

O céu, a terra, o vento sossegado

O céu, a terra, o vento sossegado...
As ondas, que se estendem pela areia...
Os peixes, que no mar o sono enfreia...
O noturno silêncio repousado...

O Pescador Aónio, que, deitado
onde com o vento a água se meneia,
chorando, o nome amado em vão nomeia,
que não pode ser mais que nomeado,

Ondas (dizia), antes que Amor me mate,
torna-me a minha Ninfa, que tão cedo
me fizestes à morte estar sujeita.

Ninguém responde; o mar de longe bate;
move-se brandamente o arvoredor;
leva-lhe o vento a voz, que ao vento deita.

Luiz Vaz de Camões (1984, p. 73–74).

É impossível compreender o movimento “intelectual” de uma civilização sem compreender também o seu movimento “material”. Tal premissa poderá parecer, a um analista de viés estruturalista, esquemática, anticientífica e pouco rigorosa. Em suma, Marxismo tresloucado ou quando muito Historicismo decadente. Porém, por mais complexas que sejam as relações entre o que K. Marx denomina “Superestrutura” e “Infraestrutura”, não podemos simplesmente esquecê-las em favor de uma análise que privilegia a parcialidade, perdendo de vista a globalidade.

Este soneto de Luís de Camões (1524–1580) é o exemplo concreto e cabal disto. Se ele for visto pelo simples viés da análise pautada pela textualidade como imanência absoluta, ele não passará de um brilhante e altamente elaborado jogo de palavras que fascina pelo virtuosismo da linguagem e pela habilidade da construção de um texto equilibrado e perfeito num “espaço poético” altamente condensado (a forma fixa petrarquista). Porém, se sobre ele lançarmos um olhar que alcança para além de tal perspectiva, e busca no texto o que o texto em si não traz marcado, mas que foi indispensável para a sua gestação, aí então o texto poético atinge uma dimensão muito mais ampla, complexa e reveladora de determinados conflitos humanos pertinentes a determinado momento cultural ou até mesmo pertinente a todo fluir histórico. Tal

¹ Informações sobre o autor.

dimensão inaudita, inefável, transtextual poderia ser expressa aproximativamente pela ideia (imperfeita) hegeliana de *geistesgeschichte*...

O soneto de Camões “O céu, a terra, o vento sossegado...”, quando lido à luz desta perspectiva, torna-se o espelho cristalino de todo um processo humano e cultural materializado na dialética da História: A Renascença.

Este soneto é o fiel espelho de um tempo e de suas contradições. De um tempo que se quer uno e estável, que projeta racionalmente a utopia do homem como equilíbrio e harmonia plena, mas que conhece por outro lado o irregular, o “instável” e o assimétrico.

A Renascença é o apogeu de todo um movimento histórico dentro da cultura europeia. É o momento culminante desta tentativa de construção de um mundo novo, um mundo erguido sobre valores diametralmente opostos aos valores do Fundo Medieval. Porém, por maior que tenha sido o esforço de construção desta utopia da racionalidade como referencialidade de uma nova forma de existência humana, a Idade Média e seu mundo mental não se dissolve de todo. Ela ainda persiste sob várias formas, escamoteada no bojo da cultura europeia.

A Renascença, que se pautava pelo ideal de Universalidade, não foi tão forte e tão abrangente como se crê. Durou pouco e expandiu-se de maneira desigual pelo território europeu. Vide o que lhe sucederá: o espírito contrarreformista, o estado absolutista, em suma, o espírito Barroco. Porém, nem por isso deixa de ser um dos momentos mais importantes da cultura ocidental.

Tal permanência, mesmo que escamoteada, do mundo medieval no mundo renascentista aponta para algo fundamental dentro do bojo da Renascença: sua bifrontalidade, sua ambiguidade.

Ao longo dos anos fomos acostumados a ver o período renascentista como um momento de absoluto esplendor da cultura ocidental (o que não é mentira), momento este pautado pela racionalidade, antropocentrismo e secularização do mundo como centro de todos os valores. Porém, esta é uma das faces do mundo renascentista, há outra, e o já citado soneto de Camões a revela, ou melhor, as revela conjuntamente via a representação poética da ambígua relação “Homem/Natureza”. Se o sentimento geral que circunda este poema já despertou em alguns o desejo de associá-lo ao Barroco ou ao “Romantismo”, devemos observar que, pela sua construção, em que a simetria é a viga mestra e a clareza o parâmetro constante, ele está indelevelmente ligado ao espírito renascentista e que toda a sua “atmosfera” funda suas raízes no universo existencial e humano posto pela Renascença.

Assim, se na Idade Média o bifrontismo é declarado e de teor metafísico, existindo uma indisfarçável e nítida cisão entre dois elementos: “Deus” e “Homem”, “o Divino” e “o

Humano”, através da hipervalorização dos primeiros termos destes binômios, temos a construção de uma hierarquia de valores que sustenta a cultura ocidental por quase dez séculos, alicerçando um mundo pautado pela unidade, pela estabilidade das relações humanas em todos os campos, ou seja, o feudo e sua quase perene imobilidade, baseada na fixidez das relações econômicas, sociais e políticas, e disseminada por todas as atividades humanas. Enfim, um mundo onde a única mobilidade possível é a mobilidade do imóvel: Deus, o centro do centro, o móvel dos móveis. Temos, assim, uma sociedade que consegue por um longo tempo elaborar suas contradições internas.

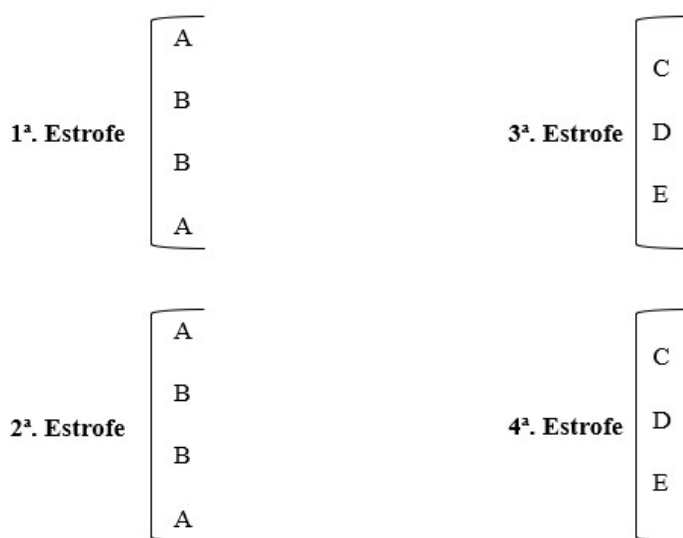
Porém, com o advento da Renascença, se este bifrontismo medieval é destruído, outro surgirá. Se “Deus” e o mundo teocêntrico foram enterrados, em seu lugar será erguida a noção de homem como medida de todas as coisas. Esta tópica fundante do espírito renascentista trará consigo um novo e diferente bifrontismo. O que o medieval tinha de externo, metafísico e transcendental, o renascentista terá de interno, dialético e imanente. O conflito transita bruscamente do metafísico para o histórico, do que estava fora para o que está dentro. Agora, solitário, sem “Deus”, sem transcendência possível, o Homem será seu próprio espelho: diviniza-se a si mesmo pela hipertrofiação do humano. Seu bifrontismo agora é de teor dialético, entre si e si mesmo, entre si e o mundo que lhe cerca. O homem torna-se uma figura ambígua: solitário e senhor do universo, tendo como palco e cenário o mundo natural, que se por um lado é a glorificação da beleza profana, por outro está destituído de qualquer predicado divino. A natureza alcança um estatuto homólogo ao humano, e a antiga unidade e proximidade “Homem/Natureza” posta pelo mundo cristão e pautada pela relação com o divino (ambos seriam o espelho e o reflexo de “Deus”) se perde. A natureza transforma-se no cenário impassível da existência humana, uma pura imanência, não apontando para nada além dela mesma.

Se o homem é agora senhor do universo, é por outro lado o senhor solitário do universo. Dolorosa constatação, dolorosa consciência. O soneto de Camões que em seguida analisaremos é a elaboração, o véu das manifestações estéticas, destas contradições apontadas.

O soneto “O céu, a terra, o vento sossegado...” é um dos mais famosos e citados sonetos camonianos. Nele as inter-relações da “forma poética” e do “conteúdo expressional” são absolutamente perfeitas. Uma espelha o outro e vice-versa, numa sutil dialética de construção do sentido poético.

Do ponto de vista da forma estamos diante de um soneto absolutamente regular. Ele é composto de dois quartetos e de dois tercetos, nos quais os decassílabos heroicos 10 (6,10) predominam. Porém, no 1º. verso do 1º. terceto temos um decassílabo sáfico, e no 1º. e 3º. versos

do último terceto temos uma oscilação entre heroico e sáfico. Tais alterações rítmicas estão intimamente ligadas ao desenvolvimento do soneto e serão a seguir explicitadas. Porém, devemos observar que a predominância dos decassílabos heroicos é indiscutível, dando ao poema um ritmo cadenciado, pausado e equilibradamente fluente, casando perfeitamente com toda a atmosfera construída no poema. Além disso, vários outros recursos serão pregados ao longo do poema para produzir este efeito. Assim, temos associado à métrica o seguinte esquema rímico:



Nele podemos perceber que a regularidade é o traço mais marcante, apontando para a repetição, para o simétrico que acaba redundando, ou melhor, ajudando na construção da “atmosfera” geral do poema, que por sua vez aponta para o regular, o calmo, o tranquilo e equilibrado, atingindo quase a monotonia perpassada de profunda melancolia, fruto da saudade e da recordação.

Porém, não nos esqueçamos que se tal “atmosfera”, habilmente construída pelo poeta, é dominante no poema, ela coabita com o desespero e a angústia existencial da figura humana central do poema: o pescador Aónio, arquétipo do humano num mundo dessacralizado. Observemos que as únicas referências ao “divino” encontradas no poema, Aónio e Ninfa, apontam para a mitologia grega. Aónio é filho de Netuno e a Ninfa é uma figura mítica etérea, intimamente ligada à fecundidade e à vida, porém humana. Temos mitos gregos próximos do humano, o que nos relembra que os próprios deuses gregos são muitas vezes mais humanos do que os homens. Aqui não há nenhuma referência a qualquer forma transcendental possível de existência, não há nenhum deus, nenhum mito, há somente um arquétipo humano e a natureza, e entre eles uma indissolúvel separação e cisão. Esta separação e cisão aponta para o bifrontismo do mundo renascentista anteriormente citado. De um lado temos a natureza, templo da beleza,

porém beleza fletida sobre si mesma, sem nenhuma forma de transcendência possível, apontando somente para o equilíbrio perdido. O equilíbrio que o sujeito não mais possui. Aqui a falta do equilíbrio, que é a falta da Ninfa, vale dizer do mito, aponta para a ambígua relação “Homem/Natureza”: esta é espelho do que aquele perdeu. A unidade não se apresenta como dado objetivo, a separação “Homem/Natureza” é inquestionável. A natureza, que outrora era o espaço do mito (ver a relação “Ninfa/Natureza”), agora é percebida como um simples e impassível cenário no qual o Homem se encontra solitário, perdido e imobilizado pela melancolia:

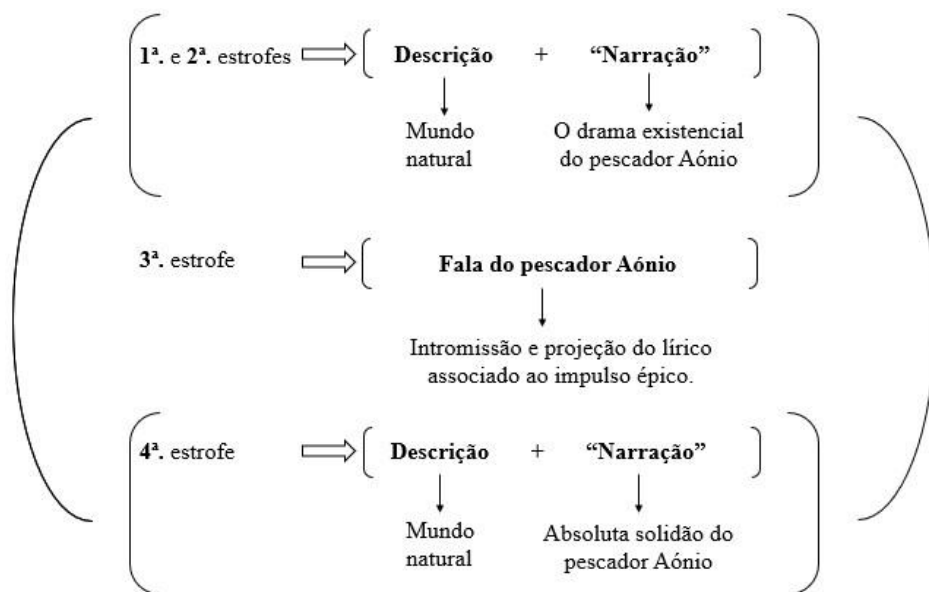
O Pescador Aónio, que, deitado
Onde com o vento a água se meneia,
Chorando, o nome amado em vão nomeia,
Que não pode ser mais que nomeado,

Faz-se necessário até observar que o momento em que esta angústia e desespero existencial do pescador Aónio tornam-se mais intensos – tal momento sendo marcado pela intromissão do discurso direto, apontando para a intromissão do lirismo no seio da “descrição/narração” – coincide com a mudança do ritmo do verso, que transita bruscamente do heroico para o sáfico no verso nº. 9, que é o único autenticamente sáfico do poema. Este verso está localizado na região “central” do poema e intimamente associado à mudança do esquema rímico, que ressalta ainda mais a mudança de planos (“descrição/narração” → “discurso direto/lirismo”). Assim, sob esse aspecto, teríamos um primeiro bloco composto pelos dois quartetos e um segundo bloco composto pelos dois tercetos, porém não se opondo radicalmente, já que o último terceto retoma o 1º. quarteto, criando uma circularidade formal e expressiva, que aponta para a circularidade, regularidade e permanência da situação existencial do pescador Aónio. Se a circularidade é um dado concreto do poema, a cisão também o é, fato este comprovado pela análise da “forma”, bem como do “conteúdo poético”.

Assim podemos dizer que é inegável que a intromissão do lírico no seio do poema aponta para uma cisão. Cisão esta mais intensa se observarmos que, justaposto ao lírico, porém a ele inferior, está o impulso épico, posto que Aónio comporta-se como uma individualidade de caráter prometeico. Ele “desafia” a natureza como um Prometeu pelos avessos, um Prometeu sem fogo, sem deuses, sem água, um Prometeu impotente e absolutamente solitário, que tem na natureza somente um impassível e mudo cenário.

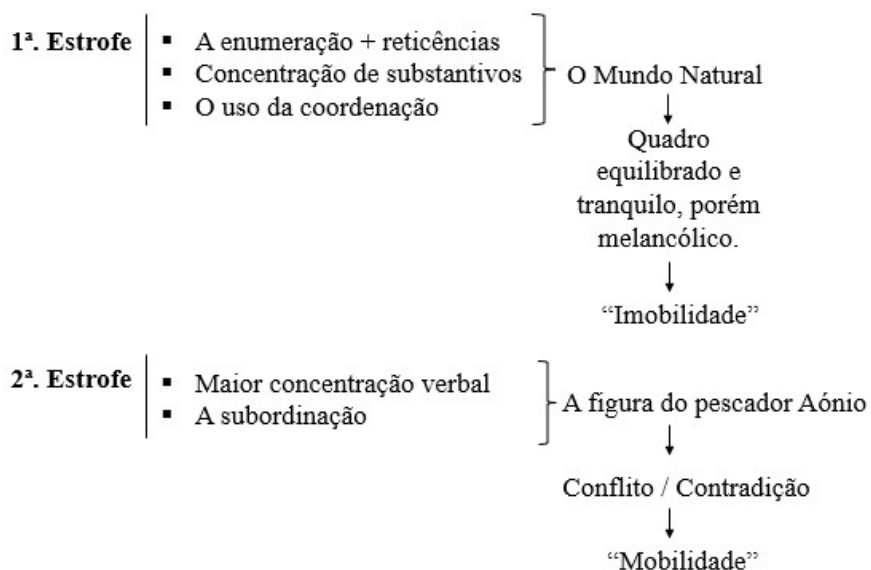
Observando o verso “Ondas, (dizia) antes que Amor me mate”, podemos apontar a presença do vocativo “Ondas”: Aónio interpela as ondas, as desafia, exige delas a devolução do objeto de sua paixão. O vocativo aponta para o que foi dito anteriormente, ele é o signo deste

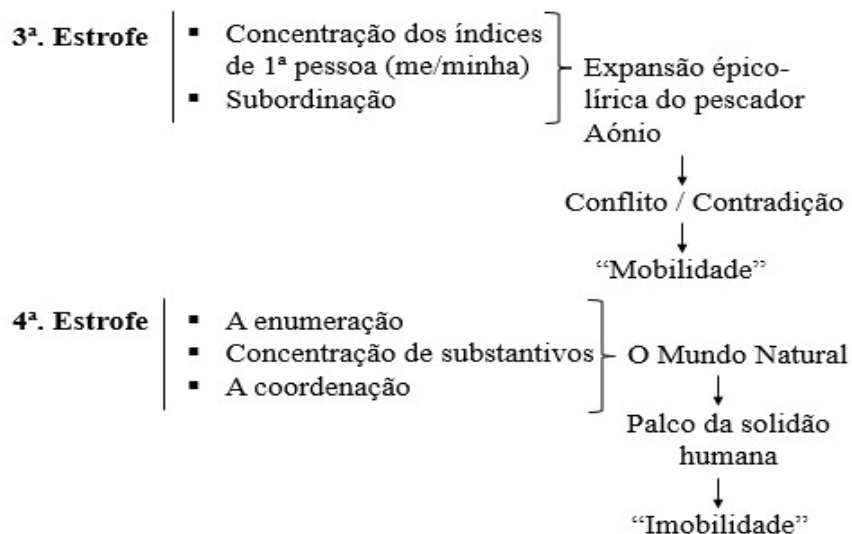
sentimento “épico” mesclado ao lírico, que domina toda esta estrofe. Aliada a tudo está a própria organização do “conteúdo poético” ao longo do poema. Assim, esquematizando, temos:



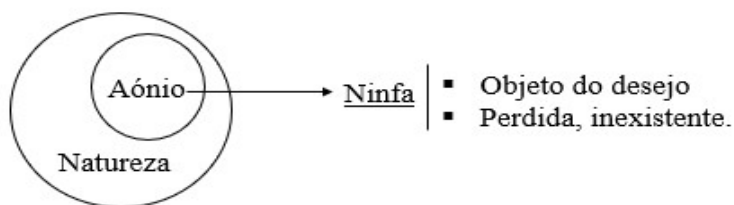
Tal esquema reforça a ideia de circularidade já desenvolvida, bem como a de cisão. Assim, a “circularidade/regularidade” e a “cisão/irregularidade” formal apontam para a “circularidade/regularidade” e para a “cisão/irregularidade” da experiência humana materializada na figura do pescador Aónio; seu fim é na verdade seu começo, e vice-versa: a solidão.

Outro fator que apoia esta circularidade, encontramos na própria estrutura morfossintática do poema. Assim, temos:





O que também pode ser expresso pelo seguinte esquema:



Assim, Aónio, solitário e perdido entre dois espaços, o mar e a terra, vivendo imóvel no intermediário –

O Pescador Aónio, que, deitado
Onde com o vento a água se meneia,

– lança o seu dilacerado apelo a um mundo que nem ao menos lhe permite a possibilidade utópica do eco. Sua solidão é absoluta, a consciência da perda indisfarçável e o luto, a única realidade permanente. A saudade, a tristeza e enfim a melancolia são o signo claro da consciência da perda que se exterioriza via linguagem. Aqui é indisfarçável a relação entre “Eros” e “Logos”. A palavra suporte da linguagem. A linguagem signo da cisão “Homem/Natureza”.

Observe-se que o momento de maior tensão do poema se dá justamente do 1º. terceto, no “centro ideal” da circularidade existencial em Aónio materializada.

Neste centro formal e expressional temos a presença, anteriormente apontada, do discurso direto. A natureza que até agora mantinha-se, e no final manter-se-á no 1º. plano, é subordinada ao discurso do indivíduo que ao menos uma vez a ela se sobrepõe via o lirismo.

Neste exato momento, lirismo/melancolia/consciência/linguagem estão de tal forma inter-relacionados, que são inseparáveis; um aponta para o outro, e vice-versa, e todos apontam para o mesmo lugar: a consciência da perda perpassada por dupla negatividade. Primeiro, a

negatividade da morte que elimina o objeto do desejo e instaura o luto cujo signo é a melancolia. Segundo a negatividade da existência do sujeito da perda, pautada e afirmada pela negatividade da falta do objeto do desejo. Assim, em verdade a morte do objeto implica na morte do sujeito. Porém, uma morte entre todas a mais dilacerante: a morte em vida, a consciência clara e cristalina da perda como constituição essencial do humano. Dupla negatividade: do objeto e do sujeito. Contradição insolúvel, dialética dilacerada, apoteose do trágico, falência do humano.

A perda do outro é a perda de si. A ausência do outro é a ausência de si. Observem-se os seguintes versos:

Torna-me a minha Ninfa, que tão cedo
Me fizestes à morte estar sujeita.

A ambiguidade da sintaxe destes dois versos aponta para esta dupla negatividade. A Ninfa está sujeita à morte, e o pescador Aónio está sujeito à morte da Ninfa. Num dos mais belos e bem elaborados versos do soneto, nós temos a síntese de todo o drama existencial materializado na figura de Aónio. E diante deste quadro, intocável, imutável e indiferente, o mundo se move brandamente, a natureza, esplendor do esplendor, sacralização da beleza do profano, reverte-se em cenário vazio que aponta para o vazio e para a solidão do humano.

Chorando o *nome* amado em vão *nomeia*,
Que não pode ser mais que *nomeado*,

Nome: linguagem. Linguagem: logos. Logos: consciência. Consciência da perda, luto constante, “Eros” inexistente, melancolia, o prêmio dos perdidos, aos quais:

Leva-lhe o vento a voz, que ao vento deita.

REFERÊNCIAS

CUNHA, Maria Helena Ribeiro da. A consciência crítica. In: CUNHA, Maria Helena da; PIVA, Luiz. **Lirismo e Epopéia em Luís de Camões**. São Paulo: Cultrix; Edusp, 1980. p. 40.

_____. Introdução à lírica clássica. In: CUNHA, Maria Helena da; PIVA, Luiz. **Lirismo e Epopéia em Luís de Camões**. São Paulo: Cultrix; Edusp, 1980. p. 7.

CAMÕES, Luís de. **Lírica**. Seleção, prefácio e notas de Massaud Moisés. 7. ed. São Paulo: Cultrix, 1984. pp. 73–74.

VALVERDE, José Figueira. Camões lírico: as formas tradicionais. In: _____. **Camões**. Coimbra: Livraria Almedina, 1982. pp. 92–94.