

A lírica de Camões

Aspectos gerais

1. A questão do cânone

Coloquei no Moodle o livro *Introdução à lírica de Camões*, de Leodegário A. de Azevedo Filho.

Sugiro que leiam a “Nota bibliográfica” (p.10-12) e “As questões centrais da lírica de Camões” (p.16-18)

De forma geral, podemos pensar que o *corpus* da lírica camoniana passou por dois processos: desde a primeira edição das *Rimas* em 1595, há um constante aumento do número de poemas atribuídos a Camões, movimento que atinge o auge em duas edições da segunda metade do século XIX, as *Obras completas de Luís de Camões*, editada por Teófilo Braga, e principalmente as *Obras de Luís de Camões*, editada pelo Visconde de Juromenha (Ver p.36). Este primeiro movimento é classificado como de “diástole textual”.

A partir do século XX há um movimento inverso, qualificado como de “sístole textual” (p.37), tentando-se eliminar todos os poemas que foram equivocadamente atribuídos a Camões, tendência que foi complementada pela “revisão crítica dos textos líricos de Camões” (p.38). Este movimento levou, ainda no século XX, à construção do que o autor da *Introdução* qualifica como um cânone mínimo da lírica de Camões (ver p.52-53, em que ele explica os critérios que foram adotados).

2. A medida velha e a medida nova

Medida Velha: forma poética cultivada em Portugal até o Renascimento, após o qual recebeu este nome. Nela os versos possuem 5 ou 7 sílabas poéticas (redondilha maior e menor).

Medida Nova: introduzida em Portugal por Sá de Miranda quando do seu regresso da Itália, possui versos de 10 sílabas poéticas.

As sílabas poéticas são contadas até a última sílaba tônica

Um exemplo em redondilha maior:

Se/ só/ no/ ver/ pu/ra/mente
Me /trans/for/mei/ no /que/ vi
de /vis/ta /tão/ ex/ce/lente
mal /po/de/rei /ser/ au/sente
en/quan/to o/ não/ for/ de/ mi.

Um exemplo de poema em medida nova:

Trans/for/ma/-se o a/ma/dor/ na/ coi/sa a/mada
por /vir/tu/de/ do/ mui/to i/ma/gi/nar;
não/ te/nho/, lo/go/, mais/ que/ de/se/jar,
pois/ em /mim/ te/nho a/ par/te/ de/se/jada.

Outros metros também são utilizados, como ocorre, por exemplo, com “Pode um desejo imenso”

Análise dos poemas

1. Poemas de influência neoplatônica

Pode um desejo imenso

1 Pode um desejo imenso
arder no peito tanto
que à branda e a viva alma o fogo intenso
lhe gaste as nódoas do terreno manto,
e purifique em tanta alteza o espírito
com olhos imortais
que faz que leia mais do que vê escrito.

2 Que a flama que se acende
alto tanto alumia
que, se o nobre desejo ao bem se estende
que nunca viu, a sente claro dia;
e lá vê do que busca o natural,
a graça, a viva cor,
noutra espécie melhor que a corporal.

3 Pois vós, ó claro exemplo
de viva fermosura,
que de tão longe cá noto e contemplo
n'alma, que este desejo sobe e apura:
não creais que não vejo aquela imagem
que as gentes nunca vêem,
se de humanos não têm muita ventagem.

4 Que, se os olhos ausentes
não veem a compassada
proporção, que das cores excelentes
de pureza e vergonha é variada;
da qual a Poesia, que cantou
até aqui só pinturas,
com mortais fermosuras igualou;

5 se não veem os cabelos
que o vulgo chama de ouro,
e se não veem os claros olhos belos,
de quem cantam que são do Sol tesouro,
e se não veem do rosto as excelências,

a quem dirão que deve
rosa, cristal e neve as aparências;

6 veem logo a graça pura,
a luz alta e severa,
que é raio da divina fermosura
que n'alma imprime e fora reverbera,
assi como cristal do Sol ferido,
que por fora derrama
a recebida flama, esclarecido.

7 E veem a gravidade
com a viva alegria,
que misturada tem, de qualidade
que ùa da outra nunca se desvia;
nem deixa ùa de ser arreçada
por leda e por suave,
nem outra, por ser grave, muito amada.

8 E veem do honesto siso
os altos resplandores,
temperados co doce e ledó riso,
a cujo abrir abrem no campo as flores;
as palavras discretas e suaves,
das quais o movimento
fará deter o vento e as altas aves;

9 dos olhos o virar,
que torna tudo raso,
do qual não sabe o engenho divisar
se foi por artifício, ou feito acaso;
da presença os meneios e a postura,
o andar e o mover-se,
donde pode aprender-se fermosura.

10 Aquele não sei que,
que aspira não sei como,
que, invisível saindo, a vista o vê,
mas para o compreender não acha tomo;
o qual toda a Toscana poesia,
que mais Febo restaura,
em Beatriz nem em Laura nunca via;

11 em vos a nossa idade,
Senhora, o pode ver,
se engenho e ciência e habilidade

igual a fermosura vossa der,
como eu vi no meu longo apartamento,
qual em ausência a vejo.
Tais asas dá o desejo ao pensamento!

12 Pois se o desejo afina
ũa alma acesa tanto
que por vós use as partes da divina,
por vós levantarei não visto canto
que o Bétis me ouça, e o Tibre me levante;
que o nosso claro Tejo
envolto um pouco vejo e dissonante.

13 O campo não o esmaltam
flores, mas só abrolhos
o fazem feio; e cuida que lhe faltam
ouvidos para mim, para vós olhos.
Mas faça o que quiser o vil costume;
que o sol, que em vós está,
na escuridão dará mais claro lume.

Um estudo bastante detido e fundamentado deste poema é o de Maurizio Perugi, presente no terceiro volume de *Comentários a Camões*, nas p.87-102 e p.177-194, que coloquei no Moodle. Apresento abaixo uma análise de cada uma das estrofes, em que incorporo alguns elementos da leitura de Perugi.

Estrofe 1: A chama do desejo pode purificar a alma, queimando as impurezas terrenas, e fazendo com que, com olhos imortais, veja-se para além do mundo material.

Estrofe 2: Iluminado pela chama do desejo, se este se estende ao bem, a chama será não mais chama, mas como um claro dia e pode-se ver o *natural*, ou seja, o verdadeiro, aquilo que está *noutra espécie melhor que a corporal*.

Nestas duas estrofes o eu lírico faz afirmações gerais, enuncia uma verdade.

Estrofe 3: O eu lírico particulariza as afirmações feitas acima: contemplando na alma a formosura da amada, durante sua ausência, ele vê aquela imagem *que as gentes nunca vêem, se de humanos não têm muita vantagem*.

Estrofe 4 e 5: mostram o que, estando distante da amada, os olhos do eu lírico não podem ver.

Estrofe 6: Se os olhos não podem ver o que foi indicado nas duas estrofes anteriores, veem *logo a graça pura*, ou seja, a beleza pura que é *raio da divina formosura*, ou seja, do Belo. O poeta compara implicitamente a amada a um *crystal* iluminado pelo Sol, que é belo pois espalha para fora de si a luz que do Sol recebe. Assim, a beleza da mulher é fruto do raio que, vindo diretamente do Belo, a atinge, e é este raio que o eu lírico, estando distante, consegue contemplar.

Estrofes 7, 8 e 9: continua mostrando o que, estando distante, pode ver, e conclui que dos meneios e postura, do andar e do mover-se *pode aprender-se formosura*.

Estrofe 10: os olhos veem o inefável, que embora incorpóreo é percebido pela vista, sem poder, no entanto, ser entendido. Toda a poesia toscana (italiana) não viu algo tão belo nem em Beatriz, nem em Laura, a primeira musa de Dante Alighieri (1265-1321), a segunda de Petrarca (1304-1374).

Estrofe 11: Se ele tiver gênio, sabedoria e habilidade equivalentes à formosura da mulher, *nosso tempo* poderá contemplá-la como o eu lírico a vê.

Estrofes 12 e 13: o canto do poeta será ouvido na Europa culta (Espanha, Itália), mas não em Portugal, que parece não participar do Belo.

Assim, o poema teria como estrutura geral:

Estrofes 1 e 2: o que um *desejo imenso* provoca

Estrofe 3: a distância

Estrofes 4 e 5: o que não vê

Estrofes 6 a 9: o que vê

Estrofe 10: impossibilidade de descrever a formosura

Estrofe. 11: síntese + o canto do poeta

Estrofes 12 e 13: o efeito de seu canto em outros países e em Portugal

O poema possui relação com alguns aspectos da fala de Sócrates em *O Banquete*. Antes, porém, de tratar deste aspecto, refletiremos sobre as duas últimas estrofes.

Elas destoam do tom geral do poema. Marina Machado Rodrigues, em artigo que coloquei no Moodle, aponta:

A estrofe XII mantém o mesmo tom inflamado até o verso 82, quando, repentinamente, há uma ruptura e aflora a denúncia de uma interdição espacial, configurada no Tejo, metonímia de Portugal, em oposição ao Bétis e ao Tibre, respectivamente Espanha e Itália:

Que o Bétis me ouça e o Tibre me levante,
que o dourado Tejo
envolto o vejo um pouco e dissonante (...),

Esse espaço de interdição é valorado negativamente (abrolhos, feio) e apresentado como uma região hostil à amante e amada, o que remete à oposição que se estabelece entre sujeito/objeto e o mundo. Duas verdades afloram daí: 1) o amor como totalidade, com a presença física do desejo só é possível na ordem subjetiva (“Tais asas dá o desejo ao pensamento”); 2) a ordem externa denega ao sujeito o que sua dimensão humana o exige. Diante de tais constatações, o sujeito se dá conta do descompasso entre o possível e o necessário e, através da burla, via pela qual atualiza o desejo como Bem, constrói o espaço da possibilidade, no sentido de viabilizar o que a ordem torna impossível. O nosso caminho é percorrido em sentido inverso ao do texto: partimos da ruptura, que tem início na penúltima estrofe. O tom melancólico veiculado pelas duas últimas estrofes reflete a perplexidade do sujeito diante da contradição, corroendo o espaço utópico e denunciando a impossibilidade. Utopia e melancolia são incompatíveis.

O campo não no esmaltam
flores, mas só abrolhos o fazem feio;
e cuidado que lhe faltam
ouvidos pera mi, pera vós olhos.

A leitura de influências filosóficas de cunho platonizante na ode camoniana atribuída à opinião crítica, de modo geral, tenta aprisionar o texto em formas que refletem paradigmas lidos/reproduzidos pelo ideal de época.

Assim, o que foi considerado como excrescência, por Maria Helena Ribeiro da Cunha (nas publicações de 1980/1983): “Eliminadas as duas últimas estrofes, que pouco ou nada têm a ver com o resto do poema, constituindo, assim, uma excrescência na ode VI”, é a chave para o enigma que o texto encerra.

A visão do discurso amoroso, em Camões, aqui se efetiva não na excrescência, como entende aquela autora, mas na (ex) crescência como movimento de queda e ruptura que o texto instaura numa relação antitética com as demais estrofes.

Nesse texto, Camões, numa tática ilusionista, esconde um significado sob a aparência de um discurso pseudo-espiritualizado, possivelmente para tentar reproduzir uma concepção amorosa que só se efetiva enquanto possibilidade (pois se o desejo afina/ ùa acesa alma tanto, que por vós use as partes da [alma] divina;/), ou seja, não ultrapassa a teoria.

A estrofe dissonante interrompe o movimento de ascensão e consequencialmente a possibilidade de sublimação que transformaria algo que é da ordem do sensível, do corpo, em satisfação da alma. A busca do Amor como verdade, na poesia camoniana, só tem sentido enquanto espaço de realização, daí as constantes queixas do amador em face da dama esquiva, como se vê no soneto “Transforma-se o amador na cousa amada”, em que sujeito confessa a impossibilidade de sublimar porque “(...) esta linda e pura semidea/ que, como um acidente em seu sojeito,/ assi com a alma minha se conforma,/ está no pensamento como Idea: o vivo e puro amor de que sou feito,/ como matéria simpres, busca a forma.”

Nesse texto, lê-se o amor enquanto desejo não realizado, mas igualmente o descompasso entre o conceitual e o meramente humano. (p.78-79)

Sem discordar desta leitura, parece-me que ela não leva em consideração um aspecto importante. O problema não parece ser apenas o da impossibilidade de um amor *em espírito*, a que em breve voltaremos, mas o da impossibilidade do canto do poeta, e da beleza da amada, em Portugal.

Voltemos para as estrofes 10 e 11:

10 Aquele não sei que,
que aspira não sei como,
que, invisível saindo, a vista o vê,
mas para o compreender não acha tomo;
o qual toda a Toscana poesia,
que mais Febo restaura,
em Beatriz nem em Laura nunca via;

**11 em vos a nossa idade,
Senhora, o pode ver,
se engenho e ciência e habilidade
igual a fermosura vossa der,**
como eu vi no meu longo apartamento,
qual em ausência a vejo.
Tais asas dá o desejo ao pensamento!

O trecho em negrito indica que, para o canto ter o efeito necessário, o poeta precisa ter “engenho e ciência e habilidade” equivalente ao que viu em seu “longo apartamento”.

Certamente este trecho ecoa com o fim da segunda estrofe de *Os Lusíadas*.

AS armas e os Barões assinalados
Que da Ocidental praia Lusitana
Por mares nunca de antes navegados
Passaram ainda além da Taprobana,
Em perigos e guerras esforçados
Mais do que prometia a força humana,
E entre gente remota edificaram
Novo Reino, que tanto sublimaram;

E também as memórias gloriosas
Daqueles Reis que foram dilatando
A Fé, o Império, e as terras viciosas
De África e de Ásia andaram devastando,
E aqueles que por obras valerosas
Se vão da lei da Morte libertando,
**Cantando espalharei por toda parte,
Se a tanto me ajudar o engenho e arte.**

É necessário ter “engenho e ciência e habilidade” para cantar a beleza que o eu lírico experimentou graças à ausência de sua amada, é preciso ter “engenho e arte” para cantar os feitos portugueses. E, da mesma forma como faltam a Portugal, no poema, “ouvidos para mim, para vós olhos”, no fim de *Os Lusíadas* o poeta reclama que o país não o escuta:

Nô mais, Musa, nô mais, que a Lira tenho
Destemperada e a voz enrouquecida,
E não do canto, mas de ver que venho
Cantar a gente surda e endurecida.
O favor com que mais se acende o engenho
Não no dá a pátria, não, que está metida
No gosto da cobiça e na rudeza
Dũa austera, apagada e vil tristeza

Seria assim possível, penso, relacionar “Pode um desejo imenso” com *Os Lusíadas*, encontrando neste poema uma crítica ao país, que apareceria como um espaço tão *inadequado* como na epopeia. Nas duas obras o país seria um espaço que não consegue escutar o poeta, nem quando ele canta a beleza, nem quando ele canta as glórias do país.

Retomemos à presença no platonismo neste poema. Os dois textos que coloquei no Moodle sobre esta obra, o de Maurizio Perugi e o de Marina Machado Rodrigues, tratam deste aspecto de diversas formas. Sugiro àqueles que queiram aprofundar as breves indicações que farei aqui que os leiam.

No poema são mantidos alguns dos pressupostos básicos presentes na fala de Sócrates em *O banquete*:

Aquilo que é belo só o é pois participa do Belo.

Existem duas esferas, a em que vivemos, material e imperfeita, e uma outra, onde estão as coisas perfeitas, que pode ser atingida através do desejo.

O poema apresenta, porém, novidades: a distância da amada pode possibilitar um acesso direto ao Belo, graças a um único amor. A longa trajetória para se atingir o Belo, presente nos vários graus do amor que Diotima indica, é drasticamente diminuída.

Esta solução para o problema do amor foi formulada pelos neoplatônicos, corrente filosófica que surgiu no século XV, tendo como principais figuras Marsílio Ficino e Pico della Mirandola, e que teve como mais importante filósofo ibérico Leão Hebreu (1460-1530). Reproduzo abaixo uma parte da introdução da dissertação de Gilmar Araújo Gomes, *Judaísmo, neoplatonismo e cabala: a teoria do amor de Judá Abravanel (Leão Hebreu) nos “Diálogos de Amor”*, que pode ser acessada em https://ri.ufs.br/bitstream/riufs/6676/2/GILMAR_ARAUJO_GOMES.pdf

Quando Maomé II conquistou Constantinopla em 1453, estudiosos gregos peregrinaram para a Itália, introduzindo na Europa estudos das obras de Platão, Plotino e Aristóteles; muitos destes estudos estavam fundamentados em manuscritos ainda inéditos no Ocidente, renascendo a pesquisa pelas formas literárias antigas. Neste contexto, destacaram-se pensadores influenciados pela reflexão filosófica que estas obras provocaram, notadamente Marsílio Ficino (1433-1499), que construiu uma filosofia do amor a partir da releitura de *O Banquete* de Platão pela leitura plotiniana, e Giovanni Pico della Mirandola (1463-1494),² em cuja obra é possível verificar uma variedade de referências que se sobrepõem, “entre as quais se encontram: as clássicas, católicas, bíblicas, orientais, islâmicas, místicas, cabalísticas, pagãs, pré-socráticas e socráticas, além da grande influência da teoria de Ficino” (AMORIM, 2010, p.16, n.10). (Gomes, p.10)

De forma muito sintética, o neoplatonismo propunha uma forma de solucionar o problema apontado por Platão na fala de Sócrates, o de que “o que deseja, deseja aquilo de que é carente, sem o que não deseja, se não for carente” (p.31). Esta perspectiva implica que no momento em que o sujeito tiver aquilo de que era carente, deixará de o desejar e passará, provavelmente, a desejar outra coisa. A solução que é proposta pelos neoplatônicos: criar uma situação similar à contemplação do Belo em Platão, só que menos complexa.

COISA AMADA



AMADOR -----> cria dentro de si a figura da coisa amada
Assim é ao mesmo tempo o que deseja
e a coisa desejada.

O amador cria, dentro de si, a imagem de sua amada. Assim, para já usarmos um trecho do próximo poema de Camões que estudaremos, “não tenho, logo, mais que desejar, / pois em mim tenho a parte desejada”.

No trecho citado do artigo de Marina Machado Rodrigues, ela aponta que já em “Pode um desejo imenso” o descompasso entre o imaginado e o real estaria presente, a proposta neoplatônica seria uma ideia que se mostraria inadequada quando tentasse ser, de fato, concretizada. Os dois poemas que abordaremos em seguida são momentos em que esta inadequação fica ainda mais evidente.

Transforma se o amador na coisa amada

Transforma se o amador na coisa amada,

por virtude do muito imaginar;
não tenho, logo, mais que desejar,
pois em mim tenho a parte desejada.

Se nela está minha 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:
[e] o vivo e puro amor de que sou feito,
como a matéria simples busca a forma.

As primeiras duas estrofes são, aparentemente, uma confirmação da teoria neoplatônica. Ao se transformar (criar em si a figura da amada) o sujeito não tem mais o que desejar pois tem em si a parte desejada. Mas esta aparente tranquilidade é quebrada pela questão presente no início do segundo quarteto: “Se nela está minha alma transformada,/que mais deseja o corpo de alcançar?”.

Se o eu-lírico a responde da forma esperada (“Em si somente pode descansar/ pois consigo tal alma está liada) o simples fato de perguntar sobre um elemento, *o corpo*, cuja ação é negada/sublimada na teoria neoplatônica mostra que existe algum problema. E este problema fica explícito nos tercetos. Há uma mudança da perspectiva filosófica, de Platão para a de Aristóteles, quando o eu lírico usa os termos *acidente* e *sujeito*.

O trecho abaixo, de um artigo de Gustavo Dias de Sousa, acessível em <https://www.revista.ueg.br/index.php/icone/article/view/5001>, creio que explica de forma clara o significado de ambos os termos para Aristóteles

Para falar sobre os acidentes em Aristóteles é preciso recorrer ao tratado *Tópicos*, é nesta obra que o estagirita caracteriza melhor a categoria. “O acidente é aquilo que pertence como atributo a um sujeito” (ARISTÓTELES, 1987, p.41). A priori parece uma definição vasta e genérica do termo, mas olhemos esta outra: “tudo que não é substância não pode ser por si em sentido estrito e, por isso, é **acidente**” (REALE, 1994, p. 350-351), dessa forma, apesar da definição ainda ser pouco específica, já temos a noção que o acidente é tudo aquilo que não é substância, ou seja, aquilo que não tem sentido completo uma vez que é isolado, por exemplo, a palavra “bela”, sozinha não indica nada em uma significação completa.

(...). O estagirita fala de *acidente* como “atributo não essencial” e exemplifica **homem branco**, onde **branco** é o atributo não essencial para o **homem**, então branco é um *acidente* (Aristóteles, 1987) e também um adjetivo.

Além do mais, se o acidente é um predicado ou atributo não essencial nada impede que ele seja uma propriedade relativa ou temporária (Idem). Sócrates é jovem em determinado tempo, contudo com o passar do tempo ele ficará velho e não só o próprio Sócrates é jovem ou velho em determinados períodos de tempo, mas também Platão, Antístenes, Heráclito e Parmênides e todos os homens.

Outro exemplo fundamental é o apontado por Reale:

Quando dizemos que ‘o homem é músico’, ou o ‘justo é músico’, indicamos casos de ser acidental: de fato, o ser músico não exprime a essência do homem, mas apenas ao que o homem ocorre ser, um puro acontecer, um mero acidente. (REALE, 1994, p. 345)

Assim explicamos os conceitos aristotélicos de acidentes. (...) Aristóteles é muito feliz ao mostrar que a *substância* é o ser que possui uma **essência** e que também é autônomo, ou seja, existe sem a presença de outros significados; e que os *acidentes* são as características “não autônomas” e “não essenciais” do ser ou *substância*, funcionam como uma propriedade temporária ou relativa. (p.4-5)

Assim, a “linda e pura *semideia*” - palavra a que poderíamos atribuir dois significados, *semi ideia*, ou seja meia ideia, ou *semideusa* – é só um acidente, ou seja, algo não essencial, para o sujeito. Por isso, a matéria simples (ainda virtual), o amor do eu lírico, busca a forma, ou, em outros termos, a realização carnal.

Para explicar os termos matéria e forma, também presentes nas obras de Aristóteles, creio que pode ser útil o trecho abaixo, retirado de um artigo de Marco Zingano, acessível em <https://www.cle.unicamp.br/eprints/index.php/cadernos/article/view/726> :

Obviamente, atentar à presença de elementos materiais na definição de certas substâncias tem, na metafísica, uma função crítica inegável, em especial em relação àquelas teorias, como o platonismo, que tendiam a relegar o elemento material ao domínio da aparência e do não-ser. Internamente à metafísica aristotélica, no entanto, importa não tanto pôr em realce a presença, expressa ou tácita, de elementos materiais na definição das substâncias sensíveis, mas sobretudo sublinhar que, no interior destas definições, a forma cumpre um papel muito especial no agenciamento dos elementos materiais com vistas à constituição da identidade do objeto. Posta assim em relevo, a forma figura como causa de x ser F, todo x precisando certamente satisfazer determinados requisitos materiais para ser um F, mas ganhando a identidade F unicamente graças à forma. O resultado é que, antes de se esvaír em um emaranhado de condições materiais que condicionariam a existência do objeto, a forma se sobressai ainda mais como o princípio de identidade do objeto por sobre todas as condições materiais, de modo que, sem apelar a ela, não é possível conceber a objetividade do objeto. (p.278)

A solução neoplatônica para o desejo é negada, pois não resolveria, de fato, o problema, o que leva o eu lírico de novo para o universo em que a questão do desejo não se resolve, pois é uma incessante busca de novos objetos que não satisfazem. Podemos supor que o poema marca este ciclo incessante de buscas ao terminar com uma palavra **forma** que praticamente repete a primeira palavra do poema **transforma**.

Glosa

a este moto alheio:
*Vejo-a n'alma pintada
quando me pede o desejo
o natural que não vejo.*

Se só no ver puramente
me transformei no que vi,
de vista tão excelente
mal poderei ser ausente

enquanto o não 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 piadade e pejo
de me ver tão pobre estar,
que então não tenho que dar
quando me pede o desejo,

Como aquele 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 rejeito
os olhos ao que desejo,
na memória e na firmeza
me concede a natureza
o natural que não vejo

Este é poema é uma glosa. A partir de um mote é construído um poema em que cada um dos versos do mote alheio é utilizado como último verso de cada uma das estrofes. Os motes alheios podem ter outros usos, como ocorre, por exemplo, na cantiga abaixo de Camões.

a Dona Guiamar de Blasfé,
que se queimara no rosto
com ùa vela

MOTO:

Amor que todos ofende
teve, Senhora, por gosto,
que sentisse o vosso rosto
o que nas almas acende.

VOLTAS

Aquele rosto que traz

o mundo todo abrasado,
se foi da flama tocado,
foi porque sinta o que faz.
Bem sei que Amor se lhe rende;
porém o seu pros[s]uposto
foi sentir o vosso rosto
o que nas almas acende.

Um breve comentário

Tanto *glosas* como *motes alheios* são utilizados na literatura até hoje. A glosa é frequente na poesia popular nordestina. Uma amostra destas poesias pode ser encontrada em *Folheto de motes e glosas*, de Bob Motta (<https://www.recantodasletras.com.br/cordel/684768>)

Em relação ao uso de *motes alheios*, um bom exemplo deste procedimento é o livro de Ariano Suassuna, *Dez sonetos com mote alheio*. Um dos poemas, o soneto “A viagem”, pode ser acessado na página <https://www.revistaprosaversoarte.com/ariano-suassuna-poemas/>. O mote utilizado vem dos primeiros versos de “Ah, um soneto” de Álvaro de Campos (<http://arquivopessoa.net/textos/3367>)

Análise da poesia

A poesia se divide em três estrofes em que aparecem três estágios de uma situação: a transformação do amador na coisa amada, o estado em que fica o amante quando distante da amada, e uma possível solução a este problema.

A primeira estrofe é uma confirmação da teoria neoplatônica: *Se só no ver puramente* (note a ambiguidade do termo: ver simplesmente/ ver de forma pura, ou seja, sem desejos carnis) o amador se transformou na amada, nunca poderá estar ausente desta imagem enquanto o não for dele mesmo. O problema do desejo estaria, assim, resolvido, como ocorre na primeira estrofe de “Transforma-se”.

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

Também aqui, porém, esta solução é apenas aparente.

Na segunda estrofe o eu lírico mostra que apenas a imagem *n'alma pintada* não basta. O desejo, como um doente que quer justamente o que lhe é proibido, quer, podemos concluir, carnalmente a amada. O termo *doente* mostra o desejo como uma espécie de doença, já que, se pensarmos em *O banquete*, se ele tiver o que deseja ficará satisfeito, mas quererá outra coisa, já que só desejamos o que não temos. É esta parte corporal do desejo que não pode ser satisfeita na ausência, pois ela não se satisfaz com a simples imagem da alma.

Existiria assim, neste poema como em “Transforma-se”, uma parte do desejo que não se satisfaria com a transformação.

Na terceira estrofe podemos ver a especificidade deste poema. Em aparente antítese com a estrofe anterior, aqui o eu lírico afirma que “na memória e na firmeza/ me concede a natureza/ a

natural que não vejo”. Mas o que é necessário para que isto ocorra, para que a imagem guardada na memória baste ao desejo, maior que isto? A metáfora utilizada fornece uma pista: “Como aquele que cegou”. É necessário que, metaforicamente, o eu lírico seja como um cego, para que “se lhe dobre em memória/ o que em vista lhe faltou”, ou seja, que a memória, e a imagem nela pintada, sirvam à dupla função de satisfazer o que, no poema, se configura como uma dupla forma de desejo, espiritual e carnal.

A imagem não poderia ser mais clara. O cego é aquele que não possui um dos mais importantes sentidos, um dos mais necessários para o nosso contato com o mundo, pois nos permite entrar em contato com ele à distância. Ser como um cego é, no contexto do poema, uma espécie de castração, a total negação de todos os sentidos que nos fazem humanos. Só impondo-se este tipo de castração é que o eu lírico pode se satisfazer e se bastar com a imagem da amada. Ou seja, o neoplatonismo não traz uma solução completa para o desejo, mas apenas para aqueles que abrem mão do apetite carnal, e com ele de todos os sentidos.

Esta dicotomia entre dois tipos de amor, que poderíamos chamar de espiritual e carnal, aparece de forma clara e irônica em outra obra de Camões, o *Auto chamado de Filodemo*

Um breve resumo do enredo da peça: O pai de Filodemo, um fidalgo português, que estava no reino da Dinamarca, engravidou a filha do rei, e teve de com ela fugir. O navio em que fugiram foi destruído por uma tempestade, nas costas da Espanha, tendo sobrevivido apenas a princesa, que morreu após dar a luz a um casal de gêmeos. Os bebês foram adotados por um pastor, que os batizou de Filodemo e Florinema. Filodemo foi trabalhar na casa de seu tio, sem que soubesse do parentesco, e se enamorou por sua prima Dionísia. O irmão desta, Venadoro, tendo visto a irmã de Filodemo enchendo uma talha de água em uma fonte, dela se enamorou. O pai de ambos, D. Lusidardo, deduziu quem eram os dois gêmeos, e aceitou os dois casamentos.

Reproduzo uma fala de Duriano, um amigo de Filodemo, num momento em que ambos conversam. Nessa fala são definidos dois tipos de amor: o *amor pela passiva* e o *amor pela activa*.

Duriano: Eu vo lo direi: porque todos vós outros, os que amais pela passiva, dizei que o amor fino como melão, não há de querer mais de sua dama que amá-la; e virá logo o vosso Petrarca, e vosso Petro Bembo, ateados a trezentos Platões, mais safoado que as luvas d' um pajem d'arte, mostrando razões verisímeis e aparentes, para não quererdes mais de vossa dama que vê-la; e ao mais até falar com ela. Pois inda achareis outros esquadrinhadores d' amor mais especulativos, que defenderão justa por não emprenhar o desejo e eu, faço-vos voto solene, se a qual quer destes lhe entregassem sua dama tosada e aparelhada entre dous pratos eu fico que não ficasse pedra sobre pedra, e eu já de mim vos sei confessar que os meus amores hão de ser pela activa, e que ela há de ser a paciente e eu agente, porque esta é a verdade (...) (texto integral da peça acessível em http://www.portugues.seed.pr.gov.br/arquivos/File/leit_online/luis_c1.pdf)

Assim se conjugam, neste poema e em “Transforma-se”, os amores *pela activa* e *pela passiva*. A inviabilidade do amor *pela passiva*, apontada de formas distintas nestes dois poemas, implica na impossibilidade do homem satisfazer-se com a razão fazendo-o, em vista disto, vítima dos seus sentidos: o desejo o domina e só se castrando, abrindo mão de sua parte animal e humana, é que o homem poderá se satisfazer com o amor neoplatônico. Uma implicação indireta disso é que o otimismo e racionalismo do neoplatonismo (ou do renascimento) não é suficiente para apaziguar o homem, que continua tendo zonas nas quais a razão é ineficaz.

Podemos pensar que, de certa forma, estes poemas pressupõe a existência de um mundo não apaziguado, de um mundo incerto, em desconcerto, tema presente de diferentes formas nos próximos três poemas de Camões que analisaremos. Mas antes disso, gostaria de fazer um pequeno desvio.

Cerca de três séculos depois destas obras de Camões, a questão da transformação do amador na coisa amada vai ser retomada, e em certo sentido colocada do avesso, por Almeida Garrett em *Folhas caídas*. Já analisamos a presença de Camões neste livro, em “Cascais”. Mas neste poema foi a epopeia camonianiana que foi revisitada. Há vários ecos da lírica de Camões neste livro de Garrett. Vou tratar apenas de dois poemas, um agora, e outro depois de analisarmos dois próximos poemas de Camões.

Gozo e dor

Se estou contente, querida,
Com esta imensa ternura
De que me enche o teu amor?
— Não. Ai! Não; falta-me a vida,
Sucumbe-me a alma à ventura:
O excesso de gozo é dor.

Dói-me alma, sim; e a tristeza
Vaga, inerte e sem motivo,
No coração me poisou,
Absorto em tua beleza,
Não sei se morro ou se vivo,
Porque a vida me parou.

É que não há ser bastante
Para este gozar sem fim
Que me inunda o coração.
Tremo dele, e delirante
Sinto que se exaure em mim
Ou a vida — ou a razão.

Nas três estrofes encontramos expressões que indicam que a vida acabou e/ou está acabando:

- 1º: “falta-me a vida”
- 2º: “Não sei se morro ou se vivo,
Porque a vida me parou”
- 3º: “Sinto que se exaure em mim
Ou a vida - ou a razão”

Além disto, existe em duas estrofes uma ligação entre excesso de gozo e sofrimento:

- 1º: “O excesso de gozo é dor”
- 3º: “É que não há ser bastante
Para este gozar sem fim”

Os três últimos versos da 2º estrofe nos dão a chave para entendermos por que isto ocorre:
“Absorto em tua beleza
Não sei se morro ou se vivo,
Porque a vida me parou”

A contemplação da beleza da amada, que no neoplatonismo era uma forma de resolver o problema do sujeito pela criação, no amante, da figura desejada, em Garrett assume um sinal claramente negativo: o sujeito, absorto na beleza da amada, perde a sua própria vida, pára de viver a

sua vida para viver da contemplação do outro. Podemos agora entender todas as referências à morte, à ausência do sujeito, à dor: o gozo destrói o indivíduo, pois o anula enquanto entidade independente, o gozo é grande demais para poder ser contido dentro do *eu*. Por isto amar é, em certo sentido, morrer. Notemos que esta morte do indivíduo também aparece em “Cascais”, mas de outra forma, pois o eu e o outro se tornam um.

Que longos beijos sem fim,
Que falar dos olhos mudo!
Como ela vivia em mim,
Como eu tinha nela tudo,
Minha alma em sua razão,
Meu sangue em seu coração!
(...)

Mas como eu ninguém gozou.

Ninguém: que é preciso amar
Como eu amei - ser amado
Como eu fui; dar, e tomar
Do outro ser a quem se há dado,
Toda a razão, toda a vida
Que em nós se anula perdida.

Assim, em “Gozo e dor”, se o amor é vida, também destrói a vida. Passar a amar é ser destruído pelo outro, em certo sentido é ter a vida pessoal/individual sugada – é inevitável pensarmos na imagem do vampiro, que tanto sucesso fez durante o romantismo - pelo ser que se ama e começar uma outra vida de total dependência.

2. O mundo em desconcerto

Na lírica camoniana o amor é um dos temas centrais. Vamos inicialmente analisar dois outros poemas sobre este tema: “Amor é fogo que arde sem se ver” e “Busque amor novas artes, novo engenho”.

Amor é um fogo que arde sem se ver

Amor é um fogo que arde sem se ver,
é ferida que dói, e não se sente;
é um contentamento descontente,
é dor que desatina sem doer.

É um não querer mais que bem querer;
é um andar solitário entre a gente;
é nunca contentar-se de contente;
é um cuidar que ganha em se perder.

É querer estar preso por vontade;
é servir a quem vence, o vencedor;
é ter com quem nos mata, lealdade.

Mas como causar pode seu favor
nos corações humanos amizade,
se tão contrário a si é o mesmo Amor?

Nas três primeiras estrofes o eu lírico enuncia características do amor. Podemos dividir cada um destes versos em duas partes

Amor é um fogo//que arde sem se ver

As duas partes de cada um dos versos formam pares antitéticos, mostrando, por acumulação, que a característica central do Amor é a contradição. Uma contradição que não segue a lógica habitual: não se espera que um fogo possa arder sem ser visto ou que se tenha lealdade com quem nos mata, por exemplo. Assim, destes versos podemos concluir que o Amor é contraditório.

O último terceto traz uma dúvida: como podem os corações humanos serem amigos do favor do Amor, se ele é, em si, tão contraditório? Esta questão mostra que não apenas o sentimento em si é contraditório, mas que a própria relação dos humanos com este sentimento não pode ser entendida pela razão.

Maria Helena Cunha, em *Lirismo e epopeia em Luís de Camões*, sugere que o poema seja um silogismo, em certo sentido falhado. O silogismo é um raciocínio dedutivo estruturado formalmente a partir de duas proposições (premissas), das quais se obtém por inferência uma terceira (conclusão). Assim, por exemplo, se afirmo que todos os homens são mortais, e que Sócrates é um homem, deduzo que Sócrates é mortal.

O poema parte de duas premissas, uma explicitada por acumulação - O Amor é contraditório - outra implícita - o que é contraditório não pode causar amizade pois, ao mesmo tempo, é e não é. Não poderíamos, seguindo a lógica, sermos amigos de algo que possui duas faces distintas. A partir dessas duas premissas, a conclusão seria que o favor do Amor não poderia causar amizade. A

pergunta final não só indica que o favor do Amor causa amizade nos corações humanos, mas também aponta o espanto do eu lírico diante desta situação.

Ou seja, o Amor é incompreensível, e não pode ser explicado pela razão, o que, com certeza, ecoa com os dois últimos poemas que analisamos.

Em função deste aspecto, gostaria de retomar algo que escrevi sobre o “Transforma-se o amador”

A solução neoplatônica para o desejo é negada, pois não resolveria, de fato, o problema, o que leva o eu lírico de novo para o universo em que a questão do desejo não se resolve, pois é uma incessante busca de novos objetos que não satisfazem. Podemos supor que o poema marca este ciclo incessante de buscas ao terminar com uma palavra **forma** que praticamente repete a primeira palavra do poema **transforma**.

No soneto de Camões que agora analisamos a ideia de um ciclo, por mais que não seja explicitada, também aparece, pois o soneto começa e termina com uma mesma palavra – Amor – que só é utilizada nestes dois momentos.

Outro comentário

Em 1989 o grupo *Legião Urbana* lançou a canção “Monte Castelo”, em que incorpora este poema de Camões e trechos do capítulo 13 da *Primeira epístola de São Paulo aos coríntios*. (que pode ser acessada em <https://www.bibliaonline.com.br/acf/1co/13>). A canção, escrita por Renato Russo, pode ser acessada em <https://www.youtube.com/watch?v=NQ-K8QSStOo> . A letra é a seguinte:

Monte Castelo

1 Ainda que eu falasse a língua dos homens
E falasse a língua dos anjos, sem amor eu nada seria

2 É só o amor, é só o amor
Que conhece o que é verdade
O amor é bom, não quer o mal
Não sente inveja ou se envaidece

3 O amor é o fogo que arde sem se ver
É ferida que dói e não se sente
É um contentamento descontente
É dor que desatina sem doer

4 Ainda que eu falasse a língua dos homens
E falasse a língua dos anjos, sem amor eu nada seria

5 É um não querer mais que bem querer
É solitário andar por entre a gente
É um não contentar-se de contente
É cuidar que se ganha em se perder

6 É um estar-se preso por vontade
É servir a quem vence, o vencedor

É um ter com quem nos mata a lealdade
Tão contrário a si é o mesmo amor

7 Estou acordado e todos dormem, todos dormem, todos dormem
Agora vejo em parte, mas então veremos face a face

8 É só o amor, é só o amor
Que conhece o que é verdade

9 Ainda que eu falasse a língua dos homens
E falasse a língua dos anjos, sem amor eu nada seria

Não pretendo aqui analisar este poema, mas há uma análise interessante do texto. Ela foi feita por uma adolescente na época, em que foi publicada. Está em <http://interpretaopessoal.blogspot.com/2011/12/o-significado-de-monte-castelo-da.html> .

Busque Amor novas artes, novo engenho

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.

No último poema que analisamos, vimos que o fato de o Amor ser contraditório causa, no eu lírico, a surpresa de que, mesmo assim, o coração humano possa ter amizade pelo Amor. Ou seja, o Amor não pode ser entendido por critérios lógicos, não pode ser entendido pela razão.

No presente poema temos, de outra forma, a enunciação do mesmo problema. O eu lírico afirma que o fato de não ter esperanças é o último reduto que lhe dá esperança de não ser atingido pelos malefícios do Amor. “Olhai de que esperanças me mantenho! / Vede que perigosas seguranças!”. A metáfora que utiliza em seguida para explicar a sua situação é interessante, pois remete para a aventura marítima, cantada por Camões em *Os Lusíadas*. “Que não temo contrastes nem mudanças, / andando em bravo mar, perdido o lenho”. A sua situação é a do marinheiro que perdeu o seu navio, o que faz que seja um naufrago num mar bravio.

Nos tercetos o eu lírico conclui que mesmo nesta situação o amor pode provocar males: apesar de estar *racionalmente* livre dos malefícios do Amor (onde não há esperança, não pode haver mal, pois o Amor não tem o que tirar do sujeito), o Amor, agindo de forma que não pode ser compreendida pela razão (veja-se a reiteração do *não* no último terceto) consegue provocar o mal

no eu lírico. Ou seja, novamente concluímos que os efeitos do Amor escapam dos domínios da razão e por ela não podem ser compreendidos.

Estes dois poemas camonianos apresentam indiretamente o tema do desconcerto. O mundo, para um poeta de herança platônica, deveria poder ser explicado pela razão, na medida que é uma manifestação, mesmo que imperfeita, do mundo das ideias. Mas não é isto o que de fato ocorre. Pudemos verificar a incapacidade da razão seja para definir o que é o amor, seja para encontrar um porto seguro para quem ama. Porém o tema do desconcerto também é encontrado várias vezes isolado do tema amoroso: existem um conjunto de poemas da lírica que tratam deste outro tema, da incapacidade do homem entender, ou mesmo conseguir viver, em um mundo regido por forças cegas. Vou tratar de apenas um deles, mas antes de continuarmos, gostaria de retomar a Garrett, tratando de um outro poema, também de *Folhas caídas*.

Este inferno de amar

Este inferno de amar — como eu amo!
Quem mo pôs aqui n'alma ... quem foi?
Esta chama que alenta e consome,
Que é a vida — e que a vida destrói —
Como é que se veio a atear,
Quando — ai quando se há-de ela apagar?

Eu não sei, não me lembra: o passado,
A outra vida que dantes vivi
Era um sonho talvez... — foi um sonho-
Em que paz tão serena a dormi!
Oh! Que doce era aquele sonhar ...
Quem me veio, ai de mim!, despertar?

Só me lembra que um dia formoso
Eu passei... dava o Sol tanta luz!
E os meus olhos, que vagos giravam,
Em seus olhos ardentes os pus.
Que fez ela? Eu que fiz? — Não no sei;
Mas nessa hora a viver comecei ...

As três estrofes mostram 3 tempos na vida do eu lírico: a primeira o momento presente, a segunda o passado e a terceira o momento de transição entre o passado e o presente.

Primeira estrofe: o momento presente

O amor é visto como algo contraditório e que causa sofrimento, o que pode ser percebido pelas expressões “este inferno de amar”, “chama que alenta e consome” e pelo verso “Que é vida - e que a vida destrói”. Os ecos de “Amor é fogo que arde sem se ver” são aqui evidentes. A imagem da chama e do fogo, a presença dos efeitos contraditórios, remetem de forma clara ao poema camoniano.

Ainda na primeira estrofe encontramos a confissão do desconhecimento que o eu lírico tem seja de como este fogo nele ateou (segundo e quinto versos), seja de quando ele irá apagar.

Podemos assim notar que a experiência amorosa coloca o sujeito em um espaço sobre o qual ele não tem nenhum domínio: ele ama, mas, apesar de se sentir passando por uma experiência dilacerante, não sabe nem como ela começou, não quando terminará.

Segunda estrofe: o passado

A vida passada era um sonho e, enquanto sonho, positiva. “Em que paz tão serena a dormi! / Oh!, que doce era aquele sonhar...”

De novo ele reafirma que não sabe como este sonho terminou (último verso)

Terceira estrofe: a transição

Notemos o prosaísmo da cena descrita – um sujeito que passeia em um dia ensolarado – e os efeitos devastadores que isso possui. O amor aparece, assim, como algo que não depende do sujeito, como fruto de coisas que transcendem ao domínio do eu. Por isso as perguntas recorrentes nas outras duas estrofes, que aqui assumem uma forma mais específica: “Que fez ela? Eu que fiz?”, seguido pela explicitação do total desconhecimento daquilo pelo que está passando: “não no sei”.

Ao mesmo tempo, a confissão de que “nessa hora a viver comecei”, se conjugada com o que foi dito na segunda estrofe, “Eu não sei, não me lembra: o passado, / A outra vida que dantes vivi”, mostra que o amor reestrutura de tal forma a vida do sujeito que, quando passa por essa experiência, ele passa a ser um outro: Não mais se reconhece, nem reconhece o que foi, tema que já estava implícito em “Gozo e dor”.

Podemos, assim, pensar que este poema amplifica o poder avassalador do amor, e a impossibilidade de entendê-lo racionalmente, que estava já presente nos últimos poemas de Camões que analisamos.

Voltemos a Camões.

Mudam se os tempos, mudam se as vontades

Mudam se os tempos, mudam se as vontades,
muda se o ser, muda se a confiança;
todo o mundo é composto de mudança,
tomando sempre novas qualidades.

Continuamente vemos novidades,
diferentes em tudo da esperança;
do mal ficam as mágoas na lembrança,
e do bem (se algum houve), as saudades.

O tempo cobre o chão de verde manto,
que já coberto foi de neve fria,
e, enfim, converte em choro o doce canto.

E, afora este mudar se cada dia,
outra mudança faz de mor espanto,
que não se muda já como soía.

Na primeira estrofe o eu lírico faz uma constatação: “todo o mundo é composto de mudança”. Tudo muda, os tempos, as vontades, o ser, a confiança.

Na segunda estrofe é visto o efeito desta *lei geral* nos seres humanos, apontando que o destino do homem é ser infeliz, pois as novidades são “diferentes em tudo da esperança”, e a mudança faz com que do mal fiquem “as mágoas na lembrança”, e do bem, se algum tiver ocorrido, “as saudades”. Ou seja, se o passado foi negativo as mágoas persistem, continuando o efeito do mal, se foi positivo, restam as saudades, que também são um sofrimento, pois indica que perdemos algo que nos fez feliz.

Na terceira estrofe, de forma hábil, o eu lírico indica que a mudança na natureza pode ser positiva, pois pode fazer com que o chão, que já foi coberto de “neve fria”, possa vir a ser coberto por um “verde manto”. Mas nesta mesma estrofe é reforçada a ideia de que as mudanças são negativas para o homem, pois convertem o “doce canto” em “choro”

A quarta estrofe traz uma constatação nova: a própria mudança muda. Ou seja, o mundo é um espaço em que o homem não pode ter nenhuma segurança, um espaço que não pode ser compreendido pelo homem, pois nada tem de seguro ou imutável: é um terreno movediço para o qual não existem leis, é o espaço de uma transformação constante e diversa.

É interessante perceber que esta mudança “que não se muda já como soía”, se opõe ao único aspecto da natureza que aparece no poema: o chão da estrofe anterior, que foi coberto pela “neve fria”, e depois é coberto pelo “verde manto”. A natureza também passa por mudanças, mas elas são cíclicas, e por isso previsíveis. Se há o inverno, ele já indica que, depois, virá a primavera. As mudanças para o homem não são assim, pois não são cíclicas e não seguem uma lei fixa.

Num certo sentido, podemos pensar que este poema retrata o desconcerto de um homem que não consegue entender o mundo em que vive. Por isso penso que ele é perfeito para pensarmos no caminho que seguimos ao analisarmos os poemas de Camões. Em todos eles há uma fissura, que de variadas formas mostra a impossibilidade de compreender o Amor e o funcionamento do mundo através da razão.