

## AUSÊNCIA E DOR: LAMENTOS DE UM PASTOR NAMORADO

*Marina Machado Rodrigues*

Universidade do Estado do Rio de Janeiro/UERJ

Universidade Federal Fluminense/UFF

[mr.marina@terra.com.br](mailto:mr.marina@terra.com.br)

**Ausência e dor: lamentos de um pastor namorado:** O objeto deste trabalho é o estudo da écloga V, de Luís de Camões, “A quem darei queixumes namorados”, no que respeita à dimensão estética. O texto permitiu o exame de conceitos como petrarquismo, neoplatonismo e código cortesanesco; bem assim análises sobre as heranças clássica e italianizante, modelizadas e transformadas, quer pela mundividência maneirista, quer pela sensibilidade própria de Luís de Camões.

**Palavras-chave:** Literatura Portuguesa. Lírica de Camões. Écloga V

**Absence and pain: the lament of a lovesick shepherd:** The purpose of this paper is to introduce aesthetic considerations about Eclogue V, by Portuguese poet Luís de Camões, entitled “A quem darei queixumes namorados” (“Who shall I address lovesick laments to”). The text examines concepts such as Petrarchism, Neoplatonism and a courtier’s code; it also deals with the modelling and transformation of Classic and Italian heritages in the poem, either through a Mannerism worldview, or through Luís de Camões’ own aesthetic sensibility.

**Key-words:** Literature Portuguesa. Lírica de Camões. Écloga V

A revitalização da écloga, a partir do século XV, responde a duas necessidades fundamentais: uma de carácter estético e outra de carácter sociológico. A primeira - o ressurgimento da écloga enquanto forma clássica – é consequência do renascimento estético e cultural promovido pelo *Quattrocento* italiano, que resgata formas genesíacas das culturas grega e latina, como a ode e a elegia; e gêneros, como a tragédia ou a epopéia. A segunda surge como decorrência do cosmopolitismo, que teria favorecido, por antítese, a idealização do espaço campestre, recuperando mitos como o da *idade do ouro* ou o da *aurea mediocritas*, uma espécie de opção, pela via da utopia, à intensificação do gregarismo que a vida nas cidades propiciava e que também se consubstancia nas dicotomias: vida em sociedade/vida solitária ou vida urbana/vida comunitária aldeã, como ensina Cardoso Bernardes (BERNARDES, 1988, p.21). Essa oposição, já evidente nas *Bucólicas* de Virgílio, ganha em Sannazzaro uma dimensão bastante significativa, uma vez que reforça a identidade entre o estado pastoril e a autenticidade das palavras e atitudes.

No séc. XVI, a écloga surge como alternativa da sinceridade discursiva, por vezes “funcionando como reação e como catarse”, em face do crescente contingente populacional concentrado nos centros urbanos. Neste sentido, a poesia pastoril constitui

também “uma deliberada subversão ética do mundo empírico”, não apenas porque “se assume como uma contrafactualidade idealizada, mas porque sua semântica incorpora frequentemente temas de caráter sócio-político, em termos de denúncia ou de problematização” (BERNARDES, 1988, p.21).

Nas élogas camonianas constata-se um universo pastoril ou piscatório, marcado pela carência e pelo inconformismo. O conflito vivido é eticamente insolúvel e resulta, essencialmente, de forças transcendentais - cujos desígnios inacessíveis - são responsáveis pela determinação da carência do pastor. Desta consciência, decorre uma constante interpelação dos valores da justiça e da lógica, sobretudo quando estes, apesar da estreita consonância com o código moral cristão, não se amoldam à evidência e à simplicidade da Natureza. Na écloga V, “ A quem darei queixumes namorados”, a interpelação se dirige à pastora, metáfora da antiNatureza, cuja transformação, provocada pela mudança e pelo tempo, interdita a relação amorosa no presente.

O poeta/narrador inicia o texto com uma interrogação para a qual já sabe de antemão a resposta: a quem dirigirá os lamentos de seu pastor namorado? Quem poderá dar ouvidos às súplicas que ele alega ter ouvido? Sob que nome proeminente elas poderão ganhar amplitude? O objeto de sua homenagem é D. Antônio de Noronha, “grão senhor famoso e excelente” pelas qualidades que reúne e pelo prestígio e fama de que goza nos meios cortesãos. Espera contar com a benevolência do mecenas (“Quem lhe fará divido gasalhado?”) porque alega ser D. Antônio um ser de exceção (“Especial em graças entre as gentes”), de quem emanam as graças espalhadas sobre a terra (“Em vós as graças todas se hão juntado/ De vós em outras partes se reparte”), metáfora da generosidade. O nobre é qualificado também como “estrela guia”, exemplo a ser seguido e garantia de que o canto pastoril fosse ouvido por todos em toda parte. Justificando a escolha do homenageado, declara que as qualidades do mecenas excedem o que buscava (“Em vossas perfeições, Grão Senhor, vejo, /cumprido inda além o meu desejo”) e que para cantar-lhe os feitos seria preciso “aparelhar um novo espírito”. A oposição entre o estilo humilde e o estilo sublime - o primeiro como um

exercício preparador para o segundo - e a conseqüente diferença de tom entre o canto pastoril e o canto épico evidencia-se na estrofe abaixo:

Em quanto aparelho um novo espirito,  
E voz de cisne tal que o mundo espante,  
Com que de vós, Senhor, em alto grito,  
Louvores mil em toda a parte cante,  
Ouvi o canto agreste em tronco escrito,  
Entre vacas e gado petulante<sup>1</sup>:  
Que quando tempo for em melhor modo  
Por vós me ouvirá o mundo todo.

Aqui, metáfora e hipérbole servem ao discurso laudatório comum em dedicatórias.

Na parte introdutória (as quatro estrofes iniciais), observam-se: o pretense tom confessional; a identidade entre poesia pastoril (canto agreste) e autenticidade de sentimentos - associação que remonta às raízes greco-latinas; bem como o desabafo que constitui o canto pastoril: (“Por dar alívio em parte a seu cuidado”).

Segundo o poeta/narrador, as súplicas ouvidas foram transcritas no tronco de uma árvore (“Ouvi o canto agreste em tronco escrito”) e o relato/documento atesta não só as dores do sujeito, mas a veracidade de seus sentimentos, na medida em que não pressupunha qualquer interlocução (“Cuidando de ninguém ser escutado”).

A partir da 5ª estrofe, o poeta/narrador cede a voz ao sujeito lírico - o pastor não nomeado - que é o autor das queixas; o que faz do texto um solilóquio e o distingue das demais éclogas camonianas, com exceção da VIII, todas dialogadas. A escolha de tal estrutura reforça o pretense tom confessional e ao mesmo tempo consubstancia a solidão do sujeito. A pastora não tem voz, é falada, ou melhor, é lembrada. Sua imagem é, ao mesmo tempo, identificada com o sol – tendo a beleza e o esplendor como sema comum – e com a água, conotando a frieza e fluidez de seus sentimentos. Os significantes sol/calor x água/frio, elementos vitais ao homem, associados à imagem da pastora e reunidos reforçam a idéia de que a amada é tão

indispensável à sobrevivência do pastor como aqueles o são à Natureza. A aparente dicotomia é de fato complementaridade.

O espaço é não nomeado; é genericamente o campo, onde o pastor apascenta o rebanho. Não é possível fixar a paisagem em imagens precisas, pois trata-se de referências arquetípicas. É uma Natureza que possui valor essencialmente subjetivo, convertida em intérprete privilegiada das dores do sujeito. Ela também servirá de actante, enquadrando a oposição entre passado e presente.

O texto situa a ação no crepúsculo<sup>2</sup> (“Já declinava o Sol contra o Oriente, /E o mais do dia já era passado,”). Observe-se que a referência temporal está em perfeita consonância com o estado anímico do sujeito que é de profunda melancolia, clima típico da estética maneirista.

O pastor intenta compreender a transformação ocorrida com sua pastora, agora insensível aos apelos amorosos. Aventa diversas hipóteses para justificar-lhe a inumana condição: ou teria nascido no monte Píndaso<sup>3</sup>; ou seria feita de mármore, material que se iguala, pela beleza e dureza, à atual índole da pastora; ou fora convertida em pedra, perdendo a humanidade, embora a aparência desmentisse a metamorfose. Queixa-se de que a Natureza, ao operar tal transformação, converteu-lhe em pedra o coração. Se a formosura faz eclodir o desejo, a condição esquiva da pastora interdita a relação amorosa, restando o canto como desafogo. Na poesia camoniana, a metamorfose é sempre exterior ao sujeito lírico, mas implica consequências que se abatem sobre ele, sobretudo ao nível psicológico, ao contrário do que acontecia na poesia de Petrarca, para quem a metamorfose exprimia o enigma da mulher, que reúne beleza e dureza, halo espiritual e presença material, na irredutibilidade de seu ser.

O sujeito lírico - perplexo diante do silêncio da pastora - alega que seu canto (se fosse ouvido) comoveria gente das mais remotas regiões; que teria o poder inclusive de amansar as feras de Hircânia<sup>4</sup>. Aliás, a fórmula “é mais fácil amansar feras/tigres do que o coração da dama” é um dos tópicos literários da tradição, referida em Virgílio, Petrarca, Tasso ou Boscán - como esclarece Faria e Sousa. Hipoteticamente,

o pastor sugere a possibilidade de sensibilizá-la através do canto, mas percebe que a esquiva é diretamente proporcional à beleza; e que o apelo é intransitivo, ou pior, funciona às avessas: quanto mais a deseja, menos se mostra ela disposta a aquiescer (“Que fazem senão mais endurecer-te?”). A pastora se conforma como a Laura pétrea petrarquista: é a *dolce nemica*, a *aspra fera*, que leva o amante ao desespero, e à qual se associam temas como o contraste entre a irreversibilidade do seu estado e a renovação da Natureza ou o auto-aniquilamento.

Nas quatro estrofes que se seguem (7<sup>a</sup>, 8<sup>a</sup>, 9<sup>a</sup> e 10<sup>a</sup>), o sujeito argumenta, em tom persuasivo, que se a amada ouvisse seus apelos e deixasse a beleza vencer a crueldade veria “a fé tão limpa e pura”, perceberia então os propósitos e a firmeza de seu amor. Mas a adversativa corta, como a navalha, o fio de esperança que se inscrevia na hipótese, ao se dar conta da identidade entre os semas beleza e crueldade que conformam a Natureza de sua pastora (“Mas nunca achei melhor tua beleza, /Senão com ver-se em ti tua dureza”). Queixa-se de que o mal que o acomete (duro e grave) comoveria até um coração que não sente, não humano, portanto. Comoveria mesmo a morte, que não se apieda de qualquer ser vivo. Aqui, em tom argumentativo, estabelece uma relação silogística entre a Natureza humana e os seres inanimados (a água e a pedra) para demonstrar que mesmo a dureza do mineral está sujeita à ação da água, pela persistência e constância, como ensina o adágio. É quando interpelando a lógica racional questiona: como será possível que lágrimas não possam converter um coração? A lógica dos elementos não se aplica a seres humanos? Em que se apoia a ordem cósmica?

Na 11<sup>a</sup> estrofe, as metáforas criam uma relação de identidade entre partes de seu corpo e elementos da Natureza: os olhos são fontes de que manam lágrimas; o peito é conotado como “viva frágua”, que queima com o infortúnio. A autonomia das partes do corpo reflete a herança do código cortesanesco e a conseqüente fragmentação do sujeito.

Amor, Eros, para aumentar seus tormentos, faz arder sempre mais (acende a ardente chama) o desejo. Nesta estrofe, vocábulos e expressões associados criam a relação antitética entre fogo e água, tais como *frágua*, *fogo*, *inflamar*, *acender*,

*ardente chama e ardentes suspiros, fonte/lágrimas*, atestando tanto a presença do desejo quanto a impossibilidade de realizá-lo. Neste espaço não urbano, o sentimento acomete livremente, não se submetendo aos códigos da rígida moral cristã. Não se trata já do “herético desejo”, ou do “baixo sentimento” que provocam culpa ou remorsos. O sujeito, vítima da beleza da amada, não pode deixar de desejá-la, mas é ele igualmente vítima do Amor contra quem é incapaz de lutar.

Na 12ª estrofe, o peito é comparado a um incêndio; e as lágrimas, como a água, serviriam para aplacar o fogo/ardência. Observe-se a pluralidade do vocábulo *água*: água que perfura a pedra, água dos olhos, decorrente da atitude esquiva da amada; água que defende (nesta estrofe o verbo *defender* tem o sentido de afastar), que apaga o incêndio, traduzindo rejeição ou afastamento. Mas a água, metáfora da indiferença dela, ao invés de apagar o fogo, exerce um efeito contrário: mais o acende. A impossibilidade é o combustível para a manutenção do desejo. No jogo: ele - fogo/ ela – água, reforça-se a impossibilidade da relação, já que sujeito e objeto ocupam posições antitéticas. Ainda, a associação entre o elemento água e a imagem da amada reforça o caráter fluido de seus sentimentos.

Nas duas estrofes que se seguem, 13ª e 14ª, o sujeito lírico compara o movimento dos dias e das noites com o seu sofrimento, queixa-se de que “seus trabalhos” (“meu trabalho e mal tão forte”) excedem as canseiras extremas, que sempre conhecem termo, enquanto que as suas não têm fim; ao contrário, ele espera, orgulhosamente, com o decorrer do tempo, mais tormentos ou a morte.

No Maneirismo, e especificamente na lírica de Camões, como ensina Aguiar e Silva (SILVA, 1971, p. 256-257), a poesia amorosa é constantemente dominada pelo tema da ausência, tanto no espaço quanto no tempo. Da distância (no tempo e/ou espaço), o amor e a amada são evocados pela memória, resultando da recordação um sentimento de desengano e frustração. Um dos temas em que se corporifica a ausência amorosa no tempo e no espaço é o “da meditação traspassada pela mágoa em torno das memórias de um amor passado e da amada distante”. O tempo é irreversível, aumentando a mágoa que ensombra o presente. O sofrimento nem na morte encontrará termo.

Solidária com as dores do pastor, a Natureza, nas estrofes 15 e 16, também compunge-se: as rosas emurchecem; o lírio e o cravo perdem as cores e não florescem; as boninas se entristecem. O rouxinol e a andorinha emudecem. A lenda grega ilustra hiperbolicamente a dimensão de seus tormentos, maiores do que os das duas irmãs<sup>5</sup>. A relação entre o sujeito e a Natureza é tão íntima que ela é incapaz de oferecer alento ao amante, a quem a paisagem devolve, por reflexo especular imediato, os problemas de amor que o atormentam. Os montes, as árvores, os animais se mostram sensíveis aos lamentos do pastor, mesmo “sem ter sentido”, mas a pastora, aqui comparada à serpente, insiste em não ouvi-los. Na tradição cristã, Satã, disfarçado de serpente, instiga à queda, persuadindo Eva a desobedecer a uma ordem de Deus, originando a representação do animal como a personificação da tentação, do demônio e da enganação. É comum também a relação simbólica entre a serpente e o princípio sedutor da mulher.

Os apelos e as dores desiguais, desproporcionais, que são as dele, não têm qualquer efeito sobre o “peito endurecido”. Pelo contrário, como já denunciara perplexo, na estrofe 6, exercem um resultado contrário, incompreensível, por ser no mínimo antinatural.

Nesta écloga, a oposição entre dois tempos ilustra também duas concepções amorosas cujas características denunciam as influências da lírica medieval: o amor sob o signo da paixão, próprio do lirismo galego-português e um tipo de amor que se aproxima do clima psicológico experimentado pelo amante nas cantigas de amor, sob o signo do sofrimento. O passado corresponde à versão amorosa vigente nas cantigas de amigo, em que o desejo não fora interdito e a culpa não se interpunha entre os amantes. Como ensina Nadiá Paulo Ferreira (FERREIRA, 1996. P.14) , tal concepção amorosa não inscreve a dor, mas “a expectativa de se viver a verdadeira felicidade”, compreendendo o amor como “Promessa de Felicidade Fálica” e se afirmando como “um valor que está acima das leis morais de uma sociedade que exige das mulheres a castidade antes do casamento” (FERREIRA, 1996, p.14). O naturalismo aparente na proposição atesta tal fato - “Ali onde mil vezes me mostravas/Ser eu de ti o pasto desejado”. O verso foi mudado na 2ª edição, muito provavelmente, pela crueza inscrita – a identificação entre pasto/ alimento desejado.

O erotismo se manifesta também nos símbolos do cervo e da fonte, como a tradição literária tem mostrado. Leodegário A. de Azevedo Filho, demonstrou exemplarmente, em sua leitura de *As cantigas de Pero Meogo* (AZEVEDO FILHO, 1981, pp. 122-123), as relações simbólicas de tais significantes na lírica trovadoresca:

A imagem do cervo, como símbolo de sexualidade viril, tanto se encontra na mais remota tradição pagã como na própria tradição bíblica. Menendez Pelayo (HHE), a propósito, lembra o perdido opúsculo de São Paciano, Bispo de Barcelona, intitulado *Kerbos ou Cervos*, onde era combatido o costume pagão de se disfarçarem os jovens com máscaras de cervo nas Kalendas de Janeiro, para cometerem excessos de ordem sexual. Essa tradição pré-cristã, possivelmente, mesclou-se com a própria tradição bíblica, redimensionando-se, em sentido espiritual, o símbolo do cervo. Com efeito, nos *Cantares de Salomão*, 2, 8-9, lê-se: O meu amado é semelhante ao gamo, ou ao filho da gazela; eis que está detrás da nossa parede, olhando pelas janelas, espreitando pelas grades. E antes, 2,7: Conjuuro-vos, ó filhas de Jerusalém, pelas gazelas e cervas do campo, que não acordeis nem desperteis o amor, até que este o queira.

Por isso Mendez Ferrin (OCPM) afirma que 'a comparación do cervo ao amante é común coa literatura bíblica e que a imaxe da ferida pra simbolizar os males do amor ten un grande desenrolo en toda a literatura europea' (op. cit. p. 59).

Mas nos parece pouco feliz a tentativa de Filgueira Valverde (PCV), a partir da insistência da junção de dois elementos (cervo e fonte) em querer ligar o tema à influência do Salmo II, 42.1 (A alma anela por Deus). A nosso ver, o referido Salmo não pode ser a fonte literária do tema, por ter caráter apenas místico: "Como deseja o cervo a água da fonte, assim deseja a minha alma a ti, Deus." Ora, nas cantigas de Pero Meogo, o símbolo não esconde as suas conexões pagãs, opondo-se assim ao sentimento religioso e puro de anseio da alma por Deus. Se há influência bíblica na constituição do símbolo, esta se encontra, como acima indicamos, no *Cântico dos Cânticos* do Rei Salomão. Aubrey Bell (MLR) apesar de sua explicação unilateral ou apenas religiosa, de há muito havia defendido essa tese. Ainda assim, tal influência naturalmente se mesclou com a própria tradição pré-cristã ou pagã na Península Ibérica. Por isso, afirma Eugênio Asensio: "El ciervo, símbolo fálico, pertence a la mas típica herencia del paganismo hispánico." (op. cit. p. 56). Na verdade, portanto, a mais remota origem do símbolo se perde na noite dos tempos... E o que nos interessa, para explicar o mito na linguagem poética do jogral galego-português, é a compreensão de que o cervo simboliza a sexualidade masculina, ao contrário do sentido que hoje tem, mesclando-se a tradição pagã com a tradição cristã.

Sobre as origens remotas do tema da fonte, ensina também Azevedo Filho:

(...) lembra Mendez Ferrin (OCPM) que, na época pagã, era costume render-se culto às fontes, através de oferendas de pão e vinho, em relação mais ou menos vaga com os ritos da fecundidade. Eugênio Asensio (PCR), bem antes, já indicava que a fonte é um símbolo complexo de sugestões, entre as quais a idéia de renovação e fecundidade. Ainda hoje, aliás, são comuns as referências ao tema: a

fonte mágica, a fonte de amor, a fonte da juventude, a fonte da vida... Por isso, lembra ainda Mendez Ferrin (OCPM) não ser estranho que a influência religiosa da Idade Média tratasse de imprimir caráter cristão ao mito pré-cristão. A *Bíblia*, como se sabe, em particular nos Salmos e Provérbios, está repleta de símbolos ligados à fonte. Assim, é perfeitamente provável que tenha havido uma interpenetração semântica entre o conteúdo pagão e o conteúdo cristão da visão da fonte como origem da vida ou símbolo de fecundidade. Ou seja: a influência cristã ou bíblica teria, espiritualmente, redimensionado o mito pagão da fonte, envolvendo todos os seus ritos relacionados com o tema da fecundidade (1981, p.121).

O verbo *folgar*, neste contexto, também reforça as referências eróticas contidas nos símbolos do cervo e da fonte.

Se o passado sugere a realização amorosa, o presente é marcado por dor e ausência. O sujeito persegue as imagens do passado, mas as buscas mostram-se infundadas (“No campo em vão te busco e busco o monte,”). A passagem do tempo transforma o amor sob o signo da paixão em amor impossível e as lembranças de um tempo feliz dão lugar ao discurso disfórico que atinge a paisagem e os seres vivos. O amor realizado no passado se transforma em engano no presente. Contudo, o amante desenganado não pode abrir mão de seu desejo e o descompasso entre amante e amada é responsável pelo sofrimento que se abate sobre ele, clima mental do qual participa também o trovador, na estética do amor cortês. Muito embora o amor camoniano não reproduza o modelo do amor cortês, é inegável que ambos partilham estados anímicos semelhantes. Afinal, entre a Idade Média e o século XVI medeiam a experiência de Petrarca e a dos petarquistas.

Na 18ª estrofe, a Natureza transformada – o lugar ermo (“Este lugar de ti desamparado”) - se opõe à Natureza esfuziante contemplada no passado. Na poesia camoniana, a mulher é, muitas vezes, o contraponto da Natureza, submetida que está aos padrões e códigos morais que interdita o desejo.

O sofrimento, amplificado pela lembrança da felicidade pretérita, engendra o apelo, expresso no imperativo, no uso da hipérbole e da metáfora encarecedora (“Torna meu claro Sol, vem já meu bem,/ Torna pois já pastora a este prado/ Ouve-me, pois me vês já morto e frio”). A argumentação também se vale da parábola ou do discurso exemplar, típicos das súplicas de amor camonianas, precedendo, de forma silogística, a interrogação na negativa: “Bem vês que por amor se move tudo,/ E não

há quem d'amor se veja isento:/(...) A música do leve passarinho (...)/ A fera que é mais fera e o lião/ O cervo que escondido e emboscado,/(...) Se o animal insensível que não sente, /Também sente d'Amor a frecha dura,/ Por que te não abranda o fogo ardente/ Que procede de tua ferrosura?". Aqui o sujeito recorre ao mito bíblico<sup>6</sup> de Josué para questionar a falta da pastora. Nas líricas do *dolce stil nuovo*, petrarquista e petrarquiã, em conformidade com a herança da lírica provençal, é recorrente a relação entre a luz e a presença da amada; ou dos olhos como via natural pela qual o amor penetra na alma e no coração do amante. Atente-se para a importância que a vista e o olhar adquirem na gênese e no desenvolvimento do amor nos tratados do neoplatonismo renascentista.

O sujeito passa a descrever os efeitos decorrentes da ausência da amada na paisagem e nos animais: ("Secou-se o campo dês que lhe negaste/ Dos teus fermosos olhos a luz pura"); ("Não paze o branco gado com secura"). Observe-se que o sentimento da Natureza ocupa um lugar de destaque na literatura do século XVI, como acredita também José Augusto Cardoso Bernardes:

(...) não apenas como pano de fundo, mas também como tema obrigatório e estruturante de grande parte da literatura da época. E, se em muitos casos, a sua representação se situa ainda próxima dos estereótipos latinos configurados em torno da oposição entre o '*locus amoenus*' e o '*locus horrendus*', de uma forma geral, a sua importância excede esses parâmetros, funcionando como quadro de referência positivo em que o sujeito poético projeta seus sentimentos, por identificação ou por contraste. Deste modo, a Natureza surge como confidente dos gostos e dos desgostos humanos, como espaço de celebração ou de lamentação ou ainda como cenário de utopias e ucronias que se substituem às próprias coordenadas da História. (BERNARDES, s/d, vol.II, p.21-22)

A *secura* do solo metaforiza Eros como penúria (Thánatos), índice da interdição. A ausência dos olhos da amada implica a morte da flora, que não sobrevive sem a luz do sol, exercendo o mesmo efeito sobre o sujeito, que define. Nova alusão à fonte ("Secou-se a fonte donde já te olhaste/ Nega, sem ti, a terra dando gritos, Pasto às cabras e leite aos cabritos."), desta vez pela negativa, - em oposição ao valor simbólico que sugeria nas cantigas de amigo. A notação temporal (agora) sublinha o contraste entre passado (melhor que agora) e presente (áspera e dura). A coita de amor, efeito

da privação do objeto, está presente tanto na lírica medieval como no código petrarquista, mas a escolha do vocábulo *gritos* traduz os sentimentos de dor e angústia na visão subjetivada da Natureza, em perfeita consonância com o imaginário maneirista.

Na 20ª estrofe, a amada é novamente conotada como doce, mas cruel inimiga (inimiga x amiga das cantigas, receptiva aos apelos amorosos), repercutindo a imagem da *Laura pétrea*.

A passagem do tempo não minimiza o sofrimento (“Com meu chorar por ti, contino cresce;/ Este ribeiro, quando amor me obriga,”), ao contrário, só faz aumentá-lo. É sob o signo da desesperança que se move o sujeito.

A argumentação apoiada na experiência demonstra, por contraste, o absurdo da atitude feminina: (“Não há fera que a fome não persiga; Nem o campo sem ti já não floresce;”). Os olhos dele, obnubilados, já não veem: (“Cegos estão meus olhos, já não vem, /Pois que não podem ver meu claro bem.”). O oximoro, figura recorrente na estética petrarquista, é amplamente empregado na poesia camoniana: “compostos em *concerto desigual*”; “*cara minha inimiga*”; “*abarco e nada aperto*”; “*em paz com minha guerra*”; “*mansa fera*”, etc.. Tal recurso associa-se a processos de amplificação do conflito, como em: “*doce cruel minha inimiga*”, também típico do Maneirismo.

Mudando a estratégia e abrindo mão da argumentação racional, o sujeito apela aos sentimentos da amada, passando a enumerar os resultados provocados por sua ausência na paisagem e nos animais: a tristeza do campo sem flor, devido à *secura* (“Não chove ao pasto, já que há d’agoa falta”); o gado perece com a falta de chuva: (“As mansas e pacíficas ovelhas/Sem ti perecem e o Céu também lhes falta;”); as abelhas não acham flor, pois os campos estão secos (“Não acham flor as melífluas abelhas;”); abrolhos são produzidos com as lágrimas vertidas pelo pastor (“Com lágrimas que manam dos meus olhos,/ Produze a terra já ásperos abrolhos”).

O uso do imperativo funciona como um retorno ao discurso racional (“Torna pois já pastora a este prado/ Torna, vem já, meu Sol tão desejado,”) em que o

amante enumera os diversos benefícios que a presença dela traria (“E restituirás esta alegria;/Alegrarás o monte, o campo, o gado,/Alegrarás também a fonte fria”). Aqui novamente a pastora é conotada como o sol, o que sublinha sua importância para a manutenção da vida dele e da Natureza, em relação especular. Também a aliteração em *dura/dureza* iguala pelo predicado dois termos: a pedra e a amada.

Na estrofe 24, as lembranças da felicidade vivida tornam seus tormentos mais dolorosos. Reassegura a firmeza de propósitos (“Não te quero eu a ti mais que a meu gado? Não sou eu mesmo aquele que tu amaste?”) que contrasta com a inconstância dos sentimentos dela. Questiona as razões que a fizeram deixá-la de amá-lo (“Pois onde mereci tão grão desvio?”). Onde errou para merecer tanta indiferença? Aqui claramente se mostra a mudança e a passagem do tempo como degradação, de acordo com a ótica maneirista (“Teu coração de mim tens apartado/ E o lugar também desamparaste”). O verso: “E do primeiro amor que me mostraste,” admite a ambiguidade de sentidos: foi ela quem fez revelar a ele o amor ou ele foi o seu primeiro amor? Ou, ainda, a revelação foi simultânea? De qualquer modo, se configura a mudança de estado, responsável pelo dissídio, que é um estado de espírito tipicamente petrarquista e encontra no Maneirismo terreno favorável a seu pleno desenvolvimento. A harmonia refletida no petrarquismo renascentista transmuta-se numa visão dominada por sinais de inquietude e de preocupação. O caráter fugidio da figura feminina, bem como a dificuldade de captar sua essência, a impossibilidade de viver o amor como um sentimento gratificante, ou a aguda consciência do caráter inexorável da passagem do tempo e da insignificância do gênero humano em face da prepotência das forças que o comandam, instauram o dramático e doloroso sentido de dissídio petrarquista. O sentimento da Natureza ilustra-o muito claramente. Se o mundo natural, para a sensibilidade petrarquista, se faz espelho direto do que vai na alma do sujeito, neste contexto, as mágoas e os dramas que nele se projetam não podem deixar de se mostrar também muito mais violentos. O lamento proporcionado por uma tão profunda melancolia faz-se, por isso, um dos seus mais firmes suportes.

No Renascimento, a imitação do código petrarquista não propiciava uma análise da psicologia do poeta dada a necessidade de harmonia que lhe era inerente. Também os pressupostos stilnovistas, incorporados pela estética de Petrarca, inviabilizaram o aprofundamento do conflito interior, ao envolver todos os tormentos de amor numa aura de suave doçura, incompatível com o clima mental que dominou a estética maneirista. Ao longo do século XVI, o conflito interior ganhou amplitude, gerando um sentido de desagregação e de ruptura muito mais profundo do que o vislumbrado na poesia de Petrarca.

Os laços entre sujeito e objeto são interditados; a amada ocupa um lugar de ausência, quer no tempo ou no espaço, quer em relação aos sentimentos do amante, fazendo-se dura e insensível aos lamentos e à visível desorientação experimentada por ele. Como observa Rita Marnoto (1997, p.591), o sujeito lírico da poesia camoniana configura-se, como em nenhum dos poetas portugueses de sua época, como um “ser fragmentado, disperso, repartido entre si e si mesmo” A memória coloca o seu pensamento diante de “farrapos de vida desconexos” e ele se vê repartido entre o mal do presente e o bem do passado, cuja representação tem tão viva dentro de si como se esta se achasse impressa em sua alma.

Os reflexos da ruptura da unidade ontológica estruturam-se em torno de duas linhas de força: *discordia animi fluctuantis* e *tristitia et miseria*. O acúmulo de sinais de inquietude, característicos da cosmovisão maneirista, tem como consequência cisões insanáveis na intimidade do sujeito. Sob o peso da melancolia, este se deixa prostrar num ensimesmamento depressivo.

Na tentativa de reversão da situação, pela via da razão, apela para a argumentação demonstrativa, usando como parâmetro a Natureza e a experiência, já que o apelo à sensibilidade foi impotente: (“Bem vês que por amor se move tudo, E não há quem d’amor se veja isento:”). Mostra que Amor rege os seres no universo, do mais reles e insignificante ao de mais alto pensamento (o homem). E justifica que na terra, no mar (“Até debaixo d’agoa o peixe mudo/ Lá tem d’amor também seu movimento;”) ou no céu (“A ave, que no ar cantando voa/Também por outra ave se afeiçoa.”), todos estão sujeitos à lógica da Natureza, que é a mesma sempre. Aqui

fica claro que o sujeito concebe o amor sob uma ótica natural: o desejo é inerente aos seres vivos e não se render a ele é que parece ser um ato irracional.

O texto sugere uma relação de identidade entre o canto dos pássaros e o do pastor. Mas entre os animais, o canto funciona como um chamado ao encontro amoroso, a que o outro acede. (“Cantando com amor suspira e chama, Té achar no amado e doce ninho/Aquele a quem busca e a quem ama;/Tendo só seu descanso em quem achara.”). No caso do pastor, o canto é ineficaz diante da impossibilidade, funcionando somente como um lenitivo.

A argumentação persiste. Agora toma como exemplo as feras, cuja metonímia é o leão, que também não se faz imune aos efeitos de amor (“A fera que é mais fera e o lião/Sempre acha outro lião e outra fera/Em quem possa empregar ãa afeição,”). Através do recurso da personificação, o pastor elucida as sensações experimentadas pelos seres humanos sob o signo da paixão: (“Também sabe sentir sua paixão,/Também suspira, morre, e desespera,/ Acena, salta, brada, ferve e geme,”). Mostra que mesmo o animal mais forte e temido teme os efeitos produzidos por amor, ao qual é impotente: (“E não temendo nada, Amor só teme.”). Na estrofe, observe-se a referência a Eros, que, segundo Junito Brandão, “é o amor personificado” e que “em grego, significa desejar ardentemente”; é “o desejo incoercível dos sentidos” (1995, p.209, v.II).

Em *O banquete*, de Platão, os discursos pronunciados em honra de Eros apresentam gêneses diversas e igualmente diversas concepções para o deus: 1) como deus uno: para Fedro (Eros era o mais antigo dos deuses) e para Ágaton, (o deus mais novo); 2) como deus duplo: para Pausânias e Erixímaco. Para o primeiro, Eros ligado a Afrodite Urânia se associava ao amor celestial e Eros ligado a Afrodite Pandêmia representava o amor físico. Já Erixímaco estende a duplicidade do deus à Natureza, às artes e às ciências; 3) Aristófanes acreditava que a função de Eros seria a de permitir aos homens reencontrar sua unidade perdida – logo, a felicidade - fracionada desde a origem; e Sócrates crê que Eros não seria um deus, mas um demônio, um intermediário entre os deuses e homens; filho de Pobreza e Expediente, de quem herdara a falta de bens (da mãe) e os meios de consegui-los (do pai).

De acordo com Pierre Brunel (1997, p.323), A Idade Média concebia o deus como “um homem adulto e lúcido”, já a Renascença recupera o “motivo cultivado na Antiguidade do *puer alatus*, e aí se desenvolve a imagem do Amor cego: os pintores, notadamente, Piero della Francesca, representavam-no com os olhos vendados, simbolizando assim o que o sentimento tem de arbitrário e inconsciente”. Sobre a passagem do Eros cosmogônico ao pequeno deus Amor, ainda é Brunel quem explica que: “pode-se encarar o segundo como sendo a adaptação do primeiro às exigências pessoais dos sentimentos dos poetas, isto é, como sendo a força universal do desejo reduzida a proporções humanas, o que explicaria a miniaturização da figura do deus”.

Na 28ª estrofe, o pastor recorre ainda à imagem do cervo (novamente a notação erótica). O bosque é um espaço duplamente perigoso porque abriga o caçador, metáfora da morte; e Amor, igualmente passível de ferir e/ou de matar. O Poeta joga com os sentidos do verbo *ferir* em duas acepções: provocar ferimentos e magoar. Embora tema o caçador, ávido por eliminá-lo, o animal teme igualmente Amor, e por isso anda acompanhado por “amor e temor”. Para Camões, o Amor será sempre o tirano, a quem todos temem, até mesmo o mais forte dos animais. Construindo uma teoria geral, parte de uma situação particular, a do cervo, para demonstrar que os que amam, com razão (“Com justa causa”) experimentam juntamente amor e temor. A imagem do cervo se cola à do pastor. Sob a ótica camoniana, o Amor provoca, invariavelmente, sofrimentos. Reafirmando que qualquer animal está sujeito aos efeitos do Amor (“Também sente d’Amor a frecha dura,”), questiona por que só a amada não se deixa levar pelos apelos do desejo e não se deixa vencer pelo sentimento? (“Por que te não abrandas o fogo ardente/ Que procede de tua fermosura?”). A forma se vale da identidade entre olhar/luz do sol, mas o conteúdo não conduz à concepção neoplatônica da chama como elemento purificador do desejo. O código é chamado a significar, mas seu sentido é subvertido.

O pastor aventura a hipótese de que se a amada o visse talvez se compadecesse de sua dor na 30ª estrofe. Mas a adversativa mostra a consciência da impossibilidade e pontua o contraste entre as posições dicotômicas: a indiferença dela e a premência do

desejo dele, marcada pelo advérbio *já*, imediatamente (“E bem pouco fizeras se me viras, Já que eu só por te ver suspiro tanto”). Ainda no campo hipotético se pergunta que sentimentos suas mágoas e suspiros poderiam (aqui a forma *poderão* deve ser lida como *poderiam* - fut. pret. ind.- já que se trata de uma situação hipotética) desencadear nela? Dor, piedade, amor (“sentimento”)? Mas a hipótese formulada se transforma em certeza desalentada na estrofe seguinte, uma vez que o diálogo com a razão faz saber serem os seus “pensamentos vãos”. A esperança é solapada (“O suspirar em vão também ao vento,”) e só resta ao sujeito conviver com os efeitos que a ausência e a indiferença dela lhe causam. Ele a acusa por suas dores (“Tormento é que somente a ti se deve.”) e assume uma postura demissionária em relação a si mesmo (“Quem te viu, e se vê de si ausente,”). O narcisismo projeta-se sobre a presença fluida da amada, donde decorre a deslocação da ruptura fenomenológica para o campo da dispersão no plano da ontologia. Daí resulta não só o engrandecimento do estado de fragmentação psicológica que domina o amante como a valorização do conflito entre ele e o que está para além dele. Nos versos que se seguem (“E se pode inda haver maior tormento, Muito mais passa[rá], mais levemente”), o pastor reproduz o sentimento característico das cantigas de amor, em que o orgulho masoquista é proporcional à dimensão do amor.

Em contraste com a antinaturalidade da condição de sua amada (“Só em ti não conheço a Natureza,”), a argumentação alega que mesmo os elementos mais pertinazes (a pedra, o ferro) ou mesmo a serpente, metáfora da maldade, são capazes de ceder. E compreende que o pranto/canto é impotente para exercer qualquer efeito sobre ela.

Manifestando-se ainda a oposição entre a Natureza iluminada pelos raios do sol - (“Tudo contente está, alegre tudo,”), simbolizando o excesso, a plenitude - e a infelicidade do sujeito (“Eu só, só, pensativo, triste e mudo.”) em face da carência, a Natureza ora reflete o estado anímico do sujeito ora se mostra esfuziante, contrastando com as dores do pastor e amplificando sua solidão. A repetição do indefinido (só) contrapõe-se ao advérbio (só), pontuando ao mesmo tempo a situação de exceção do sujeito e o deslocamento de sentido para o adjetivo só (sozinho), que reforça a solidão, a ausência e a dor.

O amador declara o triunfo da pastora (palma) sobre as duas entidades que compõem a unidade agora cindida: o corpo e a alma, opondo vencido a vencedor. A um só tempo, manifesta-se o dissídio, na figura demissionária do pastor, e reforçam-se a solidão do corpo (só = sozinho) e a fragmentação do sujeito (sem alma). As implicações de fundo neoplatônico são aqui contraditadas. Segundo a teoria neoplatônica sobre a essência do amor, um corpo privado do seu espírito pode ter vida na alma do amante. O sujeito lírico, ao contrário, afirma que “sem alma não vive o corpo só”, o que implica a total impossibilidade de sublimar o sentimento. Reitera a constância de seu amor (“Na afeição, no querer, eu sou um só,”) e reafirma a disposição de servi-la (“Não acharás vontade mais cativa,”), pontuando a diferença entre o querer (o dele) e o não querer (o dela) e a perfeita proporção entre ambos.

Ainda na 35ª estrofe, reitera seu amor/desejo (“Que em quanto eu vivo for há de durar, /E o nó que me tem preso é de tal sorte,/Que não se há de soltar em vida ou morte.”), que está para além da morte (amor camoniano); e declara que a interdição espacial não poderá afetar a constância e intensidade do sentimento. (“Posto que vás por ágoa, ferro ou fogo/ Contigo em toda a parte m’hás de achar”). Segundo Rita Marnoto, na lírica camoniana, “a comunicação entre o amante e a mulher, enquanto ser beatificado, não se processa de um modo suficientemente tranqüilo e seguro, para que ele obtenha através dela, a desejada paz interior”. Nem mesmo após a morte o Poeta logrará a serenidade que o espírito de Laura proporcionava a Petrarca.

O pastor reafirma a disposição de amá-la enquanto viver (“Neste meu coração sempre estarás, /Em quanto a alma estiver com ele unida;”) e mesmo depois da morte (“Meu spirito também possuirás/ Depois que a alma do corpo for partida.”), o que configuraria a tentativa de constituir o amor utópico presente em grande parte da lírica camoniana (“Por mais e mais que faças, não farás/Que não te ame nesta e na outra vida;/Impossível será que eternamente/Estês de mim ausente estando ausente.”). Recorde-se o soneto “Sete anos de pastor Jacob servia”, em que o sujeito declarava: “- Mais servira, se não fora/ pera tão longo amor, tão curta vida”.

Mas a lucidez acusa a impossibilidade de alcançá-la e igualmente a de esquecê-la (“Cá me acompanhará tua memória,”), a menos que o Lete apague de sua memória

“tão longa história,/ tão grave mal, tão duro apartamento”. Aqui, a palavra *continuo* tem o sentido de ininterrupto. O pastor torna a assegurar que mesmo depois da morte sua alma servirá a dela, antecipando a perpetuação do sofrimento.

Na 38ª estrofe, o pastor dá por terminado o canto e entra o narrador/poeta a dizer que o fim do canto dá lugar a novo pranto. Observe-se a ênfase na palavra *triste* em rima interna nos vss. 297 e 298, que intensifica o estado lutuoso no qual se encontra o sujeito. Mais uma vez, a Natureza se mostra solidária com o sofrimento do pastor (“As circunstantes selvas se abaixaram/De dó das tristes mágoas que escutaram.”).

O abatimento se expressa agora não no canto, que deu por terminado, mas nos gestos, que expressam o que lhe vai na alma, a ponto de não perceber que o dia já findara e que era necessário conduzir o gado ao curral. A sensibilidade às mágoas que o consomem é tal e o seu caráter inelutável tão marcado que ele acaba por vergar perante o peso, numa atitude passiva de consternação. Como esclarece Rita Marnoto (1997, p. 617), “a descrição introspectiva do sofrimento que domina o amante é uma atitude essencialmente especular e de índole passiva, donde o mundo natural se erigir em forma privilegiada de exprimir essa *voluptas dolendi* [voluptuosidade da dor], na medida em que ele se oferece como espelho fiel de um sentimento que se fecha sobre si próprio sem conduzir a ulteriores desenvolvimentos.”

A última estrofe reúne os índices que refletem a alma enlutada: *ramo seco; mocho; funesto e triste pranto; negro manto, (des) gosto e cuidado*; e novamente a interação entre o amante e a Natureza, da qual se exclui a amada. A tentativa de ultrapassamento ou de denegação da morte, pela via do amor, porém não se completa. Ao idealismo da proposta se interpõe o discurso da razão, pontuando a impossibilidade. A utopia se dissolve na melancolia expressa no canto e nos gestos de profundo abatimento. Ao pastor só resta o sofrimento porque mesmo a morte não daria fim ao seu cuidado.

Em toda a poesia de ascendência petrarquista o tema das relações entre o canto e o pranto é bastante recorrente. O desconcerto em face da experiência implica a

consciência da inanidade do canto e da impossibilidade de conciliar sonho e vigília, aparência e realidade (ao contrário do que se constata na poesia de Petrarca). Para o aretino, o consolo oferecido pela criação poética era o álibi que perpetuava e justificava o canto. Para Camões, o canto é um mero desafogo, incapaz de suplantar todos os seus males. O caráter fluido e inatingível da amada é a base da representação literária da fragmentação da ontologia do sujeito, já que a impossibilidade de acesso ao objeto gera a incansável tentativa de preencher o espaço existente entre o sujeito e o objeto através do canto. Mas Camões tem consciência da vanidade de tal operação, tanto assim que, na lírica camoniana, a relação entre o canto enquanto fonte de prazer ocupa um lugar de menor importância do que a relação entre o canto e o choro até porque o tom disfórico e o incongruente (o sem sentido do mundo) que dominam a poesia camoniana estão em perfeita consonância com o clima sombrio da estética maneirista.

A figura feminina, os lugares, o tempo e as experiências são apresentados de maneira esparsa. Entidades cósmicas como o tempo, os fados, o destino, constituem uma ameaça para a unidade do sujeito. O tempo associa-se aos fados para proporcionar ao amante os momentos de felicidade que depois lhe vai roubar, fazendo com que a memória desses bens dê azo a “males dobrados”.

O universo harmônico inerente à poesia de Petrarca dá lugar na poesia camoniana à noção de irreduzibilidade dos termos, deixando a descoberto o conflito. Por outro lado, as dúvidas e incertezas são efeito da instabilidade e da mudança. Recursos como a antítese, a enumeração, o oxímoro traduzem literariamente o estado anímico do sujeito e tendem a realçar a inquietude, o conflito e o sentido de fragmentação que o domina. O sujeito cindido oscila entre o amor sensual e o espiritualizado, entre os apelos da materialidade e a vontade de ascese, entre a fragilidade do homem e a coragem heróica, entre a rendição aos caprichos da Fortuna e a determinação afirmativa.

Do ponto de vista do amor, as óticas stilnovista e neoplatônica são aqui contraditadas, na medida em que nem o sujeito conseguirá ascender espiritualmente por intermédio da dama angelizada, que serviria de veículo à ascensão espiritual, nem, de acordo com a concepção neoplatônica, alcançar o bem e a virtude. Assim, a

harmonia vislumbrada na obra de Petrarca transforma-se nesta écloga em angústia ditada pelo destino. E ao amante, em total estado de desalento, não resta qualquer esperança.

## REFERÊNCIAS

AZEVEDO FILHO, Leodegário A. de. *As cantigas de Pero Meogo*. 2ª ed., revista, Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro/ Brasília, INL, 1981.

BERNARDES, José Augusto Cardoso. *O bucolismo português. A Écloga do Renascimento e do Maneirismo*. Coimbra: Almedina, 1988.

BRANDÃO, Junito de Souza. *Mitologia grega*. 6ª ed., Petrópolis: Vozes, 1995. Volumes II e III.

BRUNEL, Pierre. *Dicionário de mitos literários*. Trad. Carlos Sussekind *et alli*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1997.

CAMÕES, Luís de. *Rhythmas*. Lisboa, Manoel de Lyra, 1595. Ed.fac-símile do exemplar pertencente à Biblioteca da Academia Brasileira de Letras. Ed. comemorativa do IV centenário da morte de Luís de Camões a 10 de junho de 1980.

\_\_\_\_\_. *Rimas*. Reprodução fac-similada da ed. de 1598. Estudo introdutório de Vitor Manuel de Aguiar e Silva. Universidade do Minho, 1980.

\_\_\_\_\_. *Rimas várias*. Commentadas por Manoel de Faria y Souza. Nota introdutória do Prof. F. Rebelo Gonçalves. Prefácio do Prof. Jorge de Sena. Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1972, 5 t. em 2 v. Reprodução fac-similada da ed. de 1685. Edição comemorativa do IV centenário da publicação de *Os Lusíadas*.

FERREIRA, Nadiá Paulo. “O mito do Amor sob o signo da Paixão”. In: *Paixão e revolução*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1996. Col. Clepsidra, vol. 1.

MACHADO, José Pedro. *Dicionário onomástico etimológico da Língua Portuguesa*. Lisboa: Editorial Confluência, s/d. 2v.

MARNOTO, R. *O petrarquismo português do Renascimento e do Maneirismo*. Coimbra: Universidade de Coimbra, 1997.

\_\_\_\_\_. *et alii*. “A figura feminina petrarquista em Camões, entre imitação e transformação”: *Lírica camoniana*. Estudos diversos. Lisboa: Cosmos, 1996.

PANOFSKY, Erwin. *Estudos de iconologia*. Temas humanísticos na arte do Renascimento. Trad. Olinda Braga de Sousa. 2 ed., Lisboa: Editorial Estampa, 1995.

PLATÃO. *O banquete*. Mira-Sintra: Europa-América, 1977. Col. Livros de bolso Europa-América, nº 168.

\_\_\_\_\_. *Maneirismo e barroco na poesia lírica portuguesa*. Coimbra: Centro de Estudos Românicos, 1971.

\_\_\_\_\_. *Camões: Labirintos e Fascínios*. Lisboa, Cotovia, 1994.

Marina Machado Rodrigues  
Doutora em Letras (Literatura Comparada) UFF/2006  
Professora adjunta da UERJ  
Professora adjunta da UFF

---

<sup>1</sup> - Faria e Sousa esclarece que a expressão gado petulante seria um epíteto para cabras.

<sup>2</sup> - Faria e Sousa observa que sempre que o Poeta se sente desalentado situa a ação no crepúsculo: “Advertase que todas las vezes que el P. entra a algun assunto de sucesso triste, lo supone al anochecer.” (p.266).

<sup>3</sup> Monte áspero, situado na Frígia menor, Grécia, cujos habitantes se caracterizavam por grande rudeza.

<sup>4</sup> Hircânia é região da Ásia menor, habitada por animais ferozes

<sup>5</sup> Progne e Filomela eram as duas filhas de Pândion, rei de Atenas. Havendo uma questão entre este e seu vizinho, o tebano Lábdaco, o rei ateniense solicitou o apoio de Tereu, graças a quem obteve a vitória sobre o tebano. Em sinal de agradecimento, o rei deu a filha Progne em casamento ao herói. Da união, nasceu o filho Ítis. Mas Tereu se

---

apaixonou pela cunhada, Filomela, a quem violou. Para impedir que esta contasse à irmã o acontecido, o cunhado cortou-lhe a língua. A moça, porém, encontrou um meio de revelar toda a verdade à irmã, bordando em uma tapeçaria o fato ocorrido. Progne resolveu punir o marido, vingando-se no filho, a quem matou e preparou como alimento, servido ao marido. Em seguida, fugiram ambas. Quando Tereu soube do crime, saiu com um machado em perseguição às duas irmãs. Alcançou-as em Dáulis, na Fócida. As moças imploraram clemência aos deuses, que, apiedados, transformaram Progne em rouxinol e Filomela em andorinha. Tereu foi transformado em mocho

<sup>6</sup> *Bíblia*, Livro de Josué, cap. 10, versículos 11- 14: 12. “Então Josué falou ao Senhor, no dia em que o Senhor entregou os amorreus na mão dos filhos de Israel, e disse na presença de Israel: Sol, detém-se (*sic*) sobre Gibeão, e tu, lua, sobre o vale de Aijalom. 13. E o sol se deteve, e a lua parou, até que o povo se vingou de seus inimigos. Não está isto escrito no livro de Jasar? O sol, pois, se deteve no meio do céu, e não se apressou a pôr-se, quase um dia inteiro. 14. E não houve dia semelhante a esse, nem antes nem depois dele, atendendo o Senhor assim à voz dum homem; pois o Senhor pelejava por Israel.”