não cessam os estudos desse tema aqui, pelo contrário, a expectativa é que a partir deles possamos pensar também nessa figura de um quase salmista e exegeta de sua pátria que Camões convergiu em si. Desde sua imagem projetada no imaginário até tudo aquilo que temos a seu respeito, sua épica, suas rimas, tudo nos leva a um estudo que merece ser sempre mais aprofundado, esmiuçado e conhecido.

Camões explorou nesses sonetos o que parece ser sua visão a respeito do povo português e de seu destino escolhido por fonte divina. Essa projeção do poeta pensada ainda no início da pesquisa que iniciei com a Iniciação Científica encontra uma resposta na presente dissertação. Foi possível através dela confirmar muitos pontos nos quais a poesia teve um teor quase escolástico, não que o poeta estivesse agindo como um pregador, mas sim, pregando sobre seu povo como faria um defensor da fé cristã católica em seu tempo.

Ainda devemos considerar outra relevância das descobertas levantadas aqui no que diz respeito ao uso da lírica também como forma de defesa da imagem portuguesa. Portugal, bem como pode ser visto nos sonetos estudados, recebe sim essa mesma imagem que reforça a construção identitária do povo, realçando seu destino ao tornar Portugal e Jerusalém paralelos da cidade celeste presente no salmo. A elevação dessa imagem permite uma visão mais ampla que deve ter também impactado a percepção do povo acerca de si mesmo.

Sem dúvidas os horizontes se ampliaram com relação a esse estudo. Tudo que foi imaginado desde o momento da elaboração da primeira tese ainda encontra muitas possibilidades. O salmo 136 ser escolhido para a criação da imagem portuguesa, realça todo o sentido da súplica de como o poeta deve ter desejado expressar para seu povo. Isso se reflete também na épica e nas redondilhas. Camões utiliza do salmo como ponte para a mensagem e a imagem que deseja criar, e nos proporcionou um paralelo de grande interesse quando falamos de identidade portuguesa.

O mestrado foi realizado em um período difícil, considerando todos os efeitos da pandemia e dos problemas que ela trouxe para a vida acadêmica e até mesmo para a conclusão dessa dissertação. A consideração desse tempo reflete o texto do poeta, pois em seu olhar divinizado, Camões desperta a esperança e aponta para um objetivo final, que no caso de Portugal era atingir o status de “cidade de Deus”. No caso dessa dissertação, acompanhar e

estudar a lírica e as possíveis intenções do poeta em tempos de um exílio forçado das atividades acadêmicas, refletiu também na escrita. O poeta se transformou na companhia para tempos difíceis de uma Sião tão distante, mas que não poderia jamais ser esquecida. A esperança do retorno e a plena ciência das mudanças ocorridas após a pandemia tiveram o alento e companhia do poeta português.

Depois dessa experiência devo considerar Camões um poeta de sentimentos tão atuais quanto os poetas de nosso tempo. A profundidade de suas escolhas e imagens que provoca ao fazer glosa do salmo 136, não só falam do português, mas servem de auxílio para tantos exilados daquilo que almejam. Se a figura da Sião camoniana ensina algo para o tempo presente é que a distância é capaz de tornar os propósitos mais firmes e dar a quem necessita a coragem de perseverar. De fato, o poeta apontava e recordava Portugal de seu destino traçado como sendo de origem divina no desejo de fazer talvez que esse destino não se perdesse. Para mim, esse destino foi a conclusão dessa dissertação que hoje abre portas para um longo estudo que dela posso seguir.

A história e a imagem de Portugal aqui dão o seu vislumbre de presença no imaginário português através da poesia lírica e muito mais se tem a dizer a esse respeito. Camões com as duas cidades de Santo Agostinho, trouxe essa imagem muito mais perto do cenário de seu público e agiu, por assim dizer, como um salmista. Tornou-se ele mesmo o porta-voz das angústias, das necessidades, dos louvores, das glórias e alegrias do povo português e isso aparece bem claro na lírica tanto quanto na épica. Podemos apenas concluir que esse é apenas o início de um trabalho mais extenso e que merece receber a devida atenção.

REFERÊNCIAS

- AGOSTINHO, Santo, Bispo de Hipona. *Comentário aos Salmos*. Revisão de H. Dalbosco. São Paulo: Paulus, 1998. (Coleção Patrística).
- ALIGHIERI, Dante. *Vida Nova*. Tradução de Paulo M. Oliveira e Blasio Demetrio. São Paulo: Athena Editora, 1937.
- ANASTÁCIO, Vanda. Pensar o Petrarquismo. *Revista Portuguesa de História do Livro*. Lisboa, n. 16, 2005.
- AQUINO, Santo Tomás de. *Comentário sobre “A memória e a reminiscência” de Aristóteles*. Tradução, edição e notas: Paulo Faitanin e Bernardo Veiga. São Paulo: EDIPRO, 2016.
- ARISTÓTELES. Arte poética. In: ARISTÓTELES, et al. *A poética clássica*. Aristóteles, Horácio, Longino. 12. ed. São Paulo: Cultrix: 2005.
- ARISTÓTELES. *Poética*. Tradução: Ana Maria Valente. Lisboa: Edição Fundação Calouste Gulbenkian, 2008.
- BERARDINELLI, Cleonice. *Sonetos de Camões. Corpus dos sonetos camonianos*. Rio de Janeiro-Paris, Centre Culturel Portugais Lisbonne-Paris; Fundação da Casa de Rui Barbosa, 1980.
- BERNARDES, José A. Cardoso. *História crítica da literatura portuguesa*. Coimbra: Editorial Verbo, 1999.
- BÍBLIA. Português. *Bíblia de Jerusalém*. Nova edição, revista e ampliada. São Paulo: Paulus, 2002.
- BÍBLIA. Português. *Bíblia Sagrada*. Traduzida e comentada pelo Pe. Mattos Soares. Porto: Deposito Arte no Templo e no Lar, 1927.
- BÍBLIA. Inglês. *Douay-Rheims*. Disponível em: <https://bit.ly/41QvY4Z>. Acesso em: 23 abr. 2023.
- BÍBLIA. Inglês. *Vulgate*. Tradução de São Jerônimo. Disponível em: <https://bit.ly/41QvY4Z>. Acesso em: 23 abr. 2023.
- BORGES, Jorge L. *Esse Ofício do Verso*. Tradução: José Marcos Macedo. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- BRETTLER, Marc Zvi. The Hebrew Bible and History. In: THE CAMBRIDGE companion to the Hebrew Bible/Old Testament. New York: Cambridge University Press, 2016.
- CAMÕES, Luís de. *20 sonetos*. Edição comentada por Sheila Hue. Campinas: Editora da Unicamp, 2008.
- CAMÕES, Luís de. *Os Lusíadas*. Rio Grande do Sul: Editora Literatura Clássica, 2022.

CAMÕES, Luís de. *Rimas varias de Luís de Camões*. Comentadas por Manuel de Faria e Sousa. Tomo I e II. Lisboa: Theotonio Damaso de Mello, 1685.

CAMÕES, Luís de. *Rimas várias de Luís de Camões*. Comentadas por Manuel de Faria e Sousa. Tomo III, IV e V. Lisboa: Imprensa Craesbeeckiana, 1688.

CAMÕES, Luís de. *Obras completas. Vol. 1. Redondilhas e Sonetos*. Prefácio e notas de Hernâni Cidade. Lisboa: Sá da Costa, 1985.

CAMÕES, Luís de. *Rimas*. Texto estabelecido e Prefaciado por Álvaro J. da Costa Pimpão. Portugal: Editora Ática, 1953.

CARMELO, Luís. *O milagre de Ourique ou um mito nacional de sobrevivência*. Disponível em: <https://bocc.ubi.pt/pag/carmelo-luis-Ourique.html>. Acesso em: 24 abr. 2023.

CARPEUX, Otto M. *História da literatura ocidental*. Rio de Janeiro: LeYa, 2012.

CURTO, Diogo Ramada. Língua e memória. In: MATTOSO, José. *História de Portugal*. Lisboa: Editorial Estampa, 1997.

CURTIUS, Ernest R. *Literatura europeia e Idade Média latina*. 2. Ed. Brasília: Instituto Nacional do Livro, 1979.

DELUMEAU, Jean. *A civilização do Renascimento*. Vol. 1. Tradução: Manuel Ruas. Lisboa: Editorial Estampa, Ltda, 1983.

DELUMEAU, Jean. *A Civilização do Renascimento*. Vol. 2. Tradução: Manuel Ruas. Lisboa: Editorial Estampa, 1984.

FLEMING, John V. *Luis de Camões: the poet as scriptural exegete*. United Kingdom: Boydell & Brewer, 2017.

FRYE, Northrop. *A imaginação educada*. Tradução de Adriel Teixeira, Bruno Gerardine e Cristiano Gomes. Campinas: Vide Editorial, 2017.

FRYE, Northrop. *O grande código: A Bíblia e a Literatura*. Título original: *The great Code: The Bible and Literature*. Tradução: Marcio Stockler. Campinas, SP: Editora Sétimo Selo, 2021.

FRYE, Northrop. *O poder das palavras: A Bíblia e a Literatura II*. Título original: *Words with Power: Being a Second Study of the Bible and Literature*. Tradução: Marcio Stockler. Campinas, SP: Editora Sétimo Selo, 2022.

GARIN, Eugênio. *O Renascimento: história de uma revolução cultural*. 2. ed. Tradução: Ferreira de Brito. Lisboa: Editora Porto, 1964.

GUERRERO, Gustavo. *Teorías de la lírica*. 1. ed. electrónica. México: Fondo de Cultura Económica, 2014.

HADDAD, Jamil Almansur. *Soneto XXII Petrarca*. Disponível em: <https://www.blocosonline.com.br/literatura/poesia/pidp/pidp010713.htm>. Acesso em: 24 abr. 2023.

HORÁCIO. Arte poética. In: ARISTÓTELES *et al.* *A poética clássica*. 12. ed. São Paulo: Cultrix: 2005.

HUE, Sheila. Rhythmas de Luís de Camões. In: SILVA, Vitor Aguiar e. *Dicionário de Luís de Camões*. São Paulo: Leya, 2012. p. 857-866.

HUE, Sheila. Em busca do cânone perdido. Manuscritos e impressos quinhentistas: das variantes textuais e das atribuições autorais. *Revista Eletrônica de Estudos Literários*, Vitória, 2009.

HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção*. Tradução: Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago Ed., 1991.

KENNEDY, W. European beginnings and transmissions: Dante, Petrarch and the sonnet sequence. In: THE CAMBRIDGE Companion to the Sonnet. Cambridge: Cambridge University Press, 2011. p. 84-104. doi:10.1017/CCOL9780521514675.006.

MATOS, Maria Vitalina Leal. Biografia de Luis de Camões. In: DICIONÁRIO de Luís de Camões. Lisboa: Caminho, 2012.

MENEGAZ, Ronaldo. A oposição Síão-Babilônia em Camões e outros autores. *Idioma*, Rio de Janeiro, n. 25, 2. sem., p. 96-111, 2013.

MOURA, Vasco Graça. Sôbolos rios que vão. In: MARNOTO, Rita (coord.). *Comentário a Camões*. Coimbra; Genebra: CIEC; CEL, 2016. V. 3 – Sonetos, redondilhas.

MOURA, Vasco Graça. *Camões e a divina proporção*. Lisboa: Imprensa Nacional, Casa da Moeda, 1994.

OSÓRIO, Jorge Alves. Camões em Babilónia: 'Sobre os Rios', glosa de salmo e poética. *Via Spiritus*, Porto, v. 12, p. 7-40, 2005.

PLATÃO. A República. In: PLATÃO. *Box Platão*. 4. ed. eletrônica. Tradução: Leonel Vallandro. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 2018. v. 1.

SARAIVA, Antônio José; LOPES, Óscar. *História da literatura portuguesa*. 5. ed. aum. e corr. Lisboa: Porto Editora, 1969.

SENA, Jorge de. Super Flumina Babylonis. In: SENA, Jorge de. *Antigas e novas andanças do demônio*. Lisboa: Edições 70, 1983.

SPINA, Segismundo. *Introdução à poética clássica*. São Paulo: Editora F.T.D., 1967.

WHITEHEAD, Alfred North. *Simbolismo: seu significado e efeito*. 1. ed. Tradução Thiago Nolasco. Rio de Janeiro: Eleia Editora, 2022.