



**“DA MÁGOA, SEM REMÉDIO, DE PERDER-TE”:
O LUTO COMO TRABALHO DA LINGUAGEM NA POESIA DE CAMÕES
“THE SORROW, WITHOUT REMEDY, OF LOSING YOU”
MOURNING AS A WORK OF LANGUAGE IN CAMÕES’S POETRY**

Mônica Genelhu Fagundes

RESUMO

Ao abordar a arte, especificamente a poesia, como meio (espaço e ato) de resistência, este ensaio parte de duas constatações e de uma confissão. As constatações: (1) para além de todo poder de ordem histórica, de todo instrumento de coerção, seja político, econômico, ideológico, moral ou cultural a que o homem esteja submetido e deva resistir, está a certeza da finitude – a sua e a daqueles que ama. Também (sobretudo, talvez) diante da consciência dessa condição mortal que limita, oprime e fere o humano, cabe resistir. O luto, como modo de lidar com a morte, é, portanto, ato de resistência; (2) Se a resistência se organiza no campo da arte, ela deve se valer das armas próprias dessa linguagem, pelo que aqui importa, tanto quanto a temática abordada na poesia elegíaca de Camões, a forma poética como elaboração de um trabalho de luto. A confissão: este texto é em si mesmo um trabalho de luto, que se vale do exercício de pensamento próprio do ensaio como forma para elaborar a perda que motiva sua escritura. A partir desses pressupostos e desse lugar de fala, realiza-se nas páginas que seguem uma leitura atenta de três sonetos camonianos que compõem o assim chamado ciclo a Dinamene, pondo-os em diálogo com as reflexões de Sigmund Freud, Jacques Lacan e Jean Allouch sobre o luto, bem como com a teoria de Maurice Blanchot sobre a linguagem, que a concebe como trabalho de luto.

PALAVRAS-CHAVE: luto; elegia; Luís de Camões; Dinamene.

ABSTRACT

By approaching art, specifically poetry, as a means of resistance, this essay takes two observations and a confession as its starting points. The observations: (1) the certainty of finitude – of man and of those he loves - is beyond every power of historical order, and every instrument of coercion, be it political, economic, ideological, moral or cultural to which man is submitted and must resist. Also (above all, perhaps) one must resist the consciousness of mortal condition that limits, oppresses and hurts the human being. Mourning, as a way of dealing with death, is therefore an act of resistance; (2) If resistance is organized in the field of art, it must rely on the

weapons of its own language. Therefore the poetic form as a work of mourning matters as much here as the theme dealt with in Camões's elegiac poetry. The confession: this text is in itself a work of mourning, which uses the exercise of thought proper of the essay as a way to elaborate the loss that motivates its writing. From these assumptions and from this place of speech, the next pages present an attentive reading of three Camonian sonnets that compose the so-called cycle to Dinamene, and put them in dialogue with the reflections proposed by Sigmund Freud, Jacques Lacan and Jean Allouch on mourning, as well as with Maurice Blanchot's theory of language, which he conceives as a work of mourning.

KEY-WORDS: mourning; elegy; Luís de Camões; Dinamene.

Para Maud

[...] Devo olhar com uma grande
memória aquilo que se acaba na violência
triste
do poema.

Herberto Helder. Elegia múltipla VII

Vejo que a morte é como romper uma
palavra e passar

a morte é passar, como rompendo uma
palavra,
através da porta,
para uma nova palavra.

Herberto Helder. Elegia múltipla III

Muito se escreveu sobre a lírica do luto em geral e sobre a poesia elegíaca em particular como modos de afirmação da vida: meditações sobre a perda, mas compostas por vivos e para vivos. Triunfo sobre a morte, que é sempre a morte de um outro, experiência de vitória, de superação, de conquista. Escrever a morte seria, portanto, sobreviver. Na raiz dessa leitura está uma profunda confiança depositada na poesia, transferida aos próprios poetas elegíacos como o valor fundamental que teria animado suas composições; confiança no seu poder de conservar a memória, de sublimar a dor, de superá-la por meio da escrita. O canto de luto se revela, assim, como rito iniciático de que o sujeito sai curado e pleno novamente. E de onde pode oferecer a cura a quem o ler: “ouçam a longa história de meus males / e curem sua dor com minha dor; / que grandes mágoas podem curar mágoas”, escreve Camões (1994, p. 185).

Não é este o caminho que tomo neste texto para refletir sobre alguma poesia de tom elegíaco do poeta. Não porque não me pareça coerente e aceitável a inteligente virada dialética que faz da elegia, triunfo. Mas porque o meu lugar de fala tem de ser aqui marcado com radicalidade: é um lugar de luto; bem como este texto é, em si mesmo e de partida, uma vivência de luto. E um modo de resistir, que não se quer nem evitação nem superação, mas experiência, com o que trazer de saber.

“Grandes mágoas podem [sim!] curar mágoas” e elegias no mais largo sentido do termo – poemas, romances, canções, depoimentos, filmes, peças teatrais, textos teóricos – me fizeram valio-

sa companhia nos meses que antecederam e prepararam a escrita deste ensaio. Por isso quis trazer para cá a sua melancolia solidária. Pois o que nelas encontrei não foi o conforto das soluções, a cartografia das saídas, mas contemplações de abismo em parceria; convites ao convívio com o vazio; interrogações sem perspectiva de resposta – *Ubi sunt? Ubi nunc?* – um dizer difícil, por vezes recalcitrante, feito de silêncios insondáveis, dilaceramentos, numa linguagem que, para dizer desde já com Blanchot, “é a vida que carrega a morte e nela se mantém” (BLANCHOT, 1997, p. 323).

Ao refletir sobre o luto, Freud o descreve como um trabalho que consiste numa série de operações de desligamento. Confrontado com a realidade da morte do objeto amado, o ego é compelido a dele desistir pelo incentivo de continuar vivo. Essa exigência não se cumpre, porém, sem resistência ou num único lance. Todos os laços que afirmam a relação com o objeto perdido devem ser desfeitos, um a um, numa incumbência que

será cumprida pouco a pouco, com grande dispêndio de tempo e de energia de investimento, e enquanto isso a existência do objeto de investimento é psiquicamente prolongada. Uma a uma, as lembranças e expectativas pelas quais a libido se ligava ao objeto são focalizadas e superinvestidas, e nelas se realiza o desligamento da libido (FREUD, 2013).

Relendo criticamente a abordagem freudiana do luto, Allouch (2004) atenta para a perspectiva de cura ideal aí inscrita, na previsão de uma *restitutio ad integrum*, pela qual o enlutado, tendo evocado e rompido, um a um, seus elos com o objeto amado, retornaria ao estado inicial, anterior à perda. A fórmula não parece sensata a Allouch, pelo que vem contrapor a essa versão médica do luto (segundo a qual a cura equivaleria à plena recuperação) a revisão proposta por Lacan, que confirma a economia do processo como descrito por Freud, mas inverte o seu sentido. Para Lacan, a rememoração empreendida pelo enlutado não visa ao rompimento, mas antes à manutenção do laço:

Freud nos chama a atenção para o fato de que o sujeito do luto está diante de uma tarefa que seria, de certo modo, consumir uma segunda vez a perda. (...) Será que o trabalho do luto não nos aparece numa luz a um só tempo idêntica e contrária, como o trabalho que é feito para manter, para sustentar todos esses vínculos de detalhe? – e Deus sabe o quanto Freud insiste a justo título no lado minucioso, detalhado, da rememoração do luto com respeito a tudo o que foi vivido do vínculo com o objeto amado (LACAN *apud* ALLOUCH, 2004, p. 194).

Dando sequência a sua reflexão – fundada ela mesma numa experiência pessoal de luto – Allouch retorna a Freud, acompanha Lacan e recorre finalmente ao escritor japonês Kenzaburô Ôe (“Desta vez, ainda, os poetas terão precedido”, diz a primeira frase do livro do filósofo francês), para “situar o luto enquanto experiência erótica” (2004, p. 277). Experiência de perda, sim, e que pela perda se estabelece como vínculo indelével: “o luto não é somente perder alguém, é perder alguém perdendo um pedaço de si” (2004, p. 387). O luto se converte, assim, em sacrifício, pelo qual o enlutado efetua sua perda oferecendo graciosamente (é um termo de Kenzaburô Ôe) um pequeno pedaço de si – “esse pedaço nem de ti nem de mim, de si; e, portanto, de ti e de mim, mas na medida em que tu e eu permanecem, em si, não distintos” (2004, p.12). E, em contrapartida, dispara um movimento de infundável perseguição: “O enlutado está às voltas com um morto que está indo embora levando consigo um pedaço de si” (2004, p. 30). A busca se sabe

inútil, mas se funda em sua impossibilidade mesma para instituir, entre o vivo e o seu morto, a dinâmica do desejo. Consciência do vazio, da distância, e postulação de um contato sempre suspenso na insistência da rememoração.

Os poetas terão *sempre* precedido: “Transforma-se o amador na coisa amada”, diz Camões, e está certo – mas não se trata já de ter em si a parte desejada, como um outro que se ganha para estar consigo, em completude; e sim de perder, com o outro, uma parte de si, e tornar-se, a si mesmo, obra desta perda: “é a vida que carrega a morte e nela se mantém”.

Como uma definição da linguagem este poema ecoa aqui e no ensaio “A Literatura e o direito à morte”, de Maurice Blanchot. Dele o filósofo vai partir muitas vezes para empreender uma reflexão sobre a linguagem literária que a compreende como trabalho de luto. Não um meio instrumentalizado para falar do luto, como de outro assunto qualquer; ou mesmo para dizer o luto em clave confessional, mas operação que é em si conscientemente sustentada por uma perda; que parte dela, que a expõe como vazio e a concretiza numa obra que presentifica ausências, que as constrói e as consolida numa forma. Arquitetura de cisões que produz obras de perda. “Para falar, devemos ver a morte, vê-la atrás de nós. Quando falamos, nós nos apoiamos num túmulo, e esse vazio do túmulo é o que faz a verdade da linguagem, mas ao mesmo tempo o vazio é realidade e a morte se faz ser” (BLANCHOT, 1997, p. 323).

Muita poesia de Camões – não apenas as composições referidas propriamente como elegias, mas sonetos vários, canções, élogos e mesmo o discurso do Adamastor n’*Os Lusíadas* – encontraria lugar no cânone elegíaco ocidental. Neste conjunto, a figura de Dinamene tem posição de destaque. Misteriosa, surge em versos que se ressentem da sua perda e suscitam uma mitologia em que se mesclam pesquisa filológica, interpretação literária, investigação (ou invenção) de episódios biográficos. Seria uma personagem imaginária, Nereida emprestada da cultura clássica; ninfa protetora dos homens do mar na *Ilíada* de Homero? Ou uma adaptação do nome Tin Nah Men, modo de fazer caber no léxico da lírica amorosa europeia a chinesa por quem Camões teria supostamente se apaixonado; aquela mesma que o poeta teria deixado afogar-se no tão falado naufrágio na foz do rio Mekong, para salvar o manuscrito d’*Os Lusíadas*? Ou, ainda, seria este nome um criptograma de Dona Ioana Noronha de Andrade e Meneses, mais uma possível amante do poeta, filha de D. António de Noronha, Conde de Linhares, que teria sido enviada a Oriente como castigo e, também ela, morrido em viagem?

Não importa quem seja: ser de fantasia, fragmento de real ou ficcionalização deste. Tornada nome, ela se converte tão-somente em sentido, em vazio de ser, neste que é, segundo Blanchot, um primeiro trabalho de morte da linguagem, que promove a metamorfose da existência em significação:

O vazio penetra [as palavras]. Esse vazio é seu próprio sentido. Naturalmente, um escritor sempre pode se dar como ideal chamar um gato de gato. Mas o que não pode obter é crer-se então no caminho da cura e da sinceridade. Pelo contrário, é mais mistificador do que nunca, pois um gato não é um gato, e aquele que o afirma não tem mais nada em vista do que essa hipócrita violência (BLANCHOT, 1997, p. 300).

Seja quem tiver sido, Dinamene torna-se “o corpo amado e perdido” (como a Eurydice de Sophia de Mello Breyner Andresen) nos lamentos do poeta:

Ah! Minha Dinamene, assi deixaste
quem não deixara nunca de querer-te!
Ah, Ninfa minha, Já não posso ver-te,
tão asinha esta vida desprezaste!

Como já para sempre te apartaste
De quem tão longe estava de perder-te?
Puderam estas ondas defender-te
Que não visses quem tanto magoaste?

Nem falar-te somente a dura morte
me deixou, que tão cedo o negro manto
Em teus olhos deitado consentiste!

Ó mar, ó céu, ó minha escura sorte!
Que pena sentirei, que valha tanto,
Que inda tenho por pouco o viver triste?
(CAMÕES, 1994, p.175)

Rememorando a cena extrema do desaparecimento da amada, o poema postula como absurdos o abandono, a separação imposta. E como não se pode enfrentar a morte, cobrar-lhe sentido, inquire-se a morta: Eurídice deve contas a Orfeu por esvanecer. Haveria nesse discurso estranho, de culpabilização da vítima, um esforço de denegação, ou uma confissão às avessas do poeta, que perde Dinamene e salva a obra? Talvez não se devesse formular a decisão em termos de uma escolha – ou a amada ou a obra –, mas como procedimento, sequência necessária de ações: perder a amada para, assim, aceder à obra. Conforme a leitura de Blanchot para o mito órfico: “[Orfeu] perde Eurídice e perde-se a si mesmo, mas esse desejo e Eurídice perdida e Orfeu disperso são necessários ao canto” (BLANCHOT, 2011, p. 188).

Esta perda que faculta o acesso ao canto se incorpora e se traduz verbalmente no poema camoniano – trabalho de luto vertido em operação de linguagem. No plano temático, o eu-lírico, enlutado, revisa as lembranças e as expectativas que o prendem à mulher amada para desligar tais vínculos, como previa Freud. Na elaboração formal da composição, os dois sujeitos implicados – eu e tu, amador e amada – compartilham o verbo *deixar*, que indica, porém, ações opostas para um e outro: o abandono, da parte da amada, e a perseverança do desejo, da parte do eu-lírico. Processo semelhante se verifica no segundo quarteto, em que o sentido de distância se anuncia em *apartaste* (ela) e *tão longe* (ele), sugerindo, porém, a separação decidida por Dinamene que se contrapõe ao propósito de união sustentado pelo poeta. O vínculo é evocado e reinvestido, seja pela coincidência lexical, seja pela proximidade semântica das expressões, apenas para ser rompido drasticamente (cruelmente) no desdobramento dos versos.

Curiosamente, as expressões que virão desenganar a cumplicidade entre o amador e a amada são “de querer-te” (“[...] assi **deixaste** / quem não **deixara** nunca **de querer-te**”) e “de perder-te” (“Como já para sempre te **apartaste** / de quem **tão longe** estava **de perder-te**?”). Desejar e perder, perder e desejar: o trabalho do luto sintetizado em suas ações fundamentais. O objeto dos verbos, referido pelo pronome oblíquo *te*, é o índice gramatical de uma Dinamene já desaparecida. Um vestígio sintático seu que resta no poema e conserva ainda a relação daquele objeto perdido com o sujeito que o ama: Dinamene fora um tu para aquele eu. Esvaziado de referente

real e de significado, porém, a massa sonora do que fora um pronome, já agora destituído de sua função, se propaga pelo poema, dispersando-se como fragmento da desinência verbal de segunda pessoa ou sílaba final dos substantivos *morte* e *sorte* e do adjetivo *triste*. Sílaba repetida no final de doze versos do soneto, mas sílaba átona, descartada na escansão dos versos graves que o compõem, a sumir-se na articulação do canto mesmo em que ecoa, esvanecendo. Presente e ausente, nessa hesitação que define o objeto de luto.

A meio do poema, o eu-lírico se ressentido de não ter podido sequer despedir-se da amada antes de sua morte, pelo que se confirma que o apelo inicial se dirige ao nada e não pode ter qualquer esperança de réplica: “Nem falar-te somente a dura morte / me deixou [...]”. Mas esta impossibilidade de falar-lhe é apenas o ponto de partida para um silêncio de outra ordem, terrível silêncio de resposta à interrogação elegíaca, que se abre qual abismo aos pés da forma fixa e supostamente estável e equilibrada do soneto petrarquiano: “Ó mar, ó céu, ó minha escura sorte! / Que pena sentirei, que valha tanto, / que inda tenha por pouco o viver triste?”

A lacuna da resposta é incógnita de um problema trágico que não pode ser resolvido pelo leitor ou pelo sujeito lírico. Pois há um ou outro poeta que propõe enigmas aos seus leitores, sendo, como a Esfinge, detentor da resposta que poderá salvá-los com uma solução de sentido; não é o caso de Camões, que tão-somente compartilha conosco a angústia do seu não-saber. Vítima também do absurdo e das investidas de uma esfinge que nele e em seu discurso vai abrindo feridas.

Assim se estrutura – ou se dilacera – uma escritura sustentada pela perda, pela impossibilidade do resgate de um corpo para sempre perdido, pela impossibilidade de se comunicar com ele, pela impossibilidade de se comunicar com quem quer que seja, e que termina na falha consciente de uma linguagem que não pode identificar, delimitar ou estimar a dor, pois é da esfera do inefável esta pena experimentada pelo sujeito enlutado, estando, portanto, para além de todo consolo. A desmesura de um sofrimento que não chega a consumir-se, por mais que se viva em tristeza, lembra aquela outra discrepância constatada pelo poeta no soneto “Sete anos de pastor Jacob servia”: “para tão longo amor tão curta a vida!” (CAMÕES, 1994, p. 192). Este amor que não cabe na vida converte-se num luto que tampouco pode se inscrever nela ou no poema.

A pena indescritível do poema de Camões, esta pena que se espria além de sua acepção primeira de sofrimento para ser também e simultaneamente condenação e instrumento necessário ao escrever, traduz de modo extremo – incorporando-a e encenando-a – aquela constatação de Blanchot sobre a linguagem que já mencionamos, mas que caberá agora aprofundar. O poema é motivado pela ausência de Dinamene, é forma constituída por essa perda, invólucro desse vazio. E no nome mesmo de Dinamene, no ato de nomeá-la está operada – reencenada – a sua morte. Tornemos a Blanchot, pedindo licença para uma citação longa, mas necessária, que poderá completar este passo da reflexão.

todos aqueles cuja poesia tem como tema a essência da poesia viram no ato de nomear uma maravilha inquietante. A palavra me dá o que ela significa, mas primeiro o suprime. Para que eu possa dizer: *essa mulher*, é preciso que de uma maneira ou de outra eu lhe retire sua realidade de carne e osso, que a torne ausente e a aniquile. [...] Certamente, minha linguagem não mata ninguém. No entanto, quando digo ‘essa mulher’, a morte real é anunciada e já está presente em minha linguagem; minha linguagem quer dizer que essa pessoa que está ali agora pode ser separada dela mesma, subtraída à sua existência e à sua presença e subitamente mergulhada num nada de existência e de presença; minha linguagem significa essencialmente a possibilidade

dessa destruição; ela é, a todo momento, uma alusão resoluta a esse acontecimento. Minha linguagem não mata ninguém. Mas, se essa mulher não fosse realmente capaz de morrer, se ela não estivesse a cada momento de sua vida ameaçada de morte, ligada e unida a ela por um laço de essência, eu não poderia cumprir essa negação ideal, esse assassinato diferido que é minha linguagem.

Separada por completo de seu referente real e metamorfoseada, num outro soneto Dinamene reaparece em sonho diante do poeta:

Quando de minhas mágoas a comprida
maginação os olhos me adormece,
em sonhos aquela alma me aparece
que para mim foi sonho nesta vida.

Lá numa soidade, onde estendida
a vista pelo campo desfalece,
corro para ela; e ela então parece
que mais de mim se alonga, compelida.

(CAMÕES, 1994, p. 177)

A saudade – presentificação da ausência, vazio corporificado de ser – se espacializa, convertendo-se na distância, que é em si mesma a transposição do desejo do eu-lírico para uma dimensão física. O luto se cumpre realmente como perseguição, conforme explicava Jean Allouch, atribuindo-lhe uma disposição cômica, ou, mais precisamente, tragicômica: “O enlutado está às voltas com um morto que está indo embora levando consigo um pedaço de si. E o enlutado corre atrás, com os braços estendidos para a frente, para tentar alcançá-los, ambos, esse morto e esse pedaço de si, sem deixar absolutamente de saber que não tem chance alguma de conseguir” (ALLOUCH, 2004, p. 30).

Já a amada está determinada por uma lei de horizonte: é o limite do sujeito; sua medida e sua limitação; a potência do alcance, o impulso da ação e a consciência antecipada da impossibilidade de chegada, de conquista; o porvir feito corpo, próximo e longínquo, anunciado e adiado. Esta cisão numa dupla distância se concretiza na linguagem, na quebra do nome que, já sabidamente ausência de ser, passa a exibir na sua materialidade de palavra a violência do seu dilaceramento, do atentado a que sucumbe. Obra prodigiosa da linguagem que Camões traduz na cena prosaica, mas traumática, de um despertar que é desengano:

Brado: “Não me fujais, sombra benina!”
Ela, os olhos em mim cum grande pejo,
como quem diz que já não pode ser,

torna a fugir-me; e eu gritando: “Dina...
antes que diga: “mene”, acordo e vejo
que nem um breve engano posso ter.

(CAMÕES, 1994, p. 177)

É terrível o impasse: o nome, desde sempre negação do ser, mas de uma negatividade que a fala corrente suspende pelo pretexto da alusão, da identificação entre ideia e existência, revela subitamente a falácia dessa coincidência. Voltemos a Blanchot e seu gato:

A linguagem corrente chama um gato de gato, como se o gato vivo e o seu nome fossem idênticos, como se o fato de nomear não consistisse em reter dele somente a

ausência, o que ele não é. [...] Essa é a primeira diferença entre linguagem comum e linguagem literária. A primeira admite que a não-existência do gato, uma vez passada para a palavra, leva a que o gato ressuscite plena e certamente como sua ideia (seu ser) e como seu sentido: a palavra lhe restitui, no plano de ser (da ideia), toda a certeza que ele tinha no plano da existência. [...] Mas a linguagem literária [...] observa que a palavra gato não é apenas a não-existência do gato, mas a não-existência que se tornou palavra, isto é, uma realidade perfeitamente determinada e objetiva (BLANCHOT, 1997, p. 313).

No poema de Camões, a simulação do ato de vocalizar o nome da amada, que chama atenção para sua massa sonora, e a fragmentação desse nome, cujos cacos se espalham pelos versos, tornam inevitável a consciência da sua materialidade. A fissura da palavra implica também uma fissura entre significante e significado. Fraturada, a forma exhibe os passos do seu *pathos*: de realidade do ser, à sua ausência, a uma realidade puramente de linguagem. Se a ilusão da identidade entre nome e ser se podia supor ainda quando o sujeito grita “Dina”, é o som mesmo deste nome – feito *apenas* som, ruído incômodo, destituído de sentido – que despertará o eu-lírico para a consciência, para um estado de vigília em que sabe muito bem que é inútil dizer “mene”. No interior mesmo da palavra, na fenda que nela se abre, opera-se a perda do ser: vai-se do grito ao silêncio, da presença à ausência, do engano ao desengano.

Coincidindo com esta violência de abertura e esvaziamento, que acaba por implodir mesmo a paisagem onírica do poema, surge, porém, um novo elemento de real: a materialidade da linguagem. E a palavra que fora lugar de supressão, de sacrifício da existência, poderá, talvez, ser percebida como o seu último refúgio. Bisbilhotando o nome Dinamene, segmentando-o – aceitando a provocação ou, melhor dizendo, seguindo a pista dada pelo poema –, reduzindo a palavra aos elementos mínimos da sua concretude mais gráfica – as letras e sua ordenação – encontraremos aí escondido pelas artes do acrônimo o nome de uma possível amante de Camões: aquela Dona Ioana Noronha de Andrade e Meneses, cuja existência, por muitos apontada como peça de ficção, parece mais plausível e mais provável pela escrita lúdica de Camões do que pela própria genealogia de sua (suposta) família.

Ainda mais bem disfarçada estaria Dona Ioana no soneto “O céu, a terra, o vento sossegado”, cena dramática em que Camões se aproxima muito do discurso tradicional da elegia para desconstruí-lo, apresentando um mundo em desconcerto.

O céu, a terra, o vento sossegado;
as ondas, que se estendem pela areia;
os peixes, que no mar o sono enfreia;
o nocturno silêncio repousado...

O pescador Aónio que, deitado
onde co 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,
Tornai-me a minha Ninfa, que tão cedo
me fizestes à morte estar sujeita”.

Ninguém lhe fala. O mar, de longe, bate;
move-se brandamente o arvoredo...
Leva-lhe o vento a voz, que ao vento deita.
(CAMÕES, 1994, p.174)

A meditação no seio da natureza é um tópico frequente na poesia elegíaca e se faz presente em outros poemas de Camões dominados pela poética do luto. Um caso exemplar é a *Écloga V*, “A quem darei queixumes namorados”. Infeliz no amor, um pastor sofre e se lamenta pela indiferença da amada, tanto mais cruel quando denunciada em vivo contraste com uma natureza que se compadece e compartilha da dor do eu-lírico:

Co ouvir meu mal, as rosas matutinas,
de dó de mim, se cerram e emurhecem;
co meu suspiro ardente, as cores finas
perdem o cravo e lírio, e não florecem.
Coa roxa aurora, as pálidas boninas,
em vez de se alegrarem, se entristecem;
deixa seu canto Progne e Filomena;
que mais lhe dói que a sua a minha pena.

Responde o monte côncavo a meus ais,
e tu, como áspide, cerras-lhe o ouvido;
as árvores do campo, os animais,
mostram sentir meu mal sem ter sentido;
e a ti, as minhas dores desiguais
não movem esse peito endurecido.
Por mais e mais que chamo, não respondes,
e quanto mais te busco, mais te escondes.

(CAMÕES, 2002, p. 259)

A correspondência entre a natureza e o estado de espírito do sujeito, “falácia patética” (“pathetic fallacy”), como a chamou Ruskin, realiza-se plenamente nessa passagem do poema, em que a paisagem desempenha o papel que lhe era tradicionalmente atribuído na elegia: a consolação. No soneto “O céu, a terra, o vento sossegado”, porém, a natureza não participa do luto da personagem, o pescador Aónio, cujo desespero não encontra abrigo, empatia ou resposta num cenário que se mantém inabalado em sua calmaria de *locus amoenus*; numa natureza que não se comove ou se transforma diante da dor do sujeito, mas só faz realçar, por oposição, o seu desespero. Acentua-se deste modo a solidão do enlutado, e ainda mais para conhecedores da tradição poética portuguesa, que não deixarão de se lembrar, lendo o poema de Camões, de cantigas de amigo em que moças saudosas recebiam o consolo tranquilizador dos elementos naturais.

O divórcio entre homem e mundo abre mais uma cisão e exhibe um novo vazio desta consciência poética do luto, percebida como isolamento do sujeito, justamente no espaço que lhe seria mais próprio. As ondas, o mar revelam-se inimigos do pescador: levaram-lhe a amada e parecem de todo indiferentes aos seus queixumes e aos seus apelos:

“Ondas – dizia – antes que Amor me mate,
tornai-me a minha Ninfa, que tão cedo
me fizestes à morte estar sujeita.”

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

Em duas composições explicitamente classificadas como elegias e publicadas na *editio princeps* das *Rhythmas*: “O Sulmonense Ovídio, desterrado” e “O poeta Simónides, falando”, encontram-se também sujeitos poéticos dirigindo-se às ondas, com apelos. No exílio “em terra estranha”,

Ovídio lamenta a distância que o separa da família e da pátria, e projeta nas ondas, que se vão, a esperança de retorno futuro ao lar, por impossível que isso lhe pareça.

Ó fugitivas ondas, esperai!
que pois me não levais em companhia,
ao menos estas lágrimas levai;

até que venha aquele alegre dia
que eu vá onde vós is, contente e ledado.
Mas tanto tempo quem o passaria?
(CAMÕES, 2002, p.144)

Em “O poeta Simónides, falando”, ressurgem o descompasso entre o eu-lírico e a natureza, expresso pela construção em quiasmo que dá conta de representar, com prodigiosa economia, a cisão entre sujeito e mundo, na imagem de um reflexo imperfeito:

Eu, trazendo lembranças por antolhos
trazia os olhos na água sossegada,
e a água sem sossego nos meus olhos.
(CAMÕES, 2002, p.156)

Do impasse representado formalmente pelo quiasmo, o poema escapa pela via mítica, personificando as águas em Ninfas, que poderiam compreender o sofrimento do eu-lírico, comovendo-se e acolhendo a sua súplica:

dizia: ó claras Ninfas! Se o sentido
em puro amor tivestes, e inda agora
da memória o não tendes esquecido;

se, porventura, fordes algũa hora
aonde entra o grão Tejo a dar tributo
a Tétis, que vós tendes por Senhora;

ou por verdes o prado verde enxuto,
ou por colherdes ouro rutilante
das tágicas areias rico fruto;

nelas em verso heroico e elegante,
escrevei cúa concha o que em mim vistes:
pode ser que algum peito se quebrante.

[...]

Elas, que já no gesto me entendiam
nos meneios das ondas me mostravam
que em quanto lhes pedia consentiam.
(CAMÕES, 2002, p. 157)

Acolher a súplica já não significa, porém, abater-se com a dor humana, incorporá-la ou oferecer consolo por ela traduzindo-a em imagens empáticas, como ocorria na égloga “A quem darei queixumes namorados”, onde o canto triste do pastor “mil vezes fez parar no ar o vento / e apiadou no Céu o coro santo; / as circunstantes selvas abaixaram / de dó das tristes mágoas que escutaram” (CAMÕES, 2002, p. 265). O que o eu-lírico pede às Ninfas e elas concordam em fazer por ele é dar expressão à sua dor por meio da escritura, e da escritura poética – “[...] em verso heroico e elegante / escrevei cúa concha o que em mim vistes” –, de que não se espera, tam-

pouco, cura ou solução para o mal, mas um efeito de compaixão (“pode ser que algum peito se quebrante”) intermediado – e a intermediação é aqui fundamental – por uma forma que presente com justeza o amor e a perda. Cabe à linguagem cumprir o luto de que a natureza se exime.

Na elegia epistolar “Aquele que de amor descomedido”, endereçada a D. António de Noronha (pai, talvez, da elusiva Dinamene), a escritura é, mais uma vez, o modo possível de dar alguma forma e algum sentido ao “mal de ausência”:

E, se uma pouca vida, estando ausente,
me deixa Amor, é por que o pensamento
sinta a perda do bem de estar presente.

Se, Senhor, vos espanta o sentimento
que tenho em tanto mal, para escrevê-lo
furto este breve tempo a meu tormento;

porque quem tem poder para sofrê-lo,
sem se acabar a vida co cuidado,
também terá poder para dizê-lo.

Nem eu escrevo mal tão costumado,
mas n’alma minha, triste e saudável,
a saúde escreve, eu traslado.
(CAMÕES, 2002, p. 147)

O luto, “mal tão costumado”, é definido mesmo como uma escrita da saudade, que o poeta transcreve, ou traduz, pois é mister registrá-lo, torná-lo inteligível ao pensamento e comunicável aos outros. É preciso saber furtar tempo ao sofrimento para dedicar-se a escrevê-lo. A suportaçãõ converge-se, assim, em engenho; a experiência, em discurso; a perda, em dádiva: “quem tem poder para sofrê-lo [...] também terá poder para dizê-lo”. O luto é elevado ao estatuto de ato (ALLOUCH, 2004, p. 12) e se assume como potência criadora. Ocorre-me, então, perguntar: seria a escritura uma modalidade daquele “gracioso sacrifício de luto”, evocado por Allouch? A oferta de um “pequeno pedaço de si” (“na medida em que tu e eu permanecem, em si, não distintos”) corporificado em linguagem, lugar de ausência e desejo, falta e perseguição? E o que resta desse sacrifício no poema? Não seria a palavra mesma, em sua materialidade, o signo vestigial da morte de um tu e da entrega de um eu, e, portanto, o refúgio último de um vínculo? Volto a Blanchot:

Ainda há pouco, a realidade das palavras era um obstáculo. Agora ela é minha única chance. O nome deixa de ser a passagem efêmera da não-existência para se tornar um bloco concreto, um maciço de existência; a linguagem, deixando esse sentido que ela queria ser, unicamente, procura se fazer insensata. Tudo o que é físico tem o primeiro papel [...] A palavra age, não como uma força ideal, mas como um poder obscuro, como um feitiço que obriga as coisas, tornando-as realmente presentes fora delas mesmas. [...] é a presença das coisas, antes que o mundo o seja, a perseverança das coisas depois que o mundo desapareceu, a teimosia que resta quando tudo desaparece e o estupor do que aparece quando não há nada (BLANCHOT, 1997, p. 315-6).

Numa sinopse de “O céu, a terra, o vento sossegado”, aponta Hernâni Cidade: “Rápidas impressões de cenário noturno, de infinita calma [...] Depois, rasgando o espaço mudo, a invocação de Aônio, logo abafada no silêncio da natureza impassível. E, rematando no último terceto, a viva sensação daquela imensa melancolia onde os ruídos parecem apenas avivar o silêncio” (CIDADE *apud* CAMÕES, 1992, p. 174). Não seria porém, o contrário: o silêncio a avivar os ruídos,

delegando à linguagem a responsabilidade do luto? No soneto de Camões, o artifício da narração em terceira pessoa propicia um efeito de deslocamento interessante e promove a ocorrência de uma duplicidade de vozes discursivas. Se no primeiro terceto (“Ondas – dizia – antes que Amor me mate, / tornei-me a minha Ninfa, que tão cedo / me fizestes à morte estar sujeita”) manifesta-se o pescador em discurso direto recuperado pelo poema – o que certamente contribui para a sua intensidade dramática –, no quarteto que o antecede temos ainda acesso ao que diz a personagem, mas via discurso indireto, de modo que aí ouvimos a sua fala por intermédio do narrador, ou, dito de outro modo, ouvimos aquilo que o narrador ouve dessa fala.

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

Três vezes referido – no substantivo *nome*, na forma do indicativo presente do verbo *nomeia* e no seu particípio passado *nomeado* – o nome em si não se faz ouvir no poema na sua inteireza de palavra. Inteireza enganosa, é certo, pois, como o sabemos nós, Blanchot e Camões, esta palavra carrega em si a morte daquela mulher que, ao ser nomeada, tinha prevista sua aniquilação no “assassinato diferido” da linguagem; essa mulher que está de fato morta quando seu nome já “não pode ser mais que nomeado”. É vazio de ser, abstração sem corpo esse nome, palavra que a voz deita ao vento ao final do poema, num ritual fúnebre como o de espargir cinzas: este não-gato, este não-corpo, esta materialização metamorfoseada da sua ausência. Matéria ainda, porém, que tem peso; que tem – diz Blanchot:

a densidade sufocante de um monte silábico que perdeu todo sentido. A metamorfose aconteceu. Mas nessa metamorfose reaparecem, além da transformação que solidificou, petrificou e estupefez as palavras, o sentido dessa metamorfose que as ilumina e o sentido que elas ganham com seu aparecimento como coisa, ou ainda, se isso acontece, como existência vaga, indeterminada, impalpável, em que nada aparece, seio da profundidade sem aparência (BLANCHOT, 1997, p. 318).

Algo resta e permanece, como eco de uma voz entrecortada pelo choro, levada pelo vento, disseminando pelo poema fragmentos de um nome, não mais o seu sentido abstrato e vazio, mas a morte de ser que carrega, o seu dilaceramento, o desaparecimento desta ideia de ser num vazio de existência, na linguagem. E depois, novamente, a sua metamorfose numa materialidade outra: o aparecimento da palavra como coisa, massa sonora, maciço silábico sem sentido; palavra que se rompe – é isto a morte, ensina Herberto Helder – que se rompe e passa para uma outra palavra; que se faz eco: essa duração em ausência, essa permanência do que já não dura. Na voz, no fôlego com que o pescador sustém ainda a sua amada, o sacrifício, a perseguição, o desejo – um pequeno pedaço de si (de mim e de ti): letras e sons embaralhados no anagrama que dá nome ao próprio pescador... Aónio, Ioano, que ama Ioana. Meneses, recuperada em sua perda e em sua metamorfose, feita linguagem, carne que se faz verbo: **meneia** (rimado com **nomeia**); e age ainda, como lemos há pouco em Blanchot: “A palavra age, não como uma força ideal, mas como um poder obscuro, como um feitiço que obriga as coisas, tornando-as realmente presentes fora delas mesmas”. Água que com o vento se meneia, na cena erótica de uma natureza que recusa o luto do pescador, mas que a linguagem faz acolher o seu desejo. Água que toca, uma e outra vez, interminavelmente, o pescador que chama pela amada: Ioana que se meneia, Dona Ioana Meneses, Dinamene. Esta tortura de uma ausência presente, esta saudade.

Referências

- ALLOUCH, J. *Erótica do luto no tempo da morte seca*. Trad. Procópio Abreu. Rio de Janeiro: Companhia de Freud, 2004.
- BLANCHOT, M. A Literatura e o direito à morte. In: _____. *A Parte do fogo*. Trad. Ana Maria Scherer. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.
- _____. *O Espaço literário*. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.
- CAMÕES, L. V. de. *Lírica completa II* [Sonetos]. Ed. Maria de Lurdes Saraiva. 2ª Ed. Lisboa: INCM, 1994.
- _____. *Lírica completa III* [Canções, sextinas, odes, elegias, oitavas, éclogas, epigramas]. Ed. Maria de Lurdes Saraiva. 2ª Ed. Lisboa: INCM, 2002.
- DIDI-HUBERMAN, G. *O que vemos, o que nos olha*. Trad. Paulo Neves. São Paulo: 34, 1998.
- FREUD, S. *Luto e melancolia*. Trad. Marilene Carone. São Paulo: Cosac & Naify, 2013.
- RELÂMPAGO. *Revista de Poesia*. Elegias. Ed. Carlos Mendes de Sousa. Lisboa, n. 27, 2010.
- SARAIVA, J. H. *A Vida ignorada de Camões: Uma história que o tempo censurou*. 3ª Ed. Mem Martins: Publicações Europa-América, 1995.
- SILVA, V. A. e. A elegia na lírica de Camões. In: PEREIRA, S. & FERRO, M. (Coord.) *Actas da VI Reunião de Camonistas*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2012, p. 19-31.