

# Dos sonetos *quase* efetivamente camonianos \*

ANGELICA MARIA SANTOS SOARES  
Profª de Teoria Literária da Faculdade de Letras de UFRJ

*Na crença antropocêntrica da época, instala-se repentinamente a dúvida: aí nasce o homem maneirista.*

Eduardo Portella<sup>1</sup>

*Tanto de meu estado me acho incerto,  
que em vivo ardor tremendo estou de frio;  
sem causa, juntamente choro e rio,  
o mundo todo abarco e nada aperto.*

Luiz de Camões<sup>2</sup>

## 1 – INTRODUÇÃO

O fato de não ter Camões deixado sua obra lírica preparada para o prelo e de ter em vida publicado apenas três composições líricas (uma ode ao Conde de Redondo, nos **Colóquios dos Simples e Drogas**, de Garcia d'Orta, em 1563 e os tercetos e o soneto dedicados a D. Leonis Pereira, na **História da Província de Santa Cruz** de Pero Magalhães de Gândavo, em 1576) tem trazido a quantos se dediquem ao seu estudo sérios problemas, não só no que diz respeito à autoria, como também à determinação da forma real das suas rimas.

---

\*Este trabalho foi realizado para o curso Novos Aspectos da Lírica de Camões, ministrado pelo Prof. Leodegário A. de Azevedo Filho, nos Programas de Pós-Graduação em Letras da UFRJ (1978).

Preocupados que estavam ilustres pesquisadores em reunir a totalidade da lírica de Camões, foram acrescentando a seu cânone, ou modificando ao sabor do gosto de cada época, poemas de autoria duvidosa. Hoje, graças ao critério estabelecido por Emmanuel Pereira Filho, já podemos trabalhar com um cânone mínimo, porém bem mais seguros de estarmos investigando composições camonianas.

Neste ensaio pretendemos, num primeiro momento, situar sucintamente essa problemática do cânone e, num segundo, processar uma leitura dos sonetos relacionados por Leodegário Amarante de Azevedo Filho, em seu **O Cânone Lírico de Camões**. Para essa leitura utilizaremos os textos constantes das **Rimas** de Costa Pimpão, que já passaram por um trabalho de apuração. Os sonetos transcritos por nós deverão, no entanto, ser revisados, logo saia um edição crítica da lírica camoniana.

Através de convivência com o poema e diálogo constante com a história (entendida não como sucessão de datas, mas como simultaneidade), buscaremos apreender a dúvida maneirista que penetra os sonetos, em alguns daqueles procedimentos que nos revelam sobre-determinadamente o homem da crise do Renascimento.

Nosso trabalho de investigação literária terá portanto um caráter aberto, pois julgamos que, apenas quando o crítico ultrapassa as imposições dos modelos formais de análise do texto poético, se torna capaz de captar a ambigüidade característica da literatura e assim atingir a verdade que o poema vela e des-vela.

## 2 – A LÍRICA DE CAMÕES

### 2.1 – A problemática do cânone

Podemos, de acordo com as colocações feitas por Leodegário A. de Azevedo Filho, dividir os estudos de lírica camoniana, no que diz respeito à determinação da autoria e ao estabelecimento da forma real do texto, em duas fases: uma primeira, caótica, que vai da primeira edição da lírica em 1595 até a edição de 1880, de Teófilo Braga, reunindo trabalhos feitos sem nenhum rigor técnico e uma segunda, científica, baseada em pesquisas conscientes de especialistas, que pretenderam realmente, retirar do cânone lírico de Camões todos os poemas a ele atribuídos indevidamente. Vamos nos fixar nesta segunda fase, já que nosso objetivo é o de situar essa problemática em nossos dias.

Já a edição de 1932, de José Maria Rodrigues e Afonso Lopes Vieira elimina 248 poemas, trabalho de expurgo que, embora ainda não concluído, foi seguido por muitos outros camonistas.

O problema maior que todos enfrentaram foi o de quererem determinar o cânone total da lírica de Camões, tarefa praticamente impossível, como mais tarde provaria Emmanuel Pereira Filho. A isto seguindo-se ainda a dificuldade na formulação de um critério realmente capaz de poder distinguir o

que é e o que não é de Camões. A falha nos critérios fixados foi, em grande parte, responsável pelo fato de, ainda hoje, vermos citados, como composições de Camões, poemas de autoria discutível.

O critério de José Maria Rodrigues e Afonso Lopes Vieira falha principalmente pelo fato de terem tomado por base edições de textos já publicados, sem utilização dos manuscritos e por terem aproveitado a forma de Faria e Souza (1685 e 1689) recusando-se a atribuir a Camões versos por eles julgados medíocres, como se a lírica camoniana devesse obedecer ao gosto de cada época.

A edição de Costa Pimpão (1944) repete os mesmos erros da anterior. Embora pretenda corrigi-la, não vai às fontes manuscritas e continua subjetivamente não considerando de Camões o que lhe parece ser indigno do poeta.

Hernâni Cidade, cuja primeira edição é de 1946, cairá em incorreções idênticas, não chegando mesmo a estabelecer um critério rígido para a confecção do cânone, limitando-se apenas a anotar divergências. Critica a edição de 1932 por mexer no texto, mas acaba modificando-o também.

Antônio Salgado Júnior (1963), através de um critério consiliatório entre Pimpão e Hernâni Cidade, erra principalmente, por aproveitar os resultados obtidos por pesquisadores anteriores, referindo-se apenas ligeiramente aos manuscritos. Consegue, por exemplo, atribuir a Camões 211 sonetos, visto que pertenceria ao poeta, segundo o seu método, toda a composição que aparecesse em todas as edições anteriores, em algumas delas ou mesmo em uma somente.

Jorge de Sena (1969), utilizando-se de critério estatístico, procurará, por meio dos esquemas de rimas, identificar as composições de Camões, ignorando que só a partir do conhecimento do que seria de Camões poder-se-ia determinar os seus modelos rítmicos. Ele próprio chegará a esquemas semelhantes em outros autores. Nada impede ainda que um poema tido como duvidoso apresente o mesmo esquema de rimas daqueles já identificados como sendo de Camões.

**La lyrique de Camões**, de Roger Bismut (1970) organiza-se com base em critério estilístico de comparação com o léxico de *Os Lusíadas*. O critério de Bismut receberá de Vítor Manuel de Aguiar e Silva fortes críticas, feitas com o máximo de argumentação científica, em suas *Notas sobre o cânone da lírica camoniana – II*.

Argumenta Vítor Manuel de A. e Silva, logo de início, que não vê como se organizar um inventário do léxico da lírica de Camões, sem que se saiba exatamente o que é de autoria do poeta.

Ao procurar provar, com base no referido critério, que é de Camões a elegia “Foime alegre o viver, já me he pezado”, Bismut, lembra Vítor Manuel, por desconhecimento do *Índice Analítico do Vocabulário de Os Lusíadas*, diz pertencerem a esta obra palavras que ela não possui. Quanto ao número importante de doze citações da elegia análogas a trechos de *Os Lusíadas*, Vítor Manuel lembra que em cinco dessas citações aparece o mesmo verso e que há mais dois versos que participam do poema duas vezes cada um.

Acrescenta ainda que, de acordo com o item do “testemunho incontestado” do critério de Emmanuel Pereira Filho (que analisaremos mais adiante), a elegia, por uma razão de ordem externa, já não poderia pertencer a Camões, pois é atribuída a Estêvão Rodrigues de Castro, no manuscrito *In Bibliotecam Lusitanam*.

A organização do “Index das passagens dos Lusíadas que apresentam analogias com a *Lfrica de Camões*”, o qual obedece ao princípio de que na obra camoniana atua um mecanismo de auto-imitação, com fundamentação psicologista e mentalista, recebe também de Aguiar e Silva várias correções. Lembra ele que, em princípio, deveria ser a auto-imitação inconsciente, pensamento contrário ao de Bismut, para quem, sendo a lírica anterior a *Os Lusíadas*, teria sido utilizada conscientemente pelo poeta como reservatório de figuras e até de versos. E também que essa posição aponta para o desconhecimento da importância de existência de “códigos literários”, que segundo France Vernier fundamentariam a “competência literária”<sup>3</sup>.

Ainda como recurso auxiliar à crítica que faz ao critério de Bismut, lança mão Aguiar e Silva da teoria de Lotman, segundo a qual há períodos histórico-culturais dominados por “estéticas da identificação”, que valorizam a repetição, e outros dominados por “estéticas da contraposição” que privilegiam a diferença e a rutura dos códigos. Camões escreveu, justamente, adverte o autor das *Notas*, numa fase que se caracterizou pela “identificação”, quando atua o código petrarquista e isso torna aleatória qualquer tentativa para se saber o que seria de Camões ou uma manifestação típica do petrarquismo, com fundamentação em analogias ou afinidades estilístico-temáticas.

Todos esses elementos reunidos por Aguiar e Silva, ao lado de outros, de menor importância, vêm provar não só o caráter da falibilidade do critério estilístico, como também a complexidade do problema do texto lírico de Camões.

Os estudos da lírica camoniana sofreram um avanço considerável, com as pesquisas feitas por Emmanuel Pereira Filho e o critério por ele proposto no 1º *Simpósio de Língua e Literatura Portuguesa* (1967)<sup>4</sup>.

Em princípio, parte ele de um novo conceito de cânone, que deixa de ser a totalidade dos poemas que o poeta tenha escrito e passa a ser um conjunto mínimo de textos, suficiente para dar a conhecer o que seja Camões como poeta lírico. Esse cânone mínimo seria estabelecido através de confronto de documentos manuscritos e impressos, que obedeceria a um critério rigoroso, decorrente da união de três pontos básicos: o “testemunho quinhentista” fixado com base na exigência da máxima aproximação no tempo, ao período em que Camões teria composto seus versos; o “testemunho tríplice”, segundo o que, só poderia ser considerado de Camões o poema a ele atribuído por um mínimo de três documentos, com certo índice de autonomia entre eles; o “testemunho incontestado” pela ausência de atribuição divergente e ausência de refutação assegurada por um mínimo de fundamento que lhe garanta, ao menos, a não gratuidade absoluta.

Guiado por esses pressupostos, Emmanuel Pereira Filho detectou 65 poemas de autoria camoniana, distribuídos por 8 espécies.

O trabalho de Emmanuel Pereira Filho, embora anterior aos de Jorge de Sena e de Roger Bismut, além de outros, só teve a necessária continuação com as recentes pesquisas de Leodegário Amarante de Azevedo Filho. E, se o comentamos depois daqueles que o sucederam, o fizemos propositadamente, a fim de deixar mais clara a ligação entre esses dois estudos.

Partindo de observação feita por Emmanuel Pereira Filho de que o exame de outros documentos quinhentistas poderia ampliar o cânone básico da lírica camoniana, Leodegário A. Azevedo Filho, consultando o manuscrito 12-26-8/D199, da Real Academia de História, de Madrid, acrescenta-lhe 20 poemas, que atendem aos três itens do referido critério.

Esse “Novo Cânone Básico”, composto de 85 poemas, já aguarda, segundo o seu autor, a publicação do **Cancioneiro de Cristóvão Borges**, por Askins, para um confronto entre as conclusões a que chegou e os poemas conservados nesse **Cancioneiro**, o que pode acarretar, até mesmo, o acréscimo de novos textos.

Acrescenta ainda Leodegário Azevedo Filho que o **Cancioneiro** de Cristóvão Borges é de grande importância por ter sido organizado ainda em vida do poeta.

Quanto à elaboração de uma edição crítica básica, que nos dê a forma real das rimas camonianas, adverte-nos Leodegário A. de Azevedo Filho, que é trabalho de grupo, a ser elaborado durante anos, pois que cada texto apresenta dificuldades próprias, que devem ser resolvidas isoladamente.

Provocados que fomos, no entanto, a percorrer naqueles sonetos, que graças aos dois trabalhos citados acima, podemos tomar como quase efetivamente camonianos, os caminhos, que se nos abriram ao conhecimento da criação lírica de Camões, atrever-nos-emos, embora remetendo para a necessidade de futuras revisões nos textos, logo se publique uma edição crítica, a buscar surpreender a dúvida maneirista que freqüente os poemas escolhidos.

## 2.2 – A provocação do poema

Acima dos problemas de ecdótica aqui levantados, a leitura dos poemas, que compõem as já publicadas **Rimas de Camões**, não pode deixar indiferente todo aquele que se dedique à crítica literária. Nossa inquietação se agravou quando fomos alertados pela afirmação de Leodegário de Azevedo Filho, de que “o estudo das variantes é capaz de pôr doido o mais equilibrado dos mortais”<sup>5</sup> e, em outro trecho, quando fala do “infundável problema da lírica camoniana”<sup>6</sup>. Desta forma, nos perguntamos até quando teríamos que permanecer mudos diante de textos tão cheios de verdades poéticas, na dependência de que uma equipe altamente especializada se empenhasse na tarefa da crítica textual.

Foi ainda movidos por outra advertência do mesmo pesquisador, que declara: “E será mais seguro, para a crítica literária, trabalhar sobre textos rigorosamente selecionados do que se perder no meio de uma enxurrada de textos apócrifos”<sup>7</sup>, que decidimos, com a devida consciência do problema, fazer

uma primeira abordagem dos sonetos, que, até que surja um novo documento quinhentista que conteste a autoria de Camões, possam nos dar uma amostragem de uma das espécies de sua lírica.

### 2.2.1 – A ascensão da dúvida

A uma fase que poderíamos chamar de Renascimento pleno, de confiança total no homem, em seu poder de trabalho e transformação do mundo, segue-se um período de crise, por volta aproximadamente, de 1520, crise não somente espiritual e religiosa, mas também econômica e política, com a perda da supremacia econômica da Itália e com a sua submissão ao governo espanhol, e ainda com o abalo ocorrido na Igreja pela Reforma e o saque de Roma pelas hordas luteranas. Essa situação crítica iria expandir-se da Itália, centro de maior expressão da cultura renascentista, para todo o mundo ocidental e a ela corresponderia a expressão artística que conhecemos como Maneirismo.

Já distanciado do fervor religioso medieval, e mediante as transformações que vieram alterar aquela convicção de crença total nos poderes do homem renascentista, o Maneirismo estrutura-se sob a égide da dúvida e da angústia, das interrogações não respondidas.

A consciência da efemeridade da vida, de sua dinâmica de constante mudança, se vê então acentuada e se reflete sobredeterminadamente na literatura da época, que embora mantenha os padrões clássicos como modelo, ao invés de imitá-los, como no Renascimento, irá distorcê-los e exagerá-los. Desta forma, “ao mesmo tempo em que rompe, preserva as linhas de força do Renascimento – contesta e prolonga. Daí certamente arranca a sua indiscutível especificidade”<sup>7</sup>.

A produção lírica de Camões, pelas suas indicações textuais, revela-se inserida nesse contexto, em que a dúvida e a mudança estão na ordem do dia, habitando cada imagem, explícita ou implicitamente, quer pelas confissões diretas, quer pela aproximação dos contrários.

O soneto, que a seguir transcrevemos, ilustra bem essa nossa colocação:

*Tanto de meu estado me acho incerto,  
que em vivo ardor tremendo estou de frio;  
sem causa, juntamente choro e rio,  
o mundo todo abarco e nada aperto.*

*É tudo quanto junto, um desconcerto;  
da alma um fogo me sai, da vista um rio;  
agora espero, agora desconfio,  
agora desvario, agora acerto.*

*Estando em terra, chego ao Céu voando,  
nã' hora acho mil anos, e é de jeito  
que em mil anos não posso achar ã' hora.*

*Se me pergunta alguém porque assi ando,  
respondo que não sei; porém suspeito  
que só porque vos vi, minha Senhora. (p. 118)*

A partir da afirmação inicial da dúvida, o poema vai sendo composto por um acúmulo de paradoxos, que atestam as contradições de um “eu” instável e discordante, a debater-se entre experiências várias e sentimentos múltiplos, entre o prazer e a dor, entre o céu e a terra.

Essa aguda agitação de espírito, mais que expressão de uma poética que prima pelo jogo de palavras e pela aproximação dos contrários, será o resultado da consciência da mobilidade e transição permanentes do mundo, numa sensação de insegurança tal, que dificilmente permitirá fazer algo que não seja o relacionamento contínuo de situações antitéticas. O depoimento poético dessa incerteza e do desconcerto do mundo, vem nos primeiros versos dos dois quartetos explicitamente declarado e remetem para a vivência angustiante do homem maneirista.

A mesma problemática será retomada em muitos outros sonetos, nos quais ganhará novas formas, como a que convém assinalar nos verso seguintes:

*Busque Amor novas artes, novo engenho,  
para matar-me, e novas esquivanças;  
que não pode tirar-me as esperanças,  
que mal me tirará o que eu não tenho.*

*Olhai de que esperanças me mantenho!  
Vede que perigosas seguranças!  
Que não temo contrastes nem mudanças,  
andando em bravo mar, perdido o lenho.*

*Mas, conquanto não pode haver desgosto  
onde esperança falta, lá me esconde  
Amor um mal, que mata e não se vê.*

*Que dias há que n'alma me tem posto  
um não sei quê, que nasce não sei onde,  
vem não sei como, e dói não sei porquê. (p.118)*

Aí, o estado de perplexidade escondido atrás da agudeza do **conchetto** “perigosas seguranças”, parece, momentaneamente, trazer ao amante novas forças, afastando-lhe o temor das mudanças. Esse estado de bravura inicial é, no entanto, abalado, tão logo constate o mal de Amor que traz escondido.

O intelectualismo da argumentação, feita no primeiro terceto, segundo a qual, se não há esperança, não deveria haver desgosto, reitera a falta de explicação lógica para a experiência amorosa de viver paradoxalmente “um mal, que mata e não se vê”.

A impossibilidade de identificar o objeto de sua dor, que é “um não sei quê”, impede toda a tentativa de sua localização espacial (“nasce não sei onde”), modal (“vem não sei como”) ou causal (“dói não sei porquê.”) E assim, se vê envolvido o amante inevitavelmente por algo que, se por um lado não admite nenhuma fundamentação racional, por outro não aponta para nenhuma saída transcendental. O apelo feito nos dois primeiros versos do segundo quarteto alerta para a insegurança de seus dias.

No soneto “Tempo é já que minha confiança” surgirá, de forma mais explícita, a dúvida maneirista na interrogação: “E eu na morte tenho a salva-

ção”)? E dela do conseqüente estado de tensão ao qual se vê obrigado o homem, à espera do fim:

*Forçado é logo que eu espere e viva.  
Ah! dura lei d'Amor, que não consente  
quietação nãa alma que é cativa!* (p. 126)

A constatação do inevitável descontentamento, presente em todas as horas, leva o poeta a um acúmulo de perguntas, que irão desaguar inevitavelmente no desejo da morte, como fuga de uma vida, que faz do homem um ser alienado, incapaz de realizar-se existencialmente. Esta temática alimenta o soneto seguinte:

*Pensamentos, que agora novamente  
cuidados vãos em mim ressuscitais,  
dizei-me: ainda não vos contentais  
de terdes, quem vos tem, tão descontente?*

*Que fantasia é esta, que presente  
cad'hora ante meus olhos me mostrais?  
com sonhos e com sombras atentais  
quem nem por sonhos pode ser contente?*

*Vejo-vos, pensamentos, alterados  
e não quereis, d'esquivos, declarar-me  
que é isto que vos traz tão enleados?*

*Não me negueis, se andais para negar-me;  
que, se contra mim estais alevantados,  
eu vos ajudarei mesmo a matar-me.* (p. 132)

Nessa fase de intensas preocupações espirituais, o poeta se torna incapaz de fornecer soluções e se vê muitas vezes, como no soneto acima, conduzido a optar pela formulação hipotética, que guarda gramatical e estilisticamente a dúvida.

Ainda pelo impacto das mudanças ele voltar-se-á para dentro de si mesmo (veja a introversão e o subjetivismo dos sonetos transcritos) numa atitude que está longe de ser o canto extrovertido e confiante do homem renascentista. Essa tendência para a introversão, mais que uma reação individualista do poeta, remete-nos para a instabilidade do mundo, que não mais aquele “geometricamente fixo da perspectiva linear renascentista e da dogmática tridentina está, pois, nesta lírica já abalado por um violento sismo”.<sup>8</sup> Daí o seu caráter contraditório, problemático e doloroso, qualidades a que voltaremos nas partes seguintes deste ensaio.

### 2.2.2 – A simultaneidade espaço-temporal

Outro procedimento lírico camoniano, que reflete antes a inquietação maneirista que a segurança do Renascimento pleno é a simultaneidade espaço-temporal em que se move o “eu”, em seu estado permanente de ansiedade

e de alternância entre rápidos momentos de felicidade e instantes prolongados de dor, como se detecta na experiência declarada:

*Estando em terra, chego ao Céu voando,  
nãu'hora acho mil anos, e é de jeito  
que em mil anos não posso achar ũ'hora.* (p. 118)

Ou ainda:

.....  
*tão enlevado sinto o pensamento  
que me faz ver na terra Paraíso.* (p. 121)

Esse viver simultâneo de mais de um tempo e espaços diversos transmite-nos uma percepção dinâmica da história.

O homem, ao concretizar no presente o que lhe fora preparado no passado, mobiliza-se já em função do que terá que viver no futuro. Assim, cada tempo contém a possibilidade dos outros dois. É o que nos parece querer mostrar Camões nos versos que se seguem:

*Grão tempo há já que soube da Ventura  
a vida que me tinha destinada;  
que a longa experiência da passada  
me dava claro indício da futura.* (p. 129)

A vivência das constantes mudanças aguçarà no homem maneirista a pré-ocupação com o futuro, que dentro desta concepção unitária põe-se juntamente à frente do processo, determinando seus atos no presente:

*Lembranças saüdosas, se cuidais  
de me acabar a vida neste estado,  
não vivo com meu mal tão enganado,  
que não espere dele muito mais.*

*De muito longe já me acostumais  
a viver de algum bem desesperado;  
já tenho co a Fortuna concertado  
de sofrer os trabalhos que me dais.*

*atado ao remo tenho a paciência,  
para quantos desgostos der a vida,  
cuide em quanto quiser o pensamento;*

*que pois não há i outra resistência  
para tão certa queda da calda,  
apara-lhe<sup>2</sup>-ei debaixo o sofrimento.* (p. 124)

O tom resignado com que Camões constata a infalível presença do infortúnio resulta da disposição consciente a suportar os desgostos futuros já pressentidos e para os quais o "eu" previne-se paradoxalmente, tornando-se tanto mais capaz de sofrer, quanto maior for o sofrimento, já que é impossível evitá-los.

O pessimismo decorrente da não-correspondência entre os desejos e a sua realização se agrava de tal maneira que se alguma esperança ainda existe “será de maior mal, se for possível” (p. 51)

Esse voltar-se permanente para o futuro se realiza ainda freqüentemente, em Camões, pela temática da fugacidade do tempo e sua irreversibilidade, porque:

*Que o tempo que se vai não torna mais,  
e se torna, não tornam as idades.* (p. 176)

Por isso, inversamente proporcional a esse avanço do tempo serão as possibilidades de alcançar o bem almejado, restando ao poeta o canto melancólico de sua peregrinação:

*Oh! como se me alonga, de ano em ano  
a peregrinação cansada minha!  
Como se encurta, e como ao fim caminha  
este meu breve e vão discurso humano!*

*Vai-se gastando a idade e cresce o dano;  
perde-se -me um remédio, que inda tinha;  
se por experiência se adivinha  
qualquer grande esperança é grande engano.*

*Corro após este bem que não se alcança;  
no meio do caminho me falece,  
mil vezes caio, e perco a confiança.*

*Quando ele foge, eu tardo; e, na tardança,  
se os olhos ergo e ver se inda parece,  
da vista se me perde e da esperança.* (p. 129)

Aqui o jogo dos contrários será a forma encontrada para manifestar o fluir da vida, em seu percurso paradoxal, onde, como diria modernamente Cassiano Ricardo, cada momento vivido “nunca é mais, é sempre menos”<sup>9</sup>. E a partir da imagem da “peregrinação cansada” pelos desenganos acumulados, o poeta reflete sobre o próprio fazer poético que se lhe apresenta inútil como a própria existência, neste momento de crise, caracterizado pela desconfiança e pelo pessimismo. O poema apresenta-se, assim, duplamente crítico, por ser ao mesmo tempo literatura da crise e literatura crítica, que se questiona ao se construir. O que atesta ainda o maneirismo camoniano.

Igualmente maneirista é ainda a formulação hiperbólica do primeiro terceto que, ao dilatar o sentido do gesto, está longe do equilíbrio e da proporção buscados no Renascimento.

A possibilidade de viver a queda, que “mil vezes” se repete, retém implícita e paradoxalmente não a imagem da derrota, mas da vitória de quem soube erguer-se, embora para cair adiante, num atitude de força maior, de maior poder de recuperação. Até mesmo a dúvida, ao invés de diminuir o homem se impõe como condição para incorporar outros níveis de conhecimento e novas modalidades de criação. Nela reside o vigor do homem maneirista e a marca individualizadora daquele momento artístico que, ao distinguir-se por

ela, do Renascimento, configura-se como movimento autônomo e não um simples amaneiramento dele.

A tensão pendular de fuga e procura, que no poema se estrutura, remete-nos ainda, num aprofundamento hermenêutico, para a própria realização existencial do homem em busca do sentido do Ser, que se mostra e se esconde ininterruptamente.

A fugacidade do tempo, como em tantos outros poetas (Petrarca, Ronsard, Garcilaso, Góngora, Gregório de Matos, Botelho de Oliveira. . .), leva Camões à poetização de seu poder transformador da beleza feminina:

*Se as penas com que Amor tão mal me trata  
quiser que tanto tempo viva delas  
que veja escuro o lume das estrelas  
em cuja vista o meu se acende e mata;*

*e se o tempo, que tudo desbarata,  
secar as frescas rosas sem colhê-las;  
mostrando a linda cor das tranças belas  
mudada de ouro fino em bela prata;*

*vereis, Senhora, então também mudado  
o pensamento e aspereza vossa,  
quando não sirva já sua mudança.*

*Suspirarei então pelo passado,  
em tempo quando executar-se possa  
em vosso arrepende minha vingança.* (p. 124)

Aí, a herança petrarquista se manifesta em toda a imagística, querendo lembrar à mulher amada a necessidade de colher “as lindas rosas”, antes que sequem pela ação destruidora do tempo. Essa pré-ocupação com o futuro justifica, no poema, a advertência feita no primeiro terceto e a pré-disposição para a “vingança” pelo mal de Amor, quando já não for possível vivê-lo.

A predominância do tempo verbal futuro e a opção pela formulação hipotético-condicional indicam textualmente, como já observou Helena Parente Cunha<sup>10</sup>, a prioridade do futuro no dinamismo histórico da vida. A presença implícita da “bela prata” no “ouro fino” dos cabelos, embora não mude a atitude da mulher amada, transforma a do amante. Essa tematização de mudança, inserida na problemática do tempo que foge e é irreversível, acentua a angústia no presente, de se saber não correspondido em seus sentimentos.

Como podemos ver, na série de poemas transcritos, o aqui e agora já não bastam ao homem que por descobrir as oscilações de seu tempo e com elas a insegurança que o arrasta, lança mão do tempo e do espaço futuros como mola propulsora de suas ações.

### 2.2.3 – Corpóreo e incorpóreo em permanente tensão

O retrato da mulher amada e a concepção de amor camoniano serão delineados frequentemente pela tensão entre espiritualidade e carnalidade.

A impossibilidade de viver o sentimento concretamente, ainda na linha petrarquista, alimentará muitos dos sonetos de Camões e motivará o culto angustiado ao sofrimento de amor em “Cansados pensamentos” (p. 125) ou mesmo, de forma mais violenta, no oferecimento da própria alma para que nela prove a amada suas “cruezas”: “desprezos, disfavores a asperezas;” (p. 143)

Assim é que o desenho de um ou outra traço físico da mulher será, não raramente, a forma encontrada pelo poeta para espiritualizar o desejo carnal, como podemos observar em:

*Quem pode livre ser, gentil Senhora,  
vendo-vos com juízo sossegado,  
se o Minino que d'olhos é privado,  
nas mininas dos vossos olhos mora?*

*Ali manda, ali reina, ali namora,  
ali vive das gentes venerado;  
que o vivo lume e o rosto delicado,  
imagens são, nas quais o Amor se adora.*

*Quem vê que em branca neve nascem rosas  
que fios crespos d'ouro vão cercando,  
se por antre esta luz a vista passa,*

*raios d'ouro verá, que as duvidosas  
almas estão no peito traspassando,  
assi como um cristal o Sol traspassa. . . (p. 121)*

No primeiro quarteto, a agudeza do trocadilho reforça o detalhe que será explorado no segundo: o “vivo lume” que, no “rosto delicado”, dentro da concepção platônica, “imagens são, nas quais o Amor se adora”. A delicadeza, o convencionalismo dos traços físicos cantados, o simbolismo da maiúscula em “Amor”, bem como a escolha do verbo “adorar”, reforçam o sentido de perfeição que atinge o sentimento no Mundo das Idéias. Esses traços, no entanto, embora convencionais, são concretos e precisos, e, juntando-se à repetição do advérbio de lugar “ali” situam temporalmente a presença da mulher. Esta mesma tensão entre a convenção e a individualização se repete nos dois tercetos e caracteriza constantemente a lírica camoniana.

No soneto seguinte, a inserção da mulher na “luz quieta e duvidosa” do crepúsculo, ao mesmo tempo que permite encobrir-lhe os aspectos físicos, dará ao poeta maior liberdade para imaginá-la em cada gesto:

*Quando o sol encoberto vai mostrando  
ao mundo a luz quieta e duvidosa,  
ao longo d'ũa praia deleitosa,  
vou na minha inimiga imaginando.*

*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. (p. 125)*

O aproveitamento lúdico da alternância dos adjuntos adverbiais “aqui” e “ali”, numa dinâmica de proximidade e afastamento, e a reiteração do advérbio de tempo “agora” no segundo quarteto, ao mesmo tempo que localizam as ações espaço-temporalmente enfatizam a presença corpórea da “inimiga”, que é, no entanto, vivida, poeticamente em pensamento, o que, junto ao tempo passado, confere às ações o afastamento necessário para manter a tensão carnal/espiritual.

Essa tensão conduz para o próprio dilema do homem maneirista que, se por um lado já se distancia das crenças medievais quanto à necessidade de purificação para atingir a verdadeira vida após a morte, o que alcançaria evitando os prazeres da carne; por outro sente o quanto é angustiante e limitada a vida, sem o amparo transcendental. Assim se agita entre as duas posturas, em busca de uma saída satisfatória.

Outra presença importante na configuração do retrato é a das belezas da natureza a se refletirem na mulher, como manifestação máxima de seu poder de perfeição e, conseqüentemente, de uma maior aproximação da imagem divina, incompatível com os desejos terrenos. O poeta não esconde, no entanto, o desejo de poder desfrutar dessas belezas:

*Está-se a Primavera trasladando  
em vossa vista deleitosa e honesta;  
nas lindas faces, olhos, boca e testa,  
boninas, lírios, rosas debuxando.*

*De sorte, vossò gesto matizando,  
Natura quanto pode manifesta  
que o monte, o campo, o rio e a floresta  
se estão de vós, Senhora, namorando.*

*Se agora não quereis que quem nos ama  
possa colher o fruto destas flores,  
perderão toda a graça vossos olhos.*

*Porque pouco aproveita, linda Dama,  
que semeasse Amor em vós amores,  
se vossa condição produz abrolhos. (p. 128)*

Até o segundo quarteto o poema avança dentro de um clima de amor-contemplação. A mulher, perfeitamente inserida na natureza, se confunde com seus elementos ao mesmo tempo que deles se distingue por sua beleza superior. No primeiro terceto, porém, atrás da metáfora esconde-se sutilmente a proposta proibida: de “colher o fruto destas flores”. E porque proibida, leva o poeta a advertir para o poder de transformação dessas graças pelo tempo, e a irreversibilidade desta ação quando os “abrolhos” produzidos não mais poderão reverter-se em “amores”. A escolha da forma gramatical do gerúndio marca textualmente o processo ininterrupto dessa transformação. Nos dois últimos tercetos, a presença tridimensional do tempo, unindo passado, presente e

futuro permite-nos detectar, de forma abrangente, a constatação angustiada do amante, para quem se alguma aceitação houver de seu amor, já será tarde demais.

A tensão entre espiritualidade e carnalidade atinge, nos sonetos camonianos, um de seus momentos mais bem elaborados no poema que transcreveremos a seguir:

*Transforma-se a amador na cousa amada,  
põr virtude do muito imaginar;  
não tenho, logo, mais que desejar,  
pois em mim tenho a parte desejada.*

*Se nela está minh'alma transformada  
que mais deseja o corpo de alcançar?  
Em si somente pode descansar,  
pois consigo tal alma está liada.*

*Mas esta linda e pura semideia,  
que, como um acidente em seu sujeito,  
assi co a alma minha se conforma,*

*está no pensamento como ideia:  
o vivo e puro amor de que sou feito,  
como a matéria simples busca a forma. (p. 126)*

Na leitura que faz Hernâni Cidade desse poema, ele procura mostrar que Camões concilia o conceito platônico da “idéia” com o aristotético de “forma”. Como “semideia” a mulher é ao mesmo tempo “idéia” e “forma” que o amador como matéria busca, a essência conformada com a aparência externa. “Na ascensão para a idéia do Belo e do Bem supremos, a alma, segundo o poeta, identifica-se em sua ânsia de perfeição com o objeto que a reflete na terra.”<sup>11</sup>

Como “semideia”, a mulher é também semi-deusa. E, embora o poeta busque superar a impossibilidade de concretizar o amor, conformando-se com o fato de nada mais ter a desejar, por já possuir “a parte desejada”, ele mantém implícita, na imagem evocada, a tensão corpóreo/incorpóreo e nessa tensão, também implícita, a parte sacrificada, pois seu amor é simultaneamente “vivo e puro.”

Esse choque entre a razão e o sentimento procura ser resolvido cerebralmente, através de um raciocínio conclusivo de causa e efeito (ver no poema o emprego das conjunções “logo”, “pois”) e das comparações filosóficas, recursos utilizados como maneira de privilegiar a configuração espiritual do amor. O que no lirismo camoniano é uma constante.

### 3 – CONCLUSÃO

Os sonetos abordados nos dão alguns exemplos da postura maneirista da lírica camoniana. As dimensões pelas quais procuramos penetrar nesse manei-

rismo, no entanto, não o esgotam. E nem foi nosso objetivo fazê-lo, na medida em que nos propusemos apenas a percorrer os caminhos que, com força maior, nos conduziram para ele.

O que queremos, porém, deixar bem claro, é que Camões não pode ser lido somente como um poeta de Renascimento pleno, sem se levar em conta que a crise do Renascimento possibilitou a estruturação de novas modalidades de poesia, algumas delas bem presentes na sua lírica.

A dúvida e a tensão angustiada que habitam os poemas de Camões identificam sua poética justamente por diferenciá-la da extroversão e do equilíbrio do Renascimento. Essa fuga do padrão renascentista, entretanto, longe de ser um dado negativo de sua lírica, impõe-na superlativamente, na medida em que permite revelar, por outros ângulos, o enigma do homem, num momento em que a crença em si mesmo, em seu poder transformador do mundo, já não lhe bastavam.

#### 4 – BIBLIOGRAFIA

1. ALONSO, Damaso. *Poesia espanhola: ensaio de métodos e limites estilísticos*. [Rio de Janeiro], INL, 1960.
2. AZEVEDO FILHO, Leodegário Amarante. *O Cãnone lírico de Camões*. Rio de Janeiro, Nova Cultura, 1976.
3. BELL, Aubrey. *Luís de Camões*. trad. A.A. Dória, Porto, Educação Nacional, 1936.
4. BISMUT, Roger. *La lyrique de Camões*. Paris, P.U.F., 1970.
5. CARNEIRO LEÃO, Emmanuel. *Aprendendo a pensar*. Petrópolis, Vozes, 1977.
6. CIDADE, Hernâni. *Luís de Camões, o lírico*. 3 ed. Lisboa, Bertrand, 1967.
7. COUËTINHO, Afrânio. *Introdução à Literatura no Brasil*. Rio de Janeiro, S. José, 1964.
8. HATZFELD, Helmut. *Estudios sobre el barroco*. 3.ed. Madrid, Gredos, 1973.
9. HAUSER, Arnold. Renascimento, Maneirismo e Barroco. In: . . . *História social da literatura e da arte*. S. Paulo, Mestre Jou, 1972, v. 1, p. 357-599.
10. . . . . Maneirismo: a crise da Renascença e a origem da arte moderna. S. Paulo, Perspectiva, 1976 (Stylus, 2).
11. HOCHE, Gustav René. *Maneirismo: o mundo como labirinto*. S. Paulo, Perspectiva, 1974. (Debates, 92).
12. MERQUIOR, José Guilherme. Os estilos históricos na literatura ocidental. In: PORTELLA, Eduardo et alii. *Teoria Literária*. Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro. p. 40-92.
13. MEYER, Augusto. *Camões, o bruxo e outros estudos*. Rio de Janeiro, S. José, 1958.

14. PARENTE CUNHA, Helena. O tema da fugacidade do tempo. *Tempo Brasileiro*, Rio de Janeiro, 51:34-47, 1977.
15. PEREIRA FILHO, Emmanuel. Aspectos da lírica de Camões. In: 1º *Simpósio de Língua e literatura portuguesa*. Rio de Janeiro. Gernasa, 1967. p. 148-158.
16. PIMPÃO, A. J. da Costa. *Rimas*. Coimbra, Atlântida, 1973.
17. PORTELLA, Eduardo. *Fundamento da investigação literária*. Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro, 1974.
18. .... Gregório de Matos (Maneirismo e Barroco). *Tempo Brasileiro*, Rio de Janeiro, 45/46:8-19, 1976.
19. .... Teoria da Comunicação literária. 2.ed. Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro, 1973.
20. .... Renascimento e contra-renascimento no Brasil. *Tempo Brasileiro*, 48:3-20, 1977.
21. .... A linha do horizonte renascentista. *Tempo Brasileiro*, Rio de Janeiro, 47:14-21, 1976.
22. RICARDO, Cassiano. *Poesias Completas*. Rio de Janeiro, José Olympio, 1957.
23. SALGADO JÚNIOR, Antônio. *Obra completa*. Rio de Janeiro, Aguilar, 1963.
24. SARAIVA, Antônio José e LOPES, Oscar. *História da literatura portuguesa*. 5.ed. Porto, Porto Editora, S.d.
25. SENA, Jorge de. *Os sonetos de Camões e o soneto quinhentista peninsular*. Lisboa, Portugália, 1969.
26. SILVA, Vitor Manuel de Aguiar e. *Maneirismo e Barroco na poesia lírica portuguesa*. Coimbra, Centro de Estudos Românicos, 1971.
27. .... Notas sobre o cânone da lírica camoniana – II. Separata da *Revista de História literária de Portugal*, v. IV, Coimbra, 1975.
28. .... Maneirismo e Barroco. In: *Teoria da literatura*. 3.ed. Coimbra, Almedina, 1973. p. 359-431.

## 5 – NOTAS BIBLIOGRÁFICAS

1. PORTELLA, Eduardo. A linha do horizonte renascentista. *Tempo Brasileiro*, Rio de Janeiro, 47:14-21, 1976. p. 16.
2. PIMPÃO, A. J. da Costa. *Rimas*. Coimbra, Atlântida, 1973. p. 118.  
Todas as citações de Camões serão feitas por esta obra. Por isso, limitarmos-nos a indicar no próprio texto a página em que se encontra o trecho em causa, na referida obra.
3. SILVA, Vitor Manuel de Aguiar e. Notas sobre o cânone da lírica Camoniana – II. Separata da *Revista de História Literária de Portugal*, v. IV, Coimbra, 1975, p. 114.
4. PEREIRA FILHO, Emmanuel. Aspectos da lírica de Camões. In: 1º *Simpósio de Língua e Literatura Portuguesa*. Rio de Janeiro, Gernasa, 1967, p. 148-158.

Este texto foi publicado ainda in: **Estudos de crítica textual**. Rio de Janeiro, Gernasa. 1972. E reproduzido também In: **As rimas de Camões**. Rio de Janeiro, Aguilar/MEC, 1974.

5. AZEVEDO FILHO, Leodegário A. de. **O Cânone Lírico de Camões**. Rio de Janeiro, Nova Cultura, 1976. p. 32.
6. Idem. p. 32.
7. PORTELLA, Eduardo. Op. cit. Nota 1. p. 16.
8. SARAIVA, Antônio José e LOPES, Oscar. **História da literatura portuguesa**. 5.ed. Porto, Porto Editora, s.d. p. 343.
9. RICARDO, Cassiano. Relógio. In. **Poesias Completas**. Rio de Janeiro. José Olympio. 1957. p. 247.
10. PARENTE CUNHA, Helena. O tema da fugacidade do tempo. **Tempo Brasileiro**, Rio de Janeiro, 51: 34-47, 1977.
11. CIDADE, Hernani. **Luís de Camões o Lírico**. 3.ed., Lisboa, Livraria Bertrand, 1967. p. 166.