

ANDRÉ LUIS DO AMARAL VAGHETTI

**A REPRESENTAÇÃO DA MULHER  
NA LÍRICA CAMONIANA**

Dissertação apresentada ao Curso de Pós-Graduação em Letras, Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes da Universidade Federal do Paraná, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Letras.  
Orientadora: Prof.<sup>ª</sup> Dr.<sup>ª</sup> Anamaria Filizola

CURITIBA

2002



UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ  
SETOR DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES  
COORDENAÇÃO DO CURSO DE PÓS GRADUAÇÃO EM LETRAS

## PARECER

Defesa de dissertação do mestrando ANDRÉ LUÍS DO AMARAL VAGHETTI, para obtenção do título de **Mestre em Letras**.

Os abaixo assinados Anamaria Filizola, Patrícia da Silva Cardoso e Benito Martinez Rodriguez argüíram, nesta data, o candidato, o qual apresentou a dissertação:

**“A REPRESENTAÇÃO DA MULHER NA LÍRICA CAMONIANA”**

Procedida a argüição segundo o protocolo aprovado pelo Colegiado do Curso, a Banca é de parecer que o candidato está apto ao título de **Mestre em Letras**, tendo merecido os conceitos abaixo:

Banca	Assinatura	Conceito
Anamaria Filizola		C
Patrícia da Silva Cardoso		C
Benito Martinez Rodriguez		C

Curitiba, 09 de abril de 2002.

Prof. José Borges Neto  
Coordenador

## **Agradecimentos**

**Agradeço a meus pais, William e Therezinha, pelo amor e dedicação que ofereceram-me durante suas vidas. A minha amada esposa, Renata, cuja força e determinação tornaram possível a realização deste trabalho. Em especial, agradeço a minha orientadora, Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Anamaria Filizola, pois sem seu acompanhamento aos estudos e revisão dos trabalhos, nada poderia ter sido feito. Enfim, a todos que, direta ou indiretamente, contribuíram para a realização deste trabalho. Obrigado!**

## Sumário

<b>RESUMO .....</b>	<b>IV</b>
<b>ABSTRACT .....</b>	<b>V</b>
<b>INTRODUÇÃO.....</b>	<b>01</b>
<b>I - AS POÉTICAS DO RENASCIMENTO EM PORTUGAL.....</b>	<b>13</b>
<b>II - A TRADIÇÃO MEDIEVAL E A REPRESENTAÇÃO DA MULHER NA POESIA DE MEDIDA VELHA DE LUIS DE CAMÕES.....</b>	<b>29</b>
<b>2.1 - A TRADIÇÃO LITERÁRIA PENINSULAR.....</b>	<b>30</b>
<b>2.2 - AS CANTIGAS DE AMIGO.....</b>	<b>31</b>
<b>2.3 - O AMOR CORTÊS E O AMOR PLATÔNICO .....</b>	<b>42</b>
<b>III - A REPRESENTAÇÃO AO ESTILO CLÁSSICO E A INFLUÊNCIA PETRARQUISTA.....</b>	<b>71</b>
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	<b>93</b>
<b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....</b>	<b>98</b>
<b>BIBLIOGRAFIA CONSULTADA.....</b>	<b>100</b>

## Resumo

Camões é um típico poeta de seu tempo, ele é variado e múltiplo como o século XVI, mas sem tirar, de uma vez, os pés da Idade Média. Em sua obra, coexistem tradição e inovação, saber letrado e experiência vivida, mitologia e cristianismo, alegria e angústia, paixão carnal e idealismo amoroso. O poeta lembra a existência breve e atormentada do homem. A obra lírica revela, de um lado, a influência da tradição popular da Península Ibérica e, de outro, a influência de autores da Antigüidade, como Ovídio, Horácio, Virgílio, etc., e dos humanistas, como os italianos Petrarca e Sannazaro e os espanhóis, Boscán e Garcilaso. A presença marcante da tradição poética peninsular, em Camões, evidencia-se nas redondilhas, com seu humor, sua linguagem coloquial e seu realismo na representação de dramas sentimentais, retomando e enriquecendo a poesia do Cancioneiro Geral, na representação das tópicas das cantigas de amor e de amigo. A densidade da poesia lírica camoniana revela-se plenamente nos textos de inspiração renascentista em medida nova - nos sonetos, odes, canções, éclogas, etc. - aí está expressa sua constante reflexão sobre a vida humana, a análise do contraditório mundo dos sentimentos, principalmente o amor, o qual tem a manifestação platônica. Embora, se possa reconhecer as diversas influências recebidas por Camões, em sua obra lírica, não foi o poeta um simples imitador ou reproduzidor de modelos, pois foi capaz de desenvolver, de modo criativo, temas comuns aos poetas de seu tempo, e até anteriores. Das características da poesia lírica camoniana, destacamos a visão idealizada da mulher, que, por influência, de Petrarca e do Neoplatonismo em circulação na época, é vista, diferentemente das redondilhas por exemplo, como um ser superior, encarnação, no mundo terreno do Amor, para representar o Amor Absoluto, que é purificado e livre das paixões carnis e cuja essência reside no mundo eterno e transcendental; daí a atitude de submissão e enlevo em relação à mulher. Entretanto, isso não impede que Camões fale da atração que o amor físico exerce sobre ele. Coexistindo, portanto, as duas concepções de Amor na lírica camoniana, que tem sua representação desenvolvida a partir da figura da mulher.

**Palavras-chave:** Luís Vaz de Camões; poesia lírica; mulher; representação.

## **Abstract**

Camões is a typical poet of his time; he is miscellaneous and multiple like the 16<sup>th</sup>. Century, but he did not give his feet of the Middle Age completely. There are in his work, in the same time, tradition and innovation, scholar culture and vivid experience, mythology and christianise, happiness and misery, passion and lovely idealism. The Poet remembers the brief and stricken existence of the man. The lyrical work reveals the influence of the popular tradition of the Iberian Peninsula. On the other hand, it reveals the influence of the authors of the Antiquity like Ovidio, Horácio, Virgilio, etc, and the influence of the humanists like the Italians Petrarca and Sannazaro, or the Spanish Boscan and Garcillaso. The tradition of the poetic peninsular has the main mark presented in the old measure, with its humour, citizen language, and its realism to represent the sentimental dramas. So, and in the same time which it regained and became rich the topics of the *love and friend chansons'* of the poetry *Cancioneiro Geral's*. The density of the lyric poetry is showed fully in the texts that have the renaissance inspiration in new measure, as the sonnets, odes, chansons, eclogues, etc. In this texts is expressed the constant reflection about the human life, the contradictory analyse of feelings world's, mainly the love that has the platonic manifestation. It is possible to recognise the various influences in the Camões' lyrical work. However, the Poet was not a simple imitator or re-maker of the models, he was able to development, in a creative way, commons themes of the contemporary poets and so before this. In the lyrical poetry, we detached the ideal vision of the woman like a superior form, as influence of Petrarca and the neo-platonic in circulation in this the period, a re-fleshed in the overland world to present the absolute Love, that is purified and free of the fleshly passions and whose essence is in the eternal and transcendental world. Because of this, there is an attitude of the submission and devotion towards woman. However, this fact, do not arrest Camões to talk about the physical love and the attraction exerted over him. Therefore, there are two conceptions about the Love that has development the representation in the woman's figure.

**Key-words:** Luís Vaz de Camões; lyric poetry; woman; representation.

## Introdução

Este trabalho pesquisa na obra lírica de Luís Vaz de Camões (1525?-1580) o que diz respeito às formas e os meios que utilizou para representar poeticamente as mulheres e sob que influências filosóficas realizou tal representação. Nesta pesquisa, enfatiza-se a discussão quanto às formas poéticas cultivadas por Camões, buscando especificamente suas particularidades; assim como, as tópicos e meios retóricos que utilizou para representar a figura feminina em sua obra lírica.

São cotejados os poemas camonianos que sofreram, direta ou indiretamente, influência da tradição poética peninsular, da poética Clássica ou do Renascimento; seja esta influência através da recuperação de temas e motivos, das formas cultivadas ou de ensinamento filosófico. Esta análise se dá com o intuito de verificar em que medida Luis de Camões, ao mesmo tempo em que se utiliza de uma tradição literária peninsular, acompanha, como homem de seu tempo, as transformações e influências renascentistas trazidas da Itália para Portugal por Sá de Miranda em 1527.

Busca-se, através de um número específico de poemas, demonstrar a representação da mulher na obra lírica camoniana em medida velha, sob a influência da tradição e, em medida nova, advinda da poética Clássica e do Renascimento. Nesta demonstração, verifica-se também dois estilos, aos quais o professor A.J. Saraiva denomina "engenhoso", relacionado aos de medida velha, e "clássico", de influência italiana em medida nova:

É fácil reconhecermos na obra poética de Camões dois estilos, não só diferentes mas talvez até opostos: um, o estilo das redondilhas e de alguns sonetos, na tradição do Cancioneiro Geral; o outro, o estilo de inspiração latina e italiana de muitos dos outros sonetos e das composições hendecassílabas maiores.<sup>1</sup>

Entretanto, é necessário notar que na obra lírica do poeta português há todo um entendimento filosófico do qual o poeta era informado, como todo homem culto de seu tempo - o

---

<sup>1</sup> SARAIVA, Antônio José. **Literatura portuguesa**. Lisboa:[s/n], 1966. p.80. v. 1.

neoplatonismo. Será principalmente sob este fundamento filosófico que representará a mulher em sua obra lírica.

Especificamente, trata-se primeiramente da representação da mulher na lírica camoniana em seus referentes literários mais próximos da tradição poética em Portugal, dos quais temos conhecimento através do *Cancioneiro Geral* (1516), de Garcia de Resende (1470?-1539), por se encontrar compilado, nessa obra, boa mostra do que foi produzido na península ibérica do século XIV ao começo do XVI. Em um segundo momento, trata-se da influência italiana que se percebe principalmente na introdução dos novos metros, como por exemplo o decassílabo, e de formas poéticas, como o soneto, a ode, a écloga, entre outras. Bem como na divulgação dos fundamentos do Renascimento, do neoplatonismo e do petrarquismo desenvolvidos na Itália.

Com estes referentes é que se analisa, primeiramente, a figura feminina representada por Luís de Camões nos moldes da tradição, ao estilo dos trovadores, aproveitando temas, motivos e os recursos retóricos no desenvolvimento ágil e gracioso, e por vezes irônico, da caracterização da Senhora; representação lírica esta sempre sob a determinação do amor-cortês e do sofrimento lírico decorrente de sua irrealização. Deve-se atentar também para o tratamento que o poeta português dá à palavra, sublevando-a muito além do preciosismo verbal daqueles antigos trovadores, em uma nova dimensão de significado. Por outro turno, está desenvolvida a demonstração da influência italiana, em especial do neoplatonismo petrarquista. Sob esta influência, Camões irá representar, da mesma forma idealizada, a mulher através de características físicas e psicológicas que se realizam esteticamente através do entendimento que o eu-lírico tem do Amor em suas vicissitudes. Nestas novas formas poéticas, nota-se outra característica fundamental que faz parte da convenção poética clássica: a referência mitológica. Camões utiliza-a para atingir a elevação e o encarecimento das características da mulher. Nota-se a transformação lírica da mulher em musa ou em deusa e a transposição das características dessas para aquela - Diana/castidade, Vênus/beleza, Minerva/sabedoria, etc.

Assim, pode ser verificado, através da representação da mulher, algumas das características da obra lírica do Poeta em suas duas distinções principais: em medida velha e em medida nova. O que é demonstrado, analisando como representou a mulher - objeto do principal tema de sua obra lírica: o Amor - e verificando os meios e o entendimento que o influenciaram para desenvolver tal representação.

Esta representação das pessoas, mais precisamente das mulheres (*Descriptio puelae*), já era teorizada e descrita pelos filósofos da Antigüidade para ser aplicada nas produções artísticas. Cícero (106-43 a.C.), no *De Inventione*, e Horácio (séc. I, a.C.), na *Ars Poetica*, por exemplo, talvez tenham sido os primeiros a descrever a forma como deveriam ser representados os seres humanos na literatura, além de teorizar o fazer poético da Antigüidade.

Segundo Segismundo Spina<sup>2</sup>, no século XII, Mathieu de Vendome, em sua *Ars Versificatoria*, trabalha a técnica da representação descrevendo a forma como deveriam ser expostas as várias partes do corpo e as disposições seqüenciais em que elas surgiriam dentro da obra de arte. Esta proposição determinava um sentido vertical e descendente como suposição, talvez, a criação divina, ou seja, de cima para baixo.

Na lírica trovadoresca, percebe-se a ratificação dessa teoria da representação que foi, freqüentemente, utilizada pelos trovadores e influenciou os poetas dos séculos subseqüentes; como se nota na afirmação de Segismundo Spina sobre uma *salutz* ou *salut d'amor*, forma poética em estilo epistolar de saudação a mulher, de Arnaut de Maruelh (1171-1190), que para o crítico é:

Obra-prima de uma inspiração modesta (...) É dos retratos mais completos que a poesia dos trovadores produziu. Os cânones retóricos da *descriptio puelae*, previsto nas artes poéticas - e pela de Methieu de Vendome em particular -, foram observados com fidelidade. (...) A visão onírica da mulher amada, (...) tornar-se-á motivo bem explorado pelos poetas líricos europeus dos séculos seguintes.<sup>3</sup>

Pode-se perceber na poesia em circulação nesse período uma representação em conformidade com os modelos estabelecidos pelos teóricos. Nos cancioneiros, as representações partiam da cabeça e eram descritos os cabelos, olhos, boca e terminavam no busto, raramente passando além deste ponto do corpo. Na cantiga do trovador Arnaut de Maruelh (1171-1190), lê-se a representação das características da *damme sans mercy*, pelo crítico comentada:

Dama cortês e instruída, afável para com todos, disposta a todas as graças, nas ações, nas palavras e nos pensamentos: a cortesia, a beleza, a conversação amável e a agradável companhia, a cultura e o caráter, o corpo gracioso e a cor suave, o belo sorriso, o mover amoroso dos olhos e os

<sup>2</sup> Cf. SPINA, Segismundo. A *descriptio puelae*. Separata de: \_\_\_\_\_. **Da idade média e outras idades**. São Paulo: Conselho Estadual de Cultura, 1964. p. 113-117.

<sup>3</sup> SPINA, Segismundo. **A lírica trovadoresca**, São Paulo: EDUSP, 1972. p. 173.

demais encantos pessoais, as boas ações e as palavras confortadoras, dia e noite me dão o que pensar. (...) Quando cuido pensar em coisas diferentes, de vós recebo um mensageiro cortês, [que é] o meu coração, vosso hóspede: ele vem de vós e traz-me à lembrança a vossa gentil imagem, graciosa e alegre, vossos lindos cabelos ruivos, vossa testa mais branca que o lírio, vossos olhos matizados e risonhos, o nariz direito e bem talhado, a face fresca de cores, branca e mais rosada que a flor, boca pequena e dentes alvos, mais alvos que a prata polida, queixo, colo e peito branco como a neve e a espinha-branca, as mãos brancas e belas, os dedos delgados e polidos, o porte formoso, onde nada existe que o desmereça, vossas palavras espirituosas, agradáveis e boas, o trato gentil, a resposta franca, o belo semblante que me oferecestes pela primeira vez, quando aconteceu avistarmo-nos ambos os dois.<sup>4</sup>

Do excerto acima, pode-se depreender como foi transmitido o modelo da representação feminina da poesia medieval aos séculos posteriores e que, especificamente, no Renascimento foi sendo reorganizado, permanecendo somente os detalhes de verdadeira atitude espiritual e das características de valores mais significativos psicologicamente da mulher, como nos atesta Segismundo Spina, noutro ensaio:

Observe-se que o retrato feminino na poesia trovadoresca foi aos poucos fixando os elementos da parte superior da criatura, até acabar numa descrição do busto; Petrarca incumbiu-se dessa fixação e assim transmitiu para os poetas líricos do Renascimento. E no processo de sublimação da figura feminina, o retrato feminino foi-se depurando progressivamente, a ponto de, em Camões, só figurarem aqueles elementos plásticos que possuem implícito um valor espiritual.<sup>5</sup>

Luís de Camões expressou, especialmente nas cantigas e vilancetes de medida velha, fundamentados no amor cortês, este tipo de representação das características da mulher derivada dos modelos tradicionais desenvolvida com os temas dos cancioneros, como poderá ser percebido em um vilancete ao mote: " Descalça vai pera fonte..."<sup>6</sup>; onde tais características da donzela foram aproveitadas em termos psicológicos e representam algo mais em relação ao amor e a experiência do eu-lírico, distinguindo-se da "aguarela quinhentista"<sup>7</sup> do estilo clássico anterior, ou seja, de uma

<sup>4</sup> MARUELH, Arnaut. (1171-1190). *Apud*. SPINA, Segismundo. *A lírica trovadoresca*. p. 170 - 171.

<sup>5</sup> SPINA, Segismundo. *A descriptio puelae*. p. 114.

<sup>6</sup> CAMÕES, Luís de. *Luís de Camões - lírica completa*. (Pref. e notas Maria de Lourdes Saraiva). Lisboa: Imprensa Nacional/ Casa da Moeda, 1980. p. 85. v. 1.

<sup>7</sup> Cf. FERREIRA, Maria Ema Tarracha. *Antologia literária comentada*. Lousã: Ulisseia, p.189. v. 2.

pura representação plástica não bem definida para a atribuição de significados aos qualificativos de maneira a aumentar sua carga semântica.

Assim, o estereótipo convencional vê-se reforçado na mulher camoniana principalmente nos olhos, janelas da alma pelos quais entram os reflexos do mundo visível e por onde sai a luz do invisível; nos cabelos, com seu matiz dourado fazendo referência ao ouro e sua preciosidade, metaforizando a raridade da beleza da mulher; e nos gestos e maneiras delicadas, sugerindo a elevação espiritual da mulher. Na representação da mulher na lírica camoniana, vêem-se expressas as características plásticas realmente significativas para a descrição da psique e do amor do eu-lírico por sua musa em uma comunhão de significados.

Estas características da mulher e seus significados aprofundam-se ainda mais nas composições em medida nova, devido à importância dada aos conceitos neoplatônicos ao longo do Renascimento. Luís de Camões, a seu tempo, adota as novas formas e os metros em franca circulação, bem como assimila os temas e os motivos clássicos através da ávida leitura dos gregos e latinos, e do próprio Petrarca, com quem compartilhava *com mão diurna e noturna* o espírito do neoplatonismo. Entretanto, o poeta português filtra o modelo italiano em circulação e, portanto, também convencional, através do entendimento que lhe determinava a experiência. Isto tornou possível a transformação das características da mulher e do sentimento camoniano em relação ao amor e, conseqüentemente, ao seu objeto, em algo muito mais depurado e intenso.

Em Camões, diferentemente de Petrarca por exemplo, o conceito platônico do amor e de sua realização lírica através da mulher idealizada, que se percebe através de sua caracterização, é desenvolvido através do antagonismo, e ao mesmo tempo da dicotomia, entre o amor carnal e o espiritual. O primeiro, em que Eros incita os desejos do corpo e atormenta o espírito; e o segundo, em que o Amor tende a depurar os sentidos, lançando-os para o inefável. Assim, para o poeta português, não basta somente a contemplação da mulher amada; mas sim, há o desejo de transformar-se nela, *na cousa amada*. Este desejo, não se constitui de maneira simples, passando por uma série de transtornos e desencontros provocados pelo destino ou pela fortuna. Em outras palavras, o amor camoniano dado o distanciamento do objeto amado faz com que *na distância mais se apure*, diferentemente de Petrarca, para o qual esse distanciamento é justificado pela necessidade de *sofrer seus males para que os mereça*.

A distinção entre as musas de Petrarca e Camões é marcada pelo antagonismo dos dois entendimentos do amor em relação àquelas, um sensual e outro espiritual. Na lírica camoniana, coexistem as duas concepções em intenso combate para a permanência, sobrevivência, ou ainda a existência de ambos, como atesta Maria Vitalina Leal de Matos:

(...) duas teorias, ambas de realização plena e perfeita do desejo, embora por vias inteiramente antitéticas, uma sensual, onde se afirma o esplendor da realização erótica, outra espiritual [influência petrarquista] que exige a sublimação e a depuração do instinto sensorial, e uma prática da insatisfação, da ilusão-desilusão e do desejo como forma invencível de tirania.<sup>8</sup>

Outra opinião muito significativa, a respeito deste antagonismo entre as duas formas de amor existentes na obra lírica de Luís de Camões, também pode ser acolhida de Aguiar e Silva, quando se refere ao amor e ao desejo:

Vênus e as exigências dos sentidos estão presentes (...) na lírica de Camões, mas o importante e o significativo é que representam o apetite e o desejo que têm de ser jugulados a fim de não poluírem o amor autêntico, é que gerem o sofrimento, o pecado e a mágoa da culpa, é que sejam tidos como suprema expressão do engano e da mentira.<sup>9</sup>

Pode ser percebido também que Luís de Camões cria seu próprio conceito de beleza a partir do modelo divulgado por Sá de Miranda, em que podemos atribuir maior supremacia dos sonetos de influência petrarquista, como por exemplo, "Um mover de olhos brando e piedoso"<sup>10</sup>. Nesse, dentre outros, pode ser depreendido o ideal de beleza camoniano definido nas mais variadas representações de suas musas - "várias flamas em que variamente ardia"- , e que igualmente está expresso nas redondilhas de "Sôbolos rios que vão por Babilônia", onde o eu-lírico diz que sua musa:

<sup>8</sup> MATOS, Maria Vitalina Leal de. *Apud: Poesia lírica - Luís de Camões*. (Org, seleção e notas de Isabel Pascoal). Lisboa: Ulisséia, 1984, p. 28.

<sup>9</sup> AGUIAR E SILVA, Vitor Manuel de. *Maneirismo e Barroco na poesia lírica portuguesa*. Coimbra: [s. n.], 1971. p. 212.

<sup>10</sup> CAMÕES, Luís de. *Op. cit.*, p. 77. v. 2.

.....  
 E aquela humana figura,  
 que cá me pôde alterar,  
 não é quem s' há-de buscar:  
 é raio da divina fermosura  
 que só se deve amar.<sup>11</sup>  
 .....

Este ideal de beleza, derivado do conceito platônico de beleza, é buscado pelo poeta português como a forma de um reflexo da "divina fermosura", em uma tópica também desenvolvida por Sá de Miranda, que cantara assim sua musa:

.....  
 Este retrato vosso é o sinal  
 ao longe do que sois, por desamparo  
 destes olhos de cá, porque um tam claro  
 lume não pode ser vista mortal  
 Quem tirou nunca o Sol por natural?  
 Nem viu, se nuvens não fazem reparo.<sup>12</sup>  
 .....

Esse soneto, de influência petrarquista, referente ao incômodo em descrever um "reflexo" da beleza da mulher, Fidelino de Figueiredo entende que "exprime o desespero de pintar um modelo de suprema formosura, para o qual são escassos os recursos da sua poesia"<sup>13</sup>. Essa mesma impossibilidade de representar o modelo expresso na alma do eu-lírico será também verificada em Luís de Camões; entretanto, nesse a solução encontrada será, por vezes, o apelo mitológico, derivado da convenção poética do Renascimento e recuperada dos clássicos antigos, como forma de representar o inefável.

Partindo da investigação do objeto inspirador, a mulher, dentro da lírica camoniana e da sua representação, nota-se como já era definida desde a Idade Média certa idealização tanto das características físicas, essas que eram na maioria das vezes difusas, como das características psicológicas da dama. Assim, de que maneira Luís de Camões seguiu os modelos expostos pelo neoplatonismo italiano idealizando sua (ou suas?) musa e realizando-a esteticamente? Verifica-se

<sup>11</sup> *Ibid.*, p. 273-288. v. 1.

<sup>12</sup> MIRANDA, Sá de. *Apud.* FERREIRA, Maria Ema Tarracha. *Op. cit.*, p. 17.

<sup>13</sup> FIGUEIREDO, Fidelino de. *A crítica literária em Portugal (da Renascença à actualidade)*. Lisboa: [s. n.], 1910. p. 126.

que o fez através dos conceitos de Idéia e de Beleza platônica circulantes no Renascimento que influenciaram sobremaneira as *Rhymas*.

Devido ao entendimento de idealização proposto por Platão, ou seja, as "verdadeiras" formas somente sendo existentes no mundo das Idéias (mundo inteligível) e as representações do mundo visível meras cópias, pode-se aduzir, para o entendimento da lírica camoniana por este prisma, também razões para a idealização das características da mulher em suas realizações estéticas. Assim, pode-se perceber que a idealização camoniana reside na contemplação das idéias ou dos objetos inteligíveis existentes dentro da alma do poeta, através da visualização ou da reminiscência; pois, para Camões, a musa encontrava-se no pensamento, preexistente como idéia, onde o eu-lírico estava constantemente *vendo* e buscando *o rosto que na alma vejo*; nunca perdendo a visão de sua inspiração poética, nem tampouco sanando sua dor lírica, cuja causa residia do antagonismo, que *dos contrários se acrescenta*, entre a realização do desejo e a espiritualização do amor.

Através da questão das tópicas da poesia lírica camoniana pode ser melhor exemplificada a influência platônica na representação das características da mulher em seu sentido construtivo. Vejamos, por exemplo, como é constante a palavra *olhos* e o verbo *ver*, bem como seus derivados e sinônimos, levando-nos a lembrar o papel indispensável que desempenham tais vocábulos na gênese e no desenvolvimento do amor, na referida filosofia; bem como, a *luz* que representa a emanção do Bem Supremo até o espírito (alma), formando as idéias e que buscam representatividade no mundo visível.

Outra recorrência é a tópica da alma e o corpo unidos de forma indissolúvel, que levam o homem a considerá-lo como uma prisão - para Camões o desterro - onde aquela vivia enclausurada. Assim, era entendido, no Renascimento, via neoplatonismo, a determinação de que a alma, mesmo cativa, tinha a lembrança (reminiscência) do Bem Supremo, quando era livre. Dessa lembrança, surge o desejo e a esperança que são, ao mesmo tempo, causa e efeito das conturbações psicológicas e amorosas existentes no homem. Em Camões, tal pode ser verificado na representação lírica de uma vida onde só existiram mudanças e desencontros, em um estado de desengano e desesperança em relação às expectativas incertas do futuro. Está claro que o eu-lírico camoniano "Errei[ou] todo o discurso dos meus[seus] anos/ Dei[eu] causa a que a Fortuna

castigasse/ As minhas[suas] mal fundadas esperanças”//<sup>14</sup>. Como solução a esses problemas, só restava tentar fazer das belezas criadas as reminiscências da Beleza Absoluta; e então, esforçar-se para alcançá-las.

Portanto, a figura que nos representa da mulher amada, inatingível, está no refúgio da alma, imaculada e guardada de todos os *desconcertos do mundo*, donde:

.....  
 (...) aquela  
 cuja lembrança e cujo claro gesto  
 n' alma somente vejo - porque nela  
 está em essência, puro e manifesto, <sup>15</sup>  
 .....

Temos uma idéia puramente platônica, pois a beleza criada é reminiscência da Beleza Absoluta; donde deduz-se que a musa camoniana reside plenamente na alma, não simplesmente em reflexo, mas fruída e compartilhando da substância eterna; assim, não é o objeto que se espelha na alma, e sim, o amor que se reflete no objeto amado. Essa é a mais pura criação do amor platônico, o qual só pode ser visto pela introspecção da alma através da reminiscência.

Camões foi influenciado profundamente na composição de sua obra lírica pelos conceitos platônicos de Amor e Beleza que circulavam francamente no século XVI através de textos neoplatônicos. Assim por analogia, pode ser deduzido que a figura feminina representada nos sonetos, por exemplo, também estava sob as mesmas influências e era idealizada.

A representação da mulher na lírica camoniana pode parecer, em um primeiro momento, um tanto quanto vaga devido ao modo como é desenvolvida pelo eu-lírico, pois as características físicas da mulher, muitas delas derivadas das tópicas poéticas e que muito mais sugerem estados psíquicos e morais do que propriamente atributos físicos, não nos permitem tentarmos associá-las, optando-se pela análise das características puramente físicas da mulher descrita, a um "retrato plástico", Sob este ponto de vista, Hernani Cidade opina no sentido de que:

*Retrato?* - Será um termo demasiado ambicioso. (...) Os cancioneiros, que se contentavam com dois traços - *a bem talhada, a do corpo delgado, a do bom parecer* (...) Petrarca, esse, não dera de Laura mais do que uma silhueta

<sup>14</sup> CAMÕES, Luís de. Soneto: Erros meus, má fortuna, amor ardente. *Op. cit.*, p.164. v. 2.

<sup>15</sup> CAMÕES, Luís de. Oitavas: Quem pode ser no mundo tão quieto. *Op. cit.*, p. 215. v. 3.

hierárquica, pintada com o que a Natureza lhe oferecia de mais nobre como cor e relevo. (...) Camões lhe vai no encalço.<sup>16</sup>

Entretanto, tomando-se como ponto de partida as influências petrarquistas italianizantes ou as da tradição poética nota-se que existem alguns aspectos relevantes que deverão ser considerados. Primeiramente, é certo que devido às influências das poéticas citadas anteriormente, tanto da tradição peninsular como do petrarquismo italiano, a representação não era bem definida em termos físicos e somente dava um vago perceber da mulher descrita; assim, nos sonetos camonianos por exemplo, não há, como aponta o crítico acima citado, um retrato propriamente dito se tomarmos por referência uma abordagem para a caracterização puramente plástica. Mas, caso seja considerada a influência platônica e a tomarmos como fundamento para a representação estética, notar-se-á que este processo ultrapassa o estereótipo e recai na busca do ideal e na tentativa de sua expressão lírica; deve ser lembrado a tópica do desejo e impossibilidade de representar algo (ou alguém)<sup>17</sup>.

Assim, a representação não era desenvolvida, por conseguinte, através da simples atribuição de características físicas, pois essas eram, em sua maioria, elevadas a condição de símbolos morais e psicológicos, os quais pertenciam a um mundo imaterial (Mundo da Idéias), e portanto subjetivo, criados na mente do artista, de onde surge o fundamento da "contemplação"<sup>18</sup>.

Portanto, entende-se ser esse o fundamento filosófico da representação da figura feminina na lírica camoniana, que tem sua realização lírica desenvolvidas por recursos expressivos que vão desde a influência da tradição poética estabelecida em Portugal até a mais alta depuração das formas e conceitos do Renascimento. É este o percurso que trilha a representação feminina na obra lírica de Camões, e por onde se busca compreender parte da obra do Poeta.

Torna-se necessário, então, a determinação de um conjunto de textos poéticos em que se possa pesquisar o tema proposto. Mas para tal, seria necessário, primeiramente, partirmos de uma fonte única. Caso complicado para um poeta que nem ao certo sabemos quando nasceu, tampouco tem seu cânone lírico estabelecido de modo definitivo. Assim, decidimos adotar o

<sup>16</sup> CIDADE, Hernani. *Luís de Camões: o lírico*. 3ªed. Lisboa: Bertrand, 1967. p. 188-199.

<sup>17</sup> Cf. MIRANDA, Sá de. Soneto: Este retrato vosso é o sinal e CAMÕES, Luís de. Elegia: Aquele mover de olhos excelentes, entre outras composições que desenvolvem essa tópica, conforme citado anteriormente.

<sup>18</sup> Cf. *Vejo-a n'alma pintada*, In: CAMÕES, Luís de. *Op. cit.*, p. 174. v. 1.

recolhimento crítico feito por Maria de Lourdes Saraiva e editado em Lisboa pela Imprensa Nacional/Casa da Moeda - Luís de Camões: *Lírica Completa* (3. v.), em 1980. A escolha desta edição crítica deve-se ao fato de recolher, fundamentalmente, os textos das edições antigas de 1595, 1598, 1616, 1668 e 1860/1869, bem como as compilações modernas de Agostinho de Campos (1923 e 1925), José Maria Rodrigues e Afonso Lopes Vieira (1932), Hernani Cidade (1971) e a de Álvaro Júlio da Costa Pimpão (1973). Neste recolhimento, a autora considera a atribuição camoniana através do estudo das citadas edições, fazendo ressalvas a inclusões ou exclusões ao cânone, compondo um conjunto de poemas atribuídos ao poeta português pela maior parte dos críticos modernos. Ao final de cada volume, ainda se estende uma antologia de autoria duvidosa com a devida explanação a respeito.

Para a determinação do *corpus* fizemos uma distinção primária na obra lírica camoniana e selecionamos em cada uma delas um conjunto significativo de poemas que utilizaremos na análise da representação das características da mulher e dos métodos que Camões utilizou para representá-las em suas distintas particularidades. Das designadas por composições em medida velha ao estilo engenhoso, recortamos os que seguem: "Vejo-a n'alma pintada", "Aquele cativa", "[Vós] sois uma dama", "Sois fermosa e tudo tendes", "Ana quisestes que fosse", "Irme, quero madre", "Minina dos olhos verdes", "Vós, Senhora, tudo tendes", "Descalça vai para fonte", "Na fonte está Lianor", "Falso cavaleiro ingrato", "Se Helena apartar" e "Minina fermosa".

E, das denominadas composições em medida nova ao estilo clássico, selecionamos para o propósito as éclogas: "A rústica contenda desusada", "Aquele, que de Amor descomedido", "As doces cantilenas que cantavam", "Ao longo do sereno" e "Cantando por um vale docemente"; as odes: "Tão suave, tão fresca e tão fermosa", "Tão crua ninfa, nem tão fugitiva"; a elegia: "Aquele mover de olhos excelentes"; as canções: "Fermosa e gentil Dama quando vejo", "Vão as serenas águas" e "Se este meu pensamento" e os sonetos: "Um mover de olhos brando e piedoso", "Quando o sol encoberto vai mostrando", "Leda serenidade deleitosa", "Presença angélica, bela figura", "De quantas graças tinha a Natureza" e "Dizei, Senhora, da beleza idéia".

Estes textos poéticos são estudados a partir de um capítulo inicial - "As poéticas do Renascimento em Portugal" - referente à recuperação, através de bibliografia especializada, das poéticas circulantes no Renascimento; e tem o intuito de verificar o modelo de representação convencionalizado neste período e que serviu de fundamento para o poeta português.

Em outro momento, no capítulo denominado "A tradição medieval na representação da mulher na poesia de medida velha de Luís de Camões", desenvolve-se a exposição da influência dos cancioneiros antigos e do *Cancioneiro Geral*, e o aproveitamento dos temas e motivos das cantigas de amor e de amigo, de onde Camões obtém toda a graça e a agilidade das composições ligadas às voltas sobre um mote proposto, e as características específicas da representação da mulher sob esta influência. Através da análise das composições em redondilhas, verifica-se a representação da mulher sob o modelo proposto pela tradição literária em Portugal advinda dos cancioneiros.

"A representação ao estilo clássico e a influência petrarquista" é o capítulo referente a recuperação das características e influências das composições em medida nova ao estilo clássico, onde é verificada a presença marcante da nova proposta italiana, tanto nas formas quanto nos conteúdos. Percebe-se a aproximação entre a representação da figura feminina em Camões e a feita por Petrarca e, em alguns casos, a transposição das características de uma para outra; também pode ser notado, em outros casos, a distinção entre ambas as musas. Nesta análise dos poemas em medida nova, demonstra-se a representação da mulher sob o novo estilo proposto pelo Renascimento realizada por Luís de Camões.

## I. As poéticas do Renascimento em Portugal

É de extrema importância, para o estudo da Poesia, a determinação dos códigos que nortearam sua produção, ou melhor dizendo, descreveram-na, bem como instruíram os receptores para a compreensão dos textos literários. Porém, nem sempre estes códigos estão compilados em manuais únicos e os temas que desenvolvem não têm o mesmo caráter e orientação. Pois, os múltiplos códigos necessários à poesia, e que nela deve-se verificar, compõem um conjunto teórico multifacetado. O texto poético deve, então, ser analisado por várias perspectivas que comporão, a partir dos resultados, um todo significativo. Neste sentido, alerta-nos Aguiar e Silva:

Ora, ler um texto literário à luz de um código reducionista e desfigurado e empobrecido conduz inevitavelmente à perda da eventual complexidade do texto, ocultando-se ou desprezando-se como excrescências residuais, senão como anomalias, os elementos da forma do conteúdo e da forma de expressão refratários à grelha formular utilizada na sua decodificação.<sup>1</sup>

No que diz respeito ao Renascimento, esta tarefa torna-se indispensável e, em contrapartida, árdua. Pois, primeiramente há que se considerar a delimitação do termo em seu sentido artístico e cronológico; no caso de nossas pesquisas, que tem como alvo Luís de Camões, recortamos o período do século XVI. Em segundo lugar, nesse século fervilhava a cultura europeia com conceitos e idéias fundamentadas em uma tradição medieval e outros novos desenvolvidos a partir dos humanistas, e que eram a espinha dorsal do Renascimento, seguidos de um estrangulamento destes fundamentos e que rumavam ao que se tem atribuído a denominação de maneirismo. Tudo dentro de um mesmo século. Saraiva e Lopes, referindo-se a obra de Luís de Camões, observam este acúmulo teórico e ideológico pertinente ao século XVI, que manifesta-se no poeta português.

Escreveu August-Wilhelm Schlegel que Camões, só por si, vale uma literatura inteira. Esta observação fundamenta-se decerto no facto de a obra multifacetada de Camões abranger diversas correntes artísticas e ideológicas do século XVI em Portugal, ser elaborada sobre uma experiência pessoal múltipla que em nenhum outro escritor contemporâneo realizou sozinho, e de, enfim, este poeta ter sido capaz

---

<sup>1</sup> AGUIAR E SILVA, Vítor Manuel de. Amor e mundividência na lírica camoniana. Separata de: **Colóquio-Letras**, n. 55, p. 34, Maio de 1980.

de dar forma lapidar e definitiva a um conjunto de idéias, valores e tópicos característicos da sua época.<sup>2</sup>

Tornando-se, pelo exposto, necessário então destacar os textos teóricos para melhor aludirmos sobre eles.

Os estudos da área humana desde a Antigüidade eram divididos em Retórica e Gramática; e a Poética era parte integrante desta última e limitava-se ao estudo das técnicas versificatórias e estilísticas em um percurso puramente formal, conforme comenta Aníbal Pinto de Castro<sup>3</sup> em importante pesquisa sobre os códigos poéticos circulantes em Portugal durante o Renascimento. Nesse trabalho, o crítico revela que António Nebrija dedicava o quinto capítulo das suas *Introductiones in latinam grammaticen* ao assunto *de quantitate syllabarum metris et accentu* em 1481. Estevão Cavaleiro, em 1516, em sua *Nova Grammatices Ars*, compõe um capítulo também tratando da técnica versificatória e da conceituação dos tipos de metros (*De prosodia et de omnium syllabarum quantitate*). André de Resende, em 1534 na sua *Oratio pro rostris*, confere à Gramática a "função de habilitar quem a estudasse a bem interpretar os poemas". Em 1536, Jerónimo Cardoso irá começar a conferir à Poética, mesmo que juntamente com a Retórica e a Gramática, o caráter de parte essencial ao aprendizado dos textos poéticos; mas que desde 1504, D Pedro de Meneses já considerava-a como parte integrante da Retórica, apesar dos estatutos da Universidade de Coimbra de 1508, promulgados por D. Manuel I, não registrarem qualquer menção à Poética como disciplina regular.

A Poética somente será incorporada efetivamente e distintamente aos estudos em 1537, quando o Cardeal-Infante D. Henrique reestrutura o Colégio de São Paulo de Braga, onde primeiramente lecionaram a disciplina Nicolau Clenardo, João Vaseu e Marcial Gouveia. E, em 1547, o Colégio das Artes (Coimbra) passa a adotar a Poética e a Retórica como disciplinas essenciais à formação humanística dos educandos, sem sofrer modificações em seus fundamentos com a reformulação aplicadas pela Companhia de Jesus em 1555. Este estudo era desenvolvido e complementado com a leitura de textos antigos, tais como os de Virgílio, Lucano, Pérsio, Juvenal, Horácio e Ovídio; entretanto, estes não eram objeto de um estudo pormenorizado e sistemático no campo ideológico, mas proporcionavam aos alunos o

---

<sup>2</sup> SARAIVA, António José & LOPES, Óscar. **História da literatura portuguesa**. São Paulo: Martins Fontes, 1973. p. 331.

<sup>3</sup> Cf. CASTRO, Aníbal Pinto de. Os códigos poéticos em Portugal do renascimento ao barroco: seus fundamentos, seus conteúdos, sua evolução. Separata da: **Revista da universidade de Coimbra**. v. 31, p. 505-531, 1985.

conhecimento necessário para uma futura abordagem direta das poéticas, principalmente de Horácio e Aristóteles, ou através de seus comentadores, como Aquiles Estaço e Tomé Correia.

Em Espanha, a produção de tratados poéticos foi, semelhantemente a Portugal, pouco produtiva e tardia; a primeira tradução da *Poética*, de Aristóteles, foi realizada por Páez de Castro, por volta de 1530; entretanto, as grandes poéticas espanholas foram publicadas a partir do último quartel do século XVI. *El arte poético em romance castelhano* (1580), de Miguel Sanches de Lima, que traduz a poética horaciana; *El arte poético espanhol* (1592), de Días Rengifo e *Arte para componner em metro castelhano* (1593?), de Jerónimo Mondragón, são textos fundamentados nas poéticas de Aristóteles e Horácio e desenvolvem técnicas versificatórias aplicadas à língua espanhola. Aníbal Pinto de Castro cita ainda a *Philosophia* (1596) de Pinciano e o *Cisne de Apolo* (1602) de Alonso de Carbalho. Percebe-se que para os teóricos deste período, a perfeita construção poética e sua conseqüente realização estética, estavam intimamente ligadas ao amplo conhecimento das regras formais e estilísticas, devido a importância que conferiam às técnicas versificatórias que ocupavam posição de destaque nas *Gramáticas* da época, como por exemplo, nos *De Institutione Gramática libri tres* (1572), do Padre Manuel Álvares, ou ainda em obras mais específicas, como a *Epometria (Epometria, seu de metiendi carmina ratione, 1515.)*, de Aires Barbosa, ou o *De componendis versibus*, (1550), que destinava-se a pormenorizar os principais metros. Entretanto, estas regras eram fundamentadas no metro latino e tiveram de ser adaptadas gradativamente à língua vulgar, pois uma regulamentação do número poético em língua vulgar, só surgirá em 1615, quando Felipe Nunes publica sua *Arte Poética e da Pintura*.

A teoria horaciana pode ser verificada indiretamente em Portugal já em fins do século XV, quando Cataldo Áquila Sicudo, instrutor de D. João II e de seu filho bastardo D. Jorge de Lencastre, aplicava a seus discípulos a leitura dos *Carmina* horacianos. André de Resende, na já citada *Oratio pro rostris*, revelava a necessidade dos estudos clássicos, mais precisamente, da língua grega, em versos que tornaram-se famosos e amplamente divulgados: "*Vos exemplaria graeca/ Nocturna uersate manu, uersate diurna*"<sup>4</sup>. Um conselho que foi seguido por muitos, inclusive Camões. João de Barros, em seu *Diálogo em louvor da nossa linguagem* (1540), reitera, através dos textos horacianos, a necessidade de aprimorar a língua vulgar, neste caso a portuguesa, através do estudo das línguas clássicas. Um dos principais teorizadores da poesia em língua vulgar que muita influência exerceu em Portugal era o

<sup>4</sup> *Apud*. CASTRO, Aníbal Pinto de. *Op. cit.*, p. 511.

espanhol Juan del Encina, pois sua obra *Arte de la poesía castelhana* (1505), e apesar de ter sido publicada na Itália, foi muitíssimo divulgada e adotada pelos poetas portugueses.

O primeiro comentador direto de Horácio em Portugal foi Aquiles Estaço, que em 1553 publica os *In Quinti Horatti Flacci Poeticam Commentarii*, nos quais atém-se ao estudo filológico, mas cuidando para não comprometer a teoria original a ser aplicada em uma poesia épica já tão requerida pelos portugueses. Este comentador conhecia e desenvolvia os estudos dos grandes humanistas da época como: Guilherme Budé, Aldo Manuzio, Pietro Bembo, Robortello e Robert Étienne; mas principalmente, faz a composição baseado nos textos da *Poética* aristotélica como fonte primária dos textos horacianos. O texto aristotélico é exposto por Estaço de forma a ratificar os textos horacianos.

Em Portugal, o intercâmbio do conhecimento estético formado principalmente, como vimos, na doutrina teórica de Aristóteles e Horácio, formou um código literário mais ou menos definido, que terá em Sá de Miranda e António Ferreira (1528-1569) seus representantes mais expressivos, sendo este último o principal divulgador da *Epistola ad Pisones*, de Horácio.

Mas nem só através dos teóricos e comentadores era feita a divulgação dos códigos poéticos; os poetas, por sua vez, tratavam de aplicá-los ao mesmo tempo em que promoviam sua expansão. Talvez tenhamos, como dissemos, em Sá de Miranda e António Ferreira os que mais se aplicaram nesta matéria em Portugal; o primeiro, trazendo da Itália as novidades métricas por lá desenvolvidas e distintas das de seu país, apegadas ainda ao sistema métrico medieval e castelhano; e o segundo, desenvolvendo fielmente a teoria horaciana da *Epistola ad Pisones*, em seus conselhos a Diogo Bernardes (1520?-1595) e a Pero de Andrade Caminha (1520-1589) reunidos nos *Poemas Lusitanos* (1598).

Ao lado de Horácio, tem-se a divulgação mais direta de Aristóteles em Portugal, haja vista que este era a matriz daquele e que teve o início, como aludimos anteriormente em Estaço, facilitado a partir da publicação da tradução latina do italiano Alessandro de Pazzi, em 1536<sup>5</sup>, com os comentários de Robortello (*Francisci Robortelli, Utinesis in Librum Aristotelis De Arte Poetica Explicaciones*, de 1548) e Castelvado (*Poetica d'Aristotele Vulgarizzata et Sposta per Ludovico Castelvado*, de 1570), entre outros.

---

<sup>5</sup> PAZZI, Alessandro de. *Aristotelis Poetica, per Alexandrum Paccium, Patritium florentinum, in latinum conversa*. Veneza: Aedibus Haeredum Aldi e Andreae Asulani Soceri, 1536. *Apud*. CASTRO, A. P. *Op. cit.*, p. 513.

Mas os códigos poéticos circulante no século XVI não estavam carregados somente com as disposições retórico-estilísticas fundamentadas em Aristóteles e Horácio; Platão, embora divulgado diretamente em Portugal quase no fim do século<sup>6</sup>, teve suma importância no que diz respeito ao critério imitativo da poesia (*imitatio*) e sua interpretação foi amplamente trabalhada principalmente pelos neoplatônicos italianos, como por exemplo, Marsilio Ficino (1433-1499), Castiglione (1479-1529), Pietro Bembo (1470-1547), entre outros. Sem esquecermos que talvez o maior neoplatônico tenha sido Petrarca (1304-1374) e que já se fazia muito conhecido e imitado desde o século anterior. Este entendimento da criação poética terá amplo desenvolvimento nos poetas do Renascimento em especial no século XVI. Eric Auerbach discorre a respeito deste caráter imitativo da arte neste período, opinando que:

Em primeiro lugar, toda a Renascença artística da Itália repousa, como a da literatura, na imitação dos princípios gerais da arte antiga. A completa realização das formas corporais, sobretudo as do corpo humano; sua plena evidência no mundo aqui de baixo; o equilíbrio harmonioso da composição e da articulação dos diferentes membros de um conjunto; a luz plena difundida pelo mundo das coisas visíveis e sensíveis - tudo isso constitui herança da arte antiga."<sup>7</sup>

O crítico ainda reitera que desde os pintores do século XIV, tais como Giotto, até os mestres do século XVI, referindo-se a Rafael, Leonardo Da Vinci e Miguel Ângelo, houve um esforço contínuo em imitar a Antigüidade, e que este processo foi ao mesmo tempo uma imitação da "Natureza" sensível em suas formas mais belas e mais perfeitas.

Os artistas do Renascimento entendiam a poesia como imitação, seja o objeto dessa situado no mundo real ou psíquico, segundo o entendimento aristotélico ou platônico, e para realizar o processo criativo os fundamentos estavam compilados a partir de Horácio. Assim, partindo do conceito de poesia como imitação, os poetas criavam sob o debate dos teóricos, pendendo ora para um lado ora para outro, entre o processo determinado pelo *engenho*, ligado pelo *furor animi*, e o determinado pela *arte*, em que o sustento da técnica criativa advinha de uma cultura literária solidamente fundamentada e do trabalho do poeta sobre o texto. António Ferrerira tenta conciliar as duas tendências, pendendo um pouco mais para a segunda:

---

<sup>6</sup> O primeiro tratado poético de matriz platônica em Portugal, talvez seja o de Tomé Correia, "*De antiquitate et arcanorum Poesis et Poetarum differentia*", publicado no "*Globus canonum et arcanorum linguae sanctae et divinae*", em 1568 de Fr. Luís de S. Francisco; e muito posteriormente, a "*Arte poética e da pintura*", em 1615, de Francisco Nunes.

.....  
 Questão foi já de muitos disputada  
 S'obra em verso arte mais, se a natureza.  
 Ua sem outra vale pouco ou nada.  
 Mas eu tomaria antes a dureza  
 Daquela que o trabalho e a *arte* abrandou,  
 Que dest'outro a corrente e a vã presteza.<sup>8</sup>  
 .....

Esta disputa entre a *arte* e o *engenho*, ou a coexistência paralela no desenvolvimento poético, veremos, por exemplo, expressas em Camões, o qual requer o auxílio de ambas para a composição de sua épica, mas dá maior valor a "ua fúria grande e sonora" na invocação às Tágides. A *arte*, por exemplo, seria adquirida mediante o estudo *com mão diurna e noturna* dos clássicos e o trabalho, quase que exaustivo, sobre o texto poético em que, portanto, o tempo se fazia essencial.

Do estudo profundo dos clássicos, e da cultura adquirida conseqüentemente, derivavam também os modelos perfeitos aos quais os poetas deveriam imitar. Diogo Bernardes, em uma carta endereçada ao Conde de Monsanto, além dos preceitos horacianos, recomenda um formulário de leituras a serem feitas com o intuito de desenvolver a cultura clássica e a apreensão dos modelos nela expostos. Assim, escreveu o poeta:

.....  
 Em Homero achareis grandes louvores  
 Do fero Aquiles  
 .....

Em Virgílio outros tais  
 Ovídio com seu verso triste, e brando  
 Do seu desterro tratará queixoso,  
 Por Corina, e por Roma suspirando.  
 .....

Petrarca e Sannazaro cujos peitos  
 O douto Apolo encheu d'alta doutrina,  
 O Bembo, e o Laso, ao mesmo Apolo aceitos.  
 Verônica com Laura Tarrcina  
 E aquela famosíssima Vitória  
 Que sobre o nosso Sol, o seu empina.<sup>9</sup>  
 .....

<sup>7</sup> AUERBACH, Eric. **Introdução aos estudos literários**. (Trad. José Paulo Paes). São Paulo: Cultrix, 1972. p. 159.

<sup>8</sup> FERREIRA, António. **Poemas lusitanos**. (Carta XII, do livro I). Lisboa: Sá da Costa, 1957. p. 106. v. 2.

<sup>9</sup> BERNARDES, Diogo. Carta n.º. 28, *In: Obra Completa* (Pref. e notas Marques Braga) Lisboa: Sá da Costa, 1945.

Entretanto, esta imitação não poderia ser feita de maneira indiscriminada, pois corria o risco de ser um simples decalque ou um paráfrase; o exigido dos poetas do Renascimento era que transformassem os modelos, somente através da *contaminação*, em uma superação poética - a *imitatio* convertida em *transformatio*, e é nesta conversão que baseia-se todo o processo de representação poética do Renascimento. Segundo Aníbal Pinto de Castro, a poesia é ainda imitação, mas o objeto dessa imitação alarga-se progressivamente da realidade verdadeira aos resultados de uma imaginação exercida em função da fantasia ou da óptica através da qual o poeta observa essa realidade, que pode cada vez mais livremente transformar ou distorcer, com o fim único de proporcionar um prazer estético, liberto de qualquer outro intuito que não seja agradar e divertir.<sup>10</sup>

Notar-se-á então que o código poético do Renascimento já apresentava uma transformação operada, mais ou menos a partir da metade do século XVI, em que toda a carga teórica estava sendo reformulada em seus princípios criativos. Esta reformulação deve-se, em parte, ao declínio dos princípios dos humanistas e a expansão dos ideais neoplatônicos, os quais conferiam uma maior importância, como denota-se do supra citado, à imaginação e fantasia; como consequência, um alargamento significativo dos códigos temáticos e uma profunda e substancial alteração no equilíbrio harmonioso que conferiam estes mesmos códigos no início do século. Conforme ainda Aníbal Pinto de Castro, "ao mesmo tempo, a organização do discurso poético exigida por este alargamento temático conseqüente do recurso à fantasia e da valorização de conteúdos emocionais, acolhe com afeição o recurso à argúcia, à subtileza, como outros tantos meios de melhor captar o destinatário"<sup>11</sup>.

Aníbal Pinto de Castro conclui seu artigo atentando à profunda transformação do código estético-literário ocorrida a partir da segunda metade do século XVI, pois estes padrões renascentistas alteraram-se, inicialmente, com rapidez e ousadia e, posteriormente, propiciando o desenvolvimento de uma nova estética que, freqüentemente, se tem denominada maneirismo. Esta nova perspectiva poética, em Portugal, não foi pautada sobre um código estético-literário solidamente prescrito, tampouco teve sua expressão manifesta claramente; entretanto, estas sucessivas transformações no código renascentista proporcionaram o desenvolvimento de outro código, que resultou em uma estética mais segura e calcada em uma teoria estruturada e sistematizada - a poesia barroca em Portugal.

---

<sup>10</sup> CASTRO, Aníbal Pinto de. *Op. cit.*, p. 529.

<sup>11</sup> *Idem.*

Toda esta transformação é sentida por Camões, tendo em vista a multicodificação circulante em todo o século XVI, e que, em certa medida, foi aplicada em sua lírica. Nessa, vemos um poeta ligado a um conjunto de valores, processos e noções somente analisáveis dentro de um mundo com uma tradição medieval, ou um poeta fielmente representativo de um Renascimento em suas aportações clássicas, ou ainda o que contempla de conceituoso em relação as idéias e os sentimentos; e, neste último aspecto, Jorge de Sena nota o aspecto maneirista em Camões, em que "reduz sempre as emoções a conceitos, conceitos que não são idéias, mas a vivência intelectual delas"<sup>12</sup>. Confirma-se então, o desenvolvimento, na obra do poeta português, de um "hipercódigo" em que mesclam-se as múltiplas estéticas artísticas afloradas ao longo do século XVI. Segundo Segismundo Spina, este arcabouço teórico estaria concentrado em Camões que "reparte-se por todos os períodos estéticos que vêm desde o tecnicismo maneirista do fim da Idade Média (para não recuarmos à romântica feudal cavalheiresca e ao estilnovismo) até ao conceptismo seiscentista, passando pelo maneirismo pós-rafaélico"<sup>13</sup>. Resumidamente, desta posição em que encontra-se Camões, pode-se entender que está entre o período em que o princípio da *imitatio* identificou-se a analogia e a fidelidade aos modelos; nesse, Camões mostrar-se-á um fiel seguidor do exemplo poético de outros autores ao fundamentar seu texto sobre aquele princípio da analogia através de uma trama de paralelismos, em que cada poema tem um referente muito próximo. Por outro lado, quando o princípio da *imitatio* sofre uma transformação substancial, notar-se-á um acompanhamento do Poeta adaptando os textos à sua sensibilidade num impulso lírico em que ressalta suas incertezas e experiências. É sob este último aspecto, que fundamenta-se o princípio da imitação ao modelo petrarquista, onde este não mais resume-se ao repositório estilístico-formal em um *imitatio stili*, mas a sua superação em relação à vida, e principalmente sua reflexão, expressa em uma *imitatio vitae*.

Através da divulgação e expansão do neoplatonismo, o código estético do Renascimento adapta-se, cada vez mais, à teoria da imitação (*mimesis*) visando a captação das idéias, em seu sentido platônico, da beleza suprema. No tratado *Da pintura antiga* (1549), de Francisco de Holanda (1517-1589)<sup>14</sup>, nota-se a manifestação destes conceitos em relação ao tratamento mimético dado aos objetos representados pelos artistas, como sendo "eternas e

<sup>12</sup> SENA, Jorge de. A poesia de Camões: ensaio de revelação da dialética camoniana. *Apud*. SPINA, Segismundo. **Da idade média e outras idades**. São Paulo: Conselho Estadual de Cultura, 1964. p. 110.

<sup>13</sup> *Ibid.*, p. 110.

<sup>14</sup> Cf. SARAIVA, António José & LOPES, Óscar. *Op. cit.* p. 303-4.

divinas ciências increadas", no sentido de uma imitação da capacidade criadora de Deus. Estas idéias estéticas, que também são fiéis aos tratados italianos do período, demonstram que o artista (ou poeta) poderia ser um co-participante do poder criador de Deus, que era fonte única de toda a beleza. Segundo o entendimento do pintor anteriormente referido, a "pintura" era considerada como um protótipo da criação humana e até de Deus, para ele, pintar é conceber e executar, ao mesmo tempo, descobrindo as relações que regulam a natureza, formando assim as idéias ou arquétipos que se exprimem no mundo visível. Francisco de Holanda, discípulo de Miguel-Ângelo (1475-1564), sob a influência platônica, entendia que a reprodução da natureza deveria ser concebida como a apreensão e a expressão plástica de uma "idéia" preexistente na mente divina, a qual estaria relacionada às formas naturais e sensíveis ao intelecto do artista. O autor do tratado *Da pintura antiga*, pode ser considerado um dos principais teorizadores europeus do maneirismo.

A difusão do neoplatonismo, e mesmo da obra de Platão, como nos referimos anteriormente, não se realizou através de tratados poéticos perfeitamente estabelecidos; seus fundamentos estavam centrados no conceito de amor, em suas manifestações e sua conseqüente realização estética. Segundo Aguiar e Silva, "a doutrina do amor neoplatônico apresenta-se ao investigador como um objeto de análise configurado pela interação diacrônica de diversos fatores."<sup>15</sup> Assim, vemos sendo desenvolvida esta teoria a partir de Dante (1265-1321) e a poesia do *dolce stil nuovo*; de Petrarca e dos petrarquistas que o seguiram, copiaram e reformularam; de textos filosóficos, como por exemplo o *De amore*, de Marsílio Ficino, o *I tre libri d'Amore* de Francesco Cattani da Diacceto, ou os *Dialogi d'Amore* de Leão Hebreu, entre outros; ou ainda, textos híbridos situados entre a literatura e a filosofia, como é o caso dos *Assolani*, de Pietro Bembo, ou *Il libro del cortegiano*, de Baltasar de Castiglione<sup>16</sup>.

Como percebe-se, sob este fundamento neoplatônico que tem suas raízes desenvolvidas durante séculos anteriores, florescem, no século XVI, os processos miméticos que tratam e representam o amor e a mulher. Esta então será descrita como um ser superior, quase divino, de beleza inefável e a atitude submissa e reverente do amador, tal como ocorre na lírica provençal e no romance cortês, será uma constante na lírica deste período. No que diz respeito a Camões, seguirá as convenções temáticas e formais do petrarquismo, em seu entendimento neoplatônico, e falará incessantemente do amor obedecendo ao mesmo código

---

<sup>15</sup> AGUIAR E SILVA, Vítor Manuel de. *Op. cit.*, p. 33.

<sup>16</sup> *Idem.*

amoroso. Sua elocução lírica dividir-se-á entre duas posições contrastantes, uma divina, benéfica e outra terrena, por conseguinte, maléfica. Sob este paradoxo, existe uma atitude fundamentada na imitação, em que o Poeta empenhou-se em construir o discurso lírico através da aprendizagem dos modelos, mas imprimindo uma expressão original e pessoal, onde a prática de uma "maneira" individual marca a personalidade inconfundível do poeta português.

A concepção do amor *stilnovista* entende-o como uma guerra entre o corpo e a alma, e a mulher como sendo um anjo (*figura angelicata*), perante a qual o amador haverá de se colocar em posição submissa e devota, com a qual lhe será propiciado uma elevação espiritual e um fortalecimento moral cujo objetivo é a ascense a Deus e o Bem Supremo. Sob este entendimento, a realização lírica do amor não se processa de maneira simples, segundo Hernani Cidade,

Os sentimento que ele [Petarca] exaltava e transfigurava pela poesia radicavam na sua vida de amante cristão. O apetite da carne não apenas o convertia a cultura clássica e escolástica em prazer cerebral de subtil análise: sublimava-o a ética cristã em estímulos de nobreza e até em impulsos de mais alta ascensão espiritual.<sup>17</sup>

E referindo-se a Dante, o crítico comenta que, "(...) perante Beatriz morta, concebida como personificação, não apenas do *amor que redime*, mas da *fé que revela*. É ela que o guia ao Céu, onde lhe mostra e explica as verdades que salvam a alma"<sup>18</sup>. Petarca terá uma atitude semelhante nos *Trionfi*, pois,

(...) já antes de morta, Laura é para ele *doce e pura*, plena realização do ideal das perfeições físicas e morais. Da sua beleza como que emana um diadema que acende o ar em torno [de si], (...) enche de luz, turba de comoção humana as próprias solidões, aquieta o espaço, condenando trovões a desterro.<sup>19</sup>

É nestes termos que será caracterizada a figura feminina dentro do código petrarquista e que se pode perceber, não só em Camões mas na maioria dos líricos da época, a

<sup>17</sup> CIDADE, Hernani. *Luís de Camões - o lírico*. 3. ed. ver. e alt. , Lisboa: Bertrand, 1967. p. 137-138.

<sup>18</sup> *Ibid.*, p. 138.

<sup>19</sup> *Idem.*

realização estética de uma expressão mais madura e profunda da análise psicológica e da captação dos múltiplos matizes da vida sentimental em que estão demarcados os impulsos contraditórios, os desejos opostos e a conseqüente melancolia. A expressão destes preceitos, assumidos pelo neoplatonismo de Petrarca, será realizada através da adoção dos recursos estilísticos e formais, bem como do repositório tópico que o próprio poeta florentino depositara em sua obra lírica. Através deste modelo, os poetas do século XVI buscavam atingir dois objetivos principais: serem verossímeis no processo mimético e divulgar os modelos clássicos, com os quais aprendiam os ensinamentos ou contrapunham-se quando a *arte* assim os permitia. Segundo Eric Auerbach,

O modelo mais admirado, ao lado dos antigos, foi Petrarca. Sua língua, suas formas poéticas, suas metáforas, sua terminologia amorosa foram imitadas, cultivadas e por vezes mesmo exageradas a um grau em que o artifício começa a se aproximar da frioleira. Tõda a produção poética da Renascença, inclusive de outros países europeus, se colocou sob a influência do petrarquismo.<sup>20</sup>

Este modelo neoplatônico, foi propagado, em certa medida, pela Academia Platônica, fundada por Lorenzo de Médici, *Il Magnifico* (1448-1492), tendo colaboradores como Pico della Mirandola, Leão-Batista Alberti, Marcílio Ficino entre outros. Lá se procurava conciliar o espírito da beleza antiga com o Cristianismo; pois, segundo o mesmo crítico supra citado,

(...) a concepção platônica da beleza corporal e terrestre como imagem enfraquecida e provisória da verdadeira beleza, incorpórea e divina, e o amor da beleza terrestre como encaminhamento para a beleza eterna, foi uma das idéias mais caras aos homens da Renascença, que aspiravam a um Cristianismo humanista.<sup>21</sup>

Buscando estes objetivos, Luís de Camões, como homem de seu tempo, criou um estilo próprio à luz de Petrarca, que, em momentos francamente visíveis, parafraseia-o. No soneto, "Eu cantarei de amor tão docemente", por exemplo, o eu-lírico camoniano expressa seus objetivos e métodos, os quais nortearão seu fazer poético.

<sup>20</sup> AUERBACH, Eric. *Op. cit.*, p. 163.

<sup>21</sup> *Ibid.*, p. 162.

Eu cantarei tão docemente,  
 Por uns termos em si tão concertados,  
 Que dous mil acidentes namorados  
 Faça sentir ao peito que não sente.  
 Farei que amor a todos avivente,  
 Pintando mil segredos delicados,  
 Brandas iras, suspiros magoados,  
 Temerosa ousadia e pena ausente.  
 Também, Senhora, do desprezo honesto  
 De vossa vista branda e rigorosa,  
 Contentar-me-ei dizendo a menor parte,  
 Porém, pera cantar de vosso gesto  
 A composição alta e milagrosa,  
 Aqui falta saber, engenho e arte. <sup>22</sup>

Neste soneto, inspirado no primeiro quarteto do petrarquiano "*Io cantarei d'amore si novamente*,"<sup>23</sup>, no qual o mestre italiano tenta comover o objeto de seu amor em relação aos seus sentimentos, percebe-se o desenvolvimento das idéias camonianas sobre os vários temas que o amor lhe sugerirá e, com referência à mulher, não é a busca pela sua comoção e conseqüente aceitação que o detém, mas a certeza que para descrevê-la falta *saber, engenho e arte*. Na verdade, fica implícito que os versos que comoverão a todos os leitores, não comoverão a amada.

Do programa poético de Petrarca, notar-se-á, em algumas composições camonianas, a enunciação das qualidades da amada em um esboço de sua representação feita através das "pinceladas" essenciais destacadas com o rigor da percepção do efeito perturbador que ela possui. Bem como, em outras, estas "pinceladas" terão um toque mais leve e espiritualizante do que no florentino. Nestes casos, segundo H. Cidade, existem "mais as finas graças do porte, recatado e simples, do que os encantos exteriores de uma figura que Petrarca se compraz em repetidamente chamar humilde, mas a que atribui grave beleza divina, capaz de quebrar toda a dureza, petrificar de temor os corações"<sup>24</sup>. E conclui que, em Camões, a "mulher avassaladora, mais divina do que humana, mais para estarrecer de temerosa admiração do que para se fazer amar, tão diferente, por isso mesmo, do misto de simplicidade, bondade, melancolia suavíssima, doçura, serenidade, melindrosa timidez, que bem parece o nosso Poeta copiou do natural"<sup>25</sup>.

<sup>22</sup> CAMÕES, Luís de. *Apud*. CIDADE, Hernani. *Op. cit.*, p. 141.

<sup>23</sup> .....  
*Io cantarei d'amore si novamente,*  
*Ch'al duro fianco il di mille sospiri*  
*Trarrei per forza, e mille alti desiri*  
*Raccenderei nella gelata mente.*

.....*In*: V., Soneto 87. *Apud*. CIDADE, Hernani. *Op. cit.*, p. 141.

<sup>24</sup> CIDADE, Hernani. *Op. cit.*, p. 144.

<sup>25</sup> *Idem*.

O modelo codificado no Renascimento da representação da figura feminina que Camões assumiu pôde ser resumidamente exposto por Segismundo Spina em artigo escrito em 1961<sup>26</sup>, em que o crítico atribui ao Poeta o caráter essencialmente renascentista no que se refere à representação da mulher, consideração esta feita principalmente aos sonetos, onde nota a existência de dois elementos essenciais. Segundo o douto professor, os sonetos dividir-se-iam em um tom "dissertativo", em que o eu-lírico estaria ligado à problemática amorosa; ou em outro "pictórico", à descrição plástica da Natureza ou da mulher amada, sendo neste último muito mais exercida a razão que a imaginação<sup>27</sup>. Seguindo este pensamento, nos sonetos teríamos então, não exclusivamente, os fragmentos da representação da mulher feita pelo eu-lírico camoniano, em que por um lado predomina a beleza física e por outro a beleza moral. Estes fragmentos, que são apresentados na descrição, corroboram com a tradição românica na ordem da construção do texto poético; ou seja, no sentido descendente e até o colo, onde os recursos utilizados para o processo de composição plástica seriam extraídos da Natureza conforme a arte petrarquista (ouro, pérolas, rubis, etc.). Por outro lado, ainda segundo Spina, Camões desenvolve a concepção *estilnovista* da *figura angelicata* ou *domna angelicata*; ou ainda representa-a em um tom hiperbólico segundo o modelo trovadoresco. Seguindo o percurso que nos leva este comentário, poder-se-ia deduzir, juntamente com Spina, que, devido "ao conjunto de notas que definem a fisionomia espiritual do objeto amado, Camões situa-se plenamente naquele Segundo Renascimento de que fala Wölfflin (...)"<sup>28</sup>. Do exposto, depreende-se o conceito que o crítico compartilhava de Renascimento.

Pois, segundo Spina, o crítico alemão citado adota, inicialmente, como distinção entre os dois Renascimentos que propõe, a temporal ou cronológica; dividindo-se entre a segunda metade do século XV, ou seja, de 1450 até 1500 a "primeira Renascença" e de 1500 até 1550, a "segunda Renascença", na qual estaria incluído Luís de Camões com no máximo vinte e cinco anos. Então perguntamo-nos pelos trinta anos restantes da vida do Poeta. É certo que o código poético foi diferenciando-se desde o modelo tradicional dos trovadores, passando por Dante e Petrarca e os neoplatônicos, até chegar em Camões, mas isto não se deu em um *fiat lux* puramente teorizador. O que se notará no poeta português é a fusão destes múltiplos códigos, o

<sup>26</sup> SPINA, Segismundo. *Op. cit.*, p. 107-112.

<sup>27</sup> Cf. SPINA, Segismundo. *Ibid.*, p.110.

<sup>28</sup> *Ibidem.*

que também não se operou por decreto; esta fusão foi desenvolvendo-se, talvez, no período em que o crítico alemão considera como Renascimento e teve sua expressão máxima em Camões, possivelmente, posterior a 1550.

Segundo Wölfflin, conforme a leitura de Segismundo Spina, o que distingue o segundo Renascimento do primeiro são as novas noções de talhe e dignidade humana, os sentimentos inéditos de elegância nas atitudes, uma harmonia e uma ondulação e leveza nos cabelos, em um novo ideal no modo de representar o corpo humano, onde este predomina e ocupa quase todo o espaço e sem o uso de detalhes irrelevantes; a "gravidade clássica" impõe rigor entre o desejo de ampliar e a moderação na expressão. Estes aspectos estão conformes com o estilo do Classicismo renascentista e se distinguem, em sua concepção, do estilo gótico medieval e do estilo realista da arte quatrocentista. São sob estes aspectos que S. Spina demonstra a vinculação da representação camoniana da mulher à "segunda Renascença" de Wölfflin, afirmando que o Poeta "já esta longe daquele preciosismo do século XV e daquela raça hierática de que fala Wölfflin referindo-se às mulheres de Guirlandaio: Camões situa-se plenamente na época de Leonardo, Miguel-Ângelo, Andrea del Sarto e Rafael"<sup>29</sup>. Se é assim, em que se relacionam os dois primeiros pintores aos dois últimos? Com certeza, será o comum a eles que "situa plenamente" Camões no mesmo período estético.

A arte clássica do Renascimento, e aqui entendemos pertinentes os dois últimos pintores citados anteriormente, e que tinha como lema o *regnum hominis* e a *dignitas hominis*, fundamentava-se na crença de que não existia conflito entre a ordem divina e a ordem humana, entre a fé e a razão. Entretanto, estes valores foram abalados profundamente durante o século XVI por razões sociais, políticas, religiosas e filosóficas interligadas. Assim, percebe-se no decorrer do século um sentimento contrário ao representado pela arte anterior; um sentimento "anti-clássico", ao qual associa-se a denominação de maneirismo, que diferentemente ao que aludiu Spina, foi a primeira denominação dada aos artistas que pintavam, ou buscavam pintar, à *maneira de Miguel-Ângelo*.

---

<sup>29</sup> *Ibid.*, p. 112.

As características fundamentais, que segundo Georg Weise<sup>30</sup>, são tipicamente da estética maneirista e que comportam este sentimento de contrariedade e, conseqüente, agonia, podem ser representadas pelo uso das antítese abstratas e das metáforas conceituosas, que poderemos verificar em Camões, as quais "remontando à poesia trovadoresca provençal e ao *dolce stil nuovo*, aparecem como um elemento estilisticamente importante do *Canzoniere* de Petrarca e, sobretudo, do petrarquismo dos séculos XV e XVI"<sup>31</sup>, quando através delas, "não só se difundem uma imagem estilizada e espiritualizada da mulher amada, mas também uma linguagem poética preciosista (...) num jogo refinado e cerebral de subtilezas psicológicas e formais"<sup>32</sup>.

Aguiar e Silva reitera a importância e a introspecção das características maneiristas derivadas do petrarquismo, no sentido de que,

Com efeito, este filão petrarquista do maneirismo literário europeu representa um elemento anticlássico, de raiz medieval, equivalente aos fatores goticizantes que se observam na pintura maneirista; representa um elemento áulico, elegante e artificioso, que está em íntima conexão com as figuras estilizadas, esbeltas e frias da pintura (...) constitui uma manifestação de intelectualismo, de subtileza cerebralista e anti-realista (...), pelo seu pendor espiritualizante, pelas suas ligações com o neoplatonismo, pelo teor de alguns de seus elementos psicológicos - o *taedium vitae*, o senso da labilidade das coisas terrenas e humanas, a angústia da ausência, o desejo (...) da morte - facilmente se conjugou com o pessimismo, o desengano e o escetismo de raiz contra-reformista."<sup>33</sup>

Através do exposto, busca-se compreender a padronização, pelo menos dos poemas camonianos em que a representação feminina é de cunho petrarquista. Pois, com base em estudos comparativos entre Petrarca e Camões, notar-se-á que o código poético petrarquista será depurado e replasmado em uma nova *maneira* de produção lírica; talvez este seja o *tom pessoal*, de que fala Saraiva, fundamentado na experiência, reflexão e no entendimento humano.

<sup>30</sup> *Apud*. AGUIAR E SILVA, Vitor Manuel de. **Teoria da Literatura**. Coimbra: Almedina, 1984. p. 473.

<sup>31</sup> *Idem*.

<sup>32</sup> *Ibidem.*, p. 474.

<sup>33</sup> *Ibidem.*, p. 475.

Na lírica camoniana notar-se-á a efervescência destes múltiplos códigos poéticos que circulavam no século XVI e que, em certa medida, estavam interligados entre si, seja afinando-se ou contrapondo-se. O conceito de amor e a conseqüente representação de seu objeto - a mulher - estará em transformação e na busca de uma harmonia cognicível; busca esta talvez infrutífera e geradora de uma tensão lírica sem igual: *Oh! Quão caro me custa o entender-te, Molesto Amor...*, dirá, em um soneto, Camões.

Na concepção do amor provençal a mulher era descrita como um ser angélico que sublima e apura a alma dos amantes, tal como faz Beatriz, de Dante, e Laura, de Petrarca. Camões adota o entendimento e o modelo que deles advieram; há em seus sonetos, odes, canções e redondilhas, a representação de uma mulher amada iluminada por uma luz sobrenatural que lhe transforma as feições carnis, esta luz que refulge por toda a lírica confere à mulher o brilho dos cabelos dourados e de seus olhos, os quais exercem um extraordinário poder sobre a natureza e o próprio eu-lírico. Estas características externam um revestimento visível e material de um ideal que transpira gravidade, serenidade, altura. Entretanto, em Camões, o objeto deste amor não era somente alvo de uma convenção metafísica como para aqueles dos quais adotou o modelo; a lírica camoniana contempla a tensão entre o desejo carnal e o ideal do amor platônico e a tentativa de uma fusão entre eles. Segundo Saraiva e Lopes, o que "Camões pretende nada tem a ver com a extirpação, no espírito, do amor humano, mas a sua transposição a um plano, inatingível mas a seu crer real, em que ele deveras se realize"<sup>34</sup>.

Ainda segundo os críticos anteriormente citados, esta tensão camoniana existente entre a espiritualidade e a carnalidade da mulher põe a tensão humana em um terreno concreto, com a qual desenvolverá a representação do objeto do amor; por vezes "em estilo cortês medieval e neoplatônico, como suserana distante ou mensageira dos Céus (...) ou, de um modo mais naturalista, como presa de caça nos jardins de Vênus"<sup>35</sup>. E nisto, transmite-nos uma sensação poética reformulada da "simples plangência espiritualista" de Petrarca e dos petrarquistas de um modo geral.

<sup>34</sup> SARAIVA, António José & LOPES, Óscar. *Op. cit.*, p. 341.

<sup>35</sup> *Idem.*, p. 343.

## II. A tradição medieval e a representação da mulher na poesia de medida velha de Luís de Camões

Luís Vaz de Camões foi um poeta que nasceu dentro de uma tradição literária ainda marcada profundamente pela estética artística da Idade Média; apesar de já estarem desenvolvidos, principalmente na Itália, os ideais do Humanismo e do Renascimento, em Portugal, no que concerne à produção poética, tais ventos não começaram a soprar antes do retorno da Itália de Sá de Miranda (1481-1585) em 1526, que levou para Portugal as novas formas e, principalmente, algumas reflexões e influências dos artistas italianos e alguns espanhóis, como Boscán e Garcilaso, com os quais teve contato. Assim, Luís de Camões serviu-se também da tradição literária medieval para compor boa parte de sua obra lírica em medida velha seguindo os tópicos da lírica galaico-portuguesa e da poesia palaciana, essa última compilada principalmente no *Cancioneiro Geral* (1516), de Garcia de Resende (1470?-1539), bem como os artifícios retóricos que eram veiculados neste tipo de poesia.

Há que se notar que, segundo Antônio José Saraiva, "os tópicos de toda a poesia camoniana não são originais (...) O que é pessoal é o tom em que Camões os trata: intenso, emocionado, vivido - o que nos parece mostrar que não se trata meramente de temas meditados, antes de problemas experimentados"<sup>1</sup>. Portanto, já existiam na poesia medieval os temas e os motivos que são recuperados e desenvolvidos por Camões em suas composições em medida velha e que fazem parte de uma tradição literária em Portugal; assim como toda uma instrução retórica advinda do preciosismo daqueles cancioneiros, que serviram de instrumentação para um hábil jogo de palavras, no qual,

a palavra era concebida, neste caso, não como um intermediário da expressão, mas como um objeto. O poeta empenhava-se em desenvolver essas virtualidades encerradas no corpo fonético, no conteúdo semântico, e nas relações etimológicas do vocábulo, que desta forma era tratado como substância. É este o fundamento dos jogos de palavras tão frequentes em Camões.<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> SARAIVA, Antônio José. *Literatura portuguesa*. (História Ilustrada das Grandes Literaturas). Lisboa: 1966. p. 85. v. 3.

<sup>2</sup> SARAIVA, Antônio José. *Op. cit.*, p. 81.

Por outro lado, pode-se notar que nas composições camonianas em medida velha há algo de diferencial em relação a toda uma tradição poética peninsular, talvez devido à existência do Poeta concorrer com a transição, ou a permanência, entre dois estilos distintos - o das composições do *Cancioneiro Geral* e as do Renascimento - e que, segundo Costa Pimpão,

talvez não fosse ousado dizer que Camões, apesar de ter chegado tarde, foi, verdadeiramente, o criador da graça cortesanesca em poesia (...), e o que melhor deixou adivinhar, através das suas composições, o estilo de conversação galante, a arte de agradar, pelo bom dito improvisado, pela finura do diálogo, pela subtileza, pelo jogo.<sup>3</sup>

Ainda sobre a influência da tradição medieval, A.J. Saraiva e Óscar Lopes opinam no sentido de que o Poeta "soube realizar a síntese entre a tradição literária portuguesa (ou mesmo peninsular) e as inovações introduzidas pelos italianizantes. Foi o melhor poeta português de escola petrarquista, e, ao mesmo tempo, o mais acabado artifice da escola do *Cancioneiro Geral*, na redondilha e no mote glosado"<sup>4</sup>. É, sobretudo, a esse comentário que destina-se esta seção, pois há que se verificar como Camões representou as mulheres sob este modelo da tradição medieval em Portugal.

Para tal, é necessário relembrar o que era, ou em que consistia, a tradição literária medieval em Portugal e, em certa medida, como se dava a representação das mulheres, para que se possa ter parâmetros de comparação entre aquelas e as apresentadas em Luís de Camões sob esta perspectiva.

## **2.1 A tradição literária peninsular**

Conforme Saraiva e Lopes<sup>5</sup>, os textos literários produzidos na península ibérica entre os séculos XII e XIV estão recolhidos em compêndios denominados "cancioneiros", dos quais

<sup>3</sup> PIMPÃO, Álvaro Júlio da Costa. *Rimas de Luís de Camões*. Lisboa: Atlântida, 1943, p. 19. *Apud* FERREIRA, M. E. Tarracha. *Op. cit.*, p. 186.

<sup>4</sup> SARAIVA, António José & Lopes, Óscar. *História da literatura portuguesa*, 7. ed., Porto: Porto Editora, 1973. p. 332.

<sup>5</sup> SARAIVA, António José & Lopes, Óscar. *Op. cit.*, p. 43 *et. seq.*

existem três: o *Cancioneiro da Ajuda* (CA), compilado em fins do século XIII, o *Cancioneiro da Biblioteca Nacional* (CBN), antigo Colocci-Brancutti (CCB), e o *Cancioneiro da Vaticana* (CV), estes dois últimos compilados na Itália no século XVI, cujas cópias dos manuscritos originais, que datam provavelmente do século XIV, infelizmente estão perdidas. Nestes cancionários tem-se uma vasta coletânea de poemas, em torno de 1680 segundo E. Gonçalves e M.A. Ramos <sup>6</sup>, dos quais interessa-nos principalmente dois gêneros de poesia: as *cantigas de amor* e *de amigo*, por fornecerem subsídios da representação das mulheres pelos poetas medievais.

Influenciado por estes dois gêneros, dos quais se encontra primazia da influência das cantigas de amor, Luís de Camões desenvolveu um estilo próprio a que A. J. Saraiva chama de "estilo engenhoso"<sup>7</sup>. Estilo esse, que vinha sendo desenvolvido e aperfeiçoado em Portugal e França desde a Idade Média, e que era marcado pela versatilidade retórica com que os poetas desenvolviam seus temas, tornando-os preciosidades com o jogo de palavras. É este estilo que Camões supera, e em certa medida ultrapassa, em suas composições de medida velha; pois transforma, através das estruturas retóricas e estilísticas do modelo tradicional, em finíssimas reflexões sobre a mulher e o próprio homem em relação aos sentimentos por eles experimentados, principalmente o amor.

## 2.2. As cantigas de amigo

Segundo Cleonice Berardinelli, "veremos que, a par das cantigas de amor que não constituem novidade na lírica amorosa, lá encontraremos as cantigas de amigo, em que a mulher é que fala, como narrador de uma situação por ela vivida, podendo ela também falar. De ambos os tipos encontramos exemplos em Camões"<sup>8</sup>.

Distingue-se aqueles dois gêneros de poesia basicamente pelo eu-lírico, que no primeiro é um homem quem fala e no segundo a mulher quem toma a voz lírica. Esta distinção, feita através do sujeito lírico, está caracterizada e descrita em um fragmento remanescente do *Cancioneiro da Vaticana*, no qual está inserido inicialmente um tratado poético denominado *Arte*

<sup>6</sup> Cf. GONÇALVES, Elsa & RAMOS, Maria Ana. *A lírica galego-portuguesa*. Lisboa: Editorial Comunicação, 1983. p. 18-19.

<sup>7</sup> SARAIVA, António José. *Luís de Camões*. Lisboa: Europa-América, 1959. p. 28-32.

<sup>8</sup> BERARDINELLI, Cleonice. *Estudos camonianos*. Rio de Janeiro: MEC/UFF, 1973, p. 61.

de Trovar<sup>9</sup> que define, entre outras coisas, os gêneros de poesia. Nesse, tem-se a distinção entre cantigas de amor e de amigo, como se verifica do excerto:

E por que algumas cantigas i há em que falam eles e elas outrossi, por ém é bem de entenderdes se som d'amor, se d'amigo; por que sabede que, se eles falam na prima cobra e elas na outra, [é d'] amor, por que se move a razom d'ele, como vos ante dissemos; e, se elas falam na primeira cobra, é outrossi d'amigo (...)<sup>10</sup>. [grifo nosso]

Nas *cantigas de amigo* mais tradicionais há uma característica distintiva designada como *paralelismo*<sup>11</sup>, que dispõe os versos em dísticos seguidos de um refrão (como um terceto) que se liga a um outro dístico, com uma variante da rima, também seguido do refrão; formando-se, assim, o par de dísticos que compõem a unidade rítmica do poema. Pois, como nota Cleonice Berardinelli<sup>12</sup> analisando os metros dos trovadores antigos, a unidade métrica não era o verso e sim o pé métrico. Esta disposição possibilitava ao poema ser cantado ou associado a uma melodia (*bõo de dizer*) e tinha seu caráter propriamente popular; segundo Elsa Gonçalves<sup>13</sup>, críticos como Carolina Michaëlis entre outros, atribuem a origem das cantigas de amigo a uma *tradição autóctone*, anterior à influência provençal.

Um bom exemplo de *cantiga de amigo* que obedece a esta regra de paralelismo podemos observar nos versos de D. Dinis, o rei trovador, que se seguem:

-Ai flores, ai, flores do verde pino,  
se sabedes novas do meu amigo!  
ai, Deus, e u é?  
Ai, flores, ai flores do verde ramo,  
se sabedes novas do meu amado!  
ai, Deus, e u é?  
Se sabedes novas do meu amigo,  
Aquel que mentiu do que pôs comigo!  
Ai, Deus, e u é?  
Se sabedes novas do meu amado,  
Aquel que mentiu do que mi à jurado!  
Ai, Deus, e u é?  
Vós me preguntades polo voss' amigo,

<sup>9</sup> Cf. GONÇALVES, Elsa & RAMOS, Maria Ana. *Op. cit.*, p. 21.

<sup>10</sup> *Ibidem*, p. 21.

<sup>11</sup> Isto não significa que não existam cantigas de amor que desenvolvam-se sobre este recurso; pelo contrário, conforme anotado posteriormente, em *mais da metade das cantigas de amor* pode-se encontrar este tipo de construção.

<sup>12</sup> BERARDINELLI, Cleonice. *Op. cit.*, p. 57 et seq.

<sup>13</sup> Cf. GONÇALVES, Elsa & RAMOS, Maria Ana. *Op. cit.*, p. 31.

e eu bem vos digo que é san' vivo.  
 ai, Deus, e u é?  
 Vós me preguntades polo voss' amado,  
 e eu bem vos digo que é viv' e sano.  
 ai, Deus, e u é?  
 E eu bem vos digo que é san'e vivo  
 e s[e] erá vosc' ant'o prazo saído.  
 ai, Deus, e u é?  
 E eu bem vos digo que é viv' e sano  
 e s[e] erá vosc' ant'o prazo passado.  
 ai, Deus, e u é?

(CV. 171)<sup>14</sup>

Percebe-se nesses versos, que podem ser reduzidos a poucas palavras significativas: Onde está o *amigo*? Está bem, e vivo, e estará junto dela (da amada) em breve. A composição em paralelo dos versos e as suas variações seguidas do refrão é que dão, como se percebe na leitura, o caráter rítmico ao poema.

Porém, esta estrutura paralelística foi se desenvolvendo em variantes nas quais os dísticos dão lugar a estrofes (*coplas*) com um número maior de versos e esses desenvolvem a idéia central da estrofe anterior em vez de repeti-la, aproveitando somente as palavras das rimas. A estrutura em paralelos consiste fundamentalmente na repetição, na qual o próprio refrão já assim se constitui; entretanto, este recurso ultrapassava, por vezes, o nível da troca de palavras; podendo ser sintático - onde as palavras são colocadas em paralelo com a mesma função sintática, fônico - onde há a aproximação do som das palavras e conceptual, ou de pensamento - em que os conceitos são aproximados ou contrapostos em versos ou coplas subseqüentes. Esta estratégia utilizada na construção dos poemas é denominada *variação*.

Esta foi a solução utilizada pelos poetas medievais como saída para a monotonia imposta pelo paralelismo, tendo em vista a sua repetitividade, e para alcançar, conseqüentemente, o desenvolvimento da idéia central do poema. Basicamente, a *variação* consistia na repetição do verso, ou parte dele, em outra *copla* com a substituição da palavra rimante por um sinônimo, ou a transposição dessa para outro lugar, ou ainda, a repetição do conceito pela negação do mesmo. Em todos os casos, o paralelismo e a adoção do refrão são características apresentadas em quase todas as cantigas de amigo e mais da metade das de amor nos cancioneiros galaico-portugueses<sup>15</sup>.

<sup>14</sup> *Apud.* TAVARES, José Pereira (Introd, org. e notas). *Antologia de textos medievais*. Lisboa: Sá da Costa, 1961. p. 40-41.

<sup>15</sup> *Cf.* GONÇALVES, Elsa & RAMOS, Maria Ana. *Op. cit.*, p. 69.

Esta estrutura de composição, condicionada a um refrão, foi amplamente trabalhada por Camões em seus poemas de medida velha, seja repetindo os versos de um mote literalmente ou transformando-os com os recursos da *variação*, conforme aludimos anteriormente, modificando-lhes o significado; e ainda, a própria repetição enfática de certas palavras que mudam, freqüentemente, o sentido através de um jogo lírico gracioso e ligeiro fazem com que os conceitos permaneçam escondidos atrás de uma porta, da qual a chave está na identificação dos recursos estilísticos e retóricos de sua formação unidos em um todo significativo. Note-se o exposto no desenvolvimento da barcarola camoniana em língua castelhana: "*Irme, quiero, madre*", como se segue:

***A este moto:***

*Irme, quiero, madre,  
á aquella galera,  
com el marinero  
á ser marinera.*

**Voltas.**

Madre, si me fuere,  
dó quiera que vó,  
no lo quiero yo,  
que el Amor lo quiere.  
Aquél niño fiero  
hace que me muera,  
por un marinero  
á ser marinera.

Él, que todo puede,  
madre, no podrá,  
pues el alma vá,  
que el cuerpo se quede.  
Com él por quién muero,  
voy, porque no muera;  
que, si es marinero,  
seré marinera.

És tirana ley,  
del niño Señor,  
que por un amor  
se deseche un Rey:  
Pues desta manera  
quiere, yo me quiero  
por un marinero  
hacer marinera.

Decid, ondas, quando  
vistes vos doncella,

siendo tierna y bella,  
 andar navegando?  
 [Pues] más no se espera  
 daquel niño fiero,  
 vea yo quién quiero,  
 sea marinera.<sup>16</sup>

Percebe-se neste poema a influência das cantigas de amigo no que diz respeito ao posicionamento do eu-lírico e ao tema recuperado<sup>17</sup>, bem como a construção retórica de que serve-se Camões para compô-lo. Trata-se da moça que falando à mãe, e por fim às ondas do mar, sobre seus sentimentos em relação ao amado, desenvolve a idéia de que sendo ele um marinheiro, deverá juntar-se-lhe no mar. Pois o Amor (*niño fiero*), no entendimento camoniano, determina que o corpo e a alma devem juntar-se, ou transformar-se, no objeto amado. Sendo assim, ela tornar-se-á marinheira (*seré marinera*). Note-se a repetição a partir do mote, do verso "*á ser marinera*" e a variante do verbo no decorrer do poema: *á ser*, *seré*, *hacer* e *sea*, dos quais se pode depreender o desejo inicial da amante em acompanhar e estar com seu amado (*á ser*), seguido de uma decisão futura determinada pelo Amor em que ela *seré marinera*. É o mesmo Amor quem determina que ela deverá *hacer* (tomar-se) *marinera* para poder estar com seu amado. E, perguntando as ondas do mar se, alguma vez, viram uma *doncella(...)* *siendo tierna y bella* andar navegando, responde que se assim é a vontade do Amor, e que assim *sea marinera*. A este recurso estilístico da repetição do verbo, bem como das palavras *muero/muera* e *marinero/marinera* pode-se atribuir a influência do que era denominado na *Arte de Trovar*, como sendo *mozdobre*, que se constituía na repetição de palavras em várias flexões, como forma de alternar o significado do verso sem comprometer a estrutura paralelística. Deve-se perceber também, em relação ao poema de Luís de Camões, o diferencial mitológico que é apresentado (*niño fiero*, *Cupido*, *Amor* - como divindade pagã), pois na poesia medieval tal referência não existia; muito menos a idéia da "transformação" do "amador em cousa amada."

<sup>16</sup> CAMÕES, Luís de. *Lírica Completa* (Prefácio e notas de Maria de Lourdes Saraiva). Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1980. p. 205-206. v. 1.

<sup>17</sup> Há, por exemplo, a mesma temática da donzela que chora pelo seu amado que está no mar a sua *madre* em duas composições de Joam Zorro: "- Os meus olhos e o meu coração..."(CBN.,1149 / CV.,752) e "Met'el-rei barcas no rio forte;"(CBV.,1156 / CV.,758); ambas IN: CUNHA, Celso. *Joam Zorro*. Rio de Janeiro, 1949, p. 55 e 61. *Apud*. GONÇALVES, Elsa & RAMOS, Maria Ana. *Op. cit.* p. 62.

Entende-se então que a retórica das cantigas de amigo de caráter *paralelístico* baseava-se fundamentalmente na distribuição do discurso poético em paralelos, organizados criteriosamente dentro das estrofes (*coplas*) e entre elas, com o uso de algumas figuras que possibilitavam o desenvolvimento do tema proposto. Tendo em vista que este tipo de construção fundamentava-se na repetição e na variação, tem-se como figuras estilísticas principais as de repetição ou simetria; como por exemplo, a anáfora, a sinonímia, a metonímia e a sinédoque, e ainda a simples inversão de palavras e a sua repetição que formavam um novo verso. Mas, fora o caráter retórico destes processos, tem-se por outro lado o paralelismo conceptual em que a simples inversão de palavras não assegurava a construção de novos versos; então, surgem outros tipos de figuras como, por exemplo, as antíteses e os políptodos com a mudança na flexão do vocábulo. Esse tipo de recurso possibilitava ao poeta criar, a partir de um conceito, uma nova versão e um novo significado ao verso - outro entendimento; tornando o jogo de palavras mais aguçado e seu entendimento mais truncado, exigindo do leitor ou ouvinte uma maior perspicácia para a compreensão .

A temática das *cantigas de amigo* inspirava-se basicamente na vida cotidiana das moças em meio rural ou doméstico; há uma série de cenas cantadas pelos poetas que descrevem a donzela indo à fonte buscar água, lavar roupas ou os cabelos, a esperar e a conversar com o *amigo* em festas religiosas, a manusear o tear ou costurar em casa, a conversar com a mãe sobre ele e o possível consentimento para o namoro. Seguindo a temática destas cantigas, irá Camões encontrar um terreno muito fértil para suas composições em estilo tradicional, nas quais irá brincar com as variações das estruturas dos versos e com os sentidos das palavras, transformando o preciosismo retórico em complexas estruturas significativas, justificando, assim, porque é considerado o *mais acabado artífice da escola do Cancioneiro Geral*, e tenha aprendido lá a principal lição desse tipo de poesia que é o profundo conhecimento que os poetas medievais tinham dos relacionamentos amorosos e da psicologia feminina em relação ao amor e suas vicissitudes. A.J. Saraiva e Óscar Lopes ressaltam a respeito deste conhecimento dos poetas medievais que

(...) conseguem dar com vivacidade os diversos estados da mulher namorada, no decorrer da intriga sentimental. A saudade, o ciúme, o ressentimento, os amuos, as ansiedades, desconfianças, a reivindicação da liberdade de amar perante a intervenção materna, etc., exprimem-se de modo muito vivo; e ao lado da diversidade de situações é de notar a dos tipos psicológicos retratados: as mulheres ora são ingênuas, ora experimentadas;

ora compassivas e inclinadas à piedade, ora astutas e calculistas; ora indiferentes, ora susceptíveis; ora se entregam, ora conduzem um jogo.<sup>18</sup>

Sugestionado pelo motivo das "cantigas da donzela que vai à fonte", Luís de Camões compõe "Na fonte está Lianor", na qual representa a donzela com um acréscimo à análise psicológica que é expressada através das atitudes e dos gestos por ela manifestados. Toda a construção retórica está relacionada com a representação do estado psicológico da mulher em sua dor pelo amor sem esperanças e pela ausência do amado, que suplica às amigas por notícias. Martin Codax também perguntava: "Ondas do mar de Vigo,/ se vistes meu amigo!/ e ai Deus, se verrá cedo! //<sup>19</sup>. Tem-se uma variante do interlocutor como se pode depreender do texto abaixo transcrito:

#### **Cantigas alheias**

*Na fonte está Lianor  
lavando a talha e chorando,  
às amigas perguntando:  
"Vistes lá o meu amor?"*

#### **Voltas do Camões**

Posto o pensamento nele,  
porque a tudo o Amor a obriga,  
cantava; mas a cantiga  
eram suspiros por ele.  
Nisto estava Lianor  
o seu desejo enganando,  
às amigas perguntando:  
*Vistes lá o meu amor?*

O rosto sobre ua mão,  
os olhos no chão pregados,  
que, do chorar já cansados,  
algum descanso lhe dão.  
Desta sorte Lianor  
suspende de quando em quando  
sua dor; e, em si tornando,  
mais pesada sente a dor.  
Não deita dos olhos água,  
que não quer que a dor se abrande  
Amor; porque em mágoa grande,  
seca as lágrimas a mágoa.  
Que depois que seu amor

<sup>18</sup> SARAIVA, Antônio José & Lopes, Óscar. *Op. cit.*, p.56.

<sup>19</sup> CODAX, Martin. (CV., 884) *Apud*. TAVARES, J.P. *op. cit.*, p.56.

soube novas perguntando,  
d'emproviso a vi chorando.  
Olhai que extremos de dor!<sup>20</sup>

Tem-se nesta cantiga a representação psicológica da moça que sofre pela ausência de seu amado por meios tradicionais da retórica medieval; como, por exemplo, as repetições de palavras com o mesmo radical "cantava/ cantiga"(v. 03) em sentidos opostos, pois cantar pode significar a alegria, embora seja de uma "cantiga", e que segundo o código poético era determinada pela tristeza, que brotam os "suspiros" de dor e saudades do amado. O drama interior expresso pela oposição e aproximação sintática das palavras "cansados/descanso"(vv. 11/12) representa a inquietude da alma proporcionada pelas incertezas do Amor; inquietação esta também expressada nos versos "O rosto sobre a mão,/ os olhos no chão pregados,". O tom enfático da palavra dor (vv.15/16) em um paralelo sintático (objeto direto em ambos os caso) e fônico (no começo e no fim dos versos, que lembra talvez o *dobre* das cantigas medievais) pode remeter a um paradoxo pois se o eu-lírico "suspende" momentaneamente sua dor, como pode torná-la e senti-la mais pesada? Para responder, tem que se observar "que extremos de dor!" sente na alma a moça. Há que se notar ainda que na última volta Lianor ainda chora, mesmo depois de ter notícias de seu amado. Outra característica, que provém da tradição medieval e que ressurgue nos versos de Camões expostos acima, é o encadeamento dos versos (*enjambement*) como uma forma de sugerir a inquietação e ansiedade em que se encontra Lianor, em uma urgência de calma e paz, embora saiba que elas não virão; essa quebra da frase sintática e sua consecutividade no verso seguinte marcava uma cadência rítmica aos poemas medievais, fazendo-os mais apropriados à musicalidade e impondo-os um seguimento lógico a ser trilhado em cada verso. Note-se ainda que a construção em paralelo é quase totalmente conceptual distinguindo-se, neste ponto, das cantigas de amigo mais tradicionais.

Em outra composição sobre o mesmo motivo tradicional da moça na fonte, o vilancete "Descalça vai para a fonte", que segundo Agostinho de Campos, "contribui [para] o contraste entre a nitidez e minúcia do descritivo exterior e a misteriosa reticência em que o Poeta deixa envolto o essencial"<sup>21</sup>, expressa a mais pura representação das características exteriores da donzela, bem como os subsídios necessários para uma composição psicológica dos seus sentimentos em relação

<sup>20</sup> CAMÕES, Luís de. *op. cit.*, p.88.

<sup>21</sup> CAMPOS, Agostinho de. *Camões lírico*. Lisboa: [s. n.], 1925. p. 191. v. 1.

ao amor e as suas esperanças. Desenvolve, em seu conjunto, os recursos retóricos das cantigas medievais, aperfeiçoados pela rapidez do pensamento lírico e a elevação dos significados para além dos seus signos, como se percebe da leitura:

**Mote**

*Descalça vai para a fonte  
Lianor pela verdura;  
Vai fermosa e não segura.*

**Volta**

Leva na cabeça o pote,  
o testo nas mãos de prata,  
cinta de fina escarlata,  
sainho de chamalote;  
traz a vasquinha de cote,  
mais branca que a neve pura;  
vai fermosa, e não segura.

Descobre a touca a garganta,  
cabelos d'ouro o trançado,  
fita de cor d'encarnado...  
Tão linda que o mundo espanta!  
Chove nela graça tanta  
que dá graça à fermosura;  
vai fermosa, e não segura.<sup>22</sup>

A cena descrita no poema, recuperada do cotidiano, mostra-nos com requintes de simplicidade como o eu-lírico representa a beleza da mulher ao mesmo tempo em que desenvolve, a partir do mote, a relação entre os significados do poema. Dúvidas são externadas neste jogo retórico a partir do mote e de sua interpretação por parte do eu-lírico e dos leitores, em uma típica *palavra-adivinha* medieval, que tem seu fundamento na interpretação da palavra *segura* repetida no fim das voltas. Assim, há pelo menos três entradas possíveis para o entendimento daquele vocábulo, visto que talvez isto seja interessante no poema, pois baseia-se no significado do adjetivo *segura*.

A incerteza (não segura/com dúvida) de sua beleza, apesar desta ser descrita pelo eu-lírico, gera na mulher dúvidas em relação ao poder que tem sobre os que a admiram (*cf.* "vai fermosa, e não segura."). Na seqüência, as cores que são utilizadas para descrever as vestes deixam-nos perceber o desejo, simbolizado pelos tons de vermelho (escarlata e encarnado), em contraste

<sup>22</sup> CAMÕES, Luis de. *Op. cit.*, p. 85.

com a pureza representada pelo branco de suas *mãos de prata*, alvas como sua saia e, ao mesmo tempo, preciosas e delicadas como as jóias feitas com aquele metal<sup>23</sup>; pureza esta reforçada na aproximação sintática das palavras "branca", "neve" e "pura" (v.09); seus cabelos são de ouro - loiros como requeria a tradição literária assim como a brancura da pele - ainda simbolizando a preciosidade e, principalmente, a raridade da beleza, que é um produto da Natureza (*cf.* v.15 "chove nela graça tanta") e que o mundo espanta.

É pertinente notar que, segundo E.R. Curtius, a beleza como sendo um dom da natureza já era manifestada em textos mais antigos, pois:

A versão mais antiga do tema é um romance latino em prosa do século III. Nele se lê: 'Possuía o rei Antíoco uma filha formosíssima, na qual nada falhou a Natureza, a não ser tê-la feito mortal'. No romance cortesão, cultivado na França desde 1150, surge inúmeras vezes o lugar-comum 'a Natureza criou um ser formosíssimo', adotado pela poesia latina do período.<sup>24</sup>

Entretanto, esta natureza era, por sua vez, obra de Deus e, conseqüentemente, também a beleza da mulher; normalmente na poesia medieval, Deus era o "feitor das graças". Já em Camões, a natureza assume um caráter pagão advindo do neoplatonismo italiano e da antigüidade clássica e é esta Natureza pagã que confere à mulher, através de seus recursos, os extremos de beleza (*cf.* "Vós, Senhora, tudo tendes,"<sup>25</sup>). Note-se ainda, no poema anterior, que a repetição da palavra "graça" (vv.15/16) em paralelo de posições simétricas, dá um acréscimo de significação e ênfase ao seu sentido - v.15/*beleza*, v.16/ *sentido* - como forma de encarecer a beleza da donzela que mesmo sentindo-se e sabendo-se dona de tal formosura ainda não está segura.

Esta insegurança pode ser levada ao seu significado mais simples, quando atribuímo-la a falta de cuidados e o desamparo em que se encontra a donzela em uma fonte, provavelmente longe de sua casa e das pessoas e, sendo dona de tantos encantos, facilmente ser vítima de assalto por parte de algum cavaleiro que por ali passasse e a ocasião propiciasse.

<sup>23</sup> Note-se na cantiga "*Sois fermosa e tudo tendes,*", apresentada posteriormente, as mãos "alvas" da Senhora, comparadas com algemas feitas de um metal não tão precioso.

<sup>24</sup> *Cf.* CURTIUS, H. R. *Literatura européia e idade média latina*. (Trad. Teodoro Cabral e Paulo Ronai). São Paulo: Hucitec/Edusp, 1996. p. 240.

<sup>25</sup> CAMOES, Luís de. *Op. cit.*, p. 165.

Pode-se depreender em relação as variantes no significado do vocábulo *segura*, outra interpretação ao referido poema; sendo entendido, paralelamente a incerteza psicológica, como a falta de cautela ou prevenção que originaria uma insegurança física ou até mesmo emocional, haja vista que tanta beleza e pureza reunidas em uma pessoa poderiam suscitar desejos e sentimentos alheios. Toda a cenazinha parece ter sido recolhida de uma rotina cotidiana em que o hábito dissolve todas as preocupações externas, e até mesmo internas, da donzela. Esta despreocupação gera, conseqüentemente, uma condição de liberdade à moça. Talvez seja ousado afirmar, entretanto, há um contraste entre a incerteza e a insegurança que são sugeridos inicialmente, com toda esta liberdade que se pode interpretar. Apesar da leveza, da pureza e da formosura da mulher terem poder, como nos referimos anteriormente, de despertar paixões, ela está alheia, indiferente, como que imune aos sentimentos alheios; quem sabe *Senhora* de si. Essa, parece-nos muito mais ao gosto das representações femininas em Luís de Camões; uma mulher que nada tem de frágil

Outro motivo extraído dos cancioneiros medievais e adaptados por Camões em relação as cantigas de amigo é "Falso cavaleiro ingrato", onde a donzela reclama que seu amado diz morrer de amor por ela, mas quem na verdade morre de amor é ela, como se pode notar:

**Cantiga velha**

*Falso cavaleiro ingrato,  
Enganais-me:  
Vós dizeis que eu vos mato,  
E vós matais-me.*

**Voltas próprias**

Costumadas artes são  
para enganar inocências  
piadosas aparências  
sobre isento coração.  
Eu vos amo, e vós, ingrato,  
magoais-me  
dizendo que eu vos mato;  
e vós matais-me.

Vede agora qual de nós  
anda mais perto do fim:  
que a justiça faz-se em mim  
e o pregão diz que sois vós.  
Quanto mais verdade trato,  
levantais-me  
que vos desamo e vos mato;  
e vós matais-me.<sup>26</sup>

---

<sup>26</sup> *Ibid.*, p. 169.

Tem-se neste poema a representação dos efeitos da reclamação da mulher pelo desencontro de seus sentimentos com o amado. Ela lastima e sofre por ser acusada de promover a morte, por amor, de seu cavaleiro ao mesmo tempo em que, na realidade, é ela quem está morrendo de amor; isto é expresso na contradição lírica entre o "matais-me" e "vos mato" (uma lembrança aqui ao sistema medieval do *mordobre* na variante do verbo matar). Camões foge da regra dos cancioneiros medievais e das cantigas de amigo, ironizando o morrer de amor, atribuindo a culpa do sofrimento diretamente ao *cavaleiro*, o que naquele tipo de composição não existia; a mulher apenas chorava e lamentava a perda ou a ausência do amado, sem culpá-lo pelo sofrimento. Outro aspecto interessante neste poema é a referência às *artes*, talvez a própria poesia, que são utilizadas para *enganar inocências*. Neste poema, a donzela reclama que seu cavaleiro utiliza-se de uma retórica convencional - morrer de amor - para tentar iludir quem verdadeiramente sofre.

Ao lado da influência das cantigas de amigo na poesia de modelo tradicional de Luís de Camões, tem-se a recuperação das tópicas das cantigas de amor, em que a representação da mulher misturava-se com a já proposta idealização anteriormente desenvolvida pelos provençais nos cancioneiros medievais e a nova influência neoplatônica italianizante.

### **2.3. O amor cortês e o amor platônico**

Toda a base das cantigas de amor sustentava-se em uma concepção, ou teoria, do amor e, conseqüentemente, em seu objeto - a amada, a mulher. Este fundamento não foi criado pelos trovadores galaico-portugueses; mas sim, segundo Eric Auerbach, foi um contraste das *canções de gesta* que culminaram no *romance cortês*, cujo "tema principal era o amor, a adoração da mulher, que se tornava senhora absoluta da civilização cortês"<sup>27</sup> em seus relacionamentos amorosos, que eram apresentados dentro do cotidiano feudal, vividos nas cortes, principalmente francesas e inglesas. Ainda segundo Auerbach,

---

<sup>27</sup> AUERBACH, Eric. *Introdução aos estudos literários*. (Trad. José Paulo Paes). São Paulo: Cultrix, 1972, p. 117.

a teoria do amor cortês (...) comportava uma dominação absoluta da mulher: o homem era encarado como um escravo que devia obedecer cegamente todas as ordens de sua senhora e servi-la, mesmo sem esperança de recompensa, até a morte; ela, no entanto, tem o direito de fazê-lo sofrer ou de recompensá-lo, conforme lhe aprouver, sem se importar nem com os sofrimentos do amante nem com os direitos do marido; pois o apaixonado não é nunca o marido, mas um terceiro: o adultério se torna um direito da mulher.<sup>28</sup>

Esta forma de representação da mulher desenvolvida nas cantigas de amor baseava-se neste conceito de amor cortês; e essa característica será amplamente trabalhada por Camões, mas com um novo tom marcado profundamente pelos ideais do neoplatonismo italiano, distintivamente daquele dos poetas medievais. Mas em que consistia este amor?

Talvez tenhamos que retornar ao século XII para podermos começar a busca a essa resposta. Lá, encontraremos André Capelão e seu *Tractatus de Amore*, provavelmente escrito em 1186, de onde podemos recolher informações sobre a arte de amar à maneira cortês e o conceito desse amor; uma espécie de *suma amatoria* dos trovadores. Nesta obra, André Capelão escreve a um amigo chamado Gautier, para quem dedica os ensinamentos sobre os mistérios do amor; para tal, inicia por conceituar este sentimento, de onde retiramos logo de início que:

O Amor é uma paixão natural que nasce da visão da beleza do outro sexo e da lembrança obsedante dessa beleza. Passamos a desejar, acima de tudo, estar nos braços do outro e a desejar que, nesse contato, sejam respeitados por vontade comum todos os mandamentos do amor".<sup>29</sup>

Como se pode perceber, o amor cortês surgia primeiramente da visão do objeto que o despertava e, conseqüentemente, instigava-o com o desejo para a realização plena deste amor. Entretanto, esta realização deveria percorrer um caminho com etapas e regras rígidas a serem seguidas, ao todo 31 regras, que não poderiam ser quebradas sob pena de se perder o objeto amado ou, simplesmente, não ser aceito por ele. Esta corte amorosa tem início com a conferência de esperanças por parte da mulher, segundo o merecimento do amante, de que seu amor será correspondido e seu "serviço" aceito. Em seqüência, a concessão de um beijo e a troca de abraços e

<sup>28</sup> *Idem.*

<sup>29</sup> CAPELÃO, André. *Tratado do amor cortês*. (Introd, trad. do latim e notas de Claude Buridant e trad. para a língua Portuguesa de Ivone Castilho Benedetti), São Paulo: Martins Fontes, 2000. p. 05-06.

carícias mais íntimas; e por último, a entrega total dos amantes ao amor e aos desejos carnaís, que era o objetivo supremo de todo o processo.

Mas para o teórico medieval, este amor ainda poderia ser dividido em duas formas distintas mas não excludentes: *amor purus* e *amor mixtus*. Sendo que na primeira forma, as relações amorosas desenvolviam-se até o limiar da consumação do desejo, quando este era reprimido, ou simplesmente não efetivado. Na segunda, o amor era desenvolvido em sua plenitude. Estas variantes de amor não eram, como afirmou André Capelão, excludentes, pois a origem e a essência de ambas era a mesma, somente a forma como se realizavam é que eram distintas. Entretanto, sendo o *amor purus* uma forma de amor em que o desejo não se dissolve, visto que o relacionamento não é levado às últimas conseqüências, este sentimento manter-se-ia constante e duradouro, distintamente do *amor mixtus* no qual há a concessão do *bem* que cessaria o desejo; mas esta seria uma visão puramente platônica; entretanto, para os trovadores, segundo Moshé Lazar, citado por Claude Buridant na introdução ao **Tratado do amor cortês**, o amor:

(...) que eles cantam nada tem, também, de amor platônico e desinteressado (...) nas obras líricas multiplicam-se os pedidos de um olhar, um beijo, abraços; a expectativa pela recompensa suprema (*joy*) é constante; um olhar, um beijo, um encontro secreto e *tudo o mais*: são esses os pedidos que se repetem incessantemente.<sup>30</sup>

Este *amor mixtus* dos trovadores teria então um componente que, posteriormente os neoplatônicos do Renascimento chamariam de *feritas*, e que comprometeria a depuração do sentimento. Entretanto, a beleza da amada, para os trovadores deveria ser exposta ao crivo da razão, como comenta Paul Zumthor, também citado por C. Buridant:

ela [a razão] é exercida em nível de escolha - seleção - do ou da amante. O único amor admitido (...) será um amor de cabeça: sem dúvida ele procede do olhar, que, num lampejo, terá imprimido para sempre na alma os traços de beleza avistada; porém, mesmo esse olhar só pode impressionar depois que o espírito tenha formado um juízo crítico, uma avaliação da aptidão do outro para o amor: assim, é uma escolha que o decide em definitivo.<sup>31</sup>

<sup>30</sup> LAZAR, J. Moshé. *Amour courtois et fin'amors dans la littérature du XII<sup>e</sup> siècle*. Paris: Klincksieck, 1954. p. 271. *Apud*. BURIDANT, Claude. *In*: CAPELÃO, André. *Op. cit.*, p. XLIV.

<sup>31</sup> ZUMTHOR, Paul. Notes en marge du *Traité de l'amour d'André le Chapelain*. *Zeitschrift für romanische philologie*. 63, 1943, p. 180. *Apud*. BURIDANT, Claude. *In*: CAPELÃO, André. *Op. cit.*, p. XLIX.

Esta mesma razão, para os neoplatônicos, irá determinar uma escolha intimamente ligada ao amor e a todo o bem supremo - Deus - que dele advém. Pois, segundo Aguiar e Silva,

o amor conduz o homem ao conhecimento e à plenitude da *divinitas*, e por isso Pico della Mirandola o define como *ascensus à pax unifica*, tanto num plano social como num plano metafísico. Para Marsílio Ficino, o amor como "espírito cósmico" (*circuitus mundanus*), como fluxo contínuo de Deus para as criaturas e destas para Deus (*circuitus spiritualis*), é necessariamente bom e salvífico - o chamado *amor ferinus* não é amor, mas um distúrbio patológico - e por isso o filósofo florentino não estabelece qualquer diferença qualitativa, mas tão só de grau, entre a *Vênus celeste* e a *Vênus vulgar*, entre o amor divino e o amor humano.<sup>32</sup>

Este fim último do amor - Deus - será o objetivo maior dos neoplatônicos, ou pelo menos uma via de acesso a Ele; pois, o Uno, de que se referia Plotino, não é o amor, mas sim uma unidade inefável superior à dualidade do desejo; o amor é a via preparatória que conduz à sua visão porque o objeto do amor, segundo Platão, é o Bem e o Uno é o bem maior. Assim, Deus é o verdadeiro termo e o objetivo último e ideal de todo o amor, embora não seja através dele que o homem se una a Deus, mas por meio de uma intuição - uma visão - na qual o vidente e o visto se unificam e fundem-se.

Esta fusão requerida pelo amor, se não acontece propriamente, pelo menos é instigada pelo desejo que, como anteriormente notamos, não o deixa extinguir-se. Através do desejo e da sua não realização, o amor é renovado e reforçado. Entretanto, esta busca não é uma roda de *Sisyfus*, caso contrário perder-se-iam todas as esperanças, e essas são constantemente requeridas pelos amantes. O desejo confere ao amador armas para que possa ter esperanças em relação ao objeto de seu amor e para que não se esgote a fonte de inspiração. Assim, um destes recursos é a *visão*, proporcionados pelo desejo e retomada pela memória do objeto amado, quando esse não está em presença momentânea ou constante de seu amador. Esta *visão* objetiva o amor e torna-o inesquecível. Sobre esta visão, ou contemplação, António José Saraiva reitera que:

O amor petrarquiano (...) cifra-se na contemplação interior da Amada, cuja beleza se torna o símbolo da Beleza ideal e do Bem. O Amador perfeito é aquele que pela contemplação desta imagem se transforma na própria

<sup>32</sup> AGUIAR E SILVA, Vítor Manuel de. *Op. cit.*, p. 37.

Amada, ou em última análise na Beleza e no Bem que ela representa sob formas carnavais.<sup>33</sup>

Em Camões, vemos o exposto desenvolvido no vilancete "*Vejo-a n'alma pintada*", em que o desejo pede ao eu-lírico que discorra, através dos recursos da memória, sobre a figura que "tem impressa na alma" e busque por ela.

**Mote alheio**

*Vejo-a n' alma pintada,  
quando me pede o desejo,  
a natural que não vejo.*

**Glosa própria**

Se só de ver puramente  
me transformei no que vi,  
de vista tão excelente  
mal poderei ser ausente  
enquanto o for de mi.  
Porque a alma namorada  
a traz tão bem debuxada,  
e a memória tanto voa  
que, se a não vejo em pessoa,  
*vejo-a n'alma pintada.*

O desejo, que se estende  
ao que menos se concede,  
sobre vós pede e pretende,  
como o doente que pede  
o que mais se lhe defende.  
Eu, que em ausência não vejo,  
tenho piedade e pejo  
de me ver tão pobre estar,  
que então não tenho que dar  
*quando me pede o desejo.*

Como àquele que cegou,  
(é cousa vista e notória  
que a Natureza ordenou  
que se lhe dobre em memória  
o que em vista lhe faltou)  
assi a mim, que não rejo  
os olhos ao que desejo,  
na memória e na firmeza  
me concede a natureza  
*a natural que não vejo.*<sup>34</sup>

<sup>33</sup> SARAIVA, António José. *Literatura portuguesa*. Lisboa: [s/n], 1966. p. 85. v. 1.

<sup>34</sup> CAMÕES, Luís de. *Op. cit.*, p. 174.

Neste poema, segundo Maria Ema Ferreira, é preciso "notar que (...) se exprime a concepção platônica do Amor (que informa a poesia petrarquista), dada aqui com a graça que caracteriza a poesia camoniana nos moldes tradicionais."<sup>35</sup>. Assim, o eu-lírico representa o objeto de seu amor - que alguns consideram chamar-se Joana ou Ana, o que não nos parece ser relevante - que está gravado em sua mente e a partir desta visão transforma-se nele. E apesar disso, o desejo requer a posse do objeto amado.

No primeiro verso da primeira glosa, o entendimento do advérbio *puramente* pode ser importante no significado do poema. Em primeira instância, pode-se depreendê-lo como correlato a *simplesmente*, o que nos levaria a ponderar que houve transformações significativas no eu-lírico *simplesmente* com a visão do objeto amado; o que poderia acontecer caso o possuísse realmente (*cf. mal poderei ser ausente/ enquanto o não for de mi/*)? É o desejo quem instiga a vontade de tomar posse do objeto amado e consumir a união dos amantes. Por outro lado, o referido advérbio pode denotar seu sentido mais lato; ou seja, uma visão pura, livre de impurezas, como não poderia deixar de ser devido a sublimação da mulher amada. Desta forma, o que teremos não é mais o desejo de posse, mas sim o de uma ascese até onde está a amada em uma troca de atributos. Na opinião de Jacinto do Prado Coelho, "na ausência, o amor afina-se (tema do *dolce stil nuovo* e quatrocentistas) porque o poeta, longe da Amada, vai realizando a subtil operação que consiste em referir à Idéia o que primeiro se referia à beleza transitória da mulher"<sup>36</sup>.

Na seqüência do poema, o eu-lírico discorre sobre o sofrimento imposto pelo desejo, *que se estende ao que menos se concede*, comparando sua dor com a de um enfermo, que mesmo sabendo da impossibilidade ou os malefícios de algo, ainda assim o deseja. E se entristece por *não [ter] o que dar quando me pede o desejo*. Compara-se a um cego, em quem a natureza desenvolve um sentido pela privação de outro; em seu caso, é a faculdade da memória que é desenvolvida, a lembrança da amada que traz consigo e a perseverança com que irá buscá-la. A natureza confere ao eu-lírico a memória com a qual ele busca sua amada.

Neste poema pode ser verificado perfeitamente as idéias neoplatônicas em relação ao amor e a sua "realização" através da memória e da transformação do eu-lírico na amada pela ação da fantasia e imaginação. Neste aspecto, difere das cantigas provençais, pois, como anteriormente

<sup>35</sup> FERREIRA, Maria Ema Tarracha. *Op. cit.*, p. 210.

<sup>36</sup> COELHO, Jacinto do Prado. *Problemática da história literária*. Lisboa:[s/n], 1961. p. 88-89. *Apud*. FERREIRA, Maria Ema Tarracha. *Op. cit.* p. 210.

notamos, os trovadores requeriam muito mais a plena satisfação dos desejos do que uma sublimação desse sentimento.

Nas cantigas de amor, em que o eu-lírico discorre a respeito de sua amada (Senhora), há um servilismo quase patético determinado pelo Amor e pelas regras da cortesia amorosa que dominará toda a tensão lírica decorrente da impossibilidade de unir-se ao objeto amado. É esta tensão que sustenta toda a poesia e determina, por conseguinte, um sofrimento insuperável.

Neste gênero de poesia a mulher não mais será representada como uma camponesa indo à fonte ou em seu lar lastimando-se pela distância ou desafeto do amado; mas sim, como a verdadeira "fonte" donde emana a beleza e o amor, e para quem deve o poeta dirigir seus clamores e suspiros (*loores*); como cantou D. Dinis nestes versos:

.....  
 Quer' eu en maneira de proençal  
 Fazer agora hun cantar d'amor  
 E querrey muyt' i loar mha Senhor,  
 A que prez nen fremosura non fal,  
 Nem bondade, e mays vos direy en:  
 Tanto a fez Deus comprida de bem  
  
 Que mays que todas las do mundo val.  
 .....

(CV., 123)<sup>37</sup>

Como percebe-se nos versos acima há uma representação do objeto amado atribuída a Deus e sem paridade no mundo. Pode-se notar também que nas cantigas de amor não mais existe unicamente o paralelismo que anteriormente nos referimos nas cantigas de amigo, esta mudança na estrutura dos poemas ligados a um refrão deve-se à necessidade de uma maior liberdade para o discurso poético.

Como resultado desta temática da idealização do amor cortês, pertinente a este tipo de poesia, tem-se, como consequência, o sofrimento do eu-lírico pela não correspondência de seu amor ou pela impossibilidade de realizá-lo: *a coita de amor*. Esta não correspondência da *dama* ao *loor* do trovador faz com que a tensão lírica aumente muitas vezes e transforme-se em um paradoxo eterno, cujo sofrimento de desamor cresça na mesma proporção do próprio amor. Mas na realidade, este jogo antitético tem seu fundamento em um ponto fulcral que determina a própria

<sup>37</sup> Cantiga de amor de D. Dinis, *In*: TAVARES, J. P. *op. cit.*, p. 23.

irrealização do amor, e por extensão, a negação do *bem* por parte da mulher. Caso contrário, cessaria o próprio amor. Quando se busca algo e encontra-se, a busca termina. Segundo A.J. Saraiva e Óscar Lopes, a respeito desta contradição no *Cancioneiro Geral*,

A tradição trovadoresca do amor, enriquecida pelas aportações de Petrarca e Dante, aparece mais estilizada ainda, e mais brincada. Alguns poetas acabam por chegar ao requinte de que o verdadeiro amor implica a renúncia à posse do ser amado, porque a consumação do desejo extingui-lo-ia no amador<sup>38</sup>.

Outra imposição que o amor cortês determinava ao eu-lírico, era a chamada "vassalagem amorosa", na qual os amantes deveriam estar sempre a *serviço* da amada, como escravos do amor e das graças da dama<sup>39</sup>. Esta escravidão só terminaria, possivelmente, com a morte, que buscaram liricamente em vão como remédio para seus males, mas o mesmo amor impede que esta lhes sobrevenha, originando um sofrimento interminável e incurável. Note-se os versos do Conde de D. Pedro de Portugal em relação ao sofrimento provocado pelo amor e atitude para com a morte.

Non me poss' eu de morte deffender,  
poys vejo d'Amor que me quer matar  
por hua dona, mays m' eu guardar  
non posso já de por dona morrer,  
cãtarey já das donas a melhor;  
por que poys mh-á de matar, mat' Amor.

E, poys Amor en tal guisa me tem  
en sseu poder que deffennda non ey  
de partir morte e, poys eu certo ssey  
que por dona a morrer me conven,  
cãtarey já das donas a melhor;  
por que poys mh-á de matar, mat' Amor.

E bem vej' eu per qual poder en mi  
Amor tomou que non ey defenson  
d' escusar mort' , e, poys en tal razon  
ey por dona de prender mort' , assy,  
cãtarey já das donas a melhor;  
por que poys mh-á de matar, mat' Amor.

(CV., 213)<sup>40</sup>

<sup>38</sup> SARAIVA, Antônio José & Lopes, Óscar. *Op. cit.*, p. 160.

<sup>39</sup> Cf. D. João Manuel, no *Cancioneiro Geral* "uma escrava sua", e em Camões "aquela cativa".

<sup>40</sup> TAVARES, J. P. *Op. cit.*, p. 27.

Este sofrimento sem esperanças - provocado pela ausência ou indiferença da amada e a impossibilidade de dar-lhe fim por designação do amor - impede a sua efetivação por caminhos tortuosos, assim como instiga através de desejo seu aumento, provocando uma tensão lírica insolúvel.

Tem-se em uma composição em medida velha de Luís de Camões a expressão desta vassalagem amorosa desenvolvida em um jogo retórico recuperado dos cançoneiros antigos, bem como o motivo lírico por ela apresentado: os olhos verdes; que, segundo Elsa Gonçalves<sup>41</sup>, e citado também por C. Berardinelli<sup>42</sup>, Joam Garcia Guilhade foi o primeiro cantor dos *olhos verdes*, os quais fazem o amator enlouquecer com sua vista e as contradições que proporcionam: "Os olhos verdes que eu vi/ me fazem ora andar assi.//"<sup>43</sup>. Este motivo ainda aparece em uma bailada popular, portanto sem autor conhecido, em que os olhos são a causa da morte lírica, "-Vós, *avede-los olhos verdes e matar-m'-edes com eles*"<sup>44</sup>.

Na cantiga "Minina dos olhos verdes", são representados, como sugere, os olhos da mulher amada, com um trocadilho no significado de sua coloração - verdes - e a simbolização da esperança através da cor; esperança essa que o eu-lírico tem em ser visto pelos olhos da amada. Note-se como Camões constrói sobre esse tema:

***Mote alheio***

*Minina dos olhos verdes,  
Porque não me vedes?*

**Voltas próprias**

Eles verdes são,  
e têm por usança  
na cor, esperança,  
e nas obras não.  
Vossa condição  
não é d'olhos verdes,  
porque me não vedes.

<sup>41</sup> GONÇALVES, Elsa. *Op. cit.*, p. 41.

<sup>42</sup> *Apud*. BERARDINELLI, Cleonice. *Op. cit.*, p. 68.

<sup>43</sup> GUILHADE, Joam Garcia.(CA.,229/ CBN.,419/ CV.,30). *Apud*: GONÇALVES, Elsa. *Op. cit.*, p. 152.

<sup>44</sup> *Cf.* GONÇALVES, Elsa. *Op. cit.*, p. 306.

Isenções a molhos  
 que eles dizem terdes,  
 não são d'olhos verdes,  
 nem de verdes olhos.  
 Sirvo de gíolhos  
 e vós não me credes,  
 porque não me vedes.

Haviam de ser,  
 por que possa vê-los,  
 que uns olhos tão belos  
 não se hão-de esconder;  
 mas fazeis-me crer  
 que já não são verdes,  
 porque não me vedes.

Verdes não o são,  
 no que alcanço deles;  
 verdes são aqueles  
 que esperança dão.  
 Se na condição  
 está serem verdes,  
 porque não me vedes?<sup>45</sup>

Note-se que todo o poema está construído na repetição a partir do mote das palavras "verdes" e "vedes", em um jogo com o significado dos vocábulos (paronomásia) e do poema. O poema pode ser sintetizado na antítese entre a esperança, representada pela cor verde dos olhos da amada, que o eu-lírico tem em ser visto (desejado, amado, querido etc.), e a não correspondência por parte da mulher. Tem-se na aproximação e repetição dos vocábulos uma construção retórica típica das cantigas medievais; entretanto, não é mais uma simples repetição, pois nos versos 12/13 a palavra "verdes" ora é adjetivo (v.12), ora verbo (v.13) e que sem esta distinção morfológica não é possível depreender o significado do contexto. Esta repetição seguida pela transformação morfológica gera no todo lírico a contrariedade entre a vontade de ser visto pela amada e a sua indiferença.

Sobre este motivo dos "olhos verdes", Camões desenvolveu outra cantiga em que representa a beleza da amada e, principalmente, o poder de seus olhos. Esse poder que emana deles, e eles próprios, tornar-se-ão sobremaneira importantes na lírica camoniana, pois é através dos olhos que passam os *raios da divina formosura*, ou seja, por onde se vê o reflexo da beleza real

<sup>45</sup> CAMÕES, Luís de. *Op. cit.*, p. 159-160.

que, no entendimento platônico, advém da idéia de beleza. Na cantiga "Se Helena apartar", transcrita em seqüência, os olhos da mulher representados têm um poder sobrenatural que sujeita a própria Natureza (*que fará nas vidas?* (v.11)<sup>46</sup>.

**Motes seus**

*Se Helena apartar  
Do campo seus olhos,  
Nascerão abrolhos.*

**Voltas**

A verdura amena,  
gados que pazeis,  
sabei que a deveis  
aos olhos d' Helena.  
Os ventos serena,  
faz flores d' abrolhos  
o ar de seus olhos.

Faz serras floridas,  
faz claras as fontes...  
Se isto faz nos montes,  
que fará nas vidas?  
Trá-las suspendidas,  
como ervas em molhos,  
na luz de seus olhos.

Os corações prende  
com graça inumana;  
de cada pestana  
u' alma lhe pende.  
Amor se lhe rende,  
e, posto em gíolhos,  
pasma nos seus olhos.<sup>47</sup>

Sobre este poder, Cleonice Berardinelli, ensina que: "Da Helena, nos diz o narrador que seus olhos têm poder mágico sobre a natureza; assim, é 'que fará nas vidas?'. E a resposta vem naquele tom de ameno *persiflage* de que fala Hauser: Trá-las suspendidas,/ Como ervas em molhos,/ Na luz de seus olhos.// , de tal modo que: /De cada pestana/ Ua alma lhe pende.//"<sup>48</sup>. Este

<sup>46</sup> Uma possível resposta tem-se na cantiga "*Sois ferosa e tudo tendes*" (vv.22-28), transcrita no seguimento.

<sup>47</sup> CAMÕES, Luís de. *Op. cit.*, p. 90-91.

<sup>48</sup> BERARDINELLI, Cleonice. *Op. cit.*, p. 65.

poder, derivado da força dos sentimentos, vem ligado à graça e à delicadeza feminina representadas.

Outro aspecto importante da representação da beleza da mulher no poema é a característica idealizadora e, em certa medida, transcendente e inefável, pois "*com [sua] graça inumana, os corações prende*" (vv.11/16). A construção do poder dos olhos e sua beleza se faz de forma ascendente, que vai, no plano terreno, desde o pasto e o gado, às serras - que se tornam floridas -, às fontes e aos montes, passando pelo coração na transição dos planos, até as vidas e as almas em um plano notadamente superior. Pode-se notar também alguns recursos estilísticos na composição do poema, como por exemplo, as aliteraões do fonema /s/ e as repetições do verbo "fazer" em suas variantes, que dão uma forma de realce à beleza e ao poder dos olhos de Helena pela produção de uma rima interna (vv.8-11).

Recuperando mais uma vez do motivo dos "olhos verdes", Camões representa, no vilancete "Vós, Senhora, tudo tendes,", a beleza e, principalmente, a distinção dos olhos da mulher descritos em relação aos das demais.

**Mote alheio**

*Vós, Senhora, tudo tendes,  
senão que tendes os olhos verdes.*

**Voltas próprias**

Dotou em vós Natureza  
o sumo da perfeição  
que, o que em vós é senão,  
é em outras gentileza;  
o verde não se despreza,  
que, agora que vós o tendes,  
são belos os olhos verdes.

Ouro e azul é a melhor  
cor por que a gente se perde;  
mas a graça desse verde  
tira a graça a toda a cor.  
Fica agora sendo a flor  
a cor que nos olhos tendes,  
porque são vossos... e verdes! <sup>49</sup>

---

<sup>49</sup> CAMÕES, Luís de. *Op. cit.*, p. 165.

Estes olhos eram verdes e não azuis, como requeria o ideal de beleza feminina da época assim como os cabelos loiros, como atestam-nos vários críticos, entre eles, Hernani Cidade e Maria de Lurdes Saraiva, e para sua representação "deve o Poeta pôr como mais uma vez sucede, a realidade acima da convenção".

Nestes versos, o eu-lírico enaltece a beleza dos olhos da amada, novamente um produto da natureza (*Dotou em vós Natureza/ o sumo da perfeição;* - vv.1-2), e para isso, contradiz o conceito de que o "*Ouro e azul é a melhor cor/ Cor por que a gente se perde;*" (vv.8-9), introduzindo com a adversativa *mas* (v.10) um novo entendimento de que a cor dos olhos de *sua Senhora* "*Tira a graça a toda cor.*" (v. 11). A razão para este novo conceito deriva não da cor, propriamente dita, e sim de serem da amada (*cf. "Porque são vossos e verdes."* [grifo nosso], v.14). Doravante, "*Fica agora sendo a flor/ A cor que nos olhos tendes,*"(vv.12-13). Mas por que de *agora* em diante? Por que o "*verde* (dos olhos da Senhora) *não se despreza*"(v.5) a partir de "*agora que vós o tendes*" (v.6)? O advérbio de tempo sugere o momento em que o Amor se fez presente no eu-lírico e determinou a forma como deveriam serem vistos e entendidos os olhos da amada, conferindo-lhes um brilho, uma tonalidade diferencial em relação aos outros. Poderemos compará-los com os olhos de *Bárbara*, como veremos adiante, que eram negros e também causavam no conjunto de sua beleza a divergência do modelo estético tradicionalmente exposto. Se nesses "*a graça desse verde/ tira a graça a toda cor.*", aqueles tinham "*ua graça viva*".

Todo o poder e a beleza dos "olhos verdes" da mulher também pode-se depreender em outro vilancete em que Camões glosa um mote quase idêntico ao anterior.

#### **Cantiga Velha**

*Sois fermosa e tudo tendes,  
senão que tendes os olhos verde.*

#### **Voltas**

Ninguém vos pode tirar  
serdes bem assombrada;  
mas heis-me de perdoar,  
que os olhos não valem nada.  
Fostes mal aconselhada  
em querer que fossem verdes;  
trabalhai de os esconderdes.

Esse riso é composto  
de quantas graças nasceram;  
senão que alguns me disseram  
vos faz covinhas no rosto,  
na vontade tenho posto  
dar-vos a alma, se quiserdes,  
a troco dos olhos verdes.

A vossa testa é jardim  
onde Amor se desenfada:  
é branca e bem talhada,

Nunca se viu, nem se escreve  
boca nem graça igual,  
se não fora de coral,

que parece de marfim.  
Assim é; e, quanto a mim,  
isso nasce de a terdes  
tão perto dos olhos verdes.

Os cabelos desatados  
o mesmo Sol escurecem;  
senão que, por ser ondados,  
algum tanto desmerecem:  
mas, à fé, que se parecem  
a furto dos olhos verdes,  
não vos pese, de os terdes.

As pestanas têm mostrado  
ser raios que abrasam vidas;  
se não foram tão compridas  
tudo o mais era pintado:  
elas me tinham levado  
a alma, sem o vós saberdes,  
se não foram os olhos verdes.

O mimo desse carão  
nem pôr-lhe os olhos consente:  
e ser liso e transparente  
rouba todo o coração,  
inda assim achareis gente  
que lhe não pese de os verdes;  
mas não seja co'os olhos verdes.

e os dentes de cor de neve.  
Dou-me a Deus que me leve!  
Sofrerei quanto tiverdes,  
não me tenhais olhos verdes.

Essa garganta merece  
outras palavras, não minhas,  
senão que é feita em rosquinhas  
de alfenim, o que parece.  
Eu sei quem se oferece  
a tomar tudo que tendes,  
e também os olhos verdes.

Essas mãos são ferropéias,  
só com vê-las, enfeitiça;  
senão que são alvas e cheias,  
e têm a feição roliça,  
com que apelais por justiça,  
para com elas prenderdes  
os que têm vossos olhos verdes.

A vossa galantaria  
matará a quem falardes;  
tendes uns desdêns e tardes  
que eu logo vos roubaria.  
Dou-me a Santa Maria!  
Sou cujo de quanto tendes,  
também desses olhos verdes.<sup>50</sup>

Se naquele enaltece-os distinguindo-os dos demais, nesse o faz através de um jogo ambíguo em relação aos predicados e os defeitos dos olhos, por serem verdes, e da beleza da mulher representada. O poeta constrói o discurso lírico ressaltando os demais atributos da beleza em detrimento dos olhos, de forma a produzir um significado encarecedor do conjunto representado que, à primeira vista, pode parecer desproporcional em relação às qualidades dadas como inferiores devido à beleza extrema dos olhos que as tornam menores.

O eu-lírico anuncia na primeira copla que realmente a beleza da mulher é sobremaneira elevada; entretanto, expõe um conceito de sentido contrário: "*que os olhos não valem nada./ Fostes mal aconselhada/ em querer que fossem verdes.*" E, portanto ela deve "*trabalhai[ar] de os esconderdes//*". Mas por que os olhos devem ser escondidos? Será que são desmerecedores de admiração e podem comprometer toda a beleza representada? Seria possível que a beleza dos olhos verdes para o eu-lírico continua sendo tamanha que pode, em certa medida, ofuscar quem os vê,

<sup>50</sup> *Ibidem.*, p. 161-164.

impedindo que se verifique o restante? Seria por esta razão que enaltece, na medida em que desfaz, os atributos da mulher em relação aos olhos?

Neste poema, pode-se notar a construção da representação feminina em conformidade com as regras estipuladas pela convenção tradicional. A composição desenvolve-se em sentido descendente, não sendo ultrapassado o busto. Utilizando os recursos naturais e preciosos, o eu-lírico desenvolve a representação da beleza da mulher iniciando pela testa, *branca e bem talhada (...) de marfim*, descrevendo-a como um jardim belíssimo, cuja beleza deriva da proximidade com os olhos verdes. Os cabelos, cujo brilho do *Sol*, *escurecem* retoricamente, têm um senão por serem ondulados - note-se que anteriormente não possuíam tanta leveza - mas devido à beleza que furtam dos olhos, são igualmente belos e não causam desmerecer ao conjunto. As pestanas são *raios que abrasam vidas*; essas que outrora tinham almas penduradas, agora levariam-nas embora caso o fascínio pela beleza dos olhos não as prendessem. A boca, que *nunca se viu nem se escreve*, que só poderia ser comparada, na sua preciosidade, a corais e os dentes a brancura da neve, imprimem ao eu-lírico uma entrega total. Mas ao mesmo tempo em que está preso pelas mãos, comparadas a algemas, e pelos encantos da mulher, o eu-lírico deseja *tomar tudo quanto tendes em tardes que eu [ele] logo vos roubaria*, mesmo que ela tenha *uns desdêns e também os olhos verdes* que, aliados a galantaria, *matará a quem falardes*. Assim mesmo, depõem toda a sua devoção: *Sou cujo de quanto tendes/ também desses olhos verdes*.

Tem-se, em Camões, sob a influência da tradição do amor cortês, o amador que põe-se ao inteiro viver em função da amada, o qual dedica sua vida e morte em uma verdadeira profissão de fé para com ela. É o *serviço* amoroso levado aos extremos, que faz com que o possuidor torne-se possuído através da força do amor. É sob estes aspectos, que Camões desenvolve o paradoxo entre o desejo de possuir, reforçado pelas idéias neoplatônicas, e o ser possuído, determinado pela tradição, nas trovas "*aquela cativa*" onde a mulher é quem, na realidade, é escrava (cativa) e ao mesmo tempo tem o poeta escravizado (cativo) pelo amor. É pertinente notar que, segundo Hernani Cidade<sup>51</sup>, este motivo de ser cativado por uma cativa, surgiu pela primeira vez no *Cancioneiro Geral*, de Resende, com versos de D. João Manuel (1282-1348) que cantava *uma escrava sua*, e

<sup>51</sup> CIDADE, Hernani. *Op. cit.*, p. 92-93.

Maria Ema Ferreira compara-o com um vilancete de D. Joam de Meneses *a ua escrava sua*<sup>52</sup>. Leia-se em Camões o desenvolvimento do tema proposto.

### Endechas

*a uma cativa com quem andava de amores na Índia, chamada Bárbara*

Aquela cativa,  
que me tem cativo  
porque nela vivo,  
já não quer que viva.  
Eu nunca vi rosa  
em suaves molhos,  
que para meus olhos  
fosse mais fermosa.

Nem no campo flores,  
nem no céu estrelas  
me parecem belas  
como os meus amores.  
Rosto singular,  
olhos sossegados,  
pretos e cansados,  
mas não de matar.

Ua graça viva,  
que neles lhe mora,  
para ser senhora  
de quem é cativa.  
Pretos os cabelos,  
onde o povo vão  
perde opinião  
que os louros são belos.

Pretidão de Amor,  
tão doce a figura,  
que a neve lhe jura  
que trocara a cor.  
Leda mansidão  
que o siso acompanha;  
bem parece estranha,  
mas bárbara não.

Presença serena  
que a tormenta amansa;  
nela, enfim, desçansa  
toda a minha pena.  
Esta é a cativa  
que me tem cativo.  
E pois nela vivo,  
é força que viva.<sup>53</sup>

<sup>52</sup> Cf. FERREIRA, Maria Ema Tarracha. *Op. cit.*, p. 205.

<sup>53</sup> CAMÕES, Luís de. *Op. cit.*, p. 246-247.

Percebe-se novamente nessa composição o trocadilho que Camões faz com o significado das palavras, ao gosto medieval, quando aproxima e repete o vocábulo "cativa(o)"; brinca com os derivados de "viver" e suas variantes morfológicas, atribuindo um novo significado à beleza da mulher representada, que, em certa medida, dá-se através dos pressupostos estéticos da tradição medieval mesclados com o petrarquismo. Entretanto, contrariando ambas as tendências expostas, haja vista que a mulher representada não é uma *Senhora*, dama de alta condição social requerida pelos trovadores antigos, e sim uma escrava, nem tampouco possui os padrões estéticos de beleza italianizantes (cf. vv.21/24), Camões revitaliza o tema e dá uma nova forma *a uma cativa com quem andava de amores na Índia, chamada Bárbara*, como se pode verificar.

Da leitura atenta do poema, depreende-se que paralelamente aos tópicos desenvolvidos notam-se algumas fórmulas utilizadas por Camões para representar a mulher inspiradora desses versos (Bárbara), que em outros poemas - apesar dela ter *rosto singular* (v.13), e singularidade essa que pode ser da extrema beleza ou devido a suas feições serem raras (singulares) entre os europeus - veremos expressas. Notamos, por exemplo, a mesma *leda mansidão, que o siso acompanha*, que vemos em "Leda serenidade deleitosa,"<sup>54</sup>, bem como a comparação com as rosas, as estrelas. Entretanto, os olhos não são verdes e sim pretos, assim como sua pele: *pretidão de Amor*, em contraste com a brancura da pele simbolizada, por vezes, pela neve e em relação metafórica com a pureza. Nestes olhos não mais percebemos a indiferença ao amador como naqueles da *minina*, entre outros<sup>55</sup>; estes, são *olhos sossegados, pretos e cansados, mas não de matar*. A musa não mata com o olhar, nem tampouco perpassa a intenção, como aqueles olhos verdes que aludimos anteriormente. Seus cabelos não são mais *ondados fios de ouro reluzentes*<sup>56</sup>, mas dividem com o gosto italianizante a beleza e a graça.

A destinatária dos versos possui uma *presença serena que a tormenta amansa; nela enfim descansa toda a minha pena*. Pode-se entender que o eu-lírico deposita (*descansa*) suas penas (*tormentas/ sofrimentos*) nesta *presença serena* que pode consolá-lo; mas por outro lado, ela pode - paradoxalmente, pois ao mesmo tempo em que acalma a tormenta, é causa dela - impor a

<sup>54</sup> CAMÕES, Luís de. *Op. cit.*, p. 75.

<sup>55</sup> Cf. "Minina fermosa e crua", "Quem confia nos olhos", "Minina fermosa", *In: CAMÕES, Luís de. Op. cit.*, p. 153-157-155. v. 1.

<sup>56</sup> *Ibidem.*, p. 41.

pena (de escrever) a inspiração e todo o seu sofrimento (pena) proporcionado pelo fato de *que* [ela lhe] *tem cativo, e, pois, nela vivo*.

Estes atributos de graça e beleza, bem como o motivo, representados por Camões nesta trova à escrava que se tornou senhora de seu coração, transformando o senhor em servo, bem como o motivo, vemos repetidos na ode "Aquele moço fero" em que Aquiles também é "cativado" pelos encantos da escrava Briséis, que é descrita como tendo "o gesto bem talhado,/ o airoso meneio e a postura,/ o rosto delicado,/ que na vista afigura/ que se ensina por arte a fermosura."<sup>57</sup>. Pois esta condição de servidão do homem é determinada pelo Amor.

Outro poema interessante de Camões, em que encontramos a representação de uma mulher, nos moldes tradicionais, é as estâncias "[Vós] Sois ua dama". Note-se como Camões representa a mulher de várias maneiras seguindo os princípios da "rima reforçada" em uma composição das mais significativas do gênero<sup>58</sup>, que aqui transcreveremos lado a lado por entendermos mais fácil a depreensão do exposto.

#### *Sois ua dama*

*Estâncias na medida antiga, que têm duas contrariedades: louvando e desmerecendo uma Dama.*

Sois ua dama  
das feias do mundo;  
de toda a má fama  
sois cabo profundo.  
A vossa figura  
não é para ver,  
em vosso poder  
não há fermosura.

[Vós] fostes dotada  
de toda a maldade;  
perfeita beldade  
de vós é tirada.  
Sois muito acabada  
de tacha e de glosa:  
pois, quando a fermosa,  
em vós não há nada.

Do grão merecer  
sois bem apartada;  
andais alongada  
do bem parecer.  
Bem claro mostrais  
em vós fealdade;  
não há i maldade  
que não precedais.

De fresco carão  
vos vejo ausente;  
em vós é presente  
a má condição.  
De ter perfeição  
mui alheia estais;  
mui muito alcançais  
de pouca razão.<sup>59</sup>

<sup>57</sup> CAMÕES, Luís de. "Aquele moço fero". *Op. cit.* p. 117. v. 3.

<sup>58</sup> Nota-se o estilo em "Corre sem vela e sem leme (Labirinto a queixar-se do mundo)" e "Ana quisestes que fosse (ABC em motes)". In: CAMÕES, Luís de. *Op. cit.*, p. 261 e 176. v. 1.

<sup>59</sup> CAMÕES, Luís de. *Op. cit.*, p. 107-108.

No poema pode-se verificar todo o engenho e refinamento do poeta em duas atitudes totalmente diferentes: louvando e enaltecendo a maneira das cantigas de amor uma mulher, e, ao mesmo tempo, desfazendo-a como nas cantigas de escárnio. Neste poema, pode-se verificar uma técnica versificatória denominada "rima reforçada", que era um dos recursos do estilo engenhoso dos poetas, tanto de França como de Portugal, na passagem da Idade Média para o Renascimento. Esta técnica, recuperada e aprimorada da retórica medieval era descrita, segundo Cleonice Berardinelli<sup>60</sup>, por Pierre Fabri, autor de *Grand et vray art de pleine rhétorique* (1521), entre outros, na qual explicita o artifício de tornar o poema um constructo retórico de modo a ter várias leituras possíveis devido a posição de seus versos e estrofes. Ou seja, lendo-o de cima para baixo ou ao contrário, intercalando os versos e ainda com os versos em sentido contrário.

Percebe-se neste poema construído em metro antigo, em pés de arte-maior, que Camões desenvolveu com esmero a técnica acima exposta. Alguns críticos atribuem a sua construção ao fato de o poeta tê-lo escrito em uma folha dobrada ao meio<sup>61</sup>, que quando desdobrada, surgiria a ambigüidade. Entende-se, porém, que vindo especialmente de Luís de Camões, o uso deste artifício comprometeria a *maestria* e a versatilidade que lhe é tão peculiar. Talvez o Poeta possa ter se valido da folha dobrada, haja vista a dificuldade de compor somente na abstração, mas permanecendo a intencionalidade de desenvolver um jogo retórico que possibilita várias leituras.

Das várias possibilidades, são apresentadas três por C. Berardinelli<sup>62</sup>, além das duas que saltam aos olhos. Ou seja, lendo as duas composições em pé-quebrado separadamente e na ordem em que são apresentados: "Vós sois ua dama,/ das feias do mundo:/ De toda a má fama/..." e "Do grão merecer/ Sois bem apartada;/ Andais alongada/...", que escarnecem e enaltecem a dama respectivamente; ou lendo como sendo um único verso de arte-maior também na ordem em que é apresentado: "/Vós sois ua dama do grão merecer/..." em um típico louvor a uma mulher.

A citada professora propõe que leiamos os versos inteiramente do fim para o começo e da esquerda para a direita, no que teremos: "Em vós não há nada de pouca razão.../", o que em nossa opinião poderia ser também ao inverso, e teríamos: "De pouca razão, em vós não há nada/ Mui muito alcançais, pois quanto a ferosa,/ De taixa e de glosa, mui alheia estais.../". Também nos é

<sup>60</sup> BERARDINELLI, Cleonice. *Op. cit.*, p. 61-62.

<sup>61</sup> Cf. SARAIVA, Maria de Lourdes. *In: CAMÕES, Luís de. Op. cit.*, p. 108.

<sup>62</sup> Cf. BERARDINELLI, Cleonice. *Op. cit.*, p. 79-80.

facultado, seguindo os passos de Cleonice Berardinelli, lermos também do fim para o começo somente os versos em pé-quebrado, resultando: "de pouca razão/ mui muito alcançais;/Mui alheia estais/ de ter perfeição/...", e também ao contrário da ordem direta da escrita, ou seja, lendo da direita para a esquerda, como sendo: "Do grão merecer vós sois ua dama/ Sois bem apartada das feias do mundo/...".

Como vemos, várias são as hipóteses de leituras propostas em um único poema sem termos necessidade de escolhermos alguma como principal; Camões parece ter nos deixado um brilhante jogo de quebra-cabeças com inúmeras possibilidades de resolução e, ao mesmo tempo, sem uma única firmada. Entretanto, parece ser pertinente notar a visão disfórica da mulher representada neste poema. De maneira geral na lírica camoniana, a mulher é descrita com uma beleza superior, por vezes inefável e sublime; encontramos, por outras, também uma descrição psicológica relacionada a crueldade e a maldade devido, quase sempre, à indiferença às declarações e requestas amorosas e aos sentimentos do eu-lírico que compõem um quadro determinado pelos caprichos do Amor e da Fortuna. Mas, mesmo nestas últimas composições, a dor e o sofrimento não comprometem a beleza da mulher descrita, pois esta mesma beleza é causadora do sofrimento.

Talvez estas endechas sejam o mais próximo que tenhamos, na lírica camoniana, de um escárnio; podemos ainda lembrarmos de *Catarina bem promete*,<sup>63</sup> /*Eramá! Como ela mente!*, que *jurou-me* [ao eu-lírico] *aquela cadela* (...), muito embora o adjetivo não faz com que a moça deixe de ser *mais fermosa* (...) *que a luz do dia*. Uma outra mostra da tensão criada entre os atos, muitas vezes maléficos, e a formosura descrita da mulher pode ser encontrado na cantiga "*Minina fermosa*", onde o eu-lírico dá voltas sobre a origem de tanto rigor para com quem lhe quer bem.

**Cantiga alheia**

*Minina fermosa,  
dizei: de que vem  
serdes rigorosa  
a quem vos quer bem.*

**Voltas próprias**

Não sei quem assela  
vossa formosura;  
que quem é tão dura  
não pode ser bela.  
Vós sereis fermosa;  
mas a razão tem

<sup>63</sup> In: CAMÕES, Luís de. *Op. cit.*, p. 94.

que quem é irosa  
não parece bem.

A mostra é de bela,  
as obras são cruas;  
pois qual destas duas  
ficará na sela?  
Se ficar irosa,  
não vos está bem:  
fique antes fermosa,  
que mais força tem.

O Amor fermoso  
se pinta e se chama:  
Se é amor, ama,  
se ama, é piedoso.  
Diz agora a grosa,  
que este texto tem,  
que quem é fermosa  
há-de querer bem.

Havei dó, minina,  
dessa fermosura;  
que, se a terra é dura,  
seca-se a bonina.  
Sede piedosa;  
não veja ninguém  
que, por rigorosa,  
percais tanto bem.<sup>64</sup>

Nesse poema, o eu-lírico aconselha a *minina* a ser bela em detrimento a seus atos, pois se forem vis, irão comprometer sua beleza, podendo até apaga-la (Cf. "*se a terra é dura, seca-se a bonina*"). A beleza é fruto do Amor e, sendo assim, aquela só será manifestada caso esse determine. Como o eu-lírico depõe que "*Se é Amor, ama. Se ama, é piedoso.*", e aqui entenda-se incorporado ao sentido de piedoso uma série de outras qualidades morais, tais como: benevolência, caridade, nobreza de espírito, entre outras; tem-se que a beleza pode ser comprometida pela não observância de tais preceitos.

Notou-se que na lírica dos trovadores e nas regras do amor cortês, o objeto amado deveria ser exposto ao jugo da razão, e esta deveria analisar os requisitos básicos necessários para o desenvolvimento do relacionamento, e não somente a beleza que, primeiramente, fazia demover os pensamentos do amante. Na composição acima, o eu-lírico camoniano lembra a *minina* que não

---

<sup>64</sup> *Ibidem.*, p. 155.

basta ser *fermosa*, pois se for *irosa* sua beleza será apagada. Por isso aconselha: "*Sede piedosa, / Não veja ninguém/ Que por rigorosa/ Percais tanto bem//*."

Por outro lado, levando-se em consideração os pressupostos do amor neoplatônico em voga, poder-se-á conduzir o entendimento no sentido de que sendo o verdadeiro amor um reflexo do supremo bem, ou um meio de ascese a ele, no qual a beleza é sua representação, deve-se compreender que não haverá, ou será distorcida, esta representação caso não exista referentes daquele bem supremo no objeto do amor. Ou seja, a beleza somente será manifestada se houver um referente a mais em sua origem, vinculado com o bem supremo.

Na lírica camoniana, mais precisamente nas composições em medida velha, não há somente introspecções psicológicas e discussões filosóficas sobre o amor e seu objeto em tom grave e angustiante. Por certo que o amor e a mulher amada são, em sua maioria, o tema central da lírica, mas o Poeta desenvolve estes temas também de maneira simples e, ao mesmo tempo, muito bem centrados em sua época. Assim, sem ter que aprofundar-se em conceitos filosóficos do amor, sejam eles provenientes da tradição do amor cortês ou do neoplatonismo italiano, Camões discorre habilmente sobre o tema no *ABC em motes*, ou "*Ana quisestes que fosse*", no qual paralelamente a representação de sua amada (chamar-se-á Ana?) e de seu amor, o eu-lírico dá-nos uma aula de conhecimento da cultura clássica muito ao gosto do Renascimento e dos humanistas; conhecimento esse necessário à perfeita interpretação dos versos e de seu significado, como pode-se notar da leitura.

#### **ABC em motos** <sup>65</sup>

AAAA  
 Ana quisestes que fosse  
 o vosso nome de pia,  
 para mor da minha agonia.

Apeles, se fora vivo  
 e a ver-vos alcançara,  
 por vós retratos tirara.

---

<sup>65</sup> *Ibidem.*, p.176-181.

Aquiles morreu no templo,  
contemplando de gíolhos;  
eu, quando vejo esses olhos.

Artemisa sepultou  
a seu irmão e marido;  
vós a mim e a meu sentido.

B  
Bem vejo que sois, Senhora,  
extremo de fermosura,  
para minha sepultura.

CC  
Cleópatra se matou  
vendo morto a seu amante;  
e eu por vós, em ser constante.

Cassandra disse de Tróia  
que havia ser destruída;  
e eu por vós, d'alma e da vida.

DD  
Dido morreu por Eneias,  
e vós matas quem vos ama;  
julgai se sois cruel dama!

Dianira, inocente,  
da má morte causadora;  
vós da minha sabedora.

E  
Eurídice foi a causa  
de Orfeu ir ao inferno;  
vós de ser meu mal eterno.

FF  
Fedra, só de puro amor,  
morreu por seu enteado;  
eu mouro de desamado.

Febo vai escurecendo  
ante vossa claridade;  
e eu sem ter liberdade.

GG  
Galatéia sois, Senhora,  
da fermosura extremo;  
e eu perdido Polifemo.

Genebra, que foi rainha,  
se perdeu por Lançarote;  
e vós por me dar a morte.

HH  
Hércules, uma camisa  
de chamas o consumiu;  
minh' alma, dêis que vos viu.

Hébeis e Dido morreram  
Com o rigor da mudança;  
Eu, vendo vossa esquivança.

JJJJ

Judit, que o duro Holofernes  
degolou, se viva fora,  
mate lhe déreis, Senhora.

Júlio César conquistou  
o mundo com fortaleza;  
vós a mim com gentileza.

Júlio César se livrou  
dos inimigos com abrolhos;  
eu não posso desses olhos.

Jazia-se o Minotauro  
preso no seu labirinto;  
mas eu mais preso me sinto.

LL

Leandro se afogou  
e foi sua causa Hero;  
e a mim, o que vos quero.

Leandro se afogou  
no mar de sua bonança;  
eu no de vossa esperança.

MM

Minerva dizem que foi,  
e Palas, deusas da guerra;  
e vós, Senhora, da terra.

Medeia foi mui cruel,  
mas não chegou a metade  
de vossa grão crueldade.

NN

Narciso o siso perdeu  
em vendo a sua figura;  
eu, por vossa fermosura.

Ninfas enganam mil Faunos,  
com seu ar e fermosura;  
e a mim, vossa figura.

OO

Os olhos choram o dano  
que em vos verem sentiram;  
mas eu pago o que eles viram.

Orfeu com a doce harpa  
venceu o reino de Plutão;  
vós a mim, com perfeição.

PP

Paris a Helena roubou,  
por quem Tróia foi perdida;  
e vós a mim, alma e vida.

Pirro matou Policena,  
perfeita em todos sinais;  
e vós a mim me matais.

QQ

Quanto mais desejo ver-vos,  
menos vos vejo, Senhora;  
não vos ver melhor me fora.

Querendo ver a Diana,  
Actéon perdeu a vida;  
que eu por vós trago perdida.

RR

Remédio nenhum não vejo  
que remedeie meu mal;  
nem crieza à vossa igual.

Roma o mundo sujeita  
com armas, saber, temos;  
vós a mim só por amor.

S

Sirena, na mor fortuna  
com enganos vai cantando;  
e vós, sempre a mim matando.

TT

Tisbe morreu por Piramo,  
a ambos matou o Amor;  
a mim vosso desfavor.

Tisbe pelo seu amante  
morreu com amor sobejo;  
mas eu mais morto me vejo.

VV

Vénus, que por mais fermosa  
lhe deu Paris a maçã,  
não foi quanto vós louçã.

Vénus levou a maçã  
por vós não serdes, Senhora,  
nacida naquela hora.

XX

Xpõ vos acabe em graça,  
e vos faça piedosa  
tanto, quanto sois fermosa.

Xantopeia tornou atrás  
por Apónio a invocar;  
e vós não, a meu chamar.

.....  
 Z  
 Zacarias emudeceu  
 por pouco duvidar,  
 eu, só por vos falar.<sup>66</sup>

Como pode ser conferido da leitura do poema, e segundo o comentário de Maria de Lurdes Saraiva,

(...) ele [o poema] é um abecedário de mitologia, dirigido a alguém a quem o poeta chama ANA. Em cada terceto dá-se um exemplo mitológico e estabelece-se relação com a posição de apaixonado que o Poeta diz ter em relação à destinatária do poema. Todos os versos são de simplicidade pueril, e sem o mínimo voo lírico. Nisso contrastam com a agilidade das imagens de Camões.<sup>67</sup>

Na representação da mulher a quem é endereçado o poema, não se percebe mais os artificios e fórmulas estereotipadas tão comum em Camões. Ela não tem mais as características determinadas pela convenção petrarquista e tampouco assemelha-se a *figura angelicata* do *dolce stil nuovo*, há apenas reminiscências da tradição cortês que percebem-se no vocativo *Senhora*, entre outras; no mais, apenas hipérboles mitológicas, aliás freqüentes na lírica em estilo clássico. Hipérboles essas que serão amplamente desenvolvidas nas composições ligadas àquele estilo, juntamente com a comparação entre o eu-lírico e os *metamorfoseados por amor*. Assim, vemos a tópica mitológica, que não pertencia a tradição medieval, recuperada por Camões em tercetos de redondilha maior, pois o poeta português "soube realizar a síntese entre a tradição literária portuguesa (...) e as inovações trazidas pelos italianizantes"<sup>68</sup>, em uma convivência de temas e motivos aliados a estruturas poéticas definidas pelo estilo.

Neste poema tem-se uma pequena prova da cultura que possuía o Poeta. O conhecimento do mundo clássico era tão necessário quanto a habilidade e o domínio dos artificios retóricos e estilísticos, tanto aos poetas como ao público, pois deste conjunto teórico derivava a chave para o entendimento, e a facção, dos poemas. Este conhecimento era tão profundo, e

<sup>66</sup> Segundo Hernani Cidade, "algumas das estrofes desta composição encontrou-as Juromenha no seu Ms., publicando-as em nota. Assim, estes três últimos versos faltam na ed. de 1668. In: CAMÕES, Luís de. **Obra completa**. (Org., pref. e notas de Hernani Cidade). Lisboa: Sá da Costa, 1995. p. 175. v. 1.

<sup>67</sup> SARAIVA, Maria de Lurdes. In: CAMÕES, Luís de. *Op. cit.*, p. 181.

plenamente circulante, que há, no poema citado, pelo menos quatro personagens sobre os quais não constam referências - crê-se, pelos nomes, que pertençam a mitologia ou a história grega ou latina -, são eles: *Hébis* e *Dido* (v. 46) e *Xantopeia* e *Apónio* (vv.121-122), os quais, segundo críticos como Hernani Cidade e Maria de Lurdes Saraiva, não constam em dicionários de mitologia e, tampouco sabem quem foram.

Mas a cultura exposta no poema vai além do mundo greco-latino; de início, a referência ao nome da destinatária do poema (ANA) está relacionado a uma cultura que, se não de forma explícita, vagava por toda a Europa do século XVI: a hebraica. Segundo Maria de Lurdes Saraiva, "a relação entre o último verso e o primeiro do terceto está em que, em hebraico, [a palavra] *an(h)a* é antônimo de agonia."<sup>69</sup> Sem este entendimento seria comprometido o juízo de que a mulher causara no eu-lírico um sentimento antagônico em relação ao significado de seu nome e sua beleza. Ou seja, esta ânsia que ele sente, esta agonia, é proveniente, talvez, da beleza e do posicionamento dela em relação a ele, que é contrária ao que indica seu nome.

Outra referência que sai do mundo clássico é a *Lancelote* (Lançarote em português) e *Genebra* (*Genièvre*) mulher do Rei Arthur. Nota-se com isso a permanência, ou pelo menos o conhecimento, da literatura medieval - Lancelote, de Chrétien de Troyes - no século XVI. Nessa obra, aliás, estão desenvolvidas, segundo F. Shlösser<sup>70</sup>, todas as regras da cortesia amorosa teorizadas por André Capelão em seu *Tractatus d'Amore*.

No *ABC em motos*, vêm-se ainda algumas tópicas da tradição poética dos cancioneiros. Como por exemplo, o "morrer de amor" retomado com uma roupagem mitológica na referência a todos aqueles que morreram por causa ou consequência do amor. Podemos citar Aquiles (v.7), por exemplo, que não morreu de amor mas de joelhos, assim como morre, *contemplando de joelhos* em sinal de servidão, o eu-lírico ao ver os olhos da amada (será que estes olhos causarão estragos ao mesmo tempo em que são lindos na lírica inteira?), aos quais está preso (cf. vv.52-54). Artemisa (v.10), que construiu o primeiro mausoléu, em seus atos é comparada à destinatária do poema, pois aquela sepultou o marido, esta metaforicamente prende o eu-lírico a seus encantos, tornando-o um prisioneiro eterno, como os corpos que são sepultados; o *estar*

<sup>68</sup>Cf. nota 04.

<sup>69</sup>Cf. SARAIVA, Maria de Lurdes. In: CAMÕES, Luís de. *Op. cit.*, p.182 (nota ao v. 03).

<sup>70</sup>SHLÖSSER, F, *Andreas Capellanus, seine Minnelehre und das chrisliche weltbild des 12. Jahrhunderts.* Bonn: H. Bouvier und Co. Verlag, 1962, p.172. *Apud* BURIDANT, Claude. In: CAPELÃO, André. *Op. cit.*, p. XLIII.

*cativo*, preso ao amor e que, talvez, a morte seja a única forma de libertação é novamente trabalhado por Camões neste poema. Esta tópica é reiterada na alusão a *Febo* (v. 34), que escurece perante a beleza da mulher, note-se que isto também é retórico e comum, enquanto que o eu-lírico também apaga-se, esvai-se, diante a mesma beleza e, principalmente, *sem ter liberdade*. Em resumo, o eu-lírico encontra-se aprisionado, como o Minotauro em seu labirinto (v. 58) aos encantos e ao amor da mulher.

Outra recorrência tópica no poema é o desejo de ver, e principalmente de ser visto, e as conseqüências que disso advém. O eu-lírico declara que "quanto mais desejo ver-vos/ menos vos vejo, Senhora:/ não vos ver melhor me fora/" (vv. 91-93), prova de que o Amor depende, primeiramente, da visão do objeto amado. No terceto seguinte, o mito de Actéon e Diana é recuperado (vv. 94-96) em que o desejo daquele em ver a deusa nua foi a causa de sua morte, assim como o eu-lírico traz perdida a vida por sua amada e pelo desejo.

Entende-se do exposto que Luís de Camões construiu seus poemas em estilo tradicional, ou *engenhoso*, de medida velha, aproveitando os temas e motivos dos cancioneiros medievais, bem como o preciosismo retórico destas construções, mesclando com as influências italianizantes e petrarquistas na transição de um estilo artístico, do qual aqueles eram pertencentes, para um outro vindouro: o Renascimento. Através da representação das mulheres feita pelo poeta português, pode-se evidenciar tanto a tradição literária medieval em Portugal, como as novas tendências do Renascimento e do Maneirismo (de que ele em alguns casos é precursor). Entretanto, devido a permanência desses estilos concorrerem dentro de um mesmo corpo lírico, torna-se difícil promover a identificação exclusiva de um único poema em que hajam estas ou aquelas características distintamente. Pode-se ter construções a maneira antiga sobre um tópico igualmente recuperado de *uma cantiga velha*, mas que em seu conjunto ideológico reflete, ou até anuncia, uma renovação.

Assim, Camões representou a mulher como sendo uma *Senhora*, ao gosto palaciano, ou uma donzela que discorre a respeito do Amor e chora por seu amado, como nas cantigas de amigo. Mas, de todas as formas, não é mais em um tom artificial, ou puramente repetitivo, o que confere ao Poeta um grau mais acentuado em relação aos trovadores; há um entendimento sobre o amor e suas contradições que refletem-se no objeto amado - a mulher. Este entendimento transforma os temas e motivos medievais em complexos mostruários de uma filosofia, a respeito do Amor e de

seu objeto, em um estilo novo, que também será explorado profundamente pelo poeta no restante de sua obra lírica em *medida nova*.

### III. A representação ao estilo clássico e a influência petrarquista

Paralelamente às composições líricas em medida velha, sob a influência da tradição poética peninsular, divulgada em certa medida pelo *Cancioneiro Geral*, de Garcia de Resende, Luís de Camões desenvolveu a representação lírica da mulher sob a influência clássica do Renascimento e a do petrarquismo italiano expressa sob o *dolce stil nuovo*. Na écloga endereçada ao Duque de Aveiro, entre outros exemplos, pode-se depreender a importância e a influência supra citada, assim exposta pelo poeta:

.....  
Vereis, Duque sereno, o estilo vário,  
a nós novo, mas noutro mar cantado  
de um, que só foi das musas secretário:

o pescador Sincero, que amansando  
tem o peço de Próquita co canto  
pelas sonoras ondas compassado.

Deste seguindo o som, que pode tanto,  
e misturando o antigo Mantuano,  
 façamos novo estilo, e novo espanto. <sup>1</sup>  
.....

Neste excerto, temos a referência inicial a Sanazzaro (1458-1530), cuja obra exerceu grande influência sobre Camões, utilizava o nome arcádico *Sincero* e com seus versos acalmava o Tirreno, mar que banha a ilha de Próquita no golfo de Nápoles, algo parecido com o mito de Orfeu. Este poeta, por sua vez influenciado por Virgílio, *o antigo Mantuano*, desenvolve o *novo estilo*, de que Camões irá *seguindo o som* que causará, em Portugal, *novo espanto*.

Estas influências perpassam pelas formas adotadas pelo poeta no desenvolver dos temas escolhidos em que acolhe a medida nova como metro preferido em alguns sub-gêneros líricos revitalizados da estética clássica, como por exemplo: o terceto, a oitava-rima, a ode, a elegia

---

<sup>1</sup> CAMÕES, Luís de. A rústica contenda desusada (ao Duque de Aveiro). In: \_\_\_\_\_. *Lírica completa*. (Pref., org. e notas Maria de Lourdes Saraiva). Lisboa: Imprensa nacional/ Casa da Moeda, 1980. v. 3. p. 327.

e a égloga. Vale ressaltar o uso do decassílabo como meio de exprimir os temas mais graves, o soneto e a canção de influência petrarquista.

De maneira mais geral, a influência clássica sente-se mais presente, por exemplo, na recuperação de Virgílio e suas églogas no modo como percebia a natureza e a sua capacidade de fazê-la sentir e vibrar no homem; de Ovídio, e todos os recortes mitológicos das *Metamorfoses* que, sem muito esforço, reconhecemos em Camões; e de Horácio, na herança da *aurea mediocritas* e da teorização poética desenvolvida na *Epistola ad Pisones*. Segundo Maria Ema Tarracha Ferreira,

(...) pode admirar-se sobretudo, além do equilíbrio clássico e do tom pessoal, característicos da poesia camoniana, os temas greco-latinos que mais diretamente inspiraram os poetas renascentistas: *aurea mediocritas*, *mudança e mitologia*. De Ovídio, Camões recebeu a informação mitológica; nos poemas líricos de Virgílio, captou o sentimento da natureza e aprendeu a idealizar a vida bucólica; Horácio transmitiu-lhe o tema da "aurea mediocritas" e o conceito de brevidade e transitoriedade da vida terrena.<sup>2</sup>

Mas talvez seja através do conceito de *imitatio* que os artistas do Renascimento, como Camões, tenham sofrido maior influência dos clássicos greco-latinos e de onde parte o desenvolvimento do que era, para aqueles, a representação poética.

Todo o fazer poético deveria, segundo os critérios da *imitatio*, partir do princípio do trabalho de modelagem de outras formas e temas já consagrados através dos tempos, conforme estipulava a teoria horaciana. Assim, o poeta reorganizava e personalizava o modelo sugerido em um estilo próprio, fazendo de sua obra, não uma simples cópia ou uma invenção espontânea ao acaso, mas uma reelaboração segundo os seus princípios ideológicos e, principalmente, sua experiência. Assim, os critérios da *imitatio* passaram a ser exprimidos sob a concepção de *transformatio*. Este entendimento foi exercitado pelos poetas do século XVI e é proveniente do culto exagerado aos gregos e latinos efetuado pelos humanistas do Renascimento que os imitaram quase à exaustão, esgotando em suas obras os temas e as formas que renovaram as literaturas europeias de um modo geral; porém, transformando-as em uma atitude reflexiva e racionalizada. Sob este aspecto, a poesia deveria então imitar a natureza, tanto humana como inumana, perfeita e ideal, como fizeram os antigos clássicos em suas obras. Este paradigma estético, porém, não

<sup>2</sup> FERREIRA, Maria Ema Tarracha. *Antologia literária comentada. Época clássica - sec. XVI. (2ª. Parte)*. Lisboa: Editora Ulisséa. [s/d], p. 230.

deveria constringer a capacidade inventiva do poeta em sua reformulação dos modelos, perigo esse apontado por António Ferreira (1528-1569), tendo em vista que a teoria da imitação no Renascimento já era marcada profundamente pelo Neoplatonismo e seu entendimento da captação das idéias e da beleza.

Assim, seguindo este conceito de imitação, sucintamente exposto acima, Luís de Camões irá desenvolver os textos poéticos em que trata e representa a mulher, partindo do culto a um ser quase divino, de beleza inefável e em uma atitude reverente e submissa; convém lembrar, que tal atitude já havia ocorrido na poesia provençal e no romance cortês. De fato, descreve-a seguindo as convenções temáticas e formais do Renascimento e do petrarquismo, sob o entendimento neoplatônico, em que o *amor imenso* oscila entre duas posições antagônicas: uma divina, benéfica e outra terrena, maléfica. Como saída para esta tensão, que é desfeita pela palavra, transforma a mulher em musa, em uma atitude mimética que depreendeu dos modelos clássicos e que, mais precisamente, tinha um caráter pessoal e uma originalidade fundamentada na experiência. Sobre esta experiência, opina Jacinto do Prado Coelho, que:

(...) Ora, se a tradição neoplatônica do *dolce stil nuovo* e de todo o lirismo petrarquista bastaria para explicar (...) quanto há de puro, de imaterial, de angélico na Amada camoniana, a experiência pessoal da separação, do viver longe pela memória e pela "fantasia", decerto contribuíram para dar mais humana, mais comovente autenticidade ao processo ascensional que a poesia amorosa de Camões testemunha.<sup>3</sup>

Conforme aponta Cleonice Berardinelli<sup>4</sup>, é de extrema dificuldade, ou nas palavras da erudita professora: "impossível", classificar a lírica camoniana por uma única via e separar as muitas faces que possui distintamente. Entretanto, tentemos verificar sob que aspectos da influência clássica Camões representa a mulher em sua lírica em medida nova, e como desenvolveu esta representação com o intuito de torná-la, ao mesmo tempo, "mais humana", neste "processo ascensional" que depurava cada vez mais os sentidos e as formas.

<sup>3</sup> COELHO, Jacinto do Prado. Camões: Um lírico transcendente. In: \_\_\_\_\_. *A letra e o leitor*. 2. ed. Lisboa: Moraes Editores, 1977, p. 20-21. (Col. Temas e Problemas).

<sup>4</sup>Cf. BERARDINELLI, Cleonice. A dimensão tradicional na poesia lírica camoniana. In: \_\_\_\_\_. *Estudos camonianos*. Rio de Janeiro: MEC/ UFF - FCRB, 1973, p. 63.

Primeiramente, é preciso notar que a recuperação dos modelos clássicos está baseada no *maravilhoso pagão* em relação ao *maravilhoso cristão* proposto pela poesia medieval, uma vez que no Renascimento há uma tentativa de aproximação e convivência dos dois modelos. Assim, o processo mimético da representação da mulher na poesia deste período utiliza-se também dos recursos desenvolvidos pelo mundo clássico greco-romano para tal. Neste sentido, a recuperação da mitologia, que no caso de Camões é feita através de Ovídio, mais precisamente das *Metamorfoses*; tem papel importante no desenvolvimento da realização estética, tanto do amor quanto de seu objeto, que se depura para instâncias que somente através do apelo mitológico seriam possíveis. Toda a devoção, em que o amor determina que o amante fique prostrado aos pés da amada, destila-se e goteja em uma transformação lírica sobremaneira elevada. O sofrimento, que também é determinado pelo amor, extravasa os limites da materialidade em uma dor lírica, na mesma medida, incomensurável. Esta dor, que expressa em medida velha representava a *coita d'amor* e tinha seus limites demarcados pelo desejo da morte e, conseqüentemente, o fim do sofrimento, é transportada sob o modelo clássico para além da carne, ou seja, um sofrimento eterno, como vemos expresso na elegia "Aquele, que de amor descomedido":

.....  
 Que, se o amor não se perde em vida ausente,  
 menos se perderá por morte escura;  
 porque, enfim, a alma vive eternamente,  
 e amor é afeito d'alma, e sempre dura.<sup>5</sup>  
 .....

Para comprovar tal referência mitológica não é difícil verificar em Camões todos os que foram *metamorfoseados* de amor; basta lembrar do "ABC em motos", já referido em capítulo anterior. Para aqueles personagens líricos, a morte não mais representa o fim do sofrimento, mas sim, a determinação de sua eternidade:

.....  
 "Pois, por mais que de mim andeis tirando,  
 e por mais longa, enfim, que a vida seja,  
 nunca em mim se verá tamanha dor  
 que Amor a não converta em mais amor."<sup>6</sup>  
 .....

<sup>5</sup> CAMÕES, Luís de. *Op. cit.* p. 151.

<sup>6</sup> *Ibid.* Écloga intitulada "dos Faunos". 2º.sátiro, p. 318.

Nesta égloga, de que retiramos o excerto acima, ainda encontramos relacionadas algumas das perífrases mitológica muito ao gosto da época e as conseqüências que incorreriam as ninfas pelo seu desafeto aos amantes. O objeto do amor é "transformado" na representação das várias ninfas que são relacionadas no início do poema: Dinamene e Efire, Sirinx e Nise, Amanta e Elisa, Daliana e Belissa; *todas estas angélicas donzelas* são descritas em um local paradisíaco, um *jardim suave*, ao modelo virgiliano, e é neste cenário que o Amor desenvolve suas vicissitudes:

.....  
 "Aqui, ó Ninfas minhas, vos pinte  
 todo de amores um jardim suave;  
 de aves, pedras, águas vos contei,  
 sem me ficar bonina, fera ou ave."<sup>7</sup>  
 .....

E cria nos amantes despreparados o sofrimento:

.....  
 "Mas quem de seu cuidado se contenta,  
 ofereça de longe a paciência,  
 que Amor de alegres mágoas se sustenta.

Que o moço idálio quis nesta ciência  
 que se compadecessem dous contrários,  
 diga-o quem tiver experiência."<sup>8</sup>  
 .....

Característica importante também recuperada das églogas virgilianas é a presença da Natureza, conforme demonstra Hernani Cidade<sup>9</sup>; além de servir de cenário paradisíaco, possibilita conferir às musas toda a graça e beleza. Em Camões, já apontamos este poder nas composições em medida velha e que tem sua referência nos cancioneiros antigos. Nas églogas camonianas, por sua vez, esta natureza também conferirá às musas características sobremaneira importantes, que por vezes, sobressaem-se da fonte de onde foram criadas, como por exemplo, na contradição entre a bondade da Natureza em suas criações e a crueza da mulher que causa ao eu-lírico dor imensa. Almeno chora , na égloga "Ao longo do sereno...", à beira do Tejo sua pena e questiona:

<sup>7</sup> *Idem.*

<sup>8</sup> *Ibid.* p. 307

<sup>9</sup> Cf. CIDADE, Hernani. **Luís de Camões: o lírico.** 3ª. ed ver. e atual., Lisboa: Bertrand, 1967, p. 140 *et s*

.....  
 Pois como pena tanta  
 é contra a causa dela?  
 Fora é de natural minha tristeza.  
 Mas a mim que me espanta?  
 Não basta, ó Ninfa bela,  
 que podes perverter a Natureza?  
 Não é a gentileza  
 de teu gesto celeste  
 fora do natural?  
 Não pode a Natureza fazer tal;  
 tu mesma, bela Ninfa, te fizeste.  
 Porém, porque tomaste  
 tão dura condição, se te formaste?<sup>10</sup>  
 .....

Almeno tenta compreender como pode a Natureza, criadora de tantas belezas, dar poderes para a *bela Ninfa* torturá-lo com suas graças; e conclui que ela mesma desenvolveu esta capacidade. Esta contradição entre beleza e crueza também podemos perceber nos versos de outra écloga na descrição de uma *linda pastora* por quem Almeno *em lágrimas cansadas se derrete*, pois:

.....  
 quando a linda pastora, que compete  
 co monte em aspereza,  
 co prado em gentileza,  
 por quem o triste Almeno endoudecia,  
 pola praia do Tejo discorria  
 a lavar a beatilha e o trançado;  
 já o sol consentia  
 que saísse da sombra o manso gado.<sup>11</sup>  
 .....

Neste singelo quadro natural, vemos recuperada a tópica da mulher à beira do rio lavando, neste caso os cabelos e a touca, em uma beleza que enlouquece o *triste Almeno*. A amabilidade da pastora descrita tem seu caráter reforçado pela amenidade do local onde é posta: o *manso gado* que sai a pastar tranqüilo ao sol da manhã em um prado que, pela verdura e calma, compete com a *gentileza* da pastora em um ritual quase sagrado. Tranqüilidade que causaria sonolência não fosse quebrada pela *aspereza* quase escondida que advém dos montes, com a qual

<sup>10</sup> CAMÕES, Luís de. *Op. cit.* Écloga "Ao longo do sereno..." p. 270-271.

<sup>11</sup> *Ibid.* Écloga "Passando já algum tempo que os amores..." p. 291.

compartilha a mulher na rejeição aos votos do amado. Toda esta indiferença da pastora causa uma pena tamanha, que mesmo assim, ainda reconhece nela beleza divina; assim como sua impotência perante a perda de sua amada devido a ela desejar transformar-se em árvore a ceder-lhe os desejos.

Duriano, na écloga "Cantando por um vale docemente...", demonstra isso cantando a dor de ser desprezado e a sua impossibilidade em resistir aos encantos da pastora, que são superiores aos da própria Vênus.

.....  
 Então, cruel, verás se te merece  
 com tamanho desprezo ser tratada  
 ua alma que de amar-te só se preza.  
 Mas como podes tu ser desprezada,  
 se o menos que em ti fora, se parece,  
 abrandar pode montes e aspereza?  
 Porque se a Natureza  
 em ti o remate pôs da fermosura,  
 qual será a pedra dura  
 que a teu valor resista brandamente?  
 Quanto mais fraca gente,  
 que ao humano parecer não se defende,  
 e a mesma Vênus, deusa, ao teu se rende? <sup>12</sup>  
 .....

Esta indiferença por parte da mulher toma um acento mais forte, em relação ao pastor, passando à rejeição, causando naquele uma dor e o desejo do fim através da morte. Na mesma écloga, Frondoso pergunta, ao mesmo tempo que descreve, por sua amada e o motivo desta rejeição. Através de seu canto deseja saber:

.....  
 Onde está aquela fala, que soia,  
 só com seu doce tom, que me chegava,  
 a avivar-me os espíritos cansados?  
 Onde está o olhar brando, que cegava  
 o sol resplandecente ao meio-dia?  
 Onde estão os cabelos delicados,  
 que, ao vento espalhados,  
 o ouro escureciam, e a mi matavam?  
 E a quantos os olhavam  
 causavam também novos acidentes?  
 Porque, cruel, consentes,  
 que goze outro da glória a mi devida?

<sup>12</sup> *Ibid.* Écloga "Cantando por um vale docemente,..." p. 252.

Perca, quem te perdeu, também a vida.<sup>13</sup>

.....

O papel da natureza na formação da mulher ainda vai mais longe na lírica camoniana. Na ode "Tão suave, tão fresca e tão fermosa," são descritas inicialmente as belezas produzidas pela natureza na primavera em uma símile com a mulher amada. Entretanto, novamente o sofrimento retorna causado pela visão belíssima e a indiferença. Sofrimento esse, amenizado pelos versos e que dão causa e elevam a vida do amante; este paradoxo é reforçado pelo oxímoro em relação aos cabelos da musa, que "enrolam" sua vida, causando-lhe tristeza ao mesmo tempo em que o alegam com sua beleza. Note-se como é representada a mulher através das características conferidas pela natureza e, principalmente, o sentimento do amante em relação a elas. Perceba-se também, como o sofrimento é diluído perante a construção do paradoxo entre a causa e o efeito daquele, nos versos da ode em questão:

Tão suave, tão fresca e tão fermosa,  
nunca no céu saiu  
a Aurora no princípio do Verão,  
às flores dando a graça costumada,  
como a fermosa, mansa fera, quando  
um pensamento vivo m'inspirou,  
por quem me desconheço.<sup>14</sup>

.....

A visão da musa, que inspira-lhe e causa-lhe desconhecimento, é sobremaneira reforçada pelo advérbio *nunca* (v.2); ou seja, a natureza através da Aurora nunca produziu tais belezas que virão, na seqüência do poema, determinar o sofrimento derivado da contradição implícita no oxímoro *mansa fera*, em distinção sintática no quinto verso. A descrição tem sua seqüência nos versos:

.....  
Bonina pudibunda ou fresca rosa  
nunca no campo abriu,  
quando os raios do Sol no Touro estão,  
de cores diferentes esmaltada,  
como esta flor, que, os olhos inclinando,

<sup>13</sup> *Ibid.* p. 245-246.

<sup>14</sup> *Ibid.* p. 81.

o sofrimento triste costumou  
à pena que padeço.<sup>15</sup>

.....

Novamente, temos a atribuição das graças à musa pela natureza e também o caráter inédito que elas possuem expresso pelo advérbio *nunca*. Nesta estrofe, pode perceber-se a causa inicial do sofrimento do pastor, que neste caso pleonasticamente é triste, pois ao lado da extrema beleza que via na mulher, essa ia *os olhos inclinando* talvez para longe em sinal de descaso ou para ele próprio e, em seguida, afastando-se e repudiando-o, tornando sua pena ainda maior. O início deste sentimento controverso tem no *Amor, tão próspero começo* que retoma a idéia da fuga e do desprezo das ninfas aos sátiros, transformando e reforçando o *tormento* e pode-se depreender dos versos a seguir:

.....  
Ligeira, bela ninfa, linda, irosa,  
não creio que seguiu  
Sátiro, cujo brando coração  
de amores comovesse fera irada,  
que assi fosse fugindo e desprezando  
este tormento, onde Amor mostrou  
tão próspero começo.<sup>16</sup>

.....

Interessante notar como, no primeiro verso desta estrofe, o adjetivo *irosa* que caracteriza a *bela ninfa* tem sua carga semântica dissolvida nos epítetos que o antecedem; esta ira é reforçada na *fera* a quem o sátiro comove com seus amores, mas não a ninfa, pois esta é *mansa*. Caso complicado, ela é, ao mesmo tempo, fera mansa e irada e externa essa contradição em suas atitudes; como vemos nos versos em seguida, em que o pastor conclui:

.....  
Nunca, enfim, cousa bela e rigorosa  
Natura produziu  
que iguale àquela forma e condição,  
que as dores em que vivo estima em nada.  
mas com tão doce gesto, irado e brando,

---

<sup>15</sup> *Idem*

<sup>16</sup> *Idem*

o sentimento e a vida me enlevou,  
que a pena lhe agradeço.<sup>17</sup>

.....

Esta *bela fera* é transposta para outra ode, "Tão crua ninfa, nem tão fugitiva,"<sup>18</sup>, na qual as características da ninfa, que já eram idealizadas com extremo, são ainda transferidas e reforçadas, pelo acréscimo da adversativa *nem* nos últimos versos da primeira estrofe, para a inspiradora do eu-lírico que agora chama-se: *minha imiga*. Nesta ode, notamos surgir, paralelamente a natureza criadora, Deus como criador das graças da musa e o desejo atribuído de que Ele *ajudeis ua alma desditosa*. A realização estética das características da musa feita com extrema idealização pelo eu-lírico também é motivo de queixa, devido seu canto não ser digno de toda a beleza que lhe é devida. Este recurso retórico fazia-se recorrente desde Petrarca; assim, lamenta-se o eu-lírico:

.....  
Mas esta bela fera, tão esquiva,  
que o prazer me roubou,  
quis-mo pagar seus únicos louvores,  
cantando eu num estilo dela indino;  
porque, se de louvor tão alto trata,  
não sei eu, tão baixo, verso e prosa  
que escreva nem que diga.<sup>19</sup>

.....

As razões para esta impossibilidade vêm expressas na elegia "Aquele mover de olhos excelentes," em que o eu-lírico representa o fundamento da imagem que descreve e realiza através de seu canto. Para ele,

Aquele mover de olhos excelente,  
aquele vivo espírito inflamado  
do cristalino rosto transparente;  
aquele gesto imoto e repousado,  
que, estando na alma propriamente escrito,  
não pode ser em verso trasladado;<sup>20</sup>

.....

<sup>17</sup> *Idem*

<sup>18</sup> CAMÕES, Luís de. *Op. cit.* p. 120-122.

<sup>19</sup> *Ibid.* p. 120.

<sup>20</sup> *Ibid.* p. 138.

Esta realização através da palavra é a forma encontrada para subjugar ou, pelo menos, amenizar a pena provocada pelo desejo.

Na canção, "Fermosa e gentil Dama, quando vejo"<sup>21</sup>, por exemplo, desenvolve-se este processo de caracterização através de recursos do convencionalismo poético e algumas particularidade utilizadas pelo poeta. A *Dama*, além de ser formosa e gentil, possuía a testa feita de ouro e neve, o lindo *aspeito* (aspecto, rosto, semblante), a boca graciosa e o riso honesto, o colo de cristal e o peito branco, todas as características em conformidade com o exigido pela convenção tipicamente do novo estilo. Estranhas podem parecer as *delicadas sobancelhas pretas*, não fossem sua forma comparada ao arco utilizado por Cupido para fazer seus estragos no coração do eu-lírico; arco esse, que tem por corda os lindos cabelos, os quais outrora amarraram a vida do amante, e que, apesar da tradição, não são loiros. Mas este talvez tenha sido o único desvio, pois as setas atiradas por Cupido são feitas com a luz que sai dos olhos da Dama. Note-se a importância que era conferida aos olhos e a sua luz na teoria platônica em circulação no século XVI, os quais *dão armas de vantagem ao Amor* para fazer sofrer e, para que se depure o sentimento, bem ao gosto petrarquista, *sofra seus males, pera que os mereça*.

Na canção "Vão as serenas águas."<sup>22</sup>, que mais parece um epitáfio, o eu-lírico centraliza sua mágoa e a sua *Senhora* em um cenário bastante significativo, à margem do Mondego em *lugar ameno*. *Nesta florida terra, leda, fresca e serena*, deseja o fim de sua trajetória em que levará a visão da amada, pintada nos moldes convencionais do estilo:

.....  
 testa de neve e ouro,  
 riso brando, suave, olhar sereno,  
 um gesto delicado,  
 que sempre n'alma me estará pintado.<sup>23</sup>  
 .....

Esta visão da amada é representada pelo eu-lírico e advém do pensamento e da memória.

<sup>21</sup> *Ibid.* p. 17-20.

<sup>22</sup> *Ibid.* p. 39-41.

<sup>23</sup> *Idem*

Na canção "Se este meu pensamento,"<sup>24</sup>, desenvolve-se uma contrariedade entre o pensamento e o tormento causado pela distância, ou diríamos inaccessibilidade, da dama, em uma metáfora entre a beleza e a fealdade. O pensamento do eu-lírico em relação a sua musa é *doce e suave* e provém da alma, assim como as graças da mulher; em contrapartida, seu sofrimento é *cruel, áspero e grave*, assim como o *peito duro* que ele deseja tornar *manso e brando*. Assim, nesta disposição ele *pintara* sua dor e a sua *Senhora*. Dos *olhos belos*, metonimizadas através das *mininas* dos olhos, o eu-lírico faz uma relação cruzada (anadiplose?), recurso muito usado nas composições em medida velha, com o *Minino*, Cupido, responsável pelo sofrimento. Os *dourados cabelos*, como não poderiam deixar de ser, são dispostos em *tranças de ouro finas*, áurea tonalidade promovida pelos raios do sol. A testa *tão fermosa* sob os cuidados da Natureza, essa, *que em vós se esmerou*, determina o *bem proporcionado nariz, lindo, afilado, que cada parte tem da fresca rosa*. Na *boca graciosa*, mostra-se *um tesouro* formado por *perlas* e da qual saem *as palavras ouro*. Esta é a visão que o eu-lírico representa em seus versos da sua *Senhora*, encontrando-lhe, porém, somente um senão, do qual não fala: a aspereza. Na canção, ainda repassa a tópica do indizível e da escassez de recursos que dispõe para cantá-la, porventura causando-lhe desagrado. E pergunta, à própria *Senhora*:

.....  
 Mas quem terá, Senhora,  
 palavras com que iguale  
 com vossa fermosura minha pena;  
 que em doce voz de fora  
 aquela glória fale  
 que dentro da minh' alma Amor ordena?<sup>25</sup>  
 .....

Note-se o duplo sentido da palavra *pena*, a de escrever que representa a arte do poeta, e o sofrimento do eu-lírico, este jogo com o sentido das palavras já era comum na poesia do *Cancioneiro Geral*. Mas a resposta ao inquirido é negativa: *Não pode tão pequena força do engenho humano com carga tão pesada*, a não ser que tenha a inspiração necessária para tal empreita, que no caso em questão é feita *de um piedoso olhar, de um doce engano*.

<sup>24</sup> *Ibid.* p. 21-24.

<sup>25</sup> *Idem*

Ao lado da influência clássica, ou seria melhor dizer intrinsecamente, pode-se perceber a proposta poética estabelecida por Petrarca na lírica camoniana. Tem-se nos sonetos camonianos, principalmente, a recuperação da representação petrarquista da mulher. A musa camoniana irá seguir os padrões da petrarquista (Laura) e, em alguns casos, nota-se o decalque das características que são atribuídas a essa naquela. Entretanto, existem algumas distinções; por certo Camões não foi um simples imitador, sua *imitação* do modelo é submetida à *transformação* a que era capaz de submetê-la. Como referimos anteriormente, a musa camoniana está representada sob a experiência do eu-lírico, a qual determinava a aproximação *da particular beleza, pera Beleza geral*. Segundo o professor Hernani Cidade, sobre a diferença supra citada:

O que é hábil na paráfrase camoniana, é a maneira como a idéia essencial, tanto como o perfil arquitetônico do soneto florentino, se mantêm, sem que, todavia, isso prejudique a natural fluência da dicção portuguesa e impeça a insinuação da nota pessoalíssima da tristeza do Poeta.<sup>26</sup>

As peculiaridades da representação da musa camoniana não residem em seus atributos físicos, propriamente ditos, pois em sua maioria advinham da convenção poética petrarquista e que, por sua vez, alguns já figuravam nos cancioneiros antigos e, portanto, faziam parte de uma tradição poética. Há que se notar o novo significado que tais atributos estéticos passam a ser conferidos na representação camoniana. Notar-se-á a aproximação de uma característica física a um conceito moral e ético.

Segundo Maria Ema Tarracha Ferreira, sobre o soneto "Um mover d'olhos, brando e piedoso", vemos postas em destaque as características realmente significativas na composição da beleza interior da mulher através da enumeração de suas qualidades morais. Outra opinião muito significativa a esse respeito, acolhemos do professor António José Saraiva, para o qual: "(...) estes retratos, ainda herdeiros da velha descrição da dona provençal, refinada por Petrarca, não passam de exposições de dotes morais, abstratos."<sup>27</sup> Georges le Gentil, sob seu entendimento, afirma que "da sua [de Camões] descrição da beleza física, puramente convencional, nenhum traço merece ser posto em realce (...). Inclina-mo-nos a dar mais valor às indicações morais, as quais se reduzem

<sup>26</sup> CIDADE, Hernani. *Op. cit.*, p. 133.

<sup>27</sup> SARAIVA, António José. *História da cultura em Portugal*. Lisboa: [s/n], 1955, v. 3. p.527. *Apud*. FERREIRA, Maria Ema Tarracha. *Op. cit.*, p. 226.

todas a um tipo único, feito de casta reserva."<sup>28</sup> Ainda sob esta matéria, Jacinto do Prado Coelho opina em relação a "os vagos traços físicos [que] são índice de qualidades morais delicadíssimas; é o ser feminino reduzido ao inefável dos atributos ideais: um misto sublime de inocência, de modéstia, de piedade, severa brandura, humildade e resignação,"<sup>29</sup>. A confirmação destes comentários veremos exposta em grande parte dos sonetos camonianos e na *maneira* como representa a figura feminina.

É sob esse entendimento, anteriormente exposto, que determinamos, a título de exemplo, em alguns sonetos da lírica de Luís de Camões a representação da mulher (musa) de influência petrarquista. Neles poderemos observar uma vaga caracterização física, sempre de extrema beleza, reafirmando nossas convicções sobre a representação do ideal em uma adjetivação excessivamente abstrata. Tais características talvez não possam ser repassadas ao papel, pois como poderiam ser representados, se não pelo valor em si que possuem, os conceitos de piedade, honestidade, humildade e até mesmo a beleza, pois essa depende de um referencial pressuposto de quem os julga, ou como nos escreveu o Poeta *um indicio manifestado na alma*.

Assim, vejamos o soneto "Um mover de olhos, brando e piadoso," uma das mais perfeitas representações da mulher camoniana ao estilo petrarquista, no qual temos um decalque da alma do eu-lírico que descreve aquilo que não pode ser escrito com palavras e dando-nos a indicação conceptual, para que, assim como nele, seja realizada esteticamente em nossa mente a imagem da mulher representada.

Um mover d'olhos, brando e piadoso,  
sem ver de quê; um riso brando e honesto,  
quase forçado; um doce e humilde gesto,  
de qualquer alegria duvidoso;

um desejo quieto e vergonhoso;  
um repouso gravíssimo e modesto;  
ua pura bondade, manifesto  
indício da alma, limpo e gracioso;

um encolhido ousar; ua brandura;  
um medo sem ter culpa; um ar sereno;  
um longo e obediente sofrimento;

<sup>28</sup> LE GENTIL, Georges. *Camões*. (Trad. de José Terra), Lisboa:[s/n], 1969, p.171. *Apud* FERREIRA, Maria Ema Tarracha. *Op. cit.* p. 266..

<sup>29</sup> COELHO, Jacinto do Prado. *Op. cit.*, p. 21.

esta foi a celeste fermosura  
da minha Circe, e o mágico veneno  
que pôde transformar meu pensamento.<sup>30</sup>

Nota-se neste soneto que não há nada em que possamos nos embasar para tentarmos determinar as formas físicas da mulher nele representada, apenas nos dá noções de seu caráter e suas qualidades morais e, portanto, abstratas. Sabe-se ainda que há uma alusão a Circe, bela feiticeira da mitologia grega, que transformava os amantes em porcos, e esta é a representação psicológica do ponto de vista do eu-lírico que é determinada pelo amor, *o mágico veneno*. Esse paradoxo entre o mal e a cura determinava ao eu-lírico “*que, ferido de ver-vos, claramente, com vos tornar a ver Amor me cura*”<sup>31</sup>, uma relação íntima de dependência entre o amador e o objeto amado, que “*pôde transformar meu [seu] pensamento*”.

Como se nota, a imagem representada está impressa na alma, ou melhor, reside no pensamento em forma de idéia. O eu-lírico usa da alegoria mitológica tanto para representar uma beleza extrema, como o mal que sua visão determina, atribuindo-lhe o adjetivo celeste como recurso a indicar sua sublimação e sua origem, a qual transcende a matéria. Segundo Agostinho de Campos, há um aproximação da beleza de Circe, em seu caráter infernal ou diabólico, e o referido adjetivo celeste em relação à musa, em uma antinomia expressiva e dramática, que produz na realização estética um efeito contrastivo.

Outro exemplo dessa sublimação e da residência da imagem estampada no pensamento do eu-lírico vê-se expressa no belíssimo soneto “Quando o Sol encoberto vai mostrando”, de que pode-se dizer é uma paráfrase do petrarquista “*Vita di Madona Laura*”<sup>32</sup>. Entretanto, no soneto camoniano, percebe-se que, apesar de recursos convencionais na representação da mulher, o eu-lírico tenta reconstituir um tipo de beleza ideal ao qual realmente desejava. Como pode-se perceber da leitura em seqüência transcrita:

Quando o Sol encoberto vai mostrando  
ao mundo a luz quieta e duvidosa,  
ao longo de ua praia deleitosa  
vou na minha inimiga imaginando.

<sup>30</sup> CAMÕES, Luís de. *Lírica Completa*. (Pref., org. e notas Maria de Lourdes Saraiva). Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1980, p. 77. v. 2.

<sup>31</sup> *Ibid.* soneto: “Ferido sem ter cura parecia”, p.44.

<sup>32</sup> Cf. FERREIRA, M. E. T. *Op. cit.* p.229.

Aqui a vi os cabelos concertando;  
 ali, co a mão na face tão fermosa;  
 aqui falando alegre, ali cuidosa;  
 agora estando queda, agora andando.

Aqui esteve sentada, ali me viu;  
 erguendo aqueles olhos tão isentos;  
 aqui movida um pouco, ali segura;

aqui se entristeceu, ali se riu...  
 enfim, nestes cansados pensamentos,  
 passo esta vida vã, que sempre dura.<sup>33</sup>

Neste soneto, em relação a memória camoniana, pode-se perceber como o eu-lírico entende o curso de sua vida através do seu sentimento em relação à musa. Através da recordação da imagem projetada na mente e da busca pelos pensamentos é que surge um sofrimento sempre crescente, o qual torna sua vida sem significado e sente-a extremamente longa. A *inimiga* imaginação faz com que, ciente de sua condição, tenha uma dor eterna. O sol, que segundo a teoria platônica é responsável pela emanção do Bem, está encoberto, por isso, ao invés de resplandecer, envia ao mundo uma luz *quieta e duvidosa*, que confunde as imagens e os pensamentos. Como percebe-se, ainda não há uma delimitação precisa da figura feminina em seus aspectos físicos, e sim, uma caracterização psicológica que deixa ao critério receptivo os conceitos para a realização estética da mulher.

Em outro soneto camonianos, "Leda serenidade deleitosa"<sup>34</sup>, encontramos uma indicação das formas adotadas como belas pelo eu-lírico em sua representação da mulher amada. Não é, como já expomos, uma descrição pormenorizada e detalhista da *Senhora*, apenas uma comparação com preciosidades materiais conhecidas ao gosto convencional, e que, na opinião de M. E. T. Ferreira:

Recorde-se que todas estas imagens e metáforas, com que Camões descreve a amada, nada têm de original, pois encontram-se em Petrarca e em todos os poetas petrarquistas. Por isso, não servem para identificar a mulher amada por Camões, como erradamente já se fez. No entanto, a disposição de todo este material retórico dentro da estrutura do soneto, o ritmo e a fluência, são nitidamente camonianos.<sup>35</sup>

<sup>33</sup> CAMÕES, *Op. Cit.* p. 190. v. 2.

<sup>34</sup> CAMÕES, Luis de. *Op. cit.* p. 75-76. v. 2.

<sup>35</sup> FERREIRA, M. E. T. *Op. cit.* p. 262.

Jacinto do Prado Coelho, em artigo referido anteriormente, ressalta que o conhecimento sobre Camões, ou as mulheres que descreve, bem como os fatos mencionados dentro da lírica, que necessitamos para "mais concretamente actualizar no nosso espírito as situações humanas essenciais a que aludem os seus poemas"<sup>36</sup>, estão justamente dentro da própria obra. Segundo o crítico, "as vivências amorosas " que experimentamos na lírica não são puramente matéria de um amor platônico, mas também de um *baixo atrevimento* e do desejo carnal; estes dois opostos estão em igualdade dentro da realidade estética da obra. O que o diferencia é a formatação, através dos códigos estéticos, da *matéria humana*, sujeitada a experimentação racional.

Note-se então no soneto na seqüência transcrito a permanência dos dois opostos igualmente colocados lado a lado em que o eu-lírico fecha sua argumentação concluindo que ambos são *as armas* com que o amor o conquista.

Leda serenidade deleitosa,  
que representa na terra um paraíso:  
entre rubis e perlas, doce riso;  
debaixo de ouro e neve, cor de rosa.

Presença moderada e graciosa,  
onde ensinando estão desejo e siso  
que se pode por arte e por aviso,  
como por natureza, ser fermosa.

Fala de quem a morte e a vida pende,  
rara, suave; enfim, Senhora, vossa;  
repouso nela alegre e comedido.  
Estas as armas são com que me rende  
e me cativa Amor; mas não me possa  
despojar-me da glória de rendido.

Do modelo convencional petrarquista, a comparação com rubis e pérolas do sorriso, em simultaneidade com as rosas e a neve sob os dourados fios de cabelos. O vermelho e o branco em um dualismo contrastante significando a paixão carnal e o amor etéreo e perfeito respectivamente; dualismo esse, que fundamentou todo o contraste existencial da poética camoniana: o carnal e o espiritual. A beleza, dádiva da natureza, é a responsável pela devoção do amador, da qual depende a morte e a vida. Em "Presença bela, angélica figura"<sup>37</sup>, temos outra

<sup>36</sup> COELHO, Jacinto do Prado. *Op. cit.* p. 18.

<sup>37</sup> CAMÕES, *Op. cit.* p. 61. v. 2.

representação moldada através dos aspectos naturais reforçados pelo adjetivo "angélica", como podemos notar:

Presença bela, angélica figura,  
em quem, quanto o Céu tinha, nos tem dado;  
gesto alegre, de rosas semeando,  
entre as quais está rindo a Ferosura;

olhos, onde tem feito tal mistura  
em cristal branco e preto marchetado,  
que vemos já no verde delicado  
não esperanças, mas enveja escura;

brandura, aviso e graça que, aumentando  
a natural beleza c'um desprezo  
com que, mais desprezada, mais se aumenta:

são as prisões de um coração que, preso,  
seu mal ao som dos ferros vai cantando,  
como faz a sereia na tormenta.

As graças como dádivas divinas, embora não se possa definir a atribuição a qual divindade: Deus ou Natura, são reaproveitadas da convenção como já vimos. A descrição dos olhos, estruturas fundamentais do relacionamento platônico entre os mundos inteligível/sensível, é feita sob um lirismo profundo. Entretanto, toda a beleza expressa pelos olhos, que neste caso são negros, culminam em um sentimento pesado de inveja por parte de outros olhos verdes que contrariamente a esperança que sua cor representa, impõem ao eu-lírico uma dor proveniente do desprezo por parte do objeto amado. Antagonicamente, esse sentimento aumenta proporcionalmente o amor e a visão da beleza em sua intensidade; pois concluindo, o eu-lírico compara seu sentimento a um cárcere no qual transforma os grilhões em líras com que tange suas rimas; e ainda, alude as sereias que cantam nas tempestades, uma espécie de fuga ao sinistro ou alienação ao desagravo. Esse sentimento que "*dos contrários se acrescenta*", também está expresso em outra alusão às mariposas que atraídas pela luz morrem queimadas<sup>38</sup>, o qual é puramente platônico no sentido do amor-desejo aumentar o amor puro através da não concretização; quanto maior o desejo, maior será o Amor.

<sup>38</sup> Cf. "Qual tem a borboleta por costume," In: CAMÕES, *op. cit.* p. 178. v. 2.

Outro exemplo de atributos naturais conferidos à figura feminina está exposto no soneto “De quantas graças tinha, a Natureza”<sup>39</sup>, os quais também são determinados pelos adjetivos “sublime e angélica”, demonstrando a visão metafísica do eu-lírico em relação ao objeto real e fruto do natural.

De quantas graças tinha, a Natureza  
fez um belo e riquíssimo tesouro;  
e com rubis e rosas, neve e ouro,  
formou sublime e angélica beleza.

Pôs na boca os rubis, e na pureza  
do belo rosto as rosas, por quem mouro;  
no cabelo o valor do metal louro;  
no peito a neve em que a alma tenha acesa.

Mas nos olhos mostrou quanto podia,  
e fez deles um sol, onde se apura  
a luz mais clara que a do claro dia.

Enfim, Senhora, em vossa compostura  
ela a apurar chegou quanto sabia  
de ouro, rosas, rubis, neve e luz pura.

Um ponto há, aqui, novo a ser discutido e analisado, na referência ao sol e à luz pura. Sob o entendimento platônico, é determinado que do sol provém a idéia do Bem e de Beleza; pois nesse sentido, a Natureza traz através desta luz o reflexo da beleza externada pelo eu-lírico em suas representações, conferindo-lhes todo o belo *quanto sabia*, ou podia. Neste soneto, a luz já não é mais difusa como no soneto “Quando o Sol encoberto vai mostrando”, o que faz com que a imagem seja clara e mais precisa; como podemos notar, há uma descrição, ainda que vaga, mais aprimorada e extensa, mesmo que ainda não se possa perfeitamente determinar uma caracterização física com os dados que são propostos.

Nos recursos retóricos utilizados na descrição, nota-se as tópicas descritivas do física em circulação, como o ouro, as rosas, os rubis, a neve e a luz; entretanto, o objeto descrito reside além do físico, ou seja, no mundo das idéias, o que torna difícil a tarefa de descrevê-lo por ser incompatível, não fosse a transformação dos conceitos em idéias. Como já vimos, a representação abstrata depende tanto do receptor, quanto do emissor; por esse motivo, a realização estética

---

<sup>39</sup> CAMÕES, *Op. cit.* p. 79. v. 2.

pressupõe que se forme a "idéia" representada pelo eu-lírico, através dos conceitos físicos que destilam seus significados em conceitos morais. .

Neste soneto, ainda há o sentimento da mais pura devoção a esta imagem pela qual o eu-lírico depõe toda sua obra e vida, vida aqui em seu sentido mais estrito, ou seja, a existência. De suas próprias palavras: “*Do belo rosto as rosas, por quem mouro*”, entende-se o fundamento desta devoção, pois não há limites para tal sentimento e tampouco obstáculos a serem transpostos por ele. Por essa razão, o poeta não teme a morte, mas a quer, e sofre por uma vida *que sempre dura*. Note-se então como nos é referido tais pontos de vista no soneto, em que o eu-lírico apostrofa com sua *Senhora*, declarando toda sua perfeição.

A extrema idealização platônica dos sonetos camonianos, a respeito representação da mulher ou musa, pode-se encontrar com distinção no soneto “Dizei, Senhora, da Beleza idéia.”<sup>40</sup>, no qual há um questionamento do eu-lírico a sua musa.

Dizei, Senhora, da Beleza idéia:  
para fazerdes esse áureo crino,  
onde fostes buscar esse ouro fino?  
de que escondida mina ou de que veia?

Dos vossos olhos essa luz febeia,  
esse respeito, de um império dino?  
Se o alcançastes com saber divino,  
se com encantamentos de Medéia?

De que escondidas conchas colhestes  
As perlas preciosas orientais  
que, falando, mostrais no doce riso?

Pois vos formastes tal como quisestes,  
vigiai-vos de vós, não vos vejais;  
fugi das fontes: lembre-vos Narciso.

O eu-lírico utiliza-se de artificios naturais e mitológicos para descrever e desvendar a origem da beleza de sua amada, ou da idéia de beleza que faz dela, e que nos servem de argumentos para a montagem de sua representação, pois, é através deles que podemos formar, assim como ele, a idéia de beleza.

---

<sup>40</sup> *Idem*. p. 78.

Tem início o inquérito, com os recursos convencionais, a respeito do cabelo da amada, perguntando se foi o ouro mais puro e escondido o material utilizado pela natureza para *vossa compostura*; alude a luz emanante dos olhos como sendo proveniente do sol, pois dele advém toda a beleza, como já vimos anteriormente e aqui reiteramos sua mais pura acepção platônica. Em sua construção mitológica, a luz febéia representa *Febus* (Febo, Deus do Sol ou Apolo), por atribuir ao brilho do olhar da musa algo sublime, que transcende a luz normal que conhecemos comumente. Perguntando sobre o respeito, e aqui entenda-se a categoria de *mui digna Senhora*, o eu-lírico compara-o ao de uma rainha (ou imperatriz de um *império dino*), questionando se o adquiriu com sabedoria ou feitiçaria, como *Medéia* (filha de *Etes*, que ajudou *Jasão* a arar um campo com dois touros monstruosos e semeá-lo com os dentes do dragão de *Ares*). Neste soneto, vemos reiterada a referência mitológica proveniente do gosto pelos clássicos no Renascimento. Era exigido pela convenção um profundo conhecimento da mitologia para que se pudesse compreender as alusões e as metáforas em uma espécie de *palavra-advinha* dos trovadores, com um toque a mais de cultura imposto pelos humanistas.

Voltando às características naturais, o eu-lírico argumenta sobre o sorriso de sua Senhora, que já tinha sido descrito e contornado com o vermelho rúbio do desejo, tornando-o então claro (claridade essa que o persegue pela obra) através das pérolas mais raras e orientais; talvez em uma busca contínua pela fusão, através desse mesmo desejo, com seu objeto, representado e dissipado pela "luz" e seus correlatos. No último terceto, concluindo, o eu-lírico reconhece a perfeição e a beleza de sua musa como algo que lhe escape do controle, pois já não é mais ele quem a idealiza, e sim, a Idéia que se lhe apresenta na mente. Assim como em outros poemas em que a crueldade e a indiferença são produzidos pela própria musa, a origem da beleza também é a ela devida. Entretanto, adverte-a dos perigos de tamanha beleza, aludindo *Narciso*, que morreu afogado por admirar-se em uma fonte cristalina. Pois, assim como ele, ela também poderá, caso perceba sua extrema beleza, apaixonar-se por si própria e incorrer, se não na morte, nos mesmos sofrimentos que esta beleza causa ao eu-lírico.

Como vimos, a problemática da espiritualização da mulher amada representada em Camões reside na solução para o fato de sua inatingibilidade; o único meio para não fazer de tal sofrimento algo insuportável, seria transformar a beleza da Senhora em reminiscências de uma

Beleza Absoluta, ou seja, sendo platônico. Guardando, de todo o desconcerto do mundo, a imagem de sua musa dentro da alma e a ela buscar; conforme, Antônio Sérgio, entende-se que:

a autêntica Senhora é aquela que está na alma, não simplesmente refletida nela, mas verdadeiramente criada por ela e consubstancial com ela (não é a Senhora que se reflete na alma, mas o Amor que se reflete na Dama). O verdadeiro objeto amado é uma pura criação do nosso amor, que só em nossa alma poderá ver; amamos o nosso amor, e amamo-nos no nosso amor.<sup>41</sup>

E este talvez seja o principal fundamento da figura feminina representada na lírica camoniana através de vários recursos retóricos e estilísticos e influências estéticas. A mulher que Camões descreve, ou pelo menos dá-nos indícios para que o façamos, tem sua permanência na mente do eu-lírico e é através desta visão, feita pela memória, que faz com que seu caráter idealizado seja ainda mais forte. Na composições de influência clássica e petrarquista, essa idealização toma forma mais depurada e significativa no que diz respeito ao entendimento e, principalmente, a experiência do eu-lírico em relação a sua musa.

---

<sup>41</sup> SERGIO, Antônio. *Ensaio*. IV, LX, 1934. p. 14.

## Considerações finais

Partindo do estudo realizado dentro da obra lírica de Luis de Camões, em relação à representação da mulher, pôde ser notado que o Poeta fez uso e seguiu fielmente todos os códigos poéticos de seu tempo, e até anteriores, dos trovadores aos clássicos, passando por Petrarca e os petrarquistas. Com base nestes códigos, desenvolveu uma poesia densa e profunda que talvez seja o ápice do entendimento humano no século XVI. Toda esta densidade e profundidade podem ser sentidas, por exemplo, através das *maneiras* como o Poeta representou as mulheres e os sentimentos a elas destinados, principalmente o amor, em sua obra lírica. As formas desta representação são frutos da extrema sensibilidade com que experienciou e refletiu as mais variadas influências que perpassavam pelos múltiplos códigos poéticos que circulavam no século XVI e, em certa medida, fundiam-se e permeavam-se derivando em um estilo próprio na expressão do auto-conhecimento e dos mistérios do mundo em que vivia e descortinava-se perante seus olhos, em um misto de realidade e fantasia, onde o objeto amado é constantemente visto e requerido, embora sua presença nunca seja constante. Desta maneira, dentro da lírica camoniana, não se pode determinar a "verdadeira" morfologia da mulher nela cantada, apenas podemos verificar os conceitos fundamentais para que, numa fruição mais aprimorada, seja realizada a autêntica, embora pessoal, estética desta mulher.

A poesia que Camões desenvolveu é fundamentada dentro da mistura de uma série de princípios estético-formais e de uma filosofia que tem seu ponto de partida no neoplatonismo italiano. Esta série de princípios formam um multi-código durante o século XVI e que, embora nunca tenha chegado a ser perfeitamente descrito, foi assimilado, reproduzido, expandido e até transfigurado por muitos poetas. Este multi-código foi sendo desenvolvido a partir dos antigos trovadores medievais - que vemos exposto nos cancioneiros do século XIII em diante -, passando pela poesia palaciana do *Cancioneiro Geral* - com seus hábitos cortesês já bem definidos -, e a forte influência da *nova* poesia italiana - de Dante a Petrarca. Esta última que teve como divulgador em Portugal, das formas e dos metros, Sá de Miranda, mas que em termos filosóficos, teve espanhóis como Boscán e Sanazaro, e o italiano Garcilasso, como difusores. Nota-se também neste multi-código camoniano a influência dos próprios filósofos do neoplatonismo, como Ficino, Leão

Hebreu, entre outros. Não podendo também esquecer a influência dos clássicos como Virgílio em seu natural bucolismo idealizado, Horácio e a *aurea mediocritas*, a informação mitológica de Ovídio e suas *Metamorfoses*, e de Hesíodo e a *Teogonia* com sua coleção de deuses e semideuses pagãos.

Na poesia camoniana, notamos todas estas influências solidificadas e racionalizadas. Esta talvez seja a mais importante característica do Poeta, ter conseguido analisar e sintetizar o essencial destes códigos, tanto estéticos como filosóficos, destilando-o em reflexões sobre principal substrato de sua poesia: o amor e seu objeto: a mulher e, conseqüentemente, o próprio homem, que foi o material de sua intensa e profunda "psicanálise".

Neste processo, Camões seguiu perfeitamente os códigos no desenvolvimento de suas composições. Como pudemos depreender, através dos estudos de Aníbal Pinto de Castro, as Poéticas que circulavam em Portugal, em fins do século XV e no XVI, eram derivadas da Retórica e da Gramática antiga, portanto, fortemente ligadas às técnicas versificatórias e aos modelos estilísticos. Paralelamente a este "formalismo", temos, neste período, a exposição e circulação, tanto nos cancioneiros antigos como no de Resende, um vasto material de temas e motivos que poderiam ser desenvolvidos pelos poetas. Sob estes dispositivos, as composições estavam ligadas muito mais ao preciosismo verbal e ao trabalho artificioso do verso do que a um lirismo mais profundo, sentido e pensado.

Camões desenvolveu seus poemas de *medida velha*, onde vêmo-lo recuperar as tópicas das cantigas de amor, como, por exemplo a *cortesania* e a *mesura*, o sofrimento de amor sem fim, a vassalagem amorosa; e das cantigas de amigo, quando acolhe, por exemplo, a temática da *cantiga de fonte*, em um quadro bucólico e patético onde a mulher chora e confia seus sentimentos. Entretanto, há um refinamento destas tópicas em experiências líricas muito mais sentidas e refletidas do que, por exemplo, um retórico morrer de amor.

A representação da mulher nos poemas de *medida velha* não se concentra simplesmente em um revigorar de tópicas da tradição literária peninsular, nem tampouco se prestam ao simples jogo de palavras desenvolvidos a partir de um mote proposto; é certo que encontramos este tipo de "exercício" na lírica camoniana, mas talvez como forma de aperfeiçoamento técnico do Poeta ou pelo simples prazer de brincar com as palavras em seus múltiplos significados - *o falar trocado*. O que se nota é um conhecimento mais profundo da psicologia humana e das vicissitudes provocadas

pelos enganos e desenganos do amor; o próprio uso da *palavra-advinha*, tão ao gosto dos trovadores, é utilizado por Camões muito além do simples louvar ou escarnecer alguém; basta perceber as leituras de "Descalça vai para a fonte" ou "Sois ua Dama", por exemplo. Bem como as técnicas retóricas, como por exemplo o paralelismo, o *dobre e mozdobre*, a *palavra perduda* e a *ata-fiinda*, que ultrapassam e alargam as fronteiras cognicíveis dos trovadores, demonstrando já um *novo entendimento* em relação aos sentidos iniciais propostos por um mote ao poeta, que os racionaliza conscientemente.

Este *novo entendimento*, que embora de leve podia ser sentido na poesia do *Cancioneiro Geral*, estava ligado também às idéias neoplatônicas desenvolvidas e veiculadas, principalmente, por Petrarca. Através deste *novo engenho*, *novas artes* foram produzidas, e Camões seguiu a escola de Petrarca e dos italianos; acolhendo os novos metros juntamente com todo o empório tópico apresentado, reforçando assim o caráter imitativo da poesia proposto pelo código poético petrarquista.

Entretanto, a moda da imitação do modelo clássico trazida pelos humanistas novamente é submetida, em Camões, à análise e reorganização do material poético que se replasma em algo novo. O amor e a mulher, por vezes, são representados dentro de um quadro natural e ameno, retomado da influência virgiliana, o qual proporcionaria a paz e acalmaria os tormentos do eu-lírico em momentos em que amarga uma dor extrema. Neste cenário bucólico, a mulher é representada como uma pastora que, na maioria das vezes, não ouve as requestas amorosas do pastor ou prefere a morte a "ouvi-las"; ou é composta como uma ninfa a fugir dos faunos, quando o eu-lírico compara seus sentimentos, aflições e até desejos, aos daqueles infelizes desfavorecidos do amor. Este seria um expediente para suportar àquela dor extrema decorrida do afastamento ou da indiferença da mulher amada.

Outro recurso, seria através da fantasia e da revitalização pela memória do objeto amado, que proporcionariam ao eu-lírico a satisfação do desejo e a superação da distância deste objeto amado. Mas, esta fantasia não é perene, pois quando o eu-lírico camoniano recobra a consciência sente mais profunda a dor e metaforiza-a em todos, ou quase todos, os *metamorfizados* de amor, ou volta-se para a própria poesia, como no caso das canções, por exemplo. Mas não se trata de simples retomada da mitologia, conhecimento muito requerido na época, mas de uma assimilação *à priori* do verdadeiro sentir e entender de tamanho sofrimento representado por

aqueles personagens e, posteriormente, externá-lo. É pertinente notar que a mulher representada sob este modelo sofre - como em alguns poemas retomados do modelo das cantigas de amigo - juntamente com o homem, igualmente as imposições do destino e do próprio amor, diferentemente das composições onde é elevada à categoria de deusa, musa ou *mui digna Senhora* em que impõe o sofrimento ao eu-lírico.

Sob outra perspectiva, temos a representação da mulher estruturada dentro de uma concepção muito mais elevada filosoficamente. Esta concepção, derivada do *dolce stil nuovo*, determinava a sublimação das características da mulher, pois esta se encontrava em um plano inatingível, onde já não é mais uma distância tridimensional que separa o amante da amada. Este tipo de representação vê-se desenvolvida principalmente nos sonetos camonianos em que há um contato mais estreito com os versos de Petrarca, ou dos petrarquistas. Entretanto, novamente não se trata de uma paráfrase ou imitação do modelo, mas sim de uma sintetização dos conceitos em idéias. A *imitatio* sede lugar a *transformatio*. Nestes tipos de poemas é que se notará a extrema habilidade com que Camões compõe a representação de sua musa, utilizando o material do repositório retórico-estilístico comum e circulante no período. A sua beleza derivará dos significados atribuídos ao ouro, as rosas, as pérolas, os rubis, etc. A pastora ou a camponesa, da *medida velha*, é *transformada* em deusa e possui todos os poderes e beleza que podem ser proporcionados pela natureza ou por Deus, com os quais decide vida e morte; esta última porém, é submetida a um deus maior: o Amor, que a impede para que o sofrimento depure o sentimento e eleve o amador à amada.

Esta transformação não ocorre apenas no sentido ascendente, pois Vênus está muito distante do homem, e este tem fraquezas, *que são do corpo*, e o desejo incita-as ainda muito mais; solução para o dilema, transportar a idéia - inteligível - das graças da deusa para o plano sensível. Assim, por vezes vemos Camões louvar uma, não muito digna nem muito dama, mas que posta em seus versos supera muitas outras em beleza e dignidade, Bárbara ou uma Dinamene, em uma transposição das características que tem figuradas naquela deusa como idéia para estas outras mulheres. É este congeminar contraditório entre o ideal e o real, entre a pureza e o desejo, entre o ver e o entrever, que determina na construção lírica de ora uma, ora outra, representação da mulher.

O que se nota é a perfeita adequação aos códigos nas representações da mulher, tendo em vista o estilo escolhido para desenvolve-las, o qual depende do entendimento momentâneo do

eu-lírico em relação aos seus sentimentos. Assim, Camões escusa-se a propor *cantares de amor profano, em versos de amor divino*. Pois esta dualidade entre o *amor profano*, exasperado pelo desejo carnal e em relação direta com um plano mais sensível, e o *amor divino*, intimamente ligado a realização através da ascese à musa em um plano inteligível, embora crido como real, faz com que o Poeta não use as características mais sublimadas, e portanto atribuídas às deusas e musas, para as camponesas ou donzelinhas chorosas das cantigas e dos vilancetes, nas quais seus poderes, ou perdição, não passam daqueles conferidos pela beleza e pelo encanto dos olhos, desenvolvidos em um tom mais leve e jocoso.

Por outro lado, em *medida nova* a caracterização dos atributos morais e físicos tem novo significado, diferentemente do que soía aparecer em *medida velha*, mesmo quando o Poeta cantava uma *alta Senhora*. As características morais, as quais elevam-na ao sublime, são constantemente renovadas em termos conceituais e os atributos físicos desenvolvem-se a partir de um repositório restrito que carrega consigo apenas a carga semântica individual da recepção, dando-nos uma imagem tênue e fugaz de sua figura. É este *não sei quê* por vezes vislumbrado, por outra entendido como idéia, e sempre pretendido, que compõe a mulher, principalmente, nos sonetos camonianos.

Entende-se, por ora, que é de extrema importância para a assimilação da lírica camoniana o entendimento da análise da condição humana que o Poeta demonstra em seus versos. Este poder analítico foi sendo adquirido e fundamentado durante todo o século XVI e principalmente intensificado a partir da sua metade, quando começa a ser verificada uma transformação já distante dos princípios inicialmente propostos pelos humanistas e uma própria deformação do neoplatonismo. Através desta racionalização, o homem não é mais tão confiante em seu poder perante o destino, note-se que a *fortuna* persegue Camões por toda a obra; e a idealização pura, mesmo que reforçada pela fé, não desfaz o nó na garganta que, por vezes, impede o próprio canto.

## Referências

- AGUIAR E SILVA, Vitor Manuel de. **Teoria da literatura**. Coimbra: Almedina, 1984.
- \_\_\_\_\_. Amor e mundividência na lírica camoniana. Separata de: **Colóquio-Letras**, n. 55, p. 34-46. Maio, 1980.
- \_\_\_\_\_. **Maneirismo e Barroco na poesia lírica portuguesa**. Coimbra: [s.n.], 1971.
- AUERBACH, Eric. **Introdução aos estudos literários**. São Paulo: Cultrix, 1972.
- BERARDINELLI, Cleonice. **Estudos camonianos**. Rio de Janeiro: MEC/ UFF - FCRB, 1973
- BERNARDES, Diogo. **Obra completa**. (Pref. e notas: Marques Braga). Lisboa: Sá da Costa, 1945.
- CAMÕES, Luís de. **Lírica completa**. (Prefácio e notas de Maria de Lourdes Saraiva). Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1980. 3 v.
- CAMPOS, Agostinho de. **Camões lírico**. Lisboa:[s. n], 1925. 3. v.
- CAPELÃO, André. **Tratado do amor cortês**. (Introd, trad. do latim e notas de Claude Buridant e trad. para a língua portuguesa de Ivone Castilho Benedetti). São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- CASTRO, Aníbal Pinto de. Os códigos poéticos em Portugal do renascimento ao barroco: seus fundamentos, seus conteúdos, sua evolução. Separata da: **Revista da Universidade de Coimbra**, v. 31, p. 505-531, 1985.
- CIDADE, Hernani. (Org., pref. e notas). **Luis de Camões - Obra completa**. Lisboa: Sá da Costa, 1985. 5 v.
- \_\_\_\_\_. **Luis de Camões - o lírico**. 3. ed. rev. e alterada. Lisboa: Bertrand, 1967.
- COELHO, Jacinto do Prado. **A letra e o leitor**. 2. ed. Lisboa: Moraes Editores, 1977.
- CURTIUS, H. R. **Literatura européia e idade média latina**. (Trad. Teodoro Cabral e Paulo Ronai). São Paulo: Hucitec/Edusp, 1996.
- FERREIRA, António. **Poemas lusitanos**. (Prefácio e notas de Marques Braga). Lisboa: Sá da Costa, 1957. v. 2.
- FERREIRA, Maria Ema Tarracha. **Antologia literária comentada. Época clássica - séc. XVI**. Lisboa: Editora Ulisséia, [s/d]. v. 2.

FIGUEIREDO, Fidelino de. **A crítica literária em Portugal.** (da Renascença à actualidade.). Lisboa: [s. n.], 1970.

GONÇALVES, Elsa & RAMOS, Maria Ana. **A lírica galego-portuguesa.** Lisboa: Editorial Comunicação, 1983.

LE GENTIL, Georges. **Camões.** (Trad. de José Terra). Lisboa:[s/n}, 1969.

PASCOAL, Isabel. (org.) **Poesia lírica - Luis de Camões.** Lisboa: Ulisséia, 1984.

PIMPÃO, Álvaro Júlio da Costa. **Rimas de Luís de Camões.** Lisboa: Atlântida, 1943.

SARAIVA, António José & LOPES, Óscar. **História da literatura portuguesa.** 7. ed. cor. e atual. São Paulo: Martins Fontes, 1973.

SARAIVA, António José. **História da cultura em Portugal.** Lisboa: [s/n], 1955. v. 3.

\_\_\_\_\_. **Literatura portuguesa.** Lisboa: [s/n], 1966. v. 1 e 3.

\_\_\_\_\_. **Luís de Camões.** Lisboa: Europa-América, 1959.

SPINA, Segismundo. **Da idade média e outras idades.** São Paulo: Conselho Estadual de Cultura, 1964.

\_\_\_\_\_. **A lírica trovadoresca.** São Paulo: Edusp, 1972.

TAVARES, José Pereira. (Introd, org. e notas). **Antologia de textos medievais.** Lisboa: Sá da Costa, 1961.

## Bibliografia consultada

- ABBAGNATO, Nicola. **Dicionário de filosofia** (Trad. e org. de Alfredo Bosi). São Paulo: Mestre Jou, 1970.
- AGUIAR E SILVA, Vítor Manuel de. **Para uma interpretação do Classicismo**. Coimbra: Coimbra Editora, 1962.
- \_\_\_\_\_. **Camões: labirintos e fascínios**. Lisboa: Cotovia, 1994.
- ALBERTÁRIO, Marco. **A pintura maneirista em Portugal: arte no tempo de Camões**. Lisboa: Comissão Nacional para as comemorações do descobrimentos portugueses, 1995.
- AZEVEDO FILHO, Leodegário de. Sobre o cânone lírico de Camões. Separata de: **Colóquio - Letras**, n. 99, p.10-19, Set-Out de 1987.
- BATTISTI, Eugenio. **Renascimento e Maneirismo** (Trad. de Maria Inês Souza Guerra). Lisboa: Verbo, 1984.
- BERARDINELLI, Cleonice Seroa da Motta. **Sonetos de Camões: Corpus dos sonetos de Camões**. Lisbonne - Paris: Centre Culturel Portugais / Rio de Janeiro: Fundação Casa Rui Barbosa, 1980.
- BRANDÃO, Roberto de Oliveira. **A tradição sempre nova**. São Paulo: Ática, 1976.
- BRUN, Jean. **O neoplatonismo**. (Trad. José Freire Colaço). Lisboa: Edições 70, 1991.
- CARVALHO, Joaquim Barradas de. **O Renascimento Português** (em busca da sua especificidade). Lisboa: Imprensa Nacional/ Casa da Moeda, 1980.
- CIDADE, Hernani. **Lições de cultura luso-brasileiras: épocas e estilos na literatura e nas artes plásticas**. Rio de Janeiro: Livros de Portugal, 1960.
- \_\_\_\_\_. (org.) **Poesia lírica - Luís de Camões**. Lisboa: Editora Verbo, 1971.
- \_\_\_\_\_. **Lições de cultura e literatura portuguesa**. 6. ed. cor. e amp. Coimbra: Coimbra Editora Ltda, 1975. v. 1 (séculos XV, XVI e XVII).
- CUNHA, Padre Arlindo Ribeiro da. **A língua e a literatura portuguesa**. 6. ed. Braga: Escola Tipográfica da Oficina de São José, 1963.
- DURANT, Will. **História da civilização – A Renascença**. (Trad. Leonidas Contijo de Carvalho). São Paulo: Nacional, 1964-67.

- FARIA, Eduardo Lourenço de. Camões e a visão neoplatônica do mundo. **Actas da I Reunião Internacional de Camonistas**. Lisboa, v. 1, n. 1, p. 229-260, 1973.
- FERREIRA, Maria Ema Tarracha. **Textos literários: séc. XVI**. 2. ed. cor. e aum. Lisboa: Aster, 1960.
- FICCINO, Marsilio. **O livro do amor** (Trad. de Ana Thereza Basílio Vieira). Niterói: Centro de Investigação Filosófica/ Clube de Literatura Cromos, 1996.
- GARIN, Eugénio *et al.* **El hombre del Renacimiento**. (version espanhola de Manuel Rivero Rodríguez, Juan Pan Montojo y Ricardo Artola). Madrid: Editorial Alianza, 1993.
- \_\_\_\_\_. **Idade Média e Renascimento**. (Trad. Isabel Tereza Santos e Hossein Seddighzadeh Shooga). Lisboa: Editorial Estampa, 1994. (série Nova História)
- GOMBRICH, E. H. **História da Arte** (Tradução de Álvaro Cabral). Rio de Janeiro: Zahar, 1983.
- GUAL, Carlos Garcia. **La mitología: interpretaciones del pensamiento mítico**. 2. ed. Barcelona: Montesinos Editores, 1987.
- HAUSER, Arnold. **História social da literatura e da arte**. (Trad. Walter H. Greenen). São Paulo: Mestre Jou, 1982.
- \_\_\_\_\_. **Maneirismo: A crise da Renascença e a origem da arte moderna**. (Trad. Magda França e rev. de Jacó Guinsburg). São Paulo: Perspectiva, 1976.
- HEBREU, Leão. **Diálogos de amor**. (Introd., trad. e notas de Reis Brasil). Lisboa: Livraria Portugal, 1968.
- HOCKE, Gustav. **Maneirismo: o mundo como labirinto**. (Trad. Clemente Raphael Mahl). São Paulo: Perspectiva, 1971. (Série Debates, 92 - Arte)
- JAUSS, Hans Robert. **A História da literatura como provocação à teoria literária**. (Tradução de Sérgio Tellaroli). São Paulo: Ática, 1994.
- KAYSER, Wolfgang. **Análise e interpretação da obra literária**. 7. ed. portuguesa (Trad. rev. por Paulo Quintela a partir da 16. ed. alemã). Coimbra: Arménio Amado, 1985.
- LAPA, M. Rodrigues. **Miscelânea de língua e literatura portuguesa medieval**. Rio de Janeiro: INL, 1965. (Biblioteca científica brasileira - coleção de filologia, VII).
- LETTS, Rosa Maria. **El Renacimiento**. 2. ed. Barcelona: Editorial Gustavo Gilli, 1989.
- MAGALHÃES, Isabel Allegro de. **História e antologia da literatura portuguesa. séc. XVI**. - Luis de Camões: lírica estudos. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2001.

- MAIRE, Gaston. **Platão**. Lisboa: Edições 70, 1988. (Biblioteca básica de Filosofia, n. 4)
- MARTINS, Cristiano. **Camões: Temas e motivos da obra lírica**. São Paulo: Ed. da Universidade de São Paulo, 1981.
- MENDES, João. O Platonismo de Camões. Separata de: **Brotéria - cultura e informação**. Lisboa, v. 96, n. 05, p. 503-529, 1973.
- MORINEAU, Michel. **História Universal: O século XVI (1493-1610)**. (Trad. Maria Sobral). Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1980. (História Universal, n. 8)
- NAMORADO, Egídio *et al.* **Camões e o pensamento filosófico do tempo**. Lisboa: Estudos e Ensaios, 1979.
- PETRARCA, F. **Gigantes da literatura universal**. (Trad. e org. Esther de Lemos). Lisboa: Verbo, 1972.
- PANOFSKY, Erwin. **Idea: A evolução do conceito de belo**. (Trad. Paulo Neves). São Paulo: Martins Fontes, 1994.
- PIETTRE, Bernard. **Platão: A república: Livro VII**. (Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1981.
- PIMPÃO, Álvaro Júlio da Costa. **Idade média**. 2. ed. ver. Coimbra: Atlântida, 1959.
- PLATÃO. **A República**. (Trad. e notas de Maria Helena da Rocha Pereira). Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1994.
- \_\_\_\_\_. **Diálogos**. (Tradução de Jorge Paleikat). São Paulo: Tecnoprint Ltda, 1985.
- SERRÃO, Vitor. **A pintura maneirista em Portugal**. 2 ed. Lisboa: Instituto Cultural Português, 1992. (Biblioteca Breve)
- SHEARMAN, John. **Maneirismo**. (Trad. Otávio Mendes Cajado). São Paulo: Cultrix, 1978.
- SOARES CABRAL, (coord.) **Camões lírico**. Lisboa: Sebenta, [197 ?]
- SPINA, Segismundo. **A lírica trovadoresca**. São Paulo: EDUSP, 1972.
- \_\_\_\_\_. **Introdução à poética clássica**. São Paulo: FTD, 1967.
- \_\_\_\_\_. **Iniciação à cultura literária medieval**. Rio de Janeiro: Grifo, 1973.

ROCHA, Andrée Crabeé. **Garcia de Resende e o Cancioneiro Geral**. Venda Nova/Amadora: Livraria Bertrand, 1979. (Biblioteca Breve, 31)