



Maria do Céu Fraga

CAMÕES E O SONETO PASTORIL: TRADIÇÃO E NOVIDADE

UNIVERSIDADE DOS AÇORES,
CENTRO DE ESTUDOS
HUMANÍSTICOS, PORTUGAL

CENTRO DE LITERATURA
PORTUGUESA DA
UNIVERSIDADE DE COIMBRA,
PORTUGAL

FRAGA, Maria do Céu (2022) Camões e o soneto pastoril, Felipe de SAAVEDRA, ed., *Atas do Congresso Internacional 450 anos de 'Os Lusíadas'*, Ternate/Jakarta: Rede Camões na Ásia & África, 7-14.

Comemorar os 450 anos da publicação de *Os Lusíadas* falando de um tema lírico como Camões e o soneto pastoril poderá parecer estranho. No entanto, será uma ocasião para sublinhar a unidade da obra camoniana que, abrindo-se literariamente à diversidade temática e modal, compreendendo teatro e poesia lírica e narrativa, aceitando o desafio da antiguidade e o apelo da modernidade, acaba por manifestar também a complexidade de uma personalidade rica e multifacetada — como multifacetada e complexa, às vezes complicada, costuma ser a vida de cada um de nós, individual ou coletivamente compreendida. O certo é que a personalidade poética de Camões resiste à simplificação; compreendê-lo é também aceitar a complexidade (a sua, e a nossa).

Assim, a associação que proponho torna-se significativa a partir do momento em que nos lembrarmos que um dos aspetos que mais atrai na obra camoniana é o seu extraordinário poder de tornar natural e expressiva a convergência num só texto de perspectivas, de modos literários e de temas que à partida não seriam expectáveis, nem conciliáveis, se se tiver em conta a tradição poética e, em particular, o género literário escolhido — por exemplo, na epopeia camoniana há traços de bucolismo, e também em algumas das éclogas o tom e as formas épicas marcam a sua presença, convivendo com o trágico.

Como observa Maria Lucília Pires ao estudar a receção de Camões nos poetas e críticos do século XVII, se é certo que Camões se vem a tornar autor modelar, apontado como exemplo de perfeição a ser imitado pelos poetas posteriores, não é menos verdade que o seu génio e originalidade se expressam com frequência pela infração de normas usuais e, em particular, das regras associadas a cada género literário (PIRES 1982); e se a sua ousadia é alvo de crítica dos leitores mais rigorosos, protege-a também a autoridade e o exemplo de textos clássicos em que, secundariamente, se encontra o traço que se torna expressivo e relevante na escrita camoniana.

Num plano mais simples, assim acontece, por exemplo, com o estilo elevado da écloga *Que grande variedade vão fazendo*: excessivamente elevado se julgado à luz do preceito de decoro que reserva ao bucólico um estilo humilde, será permitido a partir do momento em que o crítico evocar o exemplo virgiliano da *Bucólica* IV — *si canimus siluas, siluae sint consule dignae*. Mesmo intratextualmente, nesta *Écloga* I o *nunca visto* canto de Aónia é elogiado pelos pastores, que sublinham a estranheza com que veem *cousas não costumadas na espessura*, ou seja, o quadro alegórico que figura o pranto pelo príncipe D. João e a esperança colocada no nascimento de D. Sebastião. Pela boca dos próprios pastores se vê justificada a infração poética.

Talvez porque não se tratava apenas de uma questão de estilo, e porque se trata também de sublinhar que a invenção do poema e a sua composição são originais, é o próprio Camões que se ouve a justificar a composição da écloga *A rústica contenda desusada*. A dedicatória dá espaço à legitimação da ousadia, através da sua inserção nas linhas abertas pelos textos de Virgílio e Sannazaro; mas, mais ainda, é com visível orgulho que a invenção deste *novo estilo* é apregoada nessa dedicatória em que sobressai a vontade de equiparar os modernos aos antigos e dignificar a literatura coeva.

Mesmo quando respeita a tradição e a norma, Camões é visivelmente atraído pelo requinte expressivo de algumas combinações menos evidentes ou de efeito literário mais inesperado, e em que sobressai o traço de modernidade e experimentação. É o caso do soneto pastoril, isto é, de um soneto que explora a tradição bucólica de descentração e criação de personagens, e se vem a construir à volta da figura de um pastor, num artifício que só o esquecimento ou a subversão de algumas normas permite explorar.

É certo que o soneto se abriu aos mais diversos conteúdos e não se apresenta com a estabilidade de um género literário, oferecendo-se antes como forma fixa a suportar os diversos temas com que o poeta a venha a preencher; no entanto, o que não pode deixar de se estranhar nestes poemas é que o soneto, como composição poética, afirma a subjetividade e a expressão de um sujeito lírico que faz ouvir a sua voz sem intermediação, numa expansão direta e imediata; no entanto, por outro lado, ao inventar uma personagem o poeta cria um esboço dramático ou narrativo que tende à objetivação, ao encarecimento da exterioridade (é, afinal, a oposição entre os modos, ou radicais de apresentação — lírico por um lado, e dramático ou narrativo por outro, que se faz sentir, e que esteve na base de muitas polémicas sobre a classificação poética do género pastoril).

Na brevidade dos seus catorze versos, o soneto caracteriza-se pela tensão lírica, alimentada pela concisão discursiva que sublinha a unidade com que se desenvolve uma ideia; a teorização literária e os poetas veem nesta composição, que tem a sua história dividida num *antes* e num *depois* de Petrarca, um desafio permanente; vencê-lo não está ao alcance de todos (no seu *De vulgari eloquentia*, Dante coloca-o em terceiro lugar numa hierarquia que tem à cabeça a canção).

Já no século XIX, as características e a tradição do soneto o haviam tornado, segundo a expressão eloquente de Antero de Quental, *a forma completa do lirismo puro* (QUENTAL 1861). Em poemas apoiados

por outro tipo de composição (de forma fixa, se se preferir), o poeta tem ocasião de explanar as suas ideias e os seus estados emocionais, partindo para fantasias secundárias, explicando algum pormenor, desenvolvendo uma ideia ou ilustrando a exposição com exemplos e alusões que mostrem o à-vontade com que se move nos mais diversos campos da cultura, sem correr o perigo de se dispersar excessivamente. Assim acontece, por exemplo, na elegia, em que o terceto se presta a um esquema narrativo e até a excursos que não diluem a tensão expectável.

Pelo contrário, no soneto impõe-se a concentração. O soneto não é imitação de ações, mas antes exposição de um conceito. Os seus catorze versos apresentam a extensão ideal para permitir que o poeta proceda a uma análise introspectiva muito dirigida a uma ideia só, e que, de estrofe para estrofe, de forma simples e eficaz, se vá adensando a tensão lírica e, ao mesmo tempo, intensificando a simpatia do leitor face ao exposto.

As regras impõem-se na doutrinação renascentista e barroca sobre o soneto, acentuando a estrutura lógica da composição. As duas quadras introduzem o tema, a conclusão encontrar-se-á apenas no segundo terceto, se possível condensando-se no seu último verso (a *chave de ouro*), enquanto que ao primeiro terceto está reservado o papel de enlace, de transição entre os dois momentos de análise. Esta estrutura, com funções nitidamente repartidas, será, como veremos, propícia ao soneto pastoril e explica em parte o seu êxito — e o exemplo mais claro será sem dúvida a simplicidade aparente de *Sete anos de pastor Jacob servia*, alicerçada no esquema típico do soneto e na alternância de modos e vozes que é por ele apoiado.

O aparecimento do soneto pastoril e o seu cultivo integram-se com naturalidade no florescimento do imaginário bucólico na Europa renascentista, e mostram bem como uma poética normativa desafia a capacidade de inovação dos artistas. De facto, para um escritor da época, enquadrado numa estética de imitação — ou, mais exatamente, de emulação — e de aceitação da autoridade dos clássicos, a literatura bucólica significava a um tempo a apropriação do mundo antigo e da sua tradição literária, e a necessidade de se assenhorar de tipos literários já existentes para os moldar de forma a expressarem novos ideais.

De certa forma, o mundo bucólico em que se integra o pastor representa uma evasão, conseguida pela instituição de uma sociedade regida por princípios e regras diferentes das que conduzem a sociedade real; mas note-se que esta evasão é apenas circunstancial e

representa, afinal, uma depuração e o reencontro do homem com o que de mais essencial há em si.

Na época de Camões, a figura do pastor condensa eficazmente um imaginário que encontra expressão literária em vários géneros e mesmo em formas de arte diferentes. Ela é uma figura convencional, como convencional é também o cenário em que se enquadra. Aliás, a convenção assume um peso muito forte na literatura pastoril, e talvez daí nasça o facto de alguns dos géneros literários agrupados sob esta designação terem desaparecido quando se alteraram os valores culturais. Enquanto alguns foram recuperados depois de séculos de esquecimento, como foi o caso da égloga, que, codificada sobretudo a partir de Virgílio, renasceu nos séculos XV e XVI, para perder o seu poder de significação e converter-se num exercício académico nos séculos seguintes, subsistindo apenas como rara curiosidade poética ainda nos nossos dias, outros, como a novela pastoril, surgida em pleno século XVI, desapareceram — nesse aspeto, aliás, na novela pastoril ibérica encontra-se bem ilustrado o ciclo de vida e morte de um género literário, tal como ele é concebido por Alastair FOWLER (2021), por exemplo.

Há no uso da figura do pastor um sinal de sofisticação imensa. Com efeito, a poesia bucólica quinhentista integra-se numa época em que a ficção literária tendia à tipificação das personagens, e em que a sociedade se revia num grupo restrito de tipos. Literariamente, o pastor conseguia ser um dos tipos mais definidos e ao mesmo tempo o mais versátil, como dará conta Herrera, ao comentar as églogas de Garcilaso (cf. GALLEGO MORELL 1972:472-75 e *pas.*), e o próprio Cobarruvias, que no seu *Tesoro de la lengua Castellana o Española* anota e explica a conotação que preenche os diversos usos do vocábulo (COBARRUVIAS 1979). Ou, numa data posterior, Francisco Rodrigues Lobo, que apresenta ainda o interesse de ser um dos escritores mais importantes na história da novela pastoril em Portugal. O seu *Discurso sobre a vida, e estilo dos pastores* antecede o volume das *Éclogas* (LOBO 1928), publicado em 1605, quando já começara a edição da sua trilogia pastoril.

Sem ser de uma originalidade marcante, Rodrigues Lobo, que cultivava um tipo de égloga alegórica, rústica, tem para nós o interesse de conhecer as tendências literárias do seu próprio tempo, resultado da apropriação feita de hábitos anteriores, e de analisar com sensibilidade e erudição a imagem compósita e o valor mítico-simbólico que, no início do século XVII, se viam cristalizados na figura do pastor, qualquer que

fosse o género literário da obra em que este se viesse a integrar.

Ao longo do *Discurso*, sublinham-se traços de conotação que acompanham o pastor e permitem que, ao falarmos de literatura pastoril, ou, de uma forma menos precisa, de literatura bucólica, assentemos a caracterização do *corpus* no estatuto da personagem. E independentemente da época, há uma unidade de significação da figura do pastor que ultrapassa as fronteiras do género do texto. Participe ele duma égloga de Garcilaso ou de Camões, ou seja personagem de um drama vicentino ou de uma novela, e cante o amor profano ou o divino, ele vem a constituir, não a representação simplificada de um tipo social, mas antes a redução do indivíduo — de qualquer indivíduo — aos seus traços essenciais, e a acentuação, até ao exacerbamento, das características que permitiram colocá-lo num ambiente também ele idealizado, em que o bucolismo impera (ETTIN 1984: cap. II). Ou seja, a ficção levará à objetificação: ficcionalizando uma personagem pastoril, o escritor criará também o cenário em que ela se vai mover, aceitando expectativas que a figura desperta; o exterior estará também presente, e a análise sentimental não afirmará a sua inteira subjetividade, uma vez que a perspetiva dominante pertencerá ao poeta e não ao sujeito.

Antes de centrarmos a atenção no soneto pastoril, sublinhemos que este processo de cristalização de ideais poéticos é bem nítido na égloga, género oriundo da Antiguidade e definido de uma forma breve como *diálogo entre pastores*. As próprias condições de enunciação, que permitem combinar a alusão pessoal e o discreto apagamento do autor empírico, sublinham o significado humano da ficção, que se torna ainda mais evidente quando o poeta coloca o pastor num mundo também ele idealizado, depurado e perfeito, que lhe amplifica enfaticamente a paixão e o sofrimento. Essa tradição vai ser explorada em todos os géneros pastoris; os poemas apresentar-se-ão com frequência como imitação *à clef* de acontecimentos e aventuras reais, assumindo as personagens com naturalidade as suas características de cortesãos que temporariamente vestiram a roupagem de pastores, procurando a tranquilidade que o destino lhes nega.

Camões explora nas suas *Rimas* várias possibilidades expressivas que estavam já consignadas pela prática poética, em Portugal como em Itália e em Espanha, ou que eram apenas sugeridas pelos próprios códigos poéticos. A sua obra manifesta a vontade de descobrir processos de inovar, inventar possibilidades expressivas inusitadas e, com elas, desafiar os autores

consagrados, impondo ao seu legado a marca da modernidade e da sua sensibilidade particular. Neste sentido, a importância que a égloga toma nos poemas camonianos é evidente, e a atenção que o poeta lhe dedica também. Ora a sua figura central, o pastor, encontra-se também presente num grupo de sonetos que a tomam como centro, organizando-se numa conciliação harmoniosa entre, por um lado, a despersonalização imposta pela criação de uma personagem e, por outro lado, o *lirismo puro* do soneto petrarquista. Aliás, é pastoril e narrativo um dos sonetos camonianos que mais fortuna gozou, a julgarmos pelas cópias e imitações que dele nos chegaram, *Sete anos de pastor Jacob servia*.

Na edição das *Rimas* levada a cabo por Álvaro Júlio da Costa Pimpão, segundo critérios de valorização da tradição impressa que continuam a ser, de forma geral, e apesar de algum excesso, defensáveis no que à atribuição de autoria diz respeito, são pastoris os sonetos que passamos a enumerar e em que nos deteremos brevemente, depois de enquadrarmos a tradição deste tipo de composição:

- Nº 30, 131: *Sete anos de pastor Jacob servia*,
 Nº 60, 146: *Todo o animal da calma repousava*,
 Nº 67, 150: *O raio cristalino s' estendia*,
 Nº 68, 150: *Apartava-se Nise de Montano*,
 Nº 69, 151: *Tomava Daliana por vingança*,
 Nº 70, 150: *Quantas vezes do fuso s'esquecia*,
 Nº 77, 155: *Na metade do Céu subido ardia*,
 Nº 78, 155: *Já a saudosa Aurora destoucava*,
 Nº 103, 168: *Cantando estava um dia bem seguro*,
 Nº 106, 169: *O céu, a terra, o vento sossegado...*
 Nº 112, 172: *Indo o triste pastor todo embebido*.

Os primeiros sonetos pastoris encontram-se em Itália, ainda no século XV, nas obras de Giuliano Perleoni (dito Rustico Romano, fl. 1492-1496) e de Filenio Gallo († 1503); depois, esporadicamente, na de muitos outros poetas, mas será justo sublinhar a importância que tomam na difusão e fortuna deste tipo de composição os sonetos dos italianos Bernardo Tasso (1493-1569), poeta que exerce sobre Camões uma influência maior do que muitas vezes se considera, e de Benedetto Varchi (1503-1565), que foi talvez o seu mais conhecido e apreciado cultor.

No sólido capítulo que introduz um livro seu sobre a tradição bucólica em Espanha, *Resonare silvas. La tradición bucólica en la poesía del siglo XVI*, Soledad Pérez-Abadín Barro organiza núcleos temáticos numa

tentativa de sistematização e apresentação do soneto pastoril italiano e castelhano, que segue, como observa, uma trajetória paralela à do soneto petrarquista, a ponto de se encontrar o soneto pastoril a alternar com poemas estritamente líricos em alguns cancioneiros, *para contraponer notas coloristas y descriptivas a la casuística sentimental carente de soportes concretos*, (PÉREZ-ABADÍN BARRO 2004:29).

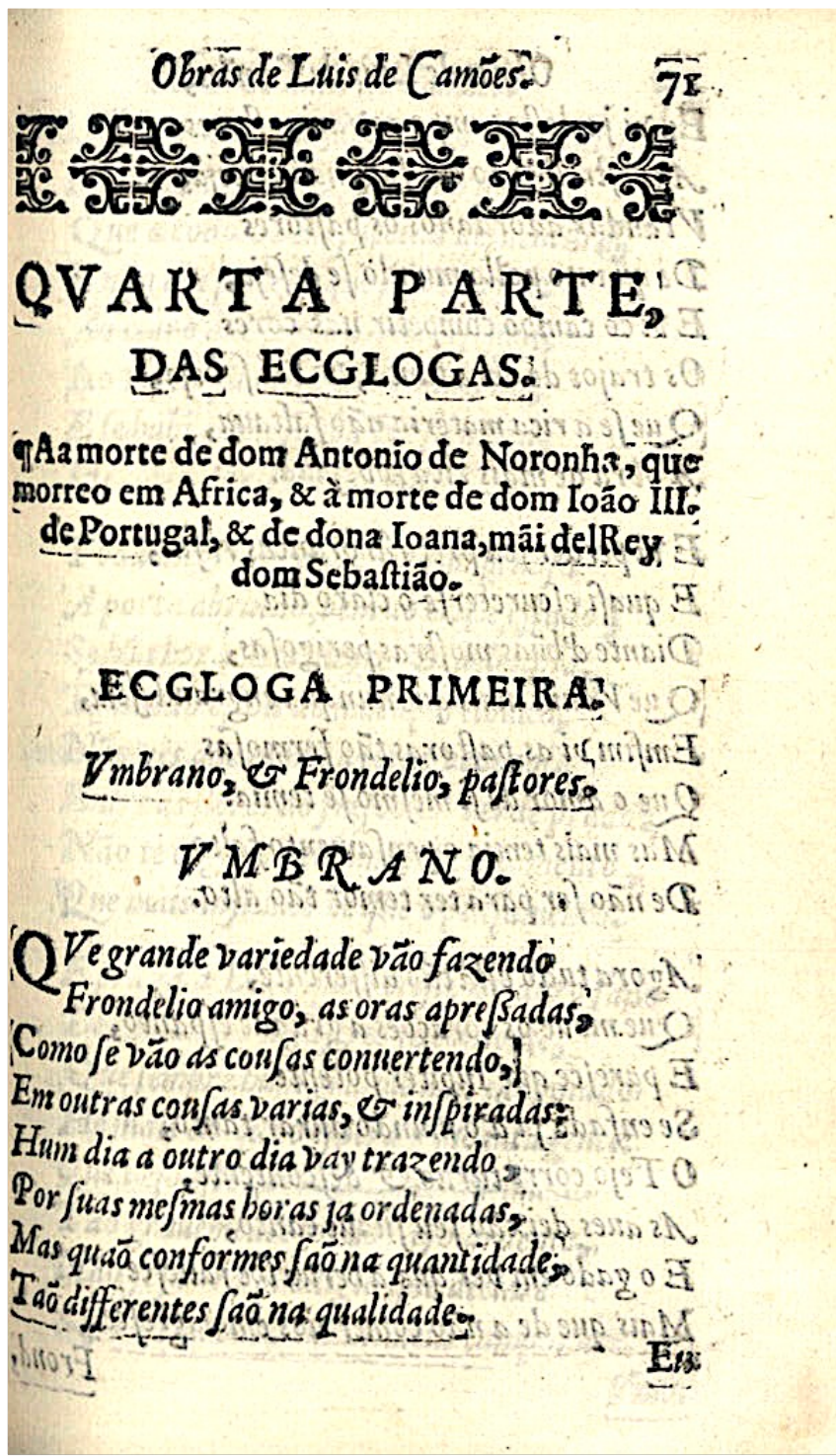
Sigamos, sintetizando-a rapidamente, alguns passos desta sua exposição, pois permitir-nos-á ter uma ideia geral de uma tradição pouco estudada, e nela inserir Camões. Soledad Pérez-Abadín começa por distinguir os sonetos em que a presença do elemento pastoril é mínima e limitada a indícios tópicos, como seja a referência ao gado, e aqueles em que a própria estrutura da composição se baseia numa comparação entre o pastor e o poeta, ou em que o poeta adota um nome pastoril.

O amor, a ausência, o ciúme ou o desdém da pastora tornam-se muitas vezes tema que vem a ser tratado através de uma variada gama de tópicos pastoris em que, como nas églogas, podem transparecer alusões biográficas. Da mesma maneira, os cenários e tópicos pastoris podem exaltar a beleza da amada, e encarecer o enamoramento do pastor. A par, alguns sonetos inscrevem-se na tradição da *Écloga* II de Virgílio, e ambigualmente desenhavam a relação estabelecida entre os pastores em termos que oscilam entre a relação amorosa e a amizade.

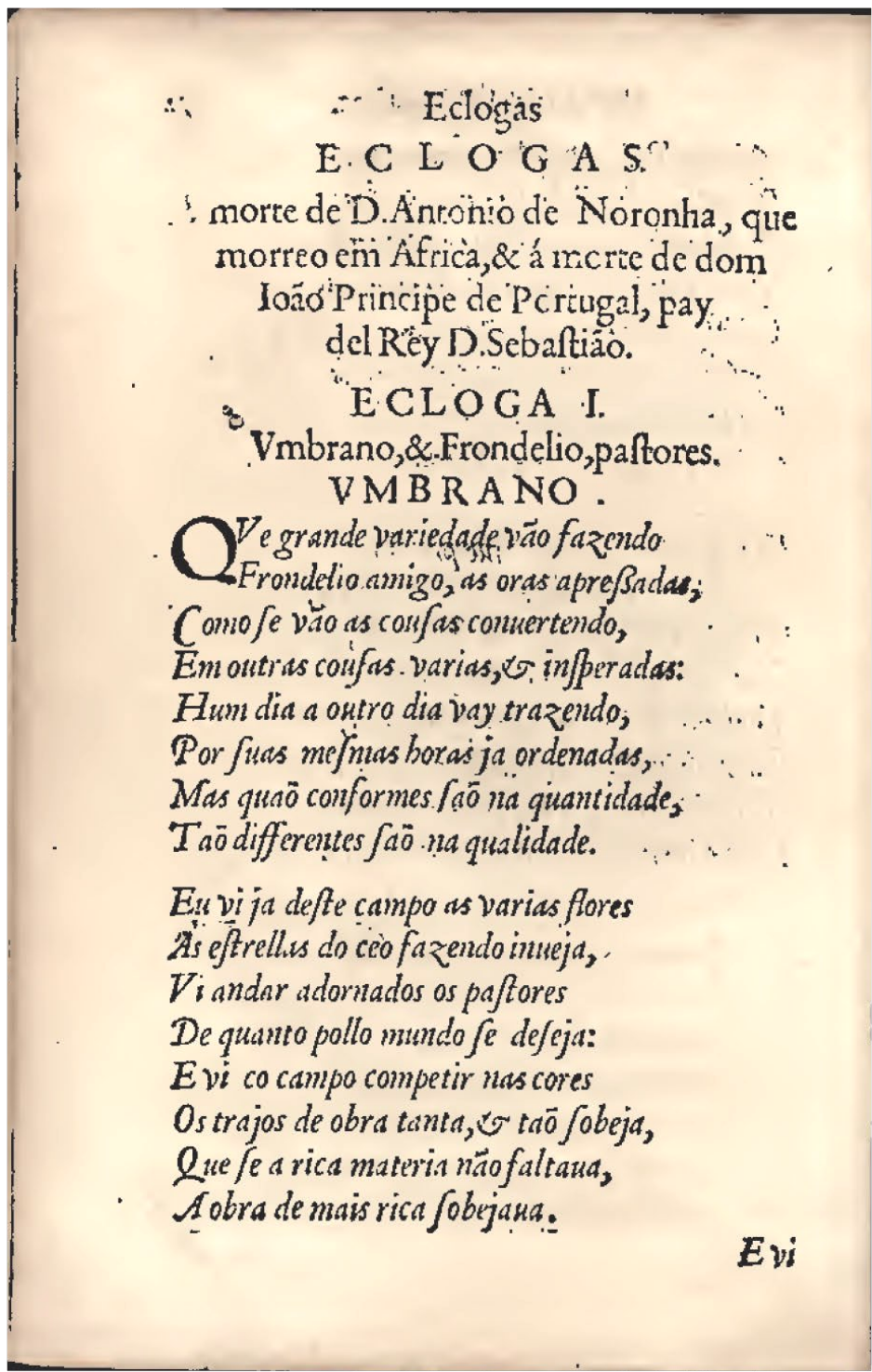
Continuando, e referindo sempre os sonetos de que trata, Pérez-Abadín lembra que é também frequente ser desenhado o convívio entre pastores e ninfas, e que a inscrição de sentidos alegóricos pode originar sonetos pastoris de índole religiosa.

Concluindo a sua exposição, e voltando-se para o seu tema central, Soledad Pérez-Abadín sublinha que, de uma forma geral, os cambiantes explorados no soneto pastoril italiano se reencontram na poesia espanhola (cf. PÉREZ-ABADÍN BARRO 2004:28-44). E, acrescentamos nós, o mesmo se poderá dizer relativamente à poesia portuguesa, em que o soneto pastoril se encontra disperso na obra de alguns autores e em páginas, anónimas muitas vezes, de cancioneiros. E, como é sabido, também entre nós alguns poetas são conhecidos pelo seu nome pastoril e assim referidos, tanto na sua obra como em poemas dos seus contemporâneos.

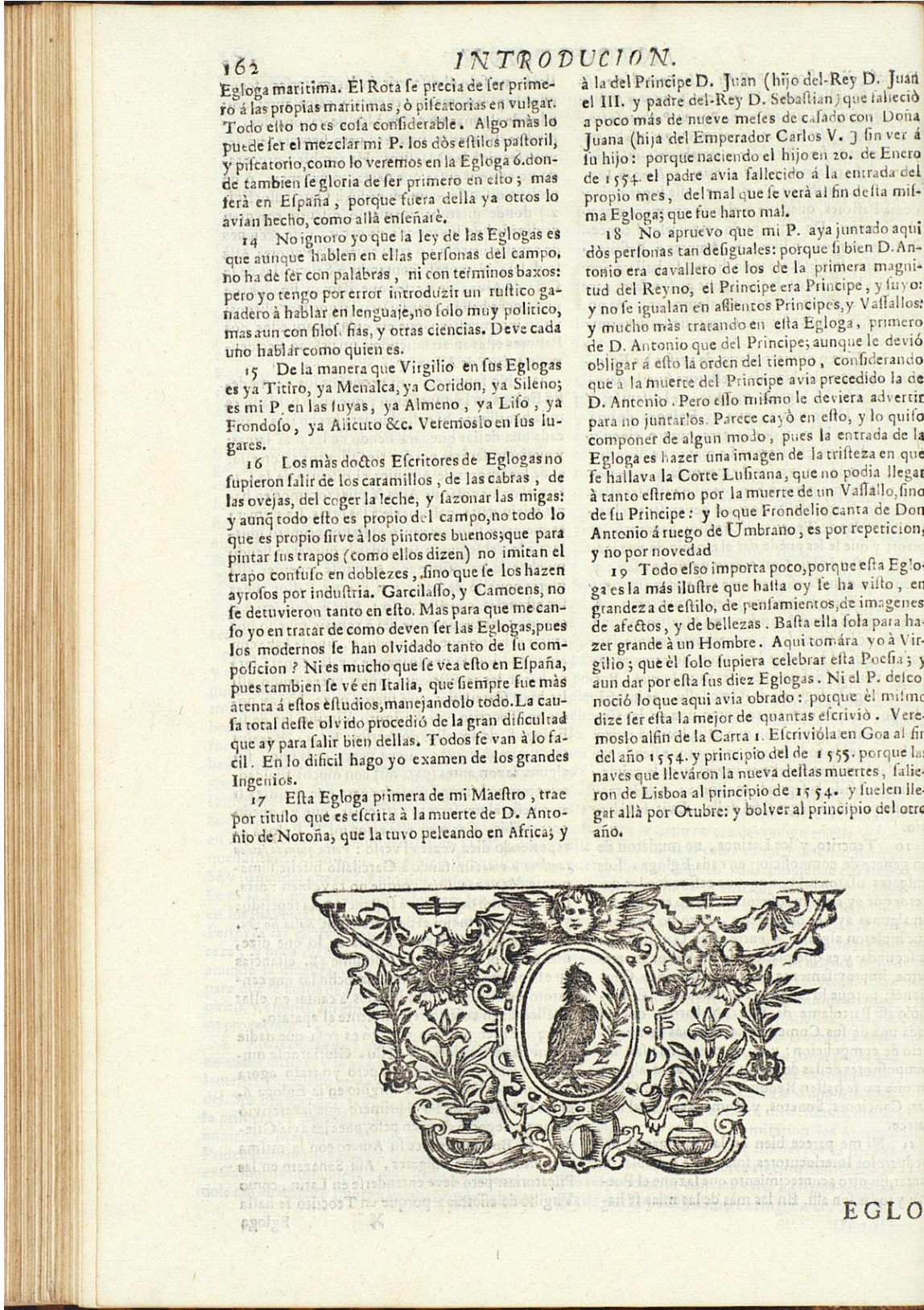
Vejamos com mais pormenor alguns aspetos dos poemas de Camões que há pouco isolei.



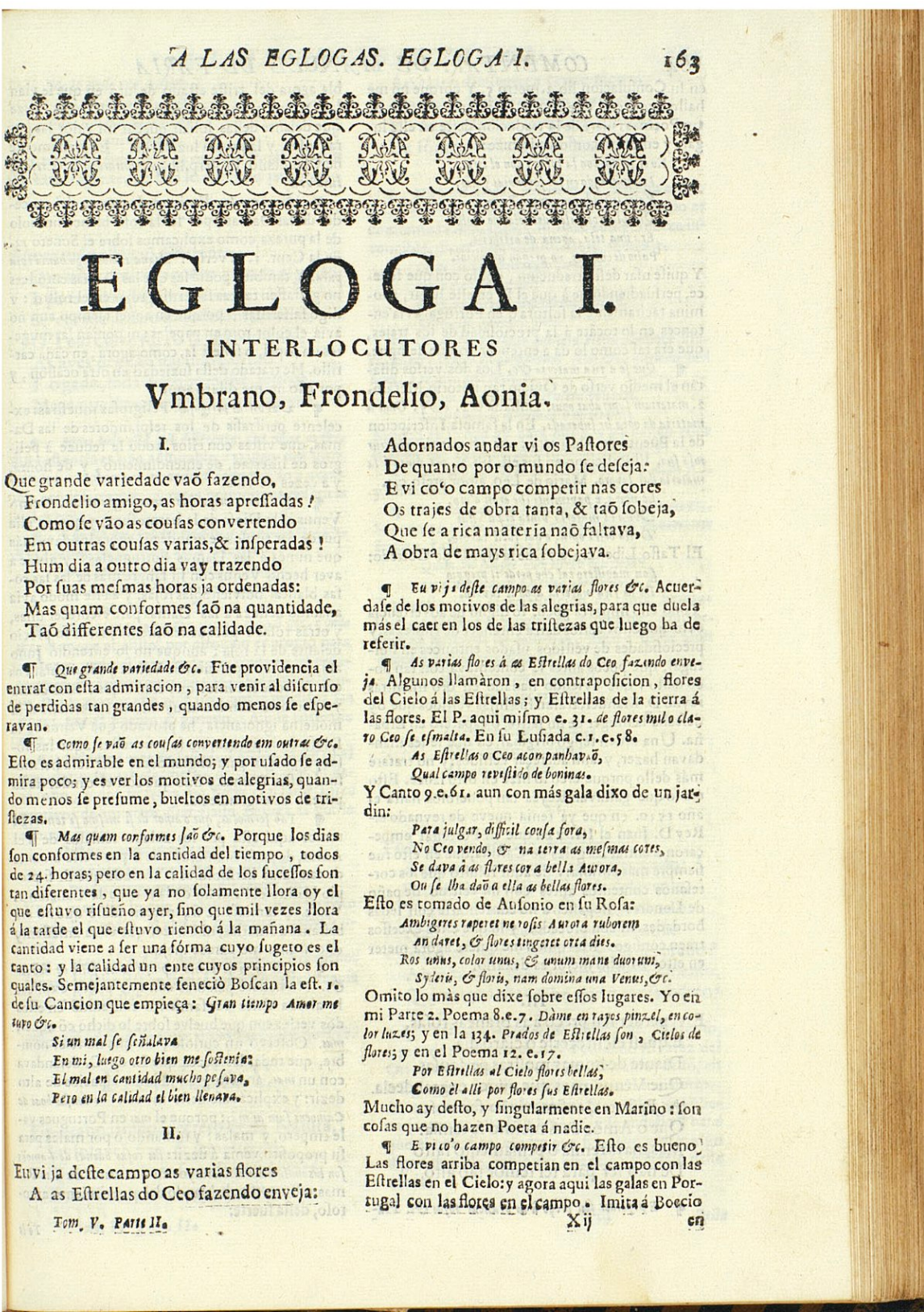
A primeira écloga de Camões, na edição das *Rhythmas* de 1595, por Soropita.



A primeira écloga de Camões, na edição das *Rimas* de 1598, por Estêvão Lopez.



A primeira écloga de Camões, na edição das *Rimas Varias* de 1689, por Manuel de Faria e Sousa.



Faria e Sousa, que continua a ser fonte nem sempre indicada, mas inesgotável, de conhecimento e de caminhos de possível investigação, explora nos seus comentários o carácter de poema *à clef*, que o pastoril detém (SOUSA 1972:41). Nas suas listagens, que, note-se, incluem também muitos poemas erradamente atribuídos a *su Poeta*, encontram-se cerca de 45 nomes. Algumas ocorrências permitem-lhe, com mais ou menos imaginação, refazer passos da biografia dos pastores identificados, e a de Camões em particular. No entanto, lembra também um aspeto importante: nem sempre é possível saber que pessoas se escondem sob estes *nomes fingidos*, e por vezes os factos fantasiados poderão não estar associados a acontecimentos reais.

O pastoril dá a Camões (como a Diogo Bernardes) a oportunidade de tocar com graciosidade em temas que não teriam lugar em sonetos, cujo carácter lírico leva quase automaticamente a estabelecer a identificação do poeta e do eu poético que nele se expressa. Camões preza habitualmente a sua figura do fidalgo que gasta liberalmente, e quando endereça pedidos ou lembra aos seus devedores promessas que não estão ainda cumpridas adota o tom ligeiro de brincadeira. Por conseguinte, evita temas que pudessem criar uma imagem menos favorável do poeta. Alguns destes temas são possíveis na ligeireza das redondilhas, mas não na delicadeza do soneto petrarquista e na discursividade que caracteriza o decassílabo.

Assim, por exemplo, em *Cantando estava um dia bem seguro*, é muito nítido o carácter alegórico do discurso. Neste caso, o poeta identifica-se com o pastor que o diálogo permitirá identificar como Méris (ou Liso, segundo diz Faria e SOUSA 1972:116). É ele quem expõe a sua situação, numa narrativa que recorre a um vocabulário cujo sentido alegórico é, no quadro pastoril, muito transparente. Nas duas quadras, a situação é simples: o poeta-pastor evoca uma cena de adivinhação, muito frequente nas novelas pastoris, por exemplo; segue-se-lhe, nos dois tercetos, a concretização do presságio, evocada novamente em linguagem cifrada: dois lobos, que representam inimigos, adversários ou simplesmente o infortúnio do pastor, degolaram-lhe o gado, tiraram-lhe a riqueza e a sua cordeira amada.

Faria e Sousa procurou nesta interpretação a chave que lhe permitiria resolver o problema de atribuição, uma vez que num manuscrito encontrou o infeliz pastor designado por Liso, forma anagramática de Luís, e a situação contada se ajustaria à biografia de Camões. Carolina MICHAËLIS (1922) conta este poema entre os dedicados a Dinamene; e também Cleonice

BERARDINELLI (1980) dá sobre estes sonetos informações valiosas. Mas a verdade é que o Índice do *Cancioneiro do Padre Pedro Ribeiro* o atribui a Diogo Bernardes, e, ainda que ele não figure na edição do poeta do Lima, também a sua biografia permitiria ver nele um pastor que teve de abandonar a corte e a sua amada quando, por morte do pai, se viu obrigado a regressar ao Minho e a aceitar um cargo no Norte...

Em qualquer um dos casos, vê-se bem como a linguagem pastoril, ligada a um meio afastado do mundo cortês, se presta a aludir a realidades que dificilmente encontrariam espaço no ambiente sofisticado e idealizado da poesia petrarquista. É certo que Bernardes expõe a sua sempre débil situação financeira, antes e depois de Alcácer-Quibir, e despidoradamente até — mas nos tercetos de elegias e de cartas. De facto, são muito mais subtis as poucas alusões que se podem descortinar nos sonetos.

De desencontros amorosos fala o soneto *Quantas vezes do fuso s'esquecia*, que o leitor liga ao que é apresentado imediatamente, porque nele reencontra os nomes das personagens — aliás, é nesse primeiro soneto, *Tomava Daliana por vingança*, que se colhem os elementos que levam a caracterizar este segundo como pastoril. Neste caso, o poeta vai comentando a situação, enquanto o carácter iterativo das formas verbais permite vincar a passagem do tempo, mas a própria composição do soneto esbate a importância do fio narrativo. O comentário final, isolado no último terceto, pertence ao pastor desprezado pela pastora que, também ela apaixonada, tão-pouco encontra retribuição do seu amor:

— *Como pode a desordem da Natura
Fazer tão diferentes na vontade
A quem fez tão conformes na ventura?*

Da mesma maneira, o tema do despeito encontra um espaço apropriado quando se disfarça na garridice da pastora Daliana, que, rejeitada pelo pastor que ama, decide casar com o vaqueiro (termo que significa maior riqueza) em *Tomava Daliana por vingança*. E é também natural que o poeta-narrador possa comentar a situação generalizando até as suas conclusões, e com elas encerrando o poema sem dar margem a argumentos:

*Interesse enganoso, amor fingido,
Fizeram desditosa a fermosura.*

Já o soneto *Na metade do Céu subido ardia* abre com uma referência mitológica que desperta também a conotação bucólica, uma vez que, referindo-se a Apolo, o deus do Sol que com a sua passagem arrasta a

claridade do dia, não deixa de lembrar que também ele foi pastor. O poeta descreve o cenário, e é num ambiente aprazível, onde não faltam a sombra de uma árvore, aves, rebanhos e o som das cigarras, que situa Liso em busca de Natércia (ou, na versão do *Cancioneiro de Cristóvão Borges* em que figura — nº 19 na edição de ASKINS 1979:47 — Hilário em busca de Camila).

O tempo e o desenvolvimento de uma ação instauram o caráter narrativo (imitativo, se se quiser) que justifica a inclusão do cenário. O último terceto mostra bem o caráter de episódio de todo o texto: tudo foi conduzido para que o leitor possa ouvir a voz do pastor e ser surpreendido pela habilidade técnica do diálogo travado entre o pastor apaixonado e o eco que o desengana, num expediente que, não sendo exclusivo da poesia pastoril, nela ganha no entanto relevo:

— *Porque te vás de quem por ti se perde,*
Para quem pouco te ama? (suspirava).
E o Eco lhe responde: — Pouco te ama.

Da encenação de uma situação dá bem conta um soneto controverso, *O céu, a terra, o vento sossegado...*, em que a figura do pastor e o cenário campestre são substituídos por um pescador e pela beira-mar. É uma equivalência simbólica já estabelecida no tempo de Camões, e que teve o seu êxito (Góngora, por exemplo, vem a cultivar o soneto piscatório), apesar de não se apagar por completo a opinião crítica de poetas e leitores que consideraram pouco poético ou delicado o ofício do pescador, e necessariamente prosaica a sua figura.

Como a elegia *Arde por Galateia branca e loura*, habitualmente designada por écloga (a *Écloga VIII*), o soneto de Camões enquadra-se tematicamente na tradição do lamento bucólico, que se desenvolve a partir de Sannazaro e de Bernardo Tasso, e cujos pontos essenciais se reencontram em diversos géneros e tipos de poema.

Em circunstâncias semelhantes, e com laivos de partilhar uma fonte comum, encontra-se o soneto de António Ferreira *Num concavo penedo, onde quebravam*, que leva o seu mais moderno editor, Thomas Earle, a acreditar que António Ferreira conhecia as éclogas piscatórias de Sannazaro (FERREIRA 2000). Uma hipótese que, se se levantar a propósito de Camões, e tomando como base tanto o soneto agora em apreço como outros poemas, tem certamente uma resposta afirmativa, sobretudo se se pensar que há nas rimas camonianas a exploração de

um imaginário ligado ao mar que foi descoberto nas *Eclogae Piscatoriae*.

Publicado em 1526, o livro de Sannazaro encerra seis éclogas piscatórias que adaptam o modelo virgiliano, e conseguem torná-lo natural tanto na expressão amorosa como no louvor e manifestação de gratidão aos mecenas engrandecidos. Mesmo sendo certo que outros poetas imitaram o poeta napolitano, e que por vezes se torna difícil distinguir entre a imitação direta de um autor e a que toma por base outros poemas que nele se inspiraram e o imitaram, a rede que se pode formar à volta dos poemas camonianos de cariz piscatório mostra que Camões conheceu diretamente os textos de Sannazaro (cf. FRAGA 2021), e teve também acesso a textos (individuais ou antologias) que não seriam de acesso fácil fora de círculos letrados restritos em que a cultura e as posses económicas estivessem aliadas.

Nas duas quadras do soneto *O céu, a terra, o vento sossegado...*, a descrição do cenário, feita pelo poeta que, do exterior, observa e vai justapondo os elementos da natureza, prolonga-se com a descrição do pescador, que se confunde com a paisagem; e se, num primeiro momento, o texto parecia apontar para a criação de simpatia entre a natureza e o pescador, as expectativas do leitor são quebradas com fundo sentido do artifício dramático. O primeiro terceto constitui uma súplica, dorida e irracional, do pescador que invoca as ondas; e, pensado como enlace, como ponte que liga a exposição inicial à conclusão do soneto, acentua ainda a dependência sentida pelo homem que viu o mar interferir na sua vida, e em vão procura a compaixão das ondas. Consegue, certamente, comover o leitor; mas, no terceto final, por conclusão, o poeta retoma a descrição, mostrando que não se produziu alteração nenhuma na praia. Com total indiferença, a natureza cumpre cegamente o seu papel. A natureza e o homem seguem cursos independentes:

Ninguém lhe fala; o mar de longe bate.
Move-se brandamente o arvoredor;
Leva-lhe o vento a voz, que ao vento deita.

Só com dificuldade o leitor discernirá se lhe foi contado um episódio temporalmente localizado, ou apresentada uma simples descrição de um quadro de que o pescador faz parte. Micaela Ramon, de acordo com a tipologia que estabelece em *Os sonetos amorosos de Camões*, integra este soneto entre os *sonetos narrativos dialogados* (MOREIRA 1998:148 ss.) e, de facto, Camões explora admiravelmente o estatismo do soneto que contraria o esboço narrativo ou o radical

dramático, numa confusão lírica que só o domínio técnico e compositivo do soneto e de códigos de diferente proveniência (bucolismo, petrarquismo) lhe permitiu.

É tempo de sublinharmos alguns aspetos e concluirmos. Na impossibilidade de, por ora, prosseguirmos esta análise, digamos que as observações feitas nos permitem desde já tirar algumas conclusões acerca da integração destes sonetos pastoris na obra de Camões.

Sem insistirmos agora em que este tipo de composição expressa o combate e a harmonização instável entre o antigo e o moderno, vejamo-lo em primeiro lugar no espírito da sensibilidade camoniana à delicadeza etérea do bucolismo, na linha de uma conciliação de mundos que tinha como modelos paradigmáticos as obras de Sannazaro e de Garcilaso, e que ecoou também em outros poetas contemporâneos, castelhanos e portugueses.

Certamente, na poesia do século XVI a égloga, género em si polimórfico, é o género literário que alberga com mais pormenor a fantasia pastoril. Há, no entanto, poetas em quem o sentimento bucólico se cristaliza também noutros tipos de poema; assim como Diogo Bernardes, que reúne vários sonetos pastoris entre os poemas das suas *Rimas Várias. Flores do Lima* (1597) e em elegias e cartas extravasa a brandura típica do verso bucólico, também Camões sente o encanto do soneto pastoril, que, afinal, partilha muitos artifícios temáticos e enunciativos com a égloga.

Contudo, compor élogas não conduz necessariamente o poeta a cultivar o soneto pastoril. Desengane-se quem esperasse encontrar sonetos pastoris na *Silvia de Lisardo* (1597), de Frei Bernardo de Brito (1569-1617): os sonetos amorosos que aí acompanham as élogas para contar a história dos dois pastores são galantes, de um lirismo imediato e cortês.

Veja-se antes no soneto pastoril camoniano a arte de combinar a variedade e o aparentemente irreconciliável, a possibilidade de explorar as expectativas que se geram à volta de uma forma tipicamente petrarquista, lírica, com uma estrutura narrativa ou dramática. Por um lado, uma composição que propicia o desenvolvimento emocional de uma ideia ou a exploração de um sentimento, através da introspeção, do ensimesmamento até; por outro lado, a possibilidade de ilustrar e exemplificar, de narrar e encenar, através da criação de personagens e de situações que só indiretamente denunciam o poeta que, afinal, não deixa de ser a mão criadora que faz falar os versos.

REFERÊNCIAS

- ASKINS, Arthur Lee-Francis, ed. (1979) *The Cancioneiro de Cristóvão Borges*, Braga: Barbosa & Xavier.
- BERARDINELLI, Cleonice (1980) *Sonetos de Camões. Corpus dos sonetos camonianos*, Braga: Barbosa e Xavier.
- BERNARDES, Diogo (2009) *Rimas Várias. Flores do Lima*, prefácio, fixação do texto e notas de Luís Alexandre da Silva Pereira, Porto: Caixotim.
- CAMÕES, Luís de (1994) *Rimas*, texto estabelecido e prefaciado por Álvaro Júlio da Costa Pimpão, Coimbra: Almedina.
- COBARRUVIAS OROZCO, Sebastián de (1979) *Tesoro de la lengua Castellana o Española*, Madrid: Turner.
- ETTIN, Andrew (1984) *Literature and pastoral*, New Haven/London: Yale University Press.
- FERREIRA, António (2000) *Poemas Lusitanos*, edição crítica, introdução e comentário de T. F. Earle, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- FOWLER, Alastair (2021) The life and death of literary forms, *Remembered Words, Essays on Genre, Realism, & Emblems*, 11-26.
- FRAGA, Maria do Céu (2021) Camões, Diogo Bernardes e Faria e Sousa: as élogas usurpadas e restituídas, *Colóquio / Letras*, 208, 146-159.
- GALLEGU MORELL, Antonio (1972) *Garcilaso de la Vega y sus comentaristas, obras completas del poeta acompañadas de los textos íntegros de los comentarios de El Brocense, Fernando de Herrera, Tamayo de Vargas y Azara*, 2.ª ed. rev e aum., Madrid: Gredos.
- LOBO, Francisco Rodrigues (1928) *Églogas*, ed. J. Pereira. Coimbra: Imprensa da Universidade.
- MOREIRA, Micaela Ramon (1998) *Os Sonetos Amorosos de Camões, Estudo tipológico*, Braga: Universidade do Minho.
- PÉREZ-ABADÍN BARRO, Soledad (2004) *Resonare silvas. La tradición bucólica en la poesía del siglo XVI*, Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela.
- PIRES, Maria Lucília Gonçalves (1982) *A Crítica Camoniana no século XVII*, Lisboa: Instituto de Língua e Cultura Portuguesa.
- QUENTAL, Antero de (1861) «Prólogo» à edição de 1861 dos *Sonetos de Antero de Quental*, reproduzido em Joaquim de Araujo, dir., (1891-1892) *Círculo Camoniano* II, 147-154.
- SOUSA, Manuel de Faria e (1689) *Rimas Várias de Camões*, 2º vol., Lisboa: Theotónio Damaso de Mello; (1972) ed. fac-similada, Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda.
- VASCONCELOS, Carolina Michaëlis (1922) *O Cancioneiro Fernandes Tomás*, índices, nótulas e textos inéditos, Coimbra: Imprensa da Universidade.