

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE MARINGÁ
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
(MESTRADO E DOUTORADO)

NÁGELA NEVES DA COSTA

**AMOR DIVINO, AMOR CARNAL: A DIALÉTICA AMOROSA E AS SUAS
CONFIGURAÇÕES SIMBÓLICAS – DAS *RIMAS* DE CAMÕES AO *CÂNTICO DOS
CÂNTICOS***

MARINGÁ-PR
2025

NÁGELA NEVES DA COSTA

**AMOR DIVINO, AMOR CARNAL: A DIALÉTICA AMOROSA E AS SUAS
CONFIGURAÇÕES SIMBÓLICAS – DAS *RIMAS* DE CAMÕES AO *CÂNTICO DOS
CÂNTICOS***

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras (PLE) da Universidade Estadual de Maringá, como requisito parcial para obtenção do grau de Doutora em Letras, Estudos Literários.

Área de concentração: Estudos Literários.

Linha de pesquisa: Literatura e Historicidade.

Orientadora: Dra. Clarice Zamonaro Cortez.

MARINGÁ-PR
2025

Dados Internacionais de Catalogação-na-Publicação (CIP)
(Biblioteca Central - UEM, Maringá - PR, Brasil)

C837a

Costa, Nágela Neves da

Amor divino, amor carnal : a dialética amorosa e as suas configurações simbólicas – das rimas de Camões ao Cântico dos cânticos / Nágela Neves da Costa. -- Maringá, PR, 2025.

219 f. : il., tabs.

Orientadora: Profa. Dra. Clarice Zamonaro Cortez.

Tese (doutorado) - Universidade Estadual de Maringá, Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes, Departamento de Teorias Linguísticas e Literárias, Programa de Pós-Graduação em Letras, 2025.

1. Cântico dos cânticos. 2. Salomão. 3. Lírica de Camões. 4. Poesia. 5. Camões. I. Cortez, Clarice Zamonaro, orient. II. Universidade Estadual de Maringá. Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes. Departamento de Teorias Linguísticas e Literárias. Programa de Pós-Graduação em Letras. III. Título.

CDD 23.ed. 869

NÁGELA NEVES DA COSTA

**AMOR DIVINO, AMOR CARNAL: A DIALÉTICA AMOROSA E AS SUAS
CONFIGURAÇÕES SIMBÓLICAS – DAS RIMAS DE CAMÕES AO CÂNTICO DOS
CÂNTICOS**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras (PLE) da Universidade Estadual de Maringá, como requisito parcial para obtenção do grau de Doutora em Letras, Estudos Literários.

Aprovada em: 16 dez. 2025.

BANCA EXAMINADORA

Clarice Z. Cortez

Profa. Dra. Clarice Zamonaro Cortez
Presidente da Banca – orientadora (UEM – Maringá/PR)

Profa. Dra. Márcia Maria de Mello
Araújo
Membro Externo (UEG – Goiás/GO)

Prof. Dr. Geraldo Augusto Fernandes
Membro Externo (UFC – Fortaleza/CE)

Profa.
Dra. Luzia Aparecida Berloff Tofalini
Membro Titular (UEM – Maringá/PR)

Profa. Dra. Maria do Carmo Faustino
Borges
Membro Titular (UEM – Maringá/PR)

Ao Pai, ao Filho, ao Espírito Santo –
presenças constantes e indispensáveis na
minha vida.

Aos homens da minha vida – Valdecir
(pai), Naum (irmão), José (avô paterno) e
Augusto (avô materno – *in memoriam*) –,
cuja honra faz jus aos versos de Sá de
Miranda:

*“Homem dum só parecer
dum só rosto e de uma fé”*

Ao poeta Luís Vaz de Camões (*in
memoriam*, pelos 500 anos de seu
nascimento), fonte de inspiração às
minhas pesquisas.

AGRADECIMENTOS

Impossível para mim seria desenvolver esta tese sem a ajuda da Divina Providência. Cada etapa do meu caminho foi inspirada e iluminada por Deus. Hoje, faltam palavras de agradecimento para expressar minha gratidão e o meu louvor.

Devo aos meus pais, Elsa e Valdecir, o carinho e o apoio em todas as etapas da minha jornada. Foi deles que herdei o gosto pela leitura e pelos estudos. Agradeço à minha mãe o incentivo à escrita (com caligrafia “caprichada”), e ao meu pai, as horas de leitura compartilhada e os longos debates à mesa, com café e bolinhos de chuva. Ao meu querido irmão, Naum, com quem compartilhei, ao longo desses anos, a luz, a internet, o sorriso, a bronca, o café, a motivação e... os muitos sonhos.

Agradeço imensamente à Profa. Dra. Clarice Zamonaro Cortez, cuja orientação atenta e eficaz foram fundamentais para o desenvolvimento e a conclusão deste trabalho. Seu rigor acadêmico e sua imensa generosidade em compartilhar seus conhecimentos e materiais bibliográficos, além de muitos cafezinhos e chás, foram indispensáveis para meu crescimento intelectual, ao longo de mais de uma década.

Minha gratidão também aos professores que compõem a banca do Exame de Qualificação e Defesa – Profa. Dra. Márcia Maria de Mello Araújo; Prof. Dr. Geraldo Augusto Fernandes; Profa. Dra. Luzia Aparecida Berloff Tofalini; Profa. Dra. Maria do Carmo Faustino Borges – pelo tempo, pela atenção e pelas sugestões que enriqueceram esta tese.

Registro, ainda, meu reconhecimento à Universidade Estadual de Maringá pela oportunidade de crescimento intelectual e pessoal; aos professores da Graduação e Pós-Graduação, à Secretaria de Pós-Graduação em Letras (PLE) e à Biblioteca Universitária pela assessoria prestada.

Um agradecimento especial à CAPES, pelo apoio financeiro e incentivo à pesquisa.

À minha congregação e amigos, pelas orações e intercessões constantes.

“Que coisa extraordinária o amor: permite que tantas virtudes brilhem no homem e confere tantas qualidades a todos os seres, quaisquer que sejam.”

(André Capelão, 2019, p. 13)

RESUMO

Esta tese consiste em uma leitura das *Rimas* camonianas, partindo dos elementos históricos, ideológicos e literários que, juntos, convergiram na produção poética de Luís de Camões, de forma a torná-la a expressão ideal do Amor. O *corpus* selecionado para a tese contempla as redondilhas, escritas em *medida velha*, que expressam a sensibilidade do poeta para a poesia popular, bem como a *medida nova*, com o influxo italiano e clássico, nas estruturas de sonetos e éclogas. Os objetivos consideram a conceituação dos fundamentos da dialética amorosa nas composições líricas camonianas, a partir da retomada de poetas e filósofos que, comprovadamente, influenciaram a sua criação literária, e, além disso, registraram as intertextualidades da concepção amorosa manifestada nas *Rimas* (por meio da análise dos sonetos) e no *Cântico dos Cânticos*, texto bíblico. Desse modo, partindo da hipótese de que a lírica camoniana expressa uma síntese entre o amor terreno e o amor divino, influenciada pelas tradições clássicas e cristãs, esta pesquisa adota uma abordagem histórico-literária e realiza uma análise intertextual comparativa entre os sonetos camonianos e o texto bíblico do *Cântico dos Cânticos*. Contribuíram na pesquisa, entre outros nomes importantes da Literatura Portuguesa, os autores considerados camonistas Maria Vitalina Leal de Matos, Rita Marnoto, Hernâni Cidade, Vasco Graça Moura, Vítor Manuel Aguiar e Silva, Jorge de Sena, Segismundo Spina, Massaud Moisés, Maria do Amparo Tavares Maleval, Francisco Maciel Silveira, entre outros. O resultado final revelou que a análise da concepção amorosa, presente na lírica camoniana, oscila entre a idealização espiritual e a erotização carnal, refletindo as tensões presentes, do mesmo modo, no texto bíblico. A figura feminina, constantemente representada, está presente na *Idea* e no plano sensível.

Palavras-chave: Amor; Camões; *Rimas*; *Cântico dos Cânticos*; Bíblia.

ABSTRACT

This doctoral thesis provides an interpretation of Camões' lyric poetry, commonly known as *Rimas Camonianas*, by examining the historical, ideological, and literary elements that converged in his work. These elements ultimately positioned his poetry as the ideal expression of Love. The *corpus* selected comprises both the *redondilhas* (pentasyllabic verse and heptasyllabic verse), written in the *old measure* form that reflects the poet's affinity with popular poetry, and the *new measure*, influenced by Italian and classical models, represented in the structures of sonnets and eclogues. The study aims to conceptualize the foundations of the amorous dialectic within Camões' lyrical compositions. This is achieved by engaging with poets and philosophers who demonstrably shaped his literary creation, while also identifying the intertextual manifestations of the affectionate idea present in the *Rhymes* (through the analysis of his sonnets) and the Biblical text, the *Song of Songs* (*Cântico dos Cânticos*). Grounded in the hypothesis that Camões' lyric poetry articulates a synthesis between earthly and divine love – shaped by both classical and Christian traditions – the research adopts a historical-literary approach and performs a comparative intertextual analysis of his sonnets and the *Song of Songs*. The study draws upon the contributions from key scholars of Portuguese literature, including leading Camonian specialists such as Maria Vitalina Leal de Matos, Rita Marnoto, Hernâni Cidade, Vasco Graça Moura, Vitor Manuel Aguiar e Silva, Jorge de Sena, Segismundo Spina, Massaud Moisés, Maria do Amparo Tavares Maleval, Francisco Maciel Silveira, among others. The findings reveal that Camões' lyrical conception of love oscillates between spiritual idealization and carnal eroticism, mirroring the very tensions that are also found in the biblical text. The female figure, frequently depicted, appears both as an abstract idea and as a sensorial presence.

Keywords: Love; Camões; Rhymes; Song of Songs; Bible.

LISTA DE QUADROS

Quadro 1 -	<i>Ágape</i> , segundo o apóstolo Paulo.....	35
Quadro 2 -	Amor, segundo Camões.....	36
Quadro 3 -	Paralelismo.....	36
Quadro 4 -	A tensão dialética: Razão e Coração.....	144
Quadro 5 -	Éclogas II e III: as semelhanças das éclogas camonianas.....	154
Quadro 6 -	Vozes: masculina e feminina.....	157
Quadro 7 -	A mulher no petrarquismo: repertório e imagem.....	189
Quadro 8 -	Estrutura dos versos.....	193
Quadro 9 -	Antíteses petrarquistas.....	194
Quadro 10 -	Modelo métrico petrarquista em Sannazaro e Camões.....	206

SUMÁRIO

CONSIDERAÇÕES INICIAIS.....	13
1 A ANTIGUIDADE E O PRINCÍPIO DOS AMORES: A INFLUÊNCIA DAS TEORIAS CLÁSSICAS (EROS E ÁGAPE).....	18
1.1 EROS: ENTRE O DESEJO E A <i>IDEA</i> – AS ORIGENS PLATÔNICAS DO AMOR.....	20
1.2 ÁGAPE: A IDEALIZAÇÃO DO AMOR DIVINO NA TRADIÇÃO OCIDENTAL.....	30
1.2.1 <i>O Cântico dos Cânticos</i> e a expressão do amor divino.....	38
1.3 LUÍS VAZ DE CAMÕES: O HOMEM E O POETA.....	52
2 A “ARTE ENGENHOSA” E O AMOR CORTÊS: A PROJEÇÃO DA LÍRICA TRADICIONAL PORTUGUESA.....	60
2.1 A LÍRICA TRADICIONAL PORTUGUESA: OS CANTARES DE AMOR E AMIGO E A POESIA SATÍRICA.....	66
2.2 A TEMÁTICA DOS OLHOS: O MOTIVO DA COR VERDE E O AMOR SENSÍVEL.....	76
2.3 A NATUREZA, O MAR E A FONTE ALIADOS ÀS SITUAÇÕES SENTIMENTAIS.....	87
2.3.1 A natureza.....	87
2.3.2 O mar.....	93
2.3.3 A fonte.....	100
2.4 OS ENGANOS DO AMOR E O HUMOR DA VIDA COTIDIANA.....	109
3 A “ARTE CLÁSSICA”: CAMÕES E OS POETAS PORTUGUESES DO SÉCULO XVI – A INFLUÊNCIA NACIONAL.....	117
3.1 SÁ DE MIRANDA E A RENOVAÇÃO DAS LETRAS PORTUGUESAS.....	119
3.2 BERNARDIM RIBEIRO E O POEMA BUCÓLICO.....	137
3.3 DIOGO BERNARDES E A VOZ FEMININA.....	148

3.4	ANTÓNIO FERREIRA E A ASSIMILAÇÃO DO CLASSICISMO NA POESIA PORTUGUESA: O AMOR E O TRÁGICO.....	165
4	FRANCESCO PETRARCA E OS POETAS PETRARQUISTAS – A INFLUÊNCIA ITALIANA.....	176
4.1	PETRARCA E O PETRARQUISMO DE CAMÕES.....	180
4.2	PIETRO BEMBO E A RENOVAÇÃO DA POESIA AMOROSA PETRARQUISTA.....	196
4.3	A ARCADIA DE SANNAZARO E A MODERNIZAÇÃO DO GÊNERO BUCÓLICO: ECOS EM CAMÕES.....	202
	CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	208
	REFERÊNCIAS.....	213

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

*“É este amor tão fino e tão delgado,
Que quem o tem não sabe o que deseja.”
(Camões, 1972, p. 110)*

Apaga-se-lhe a luz para sempre! É 10 de junho de 1580 e, para o poeta de *Os Lusíadas*, o fim não tarda. Então, o que lhe resta dizer? “Enfim, acabarei a vida, e verão todos que fui tão afeiçoado à minha pátria que, não só me contentei de morrer nela, mas com ela!”. Essas palavras, citadas por Scherner (1980), em sua introdução à antologia do poeta, escreveu Camões a um amigo, D. Francisco de Almeida, Capitão-General de Lamego, prevendo a dominação da Espanha, após a catástrofe de Alcácer-Quibir, o que se deu por verdade entre os anos de 1580 e 1640.

Faleceu, então, Camões, com aproximadamente cinquenta e seis anos, pobre e abandonado, mas o que nos delegou de sua poesia lírica, mostra-nos um ser abundante, homem de seu tempo, culto e experiente. De um lado, as redondilhas, em *medida velha*, que expressam a sensibilidade do poeta para a poesia popular, fazendo de seus versos um lirismo medieval, impregnado de formosura e espontaneidade, graças ao talento e à cultura a poucos reservados. De outro, como reflexo das linhas de força que guiaram o século XVI, faz nascer, em seus versos, também, a *medida nova*, com o influxo italiano e clássico, nas estruturas de sonetos, odes, elegias, éclogas, canções, oitavas e uma sextina.

O Amor é tema recorrente em sua obra, e a figura feminina está constantemente presente em seus versos líricos, sobretudo, na função de “ser amado”. Mas, ao contrário de Dante (Beatriz) e Francesco Petrarca (Laura), deparamo-nos, na lírica camoniana, com a enigmática identidade de sua amada, que se revela ora no plano sensível, ora na *Idea*. Quem seria a mulher amada (ou as mulheres amadas) de Camões? Helena, Maria, Joana, Lianor, Bárbara ou, ainda, Dinamene? Essas incertezas suscitam outros questionamentos: quais bases teóricas, filosóficas e literárias serviram ao poeta, ou melhor, quais fatores literários e extraliterários atuaram na dupla configuração do Amor e na representação da mulher? O que explica a coexistência das imagens da mulher ideal (bela, casta e virtuosa) e estigmatizada (atraente, sensual, tentadora, pecadora) na sociedade e na literatura do Renascimento?

Na linha de pesquisa Literatura e Historicidade, a presente tese fundamenta-se em uma pesquisa de caráter bibliográfico, na reconstituição da historiografia renascentista e das filosofias que determinaram a visão do homem da Renascença sobre o amor, e, principalmente, analítico, na análise interpretativa dos textos poéticos selecionados para responder às questões de pesquisa, levantadas no início da investigação, e demonstrar que os elementos (históricos, ideológicos e literários) que compõem a dialética amorosa de Camões encontram motivo em sua natureza ético-religiosa. Esse aspecto, eventualmente, torna a lírica a expressão ideal do Amor, sentimento criado pela civilização cristã, atualmente em processo de rupturas e transformações¹.

Partimos da hipótese de que Camões foi um experimentador que observou, explorou, avaliou e anunciou os limites mais extremos da emoção e da sensibilidade humana; ao tratar do Amor, mesclou características medievais com tendências renascentistas e clássicas, para deixar, como herança de um período áureo de sua poesia, um elevado sentimento, cuja essência expressa uma síntese entre o amor terreno e o amor divino. Graças à sua cultura e genialidade poéticas, a base de sua dialética amorosa é mais profunda do que comumente a historiografia literária registra. Por isso, o estudo da retórica torna-se necessário a fim de compreender como o poeta se utiliza da linguagem para construir a mensagem poética. O levantamento dos aspectos estruturais e linguísticos do texto é fundamental para o processo de interpretação, no qual verificamos as opções de uso, a seletividade e as formas construtivas que tornam o discurso do poeta eficaz ou específico.

¹ Quando atribuímos à civilização cristã a elaboração de um ideal de amor, não ignoramos o modo como outras culturas conceberam esse sentimento; antes, reafirmamos um modelo que se difundiu no Ocidente – especialmente, por meio das literaturas medieval e renascentista – e que, consequentemente, exerceu influência sobre a Idade Moderna. Em *O amor e o Ocidente*, Denis de Rougemont (1988) afirma que a visão que triunfou no Ocidente, embora herdada do Oriente Médio, é aquela que assegura a existência de um abismo essencial entre Deus e o homem, sem a possibilidade de uma união efetiva. Tal união, contudo, seria simbolicamente possível por meio da comunhão, compreendida pela metáfora do casamento da Igreja com o Senhor; em outras palavras, pela iluminação e pela conversão. Essa concepção determinou uma visão – em parte – cristã do amor. Vale lembrar que, no paganismo, o amor se manifesta como uma união mística; na prática, o amor humano é infeliz, enquanto a paixão é rara e desprezada. No cristianismo, por sua vez, o amor é comunhão; na prática, refere-se à relação com o próximo, de modo que o casamento é concebido como feliz, ao passo que a paixão se apresenta como conflituosa e, ao mesmo tempo, exaltada (Rougemont, 1988). Essa característica contraditória – como pretendemos demonstrar ao longo desta tese – manifesta-se na literatura do Renascimento e, por conseguinte, na fundamentação da dialética camonianiana. Essa forma cristianizada estendeu-se à modernidade; nos últimos anos, porém, observamos certas mudanças, dentre as quais se destacam a fragilidade dos laços humanos e a formulação de uma nova definição do amor, que Zygmunt Bauman (2004) denomina “amor líquido”.

O nosso objetivo inicial é registrar as intertextualidades da concepção amorosa manifestada nas *Rimas* e estabelecer um diálogo com o *Cântico dos Cânticos*, tradicionalmente reconhecido como o livro bíblico mais expressivo sobre o Amor. No desenvolvimento dessas intertextualidades, ampliaremos os nossos horizontes de expectativas, enquanto leitora e pesquisadora, a partir do momento em que as relações poéticas intertextuais, exaltadoras do Amor, se estabelecerem. Nosso objetivo geral é, portanto, uma investigação para conceituar os fundamentos da dialética amorosa nas composições líricas camonianas, estabelecendo um contraste entre a realidade histórico-social e as concepções literárias do século XVI, bem como dos tempos que o antecederam, a partir da retomada de **poetas e filósofos** que, comprovadamente, influenciaram a sua criação literária.

Quanto aos demais autores do Renascimento português, encontramos Francisco Sá de Miranda, Diogo Bernardes (Diogo Barbosa Machado), Bernardim Ribeiro e outros poetas menores, considerados “clássicos”; do Humanismo italiano e espanhol, Francesco Petrarca e os poetas petrarquistas; da literatura tradicional portuguesa, as cantigas dos trovadores do século XIII, XIV e XV (*Cancioneiro Geral de Garcia de Resende*), e da Antiguidade, Camões herdou temas e estilos da poesia de Virgílio, Horácio, Ovídio e das ideias de Platão.

A tese apresenta quatro capítulos. O primeiro é intitulado “A Antiguidade e o princípio dos amores: a influência das teorias clássicas (*Eros* e *Ágape*)”, no qual estudamos duas correntes que influenciaram a visão do poeta renascentista sobre o Amor: uma, de tradição grega, responsável pela definição do amor enquanto paixão e desejo; e outra, de base cristã, que contribuiu para a elaboração de um amor espiritualizado. Para demonstrar essas influências, os sonetos camonianos são estudados bem como o *Cântico dos Cânticos*. Nesse percurso, são especialmente relevantes os estudos do professor britânico C. S. Lewis (2017), do filósofo e ensaísta espanhol José Ortega y Gasset (2019) e de outros autores que refletem sobre o sentimento amoroso, como Denis de Rougemont (1988) e Octavio Paz (1994); além de uma das obras fundamentais da Antiguidade, *O Banquete* (2024), cujo conteúdo esclarece o tema do amor platônico. Para a análise específica do *Cântico*, recorreremos ainda às contribuições do espanhol Frei Luís de León (2013), do filósofo grego Orígenes (2018), do francês Bernardo de Claraval (2020) e do brasileiro Luís Inácio Stadelmann (1993).

No segundo capítulo, nomeado “A ‘arte engenhosa’ e o amor cortês: a projeção da lírica tradicional portuguesa”, apresentamos uma leitura das redondilhas camonianas, escritas em *medida velha*, cuja influência poética revela a poesia trovadoresca, sua temática, personagens e paisagens naturais, como também as influências recebidas pelos textos do *Cancioneiro Geral*, de Garcia de Resende. No plano formal, identificamos o uso das redondilhas maior e menor, nos gêneros vilancete e cantiga. No plano do conteúdo, encontramos temas dos olhos, a natureza, os enganos do amor e o humor da vida cotidiana. Todos os textos de Camões citados e analisados neste capítulo foram extraídos de suas *Rimas*, estabelecidas e prefaciadas por Álvaro Júlio da Costa Pimpão (1994). Entre os teóricos que nos auxiliam na leitura e compreensão dos versos do poeta, estão: Segismundo Spina (1971); os professores portugueses Vítor Manuel Aguiar e Silva (1993) e Avelino Soares Cabral (1994); os pesquisadores e escritores Ema Maria Tarracha Ferreira (1986); Hernâni Cidade (1992); António Muniz (1998); Paulo Roberto Sodré (2010); mais próximo a nós, as professoras Clarice Zamonaro Cortez (1999; 2015; 2017) e Márcia Maria de Melo Araújo (2015; 2017) bem como professor Pedro Carlos Louzada Fonseca (2013; 2015; 2017).

Nos terceiro e quarto capítulos, denominados “A ‘arte clássica’: Camões e os poetas portugueses do século XVI – a influência nacional” e “Francesco Petrarca e os poetas petrarquistas – a influência italiana”, respectivamente, investigamos as influências literárias que marcaram a lírica de Camões na *medida nova*. Em termos de conteúdo e forma, observamos influências de inspiração nacional, com características dos poetas clássicos portugueses Francisco Sá de Miranda, Bernardim Ribeiro, Diogo Bernardes e António Ferreira. De origem italiana, representada especialmente por Petrarca e os poetas petrarquistas. Para fundamentar nossa análise, recorreremos a diversos estudos, especialmente os realizados pelas pesquisadoras portuguesas Rita Marnoto (1997; 2000; 2006; 2016), Maria Vitalina Leal de Matos (2011) e Ana Filipa Gomes Ferreira (2011; 2019); pelos teóricos António José Saraiva e Óscar Lopes (1973) e Hernâni Cidade (1992); pelo crítico literário Otto Maria Carpeaux (2008); e pelos professores brasileiros Gian Mario Anselmi (2005) e Luís André Nepomuceno (2008).

Quanto ao *corpus*, as nossas maiores inquietações referiram-se às edições confiáveis sobre os textos de Camões, como as *Rimas* (organização de Álvaro Júlio da Costa Pimpão, 1994) e os textos do *Cântico dos Cânticos*. Ao longo dos

capítulos, diversos textos foram exemplificados em *medida velha* (cantigas e vilancetes) e em *medida nova* (sonetos e éclogas). No diálogo com *Cântico*, porém, a nossa seleção tornou-se mais restrita, pela preferência dos sonetos, o gênero lírico que, certamente, consagrou Camões como o maior poeta lírico do Classicismo.

Muitos são os trabalhos existentes sobre a poesia camoniana, apresentando teorias distintas, e livros publicados por autores portugueses, como Maria Vitalina Leal de Matos, Rita Marnoto, Hernâni Cidade, Vasco Graça Moura, Vitor Manuel Aguiar e Silva, Jorge de Sena, entre outros. Os brasileiros Segismundo Spina, Massaud Moisés, Maria do Amparo Tavares Maleval, Francisco Maciel Silveira, entre outros, também contribuíram com seus livros e artigos. A temática – apesar disso – é inovadora, ao apresentar a leitura de poemas líricos selecionados, a partir de suas diversas influências histórico-literárias, e as intertextualidades com o livro da Bíblia *Cântico dos Cânticos*, bem como as semelhanças temáticas entre ambos. Não encontramos, nos bancos de teses e dissertações brasileiras e estrangeiras, pesquisas que, a partir do tema Amor, focalizam a comparação e as intertextualidades existentes em poemas de Camões e o texto bíblico.

Esta tese, portanto, se justifica pelo nosso desejo de dar continuidade às pesquisas iniciadas anteriormente, em projetos de Iniciação Científica e de Mestrado. O objetivo final é contribuir com a fortuna crítica do poeta e reforçar a linha de pesquisa “Literatura e Historicidade”, do Programa de Pós-Graduação em Letras (Mestrado e Doutorado), da Universidade Estadual de Maringá, os possíveis estudos, pesquisas e leituras das *Rimas* camonianas.

1 A ANTIGUIDADE E O PRINCÍPIO DOS AMORES: A INFLUÊNCIA DAS TEORIAS CLÁSSICAS (EROS E ÁGAPE)

*“Que ele me beije com os beijos de sua boca
pois teu amor é melhor de vinho”
(Cântico 1, 2)*

“O amor está em baixa”, afirma José Ortega y Gasset (2019, p. 187). Isso é verdade, como lembra o autor, em todas as épocas anteriores, desde o tempo da Grécia, buscou-se uma formulação da teoria dos sentimentos. Os antigos, primeiro, orientaram-se na de Platão; depois, na doutrina estoica. Os medievos compreenderam a de São Tomás de Aquino bem como a dos árabes. Os homens do século XVII, na teoria das paixões de Descartes e Spinoza. Hoje, “[...] não possuímos nenhum ensaio, em grande estilo, de sistematizar os sentimentos” (Ortega y Gasset, 2019, p. 66), e não é necessário.

Ainda que não sejam essas antigas teorias suficientes para uma análise profunda do tema na atualidade, elas bastam para iniciarmos nossos estudos no campo literário, que, por sua vez, buscou a própria formulação: “Os poetas desde sempre, ornaram-no e lustraram-no com seus instrumentos cosméticos, dando-lhe uma estranha realidade abstrata, até o ponto de que antes de senti-lo o conhecemos, o estimamos e propomo-nos a exercitá-lo, como uma arte ou um ofício” (Ortega y Gasset, 2019, p. 82). Nesse sentido, podemos afirmar que a poesia lírica consolidou-se, ao longo do tempo, como um veículo do sentimento amoroso; e o que falam os poetas sobre o amor é tão preciso e profundo quanto os pensamentos filosóficos mais conceituados.

O soneto², por exemplo, uma composição poética de catorze versos, organizados em dois quartetos e dois tercetos, em sua origem, comportava quase

² O primeiro grande poeta a cultivar o soneto foi Dante (1265-1321); o mérito de consolidar-lhe a forma e o conteúdo, todavia, pertence a Petrarca (1304-1374), cuja obra impulsionou a difusão do gênero não apenas na Itália, mas também em outros países da Europa. Portugal, por exemplo, o conheceu no século XV, por intermédio de Sá de Miranda (1495-1558). Na origem, o soneto apresenta o seguinte esquema de rimas: abba / abba / cde / cde. Outras possibilidades, contudo, foram exploradas: abab / abab / ccd / ccd ou abba / abba / cdc / dcd. O metro mais recorrente no soneto é o decassílabo, marcado pelo acento nas 4ª, 7ª e 10ª sílabas. Quanto à estrutura, Massaud Moisés (1995) observa que diversos recursos foram empregados para superar a limitação imposta à criação poética pelos rigorosos quatorze versos. Dentre eles, destaca-se a adição de um estrambote ao terceto final, dando origem ao chamado soneto estrambótico, de estrambote ou de cauda. Quando organizado em duas quadras e dois tercetos, o soneto recebe a denominação de petrarquiano. O último verso, por sua vez, por encerrar a ideia central do poema, é conhecido como “fecho de ouro” ou “chave de ouro”.

exclusivamente temas amorosos. Com o tempo, ampliou-se para abarcar motivos satíricos, humorísticos, épicos e elegíacos. Ainda assim, os estados sentimentais parecem – até hoje – constituir uma característica intrínseca à sua natureza. “Por isso mesmo, na maior parte dos poemas deste gênero atribuíveis a Camões é esta a temática predominante, o que justifica plenamente [...] pelas ligações estreitas que se estabelecem entre ela e as próprias características do modo lírico” (Moreira, 1998, p. 39).

Essa combinação métrica, certamente, permitiu ao poeta extrair diversas possibilidades significativas da definição do Amor, uma das linhas de força que atravessa o discurso lírico do soneto camoniano e se constitui como elemento fulcral, ora um amor profundamente carnal, ora um amor espiritualizado. Maria Micaela Dias Pereira Ramon Moreira (1998, p. 39), pesquisadora portuguesa dos sonetos camonianos, ressalta: “Efectivamente, o argumento ou motivo conceptual principal do discurso do emissor lírico dos sonetos deste autor é o Amor visto, sentido, analisado, descrito e rememorado nas suas mais diversas formas e manifestações”. Anteriormente, a poesia provençal e o romance cortês.

Inicialmente, sabemos que diversas influências contribuíram para a formação da visão camoniana sobre o amor e a mulher. De Petrarca, o poeta herdou o gosto por transcendentalizar a figura feminina, apresentada como modelo de beleza, perfeição e plenitude. De Platão, absorveu a visão platônica da existência e a expressou em sua totalidade, influenciado também pelos *Diálogos de Amor*, de Leão Hebreu, autor que conciliou a tradição bíblica com o neoplatonismo. Da poesia provençal e do romance cortês, derivam a idealização da mulher como ser superior, quase divino e de beleza indescritível; a reverência absoluta do amante diante da Senhora; o sentimento de distância intransponível que os separa; e o motivo da morte por amor³.

Neste capítulo, apresentamos uma introdução às teorias clássicas que influenciaram a lírica camoniana e, sobretudo, contribuíram para a configuração de

³ Uma constante do amor cortês trovadoresco, a **morte por amor** está presente nas Cantigas de Amor e reflete a vivência de um amor insatisfeito, decorrente da não correspondência da dama, que, de forma impiedosa, mostra-se inacessível às solicitações do trovador amante. A Cantiga de Escárnio e Maldizer de Pero Garcia Buralês – “Roi Queimado morreu com amor” – constitui um exemplo satírico e jocoso dessa expressão do sentimento amoroso (que, por lhe causar dor, leva o trovador a desejar a morte), parodiando um motivo recorrente nas Cantigas de Amor da maior parte dos trovadores galego-portugueses. Essa relação entre a “morte” e o “amor” é lembrada e, posteriormente, reelaborada na lírica camoniana, como bem expressa o soneto “A Morte, que da vida o nó desata”, de Camões.

sua visão sobre o amor e a mulher. Pontuamos uma aproximação entre os sonetos amorosos de Camões e o *Cântico dos Cânticos*, por serem úteis para a análise da percepção do amor e sua representação na Antiguidade e no Renascimento. Elegemos um *corpus* de sonetos de Camões, segundo a edição preparada e prefaciada por Costa Pimpão (1994), que se enquadram nas características dos sonetos amorosos⁴.

Naturalmente, a escolha, embora apresente certo grau de subjetividade, aspecto inerente ao estudo literário, não se deu de modo aleatório. Na seleção dos textos, chama a nossa atenção aqueles que, de alguma forma, apresentam as influências investigadas. Julgamos importante analisar, cuidadosamente, o texto camoniano (bem como o *Cântico*), indicando claramente a base das nossas interpretações, motivo pelo qual restringimos o *corpus* da análise. Com efeito, dividimos, inicialmente, este capítulo em duas seções, a partir das seguintes unidades temáticas: (1) “*Eros*: entre o desejo e a *Idea* – as origens platônicas do amor” e (2) “*Ágape*: a idealização do amor divino na tradição ocidental”. Incluímos, em seguida, uma terceira seção, na qual apresentamos nosso conhecimento de Camões, enquanto homem e poeta.

1.1 EROS: ENTRE O DESEJO E A *IDEA* – AS ORIGENS PLATÔNICAS DO AMOR

A Antiguidade greco-romana compreendeu o amor como uma paixão dolorosa e equiparada a uma doença, quando ultrapassa os limites da simples volúpia, considerada seu fim natural. Apesar disso, esse sentimento é digno de ser vivido e, em si mesmo, desejável. Essa concepção herdada dos poetas alexandrinos e romanos, em certo sentido, permanece atual: o amor continua a ser entendido como uma busca pela completude, expressão de uma carência essencial do ser humano, “como a matéria simples busca a forma” (Camões, 1994, p. 126). No mundo antigo, entretanto, não existiu propriamente uma doutrina do amor, isto é, um sistema de ideias, práticas e condutas que fosse partilhado socialmente (Paz, 1994). Além da

⁴ “Atribuímos a classificação genérica de sonetos amorosos àqueles em que o Amor, suas causas, efeitos e agentes constituem o motivo conceptual principal do discurso do emissor lírico” (Moreira, 1998, p. 41).

*Ars amatoria*⁵ (A Arte de amar), de Ovídio, a teoria que mais se aproximou desse papel foi o *Eros* platônico.

O filósofo grego concebeu a existência de dois planos distintos da realidade: o mundo sensível, percebido pelos sentidos, e o mundo inteligível, constituído por ideias puras e eternas (ideal). Segundo essa perspectiva, o mundo sensível configura-se como uma imitação imperfeita ou reflexo dos arquétipos ideais que compõem o mundo inteligível. Nesse sentido, Platão desnaturalizou o amor ao convertê-lo em um erotismo filosófico e contemplativo, afastado da experiência humana concreta e do qual a mulher estava excluída. Em *O Banquete*, o discurso de Sócrates introduz esse conceito platônico de amor:

E se encontra uma bela alma, nobre e de boa natureza, então a acolhe ainda mais intensamente, no que é correspondido. E junto desse ser humano que encontrou, ele imediatamente se torna pleno de discursos sobre a virtude, o que é necessário para ser um homem bom (209c) e do que ele deve se ocupar. Então, passa a educá-lo (Platão, 2024, p. 73)⁶.

Esse fragmento faz parte de um dos diálogos mais literários de Platão, que tem como tema o amor. Em algum momento dos anos finais do século V a.C., alguém questiona Apolodoro, discípulo de Sócrates, a respeito de um banquete promovido por Ágaton (o tragediógrafo), do qual seu mestre havia participado com outras figuras notáveis da época. Apolodoro faz o relato, e o discurso de Sócrates chama nossa atenção. Diferentemente dos anteriores (de Fedro, Pausânias, Erixímaco, Aristófanes, Ágaton), que, possivelmente, representam as opiniões e os pontos de vista da época, Sócrates expressa as ideias de Platão. O filósofo relata a seus ouvintes uma conversa que teve com a sacerdotisa estrangeira, Diotima de Mantinea. Nesse diálogo, descobrimos que *Eros* não é um deus, mas uma divindade menor e intermediária entre os homens e os deuses.

⁵ Trata-se de uma série de livros (três), escritos em versos, dedicados à arte da sedução. Os dois primeiros volumes dirigem-se aos homens, a fim de ensiná-los a conquistar os corações femininos e manter a amada. O terceiro volume é escrito para as mulheres, ensinando-as como atrair os homens. Os livros abordam, também, o amor extraconjugal, a beleza, a dominação e a liberdade do prazer e do pudor.

⁶ Na citação, Sócrates refere-se às relações homoeróticas, como vividas em Atenas, e instrui que, ao encontrar um jovem belo, o adulto que deseja gerar por meio da virtude se torne seu amante e, ao mesmo tempo, responsável por sua *paideia* (educação). Esse contato com o belo geraria “filhos” (mais promissores do que teria com uma mulher) e uma amizade sólida, “[...] já que são mais belos e imortais os filhos dessa comunidade” (Platão, 2024, p. 73-74).

De acordo com o mito relatado por Sócrates, *Eros* foi concebido durante o nascimento de Afrodite, por isso está sempre junto a ela. É filho de Poros (Recurso) e Pênia (Pobreza), isso explica sua natureza de intermediário: comunica a luz com a sombra, o mundo sensível com as ideias. Por ser filho da Pobreza, busca a riqueza; mas, também, por ser filho da Abundância, a distribui. Da conciliação da natureza dos pais, *Eros* caracteriza-se como “[...] corajoso, vigoroso e firme, espantoso caçador, sempre tecendo artifícios, desejoso da prudência e cheio de recursos, a filosofar por toda a vida, mago espantoso, feiticeiro e sofista” (Platão, 2024, p. 65, grifo nosso).

É válido esclarecer que, para o que denominamos amor, os gregos tinham diversas palavras. C. S. Lewis (2017) distingue-as da seguinte forma: *Storgé*, o amor familiar; *Philia*, a amizade; *Ágape*, o amor divino; e *Eros*, paixão amorosa, que, de maneira mais ampla, indica o profundo desejo por algo que falta. A partir dessa generalização, podemos afirmar que o amor, enquanto *Ágape*, é o foco do Novo Testamento, e *Eros*, o tema central do *Banquete*. Embora Brandão (2024, p. 8) afirme que essa obra “[...] não é um tratado teórico, mas, como sugere sua cena final, na qual apenas Sócrates, Ágaton e Aristófanes restam acordados (223d), uma mistura entre tragédia, comédia e filosofia [...]”, encontramos nela uma teoria platônica do amor. No decorrer do discurso de Sócrates, observamos que a realização dos anseios amorosos do ser humano ocorre pela contemplação do belo, alcançada a partir da ascensão nas diversas etapas até se chegar àquele que lhe apresenta uma forma superior de virtude.

Voltemos à citação anterior, na qual Sócrates instrui que a contemplação do belo se inicia com o amor pelos jovens e pela apreciação da beleza de seus corpos (“nobre e de boa natureza” – Platão, 2024, p. 73). Aos poucos, na visão do filósofo, é possível acender “[...] cada vez mais no belo, como que por degraus, de um só para dois, de dois para todos os belos corpos, dos belos corpos para as belas ocupações, das belas ocupações para os belos conhecimentos [...]” (Platão, 2024, p. 76). Entendemos, nesse discurso de Sócrates, que, para se chegar à definição do amor, o filósofo parte da apresentação de seu objeto, o belo. Ele é o ponto de partida (o caminho) para se alcançar cada vez mais realidades elevadas, em que a contemplação e os bens da alma são mais importantes que a busca pelos prazeres terrenos (do corpo).

Essa concepção platônica do amor foi transmitida à cultura medieval e, posteriormente, ao Renascimento. É nas páginas dos *Diálogos* de Platão, processadas, indiretamente, mediante o estudo de Plotino (205-270)⁷ e as contribuições dos neoplatonistas, que se encontra a base da poesia provençal e da poesia petrarquista, a qual diviniza a mulher por considerá-la reflexo da “eterna luz” e da “divina formosura”. Por isso, entre todas as influências ocorridas na obra de Camões, o platonismo é, sem dúvida, o mais acentuado. O mundo visível e aparente “[...] quase não o atraía; atraía-o, sim, o mundo invisível ou ideal, ou antes a sombra das coisas aparentes era o que o atraía” (Martins, 1981, p. 49). Esse ideal platônico manifesta-se, em parte, no soneto:

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.

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 como 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.
(Camões, 1994, p. 126).

Dissertativo em sua explanação, o eu lírico do poema expressa a tensão entre a satisfação no plano ideal (platônico) e o desejo no plano corpóreo (físico). Para desenvolver esse raciocínio, o texto organiza-se em duas partes. Nas duas primeiras estrofes, observamos a influência da teoria platônica da idealização, segundo a qual a união com a amada ocorre pela imaginação (no âmbito do pensamento) e, portanto, deveria satisfazer o amante. Nos tercetos, o eu lírico nega que esse contato idealizado (distante) possa ser harmonioso e suficiente e, com base nos princípios de Aristóteles, relacionados ao mundo sensível, o sujeito poético afirma

⁷ Segundo Brun (1988, p. 18), Plotino, filósofo grego, “[...] desejoso de purificar as doutrinas dos Antigos, empenhou-se em mostrar a harmonia do platonismo e do aristotelismo quanto aos grandes problemas, principalmente os da imortalidade da alma e da união com o corpo”.

que o amor jamais se realiza plenamente sem a correspondência material, física. Assim, o sentimento amoroso é concebido como a matéria que busca a forma, isto é, o amante que busca a amada, não como um meio, mas como um fim. Nesse sentido, Camões se distancia do platonismo puro, visto que a amada é considerada como um fim a atingir, e não um meio para se alcançar a Beleza.

Em uma análise mais detalhada, identificamos na primeira quadra a construção de uma tese, logicamente encadeada pelo uso das conjunções – causais (“por virtude de”), conclusivas (“logo”), explicativas (“pois”), condicionais (“se”) e comparativas (“como”) – e de inspiração platônica, que resolveria o problema do desejo por meio da identificação (“transformação”) de “amador” e “amada”. Na segunda quadra, o poeta insere, porém, um elemento inesperado, denunciando a persistência do desejo, por meio de uma interrogativa (“que mais deseja o corpo de alcançar?”). Mas, ainda na linha de influência platônica e petrarquizante, retoma nos versos sete e oito seguintes, a mesma teoria da primeira quadra, respondendo que a satisfação do desejo encontra-se: “Em si somente [...] / pois consigo tal alma está liada”.

Nos quatro versos seguintes, que se integram ao primeiro terceto e início do segundo, o eu lírico parece recorrer às categorias aristotélicas de substância (“acidente”, “matéria” e “forma”), apresentando uma explicação para a persistência do desejo: a figura da amada (“[...] esta linda e pura semideia”), que se fixa no pensamento como ideia e, em sua alma, se “conforma”. Finalmente, nos dois últimos versos que compõem o segundo terceto, o eu lírico formula a seguinte conclusão: o “vivo e puro amor” (amor espiritual) não pode “descansar” em si, tem de “buscar a forma” (amor carnal) para se realizar, isto é, a satisfação do desejo.

A primeira parte, portanto, é de inspiração platônica, mas, para responder à inquietante interrogação dos versos cinco e seis (quanto à permanência do desejo), o sujeito lírico, a partir do nono verso, utiliza-se das teorias aristotélicas. Para Aristóteles, a matéria, que é existência virtual, se realiza somente mediante as formas; nesse sentido, no soneto, o amor puro (mental) é apresentado como “matéria”, enquanto o desejo do corpo realizado é a sua “forma”. Logo, a teoria (platônica e petrarquizante) é apenas uma ilusão, que jamais poderá conter o “vivo e puro amor”.

Quanto à figura feminina presente no soneto, ela é descrita a distância e evocada na imaginação do eu lírico (“semideia”)⁸, caracterizando-se por uma ambivalência que reforça a oposição entre alma (“pura”) e corpo (“linda”). Essa é uma linha, como lembra Octavio Paz (1994, p. 34), que delimita a fronteira entre amor e erotismo. Nas palavras do autor: “O amor é atração por uma única pessoa: por um corpo e uma alma. [...] Sem erotismo – sem forma visível que entra pelos sentidos – não há amor, mas este atravessa o corpo desejado e procura a alma no corpo e, na alma, o corpo”. Em síntese, o sujeito poético não ama apenas a matéria que adquire forma (corpo), mas a essência que nela se vislumbra (alma) – a pessoa inteira (corpo e alma). A mulher, portanto, manifesta-se nos versos líricos como o “ser amado”; ela importa pela dor que causa ao amante, pelo desejo que desperta e pela poesia que inspira.

Em outro texto camoniano, o amor assume novos contornos, revelando de forma mais pura a influência do platonismo:

Quando da bela vista e doce riso,
tomando estão meus olhos mantimento,
tão enlevado sinto o pensamento
que me faz ver na terra o Paraíso.

Tanto do bem humano estou diviso,
que qualquer outro bem julgo por vento;
assí, que em caso tal, segundo sento,
assaz de pouco faz quem perde o siso.

Em vos louvar, Senhora, não me fundo,
porque quem vossas cousas claro sente,
sentirá que não pode merecê-las.

Que de tanta estranheza sois ao mundo,
que não é d’estrinhar, Dama excelente,
que quem vos fez, fizesse Céu e estrelas.
(Camões, 1994, p. 120).

No soneto “Quando da bela vista e doce riso”, observamos a valorização do impulso amoroso em sua dimensão pura, que, diferentemente do texto anterior, é marcado pela ausência de interesses terrenos ou desejos sensuais. Nesse poema, o amor é representado como um sentimento leve e positivo, a perturbação que suscita no sujeito lírico não está associada a um pungente dilaceramento; ao contrário, é um

⁸ “Semideia”, do latim *semidea*, figura mitológica meio humana e meio divina. O termo pode ser usado para se referir a uma heroína divinizada ou, em um sentido figurado, a uma mulher de beleza extraordinária ou qualidades superiores.

depreender-se da terra e dos seres humanos para imaginar a amada (“tão enlevado sinto o pensamento”). O soneto combina a caracterização louvada da Senhora, por meio de uma seleção de elogios destinados a sobressair a sua natureza celestial, e a descrição dos seus efeitos no sujeito lírico.

Na primeira quadra, são eleitos o olhar formoso (“a bela vista”) e o riso suave (“doce riso”) para representar a beleza da dama, que desperta no amante uma emoção arrebatadora, fazendo-o, por meio dela, ascender ao paraíso (“tão enlevado sinto o pensamento / que me faz ver na terra o Paraíso”). Na segunda quadra, sucedem-se as hipérboles elogiosas, chegando o amante a afirmar que perante a beleza de sua amada bem pouco faz quem endoidece (“assaz de pouco faz quem perde o siso”). Nesses versos, embora o amante apresente um leve desequilíbrio, causado pelos sentimentos amorosos, a linguagem é límpida e de efeito habilmente estudado: métrica e rimas regulares; paralelismo nas construções (“assi que [...]” / “assaz de [...]”) e jogos de palavras (“sento”, “sente”, “sentirá”, “fez”, “fizesse”).

Os tercetos constituem a segunda parte da composição, na qual o eu lírico se dirige diretamente à dama, por meio de dois vocábulos recorrentes: Senhora e Dama⁹, para manifestar a sua falta de preparo para louvá-la adequadamente (“Em vos louvar, Senhora, não me fundo”). Por fim, o soneto se conclui com uma figura etimológica composta pelo jogo de palavras “estranheza” e “estranho” (“Que de tanta estranheza sois ao mundo, / que não é d’ estranhar, Dama excelente”), o qual serve suporte ao elogio que compara a mulher ao Céu e às estrelas: “que quem vos fez, fizesse Céu e estrelas”.

A imagem feminina, por sua vez, é de perfeição e superioridade. Em termos físicos, ela é imprecisa; em termos espirituais (qualidade), seus traços confundem-se com a figura da *dona angelicata* do *dolce stil nuovo*: “[...] Dama excelente, / que quem vos fez, fizesse Céu e estrelas”. Em última análise, ela é um objeto inapreensível e intangível (“do bem humano estou diviso”), diante do qual o sujeito lírico assume uma atitude de humilde contemplação (“Quando da bela vista e doce riso, / tomando estão meus olhos mantimento”), a fim de se elevar ao mundo inteligível, isto é, ao Céu Cristão (o Paraíso).

⁹ As formas de tratamento Senhora e Dama, utilizadas no soneto de Camões, remetem à cortesia amorosa, oriunda da lírica provençal, e expressam a submissão do eu lírico à mulher, concebida como suserana; ao utilizar essas expressões, o trovador exprime seu desejo de ser aceito como vassalo.

Eis, aqui, uma nota de petrarquismo, ou melhor, de platonismo: um ideal de amor que contempla a distância como parte integrante da sua essência e a mulher como um objeto perseguido e fugidio, que suscita o desejo, mas não o satisfaz. Consequentemente, “[...] a mulher individualidade não tem mais do que um papel secundário. Ela não passa de um pretexto enquanto objecto do amor. Como tal, quase se diviniza, a tal ponto é superior o símbolo a que alude. Mas não mais que isso: um sinal, uma ausência” (Matos, 1980, p. 62-63).

A partir da leitura dos sonetos “Transforma-se o amador na cousa amada” e “Quando da bela vista e doce riso”, podemos apontar duas teorias que envolvem a natureza amorosa na poesia de Camões: a primeira refere-se às manifestações eróticas, marcadas de sensualidade; e a segunda, às manifestações espirituais. Em ambas, a figura feminina (ora sensual, ora destituída de qualquer traço erótico) é descrita conforme um ideal de beleza. Varia, no entanto, a atitude do amante, que algumas vezes anseia pela posse física (“o vivo e puro amor de que sou feito”); outras renuncia a tudo, até mesmo a vê-la (“Tanto do bem humano estou diviso”), para assim obter outra forma de união (mística), que acontece pela contemplação (“tão enlevado sinto o pensamento / que me faz ver na terra o Paraíso”).

Aqui, surge um questionamento: por que, em ambas as teorias, o poeta parece recorrer ao platonismo? Ou melhor, por que o uso do platonismo perante o amor sensual de uma mulher aparentemente tocável? A fim de responder a esses questionamentos, selecionamos outro texto para análise:

Pede-me o desejo, Dama, que vos veja,
não entende o que pede, está enganado.
É este amor tão fino e tão delgado,
que quem o tem não sabe o que deseja.

Não há cousa a qual natural seja
que não queira perpétuo o seu estado;
não quer logo o desejo o desejado,
por que não falte nunca onde sobeja.

Mas este puro afeito em mim se dana;
que, como a grave pedra tem por arte
o centro desejar da Natureza,

assim o pensamento (pela parte
que vai tomar de mim, terrestre, humana)
foi, Senhora, pedir esta baixeza
(Camões, 1994, p. 120).

Nesse soneto, o poeta retoma o tema da dualidade do sentimento amoroso, expresso na tensão entre “amor” e “desejo”, ambos despertados, ainda que não declaradamente, pela beleza feminina. As definições propostas por Ortega y Gasset (2019) e Octavio Paz (1994) para o verbo “desejar” contribuem para a compreensão dessa temática. Segundo Ortega y Gasset (2019, p. 68, grifo nosso), “Desejar algo é, em definitivo, tendência à **possessão** desse algo; onde possessão significa, de um modo ou de outro, que o objeto entre em nossa órbita e venha como a formar parte de nós”. Para Octavio Paz (1994, p. 42, grifos nossos), “O desejo é [a] busca de **possuir** o melhor [...]”.

Dessas definições, destacamos as expressões “possessão” e “possuir”, que remetem à união entre o amante e o objeto amado. Nos versos iniciais do poema, o eu lírico, subjugado à tirania dos sentimentos e à perturbação sensual provocada pela amada, reconhece esse impulso de possessão: “Pede-me o **desejo**, Dama, que vos veja” (grifo nosso). Sob a perspectiva platônica, compreendemos que, na ascensão em direção à ideia do Belo, a alma, movida por sua ânsia de perfeição, tende a identificar-se com o objeto amado, que, no mundo terreno, funciona como reflexo do ideal (Cidade, 1992). Entretanto, essa identificação, no poema, não se limita ao plano espiritual ou ideal. Ao contrário, o poeta afasta-se do idealismo platônico, pois essa união carece de realização física, como expressa o eu lírico: “(pela parte / que vai tomar de mim, terrestre, humana) / foi, Senhora, pedir esta baixeza”.

Quando se efetiva, todavia, o desejo morre, pois “[...] fenece ao satisfazer-se” (Ortega y Gasset, 2019, p. 68); por isso, na primeira quadra, o sujeito declara: “não entende o que pede, está enganado” e, na segunda, explica: “não quer logo o desejo o desejado, / por que não falte nunca onde sobeja”. Assim, o eu lírico apaixonado presume que esse amor carnal (o desejo) não deveria ser consumado, pois, ao concretizar-se, possivelmente se extinguiria; sua vontade, porém, é perpetuá-lo.

Contrariamente ao desejo, o amor é “[...] um eterno insatisfeito” (Ortega y Gasset, 2019, p. 68), sendo definido pelo sujeito lírico em dimensões quase espirituais: “É este **amor** tão fino e tão delgado¹⁰, / que quem o tem não sabe o que deseja” (grifo nosso). Esse sentimento é, no entanto, corrompido (“mas este puro afeito em mim se dana”) pelos desejos carnavais. Essa oposição cria uma tensão no

¹⁰ Aqui, o poeta parece fazer alusão ao *fin’ amors*, que significa um amor “purificado”, “refinado”. “Um amor que não tinha por fim nem o mero prazer carnal nem a reprodução” (Paz, 1994, p. 70).

poema: ao mesmo tempo que aspira perpetuar o desejo (“não há cousa, a qual natural seja, / que não queira perpetuar seu estado”), o eu lírico se reconhece como humano e terrestre (“pela parte / que vai tomar de mim, terrestre, humana”). Ele é, então, atraído pelos encantos da amada, justificando-se nos versos finais do poema: “assim o pensamento [...] foi, Senhora, pedir esta baixeza”.

Em termos linguísticos, para acentuar essa oposição entre “amor” e “desejo”, o poeta associa-os a outros vocábulos caracterizadores. Amor, por exemplo, recebe os seguintes adjetivos: “fino”, “delgado”, “puro”, “natural”, “perpétuo”; enquanto, desejo: “engano”, “dana”, “baixeza”, “terrestre”, “humana”. A composição poética do soneto, também, reforça o tema. Como todo soneto clássico camoniano, o poema em análise possui quatorze versos decassílabos, com acentuação nas 6ª e 10ª sílabas. Quanto às rimas, os dois quartetos seguem o esquema rítmico interpolado (ABBA); e os tercetos seguem o esquema alternado (CDE e DCE).

Na primeira quadra, tem-se a apresentação da ideia principal: os dois primeiros versos referem-se ao desejo e à repreensão desse sentimento (“Pede-me o desejo, Dama, que vos veja, / não entende o que pede, está enganado”); ao passo que os dois últimos introduzem a noção de amor sensível e delicado (“É este amor tão fino e tão delgado, / que quem o tem não sabe o que deseja”). Na segunda quadra, o poema desenvolve a ideia inicial, enfatizando a necessidade de preservar o sentimento amoroso em sua forma pura, considerada pelo eu lírico a única maneira de torná-lo permanente (“não quer logo o desejo o desejado, / por que não falte nunca onde sobeja”). Por essa razão, o sujeito poético tem uma luta interna contra o próprio desejo, a fim de não ceder a ele. Essa tensão é acentuada pelo uso das negativas “não” e “nunca” (“Não há cousa”; “não queira”; “não quer”; “não falte”; “nunca”).

No primeiro terceto, introduzida por uma oração sindética adversativa (“Mas este puro afeito em mim se dana”), observamos a construção metafórica que reforça esse conflito interior: “que, como a grave pedra tem por arte / o centro desejar da Natureza”. Em outras palavras, o amor, apesar dos esforços do sujeito, inevitavelmente se corrompe, como uma pedra lançada e atraída para o centro da gravidade. Por fim, no terceto final, o soneto se conclui com a seguinte reflexão:

assim o pensamento (pela parte
que vai tomar de mim, terrestre, humana)
foi, Senhora, pedir esta baixeza.

(Camões, 1994, p. 120).

Aparentemente, sem nenhum sentimento de culpa, o eu lírico constata que sua natureza humana e terrestre aflora-se diante da contemplação da beleza feminina; e o pensamento, uma das coisas que o amor faz nascer no sujeito (Ortega y Gasset, 2019, p. 67), suscita-lhe o desejo. As palavras de C. S. Lewis (2017, p. 127) explicam, perfeitamente, esse estado de enamoramento: “Ele está cheio de desejo, mas o desejo não pode ser satisfeito de forma sexual. Se você perguntar o que ele quer, a resposta verdadeira muitas vezes seria ‘Continuar a pensar nela’. Ele contempla o amor”.

Retomamos o questionamento feito anteriormente, acerca do platonismo na poesia de Camões, e constatamos que, conforme a professora Maria Vitalina Leal de Matos (1980, p. 61), ele “[...] aparece como via de acesso à beleza, método para o saber e para outra forma de união; a única forma de dar conta do mistério da realidade excessiva do amor, do desejo que o prazer não aplaca [...]”. Assim, mesmo quando o amor carnal se manifesta em sua plenitude, ele é atenuado pela sublimação das expressões platônicas do amor (“está no pensamento como ideia” ou, ainda, “não entende o que pede, está enganado”), que afastam o objeto amado e garantem, desse modo, a insatisfação e a permanência da chama (“como a matéria simples busca a forma”; “por que não falte nunca onde sobeja”). Identificamos, assim, nos textos analisados, o desejo do poeta de harmonizar o sentimento voluptuoso, despertado por Vênus, e a reverência petrarquiana sentida perante Laura.

Em síntese, podemos afirmar que há, na poesia de Camões, dois ideais de amor, um sensual e outro espiritual, que jamais se neutralizam. Nos próximos capítulos, ao aprofundarmos o estudo da lírica, examinaremos mais atentamente como as influências clássicas se manifestam na obra do poeta e se conciliam com sua visão espiritual e sensual do amor, também, por meio das contribuições da poesia petrarquista e da lírica tradicional portuguesa. Por ora, dedicaremos nossa atenção à compreensão do amor divino, *Ágape*, e suas evidências na lírica. Essa é, também, uma influência da Antiguidade que aparece na obra de Camões e outros poetas portugueses do século XVI.

1.2 ÁGAPE: A IDEALIZAÇÃO DO AMOR DIVINO NA TRADIÇÃO OCIDENTAL

A poesia lírico-amorosa de Camões se enraizou na tradição amorosa do século XVI, refletindo atitudes e concepções herdadas da lírica trovadoresca e da poesia petrarquista. Nesse contexto cultural, o pensamento de estudiosos e seguidores de Platão, como Marsílio Ficino e Leão Hebreu, exerceu influência decisiva sobre os teóricos do amor e, por conseguinte, sobre a obra de Camões. A lírica amorosa camoniana incorpora esses elementos, fundamentando-os em uma atitude religiosa, característica que, também, está presente na obra desses teóricos.

Marsilio Ficino (1433-1499), tradutor dos diálogos de Platão para o latim e fundador da Academia Platônica, em Florença, soube bem harmonizar o cristianismo e o platonismo. De acordo com Otto Maria Carpeaux (2008), o filósofo renascentista não se destacou por sua originalidade; todavia, conciliou com maestria o pensamento platônico com o cristianismo, dando origem ao platonismo cristão. Nas palavras do crítico: “O platonismo de Ficino, ansioso por adaptar-se à teologia mística do amor, chega a uma teoria emanatista do amor divino, espalhado no mundo” (Carpeaux, 2008, p. 350).

Leão Hebreu (1460/1465-1535), judeu-português de nome Judas Abarbanel, por sua vez, escreveu em italiano os *Dialoghi d'amore* (*Diálogos de Amor*), obra em que mescla o neoplatonismo à tradição judaica, relacionando os ensinamentos de Platão aos textos bíblicos. Profundamente culto, seu pensamento foi influenciado pelo neoplatonismo do filósofo judeu medieval Avicébron, pela mística dos vitorinos e de Bonaventura, bem como pelo platonismo de Ficino. Para Hebreu, a suprema felicidade humana reside no amor divino, levando o homem a desejar ardentemente a união com Deus (Moisés, 1997). Segundo Carpeaux (2008), sua identificação parcial entre o amor platônico e o amor sensual causou grande impacto na época. Seu pensamento exerceu profunda influência sobre autores como Pietro Bembo, Baldassare Castiglione, Pierre de Ronsard, Joachim du Bellay, Frei Luís de León, Camões, Montaigne e Cervantes.

Na poesia de Camões, são vários os momentos em que as características do neoplatonismo de Hebreu e Ficino se evidenciam. Vejamos os versos seguintes, colhidos da “Écloga VII”:

Amor é um brando afeito
que Deus no Mundo pôs e a Natureza
para aumentar as cousas que criou.

De Amor está sujeito
tudo quanto possui a redondeza;
nada sem este efeito se gerou.
(Camões, 1843, p. 231).

Elucidativos, os versos selecionados indicam que o lirismo amoroso de Camões tem em Deus o seu ponto de chegada: “nada sem este efeito se gerou”. Nesse sentido, concordamos com Massaud Moisés (1997), ao afirmar que a poesia camoniana se desenvolve em espiral, isto é, parte das paixões despertadas pela mulher (o Belo) para, então, alcançar o Absoluto (o Amor). Em outras palavras, o amor transita do mundo sensível para o inteligível, do humano para o divino.

Em relação a esse aspecto, tem-se uma aproximação entre a doutrina platônica e a cristã. Como observa Hernâni Cidade (1992, p. 145), “[...] os poetas [do Renascimento] sem dificuldades podiam exprimir pelos termos de uma a essência da outra, como confundindo na mesma corrente de lírica inspiração águas manadas de fontes diferentes, mas do mesmo veio subterrâneo”. Assim também, na obra de Camões, o pensamento platônico e o cristão se entrelaçam, dada a semelhança entre ambos. Os versos que melhor exemplificam essa característica da lírica camoniana se encontram no soneto:

Sete anos de pastor Jacob **servia**
labão, pai de Raquel, serrana bela;
mas não **servia** ao pai, **servia** a ela,
e a ela só por prémio pretendia.

Os dias, na esperança de um só dia,
passava, contentando-se com vê-la;
porém o pai, usando de cautela
em lugar de Raquel lhe dava Lia.

Vendo o triste pastor que com enganos
lhe fora assi negada a sua pastora,
como se a não tivera merecida;

começa de **servir** outros sete anos,
dizendo: – Mais **servira**, se não fora
para tão longo amor tão curta a vida.
(Camões, 1994, p. 131, grifos nossos).

Nesse poema, associam-se o tema da persistência do amor e a reflexão sobre a efemeridade da vida humana. O texto estabelece uma intertextualidade com a narrativa bíblica, afastando-se da linguagem prosaica do relato original. Camões

retoma a história de Jacó, na qual se narra que Labão, para permitir o casamento de sua filha Raquel com Jacó, impôs que o rapaz o servisse durante sete anos. Resignado, o filho de Isaque cumpre a exigência, mas é enganado no dia do casamento: em vez de Raquel, recebe em matrimônio Lia, a filha mais velha de seu tio, conforme os costumes da época. Após esse episódio, Jacó se submete a mais sete anos de trabalho para, enfim, desposar a amada Raquel.

Ao retomar essa história, Camões destaca a constância do amor dedicado por Jacob a Raquel, a “serrana bela”. Essa constância manifesta-se por meio da tríplice repetição da forma verbal “servir” (verbo essencialmente trovadoresco, no sentido de prestar serviço amoroso), na primeira quadra; da repetição da expressão “a ela”, no final do terceiro verso e no início do verso seguinte; e da inserção do conceito de vivência psicológica do tempo (“Sete anos [...]”; “Os dias [...] passava”). Esses recursos, empregados nos seis primeiros versos, evidenciam que o único propósito do amante é alcançar, como prêmio merecido, a posse de Raquel (“e a ela só por prêmio pretendia”). O objetivo do amante é, no entanto, interrompido no sétimo verso do soneto com a introdução da conjunção adversativa “porém”, que estabelece uma contraposição entre as duas irmãs no verso seguinte e determina, conforme Moreira (1998, p. 149), “seu destino cruzado”.

Após a narração do fato que introduz a decisão inesperada de Labão, nos versos sete e oito, o sujeito lírico expõe a reação triste do pastor e, em seguida, a transcrição direta de seu discurso hiperbólico: “dizendo: – Mais servira, se não fora / para tão longo amor tão curta a vida”. Esses dois últimos versos do soneto recolhem a voz direta do personagem, reforçando a mensagem que pretende transmitir: a imutabilidade do sentimento amoroso. Camões, aqui, glorifica o amor platônico e sugere que todo o sacrifício é mínimo, a própria existência humana é breve diante da possibilidade de realização amorosa (“para tão longo amor tão curta a vida”).

Conseguimos, ainda, entrever nesse texto um conceito que, em parte, se diferencia do amor platônico, ou melhor, que se junta a ele. Recordemos que, segundo o conceito platônico, *Eros* deseja a fusão essencial do indivíduo no deus. O amante, por sua vez, eleva-se por meio da paixão, despertada pelo belo (na figura da pessoa amada), até chegar à divina perfeição. O homem não se liga às criaturas, as quais não possuem qualquer excelência; e a pessoa amada é apenas o caminho para se alcançar a Suprema Beleza. Nesse sentido, “[...] a exaltação do Amor será

ao mesmo tempo sua ascese, a via que conduz para além da vida” (Rougemont, 1988, p. 58).

Compreendemos, então, que a experiência amorosa, sob a visão platônica, acontece entre o homem e o seu desejo por alcançar o divino, de modo que “não tenho, logo, mais que desejar, / pois em mim tenho a parte desejada”. O outro (o próximo), portanto, não existe, e o objeto amado não participa dessa relação. O Amor divino dá origem a uma nova via: a comunhão. Para que ela se efetive, é necessária a existência de dois sujeitos, em que um esteja para o outro; isso significa que um seria para o outro o próximo. Esse é *Ágape*, ele “[...] reconhece o próximo, e já não o ama como um pretexto para se exaltar, mas tal qual ele é na realidade de sua angústia e de sua esperança” (Rougemont, 1988, p. 58). Por isso, no soneto de Camões, a mulher não é o meio para alcançar a Suprema Beleza, é o fim a atingir, o prêmio (“e a ela só por prêmio pretendia”).

Outra característica desse amor (*Ágape*) é expressa por Camões, repetidamente, ao longo do poema, contido no ato de *servir*. Como instruiu um dos mais influentes escritores do *Novo Testamento*: “[...] sirvam uns aos outros mediante o amor” (Gálatas 5, 13). Assim, como forma de demonstrar seu amor a Raquel, serviu o pastor Jacob quatorze anos. No texto bíblico, serviu ao pai: “O senhor sabe muito bem quanto eu o tenho servido.” (Gênesis 30, 26). No soneto, “serviu a ela”; e, por ela, dispõe-se a “Mais **servira**”. Essa atitude está à semelhança do amor definido por Paulo, em uma de suas epístolas aos Coríntios: o amor tudo sofre, tudo espera, tudo suporta.

Segundo o *Evangelho de Mateus* (22, 34-40), *Ágape* indica uma escolha para servir a Deus, amar ao próximo e aceitar o outro sem esperar nada em troca. Ele consiste na escolha deliberada de quem ama, e não no merecimento da pessoa que recebe o amor. Esse tipo de amor, raramente, aparece nos escritos gregos seculares. Na Bíblia, é usado em diversos momentos para descrever o amor de Deus: “Porque Deus amou o mundo de tal maneira que deu o seu Filho unigênito, para que todo aquele que nele crê não pereça, mas tenha a vida eterna” (*João* 3, 16). Esse versículo é uma das referências mais explícitas ao amor de Deus, ele resume a essência do cristianismo, destacando o amor incondicional do Todo-Poderoso e o sacrifício de seu Filho (morte de Cruz) como meio de salvação e vida eterna para os homens. No texto do apóstolo Paulo citado, o amor é descrito como um “dom supremo” e recebe as seguintes características:

Quadro 1 - Ágape, segundo o apóstolo Paulo

O amor é	paciente, benigno, verdadeiro, tudo crê, tudo espera, tudo suporta.
O amor não é	ciumento, orgulhoso, vaidoso, grosseiro, egoísta, exasperado, ressentido.

Fonte: adaptado de 1 Coríntios (13, 4-7).

Descrição: o quadro apresenta duas linhas e duas colunas. Na primeira linha, as características do amor: paciente, benigno, verdadeiro, tudo crê, tudo espera, tudo suporta. Na segunda linha, uma seleção de adjetivos que não se lhe caracterizam: ciumento, orgulhoso, vaidoso, grosseiro, egoísta, exasperado, ressentido.

A definição apresentada acima nos remete, ainda, a outro soneto de Camões, no qual, a despeito das rigorosas dores do amor experienciadas pelo eu lírico, ele não o compreende como um sentimento maléfico; ao contrário, define o amor como brando e generoso. Para o sujeito poético, quem discorda dessa verdade e diz ser o amor efêmero, ingrato e cruel merece descrédito e castigo, pois são os males do amor um bem. Vejamos o soneto:

Quem diz que Amor é falso ou enganoso,
ligeiro, ingrato, vão, desconhecido,
sem falta lhe terá bem merecido
que lhe seja cruel ou rigoroso.

Amor é brando, é doce e é piedoso.
Quem o contrário diz não seja crido,
seja por cego e apaixonado tido,
e aos homens, e inda aos deuses, odioso.

Se males faz o Amor, em mi se vêm;
em mi mostrando todo o seu rigor,
ao mundo quis mostrar quanto podia.

Mas todas as suas iras são de amor;
todos estes males são um bem,
que eu por todo outro bem não trocaria.
(Camões, 2023, p. 55).

Nas quadras, o poeta enumera os adjetivos que qualificam o amor. Em um primeiro momento, sob a visão negativa daqueles que sofreram seus efeitos, caracteriza o amor como “falso”, “enganoso”, “ligeiro”, “ingrato”, “vão” e “desconhecido”; na sequência, sob o ponto de vista do próprio eu lírico, como “brando”, “doce” e “piedoso”. Embora se utilize apenas de três adjetivos para

qualificar o amor, em oposição às seis palavras negativas usadas anteriormente, reforça sua perspectiva por meio do descrédito da visão diferente: “Quem o contrário diz não seja crido, / seja por cego e apaixonado tido”.

Nos tercetos, novamente, o sujeito valida sua opinião; agora, mostrando-se confiável para argumentar sobre o amor, uma vez que ele mesmo experienciou esse sentimento, bem como seus males e rigor (“Se males faz o Amor, em mi se vêm”). Assim, contrariando as expectativas do leitor, conclui o poema ao afirmar que até mesmo “suas iras são de amor”, ou seja, são brandas; e seus “males são um bem”. Logo, com chave de ouro, finaliza: “por todo outro bem não trocaria”.

Um recurso bastante expressivo, ainda, chama a nossa atenção: a antítese na oposição entre as características negativas (seis, no total) e as positivas (apenas, três). A forma como o poeta utiliza esse recurso se assemelha à de Paulo, na carta aos Coríntios (Quadro 1). De forma visual, podemos assim exemplificar:

Quadro 2 - Amor, segundo Camões

O amor é	brando, doce, piedoso.
O amor não é	falso, enganoso, ligeiro, ingrato, vão, desconhecido.

Fonte: adaptado de Camões (2023).

Descrição: o quadro apresenta duas linhas e duas colunas. Na primeira linha, as características do amor: brando, doce, piedoso. Na segunda linha, uma seleção de adjetivos que não se lhe caracterizam: falso, enganoso, ligeiro, ingrato, vão, desconhecido.

Na comparação dos Quadros 1 e 2, observamos que os autores não apenas definem o que é amor, mas também o que não é, por meio do jogo de antíteses. No soneto de Camões, ele revela a complexidade e contrariedade do sentimento amoroso: “brando” x “falso”, “enganoso”; “doce” x “ligeiro”, “ingrato”; “piedoso” x “vão”, “desconhecido”. No texto bíblico do apóstolo Paulo, esse jogo (“sofredor” x “invejoso”, “soberbo”, “leviano”; “benigno” x “soberbo”; ou “Não folga com a injustiça, mas folga com a verdade” – 1 Coríntios 13, 6) parece ter um efeito distinto, pois a construção frasal lembra a passagem dos dez mandamentos – “não terás [...]”, “não farás [...]”, “não matarás”, “não furtarás” etc. (Êxodo 20) – formada pelo imperativo negativo. Ao analisarmos o texto de 1 *Coríntios* 13, observamos que a negativa, também, se repete; por vezes, em um paralelismo com outros versos (grifos nossos):

Quadro 3 - Paralelismo

Substantivo + negativa + verbo	- “o amor não é invejoso; - “o amor não trata com leviandade”;
Negativa + se + verbo	- “não se ensoberbece”; - “não se porta com indecência”; - “não se irrita”
Negativa + verbo	- “não busca os seus interesses”; - “não suspeita mal”; - “não folga com a injustiça”.

Fonte: a autora.

Descrição: o quadro apresenta três construções sintáticas que descrevem de forma negativa as ações atribuídas ao amor. A primeira construção (substantivo + negativa + verbo) aparece duas vezes; a segunda (negativa + se + verbo) e a terceira (Negativa + verbo) aparecem três vezes.

Por meio dessa construção linguística, o apóstolo Paulo ensina aos cristãos uma nova visão do amor, assimilando-o como mandamento, conforme anunciado pelo Messias: “³⁴Um novo mandamento vos dou: Que vos ameis uns aos outros; como eu vos amei a vós, que também vós uns aos outros vos ameis. ³⁵Nisto todos conhecerão que sois meus discípulos, se vos amardes uns aos outros.” (*João* 13, 34-35). Para finalizar, ambos os autores parecem concordar que o Amor a tudo é superior: “[...] eu por todo outro bem não trocaria” (Camões, 2018, p. 55); “Agora, pois, permanecem a fé, a esperança e o amor, estes três, mas o maior destes é o amor” (1 Coríntios 13, 13).

Em algumas versões bíblicas, *Ágape* – nos textos bíblicos citados – recebe o nome de Caridade. De todo modo, seja em hebraico *ahab*, seja no grego *ágape*, as palavras traduzidas para o nosso idioma como “amor” (ou caridade) indicam ações, atos conscientes em relação ao ser amado. Confirmam isso as descrições adjetivas (paciente, benigno, verdadeiro) e as ações “crê”, “espera” e “suporta” – outro ponto de semelhança com os mandamentos dados a Moisés (as ações que competem tanto ao amor quanto ao ato de servir a Deus – ou amá-lo). Aliás, “Quem tem os meus mandamentos e lhes obedece, esse é o que me ama.” (*João* 14, 21) – diz Jesus. No seio da cristandade, essa visão se aplica, também, à vida conjugal, de modo que o amor de Cristo por sua Igreja é semelhante ao do esposo pela esposa.

Inclusive, o texto de *Efésios* (5, 25) orienta: “Maridos, amem suas mulheres, assim como Cristo amou a Igreja e entregou-se a si mesmo por ela”.

Na introdução às *Homilias e Comentários ao Cântico dos Cânticos*, Freitas (2018) afirma que não houve, no passado, dificuldade para a imagem das núpcias entre Cristo e a Igreja se consolidar. Na literatura profética, há descrições da relação entre Deus e Israel em termos nupciais, e o *Novo Testamento* a reinterpreta, porque o próprio Cristo se apresenta como esposo, e a esposa o reconhece como quem dá a vida por ela. Por esse motivo, no início do século III, os Padres consideravam convencional a imagem e a linguagem nupcial para abordar a relação entre Cristo e a Igreja.

Na Bíblia, encontramos vários exemplos que justificam essa visão. No “Sermão Profético” de Jesus, especialmente no *Evangelho de Mateus* (25, 1-13), identificamos: “Então, o Reino dos Céus será semelhante a dez virgens que, tomando as suas lâmpadas, saíram ao encontro do Esposo”. João, o autor do livro *Apocalipse*, ao descrever a visão da nova Jerusalém e o encontro de Deus com os salvos, também utiliza a metáfora do casamento para simbolizar a união entre Deus e seu povo. Em *Apocalipse*, nos capítulos 19 (versículo 7) e 21 (versículo 2), ele escreve: “Regozijemo-nos, e alegremo-nos, e demos-lhe glória, porque vindas são as bodas do Cordeiro, e já a sua esposa se apresentou” e “E eu, João, vi a Santa Cidade, a nova Jerusalém, que de Deus descia do céu, adereçada como uma esposa ataviada para o seu marido”.

Serve, desse modo, de motivo para tratar da relação da alma humana com Cristo as metáforas amorosas da linguagem matrimonial. Segundo Freitas (2018), o homem conheceu apenas o amor como desejo e dom e, por isso, faltam-lhe descrições no âmbito da experiência mística. A partir dessa perspectiva, compreendemos por que o *Cântico dos Cânticos*, livro bíblico que não faz menção ao povo de Israel (ou a Deus) e retrata a atração física entre um homem e uma mulher, foi considerado uma mensagem divina endereçada ao ser humano. Hoje, concordamos com Octávio Paz (1994, p. 23), “[...] é impossível ler esse texto unicamente como textos eróticos ou como textos religiosos. São um e outro e algo mais, sem o qual não seriam o que são: poesia”. Logo, ao estudo inicial do *Cântico* e seus diálogos com os sonetos amorosos de Camões, dedicamos a próxima seção.

1.2.1 O Cântico dos Cânticos e a expressão do amor divino

O *Cântico dos Cânticos* é um livro poético, escrito originalmente em hebraico, que integra as Sagradas Escrituras, a Bíblia. Embora não existam referências à data de sua composição, de acordo com Stadelmann (1993), baseado em critérios linguísticos e históricos, pode-se presumir que ele foi elaborado por volta de 500 a. C. Quanto à autoria, diretamente relacionada à datação do poema, permanece uma incógnita. Tradicionalmente, atribuiu-se ao Rei Salomão (c. 970-933 a.C.); no entanto, essa concepção está, hoje, entre os estudiosos desacreditada, persistindo, porém, entre os exegetas do *Cântico*, adeptos à interpretação alegórica do poema. De todo modo, é possível, a partir dos indícios espalhados pelo *Cântico*, elaborar argumentações relativas à datação e autoria do poema (Cavalcanti, 2005).

Para os que defendem a interpretação alegórica, há no poema evidências internas que os apoiam, a começar pelo título, no qual se lê “Cânticos de Salomão”; além da menção explícita a Salomão, em várias partes do texto, por exemplo: (1, 1 e 5) “O Cântico dos Cânticos, que é para Salomão”; “[...], como as cortinas de Salomão”; (3, 7-11) “Eis o leito de Salomão, [...]”; “Uma leiteira fez o rei Salomão para ele das madeiras do Líbano”; “Saíam e vejam, ó filhas de Sião, o rei Salomão”; (8, 11 e 12) “Salomão tinha uma videira em Baal Hamon”; “As mil são para ti, Salomão, e as duzentos para aqueles que guardam seu fruto”, sendo identificado, por isso, em algumas leituras como o amante ou o esposo da Sulamita (Cavalcanti, 2005).

Outros elementos textuais, ainda, podem confirmar essa interpretação, como as referências à riqueza, ao luxo e aos bens importados (3, 6-11)¹¹, características do reinado de Salomão, bem como a constante menção à fauna e à flora, que trairiam a presença do rei, uma vez que seus interesses naturalistas eram de todos conhecidos. Para os doutores da Igreja Católica, por outro lado, o poema teria como autor o próprio Espírito Santo. São Bernardo de Claraval (1090-1153) confirma essa concepção, por meio de seu Sermão XVIII: “Que coisa nos ensina a nós, com

¹¹ **Cântico** 3, 6-11: “⁶O que é isto que vem subindo do deserto como uma coluna de fumaça, perfumado com mirra e olíbano, com todos os pós dos mercadores viajantes? ⁷Eis o leito de Salomão, sessenta homens poderosos em volta dele, dos homens poderosos de Israel. ⁸Todos eles empunham a espada, especializados na arte da guerra, cada um com a sua espada sobre sua coxa por causa do terror das noites. ⁹Uma leiteira fez o rei Salomão para ele das madeiras do Líbano. ¹⁰Ele fez pilares de prata, sua coberta de ouro, seu coxim de lã púrpura, sua parte interna enfeitada com amor pelas filhas de Jerusalém. ¹¹Saíam e vejam, ó filhas de Sião, o rei Salomão com a coroa com que sua mãe o coroou, no dia do seu casamento e dia da alegria do seu coração”.

certeza, o Espírito Santo neste capítulo?” (Claraval, 2020, p. 111), referindo-se ao *Cântico* 1.

Stadelmann (1993), em termos modernos, com argumentos elucidativos, esclarece essa questão da autoria e datação, considerando critérios linguísticos e históricos. Por meio de um estudo mais atento da gramática e da sintaxe, observamos que a língua hebraica, na qual o livro é escrito, apresenta indícios da influência do aramaico e de palavras de origem persa, características que se manifestam na língua hebraica, somente, após o período pós-exílico. Ao situar os temas no contexto histórico, Stadelmann (1993) relaciona-os com a temática abordada em outros livros:

Ora, em dois livros proféticos (Ag e Zc), que datam do ano de 520 a.C., há vaticínios sobre a importante função que Zorobabel, descendente davídico, vai desempenhar, como representante de Deus, na organização da comunidade de Judá, exercendo as funções reais, embora não elevado à realeza, pois a coroa, símbolo do poder real, ficará guardada no Templo de Jerusalém (Ag 2,20-23; Zc 6,12-14). As profecias sobre a reconstrução de Jerusalém prenunciam um destino glorioso da cidade, como centro religioso de Judá (Zc 1,17; 2,14-16; 8,7-8) e como sinal de eleição divina de Israel (Zc 1,16-17; 2,16; 3,2) (Stadelmann, 1993, p. 17).

Como os livros proféticos (*Ageu* e *Zacarias*) precederam a retomada da construção do Templo, após o período exílico (70 anos), culminando na inauguração em 515 a.C., o *Cântico dos Cânticos* provavelmente foi escrito antes da reconstrução de Jerusalém e da reconstituição de Judá como província. A data, portanto, não coincide com o reinado de Salomão (c. 970-933 a.C), e o argumento de que o texto por si mesmo confirma a autoria de Salomão não se sustenta. Nesse sentido, Cavalcanti (2005, p. 24) argumenta: “O título do poema em hebraico contém a cláusula *asher lishlomóh* que pode ser lida como ‘que é de Salomão’, indicando sua autoria, como ‘que diz respeito a Salomão’, indicando, neste caso, que dele trata ou a ele concerne”.

Conforme Cavalcanti (2005), se era costume, na época, incluir o nome do poeta junto ao título da obra, como testemunho de sua autoria, no caso do *Cântico*, o título é de construção tardia. Isso se deve, provavelmente, ao fato de a figura de Salomão ter se afluído no imaginário do povo judeu. Com a decadência de Israel, o povo oprimido se volta para o período salomônico como para a Idade de Ouro. Desse modo, conforme Y. David Weitman (2012), a palavra “Salomão”, que aparece

em toda a obra, não se refere ao autor, trata-se de uma dedicatória: “Àquela a Quem a paz pertence” ou “Rei a Quem pertence a paz”, em sentido religioso (bíblico), refere-se ao próprio Deus. Outra hipótese, com finalidade mercadológica, aponta uma manobra consciente para conferir prestígio a uma obra anônima. Atribuir ao rei a autoria dignificava o poema.

Se não Salomão, quem, então, poderia ter escrito os versos do *Cântico*?

Excluída a autoria salomônica, nenhuma hipótese razoável existe para sugerir qualquer outro autor (ou autora), repartindo-se os analistas entre os que defendem uma autoria singular do poema e os que o vêem como uma montagem anônima de diversos textos eruditos, ou mesmo populares, associados a festejos esponsalício, ou, ainda, segundo outras versões, uma coleção de cantos associados a ritos de fertilidade (Cavalcanti, 2005, p. 25).

Ao considerarmos as particularidades da fauna e da flora que compõem as paisagens palestinas bem como a apologia à população local, é possível conjecturar que o autor seja um judeu nativo de Judá. Quanto à canonicidade, isto é, a sua inserção no rol dos livros da Bíblia, é atestada pela chancela expressa no título, por meio da referência a Salomão. O método alegórico de interpretação, também, contribuiu para confirmar essa canonicidade, de modo que não serviu apenas para explicar o sentido e a relevância, mas também para fundamentar a autenticidade bíblica da fé e a vivência religiosa de muitos intérpretes (fariseus, saduceus, essênios e cristãos), conforme Stadelmann (1993).

Ao voltarmos nosso olhar para a produção literária da Antiguidade Clássica, o nosso interesse se desperta pela qualidade dos textos, elaborados pelos judeus ao longo de mais de um milênio, como se observa em toda a Bíblia. Conforme Cavalcanti (2005), embora seja possível identificar algumas corrupções textuais, marcas de sua longa transmissão por meio de sucessivas cópias, o poema não parece ter sofrido alterações significativas. No conjunto, observamos uma notável unidade, isso autoriza os pesquisadores a supor, dentre eles, Cavalcanti (2005), com o qual concordamos, que se trate de uma obra concebida de forma original e coesa ou, ao menos, fruto da coordenação de um único autor.

Na primeira leitura, chama nossa atenção o próprio título: “*Cântico dos Cânticos*”. Segundo Frei Luís de León (2013), é característico da língua hebraica repetir algumas palavras quando quer enfatizar algo, seja para o bem, seja para o

mal. Desse modo, dizer “*Cântico dos Cânticos*” significa “Cântico entre Cânticos”, em outras palavras: “notável e eminente entre todos e mais excelente que muitos outros” (León, 2013, p. 29). Para Stadelmann (1993, p. 25), esse título refere-se a um “[...] hebraísmo que exprime a ideia de superlativo: ‘o cântico por excelência’”. A expressão superlativa exprime a exímia qualidade do poema, quer no sentido abstrato, referindo-se à beleza literária, quer no sentido histórico, tratando-se da consagração da tradição poética de Israel. Y. David Weitman (2012, p. 7) explica a importância do *Cântico* para o povo judeu:

De todos os salmos de David, de todas as visões dos profetas e das miríades de louvores espontâneos, compostos e entoados por milhões de judeus, apenas dez fizeram jus ao título de canção. Entre eles, verificamos a *Canção de Moisés*, a *Canção do Poço*, a *Canção de Haazinu*, a *Canção de Salomão* e a canção que cantaremos por ocasião de nossa saída deste exílio. E das canções citadas, somente a de Salomão, por ser a mais elevada, é denominada *Cântico dos Cânticos*.

Em relação à organização composicional, trata-se de um longo poema, estruturado em oito cantos, em que os quatro primeiros relacionam-se aos quatro últimos, a partir de temas correspondentes, em uma sucessão de versos, que não seguem uma estrutura estrófica regular e exibem grande liberdade formal. Esses versos abordam diversos temas em unidades literárias distintas, formando cânticos que se unem em uma composição poética coerente. O livro, ainda, contém descrições de personagens e cenários, situados em paisagens campestres e urbanas, ressaltando um ambiente idílico de harmonia entre a vida humana e a natureza.

Não precisamos a quantidade exata de personagens (alguns se apresentam em categorias), mas, ainda assim, identificamos: o esposo e a esposa; as moças (jovens) com a esposa; e os companheiros com o esposo. Desses personagens, distinguimos as vozes da noiva e do noivo, bem como do coro. Para Orígenes (2018), esse poema compõe um drama, uma peça de teatro, e seu conjunto adquire estrutura e materialidade literária, tornando-o uma obra de arte. “Esse é o modo como a essa Escritura se completa, cada coisa entrando no seu lugar e todo o conjunto se formando com discursos místicos” (Orígenes, 2018, p. 90).

Ao considerarmos as unidades temáticas nomeadas por Stadelmann (1993), podemos dividir o texto da seguinte forma: Canto I – “Prelúdio de Amor”, qualifica a

natureza do amor, por meio de quatro elementos: anseio, ufania, ambição e exaltação; Canto II – “Juras de amor”, que apresenta diferentes ocasiões de encontro entre os namorados (amado e amada): sob a macieira, em casa, no campo e, por fim, o encontrar no qual se confirma a posse do amor; Canto III – “Vinda do amado”, descreve as circunstâncias relativas ao retorno do amado e à recepção que lhe preparam os habitantes de Judá; Canto IV – “Encantos da amada”, representação da beleza da amada; Canto V – “Presença do amado”, narra o apelo do amado, que na figura de um transeunte procura abrigo contra o relento da noite; Canto VI – “Atrativos da amada”, descreve as qualidades da amada, em termos de personalidade; Canto VII – “Felicidade do amor”, evocam a experiência da felicidade mútua que os encontros entre os apaixonados proporcionam; Canto VIII – “Plenitude do amor”, celebra o poder, a riqueza e a intimidade do amor.

Utilizamos essa divisão para orientar a nossa leitura, embora, segundo Cavalcanti (2005), em um dos manuscritos mais antigos do *Cântico*, datado de 1008 d.C, de São Petersburgo, já se empregava uma organização semelhante: as indicações de “capítulos” e a subsequente divisão em “versos”. Conforme o autor, os “capítulos” não correspondiam a unidades textuais de sentido, mas funcionavam como divisões quantitativas, que dividiam o poema em partes adequadas à leitura ou à recitação durante os cultos litúrgicos. Os “versos” (ou versículos bíblicos), por sua vez, constituíam sentenças ou frases dotadas de unidade de sentido, organizadas de modo a facilitar a leitura e a oralização do texto.

Neste momento, não analisamos o poema em sua totalidade; selecionamos apenas os trechos que expressam a visão do autor sobre a mulher e o amor, possibilitando o diálogo com os sonetos camonianos. Alguns versos, ainda, são reservados para outros momentos da tese, conforme a sua unidade temática. Por enquanto, os versículos iniciais do Canto I são elucidativos para compreendermos a natureza do amor nos *Cânticos*. Esses versos são:

¹ O Cântico dos Cânticos, que é de Salomão.

² Que ele me beije com os beijos de sua boca, pois teu amor é melhor que vinho.

³ Pois o aroma dos teus óleos é bom. Teu nome é óleo derramado, por isso as jovens donzelas te amam.

⁴ Atrai-me, e nós correremos atrás de ti, o rei trouxe-me para suas câmaras, nós nos rejubilaremos e nos alegraremos em ti; nós recordaremos teu amor mais que o vinho: sinceramente eles te amam (*Cântico* 1, 1-4).

O texto inicia-se, efetivamente, com os versos líricos: “Que ele me beije com os beijos de sua boca, pois teu amor é melhor que vinho” (*Cântico* 1, 2), os quais constituem a fala da amada. A primeira oração, na terceira pessoa, sugere o possível afastamento do amado (“Que ele me beije com os beijos de sua boca”), e o emprego do subjuntivo (“Que ele me beije”), no presente, indica o anseio da amada pelo reencontro; na segunda oração, a mudança da pessoa, do tempo e do modo verbal, sugere que esse momento aconteceu (“teu amor é melhor que vinho”), especialmente porque as frases que se seguem, na segunda pessoa, enumeram, em progressão ascendente, os atributos do amado: “Suave é o aroma dos teus unguentos; como o unguento derramado é o teu nome; por isso as virgens te amam” (*Cântico* 1, 3).

Nesses versos, alguns vocábulos merecem a nossa atenção: “amor”, “vinho” e “unguento” (perfume), pois todos têm em comum a capacidade de despertar na pessoa semelhante sensação agradável. A palavra “amor”, nesse contexto, pode significar afeição entre namorados bem como manifestação de amizade e, quando comparada ao vinho, é superior. O vinho, por sua vez, uma das principais fontes de renda da população palestina e um hábito alimentar, fazendo parte das refeições principais, representa os prazeres da mesa e a alegria da comensalidade; é, também, símbolo da abundância de produtos da terra e da prosperidade do país. O vocábulo unguento, por fim, refere-se ao perfume, aroma que indica a proximidade ou a presença do amado, perceptível também pelo sentido do olfato, em virtude do agradável perfume de suas vestes.

Na análise desses versos, observamos, ainda, que a atração do amor se distingue, criando os anseios da amada. O poeta a exprime, propositalmente, pelo uso da sinestesia. Primeiro, o desejo pelo toque (pela aproximação) expresso pelo já citado modo subjuntivo: “Que ele me beije com os beijos de sua boca [...]”. A expressão redundante formada pelo verbo seguido de substantivo serve de apelo à imaginação e remete ao pronunciamento do sentido: o tato. Segundo, a associação do amor ao vinho, comparando as alegrias suscitadas por ambos, uma metáfora para o prazer e a diversão; o vinho, também, desperta outro sentido: o paladar. Terceiro, o aroma agradável das vestes do amado, que desperta mais um sentido: o olfato. Quarto, a simples menção do nome do amado (audição) como símbolo de importância e riqueza, que desperta pensamentos agradáveis e grande afeição.

Com exceção da visão, que não é mencionada, possivelmente porque o amado está ausente, os demais sentidos (tato, paladar, olfato e audição) são utilizados para representar o despertar da paixão. O conjunto desses elementos indica o estado inicial do amor, isto é, os prelúdios, que culminam na atração (“Atrai-me”) e no convite à satisfação do desejo, interpretado pelas frases consecutivas: “nós correremos atrás de ti”; “nós nos rejubilaremos e nos alegraremos em ti”; “nós recordaremos teu amor mais que o vinho”. Essa mesma temática desenvolvida no Canto I é retomada no Canto VIII, no qual o poeta define o amor:

⁶ Põe-me como selo sobre o teu coração, como selo sobre o teu braço, porque o amor é forte como a morte, e duro como a sepultura o ciúme; as suas brasas são brasas de fogo, com veementes labaredas.

⁷ As muitas águas não podem apagar este amor, nem os rios afogá-lo; ainda que alguém desse todos os bens de sua casa pelo amor, certamente o desprezariam (*Cântico* 8, 6-7).

O Canto VIII celebra a intimidade do amor entre a amada e o amado. Nos versos citados, como nos iniciais do *Canto* I, a amada expressa o desejo de pertencer ao amado; agora, de modo exclusivo e irrevogável, semelhante a um selo de uso de seu proprietário (“como selo sobre o teu coração, [...] braço”). Na definição do amor, o poeta emprega uma figura de amplificação, explicitando suas características por meio de comparações – (forte como) morte e (duro como) sepultura – e metáforas, retiradas da observação da natureza, de forma similar – brasas, labaredas e fogo.

Na comparação do amor com o fogo¹², destacamos o elemento oposto, utilizado na sequência: a água. Podemos tomar como exemplo duas imagens que representam os fenômenos destrutivos das águas, derramadas por aguaceiros ou trazidas pelas correntes. Em ambos os casos, o amor mostra-se indestrutível: “As muitas águas não podem apagar este amor, nem os rios afogá-lo [...]”, confirmando sua força e dureza. A linguagem figurada sugere o poder do amor e seu significado para os homens, enquanto elemento superior à natureza e às riquezas (“ainda que alguém desse todos os bens de sua casa pelo amor, certamente o desprezariam”). Esses últimos versos nos lembram do verso final de um soneto de Camões,

¹² Camões, também, utilizou o fogo como metáfora, no conhecido soneto: “Amor é fogo que arde sem se ver” (Camões, 2023, p. 47), concebendo-o como um sentimento contraditório, à maneira petrarquista.

analisado anteriormente: “que eu por todo outro bem não trocaria” (Camões, 2018, p. 55).

No *Cântico*, o amor é, também, suficientemente, conceituado pela presença marcante do corpo (especialmente da mulher) e, da mesma forma, da alma. No Canto I, versículo 5, a esposa se autodescreve como: morena e formosa, comparando-se às tendas de Quedar, construídas de pele de cabras (preta ou marrom), e às cortinas do rei¹³. A cor de sua pele (“morena”) é resultado da exposição ao sol, pelo trabalho nos campos e na vinha, e contrasta com a pele clara (privilegiada) das damas da corte. Embora reconheça a sua cor como símbolo social de uma classe considerada inferior, ela tem consciência da própria beleza; por isso, assemelha-se às cortinas de Salomão, ricamente ornamentadas e de grande beleza.

O esposo, por sua vez, a descreve com mais detalhes. No *Cântico* I, ele a compara às éguas de Faraó. A estranheza dessa comparação logo cede ao realce da beleza de sua fisionomia: a harmonia dos traços que compõem a face e o pescoço se sobressaem aos enfeites (possivelmente, brincos) e colares (“Formosas são as tuas faces entre os teus enfeites, o teu pescoço com os colares” – *Cântico* 1, 9). Os olhos são como os de pombas (*Cântico* 1, 15), que personificam inocência e pureza. As comparações, ainda, persistem, no *Cântico* II, ela é descrita como lírio entre os espinhos: “Qual o lírio entre os espinhos, tal é meu amor entre as filhas” (*Cântico* 2, 2). No *Canto* IV, as comparações com os elementos da natureza se tornam mais intensos:

¹ Eis que és formosa, meu amor, eis que és formosa; os teus olhos são como os das pombas entre as tuas tranças; o teu cabelo é como o rebanho de cabras que pastam no monte de Gileade.

² Os teus dentes são como o rebanho das ovelhas tosquiadas, que sobem do lavadouro, e das quais todas produzem gêmeos, e nenhuma há estéril entre elas.

³ Os teus lábios são como um fio de escarlata, e o teu falar é agradável; a tua fronte é qual um pedaço de romã entre os teus cabelos.

⁴ O teu pescoço é como a torre de Davi, edificada para pendurar armas; mil escudos pendem dela, todos broquéis de poderosos.

⁵ Os teus dois seios são como dois filhos gêmeos da gazela, que se apascentam entre os lírios (*Cântico* 4, 1-5).

¹³ “Eu sou morena, porém formosa, ó filhas de Jerusalém, como as tendas de Quedar, como as cortinas de Salomão.” (*Cântico* 1, 5).

Na seleção das imagens, o autor do *Cântico* escolhe a pomba para simbolizar os olhos; os rebanhos de cabras para desenhar o cabelo; as ovelhas para delinear os dentes; o fio escarlata para sugerir os lábios; o pedaço de romã para representar a fronte; a torre para o pescoço; e os filhos gêmeos da gazela para os seios. Trata-se de um conjunto de elementos naturais utilizados intencionalmente para compor um quadro pictórico que realça a beleza feminina. Segundo Cavalcanti (2005, p. 99), o uso dessas metáforas é recorrente na literatura hebraica, uma vez que “[...] o poeta pensa com imagens e busca suas imagens nos aspectos da vida cotidiana que são comuns a todos os homens”¹⁴.

Frei Luís de León (2013) entende essas comparações como costumes da época. Na antiga cultura do Oriente próximo, por exemplo, os animais eram essenciais para a subsistência; e o autor do *Cântico* utiliza-os em imagens poéticas para ressaltar as características femininas. Nos versos citados, os olhos personificam inocência e pureza, fazendo alusão à natureza tímida das pombas. Os cabritos, provavelmente de pelagem negra lisa, assumem a forma dos cabelos, possivelmente pretos e lisos. As ovelhas, pela brancura de sua lã, servem como descrição dos dentes. A graciosidade das gazelas é símbolo da beleza feminina; por isso, os seios evocam jovens gazelas apascentando entre os lírios.

Camões, também, se utilizou dessa estratégia para representar a figura feminina em sua lírica, o soneto “De quantas graças tinha, a Natureza” exemplifica:

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 tenho 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.

¹⁴ As descrições da figura feminina, ao longo do *Cântico*, enquadram-se nos estudos da Prosopografia, que nos períodos Antigo e Medieval serviram para definir uma população com base em critérios e traçar um perfil da sua dinâmica social.

(Camões, 2023, p. 64).

No poema de Camões, o encanto e a singeleza da mulher apresentam-se como dádivas da Natureza: o cabelo possui o brilho do ouro; a luminosidade dos olhos resplandece como a luz do sol; o rosado e a maciez da face são tomados das flores; o busto alvo lembra a pureza da neve; e a boca, a vivacidade do rubi. Todos esses elementos – ouro, rosas, rubis, neve e luz (metáforas mineralizantes, que antecipam a estética barroca) – articulam-se na caracterização da figura feminina e na construção de seu quadro imagético. A amada conserva uma aura de pureza e de beleza majestosa que desperta no amante fascínio e desejo pela contemplação. Desse modo, não apenas o corpo, mas também a alma é exaltada por meio das expressões “alma”, “angélica” e “pureza”.

Esses pequenos fragmentos remetem a algumas passagens do *Cântico*, que fazem referência à alma e à visão espiritual da amada, como: “Amado da minha alma” (*Cântico* 1, 7; 3, 1 e 3); “imaculada” (*Cântico* 5, 2); “minha alma se derreteu” (*Cântico* 5, 6). Também, na leitura do *Cântico*, identificamos o uso de pedras e joias para representar partes ou movimentos do corpo. O marfim, por exemplo, é usado para descrever o pescoço (“O teu pescoço, como torre de marfim [...]” – *Cântico* 7, 4), substância de cor branca, obtida por presas de elefantes; e as joias para insinuar o movimento dos quadris: “Os maneios dos seus quadris são como colares trabalhados por mãos de um artista” (*Cântico* 7, 1).

Chama nossa atenção, ainda, o destaque para os olhos. No *Canto* IV, o poeta enaltece os olhos da mulher, pois são eles responsáveis por despertar a paixão do amante: “Enlevaste-me o coração, minha irmã, minha esposa; enlevaste-me o coração com um dos teus olhares, com um colar do teu pescoço.” (*Cântico* 4, 9). A visão tem papel significativo na definição do amor, como explica André Capelão (2019, p. 5), o “Amor é uma paixão natural que nasce da visão da beleza do outro sexo e da lembrança obsedante dessa beleza”. No soneto “Vossos olhos, Senhora, que competem”, Camões exprimiu de igual modo sua admiração pelos olhos femininos:

Vossos olhos, Senhora, que competem
co Sol em fermosura e claridade,
enchem os meus de tal suavidade
que em lágrimas, de vê-los, se derretem.

Meus sentidos vencidos se sometem
assi cegos a tanta divindade
e da triste prisão, da escuridade,
cheios de medo, por fugir remetem.

Mas se nisto me vedes, por acerto,
o áspero desprezo, com que olhais,
torna a espertar a alma enfraquecida.

Ó gentil cura e estranho desconcerto!
Que fará o favor que vós não dais,
quando o vosso desprezo torna a vida?
(Camões, 2023, p. 52).

O poema apresenta como tema a indiferença da amada, que para eu lírico se revela como força que desafia e revigora seus sentimentos. Os olhos da mulher, por sua vez, competem com o sol em formosura e claridade, sendo motivo para o sujeito lírico de encantamento e lágrimas, ao mesmo tempo que o faz rendido e preso. No primeiro quarteto, os olhos são comparados ao sol, por sua claridade e formosura; no segundo, os efeitos de “tanta divindade” (os olhos) sobre o amante são negativos: tornam-no cego, triste, preso e cheio de medo.

No primeiro terceto, no entanto, contrariando a expectativa criada ao final do quarteto anterior: “por fugir remetem”, o desprezo da amada reanima as forças do eu lírico, que se sente curado: “torna a espertar a alma enfraquecida”. O resultado é o desconcerto, a sensação de que não há lógica no amor, que na verdade ele parece se alimentar da fraqueza do amante. Para concluir o soneto, uma pergunta mascara sua súplica: “Que fará o favor que vós não dais, / quando o vosso desprezo torna a vida?”. Em outras palavras, se o desprezo pode ser a cura, o que poderia significar o amor, que a mulher insiste em negar?

Esse sentimento contraditório, expresso nesse e outros sonetos de Camões, tem influência petrarquista. No *Cântico*, ele não se manifesta, pois a união física do homem e da mulher é um desejo mútuo. Assim, o esposo expressa: “Levanta-te, querida minha, formosa minha, e vem.” (*Cântico* 2, 10); e a esposa responde: “O meu amado é meu, e eu sou dele” (*Cântico* 2, 15). Em outro momento, o convite é feito pela própria mulher: “Vem, ó meu amado, saiamos ao campo, passemos as noites nas aldeias” (*Cântico* 7, 11). A esposa deseja seu amado do mesmo modo que, por ele, ela é desejada; assim, em uma espécie de sonho, a mulher descreve esse possível encontro:

² Eu dormia, mas o meu coração velava; e eis a voz do meu amado que está batendo: abre-me, minha irmã, meu amor, pomba minha, imaculada minha, porque a minha cabeça está cheia de orvalho, os meus cabelos das gotas da noite.

³ Já despi a minha roupa; como a tornarei a vestir? Já lavei os meus pés; como os tornarei a sujar?

⁴ O meu amado pôs a sua mão pela fresta da porta, e as minhas entranhas estremeceram por amor dele.

⁵ Eu me levantei para abrir ao meu amado, e as minhas mãos gotejavam mirra, e os meus dedos mirra com doce aroma, sobre as aldrazas da fechadura (*Cântico* 5, 2-5).

Embora o amor seja correspondido, isso não impede que os desencontros aconteçam. Justamente, por isso, nesse poema, identificamos as alegrias, mas também as dores resultantes do amor. No trecho citado acima, a mulher narra seus momentos de expectativas e preparo para receber o amado: despiu-se, banhou-se e perfumou-se com mirra. Ao ouvir sua voz, levantou-se para abrir a porta, mas parece ter-se demorado, pois não o encontra: “Abri ao meu amado, mas já ele se retirara e tinha ido embora; a minha alma se derreteu quando, antes, ele me falou; busquei-o e não o achei; chamei-o, e não respondeu” (*Cântico* 5, 6). Ela, então, o procura pela cidade, mas, tomada como prostituta, é espancada e ferida pelos guardas. Às amigas (filhas de Jerusalém), confia essa desventura amorosa e suplica-lhes que encontrem o seu amado, pois de amor desfalece (*Cântico* 5, 8).

Nesses versos do texto bíblico, distinguimos traços tomados como característicos da natureza feminina, como a paciência na espera do noivo e a sua submissão a ele. Trata-se de um processo, na concepção dos professores Márcia Maria de Melo Araújo e Pedro Carlos Louzada Fonseca (2015), denominado “feminização”, que ocorre por imposição dos elementos culturais e ideológicos. Na tradição bíblica, compete à jovem manter-se casta e virgem (pura, imaculada) até o casamento e, depois, sujeitar-se ao marido, conforme instruiu o autor de *Efésios* (5, 22): “Esposas, sujeite-se cada uma a seu marido, como ao Senhor”. Ecos dessa percepção, encontramos nos cantares dos poetas trovadores (cantigas de amigo), em que a donzela, sob o olhar atento e vigilante da mãe (sua guardadora e cúmplice), mostra-se ora sedutora e livre para amar, ora frágil e submissa ao amigo. De acordo com Araújo e Fonseca (2015, p. 21), essas qualidades são atribuídas com o propósito de “[...] doutrinar a mulher ao seu ‘lugar’ que seria o casamento, a guarda da filha e a submissão ao homem, seja ele pai, marido ou irmão”.

Notamos, também, no *Cântico*, a representação da figura feminina marcada por sensualidade e erotismo. Nos versos citados, a mulher planeja cuidadosamente os prazeres sensuais destinados ao amado, despindo-se e perfumando-se para recebê-lo. O esposo, por sua vez, corresponde a esse sentimento. Ao descrevê-la, declara: “Quão formosa e quão aprazível és, ó amor em delícias!” (*Cântico* 7, 6). Na sequência, acrescenta: “[...] **subirei** à palmeira, pegarei em seus ramos. Sejam os teus seios como os cachos da vide, e o aroma da tua respiração, como o das maçãs” (*Cântico* 7, 8, grifo nosso). Compreendemos o vocábulo destacado – “subirei” – como alegoria da intenção do amado de satisfazer seus desejos pela esposa, cuja beleza é novamente enaltecida por meio da imagem de elementos emprestados da natureza, como a vide e a maçã, que também evocam o anseio pelo encontro.

Nossa leitura desses versículos, com destaque para a figura feminina e a paixão despertada nela e por ela, confronta a interpretação defendida há muito, desde Orígenes e os doutores da Igreja, em que a linguagem do amor matrimonial serviu unicamente para exprimir o amor religioso, transpondo a atração sexual para o amor divino. Essa perspectiva encontrou terreno fértil, principalmente, na Idade Média, em que:

A pregação dos pensadores sacros sobre o amor, para a mulher, era a de que ela estava se casando com dois esposos, o marido e Deus: seu corpo, o lado carnal, inferior, cedido ao esposo junto à obediência, sendo que ao marido era proibido excitá-la, tomando-a apenas como um pagamento. A sublimação do amor estaria voltada para a sua comunhão com Deus (Borges, 2022, p. 84).

A partir desses critérios morais e religiosos, formou-se no imaginário medieval a representação de duas figuras antagônicas, porém complementares, Eva e Maria: uma, luxuriosa e pecadora; outra, redentora, casta e virtuosa. No *Cântico*, observamos a manifestação dessa dualidade do feminino, porém sem a tensão de uma oposição: trata-se de duas faces de uma mesma mulher. Sem qualquer sentimento de culpa ou religiosidade explícita, identificamos a **mulher sedutora** (“Os teus beijos são como o bom vinho, que escoia suavemente para o meu amado, deslizando entre seus lábios e dentes” – *Cântico* 7, 9) e a **mulher pura e virtuosa** (“Porém uma é a minha pomba, a minha imaculada, a única de sua mãe, e a mais

querida daquela que a deu à luz; viram-na as filhas e chamaram-na bem-aventurada, as rainhas e as concubinas louvaram-na” – *Cântico* 6, 9).

Entendemos, assim, que a imagem da mulher representada por Camões nos sonetos analisados, ora “terrestre” e “humana”, despertando no amante o desejo e a necessidade de satisfação; ora uma “angélica beleza”, capaz de fazê-lo “ascender ao Paraíso”, corresponde à protagonista do *Cântico*, a Sulamita. Relembramos que o eixo da nossa pesquisa, nesta tese, referente à lírica de Camões, é o amor em suas manifestações física e espiritual. Nesse sentido, o texto do *Cântico*, enquanto livro bíblico, oferece elementos importantes para a interpretação dessa modalidade lírica. Essa, no entanto, não é a única visão que contribuiu para a imagem da mulher camoniana.

Na Idade Média, como lembra a pesquisadora Maria do Carmo Faustino Borges (2022, p. 84), o “[...] mundo cristão recebeu da Igreja influência determinante, junto à classe política, em todos os setores da sociedade”, todavia antigas crenças pagãs tornaram-se o refúgio e a esperança de tendências naturais reprimidas. Surge, então, no século XII, um tipo de amor que se convencionou chamar de cortês, visto pela Igreja com inquietação e, por vezes, reprovação. Essa nova visão do amor articula “[...] uma mistura de culto religioso, de amor, de cortesia” (Borges, 2022, p. 94). Ela, também, influenciou a poesia de Camões, manifestando-se especialmente nas composições em *medida velha*.

Definidos, neste capítulo, os aspectos filosóficos e religiosos, nos próximos, ainda, em busca de validar a dialética amorosa na poesia camoniana, ampliamos nossa investigação para o estudo de outras modalidades líricas, presentes tanto na *medida velha* quanto na *medida nova*, investigando as influências históricas e literárias que contribuíram para sua visão do amor e da mulher. A intertextualidade com o *Cântico* permanece como elemento orientador na análise de outros textos. Antes, porém, para melhor compreendermos a essência de seus poemas, é válido estudarmos o homem que existiu por trás do poeta e sua formação cultural para, depois, darmos continuidade às demais influências.

1.3 LUÍS VAZ DE CAMÕES: O HOMEM E O POETA

O caminho inicial mostra-se incerto, no que se refere à vida de Camões. O que sabemos sobre sua trajetória de vida baseia-se em poucos documentos

encontrados e comprovados após sua morte. Segundo Hernâni Cidade (1992), somente os reis tinham o privilégio de contar com um biógrafo entre seus contemporâneos, por se tratar de uma função oficialmente remunerada. Como acontece com escritores cuja existência não foi agraciada pelos favores da nobreza e da riqueza, a vida do poeta foi marcada por uma série de acontecimentos, em parte reais e em parte imaginados por ele mesmo e por seus amigos. Esses eventos foram extraídos de referências dispersas, descobertas em cartas pessoais, documentos oficiais, dedicatórias de algumas de suas obras, ou relatos de indivíduos que o conheceram.

Os estudiosos da Universidade de Santiago de Compostela e professores da Universidade da Coruña – Manuel Ferreiro, Carlos Martínez Pereiro e Francisco Salinas Portugal (1994) –, na “Introdução” da *Antologia da Lírica Camoniana, Doce canto em terra alheia?*, ao abordarem a questão biográfica do autor, ressaltam que, com frequência, os aspectos negativos de sua biografia foram exagerados por uma interpretação autobiográfica descabida de sua obra, para a qual não há fundamentos textuais suficientes e que parte de um erro metodológico significativo, confundindo o autor empírico com o autor textual e, do mesmo modo, o sujeito lírico. Isso deu origem a uma lenda em torno do poeta, retratando-o como uma figura marginal, sujeita a perseguições políticas e infortúnios da sorte, bem como a amores desafortunados e inconfessáveis.

Essa imagem foi amplamente difundida e consolidada pela imaginação romântica, na busca pela construção do mito da Pátria ao qual Camões foi associado. Por outro lado, salientam os autores que, a partir do século XVII, poucos anos após a sua morte, ele reuniu em torno de si uma corte de devotos comentadores, admiradores e imitadores que não se encontram paralelos na história portuguesa e dificilmente em qualquer outra literatura. O sucesso da obra camoniana, especialmente de *Os Lusíadas*, revela um nível de receptividade poucas vezes igualado. A esse acolhimento não é estranha a exaltação nacionalista, mas também não se pode esquecer que são textos que falam, essencialmente, do orgulho de uma nação que possui tão grande poeta. Eugénio de Andrade (1977) expressou muito bem esse contentamento, no prefácio de sua seleção, *Versos e alguma prosa de Luís de Camões*:

E será difícil exaurir tão fabulosa fortuna. Porque – quem o duvida? – foi Camões que deu à nossa língua este aprumo de vime branco, este juvenil ressoar de abelhas, esta graça súbita e felina, esta modulação de vagas sucessivas e altas, este mel corrosivo da melancolia. Daí ser raro o verso português digno de tal nome que as águas camonianas não tenham molhado de luz, desde as mais ásperas das suas consoantes às suas vogais mais brandas. (Andrade, 1977, p. 7).

Retomando os dados biográficos, por diversos estudiosos¹⁵, Camões nasceu em Lisboa, onde os pais foram moradores, por volta de 1525, em dia e mês desconhecidos, filho de Simão Vaz de Camões e de Ana de Sá. Não se sabe ao certo onde teria passado a infância e a adolescência e como adquiriu um vasto conhecimento cultural e literário, revelado em suas obras (“Nem me falta na vida honesto estudo / Com longa experiência misturado” – *Os Lusíadas*, Canto X, verso 154). Supõe-se que o tio, D. Bento Camões, prior do mosteiro de Santa Cruz e cancelário¹⁶ da Universidade de Coimbra, ao tempo de seus estudos, o teria orientado, proporcionando-lhe um período de sossego e de muitas leituras.

Em seus textos, há a influência de autores como Virgílio, na apreciação da natureza e na relação com os sentimentos do eu; de Ovídio, por meio das *Metamorfoses*; de Horácio, com o tema da *aurea mediocritas* em poemas sobre o desconcerto do mundo; de Petrarca e os poetas petrarquistas, que apresentam o tema do amor e a visão da mulher. A influência da poesia provençal e do romance cortês, também, está presente quando do retrato da mulher como um ser superior, de natureza divina, que o amante observa e adora, e nos temas do amor intenso e do desejo de morrer por amor.

Adulto, Camões fez parte da pequena nobreza, como comprova a carta de perdão datada de 1553, que o refere como “Cavaleiro Fidalgo”. Esse título não lhe garantiu uma vida confortável, mas lhe permitiu acesso aos espaços e salões da nobreza. Durante os combates com os mouros entre 1550 e 1553, o poeta perdeu um olho. Como resultado, regressou a Lisboa, onde levou uma vida boêmia, alternando entre a corte e as ruas, conforme documentado em cartas escritas em Lisboa e na Índia. Outro incidente comprova a vida turbulenta do poeta, o perdão do rei, devido a uma confusão em que um servo do rei foi supostamente ferido pelo

¹⁵ Manuel Ferreira, Carlos P. Martínez Pereiro e Francisco Salinas Portugal (1994); Hernâni Cidade (1992); Avelino Soares Cabral (1994).

¹⁶ “**Cancelário**” significa a antiga dignidade da Universidade de Coimbra, que equivale ao atual reitor.

poeta, resultando na prisão de Camões, em 1552, no Tronco e, em 1553, foi enviado à Índia a serviço do rei, como forma de perdão.

Entre 1553 e 1555, ele atuou como soldado e participou de expedições militares em Malabar e no estreito de Meca. Em seguida, passou para Macau e, posteriormente, retornou à Índia. Durante a viagem, sofreu um naufrágio, conseguindo salvar-se e a sua obra *Os Lusíadas*. Ao chegar em Goa, foi preso pelo governador Francisco Barreto, acusado de desviar bens em benefício próprio; e, mais tarde, foi novamente preso por dívidas. Os anos de 1561 a 1564 foram relativamente bons para ele, porém, em 1568, viajou para Moçambique, em busca de uma vida melhor. Depois, em 1568 ou 1569, Camões regressou a Portugal com a ajuda de amigos que pagaram a sua viagem. Um dos amigos que o ajudou foi o historiador Diogo do Couto, que o encontrou em uma situação de extrema pobreza, pretendendo concluir *Os Lusíadas* e publicar suas obras líricas, sob o nome de *Parnaso*.

Essas obras, no entanto, lhe foram roubadas, o que de certa forma explica por que sua poesia lírica não foi publicada em vida. Embora tenha seu nome conhecido, ainda em seus dias, suas composições líricas e, até mesmo, as cartas foram recolhidas em particulares manuscritos e publicados posteriormente à sua morte, no *Cancioneiro*, de Luís Franco Correia (1580), de acordo com Saraiva e Lopes (1973). Em 1569, retorna a Lisboa e publica *Os Lusíadas*, em 1572. Como recompensa pelos serviços prestados na Índia e como um prêmio pelo poema épico dedicado ao rei D. Sebastião, o poeta passa a receber uma pensão anual de 15.000 réis. No dia 10, do mês de junho, do ano de 1580, Camões faleceu, tendo vivido seus últimos anos na mais completa miséria.

Sua biografia incompleta e limitada bem como os elementos autobiográficos presentes em suas obras, conforme abordamos anteriormente, contribuíram para a criação de uma imagem emprestada do poeta. Essa imagem retrata Camões como um “poeta maldito”, alvo de um destino implacável, incompreendido e invejado por seus contemporâneos, abandonado no amor e morrendo em solidão e miséria. Por outro lado, é possível observar a descoberta de outras dimensões na vida de Camões, como um humanista, pensador e homem com vasta experiência em viagens e aventuras. Segundo Cidade (1992), suas viagens, possivelmente, enriqueceram-no de diversos conhecimentos, de geografia, etnografia e ciências naturais. Ele se mostrou encantado diante das descobertas de novas paisagens,

vivendo constantemente em um estado de instabilidade e vagando pelo mundo. Tudo isso culminou na consciência de sua própria superioridade como homem e de sua genialidade como poeta. Nas palavras dos historiadores portugueses Saraiva e Lopes (1973, p. 334):

Foi o melhor poeta português de escola petrarquista, e, ao mesmo tempo, o mais acabado artífice da escola do *Cancioneiro Geral*, na redondilha e no mote glosado. [...]. Viajante, letrado, humanista, trovador à maneira tradicional, fidalgo esfomeado, numa mão a pena e noutra a espada, salvando a nado num naufrágio, manuscrito, a grande obra da sua vida, Camões assumiu e meditou a experiência de toda uma civilização cujas contradições viveu na sua carne e procurou superar pela criação artística.

Sua inquietação intelectual permitiu-lhe uma compreensão de Platão, de maneira mais aprofundada do que aparentemente qualquer poeta, em relação aos *Diálogos*. Além disso, sua familiaridade minuciosa com os cronistas portugueses e autores de História Geral, juntamente a suas necessidades e abrangentes noções de Cosmografia, evidenciam uma leitura atenta, fruto de uma longa e diligente dedicação. Em sua obra, entrevemos uma rápida visão panorâmica da vida intelectual portuguesa da época. De vasta cultura e de um talento raro, Camões soube completar com sua experiência de vida, seus amores, ilusões e desenganos, frustrações, cansaço e recordações, além da observação da natureza e da realidade. Refletiu sobre os grandes problemas da humanidade de maneira inquieta, interrogando o tempo, a mudança, a vida e o destino, sofrendo a ingratidão dos homens e os desconcertos do mundo que atingem o pessimismo, em uma autêntica afirmação humana (Cabral, 1994).

Em sua obra lírica, Camões expressou o mundo interior, as emoções, alegrias e tristezas, as preocupações do sujeito lírico, ou seja, a subjetividade do poeta. Como se trata da composição de um texto literário, o fingimento e a verossimilhança são originalmente a expressão metafórica do “eu”. Camões é considerado o maior poeta português, e a sua produção poética lírica sintetiza as características mencionadas acima, além de seguir as grandes correntes literárias e as tendências do seu tempo, como o petrarquismo, o neoplatonismo e a influência clássica. Sua obra é uma verdadeira síntese do antigo e do novo, tanto nos temas quanto nas formas, representando um dos momentos mais significativos na evolução da lírica portuguesa. Isso nos confirma Hernâni Cidade (1992, p. 85):

Podemos facilmente conceber que, em qualquer época da sua vida, ele pôde escrever frios brinquedos cerebrais como os inspirados pelos salões, pintar quadrinhos pinturescos de lindo e fresco lirismo tradicional, e até não seria impossível ao escolar coimbrão tentar imitações petrarquistas ou pedir inspiração ao platonismo reinante, para magnificar as suas queixas e aspirações de amante.

A vasta obra de Camões reflete essas diversas correntes artísticas e ideológicas do século XVI em Portugal, apresentando um conjunto de ideias, valores e tópicos específicos de sua época. Praticamente todos os elementos que se manifestaram na literatura portuguesa do Classicismo, encontraram ecos tanto na lírica quanto na épica de Camões. No que se refere aos aspectos formais das *Rimas*, ressaltamos que, em consonância com a influência de Sá de Miranda, Camões cultivou a escola tradicional, utilizando-se da *medida velha*, versos em redondilha menor e maior, nos vilancetes, nas cantigas, esparsas e outras composições.

Do mesmo modo, cultivou as formas de influência italiana e greco-latina, fazendo uso da *medida nova*, versos decassílabos, na elegia, ode, epístola, oitava, écloga, sextina, canção e nos sonetos. Além disso, o poeta escreveu em ambos os idiomas, português e castelhano, estabelecendo uma ponte entre a tradição peninsular, representada pelo *Cancioneiro Geral*, de Garcia de Resende e os poetas e escritores do século XVI, Francisco Sá de Miranda, António Ferreira, Diogo Bernardes, Frei Agostinho da Cruz, entre outros.

A produção lírica de Camões é, portanto, distintamente marcada por dois estilos predominantes: o engenhoso e o clássico. O estilo engenhoso, notável no *Cancioneiro Geral*, manifesta-se principalmente nas composições organizadas por mote e voltas. Nesse estilo, o poeta era desafiado a desenvolver um mote, revelando sua destreza e imaginação na sua interpretação. Essa prática se assemelhava à abordagem dos pregadores medievais ao elaborarem sermões com base em uma frase bíblica, que servia como tema central. No desenvolvimento do mote, conforme apresentado por Cabral (1994), observa-se uma preocupação com o rigor verbal, uma precisão vocabular, para que os paradoxos engenhosos e as interpretações fantasiosas das palavras parecessem derivar de um julgamento lógico.

Nesse contexto, a palavra não é apenas um veículo de expressão, mas, sim, um objeto em si. O poeta explora as propostas contidas no corpo fonético, no

significado semântico e nas relações etimológicas de cada vocábulo, tratando-o como uma substância. Essa abordagem, segundo Cabral (1994), fundamenta os jogos de palavras frequentemente presentes e que não devem ser considerados meros entretenimentos. O estilo engenhoso, que permeia a maioria das redondilhas e alguns sonetos e que também se reflete em algumas das composições mais extensas, como a “canção”, baseia-se na materialização das palavras, que mantém seu valor mágico, e na materialização das qualidades sensoriais, pressupondo a existência de arquétipos no mundo das ideias (Cabral, 1994).

Na transição para o estilo clássico, fundamentado nas influências greco-latinas e italianas, a função da palavra assume um valor distinto. O poeta manifesta a percepção da existência de uma realidade autônoma, relacionada às palavras, buscando comunicar a realidade com a máxima precisão, que pode abranger elementos externos, como, por exemplo, a paisagem. No contexto camoniano, há um comprometimento na escolha vocabular, notadamente no **uso de adjetivos**, refletindo um esforço para circunscrever a realidade que se apresenta como objeto temático. Essa abordagem se assemelha à técnica de um **desenhista realista**, que, por meio de traços sucessivos, progressivamente apreende a fisionomia que busca retratar. Na composição dos ritmos e sons, o poeta revela uma intenção imitativa dos ruídos e sons exteriores, por exemplo:

Está o **lascivo e doce** passarinho
com o biquinho as penas ordenando;
o verso, sem medida, **alegre e brando**,
espedindo no **rústico** raminho;
[...]
(Camões, 1994, p.123, grifos nossos).

No âmbito desse estilo, a imagem desempenha uma função predominantemente descritiva. Conforme explica Cabral (1994), a palavra pode ser empregada para expressar uma realidade interna de natureza psicológica, como sentimentos ou emoções. Independentemente de as palavras se destinarem a capturar uma realidade externa ou interna, o poeta sente que essa realidade subsiste, de forma autônoma, em relação a elas. As palavras são concebidas como meros veículos de expressão, afastando-se do paradigma da poesia engenhosa, na qual as palavras são tratadas como entidades em si mesmas. Nos versos exemplificadores, a adjetivação binária enfatiza a figura do passarinho, protagonista

dos versos, destaca-se: lascivo e doce; alegre e brando, enquanto o raminho é rústico.

As *Rimas* de Luís de Camões revelam uma notável diversidade de temas, que podem ser categorizados nos seguintes grupos: o galanteio ou a exaltação amorosa, muitas vezes contextualizados; os temas psicológicos, predominantemente relacionados à paixão amorosa; e os temas filosóficos, como o desajuste entre o mérito e a fortuna, entre o direito à felicidade e sua realização, e entre a justiça aparente e a justiça transcendental (o desconcerto). É importante destacar que os tópicos abordados na poesia camoniana não são necessariamente inovadores, sendo a singularidade encontrada no tom empregado por Camões: intenso, emocional e vivido. Isso sugere que não se trata apenas de temas meditados, mas, sim, de questões experimentadas e vivenciadas pelo poeta. De acordo com Aguiar e Silva (1994), o desconcerto do mundo é o tema principal da lírica camoniana. Por meio desse tema, o Poeta se revela “[...] um moralista de alta coragem, que indignadamente denuncia os desmandos, a corrupção e os atropelos à justiça verificados na corte e na governação do povo” (Aguiar e Silva, 1994, p. 137).

Nos próximos capítulos, abordamos, inicialmente, os poemas que podem ser categorizados como uma extensão da tradição da lírica portuguesa. Destacamos aqueles cuja voz ressoa à de Petrarca, observando como o poeta as concorre, sem, no entanto, negligenciar a expressão de sua própria personalidade. Não devemos, todavia, conceber que esses aspectos da lírica camoniana se manifestaram em uma sucessão cronológica, delineando fases distintas na evolução de seu pensamento. Conforme apontado por Hernâni Cidade (1992), é importante salientar as dificuldades em datar seus poemas líricos, uma vez que se encontram compilados, postumamente. A justificativa para essa divisão reside na busca pela abordagem mais eficaz e apropriada para a compreensão desses aspectos.

2 A “ARTE ENGENHOSA” E O AMOR CORTÊS: A PROJEÇÃO DA LÍRICA TRADICIONAL PORTUGUESA

“Quem ora soubesse
Onde o amor nasce,
que o semeasse!”
(Camões, 1997, p. 65)

O Renascimento, no contexto português, é caracterizado por duas vertentes: uma de origem italiana e clássica, influenciada pelo movimento humanista, e outra de origem ibérica, marcada pelo nacionalismo e pelo orgulho decorrentes dos descobrimentos marítimos, da evolução das técnicas de navegação e dos conhecimentos inovadores da época. Essas duas vertentes foram essenciais para a expressão literária denominada Classicismo, que buscou, tanto no plano formal quanto temático, conciliar uma dialética coexistente do velho e do novo.

Desenvolveu-se uma poesia de origem ibérica, baseada na tradição lírica trovadoresca e na poesia palaciana do século XV, que utilizou a *medida velha*, um estilo métrico simples com versos em **redondilha menor** (“Este tempo vão, / esta vida escassa, / para todos passa, / só para mim não” – Camões, 1994, p. 4) e **redondilha maior** (“Querendo escrever um dia / o mal que tanto estimei, / cuidando no que poria, / vi Amor que me dizia: / – Escreve, que eu notarei” – Camões, 1994, p. 7). Respectivamente, cinco e sete sílabas, facilitando a memorização dos cantos. Essa métrica foi empregada no *Cancioneiro Geral*, de Garcia de Resende, e em cantos litúrgicos.

Além do esquema rítmico e métrico presente na poesia do século XVI, os poetas também herdaram de formas poéticas anteriores outras tendências e atitudes, como o caráter aristocrático, a concepção de amor e a valorização do formalismo, conforme destacado por Silveira (1988). Isso se refletiu na interpretação da natureza (“Campos, que se estendes / com verdura bela; [...] e eu das lembranças / do meu coração” – Camões, 1994, p. 17), como refúgio e consolo para amores melancólicos e contrariados, bem como na tendência de intelectualizar e sublimar a paixão amorosa (“Eu sou boa testemunha / que Amor tem por cousa má” – Camões, 1994, p. 18).

A literatura Quinhentista era direcionada a um público limitado e refinado, ou seja, à própria corte. Era produzida com o objetivo de entreter a nobreza, por meio do conteúdo e da forma das obras literárias. Em relação ao conteúdo, a poesia

desse período remetia à temática do amor cortês, influenciada pela poesia provençal e pelo romance cortês, que era predominante no *Cancioneiro Geral* (“**Sirvo de gíolhos**, / e vós não me credes / porque me não vedes” – Camões, 1994, p. 18, grifo nosso). Segundo Saraiva e Lopes (1973), a tradição trovadoresca do amor, enriquecida pelas contribuições de Petrarca e Dante, foi retratada nessas composições de forma ainda mais estilizada e brincalhona (“Catarina é mais fermosa / para mim que a luz do dia; / mas mais fermosa seria / se não fosse mentirosa” – Camões, 1994, p. 59). Alguns poetas chegaram ao ponto de afirmar que o verdadeiro amor implica abrir mão de possuir a pessoa amada, pois a realização do desejo se extinguiria no amante. Como esclarece Silveira (1988, p. 18):

A concepção amorosa vigente no *Cancioneiro Geral* era fundamentalmente petrarqueana. E petrarqueana continuará nos poetas do Quinhentismo. Guindado a modelo, que deveria ser imitado e superado, Petrarca sutilizara a cortesia amorosa trovadoresca, tingindo-a de neoplatonismo – o que vinha a atender à onda de espiritualização e transcendência que, opondo-se ao imanentismo e naturalismo, contribuirá para a feição dilemática do período renascentista.

No aspecto formal, a criação estética da poesia lírica dessa época foi realizada por meio de jogos verbais e conceituais, que preencheram as páginas do *Cancioneiro Geral*. A comparação entre o *Cancioneiro Geral* e os cancioneiros primitivos concentra-se em uma antiga estrutura paralelística e repetitiva, que foi esquecida. Presentemente, temos uma estrutura mais comum, inspirada no estilo castelhano e com raízes em seu folclore, que consiste nas glosas, voltas ou desenvolvimento de um mote, repetido como refrão.

Com o passar do tempo, as formas típicas do *Cancioneiro Geral* começaram a desaparecer, especialmente o paralelismo. A diversidade métrica característica da poesia também foi prejudicada, sendo remanescente pelo predomínio cada vez maior do heptassílabo, ou redondilha maior. Além disso, a mediocridade literária e social dos seguidores contrastava com o brilho de alguns autores cultos e renomados que preferiam a língua e o estilo castelhano. A evolução da poesia ocorreu, ainda, sob a influência dos modelos franceses e da adaptação das formas próprias do lirismo popular castelhano.

A *medida velha* se caracterizou, também, pelo uso de certos formatos peninsulares (como vilancete, cantiga e esparsa), compostos por um mote e suas

respectivas glosas ou voltas. Expliquemos¹⁷: (1) o **vilancete** é perfeito quando: o mote tem dois ou três versos e o último se repete no fim de cada estrofe da glosa; a glosa se divide em duas partes: *cabeça* de quatro versos e *cauda* de três, rimando o último verso da cabeça com o primeiro da cauda; (2) a **cantiga**, de tom mais sério e convencional, consiste em um mote de quatro ou cinco versos e uma glosa ou volta de oito, nove ou dez versos, com a mesma reprodução parcial ou total do mote no final da glosa, com ou sem alterações; (3) **esparsa**, por sua vez, trata-se de uma composição de única estrofe de versos de seis sílabas métricas. Na sequência, apresentamos exemplos retirados das *Rimas* de Camões:

a) **Vilancete:**

Mote:

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

Voltas:

Eles verdes são,
e têm por usança
na cor, esperança
e nas obras, não.
vossa condição
não é de olhos verdes,
Porque não me vedes.
[...]
(Camões, 1994, p. 17)¹⁸.

b) **Cantiga:**

Mote:

*Verdes são os campos
da cor do limão;
assí são os olhos
do meu coração.*

Voltas suas

Campo, que te estendes
com verdura bela;
ovelhas, que nela
vosso pasto tendes:
d'ervas vos mantendes
que traz o Verão,

¹⁷ É válido mencionar que, quanto às regras fixas do vilancete e da cantiga, elas não eram rigorosamente obedecidas pelos poetas palacianos; isso explica a irregularidade percebida e muito comentada no *Cancioneiro Geral*.

¹⁸ Este vilancete perfeito é composto por um mote de dois versos; o último “porque não me vedes” se repete ao final de cada glosa. A glosa, por sua vez, contém a cabeça de quatro versos e a cauda de três; o último verso da cabeça rima com o primeiro da cauda: “não” e “condição”.

e eu das lembranças
do meu coração
[...]
(Camões, 1994, p. 17)¹⁹.

c) **Esparsa:**

*A um fidalgo, na Índia, que lhe tardava com
ua camisa galante, que lhe prometeu*

Quem no mundo quiser ser
havido por singular,
para mais se engrandecer
há-de trazer sempre o dar
nas ancas do prometer.
E já que vossa mercê
largueza tem por divisa,
como todo mundo vê,
há mister que tanto dê
que venha dar a camisa.
(Camões, 1994, p. 91).

Camões usou a *medida velha* ao compor cantigas e trovas em suas *Rimas*. Seguindo essa tradição, ele inseriu versos de outros poetas, na forma de mote ou versos alheios, os quais definiram o tema desenvolvido nos versos seguintes. O poeta não se limitou a imitar esses textos, mas, sim, recriá-los nas voltas ou glosas, desenvolvendo uma ideia, a partir do tema apresentado no mote. Mesmo com recursos limitados, Camões conseguiu criar uma obra de grande beleza estilística, ao superar as limitações impostas pelo esquema rítmico e pelo metro e explorar os diferentes sentidos das palavras, a riqueza sonora e a musicalidade. Isso resultou em textos com ambiguidade proposital e jogo de sonoridades, contribuindo para a singularidade estilística de sua poesia. Esse é o estilo que António José Saraiva denominou como “engenhoso”.

A *medida velha* – ou *estilo engenhoso* – revela a habilidade da “arte engenhosa” de um poeta cortesão que, comumente no tema amoroso, mostra o domínio e a maestria no uso dos recursos fônicos, morfológicos e semânticos que a língua portuguesa lhe oferece. Torna-se, assim, facilmente identificável na lírica camoniana os jogos de palavras e o abundante emprego de antítese; uso de palavras de duplo significado, que se insere na tradição das “palavras cobertas” ou *equivocatio* do cancionero escarninho medieval galego-português; bem como aglutinações e polissemia.

¹⁹ Esta cantiga é composta por um mote de quatro versos, reproduzindo o último verso do mote (“do meu coração”) ao final da glosa, que contém oito versos.

Esses e outros recursos mostram o “engenho” do glosar camoniano. Um exemplo é a palavra “pena”, que aparece no vilancete “Perdigão perdeu a pena”; nesse contexto, ela expressa três significados: (1) pena de escrever; (2) pena de voar; e (3) pena de sentimento. De acordo com Cabral (1994), esse recurso serve para exprimir pensamentos e emoções que, na linguagem referencial, exigiriam explicações mais extensas. Outro exemplo é o trocadilho baseado no jogo de parônimos²⁰ (verde/vede) e homônimos (verdes, adjetivo; vedes, forma verbal), presente no vilancete “Menina dos olhos verdes”, que, também, contribui para a construção da ambiguidade de sentidos.

Nesse lirismo engenhoso, o poeta dá continuidade à tradição poética nacional, expressa nos *Cancioneiros* castelhanos do Quatrocentos, como o de Garcia de Resende, e presente nas composições portuguesas do Quinhentos. A partir dessa constatação, é possível definir a *medida velha*, termo que surgiu no século XVI, com certo tom pejorativo, em oposição à *medida nova* (que representou as novas formas poéticas da época), aplicando os metros e gêneros tradicionais utilizados pelos poetas do *Cancioneiro Geral* (Berardinelli, 1973). A amarga gargalhada dos cancioneiros, todavia, torna-se na pena de Camões mais suave e espiritual. Como argumenta Hernâni Cidade (1992, p. 86), “[...] o Poeta, sem lhe fazer perder a graça nativa, soube adaptá-la aos novos interesses espirituais, a um gosto de mais requintado apuro e a uma inteligência de mais airoso agilidade e subtil penetração”.

Nas páginas de seu *Cancioneiro Geral*, Garcia de Resende reúne 880 (oitocentos e oitenta) composições escritas, em português e castelhano, por mais ou menos trezentos poetas, nas cortes de D. Afonso V, D. João II e D. Manuel (alguns estavam ligados a outras cortes peninsulares), isto é, entre meados do século XV e o ano de sua edição, 1516. Conforme nos afirma Rita Marnoto (2000), Resende parece ter se inspirado na compilação do *Cancionero general de muchos y variados autores*, de Hernando del Castillo (*Cancioneiro Geral* de muitos e variados autores), impresso em 1511 e reeditado em 1514.

No prólogo de seu *Cancioneiro*, García de Resende escreve uma carta ao rei D. Manuel, expondo seu ambicioso projeto literário. Esse projeto, explica-nos Marnoto (2000, p. 154): “*Al propósito de registrar los grandes hechos de un pueblo a través de las Letras, se unía la convicción – también ella de índole claramente*

²⁰ Esse fenômeno é, também, conhecido como paranomásia.

*renacentista – de que las hazañas de los portugueses superaban a las de los romanos y troyanos*²¹. Por se tratar de uma coletânea poética de produção cortesã, abrangeu uma variedade de temas, como: acontecimentos históricos, críticas de costumes, sucesso da vida palaciana, temas amorosos, à luz de perspectivas também diferenciadas.

Retomando a lírica camoniana escrita em *medida velha*, como acontece na seriação e agrupamento temático das formas da *medida nova*, especialmente nos sonetos e nas redondilhas, conseguimos estabelecer leituras seriadas, tais como o galanteio ou a exaltação amorosa, muitas vezes contextualizados, em especial, os temas psicológicos, predominantemente relacionados à paixão amorosa; e os temas filosóficos, o desajuste entre o mérito e a fortuna, entre o direito à felicidade e sua realização, entre a justiça aparente e a justiça transcendental (o desconcerto). Esses tópicos não são necessariamente inovadores, sendo a singularidade encontrada no tom empregado por Camões e sua realidade vivida de forma intensa e emocional. Isso sugere que não se trata apenas de temas meditados, mas, sim, de questões experimentadas e vivenciadas pelo próprio poeta.

Seguindo a influência tradicional, na *medida velha*, a manifestação de construções poéticas são semelhantes aos cantares trovadorescos (cantigas de amor e de amigo) bem como a influência de aspectos temáticos das cantigas satíricas. Ao todo, são cento e vinte e seis poemas elaborados em redondilhas, no levantamento feito por Berardinelli (1973), sessenta e nove foram incluídos na edição de Soropita (1595), dezenove na de Estêvão Lopes (1598), dezesseis na de Domingos Fernandes (1616), doze na de D. Antônio Álvares da Cunha (1668) e dez na de Juromenha (1846). Adicionalmente, têm-se as célebres redondilhas de “Sôbolos rios”, “[...] um tipo à parte na lírica camoniana com metros tradicionais” (Berardinelli, 1973, p. 75). Embora esse poema não siga, rigorosamente, o método tradicional de composição a partir de um mote e glosas, é possível observar, como aponta a pesquisadora, “[...] em seu todo e em cada uma de suas partes, a glosa do Salmo 136, e de cada um dos seus versículos” (Berardinelli, 1973, p. 75).

Antes de aprofundarmos nossos estudos sobre a lírica camoniana em *medida velha*, influenciada pela criação literária portuguesa da Idade Média (1198-1597) – a

²¹ Ao propósito de registrar os grandes feitos de um povo através das Letras, unia-se à convicção – também de índole claramente renascentista – de que as façanhas dos portugueses superavam as dos romanos e troianos (tradução nossa).

lírica trovadoresca (séculos XII a XIV, de D. Sancho I até a morte de D. Dinis) e a lírica palaciana (séculos XV a XVI, nos reinados de D. Afonso V, D. João II e D. Manuel), cuja poesia foi compilada no *Cancioneiro Geral* de Garcia de Resende –, retomaremos brevemente as origens do movimento lírico, que se define na Galiza e no norte de Portugal. Essa retomada, acreditamos, nos tornará mais sensíveis à percepção dos aspectos que se manifestaram na poesia camoniana, dois séculos depois.

2.1 A LÍRICA TRADICIONAL PORTUGUESA: OS CANTARES DE AMOR E AMIGO E A POESIA SATÍRICA

A Cantiga de Amor, enquanto gênero culto, teve sua origem na Provença. Introduzida em Portugal pelos trovadores provenientes da Galiza e de outras regiões adjacentes foi, posteriormente, adaptada ao caráter lírico e saudosista do temperamento lusitano (*“Proençaes soen mui ben trobar / e dizem êles que é con amor; / mais os que troban no tempo da flor / e non en outro, sei eu ben que non / han tan gran coita no seu coração / qual m’eu por mia senhor vejo levar”* – D. Dinis *apud* Spina, 1971, p. 47-48). O lirismo provençal, assim denominado por sua origem, “[...] constitui a expressão mais subtil e depurada do sentimento amoroso, na medida em que o amor se identifica com a ascese moral, isto é, o amor pressupõe a perfeição moral dos apaixonados” (Ferreira, 2006, p. 11).

Está presente nesses versos, um tipo de amor que não aspira à realização humana: o “amor cortês”. Saraiva e Lopes (1973, p. 57) definem esse sentimento como “[...] uma aspiração, sem correspondência a um objeto inatingível, de um estado de tensão que, para se manter, nunca pode chegar ao final do desejo”. Associado a esse conceito de amor ideal, encontra-se um tipo ideal de mulher, concretizado nas figuras de Beatriz (Dante) e Laura (Petrarca): damas de cabelos louros, pele clara, olhar sereno e luminoso, gestos marcados pela mansidão e dignidade, e um sorriso caracterizado pela discrição e sutileza.

Esses cantares constituem, fundamentalmente, o “[...] culto da mulher, considerada modelo de beleza e virtude, e que impõe ao perfeito apaixonado um código em que dominam duas leis: <<cortesia>> e <<mesura>>” (Ferreira, 2006, p. 11). O trovador, em obediência à “cortesia”, limita-se a amar de forma desinteressada, adotando uma atitude de timidez amorosa. Para corresponder ao

conceito de “mesura”, coloca acima de tudo a dignidade da dama, evitando comprometê-la. Por isso, a senhora não pode ser nomeada, e seu retrato deve ser idealizado para que não seja facilmente identificada. A tradição portuguesa acrescenta ao cantar provençal seu “temperamento apaixonado e saudosista” (Ferreira, 2006, p. 14), exprimindo a “coita” ou “*cuíta*”, um amor não correspondido e repetido em tom de súplica e queixa, que culmina no desejo de “morrer de amor” (“*que, se mil vêzes podesse morrer, / meor coita me fôra sofrer!*” – João Soares Coelho *apud* Spina, 1971, p. 45).

A Cantiga de Amor galego-portuguesa, também, retoma os temas cantados pelos trovadores provençais, como: o “panegírico” da senhora, o modelo de beleza e virtude que a todas excede (“*e, mia senhor, direi-vos ua ren: / a mais fremosa de quantas eu vi / long’ estava de parecer assi*” – João Aires *apud* Spina, 1971, p. 49); o serviço amoroso e a obediência ao código da “mesura” (“*Falar quero eu da Senhor ben comprida / qual nunca foi outra, nem há de seer, / que os seus servidores mui ben convida / en tal lugar u nunca hão de morrer*” – D. Afonso *apud* Spina, 1971, p. 52); a tentativa de sondagem do drama amoroso e os efeitos contraditórios do amor (“*choran e cegan, quand’ alguen non veen, / e ora cegan por alguen que veen*” – João Garcia de Guilhade *apud* Spina, 1971, p. 42).

Os trovadores portugueses acrescentam outras variantes: o saudosismo; o desespero provocado pelo afastamento e a despedida da amada (“*E pois que vos ides d’aqui, / senhor fremosa, que farei?*” – Nuno Fernandes Torneol *apud* Spina, 1971, p. 41); a timidez amorosa (“*Mais do que dixे gran pavor per hei; ca me tremi’ assi o coração*” – João Garcia de Guilhade *apud* Spina, 1971, p. 42); o comprazimento na paixão infeliz (“*Que prazer haveades, senhor / de mi fazerdes mal por ben*” – D. Dinis *apud* Spina, 1971, p. 48); a revolta contra o poder da coita de amor; a queixa pela indiferença da dama (“*par Deus, senhor, / enquant’ eu fôr / de vós tan alongado, / nunca en maior / coita d’ amor*” – D. Afonso X²² *apud* Spina, 1971, p. 52); e a crítica ao formalismo do “amor cortês” (Ferreira, 2006).

²²Segundo os estudos do pesquisador e doutor Carlos Henrique Durlo (2018), da Universidade Estadual de Maringá, Dom Afonso X, conhecido como o Rei Sábio, é autor das *Cantigas de Santa Maria*. Essa, porém, não foi sua única produção no *scriptorium*, espaço onde se reuniam letrados, músicos e artistas. Entre suas obras, destacam-se os códigos jurídicos *Fuero Real* e *Siete Partidas*, escritos em castelhano, que compilam o direito romano, o cânone cristão e outros preceitos legais. Além disso, sua produção histórica inclui a *Primeira Crônica Geral* (ou *Estória de España*) e a *General Estória*. Ainda em sua juventude, segundo Durlo (2018), antes de assumir o trono de Castela e Leão, compôs também cantigas profanas, em menor número do que as de caráter religioso.

Os Cantares de Amigo, por sua vez, distinguem-se por se desenvolverem em Portugal, entre o final do século XII e meados do século XIV. Nessas composições, quem fala é uma mulher (eu lírico feminino) e, segundo Saraiva e Lopes (1973), essas cantigas são, quanto ao tema, “cantigas de mulher”. O nome pelo qual são conhecidas designa o seu objeto: amigo ou namorado. A mulher é tanto agente quanto tema dessas cantigas, sendo sua voz a que se manifesta. Apesar de serem transmitidas, em sua maioria, por trovadores masculinos, o eu lírico caracteriza-se pela fala da mulher, exibindo dramas e situações amorosas da vida das donzelas. Ferreira (1988, p. 14) explica esse processo da seguinte forma:

O poeta, ao compor cantigas de amigo, imagina o estado de alma de uma jovem e as suas reacções sentimentais, dando expressão estética a um lirismo popular muito antigo, criado por mulheres e para mulheres; por isso estas cantigas se distinguem pelo predomínio dos valores fônicos e pelo ritmo apropriado ao canto e à dança.

Esse gênero narra a angústia e as incertezas da menina, causadas pela separação do amigo (namorado), que partiu para a guerra combater os mouros, permanece a serviço do rei ou perdeu a vida nas batalhas, reforçando o tema da saudade. O ambiente campestre, burguês e doméstico, ilustra esse quadro singelo, caracterizando a poesia feminina subdividida em várias temáticas. São elas: cantigas de romaria; barcarolas ou marinhas; *bailias* ou bailadas; albas, alvas ou alvoradas; e pastorelas.

As cantigas de romaria, originárias do Ocidente da Península, refletem o modo de vida do povo da região. Quando voltadas para o mar, registram a luta contra os mouros e a forte religiosidade da população. Enquanto as mães se dedicam às práticas religiosas, as meninas permanecem no adro para dançar, escolher ou encontrar os namorados. Essas cantigas conciliam a religiosidade com o tema sentimental. Para as meninas, porém, a religião é um pressuposto para sair de casa, dançar e escolher o namorado. Exemplificamos esse tipo de cantiga com os versos de uma cantiga do jogral galego Pedro de Viviãez:

*Pois nossas madres vam a San Simon
de Val de Prados candeas queimar,
nós, as meninas, punhemos d' andar
con nossas madres, e elas enton
queimen candeas por nós e por si
e nós, meninas, bailaremos i.*

*Nossos amigos todos lá irán
por nos veer, e andaremos nós
bailand' ant' eles, fremosas [en] cós,
e nossas madres, pois que alá van,
queimen candeas por nós e por si
e nós, meninas, bailaremos i.*

*Nossos amigos irán por cousir
como bailamos, e podem veer
bailar moças de bon parecer,
e nossas madres pois lá queren ir,
queimen candeas por nós e por si
e nós, meninas, bailaremos i.*
(Cohen, 2003, p. 223).²³

A cantiga é composta por três estrofes, com refrão e versos decassílabos. Observamos nela uma intensa alegria das meninas pelo fato de saírem de casa, mesmo acompanhadas da mãe, que participará das rezas em San Simon, no Val de Prados, região situada em Trás-os-Montes, norte de Portugal ou na Espanha. A alegria é explicada pelo fato de que, no local, elas possivelmente encontrarão os amigos (namorados). As mães, no entanto, diferentemente das filhas, vão por motivos estritamente religiosos, para rezar, acender velas, fazer ou cumprir promessas: “e nossas madres pois lá queren ir, / queimen candeas por nós e por si / e nós, meninas, bailaremos i” (e nossas mães lá querem ir / fazer promessas por nós e por si / e nós, meninas, bailaremos ali). Portanto, nesse exemplar, a religiosidade das jovens é apenas um pretexto para o encontro amoroso.

Nas barcarolas ou marinhas, desenvolvem-se também duas temáticas: a marítima e a amorosa. Nessas composições, a menina expressa seu descontentamento pela partida do namorado, o orgulho pelo amigo que combate os mouros em seu nome, ou, ainda, as emoções e incertezas que precedem sua chegada (“*Vi eu, mia madr', andar / as barcas eno mar: / e moiro-me d'amor*” – Nuno Fernandes Torneol *apud* Spina, 1971, p. 23).

As bailadas ou *bailias*, por sua vez, são cantigas de inspiração folclórica, derivadas das primeiras canções europeias e destinadas às danças festivas do mês

²³ Porque nossas mães vão a São Simão / do Vale dos Prados acender velas, / e nós, as meninas, vamos andar / com nossas mães, e elas então / acendam velas por nós e por si / e nós, meninas, dançaremos aí. / Nossos amigos todos lá irão / para nos ver, e nós estaremos / dançando diante deles, belas sem o manto, / e nossas mães, porque vão lá, / acendam velas por nós e por si q e nós, meninas, dançaremos aí. / Nossos amigos irão escolher / como dançamos e podem ver / as moças de boa aparência dançar, / e nossas mães porque querem ir lá, / acendam velas por nós e por si / e nós, meninas, dançaremos aí (adaptação nossa).

de maio. A menina expressa seu contentamento e dança alegremente com as amigas, sob as árvores floridas ou no adro das igrejas, com a intenção de mostrar sua beleza para atrair ou conquistar os namorados. Vejamos, a seguir, os versos de uma cantiga de Airas Nunes de Santiago:

*Bailemos nós, já, todas três, ai amigas,
so aquestas avelaneiras frolidas;
e quen for velida como nós, velidas,
se amigo amar,
so aquestas avelaneiras frolidas
verrá bailar.*

*Bailemos nós, já, todas três, ai irmanas,
so aqeste ramo destas avelanas,
e quen for louçana como nós, louçanas,
se amigo amar,
so aqeste ramo destas avelanas
verrá bailar.*

*Por Deus, ai amigas, mentr'al non fazemos,
so aqeste ramo frolido bailemos,
e quen ben parecer como nós parecemos,
se amigo amar,
so aqeste ramo so'l que nós bailemos
verrá bailar.*

(Cohen, 2003, p. 317).²⁴

Composta de três estrofes com versos hendecassílabos, acompanhadas de refrão (versos quadrissílabos), essa cantiga apresenta, aliado à temática sentimental (“se amigo amar”), pela voz feminina, um convite à dança (“Bailemos nós, já, todas três, ai amigas”). Segundo Ferreira (1988), o costume de dançar nas festividades do mês de Maio é muito antigo, data da Antiguidade, quando jovens enfeitavam os carros com folhas de palmeiras e flores para saudar a nova e mais alegre estação do ano, a Primavera. Em Portugal, bastava uma pessoa iniciar a dança, que logo era seguida por todos os presentes. A paisagem, que caracteriza o cenário das *baillias*, é suscitada por meio das “avelaneiras frolidas” e do “ramo frolido”. Esses elementos naturais evidenciam a Primavera e refletem o estado de alma da donzela, que dança e celebra alegremente.

²⁴ Dancemos nós, já, todas três, ai amigas / debaixo destas avelaneiras floridas / e quem for bonita como nós, bonitas / se amar o amigo / debaixo destas avelaneiras floridas / virá dançar. / Dancemos nós, já todas três, ai irmãs / debaixo deste ramos das avelãs / e quem for bonita, como nós, bonitas/ se amar o amigo, / debaixo do ramos destas avelãs /virá dançar./ Por Deus, ai amigas, enquanto nada fazemos debaixo deste ramo florido, dancemos / e quem tiver boa aparência como nós / se amar o amigo / debaixo deste ramo que dançamos / virá dançar (adaptação nossa).

Finalmente, os subgêneros cultos, como as albas (também chamadas de alvas ou alvoradas) e as pastorelas, são de influência provençal e sofrem modificações quanto ao ritmo e ao tema. Segundo Ferreira (1988), as albas, que na poesia provençal indicam a separação dos amantes ao romper do dia, avisados pelas sentinelas dos castelos, perdem suas conotações eróticas na maneira portuguesa de trovar e transformam-se em cantigas sobre o tema da alvorada. Seguindo o esquema rítmico da paralelística pura, essas cantigas adquirem grande musicalidade e cunho popular. Em algumas albas, persiste a animização da paisagem e os elementos característicos de todas as cantigas de amigo. Exemplo dessa modalidade é a cantiga de Nuno Fernandez Torneol. Conferimos os versos:

*Levad', amigo, que dormides as manhanas frías;
toda-las aves do mundo d'amor dizían.
Leda m'and'eu.*

*Levad', amigo, que dormide-las frías manhanas;
toda-las aves do mundo d'amor cantavan.
Leda m'and'eu.*

*Toda-las aves do mundo d'amor dizían;
do meu amor e do voss'en ment'havían.
Leda m'and'eu.*

*Toda-las aves do mundo d'amor cantavan;
do meu amor e do voss'i enmentavan.
Leda m'and'eu.*

*Do meu amor e do voss'en ment'havían;
vós lhe tolhestes os ramos en que siían.
Leda m'and'eu.*

*Do meu amor e do voss'i enmentavan;
vós lhe tolhestes os ramos en que pousavan.
Leda m'and'eu.*

*Vós lhe tolhestes os ramos en que siían
e lhes secastes as fontes en que bevían.
Leda m'and'eu.*

*Vós lhe tolhestes os ramos en que pousavan
e lhes secastes as fontes u se banhavan.
Leda m'and'eu.*

(Cohen, 2003, p. 126).²⁵

²⁵ Levante (acorde) amigo que dormistes nestas manhãs frias / todas as aves do mundo falavam de amor / Eu estou (sinto-me) alegre. / Todas as aves do mundo cantavam de amor / do meu amor e do vosso comentavam / Eu estou (sinto-me) alegre, / Do meu amor e do vosso ali comentavam / vós cortastes os galhos que eles (os pássaros) pousavam / Eu estou (sinto-me) alegre. / Vós cortastes os

Essa cantiga é uma paralelística perfeita, composta em dísticos monorrimos, versos dodecassílabos graves e refrão monóstico, de quadrisílabo agudo. Nela, temos a imagem de uma menina despertada pelos gorjeios das aves, ela convida o amigo (namorado) também a se levantar. Além da temática amorosa, o alvorecer e a paisagem primaveril conferem beleza aos versos da cantiga. As aves substituem as sentinelas dos castelos da Provença, que anunciavam o amanhecer: “Levad’ amigo, que dormide’ las frias manhãs: / Tôda-las aves do mundo d’amor cantavan: / Leda mh’and’eu”. As cantigas albas apresentam um comportamento diferenciado da mulher mais livre em suas atitudes, porém, desprezada pela sociedade conservadora.

As pastorelas, originárias da Provença, iniciam-se com a chegada de um cavaleiro em peregrinação a Compostela, que avista uma jovem pastora cantando e cuidando de pequenos animais. Encantado com a voz e a beleza da jovem, ocorre um diálogo entre eles, com ofertas de presentes e promessas de casamento no retorno. Nas composições lusitanas, as pastorelas estruturam-se em narrativas que incluem o solilóquio e o canto da moça, que ora dialoga com o cavaleiro, ora desabafa com o papagaio sobre sua *coita* amorosa. A simplicidade da pastora, o ambiente rústico do campo, a descrição da natureza, a retomada de versos das cantigas de amigo e o realismo psicológico caracterizam essa modalidade de cantiga. Na composição de Pedro Amigo de Sevilha, por exemplo, o cavaleiro fica deslumbrado com a beleza da pastora e declara:

*Quand'eu un día fui en Compostela
en romaría, vi ãa pastor
que, pois fui nado, nunca vi tan bela,
nen vi outra que falasse melhor
e demandei-lhi logo seu amor
e fiz por ela esta pastorela.*

*Dixi-lh'eu logo: «Fremosa poncela,
queredes vós min por entendedor,
que vos darei boas toucas d'Estela
e boas cintas de Rocamador
e doutras dõas, a vosso sabor
e fremoso pano pera gonela?».*

ramos que pousavam / e secastes as fontes em que bebiã. / [...] e lhes secastes as fontes onde se banhavam, Eu estou (sinto-me) muito alegre (adaptação nossa).

*E ela disse: «Eu non vos quería
por entendedor, ca nunca vos vi,
senón agora, nen vos filharía
dõas, que sei que non son pera min,
pero cuid'eu, se as filhass'assí,
que tal ha no mundo a que pesaría.*

*E, se veess'outra, que lhi diría,
se me dissesse "ca per vós perdi
meu amigu'e dõas que me tragía?".
Eu non sei ren que lhi dissess'alí;
se non foss'esto de que me tem'i,
non vos dig'ora que o non faría».*

*Dix'eu: «Pastor, sodes ben razoada,
e pero creede, se vos non pesar,
que non ést'hoj'outra no mundo nada,
se vós non sodes, que eu sabia amar,
e por aquesto vos venho rogar
que eu seja voss'home esta vegada».*

*E diss'ela, come ben ensinada:
«Por entendedor vos quero filhar
e, pois for a romaría acabada,
aqui, d'u são natural, do Sar,
cuido-m'eu, se me queredes levar,
ir-m'-ei vosqu'e fico vossa pagada».*
(Cohen, 2003, p. 455).²⁶

Nessa modalidade lírica, as peripécias sentimentais e a diversidade da expressão linguística colocam em oposição duas classes sociais, na época, diferentes: a do cavaleiro e a da pastora (Spina, 1971). Isso constitui um reflexo da sociedade cristã que precedeu ao ano mil, organizada a partir de três componentes: *os oratores, os belatores e os labatores*. Em outras palavras, “ [...] os que rezam, os

²⁶ Quando eu fui um dia a Campostela / em romaria, vi uma pastora / que, desde que nasci, nunca vi tão bela, / nem vi outra que falasse melhor / e pedi logo o seu amor / e fiz por ela esta pastorela. / Disse-lhe logo: “Formosa jovem (menina) / quereis-me vós por seu namorado, / que vos darei boas toucas d'Estela / e boas cintas de Rocamador / e outros presentes à sua escolha / e um belo tecido para vestir?” / E ela disse “Eu não vos queria / por namorado, porque nunca vos vi, / senão agora, nem receberia / os presentes, que sei não são para mim / mas eu penso que se os recebesse / que há no mundo alguém que isso pesaria. / E outra vez, o que lhe diria / se me dissesse “por vós perdi meu namorado e os presentes que me trazia?”[...] / E disse-lhe eu “Pastora, sois bem ajuizada” q E creia, se não vos pesar, / que hoje não há outra no mundo nascida / se vós não sois, que eu saiba amar, / por isso venho-vos rogar / que eu seja o seu homem desta vez”. / E ela disse/ como bem ensinada: / e quando a romaria terminar, / aqui, de onde sou natural do Sar, / penso eu, se me quereis levar / irei convosco e fico sua namorada” (adaptação nossa).

que combatem e os que trabalham” (Le Goff, 1989, p. 15). Nessa hierarquia, o cavaleiro se encontra na categoria dos guerreiros, constituindo um novo estrato social, daqueles que combatem a cavalo e que, mais tarde, transformam-se em uma nova nobreza – a *cavalaria*.

De acordo com o historiador Jacques Le Goff (1989), na literatura e no imaginário do homem medieval, a figura do cavaleiro revela-se um ser místico, enquanto a aventura cavalheiresca é a busca religiosa do Graal. Nas pastorelas, o cavaleiro é protagonista e trovador, buscando a correspondência amorosa da pastora, que ora o despreza e ora o aceita. Na cantiga de Sevilha, a moça rejeita os presentes e os galanteios:

*E ela disse: «Eu non vos quería
por entendedor, ca nunca vos vi,
senón agora, nen vos filharía
dõas, que sei que non son pera min,
pero cuid'eu, se as filhass'assí,
que tal ha no mundo a que pesaría.
(Cohen, 2003, p. 455).*

Na base da organização social medieval, situa-se o trabalhador, representado pelos camponeses, que possibilitam a sobrevivência das outras duas classes (o clero e a nobreza). No extrato dos trabalhadores, a mulher camponesa, segundo Macedo (2015), era responsável por plantar ervilhas e feijão; pescar; colher e bater o trigo; ordenhar as vacas e tosquiar os carneiros. A figura da pastora representada na cantiga, portanto, envolta pelo ambiente campesino, apascentando pequenos animais, corresponde à idealização da mulher simples, honesta, que se dedica ao trabalho no campo. Dessa forma, criou-se na alma do povo da região da Galiza e de Portugal um sentimentalismo que originou uma poesia espontânea e afetiva, envolta por amores puros e consentidos, segundo Cortez (2017, p. 29), “[...] reveladora de costumes e relações familiares”.

A poesia satírica galego-portuguesa, por fim, é constituída pelas cantigas autóctones e pela adaptação dos “*serventês*”, oferecendo-nos um importante testemunho sobre a Idade Média em Portugal e na Península Ibérica. Essa modalidade poética documenta os costumes da época, sem a idealização presente nas cantigas líricas, e apresenta fatos históricos e sociais relevantes. A Cantiga de Maldizer distingue-se pela identificação explícita da pessoa satirizada e pela crítica

direta e mordaz (“*Pero da Ponte, un vosso cantar / que vos ogano fezeeste d’amor / fostes-vos i escudeiro chamar*” – Afonso Eanes de Coton *apud* Spina, 1971, p. 57)²⁷. A temática das cantigas lírico-amorosas pode ser motivo de sátira, abrangendo também o código de “cortesia” e “mesura”. Em algumas situações, a cantiga satírica apresenta um propósito moralizante e, por vezes, recorre a uma linguagem obscena para expressar a sátira mais contundente dos cancioneiros.

As mais numerosas são as Cantigas de Escárnio, nas quais o trovador fala mal de alguém, utilizando palavras encobertas e de sentido dúbio, a fim de dificultar a compreensão imediata. O cômico, nessa modalidade, depende do emprego de recursos retóricos, trocadilhos e jogos semânticos. Predominantemente, orientada para a crítica individual, marcada pela sua subjetividade e pelo recorte caricatural. Essa forma de cantiga exige unicamente a alusão indireta e velada para que o destinatário não seja facilmente reconhecido (“*Non quer’ eu donzela fea / que [ant’] a mia porta pea*” – Alfonso X *apud* Paredes, 2010, p. 88)²⁸.

Camões se mostrou sensível ao encanto dessa poesia tradicional, nas formas e nos temas. Em sua lírica, observa-se “[...] um conjunto de atitudes, de ideias, de motivos e fórmulas expressivas que deitam raízes nesta poesia dos primeiros tempos” (Spina, 1971, p. 18). À moda provençalizante, canta o amor em uma tímida atitude de reverência, “[...] de submissa e longa esperança, de cautelosa discrição em face da amada” (Cidade, 1992, p. 86). Empregou a mesma *mesura* de um homem familiarizado com as complicadas “leis do amor”, que não apenas prescrevia o código de ética do verdadeiro amante, mas também a estilística do verdadeiro poeta. Hernâni Cidade (1992), nesse sentido, sugere considerar a poesia de Camões como a nova forma da tradição, acrescida de dois séculos de cultura, que se revela na combinação do espírito medieval e dos elementos da cultura e ética cristãs, greco-latinas e, talvez, árabes.

Neste capítulo, analisamos os aspectos da lírica amorosa camoniana, a partir de uma aproximação com os temas relacionados aos olhos, à natureza e às nuances da vida cotidiana. Esses temas se expressam de maneira semelhante aos trovadores e *Cancioneiros*; por isso, selecionamos um *corpus* de vilancetes e

²⁷ “Pero da Ponte, em um vosso cantar / que, neste ano, vós fizestes de amor / fostes-vos de escudeiro chamar [...]” (adaptação nossa).

²⁸ “Não quero eu donzela feia / que diante da minha porta peida” (adaptação nossa).

cantigas camonianas que nos permite identificar a intertextualidade com os textos desses compositores.

2.2 A TEMÁTICA DOS OLHOS: O MOTIVO DA COR VERDE E O AMOR SENSÍVEL

No retrato feminino, os olhos e o olhar – por sua capacidade expressiva, de modo, às vezes, a substituir as palavras e, até mesmo, superá-las – assumem uma posição de destaque na comunicação humana. Enaltecido pela sublimação renascentista de sua beleza, eles se encontram situados acima da natureza, na qual se integra e interage. Camões, em sua lírica, por exemplo, privilegia os olhos da mulher (“Nos seus olhos belos / tanto amor se atreve / que abrasa entre a neve / quantos ousam vê-los”), associando a cor verde à beleza feminina, em diferentes formas poéticas, vilancete e cantiga. O verde, também, é encontrado com frequência no *Cancioneiro Geral*, de García de Resende, entretanto renovado pelo poeta em contraposição à concepção tradicional.

Com relação ao tema amoroso que se constrói em torno do significado dos olhos, chama a nossa atenção o motivo dos olhos verdes, nos poemas “Menina dos olhos verdes” e “Verdes são os campos”. O primeiro texto é um vilancete, composto por um mote de dois versos, cujo último verso encontra-se repetido ao final das quatro glosas subsequentes (“por que me não vedes”). Cada glosa contém sete versos²⁹, e o último verso da “cabeça” (quarto verso) rima com o primeiro verso da “cauda” (quinto verso): “não” – “condição”; “olhos” – “giolhos”; “esconder” – “crer”; “dão” – “condição”. Lemos então:

a este moto alheio:

*Menina dos olhos verdes,
Por que me não vedes?*

Voltas

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.

²⁹ Essa é a forma considerada perfeita.

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

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

Verdes não o são
no que alcanço deles;
verdes são aqueles
que esperança dão.
Se na condição
está serem verdes,
porque me não vedes?
(Camões, 1994, p. 17-18).

O texto, cujo mote é “Menina dos olhos verdes / porque me não vedes?”, apresenta uma censura delicada e amorosa à indiferença da jovem de olhos verdes. Essa censura se desdobra ao longo das quatro estrofes que compõem o vilancete, caracterizando-se pela graça aliada à musicalidade do verso e da rima. Observa-se a presença de um jogo de homônimos, evidenciado nos termos “vedes” e “verdes” que atuam como homônimos: “vedes” (verbo) e “verdes” (adjetivo). Além disso, destaca-se um jogo de parônimos, notável na dualidade de significados associados a “verdes” como cor e verbo “ver”, assim como em “vê-los” e “belos”.

O contraste entre a tonalidade verde dos olhos da “menina” e a desilusão decorrente da não reciprocidade amorosa se manifesta por meio das estratégias, primeiramente, pelo referido jogo de parônimos e homônimos e pela persistente oposição entre aparência e realidade, ilustrada na “cor verde” dos olhos, sugerindo esperança, em contraste com as obras reveladoras da “indiferença da amada”. O sujeito lírico se coloca “de gíolhos” em virtude de seu sofrimento, em uma atitude que lembra o trovador nas cantigas de amor; ele também se colocava de joelhos, diante da postura de superioridade e desinteresse da mulher. Há influência do estilo petrarquista (Classicismo), expresso pela descrição de “isenção a molhos”, que os

olhos dela possuem, contrastando com a submissão do sujeito lírico, e pelo uso da interrogativa, ressaltando o drama e a inquietação do sujeito lírico: “por que me não vedes?”, pergunta repetida ao longo do poema. A recorrência da negação e de termos de sentido negativo reforçam a temática e o sofrimento do sujeito lírico, tais como “não”, “nem”, “isenção” e “esconder”; expressões metafóricas, como “sirvo de gíolhos” e “por que não me vedes”.

Esses elementos desempenham um papel crucial na configuração da complexidade e riqueza poética do texto, permitindo a exploração de nuances emocionais e reflexões aprofundadas sobre a experiência amorosa. A análise desses elementos revela que o sofrimento do sujeito lírico diante da não reciprocidade amorosa surge do contraste da cor verde dos olhos, que não concretiza a esperança do amor desejado. Nesse contexto, a cor verde não representa esperança, mas, sim, uma notável indiferença, manifestada pela expressão “isenção a molhos”. O sofrimento do eu lírico é mais justificado pela recorrência de expressões negativas, bem como pela sua posição de inferioridade explicitada na descrição de “sirvo de gíolhos”. Essa posição contrasta nitidamente com a indiferença aparente da donzela, que se coloca em uma posição superior na dinâmica emocional.

Na volta inicial, o sujeito lírico compara os olhos verdes da amada à desilusão decorrente de suas expectativas e distingue a “esperança”, simbolizada pela cor verde, da desilusão suscitada pelo comportamento indiferente da jovem, levando-nos a concluir que a tonalidade verde de seus olhos não se origina da capacidade de cativar o seu admirador.

Na segunda volta, o argumento que sustenta esse comportamento diante de um coração em rendição, mais uma vez, revela que a cor verde contradiz o princípio do exercício da liberdade. Nesse contexto, o conceito de liberdade denota menos um sentido de emancipação e mais uma atitude de desprezo, manifestando-se como ausência de acolhimento (“Sirvo de gíolhos / e vos não me credes, / porque me não vedes”).

Na terceira volta, a persistência entre a semelhança fonética de “ver” e “verde”, originada a partir do equívoco paronímico é observada. O poeta mostra-se hábil com a negação da tonalidade verde dos olhos, ao mesmo tempo que sugere falta de percepção ou interesse por parte da amada. Esse fato não se revela como uma imposição veemente, mas, sim, como uma insistência do eu lírico, evidenciada

de forma argumentativa e jocosa, por meio do debate amoroso e o elogio dirigido a “uns olhos tão belos” que, por sua beleza, não deveriam permanecer ocultos.

A última volta ratifica a linha de raciocínio e as conclusões apresentadas acima. Partindo do simbolismo cromático do verde, o poema encerra-se com uma interrogação interpelativa, que se manifesta ao longo de toda a composição, contendo intrinsecamente uma centelha de esperança: “Por que me não vedes?”. O vilancete, desse modo, revela a sutileza do jogo paronímico e polissêmico entre o adjetivo “verdes” e a forma da segunda pessoa do presente do indicativo do verbo “ver” (vedes). Essa combinação não apenas cativa o leitor, mas o sensibiliza diante da beleza inerente aos versos camonianos.

Da mesma forma, as redondilhas, cujo mote é “Verdes são os campos / da côr do limão; / assi são os olhos / do meu coração”, exploram o tema dos olhos verdes, promovendo a comparação entre a cor do limão e a cor dos olhos da mulher amada. Trata-se de uma cantiga constituída de um mote com quatro versos e duas estrofes de oito versos cada, que formam as voltas, em redondilha menor (considera-se essa estrutura perfeita). O último verso do mote se repete ao final das voltas: “do meu coração”. O elogio aos olhos é reiterado, sendo a sua cor e beleza associadas aos encantos e à verdura do campo.

A comparação presente no mote é desenvolvida ao longo das estrofes e confirmada nos versos finais que encerram o texto: “não são ervas, não: / são graças dos olhos / do meu coração”. Nos três últimos versos da segunda estrofe, as rimas “não”, “olhos”, “coração” são retomadas do mote “limão”, “olhos”, “coração”. No desenvolvimento temático, observa-se uma progressão que transcende a comparação inicial no mote – “campos verdes”, “olhos verdes” – para uma identificação mais aprofundada (metáfora) – “ervas verdes”, “graças dos olhos” – nos versos finais. A aproximação entre dois objetos de categorias distintas, “olhos” e “campos”, aponta para elementos caracterizadores semelhantes, como a cor (“do limão”), a beleza (“verdura bela”) e o encanto (“graça”). Para melhor compreensão, vamos à leitura do texto completo:

a este moto alheio:

*Verdes são os campos
da côr do limão:
assi são os olhos
do meu coração.*

Voltas

Campos, que te estendes
com verdura bela;
ovelhas, que nela
vosso pasto tendes,
d' ervas vos mantendes
que traz o Verão,
e eu das lembranças
do meu coração.

Gados, que pasceis
co contentamento,
vosso mantimento
não o entendeis:
isso que comeis
não são ervas, não:
são graças dos olhos
do meu coração
(Camões, 1994, p. 17).

As duas glosas que compõem o poema estruturam-se a partir de três momentos distintos, os quais incluem as três apóstrofes dirigidas aos animais (“ovelhas”, “gado”) e ao campo, configurando-se como destinatários do discurso poético. Na configuração de sua retórica metafórica (“campos”, “ervas” e “olhos”), o poeta recria um ambiente pastoril, que se transforma na projeção da verdura dos olhos da jovem (“não são ervas, não: / são graças dos olhos / do meu coração”).

Os elementos naturais (“campo” e “ervas”) estão para as ovelhas e os gados do mesmo modo que as recordações da mulher amada estão para o sujeito lírico. Em ambos os casos, a natureza funciona como “alimento”, sentido próprio, no caso dos animais, e simbólico, para o poeta: “vosso mantimento / não no entendeis: / isso que comeis / não são ervas, não”.

A transfiguração adjetiva dos olhos para a natureza revela uma perspectiva platônica, “[...] segundo a qual as coisas sensíveis são o reflexo dos arquétipos que só existem no mundo inteligível” (Cabral, 1994, p. 28). Dessa forma, inferimos que a verdura dos campos e das ervas emana dos olhos (o verde original, essencial), os quais evocam no sujeito as recordações e reminiscências do ser amado (“e eu das lembranças / do meu coração”). Essa concepção se consolida pelo emprego recorrente do advérbio “não” na segunda estrofe (“não o entendeis; não são ervas, não”), deixando claro, na conclusão da cantiga, que todos os elementos verdes (“ervas”, “campo”) são, na verdade, “graças dos olhos” da amada. A sugestão

fonética da aliteração em “v” (“verdura”, “ovelhas”, “vossos”, “ervas”, “vos”, “verão”) também reitera esse significado, pois remete à cor dos olhos.

Nesse ponto, torna-se pertinente apresentar sucintamente o perfil da mulher petrarquista, cuja identificação pelo leitor se afigura possível ao compreender os elementos que permeiam a produção poética de Camões. Esse retrato é uma herança do convencionalismo cortesão da lírica provençal (Cantigas de Amor) e do desenvolvimento da poesia italiana do *dolce stil nuovo* (o doce estilo novo), tema que será aprofundado posteriormente, chegando aos poetas da Península Ibérica por meio das influências de poetas petrarquistas dos séculos XV e XVI. Esse legado originou uma imitação rigorosa, fundamentada na mimese e na verossimilhança, da teoria que enaltece os atributos femininos, adotando o modelo de Laura, a mulher amada de Petrarca. A figura da “menina dos olhos verdes” simboliza a beleza que transcende o olhar até a alma, configurando-se como uma forma de tensão dialética reinterpretada por Petrarca e os petrarquistas, posteriormente retomada pelos poetas clássicos, renascentistas, incluindo Camões (Moniz, 1998).

Comprovamos que os temas manifestos e habilmente desenvolvidos na Lírica não são, totalmente, inovadores. Isso, também, confirma Spina (1971, p. 17), ao afirmar que “[...] a poesia subjetiva de temática amorosa, em Camões, não é criação de seu tempo: é a própria poesia medieval, enriquecida nos seus processos de sondagem do drama amoroso”. O tema dos olhos, por exemplo, é igualmente abordado pelos trovadores Johan Garcia de Guilhade, Johan Zorro e Julião Bolseiro. Para o presente texto, optamos por selecionar duas cantigas, a saber, “*Amigos, non poss’eu negar*” e “*Por Deus, amigas, que serão?*”, de amor e de amigo, respectivamente, do primeiro trovador referido.

Em ambas as composições, Johan Garcia de Guilhade versa sobre os olhos verdes. Na primeira cantiga, a seguir, o trovador exalta os olhos verdes da senhora, cuja coloração está associada à identidade da dama, a qual permanece velada, dada sua condição matrimonial e pertencente à linhagem nobre. Consequentemente, faz-se necessária a preservação constante de sua individualidade, embora o trovador se atreva a revelar um traço físico – os olhos verdes – que pode facilmente denunciá-la: “*Os olhos verdes que eu vi / Me fazem or’ andar assi*”. Os versos reiterados nas estrofes subsequentes vinculam os impactos exercidos pelos olhos da amada sobre o trovador, que se encontra apaixonado e

sofre por amor (*“A gran coita que d’amor ei, / Ca me vejo sandeu andar”*). Vejamos a cantiga completa:

Amigos, non poss’eu negar
A gran coita que d’amor ei,
Ca me vejo sandeu andar,
E com sandece o direi:
Os olhos verdes que eu vi
Me fazem or’ andar assi.

Pero quem x’entenderá
Aquestes olhos quaes son,
E d’est’ alguen se queixará,
Mais eu, já quer moira, quer non:
Os olhos verdes que eu vi
Me fazem or’ andar assi.

Pero non devi’ a perder
Ome que já o sen não á,
De com sandece digu’ eu já:
Os olhos verdes que eu vi
Me fazem or’ andar assi
(Ferreira, 2006, p. 24)³⁰.

Em um momento de lucidez, na segunda estrofe, o trovador percebe que a identificação desses olhos verdes será revelada por qualquer observador, suscitando a possibilidade de a dama, por conseguinte, manifestar descontentamento diante dessa revelação: *“d’est’ alguen / Pero quem x’entenderá / Aquestes olhos quaes son, / E d’est’ alguen se queixar”*. Na terceira estrofe, o trovador apresenta uma justificativa e busca redenção ao alegar que os indivíduos destituídos de discernimento, assim como ele próprio (*“que já o sen não á”*), encontram-se incapazes de assumir plena responsabilidade por suas ações: *“Pero non devi’ a perder / Ome que já o sen não á, / De com sandece digu’ eu já: / Os olhos verdes que eu vi / Me fazem or’ andar assi”*.

Nessa composição lírica, o amor se revela como a renúncia à razão e à vivacidade intelectual por parte do sujeito, que, indiferentemente à própria mortalidade (*“Mais eu, já quer moira, quer non”*), enfrenta os desassossegos da insanidade, provocados pela sedução dos olhos verdes (*“Os olhos verdes que eu vi /*

³⁰ “Amigos, não posso negar / A grande dor de amor que tenho, / Pois me vejo andar como louco, / E como louco direi: / Os olhos verdes que eu vi / Fazem-me andar assim. // Mas quem entenderá / Esses olhos como são, / E alguém se queixará deles, / Mas eu, quer ela queira, quer não: / Os olhos verdes que eu vi / Fazem-me andar assim. // Mas não a devo perder / Homem que já não tem / esperança, / Com tolice eu já digo: / Os olhos verdes que eu vi / Fazem-me andar assim” (adaptação nossa).

Me fazem or' andar assi"). A figura feminina, inquestionavelmente, configura-se como a mola propulsora da expressão poética, desencadeando o estado psicológico do sujeito lírico.

Vamos, agora, à cantiga de amigo:

Por Deus, amigas, que será?
pois <j>a o mundo non é ren
nen quer amig' a senhor ben,
e este mundo que é ja?
pois i amor non á poder,
que presta seu bon parecer
nen seu bon talh' a quen o á?

Vedes por que o dig' assi:
por que non á no mundo rei
que viss' o talho que eu ei
que xe non morresse por min;
si quer meus olhos verdes son,
e meu amig' agora non
me viu, e passou per aqui

Mais dona que amig' ouver
des oje mais (crea per Deus)
non s' esforç' enos olhos seus,
ca des oi mais non lh' é mester,
ca ja meus olhos viu alguen
e meu bon talh', e ora ven
e vai se tanto que s' ir quer

E, pois que non á de valer
bon talho nen bon parecer,
parescamos ja como quer
(Cohen, 2003, p. 231)³¹.

Nessa modalidade lírica, o trovador aborda de maneira diversa a temática associada aos olhos verdes. A jovem dotada de grande beleza destaca-se por um "*bon parecer*" e "*bon talho*", distinguindo-se, notadamente, pelos seus olhos verdes. No entanto tais atributos não despertam a atenção do amigo, que, indiferentemente, ignora a sua beleza. Essa atitude do cavaleiro, ao manifestar-se apático, não

³¹ "Por Deus, amigas, o que será? / Pois já o mundo não é novo / Nem o senhor quer bem amiga, / E este mundo que será? / Pois o amor não tem poder, / Que preste seu bom parecer / Nem seu corpo elegante, a quem o tem? // Vedes por que o digo assim: / Porque não há no mundo rei / Que visse o corpo que eu tenho / Que não morresse por mim; / Se quer meus olhos verdes são, / E meu amigo agora não / me viu, e passou por aqui. // Mas senhora que tiver amigo / Desde hoje mais (creia por Deus) / Não se esforce nos olhos seus, / Pois desde hoje não lhe é mister, / Pois já meus olhos viu alguém, / E meu bom corpo, e agora vem / E vai tão longe quanto se quiser. // E, pois que não há de valer / Bom talhe nem bom parecer, / Pareçamos já como quiser" (adaptação nossa).

encontra favor aos olhos da donzela que, descontente, externa suas queixas às amigas, lançando indagações sobre essa aparente falta de apreço: “*Por Deus amigas, que será? / pois já o mundo non é ren / nen quer amig’ a senhor ben*”.

Valendo-se da descrição de sua beleza, o eu lírico comunica às amigas confidentes que não há nobre no universo que, ao se deparar com sua elegância e bom parecer, não experimentaria um arrebatamento em sua devoção, em virtude de sua singularidade de os seus olhos serem verdes. Contudo, paradoxalmente, o amigo se mantém indiferente às atribuições notáveis da donzela:

Vedes por que o dig’ assi:
por que non á no mundo rei
que viss’ o talho que eu ei
que xe non morresse por min;
si quer meus olhos verdes son,
e meu amig’ agora non
me viu, e passou per aqui.
(Cohen, 2003, p. 231).

Cabe ressaltar, além disso, que a tonalidade verde dos olhos está proposta a um padrão estético, argumento refutado ao final da cantiga. Na primeira estrofe, a protagonista questiona suas amigas sobre a aparente indiferença do namorado diante de sua beleza. Na segunda estrofe, faz a sua descrição, reiterando a aparência notável e a particularidade de possuir olhos verdes. Na terceira estrofe, a donzela começa a pensar que a beleza e a coloração dos olhos podem não ser suficientes para capturar a atenção do amigo. Por fim, na *finda*, ela chega à conclusão de que nem a formosura corporal nem a estética exterior prevalecerão se não se assemelham à imagem que o amigo almeja. “*E, pois que non á de valer / bon talho nen bon parecer, / parescamos ja como quer*”.

Na análise desses textos, verificamos a recorrência da temática dos olhos na lírica trovadoresca, tanto nas cantigas de amor, em que o trovador resguarda e omite a identidade da senhora, quanto nas cantigas de amigo. Notamos que essas composições, ao descreverem os atributos físicos da figura feminina, como boca, mãos e cabelos, reservam especial destaque à cor dos olhos. Ao eleger a tonalidade verde para os olhos da donzela ou senhora, Camões não apenas valoriza os cancioneiros tradicionais, mas, também, infunde um caráter renascentista às suas obras, além de expressar o anseio pelo amor.

A voz lírica masculina, preeminente nos versos camonianos, foca-se nos efeitos provocados pelos olhos da mulher sobre o amante, assemelhando-se aos cantares de amor. Na cantiga de amigo, observa-se a revelação da psicologia feminina diante da indiferença do amigo perante a beleza de seus olhos. Nas redondilhas, além da adjetivação expressiva, Camões incorpora metáforas intrinsecamente associadas à natureza, tais como “flor”, “campo”, “limão” e “ervas”, recursos que contribuíram para enriquecer a expressão lírica, conferindo-lhe uma profundidade poética característica do Classicismo, o estilo engenhoso.

A poesia trovadoresca, caracterizada por uma contenção na adjetivação, destaca-se pela ênfase na beleza dos olhos e pelos efeitos que eles exercem sobre o trovador. Nos textos camonianos, além dessas características, observa-se a incorporação de traços petrarquistas e pictóricos renascentistas, como atribuição de luminosidade aos olhos, comparando-os à beleza e à luz solar. Esse acréscimo enriquece a herança de Petrarca, que descrevia os olhos primordialmente pela sua luminosidade. “Petrarca refere-se à beleza, à doçura e à força salvífica dos olhos da amada, mas é sobretudo nas chamadas três ‘*canzoni sorelle*’ (LXXI-LXXII-LXXIII), que exalta a beleza e o poder desses <<lumi del ciel>> [...] que são os olhos da amada” (Aguiar e Silva, 1994, p. 235).

Nos versos camonianos, os elementos petrarquistas entrelaçam-se à tradição trovadoresca, conferindo aos olhos femininos uma caracterização singular. E, ao elevarmos os olhos e o olhar a objetos de análise, torna-se evidente que Camões foi profundamente influenciado pela temática petrarquista do amor, cujas origens remontam aos trovadores provençais. Como mencionado anteriormente, essa estrutura reflete uma clara influência das cantigas de amor provençais.

Originárias da Provença, essas composições apresentam distinções significativas em relação aos cantares de amigo, autóctones, na Galiza e em Portugal. A introdução das cantigas de amor provençais em território português ocorreu por meio da influência de trovadores procedentes da Galiza e de outras regiões vizinhas. Na tradição literária, encontramos a composição do trovador Paio Soares de Taveirós, datada de 1198 e dedicada à Maria Pais Ribeiro, conhecida como a Ribeirinha, amante do rei D. Sancho I, considerada uma das mais antigas

composições literárias portuguesas³². Nessa cantiga, o trovador vivencia a angústia da indiferença por parte da dama, traço característico da poesia provençal, fenômeno conhecido como “coita amorosa”, enquanto adota a postura de vassalo, caracterizando a “vassalagem amorosa”.

*No mundo non me sei parelha
Mentre me foi como me vai,
Ca já moiro por vós – e ai
Mia senhor branca e vermelha,
Quererdes que vos retraia
Quando vos eu vi en saia!
Mao dia me levantei,
Que vos enton non vi fea!*

*E, mia senhor, des aquel di', ai!
Me foi a mi mui mal,
E vós, filha de dom Paai
Moniz, e ben vos semelha
D' haver eu por vós garvaia,
Pois eu, mia senhor, d' alfaia
Nunca de vós houve nen hei
Valia d'ua correa.
(Spina, 1971, p. 38)³³.*

Nessa modalidade de cantiga, a figura feminina é uma mulher casada, pertencente à mais alta esfera social, referida como *mha senhor* (minha senhora), caracterizada por atributos como caráter irrepreensível, espiritualidade elevada e uma beleza exaltada. Ao confessar seu sofrimento pela senhora, o trovador se submete a um rigoroso código ético de conduta, conforme as premissas do “amor cortês”. Uma das principais normas desse código (a *mesura*) consistia na preservação do anonimato da dama, protegendo a integridade moral e social do trovador. Esse comportamento ético refletiu a delicadeza e o respeito inerentes à expressão do sentimento amoroso na poesia trovadoresca, reforçando a

³² Estudos recentes de Maria Ana Ramos (2024) apontam que o primeiro texto é do trovador Pay Gomes Charinho, falecido em 1295, incluído posteriormente na coleção. Sua cantiga “*De quantas cousas eno mundo son*”, por exemplo, é datada de 1286.

³³ “No mundo ninguém se assemelha a mim / Enquanto a minha vida continua como vai, / Porque morro por vós, e ai / Minha senhora de pele alva e faces rosadas / Quererdes que vos retrate / Quando vos vi sem o manto! / Maldito o dia que eu me levantei, / Quando então não vos vi feia (porém mais bela) // E, minha senhora, desde aquele dia, ai! / Tudo me ocorreu muito mal, / E vós, filha de dom Paai / Moniz, bem vos parece / de ter eu por vós uma roupa luxuosa, / Pois, eu minha senhora, como prova de amor / Nunca de vós recebi e nem tenho / Algo, mesmo que sem valor” (adaptação nossa).

complexidade das relações amorosas dentro desse contexto literário. Como afirma Spina (1971, p. 16):

Os cantares d'amor [...] refletem um estilo de vida diferente: constituem um retrato da vida feudal da cõrte, portanto expressão de um meio culto, refinado, comprometido pelo convencionalismo da vida palaciana e com evidentes influxos da cultura clássica. O tema constante desses cantares – e por isso monótono – é a coita, a paixão vivida pelo homem que está a serviço de uma dama. O trovador se compraz, então, em viver de um amor insatisfeito, ocasionado pela incorrespondência da mulher [...]. A mulher torna-se, assim, a *dame sans merci*, a dona impiedosa, obstinadamente inacessível às solicitações do trovador amante.

Com efeito, reafirmamos a influência direta das tradições poéticas provençais na composição dos versos líricos em solo português. A interação cultural entre a Provença e Portugal enriqueceu e modelou a expressão lírica amorosa durante a Idade Média, desempenhando um papel fundamental na configuração das composições trovadorescas. Esse enriquecimento cultural, por sua vez, contribuiu para a singularidade e a sofisticação das obras trovadorescas em Portugal. Essa influência não se restringiu ao contexto medieval, mas atravessou o período subsequente, como exemplificado na poesia camoniana. A Cantiga da Ribeirinha reflete de maneira tangível os traços estilísticos e temáticos herdados das tradições trovadorescas medievais, destacando a continuidade e a permanência dessas influências, ao longo da evolução literária em Portugal.

2.3 A NATUREZA, O MAR E A FONTE ALIADOS ÀS SITUAÇÕES SENTIMENTAIS

2.3.1 A Natureza

A temática do amor é, ainda, habilmente entrelaçada com as diversas situações e vicissitudes da vida cotidiana, emergindo como uma característica distintiva da lírica trovadoresca, na qual a presença da Natureza se destaca. Presente de forma consistente tanto na pintura quanto na poesia do período quinhentista, a Natureza transcende a mera função decorativa dos retratos humanos (como Camões bem o fez, ao associar os “olhos verdes” da amada à cor dos “campos”, das “ervas” e do “limão”; também, Salomão, a estatura da amada à palmeira, os seios às uvas), sejam eles físicos, sejam psicológicos, tornando-se uma

testemunha e uma alegoria das experiências humanas registradas. Vejamos, por exemplo, os “ecos” de uma pastorela que nos legou Camões. Ao utilizarmos o vocábulo “ecos”, fazemos menção à terminologia empregada por Hernâni Cidade (1992, p. 91), que a justifica da seguinte maneira:

Ecos, na verdade; porque o género, na sua forma arcaica, é um pequeno diálogo em que um cavaleiro requesta uma pastora e é, em geral, por ela acolhido, depois da repulsa em nome de um amor mais simples e honesto ou do próprio pudor que se defende. Mas há também a pastorela sem este aspecto lírico-dramático, puramente narrativa, em torno de uma figura central ou mesmo única – a pastora.

A paisagem nas pastorelas é descrita com a relva verde, as flores, os pássaros e os pequenos animais, que corroboram a beleza da pastora e expressam seus anseios amorosos. Esse cenário remete à presença da paisagem rural dos *Cânticos*: “aparecem as flores na terra, chegou o tempo de cantarem as aves, e a voz da rola³⁴ ouve-se em nossa terra” (*Cântico* 2, 12). A paisagem campestre e primaveril, também, é reconstruída nos versos de Camões, nos quais a figura da jovem se destaca pela sua simplicidade e beleza. No texto que apresentamos a seguir, a figura da pastora é tema central, bem como a paixão amorosa despertada no eu lírico por sua formosura.

Trata-se de um vilancete composto em redondilha menor, com um *moto* de três versos e uma glosa de seis estrofes de sete versos. O esquema rítmico ABB/abbccBB está organizado de forma a realçar a beleza da donzela e a sedução que ela exerce sobre o sujeito lírico (“perco-me por ela”, “sei morrer por ela”); o Amor (“nos seus olhos belos/tanto Amor se atreve”), a Natureza ([as flores] “mil morrem de inveja”; [faz] “parar corrente”) e os pastores (“causa mil males”). Isso fica evidente no processo retórico utilizado pelo poeta, que escolhe o discurso figurado:

Moto

*Pastora da serra,
da serra da Estrela,
perco-me por ela.*

Voltas

Nos seus olhos belos

³⁴ A rola é uma espécie de pombo selvagem que passa pela Palestina anunciando a primavera.

tanto Amor se atreve
que abrasa entre a neve
quantos ousam vê-los.
Não solta os cabelos
Aurora mais bela:
perco-me por ela.

Não teve esta serra,
no meio da altura,
mais que a fermosura
que nela se encerra.
Bem céu fica a terra
que tem tal estrela:
perco-me por ela.

Sendo entre pastores
causa de mil males,
não se ouvem nos vales
senão seus louvores.
Eu só por amores
não sei falar nela:
sei morrer por ela.

De alguns que, sentindo,
seu mal vão mostrando,
se ri, não cuidando
que inda paga, rindo.
Eu, triste, encobrindo
só meus males dela,
perco-me por ela.

Se flores deseja,
(por ventura delas)
das que colhe, belas,
mil morrem de inveja.
Não há quem não veja
todo o melhor nela:
perco-me por ela.

Se na água corrente
seus olhos inclina,
faz luz cristalina
parar a corrente.
Tal se vê que sente
por ver-se água nela:
perco-me por ela
(Camões, 1994, p. 6).

Na retórica camoniana, podemos identificar a personificação do Amor (“Nos seus olhos belos / tanto Amor se atreve”), da Aurora (resgatando a mitologia em que o amanhecer era simbolicamente representado pelos cabelos louros da Aurora), das flores (“mil morrem de inveja”) e da água (“Tal se vê, que sente, / por ver-se, água

nela”). Do mesmo modo, encontramos a hipérbole: “abrsa entre a neve / quantos ousam vê-los”; “Não solta os cabelos / Aurora mais bela”; “Não teve esta serra [...] / mais que a fermosura / que nela se encerra”; “Bem céu fica a terra / que tem tal estrela”; “Causa de mil males, / não se ouve nos vales / senão seu louvores”; “mil morrem de inveja”; “Não há quem não veja / o melhor nela”; “Faz luz cristalina / parar a corrente”. Observamos, também, as metáforas: “perco-me por ela”; “Bem céu fica a terra / que tem tal estrela”; “sei morrer por ela”; “seu mal vão mostrando”. E, ainda, a antítese: “Bem céu fica a terra”; “Não sei falar nela: / sei morrer por ela”.

Esses recursos discursivos são empregados com o objetivo de realçar a beleza da Pastora, aproximando sua imagem à Natureza e revelando um retrato lúcido da figura feminina. Novamente, a descrição da figura feminina de Camões remete à mulher do *Cântico*, na voz do coro: “Quem é esta que aparece como a alva do dia, formosa como a lua, pura como o sol, formidável como um exército com bandeiras?” (*Cântico* 6, 10). Nesse trecho, exaltam a beleza feminina os astros (sol e lua) e o alvorecer.

Na primeira *glosa* do texto de Camões, os cabelos da jovem refletem a luz do alvorecer sob a colina da serra, comparados aos “cabelos da Aurora mais bela”, sugerindo a cor dourada dos cabelos. Na última *volta*, os luminosos “olhos belos”, que se inclinam para as águas cristalinas, fazem “parar a corrente / [...] por ver-se água nela”, indicando a luz e o azul dos olhos da amada. Nesses versos, identificamos também a visível influência petrarquista na idealização da mulher, possuidora de qualidades e poderes sobre-humanos, que, pela magia de seus olhos, sujeita o fluxo das águas (“se na água corrente / seus olhos inclina, / faz luz cristalina / parar a corrente”).

Dessa forma, sob a influência petrarquista na idealização da mulher, o poeta delinea o retrato da jovem pastora, de olhos claros e cabelos louros, cujo canto ressoa pelos vales (“não se ouvem nos vales / senão seus louvores”) e cujo riso seduz quem a vê (“se ri, / perco-me por ela”). Dotada de rara beleza (“Não há quem não veja / todo o melhor nela”), desperta inveja nas próprias flores (“Se flores deseja / [...] das que colhe, belas, / mil morrem de inveja”). A beleza e a superioridade da mulher em relação à Natureza decorrem da ideia, de origem neoplatônica e influência petrarquista, de que a mulher ocupa o centro do universo (Marnoto, 1996a).

Outras referências à beleza relacionadas aos elementos naturais, também, evocam pureza e formosura, como a “serra”, as “flores” e a “luz cristalina”. Entretanto, há uma diferença de comportamento entre o sujeito lírico e os pastores diante dessa beleza: enquanto o sujeito se limita ao silêncio, sabendo apenas morrer por ela (“Eu, por amores / não sei falar nela: / sei morrer por ela”), os demais pastores, apesar da indiferença da jovem, não cessam de exaltar sua beleza e expressar o sofrimento decorrente da paixão (“Sendo entre pastores / causa de mil males”). Fica evidente que o poeta se inspirou em uma pastorela medieval, tanto pelo ambiente pastoril (“serra”, “pastores”, “vales”, “água corrente”) quanto pela expressão da *coita* de amor (“sei morrer por ela”), identificando-se com as cantigas de Johan Airas de Santiago, como “*Pelo Souto de Crexente*”. De acordo com Ferreira (1986, p. 104):

É discutível a inclusão das pastorelas entre as cantigas de amigo, embora o ambiente seja rústico, nota-se, em algumas composições, uma evidente intenção artística, bem como a influência da temática trovadoresca, características que denunciam a origem provençal. É ainda, geralmente, o cavaleiro que inicia a cantiga, declarando o seu amor à pastora. No entanto, esse gênero fundiu-se entre nós com certos elementos autóctones – comunhão com a natureza, simplicidade, e recato da rapariga solteira, atenção à realidade objetiva – pelo que preferimos esta ordenação.

Seguindo a norma usual desse gênero de composição, o trovador constrói, em coplas singulares de redondilha maior (sete sílabas), com rimas intercaladas e emparelhadas (ababccb), um quadro propício para o encontro entre um cavaleiro e uma pastora (*ũa pastor*):

*Pelo souto de Crexente
ũa pastor ví andar
muit' alongada de gente,
alçando voz a cantar,
apertando-se na saia,
quando saía la raia
do sol, nas ribas do Sar.*

*E as aves que voavan,
quando saía l'alvor,
todas d'amores cantavan
pelos ramos d'arredor;
mais non sei tal qu<e> 'stevesse,
que en al cuidar podesse
se non todo en amor.*

*Ali 'stivi eu mui quedo,
quis falar e non ousei,
empero dix' a gran medo:
"Mha senhor, falar vos ei
un pouco, se mh ascuitardes,
e ir m' ei, quando mandardes,
mais aqui non <e>starei".*

*"Senhor, por Santa Maria,
non estedes mais aqui,
mais ide vos vossa via,
faredes mesura i;
ca os que aqui chegaren,
pois que vos aqui acharen,
ben dirán que máis ouv' i".
(Cohen, 2003, p. 585)³⁵.*

A composição estrutura-se em duas partes: a primeira corresponde às duas estrofes iniciais, que apresentam a imagem da jovem pastora solitária (*"mui' alongada de gente"*), caminhando pelas margens do rio Sar, localizado na região da Galiza, *"apertando-se na saia"* (apertando os cordões da saia ou cobrindo-se com a saia). Completa o quadro a rica descrição da paisagem matutina, que reflete o estado de alma do poeta. O detalhe descritivo da cena nos remete a um amanhecer repleto de luminosidade, decorrente dos primeiros reflexos dos raios solares que incidem sobre as águas (*"quando saía la raia / do sol, nas ribas do Sar"*: quando saía os primeiros raios de sol / nas ribeiras do rio Sar).

As aves, com seus cantos *"d'amores"*, conferem à cena uma harmonia que se ajusta à figura da donzela, antecipando o encontro e o subsequente diálogo com o cavaleiro na segunda parte da cantiga, nas terceira e quarta estrofes. O canto da pastora une-se ao das aves, *"alçando voz a cantar"*, prendendo a atenção do cavaleiro que se aproxima receoso. Ele fica ali *"mui quedo, quis falar e não ousei, / empero dix' a gran medo"*, iniciando, assim, um diálogo respeitoso.

³⁵ Pelo caminho de Crexente / vi uma pastora andar / distante das pessoas / elevando a voz a cantar / cobrindo-se com a saia / quando saíam os raios do sol / nas ribeiras do rio Sar. / E as aves que voavam / quando surgia o alvorecer / todas cantavam de amores / nos ramos ao redor / mas não se tal estivesse / se tudo pudesse cuidar / senão do amor. Ali eu estive muito quieto / quis falar e não ousei / mas com grande medo (respeito) eu disse: / "Minha senhora, quero vos falar / um pouco, se me escutais / e irei quando vós me mandares / não estarei mais aqui". "Senhor, por Santa Maria / não estejais mais aqui / mas tome o seu caminho / fareis reverência aí / porque os que o acharem aqui / dirão mais do que eu ouvi aqui" (adaptação nossa).

Ao reconstituirmos a história das cantigas medievais, podemos ampliar nossa compreensão sobre as relações amorosas na Idade Média. Segundo Silva e Fonseca (2017, p. 15), trata-se de duas formas comportamentais:

No primeiro caso, o cavaleiro deveria fazer a corte à dama, manter o segredo amoroso, conceder-lhe o seu direito ao dom (atender aos seus pedidos) e, principalmente, honrar o seu desejo. No segundo caso, as normas da cavalaria ditavam, entre outros aspectos, a proteção às mulheres, seres frágeis e incautos por natureza.

No que diz respeito à cantiga de Johan Aires, o cavaleiro, respeitando o código de honra da corte, dirige-se à pastora, propondo-lhe um diálogo (*“Mha senhor, falar vos ei / un pouco, se mh ascuitardes, / e ir m’ ei, quando mandardes, / mais aqui non <e>starei”*). A jovem, no entanto, receosa pelo perigo que o encontro pudesse representar para sua reputação, dispensa as investidas amorosas do cavaleiro (*“Senhor, por Santa Maria, / non estedes mais aqui, / mais ide vos vossa via, / faredes mesura i; / ca os que aqui chegaren, / pois que vos aqui acharen, / ben dirán que máis ouv’ i”*). Essa atitude da pastora corresponde ao comportamento de uma mulher de elevado caráter, segundo os valores morais e religiosos compreendidos na época, aproximando-se da imagem de Santa Maria, doce, submissa, amiga, amada e casta, uma figura simples da jovem que encontramos no cotidiano daquela sociedade, trabalhando desde o nascer do dia e integrando-se à sociedade, porém temendo ser vista conversando com um estranho.

2.3.2 O mar

O mar – proeminente em composições que evocam as barcarolas, como é o caso das redondilhas em castelhano *“Irme quiero, madre”*, ecoando a cantiga do trovador Johan Zorro, *“Jus’ a lo mar e o rio”* – figura outra fonte inspiradora recorrente nos *Cancioneiros*. Esse elemento da realidade vivida na época se manifesta de forma palpável ao longo das páginas, evocando a sensação do marulhar constante. No estudo dos temas e motivos presentes na obra lírica de Camões, o professor Cristiano Martins (1981) observa que o mar se revela, em sua essência, como parte integrante da cultura de um homem do mar, caracterizando Camões como um especialista na exploração das nuances da natureza marítima.

Ao longo de sua vida, Camões passou uma considerável parcela de tempo no oceano, considerando-o como o verdadeiro caminho para o conhecimento. Assim como os marinheiros, ele adquiriu sabedoria por meio da experiência diária, enfrentando árduos desafios em seu cotidiano: “Não se aprende, Senhor, na fantasia, / sonhando, imaginando ou estudando, / senão vendo, tratando e pelejando” (Camões, 2010, p. 425). Em meio ao isolamento das comunidades urbanas e rurais, os indivíduos no mar dependiam exclusivamente de suas próprias forças para triunfar. Neste contexto, energia, capacidade e espírito de iniciativa e crítica individuais tornavam-se essenciais para o sucesso. Junto ao mar e aos seus perigos, o amor e a esperança ressurgem.

Nas cantigas denominadas barcarolas ou marinhas, frequentemente são abordadas duas temáticas específicas: a marítima e a amorosa. Nelas, a protagonista expressa seu descontentamento diante da partida do namorado, evidenciando, por vezes, o orgulho associado à participação do amigo em combates contra os mouros em seu nome. Além disso, as composições exploram as emoções complexas e as incertezas que antecedem a chegada do amado, proporcionando uma rica exploração de elementos líricos e narrativos. Segundo Segismundo Spina (1971, p. 16), essa modalidade de cantiga pertence às “criações nacionais, sem correspondentes em outras literaturas, [...] exprimem com todo o encanto a experiência de um povo criado à beira-mar”. O cenário das barcarolas – o mar e suas ondas – proporcionam um amparo à jovem e suas queixas saudosas.

Hernâni Cidade (1992), por sua vez, nesse mesmo sentido, acrescenta ao cenário: nas barcas que cortam as águas, o namorado se ausenta; e, em direção às ondas, a jovem saudosa faz suas invocações: “*Ondas do mar de Vigo, / se vistes lá o meu amigo! / E ai Deus, se verrá cedo?*”. Mais de uma vez, ela se detém na contemplação das ondas: “*Mha irmã formosa, treide comigo / a la igreja de Vigo, u é mar salido, / e miraremos las ondas*”. Finalmente, no fervor do amor que raramente desafia o escândalo e a convenção, a amiga decide partir com o amado; enquanto o navio arma para a viagem em direção ao rei.

Camões compõe o seu texto lírico, à semelhança das cantigas de amigo, apresentando uma voz lírica feminina, que, em um diálogo inicialmente com a mãe, a moça confidencia sua necessidade, impulsionada pelo “querer” do amor (“*el Amor lo quiere*”), de tornar-se marinheira e, junto ao namorado (“*un marinero*”), embarcar

em uma jornada marítima. Constituído por um mote de quatro versos e quatro voltas de oito versos (considera-se essa forma fixa perfeita), temos a seguinte composição:

a este moto:

*Irme quiero, madre,
á aquella galera,
con 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 es alma vá,
que el cuerpo se quede.
Con él por quién muero,
voy, porque no muera;
que, si es marinero,
seré marinera.

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

siendo tierna y bella,
andar navegando?
[Pues] más no se espera
daquel niño fiero,
vea yo quien quiero,
sea marinera
(Camões, 1994, p. 78)³⁶.

³⁶ *Quero partir, mãe, / para aquele galeão, / com o marinheiro, / para ser marinheira. // Mãe, se eu for, / onde quer que vá, / não é minha vontade, / mas sim a do Amor. / Aquele menino audaz / faz-me morrer / por um marinheiro, / a ser marinheira. // Ele, que tudo pode, / mãe, não poderá, / pois é a alma que vai, / e o corpo ficará. / Com ele, por quem morro, / vou para não morrer; / se é marinheiro, / serei marinheira. // É uma lei tirânica / do menino Senhor / que por um amor / se descarte um Rei: / então, deste modo, / quero, eu quero, / por um marinheiro, / tornar-me marinheira. // Dizei, ondas, quando / vistes vós, donzela, / sendo tenra e bela, / navegar? / Pois não se espera mais / daquele rapaz audaz, / que eu veja quem quero, / ser marinheira (adaptação nossa).*

Trata-se de uma barcarola composta em redondilha menor, cuja temática marítima é o cenário para o motivo (o amor) das lamentações de uma jovem. Na última glosa, ela invoca as ondas: “*Decid, ondas, ¿cuando / vistas vos doncella, / siendo tierna y bella, / andar navegando?*”, tornando o mar também seu confidente. A temática amorosa se destaca como a essência do diálogo feminino, que não recebe resposta de suas ouvintes (a mãe e a natureza). O amor é personificado como “*aquél niño fiero*”, emergindo como um destino inexorável, do qual ela não pode escapar. A influência do amor sobre o destino da donzela se revela por meio da complexidade das flexões do verbo “querer”: “*quiera*” (com sujeito indeterminado); “*quiero*” (primeira pessoa) seguido da forma negativa (“*no lo quiero yo*”); “*quiere*” (terceira pessoa – o amor) afirmativo.

Do desejo de ser marinheira avança-se para o domínio do poder, não se faz necessário sublinhar a significância da proximidade, pois, para impor a vontade, é necessário possuir autoridade; e o amor, em sua plenitude (“*Él, que todo puede*”), tem o poder de influenciar o destino da jovem, fazendo prevalecer o seu querer, exceto no desvincular a alma do corpo, sem que isso resulte na morte (“*Con él por quién muero, / voy, porque no muera*”). A essência da alma, ao se desprender, deixa o corpo abandonado e para restaurá-lo com integridade, é necessário que ela siga o curso “*Con el marinero / a ser marinera*”. Sobre essa composição, esclarece-nos Cidade (1992, p. 96): “Como se vê, misturada à graciosa maneira como se aviva a intenção do poemazinho – o nivelamento das classes pelo amor –, nem falta ao sabor medievo do tema a invocação às ondas, tão frequentemente confidentes das namoradas das cantigas de amigo”.

A segunda composição poética em análise, “*Jus’ a lo mar e o rio*”, do trovador Johan Zorro, composta por quatro estrofes, aborda um tema derivado das sugestões circunstanciais da natureza, especificamente extraído da vida marinha. Sua estrutura paralelística, especialmente na repetição de versos e estrofes, contribui para a musicalidade e a cadência do poema. Como acontece, frequentemente, em cantigas de amigo, há certa variação métrica, e os versos 11 e 15 são hexassílabos, contrastando com os versos restantes, heptassílabos, da cantiga:

Jus’ a lo mar e o rio
eu namorada irei
u el rei arma navio,
amores, con vusco m’ irei

juso a lo mar e o alto
eu namorada irei
u el rei arma o barco,
amores, con vusco m' irei

u el rei arma navio
eu namorada irei
pera levar a Virgo,
amores, con vusco m' irei

u el rei arma o barco
eu namorada irei
pera levar a d'algo,
amores, con vusco m' irei
(Cohen, 2003, p. 393)³⁷.

Essa cantiga, assim como outras que se enquadram no gênero dos “cantares de amigo”, sugere a presença de uma voz feminina que se revela tanto como agente quanto motivo da criação poética do trovador. Notavelmente inserida no ciclo das “barcas novas” de João Zorro, ela se destaca como uma das mais belas desse ciclo. A protagonista da composição, uma donzela enamorada, expressa de forma poética pequenos dramas e situações relacionadas à sua vida amorosa. No contexto descrito, a jovem decide dirigir-se ao mar e ao rio, locais onde o rei está preparando os barcos (“*eu namorada irei / u el rei arma navio*”). Com determinação impulsionada pelo amor, ela se propõe partir ao encontro de seu namorado: “*amores, con vusco m' irei*”.

Pequenos detalhes, no entanto, tornam essa cantiga complexa, que a princípio, parece simples. Uma repentina mudança na voz lírica indica uma ambiguidade, praticamente, a primeira pessoa do singular está presente no decorrer dos versos. Nas terceira e quarta estrofes, o trovador muda para a terceira pessoa ao se referir à Virgem (“*pera levar a virgo*”). A ambiguidade está presente na indicação da jovem que parte, seja ela a voz que canta, seja a Virgem mencionada nas estrofes finais. A dúvida, porém, permanece quanto à entidade, e isso torna a cantiga mais intrigante, principalmente, na transição da primeira para a terceira pessoa gramatical. Daí a questão, se essas figuras são uma única entidade, por que

³⁷ Ao longo do mar e do rio / Eu, namorada, irei / Onde o rei arma o navio, / Amores, com você irei. // Perto do mar e da altura / Eu, namorada, irei / Onde o rei prepara o barco, / Amores, com você irei. // Onde o rei arma o navio / Eu, namorada, irei / Para levar a virgem, / Amores, com você irei. // Onde o rei prepara o barco / Eu, namorada, irei / Para levar algo mais, / Amores, com você irei (adaptação nossa).

ocorre a mudança de pessoa gramatical? De quem seria essa voz feminina que conduz a Virgem, conforme sugere a construção sintática dessas estrofes?

As respostas a essas perguntas permanecem evasivas, mas, paradoxalmente, essa lacuna pode intensificar a beleza poética da cantiga, uma das mais notáveis nos cancioneiros. De todo modo, é visível a semelhança entre o cantar trovadoresco e as redondilhas camonianas, que reconstituem o cenário e o motivo medievais. A fim de enriquecer nossa análise e promover a compreensão mais aprofundada, propomos a inclusão da análise da composição de Martin Codax³⁸, “*Ondas do mar de Vigo*”, anteriormente citada. Nela, a presença do **mar** pode ser percebida por meio da invocação às ondas, as quais figuram frequentemente como confidentes da donzela:

Ondas do mar de Vigo,
se vistes meu amigo!
E ai Deus, se verrá cedo!

Ondas do mar levado,
se vistes meu amado!
E ai Deus, se verrá cedo!

Se vistes meu amigo,
o por que eu suspiro!
E ai Deus, se verrá cedo!

Se vistes meu amado,
por que hei gran cuidado!
E ai Deus, se verrá cedo!
(Cohen, 2003, p. 513)³⁹

Essa cantiga, também constituída de quatro estrofes, apresenta uma organização em dois grupos temáticos distintos (marítimo e amoroso). No primeiro agrupamento, composto pelas duas primeiras estrofes, destaca-se a temática marítima, evidenciada pela invocação do eu lírico às ondas, expressas nas locuções “*Ondas do mar de Vigo*” e “*Ondas do mar levado*”. Nessa cantiga, as “ondas” são concebidas como entidades amistosas às quais o eu lírico recorre, estabelecendo

³⁸ O jogral pertenceu ao período de Afonso III e, possivelmente, integrou-se às campanhas militares conduzidas por D. Fernando, monarca de Castela. Desse trovador, apenas sete cantigas de amigo permaneceram, as quais se destacam por uma expressão encantadora de primitivismo poético, segundo defende Spina (1971).

³⁹ Ondas do mar de Vigo, / se vistes o meu amigo! / ai Deus, ele virá logo? / Ondas do mar agitado, / se vistes o meu amado / E ai Deus, ele virá logo? / se vistes o meu amigo, / por quem eu suspiro! E ai Deus, ele virá logo? / se vistes o meu amigo! / por quem eu suspiro! / E ai Deus, ele virá logo? (adaptação nossa).

uma convivência íntima. É frequente, nesse gênero poético, a personificação da paisagem, que assume a função de confidente da donzela.

No segundo conjunto, composto pelas estrofes terceira e quarta, define-se a temática amorosa, materializada nas expressões “*Se vistes meu amigo*” e “*Se vistes meu amado*”. A barcarola, como apontamos anteriormente, é caracterizada como uma manifestação autóctone, desprovida de equivalentes em outras literaturas. Elas expressam, com encanto singular, a vivência de um povo que se desenvolveu nas proximidades do oceano. O mar, enquanto cenário das barcarolas, associado às suas ondas, emerge como um suporte vital para a figura feminina da donzela, fornecendo respaldo às suas lamentações nostálgicas. Cidade (1992, p. 91) complementa nossos estudos:

É sabido qual o traço essencial das poesias de gosto popular dos *Cancioneiros*. São, em geral, confidências, apelos, líricas expansões, já de contentamento de amores correspondidos, já de choros queixumes ou ansiosas apreensões de donzelinhas namoradas. Em qualquer caso, são elas as figuras centrais dos pequeninos quadros bucólicos ou marítimos. Quando directamente se não dirigem aos namorados, podem as confidentes ser as irmãs, as amigas e até as mães, complacentes às vezes, outras irritadas; raro o poeta. Mas também sucede, no ingênuo naturalismo antropofágico que as inspira, serem, por vezes, os *estorninhos do avelanado*, as *flores do verde pinho*, as *cervas do monte*, as *ondas do mar* [...]. O cenário do pequenino drama lírico são as rebas do mar, a fontana fria, o pinhal ou o avelanal, e, com significativo predomínio, o santuário de romaria, o que pelos elementos originários que implica, será em parte explicação do normal recato desta lírica, tão diferente, a esse respeito, da francesa, por exemplo.

Interpretando a psicologia feminina, o trovador nessas modalidades líricas idealiza a figura da donzela simples, que experimenta a angústia e o sofrimento diante da ausência do namorado (“amigo”). Essa protagonista confia seus dilemas amorosos à mãe, às amigas ou à própria natureza. Em importante estudo, intitulado “Os reflexos das relações familiares: a situação doméstica da filha sob o poder vigilante da mãe em cantigas de amigo”, tendo como *corpus* essa modalidade lírica, a professora Clarice Zamonaro Cortez (2017) aponta os papéis sociais exercidos pela mãe, como guardadora, cúmplice e confidente da paixão amorosa da donzela. A presença dessa característica, proveniente da poesia primitiva, não passou despercebida por Camões, como pudemos evidenciar nos versos que analisamos, nos quais a mãe aparece como confidente.

2.3.3 A fonte

A fonte é um elemento da natureza que está sempre presente na poesia camoniana. Ela remete à tradição judaico-cristã, em que a água, simbolicamente, representa a origem da criação. De acordo com os estudos dos professores medievalistas, respectivamente, Pedro Carlos Louzada Fonseca e Márcia Maria de Melo Araújo (2013, p. 424): “Na Bíblia, as fontes são lugares de alegria e encantamento, onde acontecem os encontros essenciais, nasce o amor e os casamentos principiam”. No *Cântico dos Cânticos*, a imagem da fonte aparece como metáfora para a descrição da beleza da amada: “Tu és uma fonte do jardim, um poço de águas vivas e correntes fluindo do Líbano” (*Cântico* 4, 15). Ainda, de acordo com os professores: “O encontro na fonte constitui um tópico recorrente na literatura desde a época pagã, em que o culto às fontes, por meio de oferendas de pão e vinho, tinha uma ligação com os ritos de fecundidade” (Fonseca; Araújo, 2013, p. 424).

Nessa tradição, Camões desenvolve um tríptico, a partir do seguinte mote: “*Descalça vai pola neve / assi faz quem Amor serve*”. Em três composições, a jovem Leonor encontra-se apaixonada pelo amigo; primeiramente, ela caminha sobre a neve (Cantiga nº 51): “Os privilégios que os Reis / não podem dar, pode o Amor, / que faz qualquer amador / livre das humanas leis. [...] Moça formosa despreza / todo frio e toda dor [...]”. Na segunda composição (Cantiga nº 52), Leonor caminha descalça para a fonte: “Descalça vai para a fonte / Leonor pela verdura; / vai *fermosa* e não segura”. Na terceira cantiga (Cantiga nº 53), finalmente: “Na fonte está Leonor / lavando a talha e chorando / às amigas perguntando, / vistes lá o meu amor?”.

Antes de analisarmos esses textos, é importante:

[...] recordar que as cantigas de mote e glosa tiveram origem popular no século XV e muitos de seus motivos foram emprestados da tradição poética oral. Por outro lado, a habilidade com que os poetas os trabalharam, afastaram-nas daquela proveniência e destinaram-nas ao público refinado da Corte. Daí a denominação de “cantigas palacianas”, representando o equilíbrio harmonioso da síntese entre o simples e o elaborado, o cotidiano e o requintado (Cortez, 1999, p. 164).

Sendo assim, a cantiga intitulada “Descalça vai para a fonte” desdobra-se, a partir de um mote composto por três versos, seguido por duas voltas, cada uma compreende sete versos. O texto é organizado em redondilha maior, com versos de sete sílabas métricas e esquema de rimas intercaladas e emparelhadas. O conteúdo do poema direciona-se a enaltecer a beleza de Leanor, estabelecendo um contraste com a insegurança que se destaca por meio de um paralelismo perfeito ao final do mote e das voltas, expresso pela sentença “vai *fermosa*, e não segura”. Para ampliarmos nossa discussão, vamos à leitura do texto (Cantiga nº 52):

A este mote:

*Descalça vai para a fonte
Leanor pela verdura;
vai fermosa e não segura*

Voltas

Leva na cabeça o pote,
o testo na mão de prata,
cinta de fina escarlata,
saínho 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.
(Camões, 1994, p. 55).

A protagonista dos versos, de nome Leanor, apresenta-se descalça e caminhando sobre a relva (“verdura”), em direção à fonte. A descrição da beleza e graciosidade de Leanor, conforme afirmado por Cabral (1994), manifesta-se no poema em diferentes níveis. No âmbito fônico, a utilização de sons abertos (o, a), fechados (ô eu) e nasais (on, na) sugere uma vitalidade intrínseca. Nos níveis morfológico e sintático, a seleção meticulosa dos termos, a incorporação de figuras de linguagem e outros recursos retóricos e estilísticos resultam na combinação de imagens que compõem o retrato de Leanor.

Exemplificamos essa configuração pelo uso de recursos retóricos no poema, como a hipérbole presente nos versos: “mais branca que a neve pura”, “tão linda que o mundo espanta” e “chove nela graça tanta / que dá graça à fermosura”; a metáfora em expressões como “chove nela graça tanta”, “o testo nas mãos de prata” e “cabelos d’ouro”, destacam duas características próprias do retrato feminino clássico: o loiro dos cabelos e a alvura das mãos; a personificação em “tão linda que o mundo espanta”; a adjetivação expressiva em termos como “fermosa”, “branca”, “linda” e “pura”; além do emprego de palavras diminutivas como “sainho” e “vasquinha”, que traduzem o encantamento do sujeito diante da graciosidade de Leonor. Outro ponto relevante na retórica camoniana é a associação de cores, notadamente o vermelho do vestuário, o branco da pele e o amarelo dos cabelos, que remetem à ideia de alegria, pureza e perfeição associada à figura da donzela.

Na redondilha intitulada “Na fonte está Leonor”, a jovem, reunida com suas amigas, trabalha e lamenta a ausência de seu amado. A referida cantiga centraliza-se na angústia decorrente da falta de reciprocidade amorosa, haja vista que o amado não se faz presente, demonstrando, possivelmente, uma ausência de afeição correspondente. O mote dessa cantiga é composto por quatro versos, anunciando o tema que será desenvolvido na glosa. Esta, por sua vez, se delineia por meio de uma descrição imagética de Leonor, localizada na fonte, espaço propício não apenas para atividades laborais, mas também para confidências e encontros amorosos. Em desespero, ela se queixa às suas amigas sobre a falta do seu namorado, indagando: “vistes lá o meu amor?”⁴⁰.

O texto (Cantiga nº 53):

A esta cantiga alheia:

Na fonte está Leonor
lavando a talha e chorando
às amigas perguntando:
vistes lá o meu amor?

Volta

Posto o pensamento nele,
porque a tudo o Amor a obriga,
cantava, mas a cantiga
eram suspiros por ele.

⁴⁰ No *Cântico*, as amigas também são confidentes da esposa, propondo ajudá-la a encontrar o amante: “Que rumo tomou o teu amado? E o buscaremos contigo” (*Cântico* 6, 1). À procura do amado, a sulamita também recorre aos guardas da cidade: “Encontraram-me os guardas, que rondavam pela cidade. Então, lhes perguntei: vistes o amado da minha alma?” (*Cântico* 3, 3).

Nisto estava Leonor
o seu desejo enganando,
às amigas perguntando:
vistes lá o meu amor?

O rosto sobre ùa mão,
os olhos no chão pregados,
que, do chorar já cansados,
algum descanso lhe dão.
Desta sorte Leonor
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 de seu amor
soube novas perguntando,
d' improviso a vi chorando.
Olhai que extremos de dor!
(Camões, 1994, p. 56).

A glosa, composta por três oitavas, desdobrando-se em três momentos distintos, inicia-se com a introdução nos quatro primeiros versos da primeira estrofe, nos quais se antecipam os impactos iminentes causados pelo Amor, como expresso na passagem: “porque a tudo o Amor a obriga”. No desenvolvimento, abrangendo os dezesseis versos subsequentes, a jovem encontra-se em uma postura contemplativa, com “rosto sobre ùa mão” e “os olhos no chão pregados”, manifestando seu pesar pela ausência do amado. Por fim, no desenlace, nos quatro últimos versos, surge uma reviravolta na atitude de Leonor, instigada pela recepção de notícias sobre seu amigo, momento em que ela “soube novas perguntando”, e, de forma inesperada, é avistada em um estado de choro (“d' improviso a vi chorando”). Destaca-se, nesse contexto, a evidência dos extremos de sofrimento experimentados por ela (“Olhai que extremos de dor!”).

O sofrimento experimentado por Leonor na cantiga é delineado pela meticulosa escolha de vocábulos caracterizados por sons fechados (ô e ê) e nasais (on, an, en), denotando os extremos de dor aos quais a protagonista se submete. Esta seleção linguística é notável pela recorrência de verbos no gerúndio, tais como: “levando”, “chorando”, “perguntando”, “enganando” e “tornando”, os quais significam uma ênfase na continuidade das ações descritas. Além disso, os termos conotativos presentes na seleção indicam uma carga emocional intrínseca, especialmente no

que se refere à experiência de dor da personagem, como “chorando”, “suspiros”, “dor”, “mágoa” e “lágrima”, realçada pelas repetições “cantava” / “cantiga”, “de quando em quando”, “mágoa”, “cansados” / “descanso”, “dor”, “Amor” / “amor”.

A intensidade emocional na cantiga se acentua progressivamente ao longo das estrofes. A dor emocional, que, inicialmente, aparece como “suspiros por ele” (primeira estrofe), atinge seu ápice nos “extremos de dor”, expressos nos quatro últimos versos, sendo que o último verso de cada estrofe manifesta de modo evidente essa gradação. Destaca-se que a reprodução é notada exclusivamente na estrofe inicial, mais precisamente no último verso do mote (“Vistes lá o meu amor?”). Nas demais estrofes, o oitavo verso diverge, rimando apenas com o quarto verso do mote: “mais pesada sente a dor” e “Olhai que extremos de dor!”.

Importa, ainda, verificar que a ausência de cor corrobora para a construção de uma escultura pela falta de movimentos: o estatismo (“está”, “estava”), confirmado nos versos “O rosto sobre ùa mão, / os olhos no chão pregados” que acentuam a dor e o movimento interno. Essa Leonor infeliz, melancólica e chorosa contrasta com a Leonor despreocupada, que caminha sobre o chão verde, distribuindo sua beleza e graciosidade, como o verso afirma: “vai fermosa e não segura”. A melancolia que assombra o espírito da donzela no segundo poema é resultado, segundo Aguiar e Silva (1994), da perda do amado. Isso se observa na terceira volta da cantiga, momento em que as novas do amado são reveladas:

[...]
Amor, porque em mágoa grande
seca as lágrimas a mágoa.
Que depois de seu amor
soube novas perguntando,
d'improviso a vi chorando.
Olhai que extremos de dor.
(Camões, 1994, p. 56).

Algumas expressões empregadas pelo poeta, nessa estrofe, tornam visíveis ao leitor o estado de melancolia e tristeza que se encontra a jovem: “não quer que a dor se abrande”, “mágoa grande”, “chorando”, “extremos de dor”. Para Amaral (2011, p. 583), “[...] a melancolia surge induzida pelo amor, que no lirismo camoniano, muitas vezes, se apresenta associado a estados disfóricos, mostrando como o eu lírico sofre os efeitos violentos e contraditórios das pulsões amorosas”. Ao analisarmos os textos, identificamos os atos que evidenciam os estados

contraditórios do amor (“ferro, frio, fogo e neve”). Na Cantiga de nº 51, isso fica mais evidente:

a este moto seu:

Descalça vai pola neve:
assi faz quem Amor serve:

Os privilégios que os Reis
não podem dar, pode Amor,
que faz qualquer amador
livre das humanas leis.
Mortes e guerras cruéis
ferro, frio, fogo e neve,
tudo sofre quem o serve.
(Camões, 1994, p. 54-55).

A reconstrução da figura e a paisagem natural, presentes nos versos do poeta renascentista, relacionam-se também ao momento histórico em que viveu. A figura de Leonor, no tríptico “Descalça vai pola neve”, “Descalça vai para a fonte” e “Na fonte está Leonor”, retrata a mulher camponesa, que cuida dos afazeres domésticos, participa do trabalho rural, da fiação, da tecelagem e do transporte da água (“Na fonte está Leonor / lavando a talha e chorando”). A paisagem (neve, relva, fonte), por sua vez, configura o ambiente campestre em que vive a jovem camponesa, representada na figura simples de Leonor.

Em síntese, a donzela aparece, na primeira cantiga (nº 51), caminhando descalça pela neve, num ato de submissão ao amor (“Descalça vai pola neve: / Assi faz quem Amor serve”). Na segunda cantiga (nº 52), pertencente ao tríptico, Leonor caminha pela relva, mostrando o seu porte altivo, beleza e graça, que encantam o mundo, apesar da simplicidade de sua origem.

A este moto:

Descalça vai para a fonte
Leonor pela verdura;
vai *fermosa* e não segura
(Camões, 1994, p. 55).

Ao dirigir-se à fonte para buscar água, lavar as roupas ou os cabelos, na terceira cantiga (nº 53), Leonor chora e confia às amigas a dor sentida pela ausência do amado:

A esta cantiga alheia:

Na fonte está Leonor
lavando a talha e chorando,
às amigas perguntando:
vistes lá o meu amor?
(Camões, 1994, p. 56).

Nos fragmentos anteriormente referidos, Camões unifica os traços e atitudes de Leonor, a jovem protagonista das cantigas. Primeiramente, com evocação de outro cenário não menos simbólico: “a neve pura”.

Moça fermosa despreza
todo o frio e toda a dor.
(Olhai quanto pode Amor
mais que a própria natureza):
medo nem delicadeza
lhe impede que passe a neve;
assi faz quem Amor serve. (movimento exterior)

Nas cantigas seguintes, a jovem Leonor caminha descalça em direção à fonte em um fundo de “verdura”. O tempo é a primavera, e o espaço é o caminho da fonte:

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. (movimento exterior)

Finalmente, ainda a caminho da fonte, Leonor cantava ao chegar à fonte, o seu canto eram “suspiros por ele”, contudo expressa a dor do amor com o choro e sem esperança:

O rosto sobre ua mão,
os olhos no chão pregados,
que, do chorar já cansados,
algum descanso lhe dão.
Desta sorte Leonor
Suspende de quando em quando
Sua dor; e, em si tornando,
Mais pesada sente a dor. (movimento interior)

Inspirado nos cantares de amigo, valorizando os cancioneiros tradicionais, Camões, ao expressar esses pequenos dramas e situações relacionadas à vida amorosa das donzelas, utiliza a vida no campo e o ambiente idílico como molduras para as representações sentimentais singelas. O poeta adota essa abordagem para conferir à poesia feminina um encanto delicado e um realismo suave. As árvores, as

fontes, os cervos, o rio e o mar desempenham papéis significativos nas Redondilhas. No *Cântico*, o autor utiliza cenário semelhante para sugerir o encontro dos namorados: “Vem, ó amado meu, saiamos ao campo, passemos as noites nas aldeias. Levantemo-nos de manhã para ir às vinhas, vejamos se florescem as vides, se já aparecem as tenras uvas, se já brotam as romãzeiras; ali te darei os meus amores.” (*Cântico* 7, 11-12). Nesses versículos, a natureza colabora para a construção de um ambiente propício ao encontro: as vinhas e as uvas remetem à alegria e aos prazeres dos amantes; o florescer das vides e o brotar das romãzeiras aludem à fertilidade e ao desejo, convergindo na expressão final: “ali te darei os meus amores”.

Destacamos, ainda, dos textos de Camões, a fonte como lugar de trabalho e encontros amorosos e, na cantiga de João Soares Coelho, comprovamos esse ambiente recriado por Camões: combinação de imagens que compõem o retrato de Leonor. Como bem descreve Cortez⁴¹ (2007, [s. p.]):

A linguagem, o cenário, o morrer de amor, os locais dos encontros amorosos e a mulher despojada de ornamentos e das metáforas ornamentais maneiristas, ajustam-se a uma postura poética encontrada na *medida velha*, onde está presente a mulher portuguesa campesina. A Leonor não tem pérolas no lugar dos dentes, nem rubis nos lábios, rosas nas faces, neve na pele e ouro reluzente nos cabelos. Trata-se da mulher que anda descalça pela neve e pela relva, levando um pote na cabeça em direção à fonte, o seu lugar de trabalho e dos encontros amorosos.

A cantiga, em conformidade com a estrutura tradicional de paralelismo, configura-se por meio de dois conjuntos de estrofes compostos por tercetos. A narrativa desenvolve-se em torno do ato de lavar os cabelos em uma fonte, explorando um tema que evoca imagens idílicas e naturais. A ambientação natural representada pela fonte, aliada à aparente simplicidade com que João Soares Coelho retrata a singela figura feminina que protagoniza o poema, consagra esta cantiga como uma das mais delicadas e reconhecidas composições de amigo nos Cancioneiros Tradicionais:

⁴¹ Esta referência bibliográfica concerne a um estudo realizado pela Profa. Dra. Clarice Zamonaro Cortez, intitulado *Uma leitura dos retratos na poesia e na pintura do século XVI*, e apresentado no 3º Colóquio de Estudos Linguísticos e Literários, em 2007. Esse trabalho não foi divulgado em sua modalidade escrita, logo, utilizamos nesta tese o manuscrito concedido pela autora. Discussões semelhantes ao tema abordado, neste trabalho, encontram-se diluídas em artigos e capítulos de livro, a saber: *Retratos plurais e contornos imprecisos nas imagens femininas camonianas* (2006); *A construção do retrato verbal camoniano: duas leituras do tríptico de Leonor* (2010).

*Fui eu, madre, lavar meus cabelos
a la fonte <e> paguei m' eu delos
e demi, louçana*

*Fui eu, madre, lavar mhas garcetas
a la fonte e paguei m' eu delas
e de mi, <louçana>*

*A la fonte <e> paguei m' eu deles,
aló achei, madr' o senhor deles
e de mi, <louçana>*

*<E>, ante que m' eu d' ali partisse,
fui pagada do que m' el<e> disse
e de mi <louçana>
(Cohen, 2003).*

A presença da figura materna, denotada pela designação de “madre”, sugere que o sujeito lírico, possivelmente, compartilha suas vivências com uma confidente, buscando orientação ou partilhando conquistas. Ao se dirigir à mãe, a donzela relata ter ido à fonte para lavar seus cabelos (“*Fui eu, madre, lavar meus cabelos*”), que estavam trançados, e expressa sua satisfação ao contemplar sua própria beleza (pressupondo-se, de imediato, que tenha se observado no reflexo das águas). Subsequentemente, seu amigo, que é também o senhor de seus cabelos (“*aló achei, madr' o senhor deles*”), chega e lhe dirige palavras que igualmente agradam (“*fui pagada do que m' el<e> disse*”). Ampliando nossa discussão, consideramos os apontamentos de Fonseca e Araújo (2013); conforme os autores, nas cantigas, a água e o ato de lavar os cabelos assumem significados alegóricos. Os professores explicam:

Assim, no mesmo campo metafórico situa-se o lavar os cabelos, pela ação da água e sua analogia com a mulher, no caso da cantiga, a menina que lava as garcetas. Representado na tradição judaico-cristã como uma das principais armas da mulher, os cabelos significam um sinal da disponibilidade, do desejo de entrega ou da sua reserva. A noção de provocação sensual, ligada aos cabelos femininos, encontra-se na origem dessa tradição que, entre outras deliberações, não permitia às mulheres que entrassem na igreja com a cabeça descoberta (Fonseca; Araújo, 2013, p. 423).

Além do simbolismo sensual inerente ao ato de lavar os cabelos na fonte, destaca-se que, conforme é comum em cantigas de natureza popular, a potência

poética da composição reside não apenas no que é explicitamente afirmado, mas nas revelações implícitas contidas nas palavras. A recorrência de versos e termos constitui uma característica recorrente nesse gênero de composição, contribuindo para sua musicalidade e facilidade de memorização. As expressões “*paguei m’eu delas*” e “*louçana*” refletem uma linguagem poética característica do período em questão, em que as palavras, frequentemente eram estilizadas para conformar-se à métrica e ao ritmo do texto.

Observamos, portanto, que a configuração do espaço está intrinsecamente ligada às situações sentimentais nos textos analisados. A paisagem retratada de forma agradável, clara, alegre e florida, presente tanto nas obras líricas trovadorescas quanto nas redondilhas de Camões, reflete o estado de espírito do poeta. Camões vai além! Ele estabelece não apenas uma relação íntima com a Natureza, mas também oferece uma descrição atenta e objetiva. Em seus poemas, a Natureza está entrelaçada com o estado de espírito apaixonado do poeta, semelhante ao que os trovadores expressaram em suas cantigas de amor e de amigo. Essa conexão, no entanto, é mais intensa, evidenciando claramente o estado emocional do sujeito lírico. Além disso, a descrição é mais enfatizada, especialmente na associação da natureza com a beleza feminina.

Nessa associação, encontramos vestígios também no *Cântico*, em que os cabelos, os dentes e o rosto são descritos por meio de comparações com elementos da natureza: “⁵O teu cabelo é como o rebanho das cabras que aparecem em Gileade. ⁶Os teus dentes são como o rebanho de ovelhas que sobem do lavadouro, das quais todas produzem gêmeos, e nenhuma delas é estéril. ⁷Como um pedaço de romã, assim são as tuas faces entre os teus cabelos” (*Cântico* 6, 5-7). Recolhemos, então, a imagem de uma mulher com cabelos ondulados, que descem sobre os ombros; dentes brancos, perfeitamente aparelhados e combinados (“gêmeos”); e faces rosadas. Em outra passagem, a mulher é metaforicamente representada pelo jardim: “Jardim fechado és tu, minha irmã, minha noiva, manancial recluso, fonte selada” (*Cântico* 4, 12). As metáforas (“jardim fechado”; “manancial recluso” e “fonte selada”) sugerem acesso restrito, significando que a noiva era virgem. O espaço e a paisagem, desse modo, se articulam como elementos simbólicos da feminilidade, contribuindo para a verossimilhança no retrato da mulher – espiritual e físico.

2.4 OS ENGANOS DO AMOR E O HUMOR DA VIDA COTIDIANA

Dessa mesma tradição, como apontam os professores Manuel Ferreiro, Carlos Martínez Pereiro e Francisco Salinas Portugal (1994), destacam-se as composições que evidenciam a misoginia, centradas no lugar-comum da suposta leviandade da mulher. No contexto dos finais da Idade Média, especificamente nos séculos XIV e XV, foram observadas alterações significativas na representação da figura feminina. A ética cortês, responsável por idealizar a mulher nos cantares de amor, manteve sua apreciação. Entretanto, nas áreas urbanas, surgiram novos gêneros literários que refletiam uma concepção de mundo alinhada ao modo de vida burguês, ou seja, aos padrões de vida dos grupos urbanos. Esse fenômeno acarretou uma transformação marcante na percepção da imagem feminina: a misoginia, antes latente, tornou-se explícita. Kélio Júnior Santana Borges (2017) esclarece que o discurso misógino, amplamente presente na cultura grega, foi expresso no contexto medieval. O professor ressalta que “na coletividade popular, há uma tentativa de silenciar e difamar a imagem feminina” (Borges, 2017, p. 70-72).

Sobre a misoginia, dedicou o medievalista Professor Doutor Pedro Carlos Louzada Fonseca a diversos estudos; dentre eles, é notório o artigo publicado em 2013, pela revista *Acta Scientiarum*, intitulado “Misoginia, o mal do homem: postulados filosóficos e literários do mundo antigo e do seu legado medieval”. Segundo o pesquisador, “[...] as fontes da misoginia medieval” apontam para duas direções: (1) a antiga lei hebraica (a tradição bíblica judaico-cristã) e (2) o alvorecer da cultura grega (Antiguidade). Em outro estudo, o professor observa que as “raízes” da misoginia “podem ser traçadas [...] também nos longos séculos em que a chamada literatura patrística e o seu legado medieval cuidaram em fixar definitivamente os princípios e regras fundamentais do pensamento e das atitudes misóginos no mundo ocidental” (Fonseca, 2015, p. 298).

De fato, há nessa época um número significativo de escritos misóginos influenciados pela tradição medieval e fundamentados na autoridade de Aristóteles, em *De generatione animalium*. Os postulados do filósofo da Antiguidade sobre o gênero feminino contribuíram para a formação desse imaginário a respeito da natureza da mulher, que se propagou não apenas no campo das ciências, mas também da filosofia e da literatura. O professor explica melhor esse processo:

Em mais de um momento, médicos e comentadores discutiram acerca das mais derogatórias deduções que a fisiologia de Aristóteles havia estabelecido para o corpo feminino, principalmente aquelas que a ele se referiam como uma espécie de corpo masculino deformado, ou cuja finalidade procriadora teria sido distorcida. É bastante conhecida a redução aristotélica da função da mulher na procriação como responsável pela contribuição da matéria-prima apenas, semente inativa e informe, à espera do princípio formador e animador encontrado no sêmen do homem.

Apesar de controversos, tais postulados aristotélicos, direta ou de forma modulada presentes na formação de vários tratados da chamada literatura patrística da Idade Média, e até mesmo do seu legado, [...], disseminaram ainda a sua epistemologia misógina de natureza filosófica para o campo do literário [...] (Fonseca, 2013, p. 76).

Na esfera literária, os vícios eram atribuídos, predominantemente, ao sexo feminino e destacados de forma relevante. As cantigas de escárnio, que exploravam o reverso do convencionalismo do amor cortês nos séculos XIII e XIV, apresentavam indícios desse novo paradigma na representação da mulher. Em um artigo publicado na revista *Travessias Interativas*, em 2022, ao estudarmos o retrato da mulher satirizada em Cantigas de D. Afonso X e na pintura do século XVI, observamos que, nesta época, “[...] houve uma distorção da representação humana, sobretudo do rosto, como necessidade de expressar o ódio ou a agressividade a determinadas pessoas. Essa aversão foi registrada na desfiguração tanto da imagem física quanto do caráter feminino” (Costa; Cortez, 2022, p. 217). Exemplificamos essa postura do trovador com os versos satíricos de Joan Garcia de Guilhade:

*Ai dona fea, fostes-vos queixar
que vos nunca louv' en meu cantar;
mais ora quero fazer un cantar
em que vos loarei tôda via;
e vêdes como vos quero loar:
dona fea, velha e sandia!*

*Ai dona fea! se Deus me perdon!
pois havedes tan gran coraçon
que vos eu loe, em esta rason,
vos quero já loar tôda via;
e vedes qual será a loaçon:
dona fea, velha e sandia!*

*Dona fea, nunca vos eu loei
em meu trobar, pero muito trobei;
mais ora já um bom cantar farei
en que vos loarei tôda via;
e direi-vos como vos loarei:*

dona fea, velha e sandia!
(Spina, 1971, p. 56).

Utilizando-se de um tom irônico, Joan Garcia de Guilhade, em sua composição de escárnio intitulada “*Ai, dona fea, fostes vos queixar*”, realiza uma paródia ao elogio cortês à senhora, que reclama de nunca ter sido “*loada*” (louvada, elogiada) pelo trovador. Este, por sua vez, a retrata de maneira peculiar, denominando-a como “*dona fea, velha e sandia*” (feia, velha e louca). Tal descrição feminina destoa e se contrapõe, significativamente, da imagem feminina enaltecida pelos trovadores nos cantares de amor e de amigo, caracterizada por termos como “*fermosa*”, “*ben talhada*” e “*de bon parecer*”. De acordo com Sodré (2010, p. 48), trata-se de uma “[...] modalidade que procura diminuir o objeto, atacando, ajustando as motivações da produção trovadoresca, em especial a satírica, um dos pontos suscetíveis de injúria e mal-entendidos no ambiente palaciano”.

Sodré (2010, p.15), em sua obra *O riso no jogo e o jogo no riso na sátira galego-portuguesa*, despertou a atenção dos críticos para “[...] o caráter retórico e lúdico da sátira medieval produzida na Península Ibérica entre os séculos XIII e XIV”. As normativas que orientavam o *fablar en gasaiado* (o canto artístico dos trovadores na corte) têm suas bases nas *Partidas* de Afonso X, especialmente na *Partida Segunda*, que estabelece a relação entre “injuriar” e “brincar” de maneira cortês.

Na lírica camoniana, no século XVI, encontramos indícios dessa retórica satírica e mordaz na configuração de retratos femininos, conforme observa Hernâni Cidade (1992, p. 104): “[...] era natural mais de uma vez não fosse o mel da galanteria, senão o ferrão da sátira. Sátira, é claro, sem os grosseiros excessos dos cancioneiros, incluindo o de Resende”. Segundo a perspectiva de Moniz (1998), Camões também emprega esse recurso de perturbação e ofuscação do idealismo convencional para abordar os enganos do amor. Isso se revela nas composições “Não sei se me engana Helena” e “Catarina bem promete”. Na primeira composição, o eu lírico expressa seu descontentamento por ser ludibriado por três mulheres, cujos nomes são prontamente identificados no mote:

Cantiga

*a três Damas que lhe diziam
que o amavam*

Moto

Não sei se me engana Helena,

*se Maria, se Joana,
não sei qual delas me engana.*

Volta

Ôa diz que me quer bem,
outra jura que mo quer;
mas, em jura de mulher
quem crerá, se elas não crêm?
Não posso não crer a Helena,
a Maria, nem Joana,
mas não sei qual mais me engana.

Ôa faz-me juramentos
que só meu amor estima;
a outra diz que se fina;
Joana, que bebe os ventos.
Se cuido que mente Helena,
também mentirá Joana;
mas quem mente, não me engana.
(Camões, 1994, p. 70-71).

Nessa cantiga, composta por um mote de três versos e duas voltas de sete versos cada, o humor se manifesta no jogo dos nomes, em que “Helena”, “Maria” e “Joana” rimam com “engana”, culminando nos versos: “mas, em jura de mulher / quem crerá, se elas não crêm?”. Esse humor, contudo, não mascara a injúria do sujeito diante da infidelidade, da quebra da palavra e do juramento feminino, resultando em uma relativização, uma vez que: “quem mente não me engana”. Hernâni Cidade (1992) explica que não são raras as vezes em que o poeta busca essa espécie de alquimia espiritual, transformando em ouro de bom humor toda a cinzenta escória de mágoas, aborrecimentos e contrariedades que lhe advém das ilusões.

A dúvida retórica fundamenta-se na desconfiança do sujeito masculino, habituado às falsidades femininas, que, ao ponderar “Se cuido que mente Helena, / também mentirá Joana”, recusa-se a ser ludibriado por promessas enganosas: “Ôa faz-me juramentos / que só meu amor estima; / a outra diz que se fina; / Joana, que bebe os ventos [...] mas quem mente, não me engana”. Com um tom jocoso, o eu lírico expõe as mentiras de Helena, Maria e Joana, sendo relevante notar a escolha de três personagens femininas, sugerindo que “mentir” é uma tendência comum entre as mulheres, o que é corroborado pelos versos: “mas, em jura de mulher / quem crerá [...]?”.

Esse estilo poético revelou características singulares da personalidade feminina, conferindo às figuras de “Helena”, “Maria” e “Joana” uma distinção em relação às mulheres sublimadas e idealizadas nos Cancioneiros Tradicionais, delineadas por Petrarca ou, ainda, representadas em outras criações, como seres de magnitude física e espiritual. Essas mulheres são retratadas como possuidoras da mentira como vício, conforme expresso nos versos: “Se cuido que mente Helena, / também mentirá Joana”. Ao longo da história, isso se deu “[...] devido às inadequações da linguagem que, julga-se, ela corporifica, a mulher está em algum sentido fundamental colocada já desde sempre no papel de enganadora, trapaceira, jogral” (Bloch, 1995, p. 29). Por isso, de maneira rigorosa, o eu lírico prossegue em seu julgamento das mentiras, também, de Catarina:

Cantiga

a este moto alheio:

Caterina bem promete;
eramá! como ela mente!

Voltas

Caterina é mais fermosa
para mim que a luz do dia;
mas mais fermosa seria,
se não fosse mentirosa.
Hoje a vejo piadosa;
amanhã tão diferente
que sempre cuido que mente.

Caterina me mentiu
muitas vezes, sem ter lei;
mas todas lhe perdoei
por ùa só que cumpriu.
Se, como me consentiu
falar, o mais me consente,
nunca mais direi que mente.

Má, mentirosa, malvada,
dizei: para que mentis?
Prometeis, e não cumpris.
Pois, sem cumprir, tudo é nada.
Não sois bem aconselhada;
que quem promete, se mente,
o que perde não no sente.

Jurou-me aquela cadela
de vir, pela alma que tinha.
Enganou-me: tem a minha;

dá-lhe pouco de perdê-la.
A vida gasto após ela
porque ma dá se promete;
mas tira-ma, quando mente.

Tudo vos consentiria
quanto quisésseis fazer,
se esse vosso prometer
fosse por me ter um dia;
todo então me desfaria
convosco; e vós, de contente,
zombaríeis de quem mente.

Prometeu-me ontem de vir,
nunca mais apareceu;
creio que não prometeu
senão só por me mentir.
Faz-me enfim chorar e rir:
rio, quando me promete;
mas choro, quando me mente.

Mas pois folgais de mentir,
prometendo de me ver,
eu vos deixo o prometer,
deixai-me vós o cumprir:
Haveis então de sentir
quanto fica mais contente
o que cumpre que o mente.
(Camões, 1994, p. 59-60).

Trata-se de uma cantiga com mote alheio, composta a partir de um dístico, com versos em redondilha maior: “Ca-te-ri-na-bem-pro-me-te; / e-ra-má!-co-mo-e-la-men-te!”, seguido por sete estrofes (Voltas), nas quais o eu lírico expressa suas queixas sobre as mentiras de Caterina. O discurso ferino e mordaz usado para descrevê-la atinge seu ápice com uma tripla adjetivação: “Má”, “mentirosa” e “malvada”. Na terceira estrofe, assim como Johan Garcia de Guilhade em sua sátira (*“dona fea, velha e sandia”*), o sujeito lírico alcança o insulto, chamando Caterina de “cadela”: “Jurou-me aquela cadela / de vir, pela alma que tinha”. A descrição física da mulher é limitada a uma comparação hiperbólica com a luz solar, a qual contrasta com suas mentiras: “Caterina é mais fermosa / para mim que a luz do dia; / mas mais fermosa seria, / se não fosse mentirosa”. Seus defeitos, no entanto, são enfatizados com severidade. Além de ser “má, mentirosa e malvada”, ela também é caracterizada como insensata (“não sóis ben aconselhada”) e instável (“Hoje a vejo piadosa; / amanhã tão diferente / que sempre cuido que mente”).

O caráter leviano de Caterina se evidencia em diversos momentos da cantiga: “Caterina me mentiu / muitas vezes, sem ter lei”; “Prometeis e não cumpris”; “Prometeu-me ontem de vir, / nunca mais apareceu”. Nesses versos, fica evidente que a configuração do perfil feminino foi construída a partir das experiências negativas do sujeito em relação à mulher. Traços psicológicos são revelados pela visão do eu lírico que, ao nomeá-la “mentirosa”, confere verossimilhança aos acontecimentos narrados. Fatores ideológicos e culturais condicionantes, possivelmente, influenciaram a visão e a representação da mulher (“Caterina”), na poesia camoniana. Essa interpretação, justificamos com as palavras dos professores Márcia Maria de Melo Araújo e Pedro Carlos Louzada Fonseca (2017, p. 94):

A partir desse imaginário, o feminino constituía-se ambigualmente por qualidades e defeitos, tais como a ambivalente condição da sua beleza e encanto em fascinar e aterrorizar; provocar a aproximação amorosa e, ao mesmo tempo, suscitar uma aversão odiosa pelos perigosos atributos da natureza feminina.

Na leitura do texto camoniano, destacamos o retrato da mulher descrita como “má”, “mentirosa”, “malvada” e “não bem aconselhada”. Com exceção de sua beleza: “[...] mais fermosa / para mim que a luz do dia”, essa representação não se assemelha a outros retratos encontrados na obra camoniana, como Leonor, identificadas na lírica tradicional e na influência petrarquista. Ao retratar Helena, Maria, Joana e Caterina, Camões altera as tonalidades de sua paleta, em que a graça feminina é substituída pelos vícios, e a cortesia amorosa cede espaço ao “ferrão da sátira”, que expressa as injúrias do poeta. O humor, neste caso, é verdadeiramente “[...] a maior libertação da dor pelo sorriso” (Cidade, 1992, p. 102).

Nos próximos capítulos, nosso estudo investigativo envereda pelo conhecimento das novas influências recebidas pela literatura portuguesa no século XVI, em especial o *dolce stil nuovo*, que exerce papel significativo na poesia de Camões, sobretudo em suas composições em *medida nova*.

3 A “ARTE CLÁSSICA”: CAMÕES E OS POETAS PORTUGUESES DO SÉCULO XVI – A INFLUÊNCIA NACIONAL

“Busque Amor novas artes, novo engenho,
para matar-me, e novas esquivações;
que não pode tirar-me as esperanças,
que mal me tirará o que eu não tenho”
(Camões, 1997, p. 112)

A partir do segundo quartel do século XVI, Portugal se abre para as influências da arte clássica, em particular para o *dolce stil nuovo* (o doce estilo novo) ou estilnovismo, que anteriormente havia inspirado Petrarca. Essa renovação da poesia portuguesa ocorreu por meio da introdução de novos temas e formas de inspiração italiana. Camões soube explorar essas novas e variadas formas poéticas; ao praticá-las, especialmente a canção, a sextina e o soneto, o poeta reavivou os elementos tradicionais por meio da escrita em *medida nova*. Na leitura de sua lírica, percebemos nitidamente a presença de elementos clássicos⁴²; entre os autores mais recorrentes, destacam-se: Virgílio, na concepção da natureza; Ovídio, cujas *Metamorfoses* são frequentemente evocadas; e Horácio, que lhe legou, dentre outros temas, o da *aurea mediocritas*, especialmente relevante nos poemas sobre o desconcerto do mundo (Matos, 1980). Ainda mais evidente é a influência de Petrarca e dos poetas petrarquistas; seus temas, formas, tópicos e recursos estilísticos, Camões traduziu, glosou e parafraseou, apropriando-se deles à sua maneira.

Desse modo, nos textos em *medida nova*, que compõem a “arte clássica” de Camões, conforme a classificação dos professores Saraiva e Lopes (1973), podemos identificar, na lírica camoniana, duas linhas de influência: uma, de caráter estilnovista e petrarquista, marcada pela imitação dos poetas italianos (com destaque para Petrarca, Bembo e Sannazzaro) e espanhóis (Boscán e Garcilaso); e outra, de índole aristocrática, inspirada nos poetas da Antiguidade (Virgílio, Ovídio e Horácio). Alguns dos temas explorados nesses textos, também, derivam da poesia provençal e do romance cortês (largamente cultivados nas redondilhas), por exemplo (Matos, 1980): (a) a idealização da mulher como ser superior⁴³; (b) a atitude

⁴² “A arte no século de Camões – e também no XVII e XVIII – guiava-se pela prática da imitação de modelos, como recomendado na *Arte poética* de Horácio. Os modelos eram os grandes autores e obras da Antiguidade greco-latina – daí os historiadores do século XIX terem designado o período como “Renascimento”, significando um reviver da cultura clássica grega e latina.” (Hue, 2020, p. 10).

⁴³ “Que de tanta estranheza sois ao mundo, / Que não é de estranhar, Dama excelente, / Que quem vos fez fizesse céu e estrelas” (Camões, 1997, p. 111).

reverente do amante diante da Senhora⁴⁴; (c) o sentimento de distância que os separa⁴⁵; (d) e a morte por amor⁴⁶. A combinação dessas características cria uma forma de poesia em que o lirismo medieval se destaca, recebendo uma expressão que apenas o talento e o conhecimento cultural de Camões poderiam proporcionar, como comprovamos no capítulo anterior, por meio do estudo da *medida velha* e sua correspondência com a poesia trovadoresca.

Essa tradição, afirma Maria Vitalina Leal de Matos (1980), também atravessou a *Vita Nuova*, de Dante, e encontrou em Petrarca uma expressão mais amadurecida, enriquecida pela análise psicológica e pela complexidade dos sentimentos humanos. Em sua poesia, o poeta revela impulsos contraditórios e desejos opostos, sempre permeados por uma melancolia sutil, fruto da consciência do pecado. Camões, por sua vez, como também fez seus contemporâneos, “petrarquizou”, demonstrando seu apreço pelo contato com os poetas italianos e castelhanos. Nas palavras de Hernâni Cidade (1992, p. 121), o poeta português “[...] trata com esmero carinhoso e finíssimo gosto os temas e as formas do património nacional. Mas abraçou com entusiasmo confesso o *dolce stil nuovo*”. Um exemplo disso, encontramos nas oitavas “A D. Antônio de Noronha, sobre o desconcerto do mundo”:

Cantara-nos aquele que tão claro
o fez o fogo da **árvore febéia**
a qual ele, em estilo grande e raro
louvando, o cristalino **Sorga** enfreia;
tangerá-nos na fruta **Sannazzaro**,
ora nos montes, ora pela areia;
passara celebrando o Tejo ufano
o brando e doce Lasso **castelhano**.
(Camões, 1997, p. 170, grifos nossos).

Nesses versos, identificamos uma clara alusão de Camões a Petrarca (“Cantara-nos aquele que tão claro / [...] louvando, o cristalino Sorga enfreia”), referindo-se ao poeta e a Laura, que morava junto ao rio Sorga, na Provença; a Sannazzaro (“tangerá-nos na fruta Sannazzaro”), mencionando o poeta italiano de tradição petrarquista; e a Garcilaso (“o brando e doce Lasso castelhano”), poeta

⁴⁴ “Este me parecia preço honesto; / Mas eu, por de vantagem merecê-los, / Dei mais a vida e alma por querê-los, / Onde já me não fica mais de resto” (Camões, 1997, p. 110).

⁴⁵ “Sem ti, tudo me enoja e me aborrece; / Sem ti, perpetuamente estou passando / Nas mores alegrias mor tristeza” (Camões, 1997, p. 131).

⁴⁶ “Nem suspeito que possa haver mudança / Num coração que mais que a si vos ama. / Dai-lhe já **morte**, ou vida, ou esperança, / Que tudo será glória, por tal Dama!” (Camões, 1997, p. 189, grifo nosso).

espanhol da metade do século XVI. Há também alusão à metamorfose de Dafne em louro (“árvore febéia”), uma referência à mitologia (Moisés, 1997).

A postura do poeta em relação à imitação, também, era característica da poética renascentista, que se baseava no aperfeiçoamento por meio do aprendizado com os modelos. Maria Vitalina Leal de Matos (1980) esclarece, no entanto, que esse método não se opõe à expressão da originalidade do poeta. Isso fica evidente na comparação entre os poemas de Camões e suas traduções ou paráfrases de textos petrarquistas. O poeta, de forma clara, aproveita a sugestão temática e estilística dos poetas italianos e espanhóis como inspiração; em alguns casos, ele incorpora versos dos autores sem traduzi-los. Por exemplo, nos versos da vigésima terceira estrofe do poema “Babel e Sião”, inspirado no salmo de Davi, Camões insere versos de Boscán, modificados: “*Tendré presente á los ojos / Por quien muero tan contento*” (Camões, 1997, p. 78)⁴⁷.

Tomando esses conhecimentos como base, passamos, agora, ao estudo da poesia de Camões expressa nos versos da *medida nova*. Nosso objetivo, neste momento, é aprofundar a pesquisa sobre as influências que moldaram sua obra lírica. O conteúdo desenvolvido neste capítulo pode não ser considerado inovador, uma vez que, desde o próprio Camões até os dias atuais, os estudiosos se preocupam em demonstrar a influência da tradição nacional portuguesa e da cultura humanística sobre sua poesia. Entre essas influências, destacam-se a poesia e a cultura clássica, a lírica medieval (analisada no segundo capítulo), além de Petrarca e dos poetas petrarquistas, conforme mencionamos anteriormente.

Ainda assim, a investigação aqui empreendida se justifica e se faz necessária, pois busca situar a lírica camoniana em seu contexto cultural e literário e, por fim, compreender o princípio da dialética amorosa em sua obra. Ao longo deste capítulo, portanto, empenhamo-nos em resgatar as influências que permeiam essa lírica, especialmente no que se refere ao amor, passando por Francisco Sá de Miranda (introdutor da nova moda poética em Portugal), Bernardim Ribeiro, Diogo Bernardes até António Ferreira. O *corpus* literário contempla sonetos e écloas camonianas cuja temática e forma dialogam com as composições dos poetas estudados.

3.1 SÁ DE MIRANDA E A RENOVAÇÃO DAS LETRAS PORTUGUESAS

⁴⁷Os versos de Boscán são: “*Donde quiera tendré siempre presentes / los ojos por quien muero tan contento*” (Moisés, 1997, p. 209).

“Quando Camões começou a poetar”, registra o camonista Hernâni Cidade (1992, p. 121), Sá de Miranda e Bernardim Ribeiro já figuravam entre os grandes mestres da poesia portuguesa. Eles compartilhavam o mesmo gosto pelas formas italianas e o apreço pelas métricas tradicionais. Todavia, como bem observa a pesquisadora Rita Marnoto (2000), a assimilação dos autores italianos não se deu de forma imediata e total em toda a literatura portuguesa. Sua primeira fase ocorreu, ainda, nas páginas do *Cancioneiro Geral* de Garcia de Resende, que teve entre seus colaboradores os poetas Bernardim Ribeiro e Francisco de Sá de Miranda; a este, deve-se o título de “introdutor” da nova medida métrica, segundo Marnoto (2000), e “promotor” do petrarquismo em Portugal, de acordo com Carpeaux (2008).

Foi Sá de Miranda, “[...] *el primer cultivador de la octava y del terceto decasilábico, del soneto, de la canción italiana, de la elegía, de la epístola y de la comedia en prosa*” (Marnoto, 2000, p. 161)⁴⁸. Por isso, não seria possível iniciarmos a discussão a respeito das influências que determinaram o estilo clássico da poesia camoniana, em especial na *medida nova*, sem mencionarmos o nome de Francisco de Sá de F481-1558).

Como vimos, as composições do *Cancioneiro Geral* compunham-se de versos redondilhos, cuja característica principal era a de serem constituídas de um mote e respectiva glosa. Desde o século XIII, na Itália, no entanto, os poetas praticavam a arte de um novo fazer poético, denominado “*dolce stil nuovo*”. Os historiadores portugueses António José Saraiva e Óscar Lopes (1973) explicam muito bem esse novo estilo de composição, que permitia maior número de combinações e, por isso, maior liberdade ao poeta na criação de seus versos. Para esses estudiosos, o novo estilo exigia o uso do verso de dez sílabas, conhecido como decassílabo, com acentuação obrigatória nas 4ª e 8ª sílabas métricas (verso *sáfico*), ou na 6ª sílaba métrica (verso *heroico*).

Na tradição italiana, esse verso era considerado “hendecassílabo” (isto é, verso de onze sílabas), pois a sílaba tônica era contada, se a última palavra fosse paroxítona. Também compunham esse estilo as formas estróficas: terceto de Dante, soneto e canção de Petrarca, oitava rima de Poliziano, Boccaccio e Ariosto e a

⁴⁸ “O primeiro cultivador da oitava e do terceto decassilábico, do soneto, da canção italiana, da elegia, da epístola e da comédia em prosa” (tradução nossa).

écloga de Sannazzaro, incluindo-se os gêneros de matriz greco-latina: elegia, ode, epístola, sátira, fábula e comédia.

O termo “*dolce stil nuovo*” apareceu pela primeira vez na obra de Dante, no *Purgatório*, e mais tarde foi retomado por De Sanctis, crítico literário do século XIX, para se referir ao grupo de poetas ativos entre finais do século XIII e inícios do seguinte. De Sanctis menciona Guido Guinizelli como precursor, Guido Cavalcanti como poeta e Dante como a consciência artística mais marcante da época. Esse estilo descendente da lírica trovadoresca provençal e dos poetas sicilianos da corte de Frederico II, além de refletir as especulações filosóficas do Tomismo⁴⁹ e de Aristóteles, em meio à efervescência cultural promovida pela Universidade de Bolonha, nas palavras de Massaud Moisés (1995, p. 161), distinguiu-se:

[...] por uma nova concepção do amor, segundo a qual somente o *cuor gentile* (de uma canção de Guido Guinizelli), ou seja, o coração nobre, límpido, é capaz do verdadeiro amor, e, em contrapartida, o amor apenas habita o *cuor gentile*; pressupunha, ainda, que a gentileza não é hereditária, mas virtude imanente no indivíduo; apto a despertar sempre que enfrenta uma dama plena de beleza física e moral, o amor deve elevar os seres, platonicamente, de grau em grau até a contemplação suprema das ideias puras; entrevisto como sentimento espiritual, o amor transfigura os amantes pela visão de uma bem-aventurança além da fusão dos corpos.

O florescimento desse estilo literário marcou a origem de uma tradição autônoma, desvinculada da Igreja e das estruturas feudais, paralelamente ao desenvolvimento de uma burguesia emergente associada ao poder. O tema amoroso buscou conciliar o amor cortês com a espiritualidade católica. Dante, por exemplo, em *Vita Nuova*, repudiou o amor-paixão, “[...] em prol de uma nova concepção do sentimento amoroso, eleito meio de conhecimento que eleva espiritualmente [...]” (Marnoto, 1997, p. 178). Como discutido anteriormente, no primeiro capítulo, Dante sintetizou os valores do mundo medieval cristão e, simultaneamente, anunciou os novos valores do homem moderno. Jacob Burckhardt (2009, p. 199), historiador do século XIX, em sua célebre obra *A Cultura do Renascimento na Itália: um ensaio*, explica como o poeta italiano realizou essa conciliação:

⁴⁹ “Tomismo” se refere às ideias e às teorias de São Tomás de Aquino (Roccasecca, Itália-1274, Abadia de Fossanova, Itália).

Na *Divina Comédia*, é verdade, ele não dispensa tratamento equânime aos mundos antigo e cristão, mas os situa continuamente em planos paralelos; assim como, em seus primórdios, a Idade Média reunira modelos e antimodelos extraídos das histórias e figuras do Velho e do Novo Testamento, Dante reúne, em geral, um exemplo cristão e um pagão para ilustrar um mesmo fato.

A mulher, por sua vez, desempenhou um papel crucial nessa poesia, sendo descrita como um “ser espiritualizado”, sem qualquer traço de sensualidade. A representação da figura feminina passou por um processo de desmaterialização, distanciando-se da poesia provençal, embora ainda conservasse referências concretas. Ela era a intermediária entre Deus e o homem, originando o conceito de mulher-anjo, amplamente explorado na poesia *stilnovista*. Associada à experiência religiosa, a relação amorosa era mediada pela visão; por isso, o poeta nada desejava além de contemplar a amada.

Na poesia de Sá de Miranda, essa concepção é identificada no primeiro quarteto do soneto:

Quando eu senhora em vós os olhos ponho,
E vejo o que não vi nunca, nem cri
Que houvesse cá, recolhe-se a alma a si,
E vou tresvaliando como em sonho”.
(Sá de Miranda, 2024, p. 165).

Seguindo a mesma linha, Camões se expressou:

Quando da bela vista e doce riso
Tomando estão meus olhos de mantimento,
Tão enlevado sinto o pensamento,
Que me faz ver na terra o Paraíso”.
(Camões, 1997, p. 111).

Nas letras portuguesas, como mencionado, a consagração desse novo estilo deveu-se a Francisco Sá de Miranda, que inaugurou um novo capítulo na história literária de Portugal. Em sua juventude, na cidade de Lisboa, doutorou-se na Universidade e, embora tenha estudado Leis, recusou cargos importantes no Desembargo do Paço, tornando-se um estudioso da Filosofia Moral e Estoica. Frequentou o Paço por algum tempo e participou ativamente de torneios poéticos e serões palacianos, sendo muito apreciado pela sua poesia e cultura. Iniciou, assim, a sua carreira literária com a composição de trovas e cantigas, colaborando no

Cancioneiro Geral de Garcia de Resende, em 1516, em língua portuguesa e castelhana.

Entre os anos de 1515 e 1527, empreendeu uma viagem à Itália, visitando diversas cidades (Roma, Nápoles, Veneza, Milão, Florença, Sicília). Conheceu – por meio de leituras e, talvez, pessoalmente – autores vivos, como: Bembo, Sannazzaro, Sadoletto e Ariosto, bem como outras personalidades da época, dentre elas, Vitória Colonna, amiga de Miguel Ângelo. Possivelmente, conforme nos afirma Saraiva e Lopes (1973), ao regressar à pátria, passou pela Espanha, em 1526, conheceu Boscán e Garcilaso. Novamente em Portugal, toma como missão atualizar a literatura de sua pátria. Desse modo, “[...] aconselha, incita, fala de si com modéstia, e mistura a educação poética com a moral e religiosa, preconizando uma elevação espiritual que as letras deveriam contribuir para alcançar” (Matos, 2011, p. 889).

Para o crítico literário Otto Maria Carpeaux (2008), Sá de Miranda desempenhou, na Literatura Portuguesa do século XVI, um papel semelhante ao de Boscán na Espanha. Segundo Carpeaux (2008), embora alguns sonetos e canções de Boscán revelem talento poético, ele não foi um grande poeta. Ainda assim, realizou – de acordo com o crítico – duas obras excelentes. A primeira foi a tradução castelhana do *Il Libro del Cortegiano* (*O Livro do Cortesão*) e a segunda, a introdução dos metros italianos na poesia espanhola, como o hendecassílabo, o soneto, a canção petrarquista e a écloga dialogada. Como afirma o crítico: “O papel de Sá de Miranda foi o de Boscán, e a sua própria poesia italianizante é pesada e sem graça” (Carpeaux, 2008, p. 407).

Por outro lado, os demais poetas portugueses do século XVI o reverenciam, reconhecendo a figura do mestre. A seguir, as famosas palavras de António Ferreira, em razão de sua qualidade estética e perfil ético:

Novo Mundo, bom Sá, nos fostes abrindo
Com tua vida, e com teu doce canto,
Nova água, e novo fogo descobrindo.

Não resplandecia antes o Sol tanto.
Não era antes Ceo tão luminoso,
Nem nos erguia o espírito em seu espanto.

Contigo nos nace o ano mais fermoso,
Mais rosada e mais loura a primavera,

C'o seo de alvas flores mais cheirosos⁵⁰.

As palavras expressas nos versos de António Ferreira demonstram a sincera admiração do poeta pelo mestre, que se consagrou como o porta-voz da literatura moderna do Renascimento e das inovações classistas no contexto português (“Novo Mundo, bom Sá, nos fostes abrindo”). Influenciando a descendência literária mais próxima, Sá de Miranda introduziu o uso das formas italianas, que enriqueceu, consideravelmente, a sua própria criação literária. Suas inovações, inicialmente, precisaram vencer a resistência de seus contemporâneos, mas ganhou forma por meio de seus jovens admiradores, dentre os quais, destacam-se: Pêro de Andrade Caminha, Diogo Bernardes, Jorge de Montemor e António Ferreira, e pelo contato com seu amigo Garcilaso, italianizante espanhol.

Em 1527, em uma época em que Gil Vicente demonstrava sua atividade e prestígio, Sá de Miranda iniciou a composição de uma comédia em prosa, à imitação do conhecido poeta romano Plauto, autor de *Estrangeiros*. Assim, ele cultivou a poesia, compondo versos em *medida velha* e *medida nova*, aceitando a coexistência dos dois estilos, tal como no teatro. A *Fábula do Mondego*, a écloga *Alexo* e alguns outros sonetos são, talvez, as primeiras impressões portuguesas conhecidas do novo estilo do poeta. À maneira antiga, anteriormente à sua campanha pelo novo estilo, Sá de Miranda cultivou a poesia amorosa nos temas petrarquistas. Em sua biografia, Maria Vitalina Leal de Matos colaborou sobre o poeta Sá de Miranda para o *Dicionário de Luís de Camões*, coordenado pelo camonista Vítor Manuel de Aguiar e Silva (2011):

O pensamento de Sá de Miranda está muito dependente de Petrarca, que lhe traz a influência de Santo Agostinho, de Platão e de Sêneca que diz ter lido, e das Sagradas Escrituras; o seu perfil intelectual e moral é decididamente o de um estoico, forma *mentis* que impregna toda obra, dos temas ao estilo (Matos, 2011, p. 889-890)⁵¹.

Nessa sua nova fase, nas éclogas, por exemplo, tal como Garcilaso, recorreu à mitologia, recontando célebres histórias da Antiguidade:

Não soube Ícaro reger
As asas que houve de seu

⁵⁰ Texto retirado da “Introdução” à *Obra Completa*, de Francisco Sá de Miranda, 2024, p. 17.

⁵¹ As citações, com exceção do texto literário, foram adequadas ao Novo Acordo Ortográfico da Língua Portuguesa, de 1990.

Subindo, veo a decer,
Aos peixes deu de comer
E ao mar novo nome deu.
(Sá de Miranda, 2024, p. 420).

Ao se referir a lugares-comuns clássicos, versou sobre a brevidade da vida, a mudança e o elogio da vida rústica. Nessas e outras composições de inspiração clássica, privilegiou temas característicos da literatura renascentista: “[...] o desdém pela vulgaridade, a superioridade do culto das letras sobre o das armas, a necessidade de renovação pelo estudo dos modelos estrangeiros, e exortando à composição de poemas heroicos de assunto português” (Saraiva; Lopes, 1973, p. 252). Destaca-se, ainda, seu conhecimento de latim e grego, de modo a ler Homero no original e fazer anotações na mesma língua.

Entre os temas recorrentes de sua obra poética, evidencia-se o contraste entre a vida rural, a vida urbana e a palaciana. O elogio à simplicidade rústica, habilmente absorvido por Sá de Miranda, é tema característico da Antiguidade Clássica, especialmente, na poesia de Horácio:

Por estas verdes florestas,
Onde correm águas suaves,
Por aquelas partes, e estas,
Aonde cantam as Aves
Suas, e minhas requestas.
(Sá de Miranda, 2024, p. 343).

Sá de Miranda se entrelaça com a crítica social que, de certa maneira, lembra os mais ousados utopistas do século XVI, denunciando o engrandecimento de um grupo à custa de outros, que consegue perverter as boas leis, tornando vítimas as mulheres, os órfãos e os pobres, além da exploração, corrupção e o exibicionismo (Saraiva; Lopes, 1973):

Assi vivem sem vergonha
Vestidos de mansidão,
Mas dentro no coração
Anda escondida a peçonha,
Que por mezinha nos dão.
(Sá de Miranda, 2024, p. 352).

Atento aos problemas da política e da sociedade, do indivíduo, da sua liberdade e ensinando, Matos (2011, p. 889) esclarece: “[...] um novo gosto e uma nova atitude perante as letras, mais séria, mais grave, sem o tom de divertimento e

frivolidade áulicos, que se pode apontar à maioria dos poetas do século XV, os do *Cancioneiro Geral*". E quanto a Camões? Teria Sá de Miranda o influenciado?

Entre seus contemporâneos, de acordo com Maria Vitalina Leal de Matos (2011, p. 889), Camões é o único que não lhe faz menção. "Nunca Camões cita Sá de Miranda, o que seria mais natural do que o inverso, uma vez que, quando Sá de Miranda morre, Camões é apenas conhecido por suas anedotas e pelos seus ditos, e está na Índia, desde 1553". No estudo de suas letras, no entanto, por vezes, ao ler um, é impossível não se lembrar ou referenciar o outro. Lemos o que escreveu Sá de Miranda:

O sol é grande, caem co'a calma as aves,
Do tempo em tal sazão, que sóe ser fria:
Esta água que d'alto cai acordar-m'-ia?
Do sono não, mas de cuidados graves.

Ó cousas, todas vãs, todas mudaves!
Qual é tal coração qu'em vós confia?
Passam os tempos, vai dia trás dia,
Incertos muito mais que ao vento as naves.

Eu vira já aqui sombras, vira flores,
Vi tantas águas, vi tanta verdura,
As aves todas cantavam d'amores.

Tudo é seco, e mudo, e de mestura,
Também mudando-m'eu fiz doutras cores,
E tudo o mais renova, isto é sem cura.
(Sá de Miranda, 2024, p. 164).

Depois, o que versou Camões:

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

Continuamente vemos novidades,
diferentes em tudo na esperança;
do mal ficam as mágoas nas lembranças,
e do bem, se algum houve, as saudades.

O tempo cobre o chão de verde manto,
que já coberto foi de neve fria,
e em mim 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.
(Camões, 1994, p. 162).

O tema da “mudança”, inspirado pela tradição greco-latina, é explorado em ambos os textos dos autores. Todas as coisas estão constantemente sujeitas à transformação, desde a natureza até o próprio sujeito lírico: “Ó cousas, todas vãs, todas mudáveis!” (Sá de Miranda, 2024, p. 164); “[...] todo o mundo é composto por mudança” (Camões, 1994, p. 162); essa dinâmica está presente nos sonetos dos dois poetas. Estruturalmente, os sonetos são construídos em versos decassílabos, com rima interpolada e emparelhada nas quadras, e cruzada nos tercetos, seguindo o esquema rimático ABBA/ABBA/CDC/DCD, conforme o modelo clássico petrarquista.

No soneto de Camões, dois aspectos movem o sujeito lírico: a diferença entre os efeitos da mudança na Natureza, que ocorre de forma positiva, como o “verde manto” da Primavera substituindo a “neve fria” do Inverno, e no sujeito, em que se manifesta de modo negativo, com o “doce canto” transformando-se em “choro”. Além disso, a própria mudança é, por sua vez, mutável (“que não se muda já como soía”). Quanto à estrutura interna, o poema de Camões apresenta um soneto perfeito, em que o conteúdo ideológico se organiza em quatro estrofes, da seguinte forma: a **apresentação** da ideia central, que é a mudança (primeira quadra); o **desenvolvimento** dessa ideia (segunda quadra); a **confirmação**, evidenciada pelas mudanças opostas que ocorrem na Natureza e no sujeito (primeiro terceto); e, finalmente, a **conclusão**, sintetizando o conteúdo com a “chave de ouro”: a constatação de que a própria mudança não mais se transforma como costumava (“como soía”).

O tema da mudança é reiterado ao longo de todo o discurso, por meio da repetição de palavras derivadas do verbo “mudar”, como: “mudam-se” (duas vezes), “muda-se” / “se muda” (três vezes), “mudar-se” e “mudança” (duas vezes). Além disso, outras palavras reforçam essa ideia, como “novas”, “novidades”, “diferentes” e “converte”, bem como advérbios e expressões adverbiais que indicam a continuidade e a irreversibilidade da mudança, tais como: “sempre”, “continuamente”, “cada dia” e “já” (duas vezes). Esse aspecto semântico também se manifesta na construção frásica, por meio da repetição e do paralelismo: “mudam-se...”, “mudam-se” / “muda-se... / muda-se...”; além de jogos de palavras

que repetem a mesma ideia nas vozes ativa e passiva: “O tempo **cobre** o chão de verde manto, / que já **coberto** foi de neve fria” (Camões, 1994, p. 162, grifos nossos). O paralelismo sem oposição é igualmente relevante, como em: “do mal... / do bem....”.

Podem ser identificadas, ainda, expressões que evidenciam a direção da mudança: “diferente em tudo da esperança”, “do mal ficam as mágoas e do bem as saudades”, “o tempo cobre o chão de verde manto que já coberto foi de neve fria”, “converte em choro o doce canto”. Essas expressões podem ser organizadas em dois grupos: (1) mudança para melhor, representada pela terceira expressão, e (2) mudança para pior, ilustrada pelas primeira, segunda e quarta expressões. No primeiro caso, a mudança refere-se a uma realidade física, concreta, exterior e objetiva, como a natureza, o inverno e a primavera. No segundo, trata-se de uma realidade emocional e subjetiva, envolvendo sentimentos como esperança, mágoas, saudade e choro, sendo uma das expressões confinada ao “eu” (em mim). Dessa forma, estabelecem-se as oposições entre essas duas realidades distintas.

Como explica Segismundo Spina (1971), o poeta Sá de Miranda foi possivelmente o mais profundamente impactado pelas contradições culturais e pelas transformações desencadeadas pelo advento da Idade Média. Em seus versos, transparece uma melancolia densa e tensa, característica de um sujeito que explora as profundezas da alma humana, desvendando suas inquietações mais recônditas e suprimindo em desalento qualquer prazer de amar e viver. Sua visão de mundo, estoica, cética e desiludida, profundamente enraizada nos modelos da cultura clássica, reflete um anseio por algo perene e imutável (Spina, 1971). Assim, no soneto de Sá de Miranda, percebemos que o poeta adota um ritmo grave e melancólico para abordar o tema da “mudança”, revelando a consciência do sujeito acerca da inevitável e contínua passagem do tempo (“Passam os tempos, vai dia trás dia, / Incertos muito mais que ao vento as naves” – Sá de Miranda, 2024, p. 164).

Nesse soneto de Sá de Miranda, o sujeito lírico, inicialmente, constrói uma paisagem tranquila, colocando-se como observador e receptor das sensações. A queda da água sugere a passagem do tempo, despertando-o não do sono, mas de “cuidados graves”, ou seja, da consciência sobre a contínua mudança e a transitoriedade da vida. Esse processo revela o equívoco de confiar em algo cuja

essência é a mudança incessante: “Qual é tal coração qu’em vós confia?” (Sá de Miranda, 2024, p. 164).

Nos tercetos, destaca-se o contraste entre um passado pleno de sensações e sons e um presente “seco e mudo”:

Eu **vira** já aqui sombras, vira flores,
Vi tantas águas, **vi** tanta verdura,
As aves todas cantavam d’amores”
(Sá de Miranda, 2024, p. 164, grifos nossos).

O uso repetido de “vira” e “vi” bem como a aliteração (do fonema “v”) sublinham a perda dessas experiências sensoriais que, no momento, pertencem apenas à memória. O sujeito lírico se transforma com o tempo: a existência flui, restando apenas refletir sobre ela e integrá-la ao patrimônio da experiência humana. A construção paralelística entre passado e presente evidencia a inexorabilidade da mudança, enfatizando que, enquanto a natureza se renova, o sujeito lírico se vê preso em uma transformação interna que não oferece alívio ou solução, mas, sim, um sentido de perda e irreversibilidade. O soneto termina em um sentimento de decepção:

Tudo é seco e mudo; e, de mistura,
também mudando-me eu fiz doutras cores:
e tudo do mais renova, isto é sem cura!
(Sá de Miranda, 2024, p. 164).

Essa visão igualmente melancólica está presente em Camões, nos versos:

Continuamente vemos novidades,
diferentes em tudo na esperança;
do **mal** ficam **as mágoas** nas lembranças,
e do **bem**, se algum houve, as **saudades**
(Camões, 1994, p. 162, grifos nossos).

Constatada a relação entre as composições líricas de Camões e seu antecessor, interessa-nos, ainda, a forma como Sá de Miranda concebeu e expressou a sua visão do amor. Em estudo realizado para a Revista *Colóquio Letras*, de 2016, Rita Marnoto (2016) destaca, como característica da obra de Sá de Miranda, o sentimento amoroso e seus efeitos destrutivos. Isso, comprovamos nos versos:

*Amor tirando va por cielo y tierra,
Mil flechas d'oro, mil de plomo elado:
Ha muerto, ha mal herido, ha lastimado
A muchos, y (dize él) de buena guerra.
(Sá de Miranda, 2024, p. 166).*

A crueldade da figura feminina, também abordada pelo poeta, encontra-se em um tom moral:

*Señora oíd la mi suerte
Y de vuestra crueldad
Por no pediros piedad
Antes le pido a la muerte.
(Sá de Miranda, 2024, p. 34).*

Nas palavras de Rita Marnoto (2016, p.14), o “Amor merece condenação frontal, por não seguir os preceitos da razão, gerar múltiplas contradições e estar sujeito às inexplicáveis leis da mudança”. As concepções de Sá de Miranda acerca do amor não são uniformes. Em uma carta a João Roiz de Sá Meneses, o amor, segundo Sá de Miranda, é declarado como um sentimento harmonioso e sempre muito bem-vindo (Marnoto, 2000):

*Amor que estás sempre avindo
Co'aquela pura verdade,
Sejas por sempre bem-vindo
Ao entregar da vontade
Qu'entrego em t'aqui sentido.
(Sá de Miranda, 2024, p. 407-408).*

Em outras composições, distinguem-se influências do *dolce stil nuovo*, por exemplo, no soneto “Não sei qu'em vós mais vejo; e não sei que / Mais ouço, e sinto; ao rir vosso, e falar” (Sá de Miranda, 2024, p.159). Esse estilo atribuiu à mulher a função de guia do amante, na lírica do poeta, somente duas figuras femininas assumem essa função: **Célia**, na égloga de mesmo nome (“Mas en cuerpo tan sano, alma tan sana / Que para nós, no para sí bivía, / Cómo la muerte fue tanto villana?” – Sá de Miranda, 2024, p. 256) e **Nossa Senhora**, a quem o poeta consagra duas canções: “Virgem formosa, que achaste a graça” e “Dia gracioso e claro”. Na elegia “A uma senhora muito lida, em nome de um seu servidor”, faz alusão a um amor espiritual:

E como tanto andais cuidando em al,
Que não vistes esta alma há tantos dias
Que a vós só vê seu bem, tende-lhes a mal.
(Sá de Miranda, 2024, p. 368).

As situações em que o amor se apresenta como um sentimento devastador são, certamente, numerosas e estão associadas à propensão moralizante. Nesse caso, a razão é obscurecida pelo amor: “Menosprezando de todo a razão / Seja a culpa d’Amor que envolve tudo / Deixai chamar os seus por ele em vão” (Sá de Miranda, 2024, p. 369). Como assegura Rita Marnoto (2000, p. 164), *“la experiencia amorosa se corresponde con un estado doloroso, y la mujer se presenta como un ser nefasto, portador de una belleza atractiva, pero cruel”*⁵²:

Em tormentos cruéis, tal sofrimento,
Em tão contínua dor, que nunca alivia,
Chamar a morte sempre, e que ela altiva
Se ria dos meus rogos no tormento.
(Sá de Miranda, 2024, p. 153).

Nos versos de Sá de Miranda, podemos distinguir dois conceitos razoavelmente opostos sobre o amor: de um lado, ele é harmonioso, espiritual e elevado, influenciado pelas correntes italianas e neoplatônicas; de outro, o poeta o define como um sentimento cruel e devastador, que subjuga a própria Razão. Essa contradição identificada na leitura de diferentes gêneros poéticos (sonetos, canções, éclogas), foi brevemente citada e sintetizada por Camões, no conhecido soneto “Amor é um fogo que arde sem se ver”. Além do que mencionamos anteriormente, ao compararmos os dois poetas, podemos observar traços de semelhança na concepção que ambos expressam sobre o amor.

Lemos em Sá de Miranda:

Desarrazoado amor, dentro em meu peito
Tem guerra com a razão, amor que jaz
I já de muitos dias, manda e faz
Tudo o que quer, a torto e a direito.

Não espera razões, tudo é despeito,
Tudo soberba e força, faz, desfaz,
Sem respeito nenhum, e quando em paz
Cuidais que sois, então tudo é desfeito.

⁵² “[...] a experiência amorosa se corresponde com um estado doloroso, e a mulher se apresenta como um ser nefasto, portador de uma beleza atrativa, mas cruel” . Rita Marnoto (2000, p.164) – Tradução nossa

Doutra parte a razão tempos espia,
Espia ocasiões de tarde em tarde,
Que ajunta o tempo: enfim vem o seu dia.

Então não tem lugar certo onde aguarde
Amor; trata traições, que não confia
Nem dos seus. Que farei quando tudo arde?
(Sá de Miranda, 2024, p. 154).

Em Camões:

Sempre a Razão vencida foi de Amor;
Mas, porque assim o pedia o coração,
Quis Amor ser vencido da Razão.
Ora que caso pode haver maior!

Novo modo de morte e nova dor!
Estranheza de grande admiração,
Que perde suas forças a afeição,
Por que não perca a pena o seu rigor.

Pois nunca houve fraqueza no querer,
Mas antes muito mais se esforça assim
Um contrário com outro por vencer.

Mas a Razão, que a luta vence, enfim,
Não creio que é Razão; mas há-de ser
Inclinação que eu tenho contra mim.
(Camões, 1994, p. 144).

Em termos estruturais, os dois textos poéticos são compostos por dois quartetos e dois tercetos, seguindo, novamente, o modelo petrarquista do gênero, com rimas interpoladas e emparelhadas, nos quartetos, ABBA; e, nos tercetos, CDC e DCD. No âmbito temático, obedecem a certos preceitos artísticos em voga durante o Classicismo; em ambos, a Razão está constantemente em conflito com o Amor: “Desarrazoado amor, dentro em meu peito / Tem guerra com a razão, amor que jaz” (Sá de Miranda, 2024, p. 154); “Sempre a Razão vencida foi de Amor;/ Mas, porque assim o pedia o coração” (Camões, 1994, p. 144). Certificamo-nos nos poemas um aspecto que Maria Micaela Dias Pereira Ramon Moreira (1998, p. 91) atribui aos textos camonianos de caráter filosófico: “[...] uma atitude de inquirição desassossegada do sentido da vida”, patente ao final dos textos, em que os poetas, com “chave de ouro”, encerram o raciocínio.

No interior do grupo dos sonetos filosóficos de Camões, cinco⁵³ podem ser classificados pela designação de filosófico-confessionais; dentre eles, o soneto “Sempre a Razão vencida foi de Amor”. Segundo Moreira (1998, p. 92), nesses textos, é perceptível a presença do “eu”, o que pode nos indicar que o sujeito poético “[...] ou parte da sua experiência concreta para dela retirar conclusões aplicáveis à humanidade em geral, ou toma premissas universais e as ilustra com o seu próprio caso”. Tanto um como outro soneto, como vemos, apresentam essa mesma característica: “Que **farei** quando tudo arde” (Sá de Miranda, 2024, p. 154); “Inclinação que **eu** tenho contra mim” (Camões, 1994, p. 144, grifos nossos). Em ambos os sonetos, distinguimos a presença marcante do “eu” e uma premissa “universal”, pelo fato de a razão ser vencida pelo amor.

Os poetas, a partir dessa constatação, desenvolvem um raciocínio especulativo e lógico. No primeiro soneto, Sá de Miranda estabelece uma dicotomia entre Amor e Razão. Inicialmente, nos quartetos, observamos a personificação do amor, que é transformado em personagem e agente das ações expressas pelos verbos: “ter”, “mandar”, “fazer” e “desfazer”, conjugados no presente do indicativo, o que reforça o protagonismo do Amor e toma como verdade as suas ações. Os adjetivos e as expressões adjetivas, habilmente selecionados, como “desarrazoado”, “despeito” e “soberba”, caracterizam-no como um ser tirano e irracional, que faz “tudo o que quer, a torto e a direito”, “sem respeito nenhum” (Sá de Miranda, 2024, p. 154).

No primeiro terceto, a Razão assume o protagonismo e, diferentemente do Amor, espera o momento oportuno para agir (“Doutra parte a razão tempos espia, / Espia graças de tarde em tarde, / Que ajunta o tempo: enfim vem o seu dia” – Sá de Miranda, 2024, p. 154). As expressões “tempos espia”, “tarde em tarde”, “ajunta o tempo”, e “vem o seu dia” remetem à espera constante e gradual da Razão. No segundo terceto, no entanto, o Amor reaparece e o eu lírico expressa sua desesperança diante dele, que não tem lugar fixo, nem paradeiro: “Então não tem lugar certo onde aguarde / Amor; [...]”. Em relação às traições, o Amor se mostra inseguro, pois “não confia”, nem mesmo nos “seus”, uma possível alusão à própria

⁵³Segundo a pesquisadora Maria Micaela Dias Pereira Ramon Moreira (1998), recebem a classificação de sonetos filosófico-confessionais: “Tempo é já que minha confiança”; Transforma-se o amador na cousa amada”; “Sempre a Razão vencida foi de Amor”; “Foi já num tempo doce cousa amar”; e “Mudam-se os tempos, mudam-se as vontades”.

Razão e aos outros sentimentos que o acompanham. Assim, em um tom interrogativo, o sujeito lírico conclui: “Que farei quando tudo arde?”.

Sem a pretensão de obter uma resposta, a interrogação é formulada pelo sujeito lírico com o objetivo de realçar uma ideia – a comoção em seu peito causada pelo conflito entre o Amor e a Razão, reforçada pela expressão “tudo arde” – e conferir vivacidade ao seu discurso. Ao final, tudo converge para esse desfecho. Ao longo dos versos, os vocábulos “guerra”, “espia” e “traições” remetem à batalha entre o Amor e a Razão, que se revela impotente diante do fogo do amor, o qual “arde” de maneira descontrolada e sem possibilidade de solução.

Camões no segundo soneto propõe de início o verso: “Sempre a Razão **vencida foi de Amor**”. Na sequência, apresenta um caso oposto: “Quis Amor **ser vencido da Razão**”. Essas duas construções sintáticas apresentam o verbo “vencer” na voz passiva analítica: a primeira com verbo auxiliar no passado e a segunda, com o verbo no infinitivo. No primeiro verso, a Razão é o sujeito paciente, e o Amor, o agente da passiva. No segundo, o Amor torna-se o sujeito paciente, e a Razão, o agente da passiva. Desse modo, analisamos que a mudança de sujeito e agente bem como a variação no tempo verbal indicam a enunciação de um novo acontecimento, a que o sujeito lírico reage com surpresa, utilizando-se de uma frase exclamativa: “Ora que caso pode haver maior!” (Camões, 1994, p. 144).

O novo se desdobra no início do segundo quarteto – “Novo modo de morte e nova dor!” – e continua a provocar no sujeito lírico uma “estranheza de grande admiração” (Camões, 1994, p. 144). Na verdade, compreendemos que a inversão (o triunfo da Razão sobre o Amor) apenas gerou uma nova forma de “morte” e “dor”, uma vez que o sofrimento do eu lírico persiste. Isso se evidencia nos versos seguintes, nos quais se desenvolve um paradoxo: o Amor “perde suas forças” para que o sofrimento não diminua (“Por que não perca a pena o seu rigor” – Camões, 1994, p. 144).

De forma contundente, nos tercetos, o eu lírico confirma e conclui acerca do conflito entre a Razão e o Amor. No primeiro terceto, contrariando a aparente fragilidade do Amor diante da Razão, expressa no final do último quarteto, o sujeito lírico afirma que, da parte do Amor (“querer”), não houve fraquezas: “Pois nunca houve fraquezas no querer” (Camões, 1994, p. 144), reafirmando que, na verdade, a força de ambos (Amor e Razão) reside justamente no conflito e, portanto, eles não existem de forma isolada. No último terceto, o eu lírico parece apresentar uma nova

maneira de conceber esse embate, no qual a vencedora é a Razão: “Mas a Razão, que a luta vence, enfim” (Camões, 1994, p. 144). No entanto, para ele, a Razão que vence não se refere a uma atitude puramente racional, mas, sim, à “Inclinação que eu tenho contra mim” (Camões, 1994, p. 144), ou seja, refere-se ao conflito que ele possui consigo mesmo.

Podemos compreender essa atitude do sujeito como um traço característico do Maneirismo⁵⁴ na poesia camoniana. Segundo Márcia Arruda Franco (2011), essa atitude resulta da consciência do “desconcerto do mundo”. Como afirma a autora, “o sujeito, dividido ou dilacerado entre a razão e o desejo, entre os valores cristãos e a vida da corte, entre o decoro e as paixões, no desconcerto do mundo, se reconhece em desconcerto” (Franco, 2011, p. 315). No soneto, há um contraste com a conciliação dos contrários (Amor e Razão), resultando em uma ação desagregadora: “Um contrário com outro por vencer” (Camões, 1994, p. 144). Vitalina Leal de Matos (1980, p. 70) explica melhor essa ideia: “É isto o desconcerto: contra a necessidade de compreender o porquê, de encontrar a razão, a ordem – a imposição de se submeter à desordem da vida, à irracionalidade, às <<sem-razões>>”.

Em síntese, embora ambos os poetas tratem do clássico tema do conflito entre Amor e Razão, fazem-no de modo muito diferente. Em Sá de Miranda, ficou evidente o poder que o Amor exerce sobre a Razão. Já em Camões, o sujeito parece relutar em aceitar essa submissão da Razão ao Amor: “Não creio que é Razão [...]” (Camões, 1994, p. 144). Ambos, porém, estavam mais comprometidos com a lírica cavalheiresca do que com a essencialmente clássica; isso explica o fato de a Razão não vencer sempre, mas estar em constante conflito com o Amor.

Os dois poetas foram homens das letras e buscaram a glória, mas conheceram, também, a vassalagem amorosa aos pés de uma senhora e experimentaram o amor insatisfeito, no qual se debatem:

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.
(Camões, 1994, p. 124).

⁵⁴ **Maneirismo**: deriva da palavra “maneira”, maneira ou modo. Esse movimento surgido na Itália, em 1520 e 1600, foi uma reação contra os valores clássicos prestigiados pelo humanismo renascentista. Iniciou nas artes plásticas e depois na literatura. Os sonetos de Camões são considerados maneiristas (vide Capítulo 2, tópico 2.5).

Amor que me fará? Fez-me enjeitar
Tão levemente a mim por quem me enjeita,
Castelos de esperança e de suspeita
Faz, e não sei que faz, tudo no ar.
(Sá de Miranda, 2024, p. 156).

Dessa maneira, por um lado, podem ser considerados autênticos poetas da lírica medieval; por outro, não deixam de exibir traços clássicos, visto que suas obras revelam o trabalho de homens reflexivos, conscientes do conteúdo que desejam transmitir. Ambos possuíam sólida formação clássica e eram homens de seu tempo, com vivências e experiências diversas, fruto de suas viagens, que inevitavelmente entraram em conflito com os valores adquiridos em sua formação. Por isso, o sujeito lírico dos versos de Sá de Miranda indaga: “Amor que me fará? [...]” (Sá de Miranda, 2024, p. 156), enquanto Camões explica: “Que veja escuro o lume das estrelas / Em cuja vista o meu se acende e mata” (Camões, 1994, p. 124). Outros versos, ainda, poderiam ser aproximados para mostrar a semelhança entre um e outro poeta:

Quando eu senhora em vós os olhos ponho,
E vejo o que não vi nunca, nem cri
Que houvesse cá, recolhe-se a alma a si,
E vou tresvalaindo como em sonho.
(Sá de Miranda, 2024, p. 165).

Quem vê, Senhora, claro e manifesto
o lindo ser de vossos olhos belos,
se não perder a vista só com vê-los,
já não paga o que deve a vosso gesto.
(Camões, 1994, p. 125).

Reiteramos nos versos acima, o estreito vínculo com a tradição da lírica provençal e da lírica trovadoresca galego-portuguesa, especificamente, na cantiga de amor, as mulheres são idealizadas pelo trovador, que lhe dedica o amor cortês:

Quando eu senhora em vós **os olhos ponho**,
E **vejo** o que **não vi nunca**, nem cri
(Sá de Miranda, 2024, p. 165).

Quem vê, Senhora, claro e manifesto
O lindo ser de **vossos olhos belos**
(Camões, 1994, p. 125).

Em ambos os poemas, a Senhora assume papel de verdadeira suserana, rainha com vassallos a seus pés. Ambos os poetas, suplicantes e melancólicos, apresentam-se fascinados pela beleza e sedução dos “olhos belos” da mulher, mostrando-se incapazes de concretizar o amor desejado: “E vou tresvalaindo como em sonho” (Sá de Miranda, 2024, p. 165); “Se não **perder a vista** só com **vê-los**, / Já não paga o que deve a vosso gesto” (Camões, 1994, p. 125). Esse Amor irrealizado e insatisfeito e essa sedução pela beleza dos olhos da amada – que identificamos na poesia de Sá de Miranda – constituem também características da poesia lírica de Camões (Gallo, 1981).

Afinal, teria Camões lido Sá de Miranda?

3.2 BERNARDIM RIBEIRO E O POEMA BUCÓLICO

Em um dos poucos textos epistolares por nós conhecido – a Carta III, “De Lisboa a um amigo” –, Camões faz uma breve alusão a Bernardim Ribeiro. Na mensagem, o poeta relata diversos acontecimentos da capital a um amigo distante e elogia a vida no campo: “Entre algumas novas que mandastes, vi que me graváveis a vida rústica, como são: águas claras, árvores altas, sombrias, fontes que correm, aves que cantam e outras saudades de Bernardim Ribeiro, *quae vitam faciunt beatam*⁵⁵” (Camões, 1977, p. 143). Em excelente estudo, Juan M. Carrasco González (2011, p. 72) identifica, nessa carta, as bases da origem do bucolismo de quinhentos em Portugal, as quais, aqui, são válidas mencionar:

[...] em primeiro lugar, a identificação dos tópicos do *locus amoenus* com Bernardim Ribeiro, o que significa também que a tradição pastoril veio determinada pela interpretação bernardiniana daquela tradição; em segundo lugar, os modelos canónicos do bucolismo humanista, citados na mesma carta (<<os *Sonetos* de Petrarca, *Arcádia* de Sannazaro, *Éclogas* de Virgílio>> [...]).

Como Sá de Miranda, supõe-se que Bernardim Ribeiro fez parte do círculo de poetas palacianos, sendo apreciado e seguido pelos autores modernos do Renascimento, dentro e fora de Portugal. Porém, além da colaboração no *Cancioneiro Geral*, de Garcia de Resende, com cantigas, vilancetes, esparsas e outras composições, há poucos documentos que registram a vida e a obra do poeta.

⁵⁵ O que faz um homem feliz?

Os dados biográficos do autor de “Menina e Moça” (1554) – “uma novela empapada de lirismo e com uma tessitura que bem revelam a fisionomia moral e psíquica de Bernardim Ribeiro” (Spina, 1971, p. 204) – são incertos e baseiam-se em seus próprios registros. Segundo Segismundo Spina (1971), o poeta nasceu em 1482 na aldeia alentejana do Torrão. Posteriormente, mudou-se para Lisboa, onde, em 1524, foi nomeado secretário de D. João III. Foi também em Lisboa que, possivelmente, ocorreram seus episódios amorosos com damas da corte e parentas. Aos setenta anos, acometido pela demência, foi internado no Hospital de Todos os Santos, onde faleceu em 1552.

À primeira vista, a colaboração que faz ao *Cancioneiro* denota um estilo pouco pessoal. Na verdade, “[...] são peças de cortesia amorosa e dialéctica sentimental, em que as relações e os sentimentos vêm referidos abstractamente segundo um estilo e uma versificação usados por outros poetas do Cancioneiro, como Sá de Miranda” (Saraiva; Lopes, 1973, p. 228). Tanto nas Éclogas como na novela *Menina e Moça*, reconhecemos uma suavidade natural e vaga tristeza. Em notas à *Éclogas* de Bernardim Ribeiro (1939, p. 6), Marcos Braga sintetiza: “Na *Menina e Moça*, o idioma pátrio adquire magia suave, quando descreve paisagens, onde debaixo de graciosos e altos arvoredos, a água, afogada na verdura canta saudosamente e se ouve os queixumes do rouxinol que caiu à água de cansado”. Nas éclogas, observamos, pela própria estrutura versificatória, a evolução das cantigas do *Cancioneiro*, em que as estâncias, deixando de sujeitar-se a *motes*, ligam-se entre si por uma intriga amorosa-pastoril; e o gado, a paisagem, o rio, as matas servem de paisagem para o desenvolvimento do diálogo ou monólogo dos pastores.

De acordo com Maria do Céu Fraga (1989), diversos escritores do século XVI demonstraram interesse pela ficção pastoril e, seja em prosa, seja em verso, buscaram refúgio em um universo arcádico. Essa literatura, tradicionalmente, se caracterizou por apresentar, de forma alegórica, figuras reais, entre as quais se encontra, muitas vezes, o próprio poeta. Embora a écloga seja considerada um gênero menor na posição poética, durante o Renascimento, sua produção foi vista como um exercício relevante, integrado às práticas pedagógicas dos humanistas, por ser considerada fundamental no aprendizado das línguas e das poéticas latinas e vernáculas (Fraga, 1989). Apesar de seu caráter artificial, a écloga do século XVI revelou um significado humano que transcende o simples jogo verbal.

No início do século, libertando-se das doutrinas da arte medieval e privilegiando o conhecimento dos autores clássicos, a tradição humanista de quatrocentos elevou a égloga ao *status* de gênero complexo. Isso se deve, em parte, à forma como os temas se ampliaram, sem, contudo, modificar a unidade do sistema. Segundo Fraga (1989, p. 30), temos, nesse momento, a idealização de uma “[...] imitação literária do bucolismo clássico e elementos provenientes do naturalismo renascentista”. É fato, portanto, como Sá de Miranda, autor da célebre “Basto”, que Camões e Bernardim Ribeiro, à imitação dos clássicos, cultivaram com maestria a poesia pastoril, dando especial atenção à técnica estilística e formal do gênero, por meio de um consciente e moroso trabalho artístico, fortemente influenciado pela perfeição eufônica e formal do petrarquismo.

Desse modo, nascida na Grécia alexandrina, com Teócrito (primeira metade do século III a.C.), a égloga chega à Renascença, por meio de Boccaccio, Pulci, Poliziano, Boiardo e Sannazaro. Os autores se inspiraram, especialmente, nas *Bucólicas* de Virgílio (que recebeu e transfigurou a herança de Teócrito) e no romance grego de Longo, para elaborar um poema de caráter bucólico desenvolvido em *medida velha* ou *medida nova*. Estruturalmente, esse gênero lírico apresenta uma introdução, cantando o amor e a natureza campestre, e, na sequência, o diálogo entre os pastores (Moniz, 1998). Como “nas élogas de Teócrito e de Virgílio, o modo narrativo, o modo lírico e o modo dramático intersectam-se continuamente através de complexos processos articulatórios” (Marnoto, 1996b, p. 17).

Os poetas começaram imitando a égloga greco-latina escrita em latim e, posteriormente, passaram a compor em língua vulgar. Sannazaro (1456), na Itália, foi o grande iniciador desse movimento; Garcilaso de la Vega (1503–1536), na Espanha; e, em Portugal, destacam-se Sá de Miranda, Bernardim Ribeiro e o próprio Camões. Dentre as cinco élogas documentadas de Bernardim Ribeiro e as oito atribuídas a Camões, analisamos a Écloga I e a II, respectivamente, para uma análise aprofundada. Esses dois poemas, em particular, revelam aspectos relevantes da poética de cada autor e nos permitem comparar suas abordagens sobre o tema amoroso.

Na **Écloga I**, de Bernardim Ribeiro, o diálogo se desenvolve entre dois pastores: Persio e Fauno. Trata-se de uma singela história de amor protagonizada por Persio, que traído e abandonado por sua namorada (Maria) vagueia esquecido de si e de seu gado. O texto tem início com uma apresentação (parte narrativa,

composta por quarenta versos), contextualizando o leitor acerca do estado de espírito do personagem que, abandonado por sua amada, deixa seu gado descuidado. Nesses versos iniciais, destacamos a presença da Natureza codificada pela tradição literária europeia, formando o pano de fundo da ação cênica, isto é, o diálogo entre os pastores:

Nas **selvas**, junto do **mar**,
Persio pastor costumava
seu **gado** apascentar:
de nada se arrecear,
nem tinha que arrecear.
Na mesma **selva** nasceo,
quem lhe depois dava door
tanto que veo do Ceo
fazer-lhe guerra o amor:
era mais forte, e venceo.
(Ribeiro, 1939, p. 27-28, grifos nossos).

Nos versos que compõem a primeira estrofe, escritos em redondilha maior, destaca-se o substantivo “selva”, no singular (1º verso) e no plural (6º verso), além de “mar” e “gado”. A imagem que se delineia, a partir desses vocábulos, aparentemente fértil, evoca uma paisagem ideal, cuja origem remonta às descrições homéricas, que apresentam elementos como “[...] árvores, fontes e relva; a floresta com diferentes espécies de árvores; o tapete de flores” (Curtius, 1996, p. 245). Entre os Antigos, o hábito de compor poesia sob as árvores, sobre um leito de relva ou próximo a uma fonte, deu origem a uma classe de poetas que, ao ar livre e afastados da vida citadina, encontravam prazer na escrita e, frequentemente, no uso de instrumentos musicais. Assim, Persio, o pastor da écloga de Ribeiro, expressa: “Sentava-me em um penedo / que no meo d’agoa estava / então dali só, e quedo, / a minha fruta tocava” (Ribeiro, 1939, p. 33-34). Conforme observa Curtius (1996), esse cenário idealizado era uma característica marcante da vida dos pastores. Exemplos, também, são os versos iniciais da **Écloga II**, de Camões:

Ao longo do **sereno**
Tejo, suave e **brando**,
num **vale** d’**altas árvores** **sombrio**,
estava o triste Almeno
suspiros espalhando
ao vento e doces lágrimas ao **rio**.
No derradeiro fio
o tinha a esperança

que, com doces enganos,
lhe sustentara a vida tantos anos
nua amorosa e branda confiança;
que, quem tanto queria,
parece que não erra, se confia.
(Camões, 1994, p.319, grifos nossos).

Semelhantemente à composição de Bernardim Ribeiro, na Écloga II, de Camões, o diálogo se desenvolve entre dois pastores: Almeno e Agrário. Nas estrofes iniciais, o sujeito lírico apresenta a natureza, pelas palavras “sereno”, “Tejo”, “suave” e “brando”, e a figura do pastor como “triste”. A partir desses versos, especialmente os três primeiros:

Ao longo do sereno
Tejo, suave e brando,
num vale d’altas árvores sombrio,
estava o triste Almeno
suspiros espalhando
ao vento e doces lágrimas ao rio
(Camões, 1994, p. 319).

Compreende-se a razão de a poesia pastoril pertencer ao gênero poético de maior influência na literatura, após a epopeia. Em todas as épocas, inclusive na Idade Média e no Renascimento, encontram-se elementos favoráveis à vida pastoril. Isso porque, durante muito tempo, a atividade ligada à vida no campo foi uma forma fundamental de subsistência humana, representada no cristianismo pela história do nascimento de Jesus, conforme o Evangelho de *Lucas* (Capítulo 2, Versículo 8-20 – *Os pastores de Belém*).

No Antigo Testamento, há diversos exemplos, sendo talvez o mais conhecido o de Davi, que, ainda menino, era pastor de ovelhas (1 *Samuel* 17, 15) e compositor de vários salmos, entoados, segundo os registros bíblicos, com o acompanhamento de sua harpa (1 *Samuel* 16, 23). No *Cântico*, o cenário é predominantemente rural, e o amado da Sulamita é apresentado como guardador de rebanhos; justamente, por isso, ela supõe que, no calor do dia, ele estaria abrigado à sombra, onde ela também gostaria de estar (“⁷ Dize-me, ó tu, a quem ama a minha alma: Onde apascentas o teu rebanho, onde o fazes descansar ao meio-dia; pois por que razão seria eu como a que anda errante junto aos rebanhos de teus companheiros?” – *Cântico* 1, 7).

Segundo Curtius (1996), de modo geral, a temática pastoril não se vincula a um gênero específico nem a uma forma poética determinada, o que permitiu sua

presença no romance grego (de Longo), nas pastorelas medievais e, posteriormente, na literatura renascentista, especialmente nas élogas. Nos poemas e fragmentos aqui analisados, a vida pastoril revela-se profundamente ligada à Natureza: “Nas selvas, junto do mar” (Ribeiro, 1939, p. 27) e “Ao longo do sereno / Tejo, suave e brando, / num vale d’altas árvores sombrio / estava o triste Almeno / suspiros espalhando” (Camões, 1994, p. 319). Em todas essas composições, como destaca Moniz (1998), a Natureza é antropomorficamente associada ao sentimento de tristeza dos pastores Almeno e Agrário. Na écloga camoniana, a “noite escura”, o “vale triste” e o confidente rio Tejo refletem a dor de Almeno:

A noite escura dava
repouso aos cansados
animais, esquecidos da verdura;
o vale triste estava
cuns ramos carregados
que faziam a noite mais escura.
(Camões, 1994, p. 319).

Do mesmo modo, na écloga de Bernardim Ribeiro, como o pastor Persio, as ovelhas vivem desoladas (“não ladram, como ladravam / nem podem, de mal curados” – Ribeiro, 1939, p. 30). A paisagem natural, portanto, partilha esse sofrimento (os animais emagrecem, e os campos se entristecem):

Logo então começou
ho seu **gado emagrecer**;
nunca mais dele curou,
foi-se-lhe todo a perder,
com o cuidado que cobrou.

Vejo que as tuas cabras não querendo
gostar as verdes ervas, **se emagrecem**,
as tetas aos cabritos **encolhendo**.

Os campos que co tempo reverdecem
os olhos alegrando, descontentes
em te vendo, parece que **entristecem**.
(Ribeiro, 1939, p. 28, grifos nossos).

Mais do que um cenário decorativo, a Natureza é uma companheira que testemunha e alegoriza as vivências e as tristezas dos pastores (“emagrecem”, “entristecem”). Como bem observa Moniz (1998), ela não mais se configura como a interlocutora das cantigas de amigo, marcada por uma aura de magia quase

onisciente e onipotente, mas também não se limita a ser uma simples convenção retórica. Nas éclogas portuguesas, comprovamos que são símbolos de tranquilidade e equilíbrio, conforme o tema clássico do *locus amoenus*:

O gado que apascento
são n'alma meus cuidados;
e as flores que no campo sempre vejo
são no meu pensamento teus olhos debuxados,
com que estou enganando meu desejo.
As águas frias do Tejo
De doces se tornaram
Ardentes e salgadas,
Depois de minhas lágrimas cansadas
Com seu puro licor se misturaram,
Como quando mistura
Hispanis co Exampeu⁵⁶ su'água pura.
(Camões, 1994, p. 322).

Esses textos, como a maioria das éclogas quinhentistas, centram-se em torno da figura masculina, enquanto a mulher surge como uma presença ausente:

Levada para outra terra,
vendo-se Persio sem ela,
vencido de nova guerra,
mandou a alma tras ela,
e o corpo ficou na serra
(Ribeiro, 1939, p. 29).

Conforme Matos (1980, p. 60), “[...] a mulher, em rigor, não passa de um pretexto para a exaltação amorosa, uma forma de objetivar a beleza que a amada, para lá de tudo, concretiza”. Sua beleza e suas qualidades e/ou defeitos são descritos: “São estas, Ninfa, **as tranças dos cabelos** / que fazem de seu preço o ouro alheio, / e a mim de mim mesmo, só com vê-los?” (Camões, 1994, p. 326). Na écloga de Bernardim Ribeiro, ocorre a mesma ideia: “Mulher que outrem se entrega, / querer-lhe bem em extremo, / vem de andar a razão cega, / ou de espirito ser pequeno, / de uma destas não se nega” (Ribeiro, 1939, p. 35), e muitas vezes suplica-se a sua presença.

Esse é caso de várias éclogas, segundo Ferreira (2019), que seguem o modelo da *Bucólica II*, de Vergílio:

⁵⁶ **Hispannis** e **Exampeu** são rios afluentes do Tejo.

[...] dando voz às súplicas do amante rejeitado, que ora chama a ninfa ou pastora, oferecendo prendas e renovando as promessas de amor através de *impossibilia*; ora adopta um tom acusatório, queixando-se da crueldade dela, comparável à das feras ou das fragas. Na maioria dos casos, o amante permanece só, chorando a ausência da sua amada (Ferreira, 2019, p. 108).

Quem dialoga com Persio é seu amigo, o pastor Fauno, “seu criado, e servidor” (Ribeiro, 1939, p. 29). No texto camoniano, o pastor Almeno também possui um interlocutor: seu amigo e, igualmente, pastor, Agrário; que também, passou pela experiência do sofrimento amoroso, sentindo saudade da pastora amada: “Quamanha saudade tenho agora / do tempo que a pastora minha amava; / e de quanto prezava minha dor” (Camões, 1994, p. 323). Fauno, em Ribeiro, e Agrário, em Camões, representam a voz da experiência e da razão, a personificação dos valores clássicos. Persio e Almeno, por sua vez, são vítimas conscientes dos males do amor, simbolizando a voz do coração e personificando os valores maneiristas, precursores do Romantismo. Exemplificamos no quadro seguinte, com versos selecionados:

Quadro 4 - A tensão dialética: Razão e Coração

Fauno	Os fracos de coração obedecem à vontade, e muito mais sem razão se perde a liberdade por algum cuidado vão. Se desejas descansar deste, que traz cançado, lança-te. Persio, a cuidar que, às vezes, o desejado, alcançado, dá pesar. (Ribeiro, 1939, p. 36).	(Razão)
Agrário	Quem poderá cuidar que tão asinha se perca o curso assi do siso humano, que corre por direita e justa linha? Que sejas tão perdido por teu dano, Almeno irmão, não é, por certo, aviso, mas mui grande doudice e grande engano. (Camões, 1994, p. 329).	(Coração)
Persio	Bem vejo que peno em vão; mas quem será arrazoado em males tam sem razão? pois não ha modo temperado no amor e na afeição.	(Razão)

	Se dizes que é vaidade ter lembranças do perdido, vou sentido que é verdade; mas quem viste tu esquecido daquilo que dá soidade? (Ribeiro, 1939, p. 37-38).
Almeno	Da minha idade tenra, em tudo estranha, vendo, como acontece, afeiçoadas muitas Ninfas do rio e da montanha, com palavras mimosas e forjadas da solta liberdade e livre peito, as trazia contentes e enganadas. Mas não querendo Amor que, deste jeito, dos corações andasse triunfando em quem ele criou tão puro efeito, pouco e pouco me foi de mim levando dissimuladamente as mãos de quem toda esta injúria agora está vingando. (Camões, 1994, p. 330).

Fonte: a autora.

Descrição: o quadro é composto por duas colunas e quatro linhas. Na coluna à esquerda, são apresentados os nomes dos personagens, nas suas respectivas linhas, seguindo a ordem: Fauno, Agrário, Persio, Almeno. Na coluna à direita, são indicados os versos selecionados das éclogas de Bernardim Ribeiro e Camões, correspondentes à fala de cada personagem; por meio da qual é possível verificar as vozes da Razão e do Coração.

O Amor, nas éclogas, ocupa um espaço privilegiado, sendo a força motriz que impulsiona toda a engrenagem poética desse gênero. Na Écloga I, de Bernardim Ribeiro, o Amor impõe ao sujeito lírico pena e tormento, como se evidencia nas palavras de Fauno a Persio, referindo-se ao amor do amigo pela mulher que o abandonou, ele afirma:

Nas cousas que dão pesar,
tristeza, pena e tormento
nestas há tu de mostrar
temperança e sofrimento
(Ribeiro, 1939, p. 37).

O pastor Almeno, na Écloga II, de Camões, explica a crueldade do Amor. Cativo desse sentimento, ele oscila entre a vida e a morte e, não resistindo ao exílio, reconhece que está dividido entre o canto elegíaco e o canto lírico, à sombra da árvore poética de Apolo: “À sombra deste umbroso e verde louro / passo a vida, ora em lágrimas cansadas, / ora em louvores dos cabelos de ouro” (Camões, 1994, p. 329). Almeno chora por costume, e não por razão, pois não foi cauteloso diante do

Fado. Antes de se submeter ao jugo do pensamento amoroso, vivia livre e até zombava daqueles que se perdiam de amor; assim, ele declara ao pastor Agrário: “Lembra-me, Agrário amigo, que o sentido / tão fora de amor tinha que me ria / de quem por ele via andar perdido” (Camões, 1994, p. 329).

Na écloga de Bernardim Ribeiro, Persio deseja a morte e, chorando as suas mágoas, ao amigo se queixa: “Se não lanço esta de mim / não posso tanto comigo; / leixar-me-ei morrer assim, / que a morte é menos perigo, / que outros perigos que vi” (Ribeiro, 1939, p. 36). Antes, apreciava o campo e apascentava o gado, de modo que o “[...] gado engordava, / tinhas pasto todo ano” (Ribeiro, 1939, p. 32), sendo considerado por todos o mais ufano da serra. Mas: “Desque me este mal chegou, / tamanho me parece, / que o campo me enfastiou, / e o gado me aborreceo” (Ribeiro, 1939, p. 42). Como consequência, o pastor enamorado se entrega ao sofrimento de amor.

Na Écloga II, Camões reserva ao pastor Almeno as consequências maiores em seu destino, a sua loucura, decorrência direta das lágrimas derramadas e de sua experiência amorosa, que não passa de sonho, ilusão e engano, como afirma Agrário: “Estas são verdadeiras experiências / de quem põe o desejo onde não deve, / de quem engana alheias inocências” (Camões, 1994, p. 327). Esse engano torna-se ainda mais grave na medida em que a vítima se orgulha de possuí-lo: “Andam com seu tormento tão ufanos, / gastando na doçura de um cuidado / após ùa esperança, tantos anos!” (Camões, 1994, p. 328). Por isso, Almeno lamenta ser despertado de tão doce pensamento por Agrário: “Oh! porque me tiraste um pensamento / que agora estava os olhos debuxando, / de quem aos meus foi doce mantimento?” (Camões, 1994, p. 328).

Consciente de seus males e sem esperança de superá-los, o pastor de Camões resigna-se à própria fantasia:

Já agora meu tormento
não pode pedir mais ao pensamento
que este fantasiar que, imaginando,
a vida me reserva.
Querer mais de meu mal será soberba.

[...].
Não canse a fantasia
de estar em si pintando
o gesto delicado,
enquanto traz ao pasto o manso gado

este pastor que lá só vem falando.
Calar-me-ei somente,
que meu mal nem ouvir se me consente.
(Camões, 1994, p. 322).

Desse modo, diante de seu amigo, Almeno pede a Agrário que desista de aconselhá-lo: “Ora, se tu vês n'alma quão segura / tenho esta fé e amor, para que insistes / nesse conselho e prática tão dura?” (Camões, 1994, p. 332). Sua tristeza, para ele, é um paradoxal contentamento: “por quem sou de ser triste tão contente” (Camões, 1994, p. 332). Caso contrário, seria como inverter o curso do rio, os peixes se alimentarem de ervas e as feras buscarem pasto no mar, configurando uma inversão absoluta da ordem natural: “as feras pelo mar irão buscando / seu pasto e andar-se-ão pola espessura / das ervas os delfins apascentando” (Camões, 1994, p.332).

Bernardim Ribeiro, em sua écloga, registra que o pastor Persio pede, também, ao amigo que não mais lhe aconselhe: “Não me aconselhes (te digo) / nem julgues a mim por ti: / chora meus males comigo, / que isto me convém a mi: / fa-lo-has se es meu amigo.” (Ribeiro, 1939, p. 40). Aceitando, seu fado, sem esperança de dias diferentes, verbaliza ao amigo: “Mas crê, que não pode ser, / que é tam grande meu dano / que desejo de dizer / de meu mal o desengano, e não no posso fazer” (Ribeiro, 1939, p. 44).

Na situação amorosa de ambos os textos, há um paralelismo entre as duas éclogas (grifos nossos):

- a) **o mesmo choro**: “Ao rio se queixava / com lágrimas a fio, / com que cresciam as ondas outro tanto” (Camões, 1994, p. 320); “Chorava ali muitas mágoas” (Ribeiro, 1939, p. 34);
- b) **a mesma reprovação da atitude amorosa**: Agrário em relação a Almeno e Fauno em relação a Pérsio;
- c) **a mesma atitude terna dos amantes**: “Ó Ninfa delicada, / honra da natureza!” (Camões, 1994, p. 321); “Vi-me já preso; contente / a meu mal queria bem” (Ribeiro, 1939, p. 33);
- d) em relação à natureza, **o mesmo cenário pastoril**: “Nas selvas, junto do mar” (Ribeiro, 1939, p. 27); “Ao longo do sereno / Tejo, suave e brando, / num vale de altas árvores sombrio, / estava o triste Almeno” (Camões, 1994, p. 319);

e) **a mesma solidariedade da natureza**, que se entristece e emagrece.

Esses aspectos, segundo Moniz (1998), integram-se ao cânone da estética clássica da *imitatio*, somando-se aos méritos da recriação pessoal dos poetas. Sobre a écloga de Bernardim Ribeiro, Carpeaux (2008, p. 310-311) argumenta que, diferentemente dos modelos italianos ou ingleses, não é apenas uma recordação da estética clássica; “[...] nele o espírito popular, ou antes, a expressão autêntica da raça, ainda é mais forte do que as reminiscências clássicas”. Dessa forma, a descrição do cenário, a análise psicológica, a caracterização dos pastores, bem como a musicalidade e a harmonia do verso – apesar das influências de Virgílio e de outros autores renascentistas, como Sannazaro e Garcilaso de la Vega – revelam-se essencialmente obras dos autores portugueses.

Além disso, a tensão dialética entre a voz da Razão, representada pelas intervenções de Agrário e Fauno, e a voz do Coração, personificada por Almeno e Persio, confere às éclogas um caráter universal, ao combinar elementos clássicos e maneiristas que, segundo Moniz (1998), aproximam-se de uma sensibilidade quase romântica. Em síntese, em Camões, verifica-se também, indubitavelmente, a presença de Bernardim Ribeiro.

3.3 DIOGO BERNARDES E A VOZ FEMININA

Entre os conterrâneos quinhentistas de Camões, encontra-se, também, Diogo Bernardes. O poeta nasceu em Ponte da Barca por volta de 1530 e faleceu em Lisboa, possivelmente no ano 1594, deixando três volumes de poesia: *Várias Rimas ao Bom Jesus* (1594), que reúne poemas de caráter religioso, reflexões sobre o cativeiro e texto de ocasião; *O Lima* (1596), que apresenta éclogas e cartas, e *Rimas Várias Flores do Lima* (1597), uma rica coletânea de sonetos, redondilhas, canções, elegias, oitavas, sextinas, epigramas e uma ode, explorando temas amorosos e de ocasião.

Segundo Ana Filipa Gomes Ferreira (2011), especialista em Diogo Bernardes, é possível traçar a biografia do poeta a partir de informações extraídas de seus poemas e, principalmente, de documentos oficiais contidos nas Chancelarias de D. Sebastião, D. Henrique, D. Felipe I, D. Felipe II e da Ordem de Cristo. Entre os principais fatos de sua vida, destacou sua inscrição nas ordens menores de Braga, em 1544. Na década seguinte, Bernardes começou a se estabelecer como poeta,

buscando atrair a atenção de mestres e mecenas. Em 1566, enquanto exercia a função de moço da câmara do Rei, herdou o cargo de tabelião público e judicial do conselho de Nóbrega, após o falecimento de seu pai.

Nessa época, Bernardes conviveu com outros poetas contemporâneos, como António Ferreira e Pero de Andrade Caminha, com os quais se correspondeu literariamente. Ele, também, manteve contato com António de Castilho, como prova uma carta enviada de Ponte da Barca, em 1574. Mais tarde, acompanhou D. Sebastião na desastrosa expedição a Alcácer-Quibir e tornou-se cativo na Berbéria. Sobre isso, o poeta escreveu na Carta XXX:

Cantei ao som do Tejo, e ao som do Lyma,
Chorei ao som do ferro em Berberia,
Que me valeo alegre, ou triste rima?
(Bernardes, 1820, p. 249).

Bernardes regressou entre o início de 1579 e o fim de 1580, fixando-se às margens do rio Lima e permanecendo em Ponte da Barca, em 1581. Com o novo contexto político de Portugal, foi favorecido por uma posição social e financeira privilegiada, sendo nomeado cavaleiro na Igreja de Nossa Senhora da Conceição, em Lisboa, no ano de 1582. Ainda, de acordo com Ferreira (2011), documentos régios indicam que Diogo Bernardes casou-se e teve filhos. Um alvará concedeu-lhe 20.000 réis (vinte mil réis) de tença por sua mulher e filhos, embora não haja outras informações fornecidas sobre sua família. Nos seus poemas, Bernardes faz alusão ao casamento, respectivamente, nas Cartas XXIV e XXX:

Carregarão em mim cuydados graves,
Depois que me entreguei ao Himineo,
Que fecha a liberdade com mil chaves
(Bernardes, 1820, p. 213).

Porém a obrigações conjugais
Me move a requerer, antes m'obriga,
Por ley divina, e razão naturale
(Bernardes, 1820, p. 246).

Também aos filhos, na Carta XXXI:

Por ventura por meyo infamados
De meyo vou juntando grande soma,
Pera deixar meus filhos com morgados?

(Bernardes, 1820, p. 249).

A data de seu falecimento, todavia, é indissociável de um problema bastante comum aos escritores da época – exemplo disso é o próprio Camões⁵⁷ –, qual seja: a organização e publicação de suas obras. Até os finais do século XX, aceitava-se que a organização dos três volumes seria de sua inteira responsabilidade e que teria visto os dois primeiros publicados. Apenas o volume *Rimas Várias Flores do Lima*, ele não o teria impresso, uma vez que seu irmão, frei Agostinho da Cruz, incluiu uma elegia na ocasião de sua morte. Observou-se mais tarde que *O Lima* não possuía a mesma organização e homogeneidade formal que se identificou em *Várias Rimas ao Bom Jesus*. Desse modo, verificou-se que, além da heterogeneidade, havia repetição de algumas composições, que aparecem em ambos os volumes: *O Lima* e *Rimas Várias Flores do Lima*. Para a professora Ana Filipa Gomes Ferreira (2011), essas inadequações se devem, muito provavelmente, aos editores. Nas palavras da autora:

[...] dificilmente se pode admitir que estes problemas de organização sejam imputáveis ao autor, para mais considerando que não ocorreram onde é certo que Bernardes interveio, isto é, na totalidade de *O Lima* e nas secção das *Várias Rimas* dedicadas ao *Bom Jesus* e à *Virgem Gloriosa sua Mãe* (Ferreira, 2011, p. 69).

Essas condições contribuíram para questionar a autoria de várias composições incluídas nas obras de Diogo Bernardes e que, também, foram atribuídas a Luís de Camões. Como bem lembra Ferreira (2011, p. 69), Faria e Sousa (1590-1649) – o mais influente comentador de Camões – “não hesita em reclamar a autoria camoniana de vários poemas, tendo sido o primeiro a acusar Bernardes de roubar poemas a Camões”. Nesse sentido, temos, no estudo da relação entre Camões e Bernardes, a questão das edições; nelas, há textos que se repetem ou apresentam semelhanças significativas. Os exemplos, traz Hernâni Cidade (1992, p. 91). Como identificou o camonista, o soneto “Todo o animal da calma repousava” encontra-se no índice das rimas de ambos os poetas. Além disso,

⁵⁷Segundo o camonista Hernâni Cidade (1992), são raros os poemas líricos de Camões publicados em vida. Identificam-se apenas: uma Ode, publicada em 1563; o Soneto “Vós, ó ninfas da gangética espessura” e a Elegia “Depois que Magalhães teve tecida”, concluídos em 1576; ainda, o Soneto “Ditosa pena, como a mão que a guia”, cuja autoria é incerta. Além de terem sido publicados postumamente, os textos que compõem a *Lírica* foram coletados em épocas diferentes e a partir de diversos manuscritos. Surge, então, uma dúvida: “Qual o grau de autenticidade das *Rimas* de Camões?” (Cidade, 1992, p. 70).

os versos de Bernardes “Já a saudosa destoucava / Quam vos levou de mim, saudoso estado”, em Camões aparecem, em certa medida, modificados: “Já a rouxa e branca aurora destoucava / Quem vos fez perder, saudoso estado”.

Sobre a relação pessoal entre os poetas, não há registros. Na história da literatura, imaginou-se que teriam sido grandes amigos ou rivais; isso é atestado por dois textos de Bernardes: (1) o soneto fúnebre “Quem louvará Camões que ele não seja?” e (2) a Carta XXXII, escrita em finais de 1576. No primeiro, “[...] quer precisamente dizer que o melhor elogio a este autor é a sua própria criação poética, portanto, a imitação dos seus versos é um elogio” (Ferreira, 2011, p. 70). No segundo, os aspectos semelhantes ao poema épico de Camões podem significar não apenas uma paródia, mas a “[...] emulação de uma obra reconhecida como modelo digno de imitação” (Ferreira, 2011, p. 70). Se Bernardes fez questão de mostrar que leu a obra de Camões e incorporou elementos em seus próprios textos, é muito provável que o tivesse em elevada consideração.

Um dos aspectos mais destacados de sua poesia é a vertente pastoril, sendo ele considerado um dos maiores poetas bucólicos do século XVI, influenciado por nomes importantes, como: Ovídio, Petrarca, Ariosto, Garcilaso de la Vega e Boscán. Essa influência pode ser considerada outro ponto de encontro entre os poetas, o que justificaria a possível semelhança entre os textos e a confusão dos editores em distinguir a verdadeira autoria dos poemas atribuídos a eles. Para melhor fundamentar as nossas teorias a respeito da relação Bernardes-Camões, recorreremos, novamente, aos estudos de Ana Filipa Gomes Ferreira, pesquisadora do Centro de Estudos Clássicos da Universidade de Lisboa.

Em uma pesquisa publicada, em 2016, na revista *Românica*, do Departamento de Literaturas Românicas, da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, e, depois, como capítulo do livro *Que labirinto é este de cuidados? Olhares sobre o universo «pastoril» (séculos XVI-XVII)*, em 2019, a autora aponta um aspecto raro encontrado nas élogas desses autores: a voz feminina. Merecem destaques, nesse sentido, as Élogas IV, “Pacei minhas ovelhas eu em quanto”, e V, “Quão docemente agora aqui cantava”, de Diogo Bernardes; e a Écloga III, “Passado já algum tempo que os amores”, de Luís de Camões. Considerando o objetivo desta tese, é válido comprovar os apontamentos da pesquisadora a partir da leitura dos textos.

Nesses poemas, identificamos a perspectiva feminina, seja na sua voz exclusiva (solilóquio), seja no diálogo com o amante. Como destaca Ferreira (2019), são poucas as oportunidades que o leitor tem de confrontar o ponto de vista de ambos, homem e mulher, nas éclogas; por isso, é visível a influência de outros textos, em que personagens femininas discursam, enfatizando a importância da voz da mulher. No *Cântico*, a voz feminina concorre com a masculina, tendo maior incidência; conforme Cavalcanti (2005, p. 26), “oitenta e cinco por cento dos versos do *Cântico* são de autoria da mulher ou a ela se referem”. Na literatura portuguesa, essa tradição foi bem aproveitada pelos cancioneiros; nas suas mais variadas formas, encontramos a voz da mulher (desde os trovadores até os poetas do século XVI). Na verdade, conforme os pesquisadores Pedro Carlos Louzada Fonseca e Márcia Maria de Melo Araújo (2013, p. 419), “[...] as cantigas representam as primeiras fontes a expressar a fala feminina”. Como exemplo, lembramos os versos do jogral galego Julião Bolseiro:

*Fui oj'eu, madre, veer meu amigo,
que m' enviou muito rogar por en
por que sei eu ca me quer mui gram ben,
mais vêdes, madre, pois m'el vio con sigo
foi el tan ledo, que dêś que naci,
nunca tan led, home con molher vi.
[...].
(Spina, 1971, p. 28)⁵⁸.*

Na composição, a voz feminina, representada pela donzela, justifica à mãe – ouvinte e confidente – sua visita ao namorado que, insistentemente, roga para vê-la. Seguindo os outros poemas dessa modalidade, a jovem assume o papel de protagonista (eu lírico). Camões, como analisamos anteriormente, faz bom uso da voz feminina nas redondilhas, em uma clara imitação aos trovadores das cantigas de amigo. Retomemos, agora, os versos de Camões:

Madre, si me fuere,
dó quiera que vó,
no lo quiero yo,
que el Amor lo quiere.
Aquél niño fiero
hace que me muera

⁵⁸ “Fui eu, mãe, ver meu amigo / que me enviou muitos rogos para isso / porque eu sei que ele me quer muito bem / mas vêde, mãe, pois ele me viu consigo / ficou tão contente que, desde que nasci, / nunca vi tão feliz homem com mulher” (adaptação nossa).

por un marinero
á ser *marinera*.
[...].
(Camões, 1994, p. 78)⁵⁹.

Na redondilha camoniana, a donzela confia à mãe o seu desejo de ser marinheira e, ao lado do namorado, viver uma experiência no mar. Esse anseio é justificado pela interferência do Amor (“niño fiero”). Mais uma vez, a mulher assume a voz e o protagonismo do drama poético. Diogo Bernardes não ignorou também essa tradição, inovando a écloga portuguesa.

Nas Éclogas IV e V de Bernardes, diferentemente dos textos que estudamos até aqui, de Bernardim Ribeiro e Camões, o leitor é preparado por elementos paratextuais, sendo as duas éclogas precedidas por um soneto dedicatório; logo, entendemos que os poemas foram elaborados para serem lidos em conjunto. Na sequência, na leitura das éclogas, identificamos elementos que reafirmam essa ideia de emparelhamento, como o jogo de palavras que inicia e conclui a leitura: “Plantas s’em vós d’Amor lembrança **mora**” (Bernardes, Écloga IV, 1820, p. 24, grifo nosso); “Coitada não, que dentro n’alma **mora**” (Bernardes, Écloga V, 1820, p. 31, grifo nosso), evidenciando não apenas a unidade do conjunto, mas também a inevitabilidade do amor para as pastoras:

As lagrimas d’amor, os tristes ays,
A fé quebrada em parte, onde segura
Devera mais estar, ante brandura,
Cruzas descobri, tantas, e tais:

Aqui vereis, senhor, s’ouvidos dais
A duas tristes Ninfas sem ventura:
Conformes em aviso, e fermosura
Nas magoas, e nas queixas inda mais:

Do Lyma se vão ao Tejo agravadas,
A culpa quem a tem, e sempre teve
Senão amor, ingrato a bons amores?

Favor por estrangeiras se lhe deve,
Não se vejaõ tambem lá desprezadas
Como se virão cá de seus pastores.
(Bernardes, 1820, p. 24).

⁵⁹ “Quero partir, mãe, / para aquele galeão, / com o marinheiro, / para ser marinheira. // Mãe, se eu for, / onde quer que vá, / não é minha vontade, / mas sim a do Amor. / Aquele menino audaz / faz-me morrer / por um marinheiro, / a ser marinheira.” (tradução nossa).

O soneto antecipa ao leitor a relação das personagens (“A duas tristes Ninfas sem ventura”), que se assemelham na aparência (“fermosura”) e no sofrimento (“Nas magoas, e nas queixas inda mais”). As ninfas, ofendidas, seguem do rio Lima⁶⁰ ao Tejo, e a culpa é sempre do amor ingrato. Na sequência, as Éclogas IV e V, também, têm em comum o fato de a pastora Marília (a voz feminina da Écloga V) cantar as suas mágoas, após ouvir o triste discurso de Fillis (a voz feminina da Écloga IV) – “A dor de Fillis me dobrou a minha, / Dá-nos ingrato amor, pois nos feristes, / Algum remedio ja, senão vingança, / De quem a nós despreza, a ti resiste” (Bernardes, Écloga V, 1820, p. 29) – e ambas as mulheres serem abandonadas por pastores que lhes fizeram promessas de amor:

Arder por meu amor nelle mostravas,
Eu cria qu’era assi, não entendia
Que fingias amar, que não amavas
(Bernardes, Écloga IV, 1820, p. 25).

Cruel amor, que nunca razão guarda,
A culpa tem de tantas semrazoens,
Hum bem me prometeo, quanto que tarda!
(Bernardes, Écloga V, 1820, p. 29).

A écloga de Camões, por sua vez, desde a edição de 1595, tem sido acompanhada pela epígrafe “De Almeno e Belisa, continuando com a passada”, seguindo a Écloga II, “Ao longo do sereno”, em que um dos pastores também se chama Almeno. Segundo Ferreira (2019, p. 109), “[...] a sequência das éclogas e a epígrafe que as associa cria uma história, leva o leitor a conhecer melhor a personagem de Almeno e, porventura, a simpatizar com os seus problemas amorosos”. Considerando, todavia, a tradição manuscrita do poema, não parece possível afirmar que as duas éclogas são indissociáveis, bem como encontrar a epígrafe mencionada, encabeçando a écloga “Passado já algum tempo”. Admite-se, então, a dúvida, que Faria e Sousa indique aspectos semelhantes, que justifiquem o emparelhamento entre os textos, como os que elencamos no quadro seguinte:

Quadro 5 - Éclogas II e III: semelhanças das éclogas camonianas

Semelhanças	Écloga II	Écloga III
-------------	-----------	------------

⁶⁰ **Rio Lima:** nasce a uma altitude de 950 metros no monte Talariño, na serra de São Mamede, na província de Ourense, na Galiza, Espanha. Atravessa o Alto Minho, no Norte de Portugal.

A caracterização da amada como bela e cruel	“Como pode isto ser; que de tão peregrino <i>parecer</i> pudesse proceder tanta crueza ?” (Camões, 1843, p. 163, grifos nossos).	“Quando a linda pastora, que compete co monte em aspereza , co prado em gentileza” (Camões, 1997, p. 145, grifos nossos).
A descrição do amor como forma de loucura	“Fazes-me pôr a boca onde não devo, Com palavras de doudo , ou quasi insanas !” (Camões, 1843, p. 170, grifos nossos).	“Por quem o triste Almeno endoudecia ” (Camões, 1997, p. 145, grifo nosso).
A inclusão de referências mitológicas	Como a menção aos amores de Febo e Dafne: “Chorou Phebo de Daphne as esquivanças, Regando as flores brancas e vermelhas?” (Camões, 1843, p. 176).	Ecoa no momento de transformação de Belisa em árvore ou pedra, fugindo ao acometimento do pastor apaixonado: “Ou nalguma árvore alta ou pedra dura seja por vós, asinha, transformada” (Camões, 1997, p. 149).

Fonte: a autora.

Descrição: o quadro, composto por quatro linhas e três colunas, apresenta as semelhanças entre as Éclogas II e III de Camões, comprovando cada aspecto em comum com versos do poeta.

Não sendo possível confirmar a hipótese de que “Passado já algum tempo” complementa “Ao longo do sereno”, Ferreira (2019) apresenta outra possibilidade: a Écloga III não poderia ser a continuação da Écloga II. A inversão da ordem, contudo, parece ilógica, pois Almeno se dirige a Agrário, referindo-se à Ninfa amada como um ser vivo e presente, sem demonstrar conhecimento da transformação de Belisa, o que indica seu desconhecimento dos eventos da Écloga III.

Diante disso, podemos interpretá-las de forma independente, assumindo que a personagem de Almeno não é necessariamente a mesma, hipótese reforçada pela identificação ambígua da amada, que gera a incerteza. Outra possibilidade, sugerida por Ferreira (2019), é considerar que há um fio narrativo conectando as duas composições. O confronto entre os amantes segue o diálogo entre os pastores, aprofundando a caracterização de Almeno como um pastor tomado pela paixão. Essa construção revela influências de diversas fontes, notadamente da *Écloga II* de

Garcilaso de la Vega, cuja presença se faz sentir em ambas as composições camonianas.

É fundamental justificar as semelhanças entre as éclogas mencionadas, levando em conta a possibilidade de influências literárias e a recorrência do nome “Almeno” em ambas as composições camonianas. Esse aspecto sugere não apenas um possível fio narrativo conectando os textos, como supõe Ferreira (2019), mas também, do mesmo modo, a existência de um diálogo intertextual que reforça a unidade temática e estilística de ambas as composições.

Voltando aos estudos dos textos de Bernardes, observamos que os poemas, também se comunicam por meio das referências literárias, de escolha extremamente significativa: as alusões aos *Siete libros de la Diana*, de Jorge de Montemayor, e à *Menina e moça*, de Bernardim Ribeiro. Na Écloga IV, encontramos menção à personagem Célia, que remete à obra de Montemayor e à écloga epônima⁶¹ de Sá de Miranda. As duas personagens femininas têm seus discursos caracterizados pela sabedoria: “[...] uma delas conhece os infortúnios de quem ama; a outra, figura mariana, plena de inspiração divina, sabe que todos os prazeres e males terrenos fazem parte de algo passageiro e que a verdadeira existência é a celestial” (Ferreira, 2019, p. 112). Embora a alusão a Sá de Miranda não possa ser ignorada (“Célia” faz parte das poucas éclogas que contêm uma fala feminina), Bernardes parece reportar mais claramente ao discurso da Célia dos *Siete libros de la Diana*:

A morte só (mil vezes isto ouvi
A'nossa Celia) por remedio espere,
Quem quer, que fez o amor senhor de si.
Então, porque de todo desespere,
Este cego, a quem nós cegos seguimos.
A mim por ti, a ti por outra, fere.
(Bernardes, Écloga IV, 1820, p. 26-27).

Na Écloga V, por sua vez, o poeta convoca outros discursos femininos: Marília menciona, nos primeiros versos, um rouxinol: “Quam docemente agora aqui cantava, / Hum Ruysinol entr'estas avelleiras, / Em quanto Fellis sua dor chorava” (Bernardes, 1820, p. 28), permitindo-nos identificar o “passarinho” a que Fillis se refere em seus versos: “Aquelle passarinho canta, ou chora” (Bernardes, 1820, p. 24). O pássaro

⁶¹ **Écloga epônima:** “Epônimo” (ou a forma adjetiva “epônimo”) designa uma pessoa (real ou fictícia), lugar ou coisa que dá nome a algo, como uma doença, um local, uma época ou um produto.

voa e deixa a pastora com saudade, aproveitando o legado de Bernardim Ribeiro: a saudade e o narcisismo da dor (Saraiva; Lopes, 1973). Esses versos lembram as palavras da primeira narradora da novela pastoril de Bernardim Ribeiro:

Não tardou muito que, estando eu assim cuidando, sobre um verde ramo que por cima da água se estendia se veio pousar um rouxinol. Começou a cantar tão docemente que de todo me levou após si o meu sentido de ouvir. E ele cada vez crescia mais em seus queixumes, que parecia, que como cansado, queria acabar, senão quando tornava como que começava (Ribeiro, 1974, p. 26).

Ao referenciar textos que ecoam a voz da mulher e as suas histórias de infelicidade, engano e desapontamento, Bernardes revela a tradição que o influenciou: aquela em que a voz feminina se faz importante. Além disso, sugere-nos a leitura do poema anterior a esse par, levando-nos a confrontar os textos e descobrir que o discurso das pastoras, na verdade, responde ao discurso masculino, nesse e em outros poemas do gênero. Todavia, como argumenta Ferreira (2019), não se trata de uma correspondência entre os personagens nem de uma resposta àquilo que elas dizem, o que observamos é uma mudança de perspectiva, em que se faz entrever, com maior atenção, a figura feminina e seus problemas. Vejamos os versos iniciais das Éclogas III e IV:

Quadro 6 - Vozes: masculina e feminina

Voz masculina (Écloga III)	Voz feminina (Écloga IV)
Agora Alcido em quanto o nosso gado Pace diante de nós manso, e seguro, Sentemo-nos aqui neste abrigado. Logremos este sol sereno, e puro Que livre se nos dá, antes que venha A noite fria, com seu manto escuro. O rio com seu ouro lá se avenha, Não se farta cobiça com riqueza, Mais tarde o fogo quando tem mais lenha. (Bernardes, 1820, p. 17-18).	Pacei minhas ovelhas, eu em quanto Aquelle passarinho canta, ou chora Chamarei Coridon com triste pranto. Plantas s'em vós d'amor lembrança móra, Plantas ja vós amastes, tende magoa, De quem tantas d'amor padece agora. Ah cruel Coridon, cruel á mágoa Em que vivo por ti, não tem piedade De ver meu peito fogo, os olhos agua. (Bernardes, 1820, p. 24-25).

Fonte: a autora.

Descrição: O quadro é composto por duas colunas e duas linhas, compara a voz masculina na écloga III à voz feminina na écloga IV, comprovando a análise com versos das respectivas éclogas de Diogo Bernardes.

Na leitura completa dos poemas, observamos que a semelhança se encontra na repetição de determinados *topoi*, presentes no discurso bucólico (masculino), por

exemplo, a censura da crueza da pessoa amada: “Ati nunca, cruel inimiga minha” (Bernardes, *Écloga III*, 1820, p. 22); “Ah cruel Coridon, cruel à mágoa” (Bernardes, *Écloga IV*, 1820, p. 24), a inutilidade do chamamento bem como os argumentos usados pela figura masculina para seduzir, marcadamente nas *éclogas* de voz masculina de Bernardes e na *Bucólica II*, de Virgílio, que lhe serviu de modelo:

Bem podem deixar rios de correr,
mas eu não deixarei de te querer
(Bernardes, *Écloga III*, 1820, p. 23).

Não amas Filis já, a quem trazias
na doce primavera, doces frutas,
sinal do grande bem que me querias
(Bernardes, *Écloga IV*, 1820, p. 25).

Na *Écloga IV*, o fato de o antigo amante de Fílis se chamar Córidon e amar, sem ser correspondido (Galateia), confirma a alusão ao poema virgiliano. Além disso, convoca a tradição lírica amorosa e bucólica, por meio da presença do corvo, ouvido por Córidon, no dia em que se apaixonou por Galateia, e outros elementos, como a oferta de frutas, como “sinal do grande bem” que Córidon lhe queria; da menção a outro pastor interessado nela; das juras de amor que ele lhe fizera:

No mesmo dia que Gallatée viste,
Vi eu deste meu mal tristes agouros,
E tu hum corvo à parte esquerda ouviste.
Gallatée não tem mores tesouros,
Nem tem mór fermosura, inda que seja
Alva de rosto, de cabelos louros.
Da **pallida viola** tem enveja
O branco lyrio, porque tal não tem
O **cheiro**, que venceu vencido não se veja.
Titero arde por mim, Titero a quem
Mil Ninfas dão capellas de mil flores,
Mas elle a mim só chama, a mim q'r bem.
(Bernardes, 1820, p. 25-26, grifos nossos).

A figura de Gallatée é descrita como uma pessoa sem grande beleza e sem riquezas: “Gallatée não tem mores tesouros, / Nem tem mór fermosura, inda que seja / **Alva de rosto**, de **cabelos louros**”. Contribuem para sua descrição, também, o uso do cromatismo e da presença das flores na estrofe seguinte: “Da **pálida viola** tem enveja / O **branco lyrio**, porque tal não tem / O cheiro, que venceu vencido não se veja [...] Mil ninfas dão **capellas de mil flores**, / Mas ele a mim só chama, a mim

q'r bem" (grifos nossos). O tipo físico de Gallatêa assemelha-se à beleza da mulher petrarquista (alva de pele e cabelos louros), comparada às flores: "O branco lyrio" tem inveja da "pálida viola" (violeta), que não tem o perfume (o cheiro), não chama a atenção. Enquanto as mil ninfas oferecem grinaldas de mil flores a Titero, quantidade de flores que podem ter o significado de bons sentimentos, ou de boas lembranças.

Esses elementos, incluídos propositalmente no discurso, ressaltam o sofrimento e a forma como se ressentem com o amado, pela maneira que a tratou, enquanto faz parecer que o seu procedimento ocorreu de forma imaculada. Nesse sentido, a pastora molda seus sentimentos à sua perspectiva, antagonizando a figura masculina, a quem chama de "falso Córidon", e cuja fala conhecemos somente por meio do solilóquio da mulher. De modo semelhante, procede Marília, nomeando Sílvio de "falso pastor", cuja voz também conhecemos indiretamente, por meio do discurso da pastora; neste caso, impregnado de subjetividade. Esse aspecto das éclogas "femininas", podemos afirmar, não se difere das demais composições desse gênero de *O Lima*, vendo-se o amante (ou a amante) em perpétuo solilóquio.

As éclogas de Bernardes, seja na voz feminina, seja na voz masculina, restringem-se à parcialidade do monólogo do amante, e a pessoa amada encontra-se sempre ausente, conforme a imitação de Virgílio. Não há diálogo ou confronto dos amantes, e o discurso de outra personagem, rememorado pelo protagonista, apenas reforça a sua perspectiva sobre o caso: "Assi Marília minha, não t'esqueças, / De Sylvio, o mesmo Sylvio me dizia, / Que nunca negue coisa que me peças" (Bernardes, 1820, p. 30). Nesse sentido, sintetiza Ferreira (2019, p. 116): "[...] as Éclogas IV e V fazem parte de uma forma de escrever presente nas bucólicas bernardianas, e o discurso feminino está bastante próximo do discurso masculino".

Em relação ao amor, as protagonistas femininas de Bernardes lidam com o abandono e a quebra de promessas. Fílis foi trocada por Galateia, e Marília parece ter sido abandonada e desonrada. Ambas lidam com a desilusão amorosa, libertando a sua mágoa em palavras, levadas pelo **vento** ("Com as palavras a levou o vento / [...] O vento as foi levando, e o sol ele posto" – Bernardes, Écloga IV, 1820, p. 28); ou devolvidas pelo **eco** ("Mas que me fez a dor aqui dizer? / Aqui, onde só

ecco a meus queixumes, / E Sylvio não, me póde responder” – Bernardes, *Écloga V*, 1820, p. 31).

Camões, ao contrário de Bernardes, opta pela presença da pessoa amada, colocando os amantes frente a frente. Dessa forma, ouvimos ambas as versões⁶². Esse diálogo reduz a subjetividade de uma visão parcial da história; ainda assim, não fornece todas as respostas e, além disso, é precedido por um prólogo em que o poeta, ao apresentar a ação e os personagens, possivelmente favorece um deles:

Passado já algum tempo que os amores
de Almeno, por meu mal, eram passados,
porque nunca Amor cumpre o que promete,
entre uns **verdes ulmeiros** apartados,
regando pelo campo as **brancas flores**,
em lágrimas cansadas se derrete;
quando a linda pastora, que compete
co monte em aspereza,
co **prado** em gentileza,
por quem o triste Almeno endoudecia,
pela praia do Tejo discorria
a lavar a **beatilha** e o **trançado**;
já o **sol** consentia
que saísse da **sombra** o **manso gado**.
(Camões, 1997, p. 145 – grifos nossos).

Camões dá sequência ao uso do cromatismo, ao retratar o campo e a natureza (o bucolismo) nos versos: “uns verdes ulmeiros apartados” (árvores de várias espécies do *Ulmus*, que alcançam até 30 metros de altura); “regando pelo campo as brancas flores / em lágrimas cansadas”; “[...] pela praia do Tejo discorria / a lavar a beatilha e o trançado / já o sol consentia / que saísse da sombra”. Esses versos, também, relatam as atitudes e a tristeza da pastora, que caminha entre flores brancas, derrubando suas “lágrimas cansadas”; a tristeza, porém, não impede expor a sua beleza: ela caminha pela praia do Tejo para lavar sua touca branca de seda ou de algodão (beatilha) e os cabelos presos em tranças (trançado) douradas como o sol, que permite a pastora afastar-se da sombra do “manso gado”. Todo cenário é natural, bucólico; e a personagem feminina, a pastora, sofre de amor, porque o “Amor nunca cumpre o que promete”.

⁶²Semelhante à organização do *Cântico*, no qual temos a voz do esposo: “Ó tu, que habitas nos jardins, os companheiros estão atentos para ouvir a tua voz; faze-me, pois, também ouvi-la” (*Cântico* 8, 13); e, em resposta, a voz da esposa: “Vem depressa, amado meu, e faze-te semelhante ao gamo ou ao filho dos veados sobre os montes dos aromas” (*Cântico* 8, 14).

Nesse contexto, enquanto o sujeito lírico, em tom narrativo, apresenta os fatos antecedentes e as personagens assumem seus lugares, temos o seguinte cenário: Almeno, entristecido, espreita sua cruel Belisa, que se ocupa de lavar a roupa no rio. Tal ação nos remete, de imediato, às cantigas trovadorescas, nas quais a relação amorosa era, frequentemente, associada às atividades sociais. O ato de lavar roupa, por exemplo, poderia adquirir “significado erótico e conotação sexual” (Fonseca; Araújo, 2013, p. 423). Ampliando nossos horizontes de leitura, poderíamos interpretar que houve um encontro (ou embate) amoroso que se prolonga para além das palavras iniciais, confirmando-se mais adiante nos versos que compõem o discurso de Belisa:

Vós numa ufana vida me puseste,
E ali quiseste que gozasse o dano
Do doce engano que se chama amor,
Com cujo error passava o tempo ledô.
E vós tão cedo me tirais um bem
Que Amor já tem impresso na alma minha
Depois que a tinha envolta em esperanças,
E com lembranças tristes me deixais?
(Camões, 1997, p. 148).

Inicialmente, ainda na parte narrativa (apresentação), o leitor se vê inclinado a se compadecer do pastor enamorado e a compreender sua paixão desenfreada, que lhe turva o julgamento e o leva a agir com desespero:

E, porque onde Amor mais se atreve,
ali mais enfraquece o entendimento,
não lhe soube dizer o que convinha.”
(Camões, 1997, p. 145).

Em relação a Belisa, sem apresentar qualquer juízo de valor ou exprimir emoções, o sujeito lírico em tom narrativo limita-se a sua descrição: “[...] a linda pastora, que compete / co monte em aspereza / co prado em gentileza” (Camões, 1994, p. 145), características que reforçam sua beleza e indiferença diante das atenções do pastor. Assim, sabemos apenas que se trata de uma mulher bonita e cruel, enquanto seus sentimentos permanecem um mistério para o leitor.

A pastora, também, tem a oportunidade de expor sua visão sobre os fatos e revelar seus sentimentos, mas seu discurso inicial não é elucidativo. Para ela, a relação entre os dois não poderia acontecer; por isso, rompe o namoro e se afasta

de Almeno. Belisa culpa o Amor e explica que um “engano”, fruto da “conversação”, assombrou-lhe o pensamento:

Nesta espessura longo tempo amei;
se me enganei com quem do peito amava,
não me pesava de ser enganada.
Fui salteada, enfim, de um pensamento,
que um movimento tinha casto e são.
Conversação foi fonte deste engano
que, por meu dano, entrou com falsa cor.
Porque o amor, na Ninfa que é segura,
entra em figura de vontade honesta.
(Camões, 1997, p. 147).

Mais adiante, ela define esse engano como sendo o próprio “amor”: “doce engano que se chama amor” (Camões, 1997, p. 148). Uma das faltas de Belisa parece ter sido apaixonar-se, seduzida pelas artimanhas (“só num pastor, que nunca o Sol nem Lua / ou serra algu’a, desde o Ibero ao Indo, / viram outro tão lindo e tão manhoso” – Camões, 1997, p. 147) e pelas mentiras de Almeno (“Ele fingindo mentirosos danos” – Camões, 1997, p. 147). Esses sentimentos provocaram uma “mudança” na pastora, mas a culpa recai sobre o “tempo avaro” e a “sorte nunca igual”. Ela se queixa por amar e, ao mesmo tempo, por suas esperanças perdidas, devido ao Tempo e a Sorte; e, mais uma vez, não está claro o que aconteceu.

O diálogo com o pastor, no entanto, fornece uma pista: a súplica de Belisa para ser salva pelas “altas semideias”, metamorfoseando-se em pedra ou árvore, remete implicitamente à história de Dafne. A comparação entre as duas personagens torna-se evidente: a ninfa é transformada para escapar à paixão intempestiva de Febo e preservar sua castidade, assim como Belisa foge de Almeno, que a procura como um louco:

Se poderei falar-lhe de mais perto?...
Mas fugir-me-á?... Não póde ser, que o rio
Para acolá não tem caminho aberto.
Oh! temor grande! oh! grande desvario,
Que a voz me impede, e a língua negligente
Destarte está tornando o peito frio!
(Camões, 1997, p. 149).

Ao longo do poema, o desencontro entre os amantes se intensifica, marcado por acusações mútuas e pelo debate de diferentes concepções de amor. Almeno atribui à inveja de terceiros as “más tenções” que abalaram a relação (“Se más tenções puseram nódoa feia / em nosso firme amor, de inveja pura, / por que pagarei

eu a culpa alheia?” – Camões, 1997, p. 151), enquanto Belisa insiste que a verdadeira causa da separação foi o excesso de atrevimento e a indiscrição do pastor (“Mas teu sobejo e livre atrevimento, / E teu pouco segredo, descuidando, / foi causa deste longo apartamento” – Camões, 1997, p. 151).

O diálogo, embora apresente as perspectivas do homem e da mulher sobre a relação, gera confusão e incerteza devido ao desencontro das versões. Cada um concebe o amor de maneira distinta e estabelece seus próprios critérios para o que é considerado admissível dentro dos limites do decoro na relação amorosa. Novamente, os versos camonianos remetem ao amor cortês. “Curiosamente, há nas cantigas de amigo dos trovadores galego-portugueses certa ambivalência entre o ideal e o carnal, motivos que refletem a ambivalência do amor cortês” (Fonseca; Araújo, 2013, p. 419). Belisa, por exemplo, valoriza a castidade e, por isso, entende o amor como algo puro e honesto: “Que um movimento tinha casto e são” – Camões, 1997, p. 147). Almeno, por sua vez, ama de forma intensa, aproximando-se da loucura, mas nega qualquer má intenção⁶³:

Quem desta fé, quem deste amor não cura
nunca teve sujeito o coração;
quem o firme amor com a alma eterna dura
(Camões, 1997, p. 151).

Para Belisa, a impulsividade com que Almeno se aproxima dela configura um ato de violência. Ainda, à luz do Trovadorismo, essa atitude do pastor contraria as regras que compõem o sistema do amor cortês, isto é, “[...] o ideal de amor feminino em que todas as virtudes cristãs e sociais foram encaixadas na moldura do ‘verdadeiro amor’”, conforme o tratado *Arte de trovar* (Fonseca; Araújo, 2013, p. 420). Isso impulsiona a sua mudança de atitude em relação ao sentimento que exprime pelo pastor:

Que me queres, Almeno, ou que porfia
Foi a tua, tão áspera, comigo?
Minha vontade não to merecia.
Se com amor o fazes, eu te digo,
Que amor que tanto mal me faz em tudo
Não pode ser amor, mas inimigo.

⁶³Esse texto expõe a tensão que atravessa os sonetos camonianos: amor e desejo, espírito e carne. O desencontro dos apaixonados ocorre justamente devido à contradição na forma como ambos concebem o amor. A mulher entende o sentimento como puro e elevado (espiritual); o homem, por sua vez, anseia por sua realização (carnal).

Não és tu de saber tão falto e rudo,
Que tão sem siso amasses como amaste.
(Camões, 1997, p. 150).

Por fim, como explica Ferreira (2019), o desfecho da história não soluciona a tensão entre Almeno e Belisa, deixando-os em uma condição ainda mais infeliz do que a inicial. Belisa deixa de existir como pessoa, reduzindo-se a um ser inanimado, enquanto Almeno, consumido pelo sofrimento, anseia pela morte e antecipa seu próprio epitáfio:

*Almeno fui, pastor de manso gado,
Enquanto o consentio minha ventura,
De ninfas e pastores celebrado.
Se alguma hora, por dita, na espessura
Se perder o amor e a afeição,
Tirem a pedra desta sepultura,
E em figura de cinza os acharão.*
(Camões, 1997, p. 153).

Nas éclogas de Bernardes, por outro lado, o desfecho permanece inacabado: ambas as pastoras, interrompendo o canto e suspendendo as lamentações, retomam suas atividades. Essa atitude, também, é sugestiva, significa “[...] que o[a] pastor[a] receia submeter a recordação a um processo analítico que torne mais presente e mais real o passado, através da depuração redutora que tornaria ainda mais pungente a dor” (Fraga, 1989, p. 59). Conforme Fraga (1989), esse recurso inscreve-se no código da sensibilidade petrarquista, no qual as personagens – assim como o pastor Frondélio, da Écloga I de Camões – recusam-se a prolongar o sofrimento por meio do canto. Na referida écloga, o pastor desabafa ao amigo Umbrano, o qual lhe pede que cante:

Como queres renove ao pensamento
tamanho mal, tamanha desventura?
Porque espalhar suspiros vãos ao vento,
pera os que tristes são, é falsa cura.
Mas pois também te move o sentimento
da morte de Tiónio, triste e escura,
eu porei teu desejo em doce efeito,
se a dor me não impedir a voz do peito.
(Camões, 1843, p. 149).

Com efeito, nas palavras de Marília, vislumbramos certa esperança, ainda que mesclada à aceitação, enquanto Fílis se revela mais resignada, não demonstrando expectativa de que sua situação mude. Em ambas as éclogas, as ações e os sentimentos das pastoras estão intrinsecamente ligados às palavras: Marília é conduzida ao canto pelas palavras de Fílis; ambas sofrem com a quebra das promessas de seus amantes, que traíram sua palavra, e revivem aquilo que lhes foi dito. Apenas Marília sugere uma experiência que transcende o âmbito verbal e intensifica sua mágoa: Sílvio a abandonou após se aproveitar dela (Ferreira, 2019).

Nas éclogas analisadas, composições de Bernardes e Camões, as relações amorosas têm um resultado infeliz, conduzindo os protagonistas à angústia e ao sofrimento (Fílis e Marília, nas de Bernardes; Almeno, na de Camões). Nos poemas de Bernardes, destaca-se a centralidade das figuras femininas, que narram suas próprias histórias, resquícios da poesia tradicional galego-portuguesa, em especial das pastorelas. Assim, ainda que lembrem as palavras dos pastores, o discurso é filtrado por uma perspectiva feminina, fazendo recair a culpa sobre o homem. Enquanto nas éclogas de Bernardes a trama se apresenta de forma clara, em Camões persiste uma incerteza quanto aos acontecimentos entre os amantes. A única certeza é o desencontro de suas perspectivas, refletido no afastamento físico e na impossibilidade de diálogo. A solução trágica não resolve o conflito nem ameniza o sofrimento dos personagens; no caso de Almeno, apenas o intensifica.

Por fim, destacamos que, ao dar voz a figuras femininas – algo pouco comum na écloga –, Bernardes e Camões convergem em alguns aspectos (Ferreira, 2019): (a) o valor da palavra; (b) a importância de ouvir a mulher (indícios da influência da antiga poesia peninsular); (c) a construção de finais infelizes para os amantes; (d) a impossibilidade do encontro, seja pela ausência, seja pela encenação do desencontro. Sendo assim, retomamos a pergunta que tem orientado nossos estudos ao longo deste capítulo: teria Diogo Bernardes influenciado Camões? Neste ponto, cabe-nos responder a essa questão e concluir esta seção com as palavras de Hernâni Cidade (1992, p. 90): “Mas a todos os outros poetas do século ele [Camões] excedeu, sendo Bernardes o que mais de perto se lhe aproxima”.

3.4 ANTÓNIO FERREIRA E A ASSIMILAÇÃO DO CLASSICISMO NA POESIA PORTUGUESA: O AMOR E O TRÁGICO

Na roda de personagens constituída por poetas que influenciaram a poesia camoniana, como Sá de Miranda, Bernardim Ribeiro e Diogo Bernardes, não poderíamos omitir um dos autores mais significativos desse momento: António Ferreira, considerado “[...] o mais completo teorizador português quinhentista dos padrões e valores humanistas, sobretudo relacionados com a arte literária” (Saraiva; Lopes, 1973, p. 296). Sobre sua vida, pouco sabemos. As informações disponíveis, ainda que escassas e pouco detalhadas, são inferidas a partir das dedicatórias e referências presentes em seus textos literários. De acordo com Silvério Augusto Benedito (1989), António Ferreira nasceu em Lisboa, em 1528, e faleceu na mesma cidade, na data de 29 de novembro de 1569, vítima da peste negra. O poeta frequentou a Universidade de Coimbra, onde cursou Humanidades e Leis, vindo a lecionar por um breve período.

Introdutor das odes no Classicismo português, o poeta reproduziu gêneros poéticos clássicos, dentre eles: o soneto, a ode, a elegia, o epigrama e o poema religioso, representado pela História de Santa Comba dos Vales⁶⁴. Esses textos foram publicados, em primeira edição, no volume *Poemas Lusitanos*, em 1598, editado por seu filho Miguel Leite Ferreira. Suas composições líricas sintetizam com maestria a técnica do novo estilo, aliando-a a uma consciência dos valores e uma intenção pedagógica; isso fez de sua obra um modelo para os autores italianizantes portugueses.

De acordo com Saraiva e Lopes (1973), Ferreira valorizou o estudo e o trabalho acima da inspiração (“Doutrina, arte, trabalho, tempo, e lima / fizeram aqueles nomes tão famosos / por quem a Antiguidade se honra, e estima” – Ferreira, 2008, p. 284), defendendo a busca por um conhecimento aprofundado e a imitação dos clássicos (“Do bom escrever, saber primeiro é fonte” – Ferreira, 2008, p. 300). Também, o exercício da crítica e da autocrítica, o senso de justa proporção e a superação da herança peninsular medieval. Ao analisar a obra lírica do poeta, os teóricos observaram um interesse desigual pelas diferentes formas compositivas. Os sonetos, por exemplo, repetem os lugares-comuns do petrarquismo; as écloas não trazem novidades em relação aos modelos de Virgílio e Sannazaro; as elegias, à maneira grega, assumem um caráter sentencioso; as cartas e as odes, por sua vez,

⁶⁴ Nessa composição, à maneira de epopeia, o poeta apresenta, em oitava rima: proposição, invocação, dedicatória e narração. Notamos, também, que, como Camões, o maravilhoso pagão mistura-se com o maravilhoso cristão, e “os valores humanos assimilados pelos valores cristãos” (Benedito, 1989, p. 105).

revelam uma atitude horaciana conciliada, em certa medida, com uma sabedoria cristã.

Além disso, diferentemente de Sá de Miranda e Camões, Ferreira reagiu ao uso do castelhano, tornando-se um dos poucos poetas do século XVI que não escreveu sequer um verso nesse idioma. Em sua produção literária, esforçou-se para manter a coerência com a doutrina que ensinou. Segundo Saraiva e Lopes (1973), seu estilo não deu margem a efeitos engenhosos; este é outro aspecto de sua lírica que contrasta com a de seu mestre Sá de Miranda e, até mesmo, Camões. Empenhou-se, então, em “[...] criar uma língua moderna eliminando os arcaísmos, purificando o vocabulário de ressaibos pitorescos ou provinciais. Procura também introduzir a liberdade da sintaxe latina na colocação das palavras” (Saraiva; Lopes, 1973, p. 300).

Quanto aos temas, segundo Benedito (1989), destacam-se: o amor petrarquista, os elementos bucólicos, a religiosidade, a sociedade, os escritores e a arte poética. No âmbito do amor petrarquista, a mulher é descrita por meio de elogios hiperbólicos e suas qualidades idealizadas em todos os níveis (físico, psicológico, moral e social). São exemplos os versos do Soneto nº 5, do qual retiramos os quartetos para breve análise:

Dos **mais** fermosos olhos, **mais** fermoso
rosto, que entre nós há, do **mais** divino
lume, **mais** branca neve, ouro **mais** fino,
mais doce fala, riso mais grandioso:

Dum **Angélico** ar, de um amoroso
maneio, de um espírito peregrino
se acendeu em mim o fogo, de que indino
me sinto, e tanto mais assi ditoso.
(Ferreira, 2008, p. 51, grifo nosso).

Nos dois quartetos, a descrição idealizada da mulher é enunciada, sobretudo, pela repetição do advérbio de intensidade “mais” e pelo uso do adjetivo “Angélico”, grafado com inicial maiúscula, o que o torna representativo de qualidades intelectuais, morais e físicas. Ao lado da idealização feminina, de índole petrarquista, também, estão as contradições íntimas do poeta e os paradoxos dos próprios efeitos do amor, que sobejam em sua obra. São exemplos os versos dos sonetos:

Soneto nº 32

Se meu desejo só é sempre **ver-vos**,

que causará, senhora, que em vos vendo
assi me encolho logo, e arrependo,
que falaria então poder **esquecer-vos**?

[...].

(Ferreira, 2008, p. 64, grifo nosso).

Soneto nº 36

Quando vos vi, senhora, vi tão alto
estar meu bem, que logo ali em vos vendo,
o **achei** justamente, e fui **perdendo**,
ficando num momento **rico**, e **falto**.

[...]

(Ferreira, 2008, p. 66, grifo nosso).

Os versos iniciais de cada soneto representam bem os estados contraditórios provocados pelo amor (ou pela visão da mulher amada). No soneto nº 32, o eu lírico – dirigindo-se à amada – exprime o desejo de vê-la e, logo, esquecê-la. No soneto nº 36, essa contradição se manifesta, especialmente, no uso das antíteses: “achei” / “perdendo”; “rico” / “falto”. Quando a amada está ausente, no entanto, a lembrança de seus olhos (“Aqueles olhos que eu deixei chorando”), seus suspiros (“Os saudosos suspiros, que arrancando / duas almas, em que ua troca Amor fazia”) e suas palavras (“Palavras da saudosa despedida”) sustenta o amador. Procedem, assim, os versos do soneto nº 45 (“Aquele olhos que eu deixei chorando”), no qual ele conclui:

E aquelas alegrias esperadas
Da boa tornada, já antes partida,
Vivas as trago, não representadas.
(Ferreira, 2008, p. 71).

Outro aspecto de herança petrarquista refere-se à expressão da tristeza perante o aspecto multifacetado da natureza; simultaneamente, a visão da natureza é feliz ou infeliz, segundo o estado de espírito do poeta:

Os dias conto, e cada hora, e momento
qu' alongando-me vou dos meus amores.
Nas árvores, nas pedras, ervas, flores,
parece que **acho mágoa, e sentimento**.

As aves que no ar voam, o sol, e o vento,
montes, rios, e gados, e pastores,
as estradas, e os campos, **mostram as dores**
da minha saudade, e apartamento.

(Ferreira, 2008, p. 70, grifos nossos).

Nos versos do soneto, acima apresentado, identificamos a simpatia da natureza que, tomando para si as dores do sujeito lírico (“[...] mostram as dores / da minha saudade, e apartamento”), exprime suas mágoas e sentimentos, ou seja, o estado de seu espírito: “Nas árvores, nas pedras, ervas, flores, / parece que acho mágoa, e sentimento”. Cabe, aqui, ressaltar que os temas elencados são os mais relevantes da corrente petrarquista e, por Camões, bem conhecidos. Em relação à idealização da figura amada, Camões escreveu:

Vossos olhos, Senhora, que competem
co sol em fermosura e claridade
enchem os meus tal suavidade
que em lágrimas, de vê-los, se derretem.
(Camões, 2023, p. 52).

às contradições do amor:

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.
(Camões, 2023, p. 40).

à natureza:

Campos cheios de prazer,
vós, que estais reverdecendo,
já me alegrei com vos ver;
agora venho a temer
que entristeçais em me vendo.
E, pois a vista alegrais
dos olhos desesperados,
não quero que me vejais,
para que sempre sejais
campos bem-aventurados.
(Camões, 1994, p.53).

Ambos os poetas beberam da mesma fonte: Petrarca. No entanto, no que diz respeito aos aspectos bucólicos, António Ferreira recorreu aos autores clássicos por meio da livre imitação ou adaptação de motivos e situações ao contexto nacional. Em suas éclogas, dedica-se a tematizar o amor entre pastores: “alude-se a encontros passados, exprimem-se súplicas às pastoras, encarecem-se hiperbolicamente as amadas, brotam efusões líricas dos pastores em cantos singulares” (Benedito, 1989, p. 20). Figuras mitológicas também aparecem,

somando-se às referências, dedicatórias e ao uso de pseudônimos ou nomes reais de personagens históricos: “Da melhor flor o seu licor divino, / Assi escolhe o melhor de Apolo, e Marte” (Ferreira, 1989, p. 99). Como muito citamos (e, mais adiante, estudaremos com maior atenção), Camões também observou os clássicos; e, em sua obra, encontramos esses mesmos elementos. Em ambos os poetas, identificamos as notações bucólicas e os tópicos do lugar ameno e da *aurea mediocritas*, elaborados na literatura latina, em especial por Horácio. Outros temas – especificamente portugueses, como a elaboração de uma epopeia, política e religiosidade – permeiam também os textos de Ferreira.

O autor, também, escreveu a tragédia “Castro⁶⁵” (1587), considerada sua obra-prima, cujo tema principal – um dos mais fecundos que a história portuguesa entregou às Artes – é o amor trágico vivido por Inês de Castro e D. Pedro. Gil Vicente fez alusão a esse tema na *Comédia sobre a divisa da cidade de Coimbra* e Garcia de Resende em suas *Trovas*, mas, de fato, o tema inseriu-se na arte dramática com Ferreira. “Castro” é composta por cinco atos e, inspirada na tradição dramática greco-latina, obedece aos elementos da cena clássica: (1) presença dos confidentes; (2) avisos por meio de sonho; (3) pressentimentos; (4) voz dos coros como voz de advertência; e (5) concisão, que dá suporte à densidade dramática.

Camões, por sua vez, embora pareça ter excluído de sua seleção o gênero tragédia, retoma o tema dos trágicos amores e da vingança póstuma de Inês de Castro no terceiro canto d’*Os Lusíadas*. Segundo José Filgueira Valverde (1981), ao considerar a data de publicação da obra de António Ferreira, é possível supor que Camões a conheceu. O pesquisador português sustenta essa ideia por meio dos seguintes argumentos:

Como no poema épico de Camões, na tragédia de Ferreira, brota, livre, o lirismo lusitano: o coro das moças de Coimbra [...] encarna, na Castro, o clamor popular; talvez tenha dado origem à estrofe camoniana das <<filhas do Mondego>>, que guardam a memória da morte de Inês (Valverde, 1981, p. 244).

É possível, portanto, estabelecer uma correlação entre os textos. Iniciamos pela análise da peça teatral, cujos principais fatos podem ser enumerados na seguinte sequência: D. Pedro é filho único de D. Afonso IV e se apaixona por Inês

⁶⁵ Conhecida, também, como “A Castro”.

de Castro, dama de honra de sua esposa, D. Constança. Quando sua mulher morre, no parto do terceiro filho, D. Pedro, contrariando o Conselho de Estado e seu pai, pretende assegurar o amor que sente por Inês. Os “homens de Estado”, no entanto, com D. Afonso IV, tramam a morte de Inês de Castro. A narrativa tem início no primeiro Ato, com o diálogo entre Inês e sua ama. A mulher confessa seu relacionamento amoroso com o Infante D. Pedro, amor que – de igual modo – é correspondido, sentindo, porém, a angústia de não viver esse amor livremente, devido D. Pedro, o Infante, ser casado. Desse modo, distinguimos a confissão de Inês, que manifesta o seu temor e pressentimento à Ama nos versos:

Apesar da vontade se descobre?
Nos olhos, e no rosto chamejava.
Nos meus olhos os seus o descobriam.
Suspira, e geme, e chora a alma cativa
Forçada da brandura, e doce força;
Sujeita ao cruel jugo, que pesado
O seu desejo sacudir deseja.
(Ferreira, 1989, p. 159).

D. Pedro, por sua vez, no Ato I, anuncia as suas intenções ao secretário, sendo, logo, recriminado por ele:

Porque do meu amor tão mal julgado
Não esperarei grandezas? vê-las-ei,
Vê-las-ei de ti, Castro, vive leda,
Vive segura, lança os medos fora,
Que antes morte, que vida sem ti o quero.
(Ferreira, 1989, p. 165).

Entra a primeira fala do Coro, que faz elogio ao Amor:

Quando Amor nasceu,
Nasceu ao mundo vida,
Claros raios ao sol, luz às estrelas.
O Céu resplandeceu,
E de sua luz vencida
A escuridão mostrou as cousas belas.
(Ferreira, 1989, p. 178).

O Ato II abre-se com a presença de D. Afonso IV e seus conselheiros, que exigem e alcançam o consentimento do Rei para a morte de Inês: “Senhor, para que é mais? moura esta dama.” (Ferreira, 1989, p. 184). É nesse momento, também, que acontece o primeiro diálogo entre o rei D. Afonso e seu conselheiro Pacheco sobre o peso de sua responsabilidade para com todo o povo e a circunstância pecaminosa

em que D. Pedro e Inês vivem. O rei é advertido por seu conselheiro a se posicionar duramente contra Inês, imputando-lhe a morte: “Enquanto há ocasião, dura o pecado: / tirando-lha, ei-lo livre” (Ferreira, 1989, p. 184).

Uma tensão gradativa se desenrola, no Ato III, quando Inês descreve à Ama – pressentindo a própria morte – o sonho que tivera com seus filhos. Em um bosque escuro, na companhia dos pequenos, bravos lobos arremessaram-se contra ela e rasgaram-lhe os peitos, matando-a: “Não sei donde saíam uns bravos Lobos, / Que remetendo a mim com suas unhas / Os peitos me rasgavam. [...]”. No sonho, restava-lhe apenas a saudade. Ainda, nesse quadro, confirmando a desgraça iminente, o Coro anuncia a triste e cruel notícia: o rei vinha ao encontro para matá-la. Finalmente, cumprir-se-ia o sonho de Inês.

Coro
Tristes novas, cruéis,
Novas mortais te trago, Dona Inês.
Ah coitada de ti, ah triste, triste!
Que não mereces tu a cruel morte,
Que assi te vem buscar.
(Ferreira, 1989, p. 204).

No Ato IV, acontece o encontro dramático entre Inês e o Rei. Inês implora perdão e exalta a grandeza do amor existente entre ela e D. Pedro, tendo seus filhos como fruto. O momento que se segue é marcado por dor e desespero. O ápice da dramaticidade da obra, que acontece neste Ato, se apresenta quando Inês se despede de seus pequenos filhos. A princípio, sensibilizado diante da cena e de tão grande sofrimento, o rei a perdoa e a deixa ir:

Ó mulher forte!
Venceste-me, abrandaste-me. Eu te deixo.
Vive, em quanto Deus quer.
(Ferreira, 1989, p. 204).

Os conselheiros, no entanto, dão lugar à razão e, logo, convencem o rei de que seu perdão representará desonra para o poder régio e para o futuro da nação: “Pacíficas teu Reino: a ti seguras” (Ferreira, 1989, p. 222). D. Afonso, dividido entre sua humanidade e poder, entrega aos conselheiros a decisão de dar destino à vida da pobre mulher: “Eu não mando, nem vedo, Deus o julgue. / Vós outros o fazei, se vos parece” (Ferreira, 1989, p. 223). Eles decidem matá-la.

No Ato V, D. Pedro revela angústia pela possibilidade de perder sua amada e julga ser a saudade a causadora de tais pensamentos tristes. Não tarda, porém, para que o mensageiro lhe traga a notícia da morte de Inês: “É morta Dona Inês, que tanto amavas” (Ferreira, 1989, p. 230). A última parte do texto é composta pela fala de D. Pedro, que se sente culpado pela morte da mulher. Ele promete ficar até que seja consumada a vingança aos seus executores e jura que seus filhos serão infantes.

[...]
Tu serás Rainha, como foras.
Teus filhos, só por teus serão Infantes.
Teu inocente corpo será posto
Em estado Real: o teu amor
M'acompanhará sempre, té que deixe
O meu corpo co teu; e lá est' alma
Descansar com a tua sempre.
(Ferreira, 1989, p. 234).

Camões, por sua vez, no episódio que configura o terceiro canto d’*Os Lusíadas*, inicia-o com uma breve menção ao fato, inserindo-o entre os memoráveis casos de desterramento (“Tornado Afonso à Lusitana terra / [...] o caso triste e dino de memória, / que do sepulcro os homens desenterra” – Camões, 2010, p. 136); em seguida, no entanto, o tema envereda para o campo amoroso, dirigindo-se ao Amor:

Tu, só tu, puro amor, com força crua,
que os corações humanos tanto obriga,
deste causa à molesta causa sua,
como se fora pérfida inimiga.
Se dizem, fero Amor, que a sede tua
nem com lágrimas tristes se mitiga,
é porque queres, áspero e tirano,
tuas aras banhar em sangue humano.
(Camões, 2010, p. 136).

Na sequência, o foco narrativo do poema épico recai sobre Inês de Castro, chorando com saudades do Príncipe. A estrofe inicia-se com um verso impregnado de lirismo, que enquadra a protagonista (“Estavas, linda Inês, posta em sossego, / De teus anos colhendo doce fruto” – Camões, 2010, p. 136), e conclui-se com uma alusão paisagística, cujo encanto lembra os encontros das “amigas” dos *Cancioneiros*: “Nos saudosos campos do Mondego”; “Aos montes *insinuando* e às ervinhas” (Camões, 2010, p. 136). Como observa Valverde (1982, p. 246), o poeta

soube criar o ambiente que mais lhe convinha, de modo a inserir nesses versos “[...] a atmosfera purificadora do que porventura houvesse de pecaminoso no Amor e adequada a preceder a morte trágica, pondo em evidência a bárbara injustiça que ia cometer-se”.

Sem insistir em causas políticas nem em razões de Estado, segue a exposição da motivação da atitude do pai “sisudo”, que se decide por “Tirar Inês ao mundo”. Logo, desenrola-se um novo quadro: a vítima está diante do Rei. A situação e as palavras procedem das crônicas e, assim, como na tragédia de António Ferreira, segue-se o discurso de Inês. Nesse cenário, “Inês de Castro é uma das suplicantes de um poema onde a mulher, quer provenha da história, quer pertença ao plano mitológico, está destinada à prece” (Valverde, 1982, p. 247). O poeta, desse modo, dá-lhe a voz:

Ó tu, que tens de humano o gesto e o peito
(se de humano é matar uma donzela
fraca e sem força, só por ter sujeito
o coração a quem soube vencê-la),
a estas criancinhas tem respeito,
pois a não tens à morte escura dela;
mova-te a piedade sua e minha,
pois te não move a culpa que não tinha.
(Camões, 2010, p. 139).

O rei é “movido à piedade”, diante da imagem da “fraca dama delicada”, todavia “[...] o povo, com falsas e ferozes / razões, à morte crua o persuade” (Camões, 2010, p. 138). Após as súplicas de Inês, o Rei é convencido pela segunda vez, mas, novamente, a voz do povo se sobressai. O poeta, assim, faz com que seja o povo – como na situação de Cristo – quem condene: “Mas o pertinaz povo e seu destino / (Que desta sorte o quis) lhe não perdoam” (Camões, 2010, p. 140). Há uma breve recriminação contra os “brutos matadores”, seguida de três estrofes (de aspecto clássico), nas quais se evoca o sacrifício de Policena por Pirro sobre o túmulo de Aquiles, e os filhos de Tiestes por Atreu.

As estrofes que precedem as oitavas finais são articuladamente elaboradas: (a) uma compara Inês morta à bonina “cortada antes de abrir” – as “rosas do rosto” lembram a canção popular; (b) outra evoca o pranto das filhas do Mondego (função exercida pelo coro na tragédia de António Ferreira) e a “Fonte dos Amores”, que, na “Quinta das lágrimas”, serve de testemunho do cruel crime.

Quanto à vingança, ao contrário do que se previa no início (“aconteceu da mísera e mesquinha / que depois de ser morta foi rainha” – Camões, 2010, p. 136), há apenas uma rápida alusão, na estrofe CXXXV, dedicada aos dois Pedros justiceiros (o de Portugal e o de Castela). Também, diferentemente do maquiavelismo de António Ferreira, em que um dos conselheiros busca convencer Inês de que sua morte é benéfica para o Reino, o tema é aproveitado n’*Os Lusíadas* do ponto de vista de dois amantes (e não histórico) cuja felicidade é interrompida por um inútil e bárbaro crime. Nesse sentido, a pérola desse episódio – e talvez a sua base – seja: “[...] evocação de um amor que a morte vem destruir, e do amor, que tudo vence, até a própria morte” (Valverde, 1982, p. 248).

Finalizamos, aqui, o terceiro capítulo da nossa tese, no qual examinamos a influência de poetas contemporâneos a Camões que assimilaram os novos temas e formas italianizantes. No próximo capítulo, analisaremos mais de perto a influência direta de Petrarca e dos poetas petrarquistas italianos.

4 FRANCESCO PETRARCA E OS POETAS PETRARQUISTAS – A INFLUÊNCIA ITALIANA

*“Quando entre as outras damas se demora
Amor no belo rosto que é o dela,
quanto mais qualquer outra é menos bela,
mais me cresce o desejo e me enamora.”*
(Petrarca, 2018, p. 47)

A renovação da poesia portuguesa quinhentista, como já demonstrado, ocorreu principalmente pela introdução de novos temas e formas italianizantes. Nesse contexto, o petrarquismo exerceu o papel central, orientando as principais diretrizes da poesia amorosa. Conforme o professor Vítor Manuel Aguiar e Silva (1994, p. 182), no Classicismo, entendia-se que “[...] Petrarca devia ser objecto de imitação como poeta que criara um requintado e paradigmático repositório estilístico-formal [...]”. A esse respeito, Carpeaux (2008, p. 368) complementa: “O petrarquismo tornou-se lei rigorosa”. Na literatura portuguesa, a assimilação da poesia de Petrarca ocorreu, também, por meio da influência de poetas petrarquistas do século XVI, como os italianos Jacopo Sannazzaro e Pietro Bembo e os espanhóis Juan Boscán e Garcilaso de la Vega. No que se refere a Camões, um levantamento detalhado de sua dívida para com os petrarquistas do Renascimento ultrapassaria os limites desta tese. Por essa razão, contentaremos com uma breve investigação do tema amoroso.

Para compreender a influência desses poetas sobre os portugueses, especialmente sobre Camões, é necessário retroceder alguns séculos. No panorama da literatura italiana, o século XIV – o Trecento – destaca-se por sua importância extraordinária, como afirma Otto Maria Carpeaux (2008). Até então, essa literatura não havia desenvolvido o mesmo prestígio das expressões em latim ou das literaturas provençal e francesa. Nesse período, ela se adiantou repentinamente às demais tradições europeias, criando novos gêneros, como a epopeia religiosa, a lírica pessoal, a pastoral e o conto. Por esse motivo, a literatura italiana do século XIV e as outras literaturas contemporâneas não se sincronizaram; esse fato é justificado pelo exímio estudioso e autor da *História da Literatura Ocidental*:

A Itália já possui uma literatura moderna, apoiada no renascimento das letras antigas, quando o resto da Europa se encontra ainda “nas trevas medievais”. Carducci baseava nesses fatos uma teoria

especial da literatura italiana: ela seria a continuação legítima e direta da literatura latina, só modificada pela influência do cristianismo, e por isso antecipando-se às outras literaturas europeias. De acordo com isso, iniciou-se, desde Burckhardt, a admiração ilimitada à Renascença italiana, que teria criado o homem moderno e a civilização moderna (Carpeaux, 2008, p. 243).

Foi, portanto, nesse contexto que surgiram alguns dos maiores gênios literários da Itália: Dante, Petrarca e Boccaccio, cujas obras exerceram profunda influência sobre outras literaturas europeias. No século XV, **Dante** desperta profunda admiração na Península Ibérica. Segundo Carpeaux (2008), na Espanha, Francisco Imperial, Enrique de Villena – responsável por traduzir integralmente a *Comédia* –, Juan de Mena e o Marquês de Santillana buscaram imitar o florentino, enquanto Andreu Febrer produziu uma notável tradução da *Divina Comédia* para o catalão. A literatura espanhola, todavia, acabou por relegá-lo ao esquecimento, e, na França, na Inglaterra e na Alemanha, sua presença se restringiu a vestígios dispersos até o advento dos estudos dantescos no século XIX.

Petrarca, por sua vez, teve, no século XV, um grande discípulo, o catalão Ausiàs March⁶⁶, além de um imitador espanhol, o Marquês de Santillana, e alguns tradutores anônimos na França. A sua influência internacional, porém, só se consolidou no século XVI, com poetas como Boscán e Garcilaso de la Vega, Sá de Miranda e Camões, Ronsard e Du Bellay, Wyatt, Surrey e Spenser, sem, contudo, alcançar a Alemanha.

Boccaccio foi, sem dúvida, o autor mais traduzido do século XV. Em 1429, sua obra – *Decameron* – circulava em catalão. Entre as primeiras traduções impressas, destacam-se a alemã, de 1472, a francesa, de 1485, e a espanhola, de 1496; a versão holandesa, contudo, surgiu apenas em 1564, enquanto a primeira tradução completa para o inglês data de 1620. Ainda no século XV, Diego de San Pedro, ao seguir o modelo de *Fiammetta*, alcança, em *Cárcel de Amor*, um desenvolvimento significativo do romance psicológico. No século XVI, a influência de Boccaccio na França atinge um de seus marcos mais notáveis com o *Heptameron*, de Marguerite de Navarre. Na Alemanha do mesmo período, suas obras inspiram

⁶⁶Em um excelente estudo publicado na *Revista Camoniana* de São Paulo, em 1981, a professora Nilva Mariani Gallo destaca as semelhanças entre a concepção de amor em Camões e em Ausiàs March, atribuindo-as à herança comum que ambos receberam de Petrarca e do movimento petrarquista.

narrativas de tom mais rude, enquanto na Inglaterra escritores como Greene e Shakespeare o utilizam essencialmente como fonte de enredos.

Esse panorama da recepção internacional dos grandes italianos pode até sugerir, como afirma Carpeaux (2008), uma influência maior do que a real. O petrarquismo difundido no século XVI, por exemplo, resulta menos de Petrarca em si e mais da influência de seus seguidores italianos. Em termos de impacto, a literatura do “Trecento” italiano não se compara à avassaladora presença da tradição literária francesa medieval. Mesmo no século XIV, ao norte dos Alpes, a influência italiana era praticamente inexistente.

Fazemos, aqui, um breve parêntese para esclarecer que, embora o termo “Trecento” se refira ao século XIV, seu significado literário não corresponde exatamente ao cronológico. Como observa Carpeaux (2008), o “Trecento” literário teve início ainda no século XIII e se encerrou antes do fim do século XIV. Trata-se, portanto, de um conceito estilístico, e não apenas temporal, associado à corrente que os próprios italianos da época denominaram, como discutimos no início deste capítulo: *dolce stil nuovo*. A poesia amorosa nesse estilo tem início com Guinizelli e Cavalcanti, mestres de Dante, sendo posteriormente desenvolvida por Dante e Petrarca. De forma distinta, Boccaccio, em *Fiammetta*, refina seu aspecto psicológico, enquanto no *Decameron* transforma-o em paródia, permeada por um erotismo de tom mais irreverente. Assim, como observa Carpeaux (2008), o “Trecento” se torna quase um sinônimo de “poesia de amor”.

Carpeaux (2008) traz um dado interessante que contribui significativamente para nossa tese. Como vimos anteriormente, estudamos a influência da poesia provençal e do amor cortês nas redondilhas camonianas em medida velha. Agora, convém acrescentar que certas expressões amorosas tornaram-se lugares-comuns. Esse fato, segundo o crítico, oculta um aspecto relevante: na poesia provençal, o amor manifesta-se como um sentimento absolutamente novo. Isso porque essa concepção amorosa seria incompreensível para os gregos, que não conheciam uma relação “enfeitada” pelos sentimentos, limitando-se ao casamento de caráter utilitário.

Carpeaux (2008), também, observa que, entre romanos, o amor aparece como paixão sexual (Eros), permeada por frustrações. Essa concepção, identificamos no discurso de Pausânias, em *O Banquete*, de Platão (2012, p. 43): “O erotismo que inflama tais homens pelas mulheres [...] observe-se que se erotizam

mais pelos corpos do que pelas psiques. Sempre que podem, procuram os jovens menos inteligentes. Visam só o ato; se belo ou não, pouco lhes importa”.

A moral cristã, todavia, excluiu o erotismo. No contexto feudal, o cristianismo manteve uma concepção utilitária do amor, típica dos proprietários de terras: as filhas dos senhores feudais da Provença eram entregues em casamento, sem consentimento e sem envolvimento afetivo, em uma dinâmica semelhante à negociação de propriedades. Pouco depois, na Itália, o amor assume simultaneamente um caráter religioso e filosófico; por isso, Dante encerra seu poema cósmico com uma afirmação de fé: “*Amore che muove il sole e l’altre stelle*”⁶⁷ (Carpeaux, 2008, p. 246).

Essa mudança fundamentou-se, segundo Carpeaux (2008), em motivos psicológicos e sociais. Convém lembrar que os vassalos (também, trovadores) que se encontravam nas cortes dos grandes senhores feudais da Provença dependiam financeiramente do senhor e da benevolência da senhora. Esta, por sua vez, entregue em casamento sem autonomia, encontrou nas relações com os vassalos novos sentimentos de amizade. O erotismo dessas relações, portanto, era limitado pelo rigor da dependência feudal. O amor dos trovadores provençais, sempre dirigido a uma dama de posição social superior, assumiu a forma de um código jurídico. Nas famosas “cortes de amor”, por exemplo, discutiram-se questões relacionadas à etiqueta erótica, cujos resultados foram codificados, em 1324, nas *Leys d’Amors*, de Toulouse.

Nas poesias do *dolce stil nuovo*, a paixão erótica, também, não se manifesta; ao contrário, tudo é espiritualizado. A tradição cede lugar à filosofia escolástica e à teologia, enquanto a alegoria se torna mais frequente e a forma artística mais rigorosa. Além disso, surgem novas estruturas estróficas, culminando no soneto. Desse modo, os primeiros poetas desse estilo expressaram diferentes concepções do amor. Em Guido Guinizelli, encontra-se a ideia da elevação espiritual do homem por meio da contemplação da beleza, personificada na “Donna”. Para ele, o amor era “a luz interior” de sua poesia.

Guido Cavalcanti, por sua vez, parte de um subjetivismo cético, atravessa um espiritualismo de ressonância herética e, por fim, alcança uma compreensão religiosa de suas angústias. Paradoxalmente, a morte se apresenta como o desfecho de seu amor. Segundo Hernâni Cidade (1992), Dante, de modo semelhante,

⁶⁷ “Amor que move o sol e as outras estrelas” (tradução nossa).

promove uma espiritualização ainda mais profunda do amor; o poeta vê na mulher amada (Beatriz) a personificação do amor redentor e da fé revelada. É ela quem o conduz ao Céu, onde mostra e explica as verdades que levam à salvação da alma.

Francesco Petrarca, ademais, assumiu a missão de reelaborar o legado lírico provençal, enriquecendo-o com sua cultura humanística, sua capacidade reflexiva e sua sensibilidade artística, além de uma “[...] sincera comoção com a realidade moral de sua paixão por Laura” (Cidade, 1992, p. 119). O poeta florentino dominou a lírica amorosa, exercendo influência do Renascimento ao Neoclassicismo, com ressonâncias que perduram até hoje. Foi dele que Camões herdou o apreço por transcendentalizar a figura feminina, conferindo-lhe traços de estatuária gótica e elevando-a a um ideal de perfeição e plenitude (Moisés, 1997). Por isso, cabe aqui uma atenção maior a Petrarca e sua influência sobre Camões, cuja poesia assimilou e ressignificou os elementos petrarquistas, integrando-os à sua própria expressão lírica.

4.1 PETRARCA E O PETRARQUISMO DE CAMÕES

Dois séculos separam o poeta lusitano d’Os *Lusíadas* do florentino das *Rimas*, cuja genialidade marcou profundamente a cultura europeia. Poucos, como ele (Petrarca), tiveram o privilégio de se inserir e se projetar em tantos contextos. Seu “código literário”, o Petrarquismo, como bem observa a professora Rita Marnoto (2011a), repercutiu não apenas na literatura, mas também em outras artes, como a pintura e a música, além de influenciar o pensamento e outros campos do saber. Seus poemas refletem a expressão de um sentimento que se volta para si mesmo, enraizado em sua experiência como amante e cristão. Como destaca Hernâni Cidade (1992, p. 120), “[...] 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”.

Segundo o pesquisador Gian Mario Anselmi (2005), a formação cultural de Petrarca baseou-se, essencialmente, na tradição clássica mediterrânica e na literatura medieval europeia, em suas diversas ramificações. No campo filosófico, o poeta confrontou-se com os antigos gregos e, de sua profunda conexão com os clássicos, confidenciou a Boccaccio: “Li Virgílio, Horácio, Boécio e Cícero, não uma,

mas mil vezes, e não me limitei a percorrê-los, mas li-os e estudei-os com cuidado infinito” (Petrarca, 2018, p. 8). Ele, também, os referencia em seus versos:

Se Virgílio e Homero houvessem visto
esse sol que contempla o olhar meu,
teriam posto todo o esforço seu
em dar-lhe fama, achando estilo misto
(Petrarca, 2018, p. 271).

Nascido em Arezzo, no interior da Toscana, em 1304, o poeta pertenceu a uma família de tabeliães renomados do partido dos guelfos. Seu pai, inclusive, foi amigo de Dante. Sem residência fixa, percorreu a Europa, onde pôde aprofundar seu interesse pela filologia e pelo Humanismo nascente na Itália. Entre 1313 e 1316, viveu em Carpentras com a mãe, estudando latim, gramática, dialética e retórica. Entre 1327 e 1347, residiu em Avignon, então sede do papado e um dos principais centros de efervescência cultural da época, onde se reuniu grande parte dos primeiros filólogos e humanistas do século XIV (Nepomuceno, 2008).

Em Avignon, o humanista tornou-se pesquisador e intelectual da corte. Nessa função, rastreou documentos perdidos e recuperou códigos importantes, como as *Décadas de Tito Lívio*, realizando um trabalho filológico que, segundo o professor e pesquisador de Petrarca, Luís André Nepomuceno (2008), revelou-se, para sua época, moderno e impensável. As viagens, também, possibilitaram, aos trinta anos, construir uma biblioteca extraordinária, tornando-o um dos maiores bibliófilos do século. Além disso, foi poeta laureado, recebendo a coroação no Capitólio, em Roma.

De acordo com Nepomuceno (2008), em 1345, fugindo dos conflitos civis de Parma, o poeta descobre, em Verona, um códice das cartas de Cícero a Ático, ainda pouco conhecido na Idade Média. Após sua vida na corte e suas viagens, Petrarca passou a residir em Veneza e, posteriormente, em Pádua e Arquà, dedicando-se às letras e à política, cuja influência repercutiu, mais tarde, no mundo moderno. Como ressalta o historiador Jacob Burckhardt (2009, p. 200):

Petrarca está presente hoje no pensamento da maioria como um grande poeta italiano; entre seus contemporâneos, pelo contrário, sua fama advinha em muito maior grau do fato de que ele, por assim dizer, representava a Antiguidade em pessoa, imitando todos os gêneros da poesia latina e escrevendo cartas cujo valor, na qualidade de dissertação acerca de determinados tópicos da

Antiguidade, se hoje não mais entendemos, é perfeitamente compreensível para uma época na qual inexistiam ainda os manuais.

A partir do Romantismo, sua vida e suas contribuições para o campo das ideias foram revisadas por diversos estudiosos de gerações posteriores. No âmbito literário, o “fenômeno de modelização”, que se processa a partir da obra de Petrarca, despertou o interesse de pesquisadores e críticos literários (Marnoto, 2011a). Segundo a professora Rita Marnoto (2011a, p. 670), “o código petrarquista teve largo impacto no domínio da literatura neolatina e das várias línguas modernas, no âmbito dos mais diversos gêneros literários, ao longo dos tempos”. Adicionalmente, Carpeaux (2008, p. 262) expressa:

Não é fácil admitir isso hoje. A poesia de Petrarca parece a mais gasta do mundo; pois as suas expressões e metáforas foram mil vezes repetidas e imitadas em todas as línguas, e qualquer dos seus versos nos lembra imediatamente outros versos que já conhecíamos. A poesia petrarquesca virou imenso lugar-comum. Mas Petrarca não é petrarquista. O seu amor é paixão sincera, e o *Canzoniere* constitui um grande drama de amor, ou antes uma epopeia psicológica coerente: da sexta-feira santa, na qual viu Laura pela primeira vez, até os dias da velhice, sem a capacidade de esquecer [...].

Neste estudo, interessam-nos os aspectos da lírica petrarquiana⁶⁸ que influenciaram a produção camoniana, especialmente a sua concepção de amor. Para Rita Marnoto (2011b), o petrarquismo na obra de Camões constitui um código estruturante que se manifesta nos gêneros lírico, épico e dramático, bem como nas cartas. O poeta português, longe de reduzir sua obra a um mero fenômeno de repetição, transforma suas composições em um espaço de expressão pessoal, associando-as a outros códigos do Renascimento e do Maneirismo, além de referências épicas, como os modelos herdados da Antiguidade Clássica, a poesia cortesã e o neoplatonismo. Para Carpeaux (2008, p. 407-408), “[...] o lugar de Camões, tão grande poeta lírico e talvez o maior de todos os petrarquistas do século, está, no entanto, acima e, neste sentido, fora da corrente petrarquesca”.

Dentre as possibilidades de imitação compositiva a que Camões recorre em relação a Petrarca, destaca-se o tratamento dos mesmos temas por meio da modelização de subcódigos estilístico-retóricos petrarquistas; além das formas, pela adoção de determinadas composições, como o soneto e a canção. Em relação aos

⁶⁸“Petrarquiano” refere-se a Petrarca, enquanto “petrarquista” designa seus seguidores.

temas, Cabral (1994) destaca: o retrato idealizado da amada (“Um mover d’olhos, brando e piedoso”; “Ondados fios de ouro reluzente”); os efeitos contraditórios do amor (“Amor é fogo que arde sem se ver”; “Tanto de meu estado me acho incerto”); e a invocação da natureza (“Alegres campos, verdes arvoredos”; “A fermosura desta fresca serra”).

Um importante apontamento faz o professor brasileiro da Universidade Federal de Minas Gerais Wander Melo Miranda ([19??], p. 55): “Ocorre que, muitas vezes, o verso petrarquista, quando transposto para o universo poético camoniano, nele adquire ressonância própria, diversa daquela do espaço de origem”. Nesse sentido, segundo a pesquisadora portuguesa Rita Marnoto (2011b), Camões introduziu nuances importantes: o sujeito poético ganhou maior autonomia em relação às entidades abstratas que antes dominavam sua esfera interior (o fado, o tempo, o destino ou a Providência), como nos mostram os versos: “O tempo busca e acaba o onde mora / qualquer ingratidão, qualquer dureza, / mas não pode acabar minha tristeza” (Camões, 2023, p. 116); o tempo e o espaço foram subjetivados, por exemplo: “Tem o tempo sua ordem já sabida” (Camões, 2023, p. 148); e a figura feminina recebeu novos contornos, como exemplificam os versos:

Enfim, Senhora, em vossa compostura
ela a apurar chegou quanto sabia
de ouro, rosas, rubis, neve e luz pura.
(Camões, 2023, p. 64).

Falando mais sobre a figura feminina, segundo Moniz (1998, p. 48), “[...] o chamado retrato petrarquista da Mulher chega aos poetas da Península Ibérica através de uma depuração estilística submetida por Bembo e outros petrarquistas do século XV/XVI”. Desse modo, Camões estabelece uma continuidade na construção de uma paisagem essencialista, à maneira de Petrarca, na qual a presença da mulher se destaca e se entrelaça à ambientação, refletindo o estado de espírito do poeta (Marnoto, 2011b). A fim de compreender com mais clareza como esse processo se manifesta na poesia de Camões, confrontamos os sonetos “Esta alma tão gentil que assim nos parte”, de Petrarca, e “Alma minha gentil, que te partiste”, de Camões.

De Petrarca:

Esta alma tão gentil que assim nos parte,
chamada antes de tempo à outra vida,

se no alto quando deve é acolhida,
terá do céu a mais beata parte;

ficando entre o terceiro lume e Marte,
seja a vista do sol descolorida,
que a ver beleza infinda dela tida
cada alma digna à volta se reparte.

Se sob o quarto ninho tem pousio
cada' uma das três fora menos bela
e só essa teoria fama e brio;

no quinto ninho não morara ela,
mas a voar mais alto, bem me fio
com Jovem ser vencida toda a estrela.
(Petrarca, 2018, p. 77).

De Camões:

Alma minha gentil, que te partiste
tão cedo desta vida, descontente,
repousa lá no Céu eternamente
e viva eu cá na terra sempre triste.

Se lá no assento etéreo, onde subiste,
memória desta vida se consente,
não te esqueças daquele amor ardente
que já nos olhos meus tão puro viste.

E se vires que pode merecer-te
alguma cousa a dor que me ficou
da mágoa, sem remédio, de perder-te.

Roga a Deus que teus anos encurtou,
que tão cedo de cá me leve a ver-te,
quão cedo de meus olhos te levou.
(Camões, 1997, p. 116).

Ambos os poemas, no plano temático, exploram o distanciamento da figura feminina, representando-a como um ser angelical (“alma gentil”), dotado de qualidades espirituais, à maneira do *dolce stil nuovo*. Para além do tema, no plano formal, observa-se a imitação do início da composição em termos discursivos: “Esta alma tão gentil que assim nos parte” (Petrarca, 2018, p. 77); “Alma minha gentil, que te partiste” (Camões, 1997, p. 116). Os demais versos do soneto de Camões, no entanto, seguem de maneira autônoma. Esse procedimento, amplamente adotado por poetas petrarquistas, também, encontra precedentes na técnica da glosa⁶⁹.

⁶⁹ Técnica empregada em composições como o Vilancete e a Cantiga, amplamente utilizadas no *Cancioneiro Geral*, de Garcia de Resende. A partir de um mote, de dois ou três versos, o poeta desenvolve o tema nas estrofes seguintes, denominadas “glosa”.

Voltemos ao tema principal, o distanciamento da amada, como indicam os dois textos, se deve a uma causa comum: a morte, que os “anos encurtou”: “chamada antes do tempo à outra vida” (Petrarca, 2018, p. 77); “tão cedo desta vida, descontente, / repousa lá no Céu eternamente” (Camões, 1997, p. 116). Essa fatalidade é responsável pelo afastamento temporal e espacial entre o sujeito e a sua amada, contribuindo para uma atmosfera de fantasia que evidencia a impossibilidade de aproximação entre vida terrena e mundo do além. Isso, confirmamos nos últimos tercetos de cada poema:

No quinto ninho não morara ela,
mas a voar mais alto, bem me fio
com Jovem ser vencida toda a estrela.
(Petrarca, 2018, p. 77).

Roga a Deus que teus anos encurtou,
que tão cedo de cá me leve a ver-te,
quão cedo de meus olhos te levou.
(Camões, 1997, p. 116).

A partir desses versos, percebemos a presença intensa e marcante da mulher, ainda que descrita à distância (Marnoto, 2011b). No soneto de Petrarca, ela atinge a mais alta ascensão espiritual (“mas a voar mais alto, bem me fio / com Jove ser vencida toda a estrela.”), sendo o expoente de nobreza, graça e gentileza, além de reunir qualidades morais e físicas: “alma tão gentil”, “alma digna”, “beleza infinda”. Vasco Graça Moura (2018), tradutor e estudioso das *Rimas* de Petrarca, ressalta que a mulher amada se manifesta, na obra do poeta, como “[...] uma espécie de emanção divina que tem o seu lugar cativo no céu [...]”. Essa ideia se confirma nos versos: “se no alto quando deve é acolhida, / terá do céu a mais beata parte”.

Camões recorreu aos mesmos recursos para idealizar espiritualmente a amada e exaltar suas qualidades (“alma minha gentil”). No soneto em análise, o poeta utilizou os mesmos substantivo e adjetivo, substituindo o advérbio (“tão”) pelo pronome possessivo (“minha”); essa troca não pode ser considerada um descuido ou erro do poeta, mas, sim, uma escolha intencional e objetiva; como observa Marnoto (2011, p. 682), “os elementos petrarquistas que a caracterizam são frequentemente reelaborados de modo a realçar o sofrimento amoroso [...]”. Ao confrontar integralmente os primeiros quartetos, observamos essa habilidade de

Camões ao recriar os versos de Petrarca, alternando o elogio à amada com a expressão do próprio eu. Vejamos:

Em Petrarca:

Esta **alma tão gentil** que assim nos parte,
chamada antes de tempo à outra vida,
se no alto quando deve é acolhida,
terá do céu a mais beata parte;
(Petrarca, 2018, p. 77, grifos nossos).

Em Camões:

Alma minha gentil, que te partiste
tão cedo desta vida, descontente,
repousa lá no Céu eternamente
e viva eu cá na terra sempre triste.
(Camões, 1997, p. 116, grifos nossos).

Em Petrarca, os quartetos bem como os tercetos que compõem o soneto concentram-se na descrição e transcendentalização da mulher. Em Camões, por sua vez, há uma oscilação entre a exaltação da figura feminina e os sentimentos do eu lírico. No final de cada quarteto, há um verso que remete ao eu: (1) “e viva eu cá na terra sempre triste”; (2) “que já nos olhos meus tão puro viste”. Nos tercetos, o sujeito lírico volta-se para a própria dor: “alguma cousa a dor que me ficou”, além da evocação da morte como possibilidade de reencontro: “Roga a Deus que teus anos encurtou, / que tão cedo de cá me leve a ver-te”. Nesse sentido, confirmamos o que aponta Marnoto (2011b, p. 682), a mulher, em Camões, “[...] é o centro descentrado de uma existência cujo verdadeiro centro é o poeta, pelo que carrega em si toda a complexidade do petrarquismo camoniano”.

Observamos, ainda, a escassez de referências a características físicas, situadas no mundo sensível, e, por outro lado, a predominância das qualidades morais, que pertencem ao mundo inteligível, remetendo-nos, também, à ideologia platônica. Nesse soneto, a influência petrarquista é especialmente nítida no ideal de beleza feminina e nas qualidades morais atribuídas à mulher, expressas por meio de uma adjetivação abstrata (“gentil”, “descontente”). Além disso, seguindo a tradição de Petrarca, as qualidades morais prevalecem sobre as físicas, de modo que o fascínio do sujeito lírico decorre, sobretudo, da beleza espiritual da amada (Cabral, 1994).

Perpassa a obra dos poetas uma característica predominante do *dolce stil nuovo*: a influência da concepção *stilnovista* do Amor. De acordo com essa

concepção, pela adoração à mulher-anjo, o amante adquire perfeita humildade e suprema elevação espiritual, propícios ao fortalecimento moral e à ascensão a Deus. Esse processo, todavia, revela-se inatingível, e o amante se vê imerso em um espaço vazio, oscilando entre o divino e o terreno. Trata-se da insatisfação gerada pelo intenso conflito entre o corpo e o espírito, entre os impulsos terrenos e as aspirações espirituais. Vislumbra-se, ainda, em suas composições, um conflito íntimo entre a aspiração a um amor elevado e as loucuras do desejo, como nos versos do soneto: “Desejo me esporeia, Amor me guia”:

Desejo me esporeia, **Amor** me guia,
prazer me arrasta, usança me transporta,
esperança me ilude e reconforta
e a mão direita ao coração me envia
(Petrarca, 2018, 301, grifos nossos).

“Para Petrarca coexistem, no Amor, uma dimensão física e outra metafísica, gerando-se uma tensão entre o lado terreno e o lado divino que acaba por resolver-se em favor deste último” (Moura, 2018, p. 22). Nessa mesma concepção, proveniente da idealização da mulher, embora também distinta dela, a figura feminina aparece como indutora da paixão, da tortura amorosa e, ainda que contra a sua vontade, da renúncia: “fala e pensar em doce elevação, / com suspiros quebrados e suaves: / destes encantos transformado sou” (Petrarca, 2018, p. 303). E, por vezes, seus versos deixam entrever a profunda frustração do poeta por lhe ser negado o que esperava receber da dama (Laura): “Cego e cansado ao que não for meu dano, / que anseio dia e noite, chamar venho / só Amor, minha dama e a Morte aqui” (Petrarca, 2018, p. 302).

A mulher, por sua vez, é retratada como um repositório de virtudes e qualidades físicas e morais que correspondem à perfeição⁷⁰. Seus atributos são enaltecidos conforme os padrões da época, seguindo uma hierarquia que privilegia, sobretudo, os cabelos e os olhos, mas que se estende também às mãos, à tez e ao porte. É uma figura constantemente representada e mantida viva na memória. Assim, o poeta escreve:

Graças que a poucos largo céu destina:

⁷⁰ Esse ideal de beleza e perfeição já havia sinalizado o autor do *Cântico*: “Tu és toda formosa, querida minha, e em ti não há defeito” (*Cântico* 4, 7).

rara virtude, não de humana gente,
sob um **loiro cabelo**, adulta mente,
em dona humil, **beleza alta e divina**;

singular alegria e peregrina,
cantar que dentro de alma mais se sente,
andar celeste, doce espírito ardente
que o duro quebra e a altivez inclina
(Petrarca, 2018, p. 303, grifos nossos).

Os cabelos loiros, a beleza divina, a alegria singular, o andar celeste e o espírito doce e ardente, todos esses elementos corroboram para a construção da imagem perfeita da mulher. Ademais, a idealização da figura feminina se concretiza em retratos cujos aspectos físicos adquirem uma impessoalidade convencional: os olhos são claros, os cabelos louros, as faces rosadas. Em certos casos, o poeta recorre a metáforas e imagens codificadas, associando os atributos femininos à natureza, e Camões o imita:

a) **os cabelos têm a cor do ouro:**

“A de rosto de neve e oiro em cabelo”
(Petrarca, 2018, p. 310).

“no cabelo o valor do metal louro”
(Camões, 2023, p. 64).

b) **os olhos resplandecem como o sol:**

“um sol e outro como dois levantes,
de beleza e de luz tão semelhante”
(Petrarca, 2018, p. 348).

“Vossos olhos, Senhora, que competem
co sol em fermosura e claridade”
(Camões, 2023, p. 52).

c) **as faces lembram rosas:**

“Oiro, perlas, flor’s em vermelho e branco”
(Petrarca, 2018, p. 95).

“do belo rosto as rosas, por quem mouro”
(Camões, 2023, p. 64).

d) **a boca é composta de pedras preciosas:**

“onde as perlas em que abre como laio
doces falas [...]”

(Petrarca, 2018, p. 311).

“Pôs na boca os rubis [...]”
(Camões, 2023, p. 64).

Os aspectos espirituais, igualmente relevantes, são marcados pela serenidade, pela doçura do riso e pela brandura dos gestos contidos. Petrarca descreve Laura, a mulher amada, como “[...] doce e pura, plena de realização do ideal das perfeições físicas e morais” (Cidade, 1992, p. 120). Os vocábulos selecionados de suas *Rimas*, apresentados no quadro a seguir, evidenciam esse retrato idealizado da mulher, exaltando suas qualidades físicas (olhos luminosos, cabelos loiros, pele clara, voz suave e traços angelicais) e suas virtudes (pureza, honestidade, elevação moral e nobreza de espírito, expressas em termos como “alma grande” e “coração gentil”). Nessa mesma tradição, Camões, ampliando o repertório estilístico petrarquista, destaca-se especialmente pelo uso de metáforas que associam a perfeição física da amada a elementos preciosos (ouro, rubis, rosas, pérolas, corais), compondo, quase pictoricamente, a imagem feminina.

No quadro a seguir, apresentamos uma seleção de expressões que exemplificam o repertório linguístico de ambos os poetas. A partir da comparação, destacam-se a recorrência de certas expressões e a introdução, por parte de Camões, de novos vocábulos na caracterização da figura feminina.

Quadro 7 - A mulher no petrarquismo: repertório e imagem

Físico	Repertório linguístico de Petrarca	Repertório linguístico de Camões
Olhos	“belos raios”, “de amor”, “belo”, “lume”, “ledos”, “lumes castos”, “doce lume”, “olhos benditos”, “tão doce”, “reluzentes”, “de doçura”, “belos lumes”, “as estrelas”, “astros fiéis”, “radiante”, “sereno”, “luz alta e severa”.	“vista branda e rigorosa”, “bela vista”, “suaves e serenos”, “fermosura e claridade”, “brando e piedoso”, “lindo”, “belo”, “claro e manifesto”, “claros”, “verdes”, “fermosos”, “luz Febeia”, “um sol”, “dois levantes”, “luz”.
Cabelos	“loiros”, “fios de oiro”, “de ouro”, “loiras tranças”, “crespo”, “diamante e ouro”,	“metal louro”, “d’ouro”, “fios de ouro reluzente”, “desatados”, “ondados”, “ouro fino”, “ouro”.
Riso/boca	“doce e manso”, “humilde”, “doce”, “angelical, a encherem perla, rosas”, “perlas”, “de neve”.	“doce”, “brando e honesto”, “honesto riso”, “de perlas e corais”, “de coral”, “dentes cor de neve”, “perlas preciosas orientais”, “rubi”.

Rosto	“belo”, “claro”, “palidez gentil”, “ledo e belo”, “de neve”, “mais branca e mais fria que a neve”.	“composição* alta e milagrosa” (*perfeição); “lindo”, “doce e humilde”, “do belo rosto as rosas”, “cavinhas no rosto”, “mais branca que a neve pura”, “neve”, “rosas”.
Busto	“alvo”.	“neve”.
Mãos	“clara, suave, angélica, divina”, “alvas”.	“de prata”, “bela”, “alvas e cheias”.
Voz	“angelical”, “doce fala”, “fala tão macia”.	
Testa	“ouro fino e fria neve”.	“branca e bem talhada”, “jardim”, “parece de marfim”.
Cílios	“ébano”, “belo e sereno”.	
Porte	“angélica forma”, “angélico perfil”, “manso, humilde e bem composto”, “honesto”, “honesto passo”.	“formosura e vulto honesto”, “beleza ideal”.
	Imagem estilizada de Petrarca	Imagem estilizada de Camões
Espiritual/moral	“doce guerreira”, “alma grave”, “gentil dama”, “espírito gentil do paraíso”, “gentil coração”, “divina beleza”, “alma humil”, “divina imagem”, “virtude, honra, beleza”, “manso o coração”, “gentil, santa, sábia, cortês, honesta e bela”.	“Dama excelente”, “celeste formosura”, “angélica beleza”, “singular”, “angélica figura”, “luz pura”.

Fonte: a autora.

Descrição: o quadro, composto por três colunas e treze linhas, apresenta a caracterização da mulher petrarquista, dividida em dois aspectos: físico e espiritual/moral. À esquerda, todos os termos caracterizadores são retirados das *Rimas*, de Petrarca (2018) e, à direita, das *Rimas* de Camões (1994).

Na configuração do retrato feminino, Camões renovou seu repertório ao introduzir o “verde” como a cor dos olhos da amada, herança da poesia dos *Cancioneiros*, associando-o à esperança de reciprocidade amorosa e à natureza (como o limão e os campos), a qual lhe empresta encanto e beleza. O poeta dá continuidade, todavia, ao uso dos olhos como recurso metafórico, empregando termos como “luz”, “fogo” e “sol”. Essa caracterização dos olhos justifica-se pela concepção atribuída a eles na poesia do *dolce stil nuovo*.

Conforme explica o professor Aguiar e Silva (1994, p. 235), “[...] os olhos e o olhar têm importância temática fundamental: é pelos olhos que o amor entra no coração, os olhos dão a conhecer a beleza da amada, a luz dos olhos é pura

manifestação da alma e reflecte o próprio esplendor divino”. Na tradição bíblica, os olhos também estão associados à luminosidade. No *Evangelho de Mateus* (Capítulo 6, versículo 22), lemos: “A candeia do corpo são os olhos; de sorte que, se os teus olhos forem bons, todo o teu corpo terá luz”. No *Cântico*, tal característica também é utilizada para descrever os olhos da amada: “Os teus olhos são como os das pombas e **brilham** através do véu” (*Cântico* 4, 1, grifo nosso).

Petrarca, assim, refere-se à beleza, à doçura e à força dos olhos da mulher amada, que “abrem via ao coração” (Petrarca, 2018, p. 37), e, paradoxalmente, à destruição e à morte, cuja origem e motivo são, justamente, esses mesmos olhos: “[...] no olhar, defesas erigidas, / quando o golpe mortal fez investidas / lá onde toda seta desacera” (Petrarca, 2018, p. 36). Os olhos, também, personificam a força do amor, representada por arco e setas, com a capacidade de ferir o sujeito, atingindo-o na sua essência, pela assimilação do brilho do olhar. Nos versos de Camões, os olhos da amada produzem o mesmo efeito: “As setas traz nos olhos, com que tira. / Ó pastores! fugi, que a todos mata, / senão a mim, que de matar-me vivo” (Camões, 2023, p. 70). No *Cântico*, embora o autor não se utilize das mesmas metáforas, os olhos da mulher tem efeito parecido, de modo que o amado lhe pede: “Desvia os olhos de mim, porque eles me perturbam” (*Cântico* 6, 5).

Os cabelos, igualmente, assumem papel importante. A metáfora do trançado e do entrelaçamento remete ao estado do poeta, que se sente preso e seduzido pela beleza dos “fios de ouro”. Assim, escreve Petrarca: “Entre os cabelos de ouro escondeu laço, / a que me matou Amor” (Petrarca, 2018, p. 113). Ao todo, o encanto e a singeleza feminina são dádivas da Natureza: o cabelo empresta o brilho do ouro; a clara luminosidade dos olhos resplandece a luz do sol; a pele ora assume a cor das rosas, que tingem o rosto amado, ora revela o brilho da neve fria ou da prata. Em outras situações, conserva-se uma aura de pureza e beleza majestosa, construída por meio da seleção de elementos que exaltam os dotes espirituais da figura feminina, como: “celeste”, “angélica”, “singular”. Em Petrarca, esse traço é mais expressivo, e o repertório, mais extenso.

Associada à mulher, a definição de Amor frequentemente se constrói por meio da exploração íntima do estado de enamoramento, marcado pela incerteza, e manifesta-se em um elaborado jogo de contrários, notadamente nas metáforas de “fogo e gelo” e “frio e calor”, bem como em pares de oposição, como: o mal que é bem e o bem que é mal, o sofrimento que é consolo e vice-versa, a vida que é morte

e a morte que é vida. Segundo os professores Cunha e Piva (1980), todavia, o caráter paradoxal do sentimento amoroso não é privilégio das *Rimas* de Petrarca ou da *Lírica* de Camões. Na Antiguidade, o amor era concebido como uma enfermidade; mais tarde, Petrarca e os poetas *stilnovistas* dedicaram-se a descrever as atitudes paradoxais por meio das quais o amante expressa seu sofrimento. Também nas cantigas, observa-se a desorientação do trovador diante das próprias reações perante a amada.

Camões, por sua vez, enriquece essa formulação ao submeter a análise do sentimento amoroso a uma reflexão de cunho intelectual, que, ao final, se revela ineficaz. Assim, tendo como modelo Petrarca, insuperável mestre das figuras de contraposição, na percepção de Marnoto (2011b), Camões propõe:

Amor é 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 bem querer;
É solitário andar por entre a gente;
É nunca contentar-se de contente;
É cuidar que se ganha em se perder;

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

Mas como causar pode seu favor
Nos corações humanos amizade,
Se tão contrário a si é o mesmo Amor?
(Camões, 2023, p. 47).

O tema do soneto é o amor concebido como um sentimento contraditório, expresso pela recorrência a antíteses. Estruturalmente, o poema organiza-se em duas partes: a primeira, constituída pelas duas quadras e o primeiro terceto, apresenta onze tentativas de definição do amor, formuladas em frases declarativas afirmativas que seguem uma mesma estrutura. Explicamos melhor por meio do quadro seguinte.

Quadro 8 - Estrutura dos versos

Substantivo	Verbo (ser)	Artigo indefinido	Expressão qualificativa	Frase de oposição (antítese)
-------------	-------------	-------------------	-------------------------	------------------------------

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 bem querer
	é	um	andar solitário	entre a gente
	é	-	nunca contentar-se	de contente
	é	um	um cuidar que se ganha	em se perder
	é	-	querer estar preso	por vontade
	é	-	servir a quem vence	o vencedor
	é	-	ter com quem nos mata	lealdade

Fonte: a autora.

Descrição: o quadro apresenta a análise estrutural do soneto “Amor é fogo que arde sem se ver”, organizando suas definições paradoxais do amor em cinco colunas: substantivo, verbo (ser), artigo indefinido, expressão qualificativa e frase de oposição (antítese). Cada linha corresponde a uma definição do amor, destacando o uso do verbo “é” seguido de expressões que evidenciam a contradição essencial do sentimento.

Como mostra o quadro acima, as definições (os versos) seguem uma estrutura-base: o substantivo “Amor” é seguido do verbo “ser”, conjugado na terceira pessoa do singular do presente do indicativo (“é”), acrescido de um artigo indefinido (em alguns casos, omitido), mais um substantivo (geralmente um verbo substantivado), acompanhado por uma expressão qualificativa. Em cada definição, há uma oposição (antítese), que conduz à conclusão apresentada no último terceto. Este, por sua vez, compõe a segunda parte do soneto, na qual as onze definições anteriores são superadas por uma interrogação retórica que apresenta o amor como um sentimento contraditório (“contrário a si”), mas, ainda assim, sempre desejado pelos “corações humanos”.

Ampliando a análise, observamos que, para definir o amor, Camões recorre a diversos recursos, finalizando com a chave de ouro, no último terceto. Destacam-se: as antíteses (“arde sem se ver” e outras) e a enumeração de estados psíquicos

contraditórios, que revelam a principal característica do amor (a contradição); a anáfora da forma verbal “é”; a metáfora que enfatiza a força do sentimento amoroso (“Amor é fogo”, “... ferida” etc.); o uso do artigo indefinido (“um”), coerente com a natureza indefinida do sentimento descrito; os verbos substantivados (“não querer”, “um andar”, “nunca contentar-se”, “um cuidar”) e, por fim, a interrogação final, que evidencia o poder de síntese do autor e, ao superar as tentativas de definição anteriores, apresenta a verdadeira essência do Amor:

Mas como causar pode seu favor
 Nos corações humanos amizade,
 Se tão contrário a si é o mesmo Amor?
 (Camões, 2023, p. 47).

Quanto à natureza contraditória do amor (ideia central do poema de Camões), encontramos, também, sua manifestação em diversos poemas de Petrarca. A seguir, recolhemos, novamente em um quadro, alguns versos que ilustram essa percepção do poeta e que nos permitem comprovar sua influência sobre Camões:

Quadro 9 - Antíteses petrarquistas

Poema	Versos
“Véu pôr de lado, dama, eu não vos vira” (soneto)	“Sol e sombra, calor e gelo” (Petrarca, 2018, p. 45).
“Olhos meus lassos, quando vos assento” (soneto)	“Breve conforto, longo tormento” (Petrarca, 2018, p. 48).
“Vou-me voltado atrás a cada passo” (soneto)	“Longa via, curta vida” (Petrarca, 2018, p. 49).
“No doce tempo da primeira idade” (canção)	“Morto ou vivo” (Petrarca, 2018, p. 61).
“Jovem dama por sob um verde louro” (canção)	“Gelar o fogo, arder a neve” (Petrarca, 2018, p. 75).
“Jovem dama por sob um verde louro” (canção)	“dentro só fogo e fora branca neve” (Petrarca, 2018, p. 76).

Fonte: a autora.

Descrição: a imagem apresenta um quadro com duas colunas: uma com o título “Poema” e outra com o título “Versos”. Na primeira coluna, aparecem os títulos e gêneros dos poemas (sonetos e canções); na segunda, os versos extraídos dessas obras. Cada verso evidencia pares opostos, como “sol e sombra”, “breve conforto, longo tormento” e “gelar o fogo, arder a neve”.

O quadro anterior reúne excertos de sonetos e canções de Petrarca, os quais evidenciam o uso de antíteses para expressar o caráter contraditório do amor. Essa contradição decorre da coexistência de facetas aparentemente inconciliáveis, entre as quais poderíamos destacar: (1) a operação racional *versus* a realidade sentimental; (2) a obra da carne *versus* o fruto do espírito. É dessa tensão que emerge a dialética petrarquista. Essa dialética, sustentada por um aparato estilístico-retórico refinado, reflete as próprias dilacerações interiores do amante e se abre, por essa via, à exploração dos meandros mais pormenorizados da intimidade (Marnoto, 2011b). Em uma dimensão complexa, a razão desmente os sentimentos, que, por sua vez, persistem surdos diante desse desmentido. Em outros textos de Petrarca, identificamos o amor representado como perda da razão e fonte de tormentos duradouros, como expressa o poeta no terceto final do soneto “Desejo me esporeia, Amor me guia”:

Mil trezentos e vinte e sete, ao certo,
hora de prima, dia seis de Abril,
no labirinto entrei; nem vejo u saia.
(Petrarca, 2018, p. 301).

Nesses versos, o poeta remete ao dia em que teria se apaixonado por Laura, 6 de abril de 1327, uma Sexta-Feira Santa. A metáfora do “labirinto” sugere uma realidade incontrollável e reforça o caráter irracional do amor (“no labirinto entrei”). Novas possibilidades de leitura emergem, ao relacionarmos a data do primeiro encontro com Laura à celebração do sacrifício de Cristo, em que o Amor é concebido como uma imolação sacrificial. Para Wander Melo Miranda (1983), há um contraste que pode ser explicado nos seguintes termos: “Crucificação de Cristo = Salvação” e “Imolação do poeta = Perda”. Em outro poema, cujos primeiros versos também fazem referência ao dia 6 de abril – “Era o dia em que ao sol descoloriam” –, o poeta envolve os versos do segundo quarteto em uma aura sacra:

Nem reparos ao tempo me advertiam
contra os golpes de Amor, e eu tinha andado
seguro e sem suspeita: e meus ais brado
que nessa dor comum então se ouviam.
(Petrarca, 2018, p. 37).

Preso a uns “belos olhos”, o eu lírico, desarmado, sujeita-se aos “golpes de Amor”, que armado com setas e arcos o fere impiedosamente; de sua parte, sacrificado e afligido pela “dor comum”, ouve-se apenas os “ais”. Camões, de modo semelhante, figura o Amor como sacrifício, oferecendo-se como a própria vítima a ser imolada: “Sacrifiquei a vida a meu cuidado, / que Amor não quer cordeiro nem bezerros” (Camões, 2023, p. 144). Em outro soneto, retoma essa mesma ideia; ao se dirigir à mulher, o sujeito lírico declara:

E, pois tendes aqui oferecida
esta alma vossa a vosso sacrifício,
acabai de faltar vossa vontade.
(Camões, 1994, p. 186).

Após essa breve exposição, parece-nos desnecessário o seguinte questionamento: Petrarca influenciou Camões? Se nos restar, porém, alguma dúvida, Vasco Graça Moura (2018, p. 27) logo nos responde: “Na poesia europeia, Camões foi dos que compreenderam mais a fundo a dimensão existencial da lírica petrarquiana e o coeficiente de absurdo irresolvido do destino humano que ela punha à vista nas suas séries de antíteses [...]”. Seu legado, ainda, permanece na figura de outros poetas do Renascimento, os quais, também, tiveram influência sobre Camões.

4.2 PIETRO BEMBO E A RENOVAÇÃO DA POESIA AMOROSA PETRARQUISTA

Imitador de Petrarca, Pietro Bembo (Veneza, 1470 – Roma, 1547) consolidou-se, segundo Carpeaux (2008), como um teórico platônico, fortemente influenciado pelo neoplatonismo de Leão Hebreu. Suas obras tiveram múltiplas edições e exerceram ampla influência em toda a Europa. Considerando que sua poesia amorosa não poderia retomar o modelo dos trovadores provençais – cuja poesia fundamentou-se em uma “expressão do amor”, na qual “reside certo anseio pela estilização do que veio a ser a transformação da vida amorosa em um jogo com regras nobres” (Fonseca; Araújo, 2013, p. 420) – nem apoiar-se nas teorias escolásticas (corrente filosófica que se desenvolveu na Idade Média, entre os séculos IX e XVI, e se caracterizou pela busca por conciliar a fé religiosa com a razão), embora ainda largamente discutidas à época, foi nos *Diálogos de Amor* que Bembo encontrou os fundamentos para a idealização e estilização da realidade,

elementos indispensáveis à construção de uma arte classicista aceitável nos círculos da sociedade italiana (Carpeaux, 2008).

Convém comentar que o século XVI é marcado por uma sensualidade exacerbada e por uma brutalidade notável nos costumes. Nesse cenário, confirma Carpeaux (2008), a associação feita por Leão Hebreu entre o amor platônico e o amor sensual exerceu considerável impacto na sociedade. Sua teoria do amor ofereceu aos poetas, incluindo Bembo, o respaldo necessário para compor poesia sensual em língua italiana. As formas métricas adotadas por ele, o soneto e a canção, eram autenticamente nacionais e, somando-se a elas, o vocabulário e a sintaxe herdados de Petrarca. Desse encontro, resultou uma poesia caracterizada por uma idealização filosófica e por um expressivo convencionalismo formal.

Em 1505 (com edição revista em 1530), Bembo publica o diálogo *Asolani*, o primeiro tratado de ampla difusão sobre o amor. Mais tarde, em 1525, embora dominasse o latim, opta por se expressar em italiano e publica, em Veneza, o diálogo *Prose della volgar lingua*, no qual afirma, com notável ousadia, a superioridade da língua italiana sobre a latina. O primeiro esboço dessa obra, escrita ao longo de vários anos, data de aproximadamente 1500 e foi dedicado, de forma explícita ou implícita, segundo Carpeaux (2008), a uma dama veneziana de quem se conhece apenas o primeiro nome: Elena.

Quanto à sua influência sobre a obra de Camões, identificamos no *Auto de Filodemo*, por meio do personagem “Duriano” (um apreciador dos prazeres terrenos e desdenhoso do amor espiritualizado), uma alusão a Bembo:

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 çafado 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 [...]. (Camões, [2025], p. 18).

De acordo com a professora Rita Marnoto (2011c, p. 65), essa fala de Duriano revela “[...] como o senso comum associava Bembo à devoção amorosa desprovida de consecução, diluindo-o entre Petrarca e os seguidores de Platão”. Além disso, documenta, de forma caricata, um fenômeno muito em voga: “[...] a discussão em torno das várias concepções de amor e da adesão a este ou àquele autor, em

matéria de teoria amorosa”. Embora não seja possível encontrar na obra de Camões uma teorização acerca do Amor da mesma forma como fez Bembo, nos *Asolani* e na sua lírica, no plano geral, conseguimos estabelecer algumas correlações entres os vários modos como os poetas conceberam o sentimento amoroso.

Nos três livros que compõem os diálogos de *Asolani*, o poeta apresenta três concepções sobre o amor, adotando uma visão neoplatônica, sem, porém, chegar a uma conclusão. Camões, por sua vez, segundo Marnoto (2011c), não segue esse método de teorização, mas retoma algumas características apresentadas por Bembo, especialmente, nos primeiro e segundo tratados. As situações paradoxais e os tormentos experimentados pelo amante (presentes no primeiro livro), por exemplo, correspondem às descrições das contradições amorosas que, em Camões, são mais intensas pela influência, também, da estética maneirista, mesmo quando comparadas a sua fonte primária (Petrarca). Servem de exemplo os versos do soneto “Tanto de meu estado me acho incerto”:

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 sinto, 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,
num'hora acho mil anos, e é de jeito
que em mil anos não posso achar um' hora.

Se me pergunta alguém porque assim ando,
respondo que não sei; porém suspeito
que só porque vos vi, minha Senhora.
(Camões, 2023, p. 40).

Assolado pelos conflitos que lhe causam o amor (explicado apenas no último quarteto), o eu lírico transmite nas três primeiras estrofes o seu estado de incerteza e instabilidade, que se manifesta no plano físico (“ardor”, “frio”), emocional (“choro”, “rio”) e mental (“desconfio”, “desvario”, “acerto”). O jogo de contrastes que se concretiza na sequência de antíteses (ardor/frio; choro/rio; todo abarco/nada aperto; fogo/rio; terra/Céu) corresponde às influências dos poetas petrarquistas (Bembo e

seu mestre Petrarca⁷¹), que anteriormente mencionamos, bem como às marcas do estilo maneirista. Tudo isso converge para a sensação de desassossego, sintetizada no verso: “É tudo quanto sinto, um desconcerto”, e expressa perfeitamente seu estado de alma conturbado.

Outra característica: o sonho com a mulher amada, em Bembo, é fonte de conforto e, em Camões, “[...] espaço de projeções de temores e de dilacerações intransponíveis” (Marnoto, 2011c, p. 65). Nos versos camonianos do soneto “Senhora, se de vosso linho gesto”, isso está posto: “em mil, porém diversas, fantasias // nas quais eu sempre ando, e sempre sonho. / E vós não cuidais mais que em meu tormento, / em que fundais as vossas alegrias” (Camões, 2023, p. 56)

Em um momento mais maduro de sua escrita, Bembo exprime (no segundo livro) um conceito de amor sincronizado à hipercodificação petrarquista e ao neoplatonismo, que resulta na contemplação e descrição da figura feminina. A professora Rita Marnoto (2011c, p. 65) bem explica esse conceito:

Aí se advoga uma forma de amar que nada deseja, centrada sobre a contemplação da beleza física e espiritual da amada, ou, estando ela ausente, sobre a respetiva recordação através da imaginação, numa atitude de sensualidade contida, que é calibrada pela harmonia de uma seleção de imagens petrarquianas.

Em torno da exaltação da figura feminina, Bembo desenvolve reflexões em *Asolani* e as manifesta, também, em várias composições de louvor. Dentre elas, a mais famosa: “*Crin d’oro crespo e d’ambra tersa e pura*”, imitada por diversos poetas, inclusive Camões. Um exemplo representativo é o soneto “Ondados fios de ouro reluzente”. Comparamos os textos:

De Bembo:

*Crin d’oro crespo e d’ambra tersa e pura,
ch’a l’aura su la neve ondeggi e vole,
occhi soavi e più chiari che ‘l sole,
da far giorno seren la notte oscura,*

*riso, ch’acqueta ogni aspra pena e dura,
rubini e perle, ond’escono parole
sì dolci, ch’altro ben l’alma non vòle,
man d’avorio, che il cor distringe e fura,*

*cantar, che sembra d’armonia divina,
senno maturo a la più verde etade,*

⁷¹ Ver seção: “3.2.1 Petrarca e o petrarquismo de Camões”.

*leggiadria non veduta unqua fra noi,
giunta a somma beltà somma onestate,
fur l'esca del mio foco, e sono in voi
grazie, ch'a poche il ciel largo destina.*
(Bembo, 2000, p. 3).

De Camões:

Ondados fios de ouro reluzente,
que agora da mão bela recolhidos,
agora sobre as rosas estendidos,
fazeis que a sua beleza se acrescente;

olhos, que vos moveis tão docemente,
em mil divinos raios encendidos,
se de cá me levais alma e sentidos,
que fora, se de vós não fora ausente?

honesto riso, que entre a mor fineza
de perlas e corais nasce e parece,
se n'alma em doces ecos não o ouvisse!

Se imaginando só tanta beleza,
de si, em nova glória, a alma se esquece,
que será quando a vir? Ah! quem a visse!
(Camões, 2023, p. 68).

Ambos os sonetos têm como tema a exaltação da beleza da amada (que, no caso de Camões, se encontra ausente), cujo retrato se constrói à imitação da teoria de enaltecimento dos dotes femininos. Essa teoria toma como modelo de qualidades físicas (os cabelos, os olhos, o rosto, os dentes, as mãos) e morais (a doçura, a graça, a honestidade) de Laura, figura de influência petrarquista na idealização da mulher.

O soneto de Bembo organiza-se em duas partes. Na primeira, composta pelos dois quartetos e pelo primeiro terceto, o poeta limita-se a descrever e a exaltar a beleza feminina, concentrando-se nos cabelos: “*Crin d’oro crespo e d’ambra tersa e pura*” (Cabelos crespos de ouro e de âmbar límpido e puro); nos olhos: “*occhi soavi e più chiari che ‘l sole*” (olhos suaves e mais claros que o sol); no riso: “*riso, ch’acqueta ogni aspra pena e dura*” (um sorriso que acalma toda dor áspera e dura); nas mãos: “*man d’avorio, che il cor dstringe e fura*” (mãos de marfim, que apertam e roubam o coração).

Na segunda parte, constituída pelo último terceto, Bembo sintetiza as qualidades físicas e morais da mulher no verso “*somma beltà somma onestate*”

(mais alta beleza, mais alta honestidade) e expressa os efeitos que elas provocam no sujeito: “*fur l’esca del mio foco*” (foram o isco do meu fogo). Por fim, dando continuidade à tradição do *dolce stil nuovo* e ao lirismo petrarquista, em que a mulher é concebida como ser superior, o sujeito lírico dirige-se a ela e exclama: “[...] *e sono in voi / grazie, ch’a poche il ciel largo destina*”.

O soneto de Camões, também, pode ser dividido em dois momentos. O primeiro, formulado em onze versos, caracteriza e exalta a beleza da amada. Semelhante ao poema de Bembo, nesses versos, Camões concentra a descrição nos cabelos: “Ondados fios de ouro reluzente”; nos olhos: “olhos, que vos moveis tão docemente”; no riso: “honesto riso, que entre a mor fineza”; nas mãos: “[...] da mão bela recolhidos”. A sequência dos elementos descritos organiza-se segundo a dicotomia neoplatônica entre ver e imaginar. Inicialmente, o retrato é reconstituído apenas pela memória, mas, ao longo dos versos, o eu lírico passa a expressar o desejo de vê-la. Isso se evidencia no uso do modo subjuntivo, ao final dos tercetos (“ouvisse” e “visse”), que exprime o anseio pelo reencontro com a mulher amada.

No segundo momento (último terceto), o eu lírico exprime esse desejo, ainda, por meio da interrogação retórica (“que será quando a vir?”), da interjeição (“ah!”) e da exclamação (“quem a visse!”). A estrofe final inicia-se com uma oração condicional (“Se imaginando só tanta beleza”); esse recurso, aliado ao advérbio (“tanta”) e aos demais elementos mencionados, contribui para conferir um tom hiperbolizante aos encantos da mulher e reforça a intensidade do desejo de revê-la.

Para concluir nossa análise, acrescentamos a explicação de Cabral (1994, p. 38). De acordo com o autor, Camões é, enquanto lírico, “[...] um poeta da ausência física. Longe da mulher amada, perdidos os bens um dia entrevistados ou ilusoriamente gozados [...], é que o poeta faz vibrar as notas mais pungentes, mais profundamente originais da sua lírica”. Nesse sentido, “Camões reelabora o modelo de Bembo, substituindo as referências ao plano divino pela ânsia de ver, efetivamente, a amada, numa perspectiva que remete para o primeiro livro dos *Asolani*” (Marnoto, 2011c, p. 65).

Além da lírica, o episódio da Ilha do Amor, em *Os Lusíadas*, apresenta alguns reflexos das *Stanze* de Bembo. “Em ambos os casos, amor é apresentado como um sentimento natural e espontâneo, que eleva o homem e a humanidade a um grau superior de perfeição e conhecimento” (Marnoto, 2011c, p. 66). Por fim, façamos

nossas as palavras da pesquisadora Rita Marnoto (2011c, p. 66): “Pietro Bembo é, pois, uma referência primordial para Camões”!

4.3 A ARCADIA DE SANNAZARO E A MODERNIZAÇÃO DO GÊNERO BUCÓLICO: ECOS EM CAMÕES

No âmbito do petrarquismo camoniano, a presença de Sannazaro (Nápoles, 1457-1530) manifesta-se especialmente, conforme Rita Marnoto (2011d), no método bucólico, no plano interdiscursivo e no uso de modelos métricos. Seu romance pastoril, a *Arcádia*, teve grande sucesso editorial (cerca de setenta edições, ao longo do século XVI) e, hoje, ocupa um lugar importante entre as obras-primas da literatura renascentista, consagrando a entrada do petrarquismo no universo pastoril. Em Portugal, sua obra encontrou ampla receptividade (Camões, inclusive, poderia tê-la conhecido por via editorial ou, até mesmo, manuscrita); além de Camões, autores como Sá de Miranda, Bernardim Ribeiro e Diogo Bernardes, também, figuram entre os principais representantes dessa influência.

Nas oitavas “A D. Antônio de Noronha, sobre o desconcerto do mundo”, citadas no início do capítulo, Camões faz menção direta ao poeta italiano: “tanger-nos na fruta Sannazzaro, / ora nos montes, ora pela areia” (Camões, 1997, p. 170). Essa referência aparece, também, na Carta III, na qual o poeta alude à tranquilidade com que seu interlocutor pode desfrutar da leitura da *Arcádia*, ao lado dos sonetos de Petrarca e das éclogas de Virgílio, três fontes fundamentais do bucolismo camoniano:

Como vos parece, Senhor, que se pode viver entre estes, que não seja melhor essa vida que vos enfada, essa quietação branda, com um dormir à sombra de uma árvore e ao tom de ribeiro, ouvindo a harmonia dos passarinhos, em braços com os *Sonetos* de Petrarca, *Arcádia* de Sannazzaro, *Éclogas* de Vergílio, onde vedes aquele que vedes? (Camões, 1977, p. 147).

Na lírica, os elementos citados acima (método, plano e métrica) encontram correspondência. Conforme apontado por Rita Marnoto (2011d), em relação ao primeiro, em um nível mais genérico, é possível identificar certa similaridade entre os quadros paisagísticos da *Arcádia* e os excertos das *Éclogas dos Faunos*.

Da *Arcádia*:

Quivi senza nodo veruno si vede il drittissimo abete, nato a sustinere i pericoli del mare; e con più aperti rami la robusta quercia e l'alto frassino e lo amenissimo platano vi si distendono, con le loro ombre non picciola parte del bello e copioso prato occupando. Et èvi con più breve fronda l'albero, di che Ercule coronar si solea, nel cui pedale le misere figliuole di Climene furono trasformate. Et in un de' lati si scerne il nodoroso castagno, il fronzuoto bosso e con puntate foglie lo eccelso pino carico di durissimi frutti; ne l'altro lo ombroso faggio, la incorruptibile tiglia e 'l fragile tamarisco, insieme con la orientale palma, dolce e onorato premio de' vincitori. Ma fra tutti nel mezzo presso un chiaro fonte sorge verso il cielo un dritto cipresso, veracissimo imitatore de le alte mete, nel quale non che Ciparisso, ma, se dir conviensi, esso Apollo non si sdegnarebbe essere transfigurato. Né sono le dette piante sì discortesì, che del tutto con le lor ombre vietino i raggi del sole entrare nel diletto boschetto; anzi per diverse parti sì graziosamente gli ricevono, che rare è quella de erbetta che da quelli non prendà grandissima recreazione. E come che di ogni tempo piacevole stanza vi sia, ne la fiorita primavera più che in tutto il restante anno piacevolissima vi si ritruova (Sannazaro, Prosa 1, 2009, p. 6)⁷².

Da *Écloga dos Faunos*:

No cume do Parnaso, duro monte
de silvestre arvoredos rodeado,
nasce uma cristalina e clara fonte,
donde um manso ribeiro derivado,
por cima de alvas pedras, mansamente
vai correndo, suave e sossegado.
O murmurar das ondas excelente
os pássaros excita que, cantando,
fazem o monte verde mais contente.
Tão claras vão as águas caminhando
que, no fundo, as pedrinhas delicadas
se pode, uma e uma, estar contando.
Não se verão ao redor pisadas
de fera ou de pastor que ali chegasse,
porque do espesso monte são vedadas.
(Camões, 1977, p. 61).

Assim como nas paisagens reveladas pictoricamente pela escola flamenga ou pela escola veneziana do século XVI, percebe-se, nos excertos, a autonomia da substância poética da natureza⁷³. Esse modo de composição bucólica remete aos

⁷² A tradução deste trecho (feita por nós) apresenta-se, na sequência, junto à análise interpretativa.

⁷³ Aqui nos referimos a um elemento importante da arte humanista da Renascença, assimilada também pela literatura, o realismo, que se manifesta no interesse do artista pelos detalhes, pela fidelidade à natureza e por sua laboriosa reprodução. Nesse sentido, segundo Letts (1981, p. 5), a obra de arte tornou-se, no Renascimento, “[...] um estudo da natureza, no qual o artista organizava logicamente todas as partes em um todo abrangente e compreensível”. A natureza, então, deixa de ser apenas ornamento (cenário) ou, ainda, personagem (como na poesia medieval) e torna-se motivo para a composição poética.

quadros de Botticelli (1445-1510)⁷⁴, constituídos por árvores frondosas, campos férteis e verdejantes, águas cristalinas e a primavera em flor, sendo também uma referência direta à natureza utópica da Arcádia virgiliana. Nesse sentido, a seleção de substantivos e adjetivos converge para a recriação da calma e da harmonia de um ambiente arquetípico, que “[...] acentua o caráter poético e mítico de todo o ambiente em que convivem pastores e divindades rupestres, e, criando um universo de significação particular, justifica o irrealismo da vida pastoril [...]” (Fraga, 1989, p. 34).

Da primeira **prosa da Arcádia**, então, extraímos as seguintes descrições exemplificadoras: “*robusta quercia*” (robusto carvalho); “*l’alto frassino e lo amenissimo platano*” (alto freixo e o agradabilíssimo plátano); “*bello e copioso prato*” (belo e abundante prado); “*diletto boschetto*” (amável bosque) e associado à “*erbetta*” (que poderia ser compreendido como “gramado”) está a expressão “*grandissima recreazione*” (grandíssimo deleite). Para sintetizar esse quadro descritivo, Sannazaro acrescenta: “*E come che di ogni tempo piacevole stanza vi sia, ne la fiorita primavera più che in tutto il restante anno piacevolissima vi si ritruova*” (E como em todo tempo ali se encontra prazer, é na florida primavera que se sente ali prazer ainda maior do que em todo o restante do ano). Dos versos selecionados da **écloga camoniana**, retiramos: “arvoredo rodeado”, “cristalina e clara fonte”, “manso ribeiro”, “alvas pedras”, “pássaros”, “monte verde”, “claras vão as águas”, “pedrinhas delicadas”.

Em meio a uma efervescência cultural marcada pelo incentivo aos estudos clássicos e, ao mesmo tempo, pela formação de uma nova língua de origem popular, o bucolismo oferecia ao escritor de Quatrocentos um terreno extremamente fértil para o florescimento do projeto literário renascentista. Desse modo, a écloga italiana tem a particularidade de ser escrita em uma linguagem designada *koine* (linguagem híbrida, formada a partir de elementos de origem toscana, latina e regional) e estar estreitamente ligada ao gênero lírico. Outra característica particular desse gênero “renovado” é a Polimetria. Conforme nos explica Rita Marnoto (1996b, p. 32):

A diversidade das modulações emotivas que nela são expressas está para a constante alteração dos modelos métricos utilizados, que vão

⁷⁴ Alessandro di Mariano di Vanni Filipepi, mais conhecido como Sandro Botticelli, foi um dos grandes pintores humanistas do século XV. Suas pinturas mais famosas são: *Primavera* e *Nascimento de Vênus*.

desde a frottola (série de decassílabos com rima interna, de antecedentes populares) e da rima em eco, à sucessão de estrofes com esquemas sempre diferentes, inspirados na canção petrarquista.

Sendo assim, em termos estruturais, *Arcádia* organiza-se pela alternância do texto em prosa e verso (“um prosímetro em que doze écloas em verso alternam com passos em prosa” – Marnoto, 2011d, p. 892). Em termos poéticos, ela segue a teoria renascentista do *imitatio*: inovadora, porém profundamente devota às obras literárias consideradas de alto valor. “Para o homem do Renascimento, o conceito de originalidade pouco tem a ver com o de espontaneidade criativa. É original o escritor que segue autores consagrados, fazendo suas as lições que deles recebe” (Marnoto, 1996b, p. 44). Desta feita, Sannazaro assimilou as inovações introduzidas por autores medievais, como Dante e Boccaccio, para então trilhar um percurso em que Petrarca se torna referência constante.

O uso alternado de prosa e verso (prosímetro), por exemplo, não é uma criação de seu tempo. Como destaca Rita Marnoto (1996b), esse modelo tradicional se encontra no tratado de Boécio (filósofo e poeta italiano, que viveu por volta do século V), *De consolatione philosophiae*, e foi cultivado anteriormente por autores medievais, como Martianus Capella, Alain de Lille e Bernard Silvestris. Todavia, sob o ponto de vista cultural e linguístico, *Arcádia* torna-se herdeira da *Vita nuova* (de Dante) e do *Ameto* (de Boccaccio). A primeira obra, produzida no final do século XIII, é essencialmente lírica: os textos em versos, que vão do soneto à canção e à balada, são acompanhados por um breve comentário, de acordo com os princípios da retórica medieval. A segunda obra, por sua vez, é um romance em prosa, no qual são inseridos poemas em tercetos.

Ciente das potencialidades do bucolismo, Sannazaro organizou, narrativamente, o texto em prosa e verso, de forma a construir um romance pastoril, isto é: “um prosímetro em que doze écloas em versos alternam com passos em prosa” (Marnoto, 2011d, p. 892). Camões, por sua vez, traz uma novidade: o cruzamento de dois componentes, o pastoril e o piscatório. Em uma evidente homenagem a Sannazaro, o poeta português – na Écloga VI – apresenta ao leitor a figura do pescador Sincero: “[...] estilo vário, / a nós novo, mas noutro mar cantando, / de um que foi nas Musas secretário: / o pescador Sincero que amansado / tem o pego de Pócrito co canto” (Camões, 1843, p. 215). Embora tenha sido o primeiro cultor da écloga piscatória (cujos protagonistas são pescadores), Sannazaro não se

utilizou desse hibridismo. Quem anteriormente o fez foi António Ferreira, na écloga denominada *Jânio*, na qual contracenam um pastor e um pescador.

Na Écloga VIII, por outro lado, Camões mantém aspectos muito semelhantes à écloga piscatória de Sannazaro (*Galatea*), começando pelo nome da ninfa (“Arde por Galateia branca e loura / Sereno, pescador pobre, forçado / de ùa estrela cruel que à míngua moura.” – Camões, 1843, p. 241). Como explica a pesquisadora portuguesa: “Trata-se, da mesma forma, do lamento de um pescador pobre por não ser correspondido no amor que lhe dedica. São muitos os temas e as fontes comuns, e também o momento do dia e o quadro natural se correspondem” (Marnoto, 2011d, p. 893).

Quanto ao metro, há esquemas diversificados; dentre eles, a alternância de versos breves e longos, uma opção difundida pela segunda écloga da *Arcádia* e aplicada nas éclogas primeira e segunda de Camões, bem como o terceto decassílabo com rima interna, cultivado por Camões nas segunda e terceira éclogas. Segundo a professora Rita Marnoto (2011d), Camões utiliza em várias composições esquemas métricos de Petrarca, que Sannazaro também emprega. A seguir, apresentamos um quadro comparativo com a indicação dos textos exemplificadores dessas ocorrências, dispostos na seguinte ordem: Petrarca, Sannazaro e Camões.

Quadro 10 - Modelo métrico petrarquista em Sannazaro e Camões

Autor	Petrarca	Sannazaro	Camões
Texto	Canção XXVI; “Chiare, fresche e dolci acque”.	“Valli riposte e sole”.	Canção IV: “Vão as serras águas”; Canção VI: “Com força de susada”; Canção VIII: “Tomei a triste pena”.

Fonte: a autora.

Descrição: o quadro apresenta três colunas e duas linhas: na primeira linha os autores (Petrarca, Sannazaro e Camões) e, na segunda, seus respectivos textos, de métrica semelhante.

Expliquemos: as canções “Vão as serras águas” e “Tomei a triste pena”, de Camões, seguem o esquema da canção “Chiare, fresche e dolci acque”, de Petrarca, imitado por Sannazaro em “Valli riposte e sole”. Segundo Rita Marnoto (2011d, p. 895), esse modelo métrico, “[...] que se abre em dois senários, medida que domina a estrofe, baseia-se na alternância entre versos longos e breves, a

marcar o ritmo da composição”. Camões pode ter diretamente adaptado esse modelo de Petrarca, isso não significa, todavia, que desconhecia o uso por Sannazaro.

Por fim, por meio dessa breve subseção, testemunhamos que os métodos literários de Sannazaro (seja na inserção do método bucólico petrarquista, seja no plano interdiscursivo e no uso de novos modelos métricos semelhantes) – assim como de outros poetas estudados ao longo deste capítulo – enriqueceram a poesia camoniana.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Chegamos ao final desta tese que, sem a pretensão de ser exaustiva, procurou apresentar os reflexos de uma herança literária, artística e, sobretudo, histórica, manifestados na obra de Camões. Assim, vemos o poeta, uma figura indissociável das circunstâncias de seu tempo, impelido pelo curso da história portuguesa: na corte, na campanha da África, na navegação, na Índia. Ele é, de fato, um poeta que encarna o espírito de seu povo. Por isso, é doloroso, como reflete José Filgueira Valverde (1982), vê-lo morrer no mesmo momento em que se desfaz o esplendor do Portugal manuelino⁷⁵. Mas o poeta se enganou ao dizer que, não satisfeito em morrer na Pátria, morreria com ela. Portugal já não podia morrer, ele a fizera (com sua pena) imortal.

O amor assume papel central na lírica camoniana, sendo explorado em uma variedade de tons. Essas variações incluem o elogio cortesão, de caráter tradicional, e se estendem até o tom mais sério, predominante na maioria das composições em *medida nova*. A complexidade dos poemas é, ainda, ampliada pela admissão de outros temas, como saudade, insatisfação, morte e o sentimento de pecado. Em relação às formas, comprovamos que a variedade da lírica não é menor. Como Sá de Miranda, Camões fez uso das redondilhas, compondo textos no mesmo estilo do *Cancioneiro Geral*, de Garcia de Resende, que, ainda, guardam, em certa medida, a frescura que os assemelha às cantigas dos trovadores. Porém, naturalmente, a maioria de suas composições se adaptam facilmente à *medida nova*, que o Renascimento pôs em voga, e alguns dos subgêneros líricos, herança da estética clássica, como: soneto, terceto, oitava rima, canção, ode, elegia, écloga.

Essas formas foram, habilmente, ajustadas ao verso decassílabo, assumindo um tom mais sério diante dos temas tratados; isso não significa que o poeta tenha resguardado as redondilhas de temas mais graves e filosófico; ao contrário, haja vista as redondilhas “Sôbolos rios que vão”. De toda forma, o poeta se envereda pelo conceptismo, criando composições engenhosas, lúdicas e enigmáticas. Camões revelou-se, também, um homem de seu tempo, de vasta cultura e talento

⁷⁵ Estilo arquitetônico que se desenvolveu durante o reinado de D. Manuel I (1491–1521), no auge da expansão marítima. As viagens inspiraram muitos dos elementos naturalistas e vegetalistas dessa ornamentação complexa, marcada pelo exagero e pela ampliação dos detalhes.

raro e, para além do conhecimento adquirido, exprimiu em sua *Lírica* a vivência de alguém experimentado no trato amoroso.

Demonstramos, assim, que a lírica camoniana assimilou e desvendou a essência conflituosa das relações amorosas, marcada, desde os primórdios da civilização, pela oposição entre corpo e espírito. Esse mesmo conflito permeia, igualmente, a relação entre o homem e a mulher e entre o ser humano e o divino, cujos vestígios se fazem presentes no livro bíblico analisado, o *Cântico dos Cânticos*. Na leitura dos textos, identificamos sinais dessa configuração do Amor, razão pela qual foi possível estabelecer uma comparação entre os versos camonianos e o *Cântico*. A análise revelou que a concepção amorosa – tal como se manifesta na lírica de Camões – oscila entre a idealização espiritual e a erotização carnal, refletindo as mesmas tensões que atravessam o texto bíblico.

Cumprimos, desse modo, nosso objetivo inicial de registrar as intertextualidades da concepção amorosa manifestada nas *Rimas* e de estabelecer um diálogo com o *Cântico dos Cânticos*, tradicionalmente reconhecido como o livro bíblico mais expressivo sobre o Amor. Examinamos, primeiramente, as duas correntes que influenciaram a visão renascentista do poeta sobre o Amor e que contribuíram para a dialética amorosa e, por conseguinte, para a dualidade da representação do feminino em sua poesia: uma, de tradição grega, responsável pela definição do amor enquanto paixão e desejo (o platonismo); e outra, de base cristã, que colaborou para a formulação de um amor espiritualizado (o cristianismo). Essas teorias atravessaram, também, a poesia medieval, fundamentada no tratado do amor cortês e no ideal cavaleiresco, a poesia *stilnovista* e a tradição petrarquista, alvos da estética clássica da *imitatio* camoniano.

Na sequência, identificamos, por meio do estudo da *medida velha* e de sua comparação com a literatura tradicional portuguesa, que, das cantigas de amor e de amigo à produção lírica camoniana do século XVI, Camões se apresenta como um experimentador capaz de observar, explorar, avaliar e anunciar os limites mais extremos da emoção e da sensibilidade humanas. Por meio das palavras, dos versos e dos ritmos, renovou a paisagem poética e valorizou a figura feminina. Distinguimos, assim, os vestígios das cantigas trovadorescas lírico-amorosas na reconstituição do retrato feminino e da natureza, em textos escritos em *medida velha*, considerando as influências histórico-literárias e os contrastes da realidade histórico-social da mulher que atravessam tanto a poesia medieval quanto a lírica

camoniana do século XVI. Confirmamos que, das cantigas trovadorescas às redondilhas camonianas, a figura feminina é exaltada por sua perfeição de caráter e espiritualidade, como também no *Cântico*.

No final da Idade Média, entre os séculos XIV e XV, a imagem estilizada da mulher começa a sofrer alterações. Os textos históricos registram a presença da mulher luxuriosa, pecadora, trapaceira e mentirosa nos meios urbanos – figura que também ganha protagonismo nas cantigas satíricas e no teatro de Gil Vicente. Camões, atento a essas transformações, incorpora esse novo perfil feminino nos retratos de Helena, Maria, Joana e Caterina. Ao contrário das cantigas de amor, em que o trovador preserva a integridade moral e social da senhora, o poeta renascentista, sem recorrer à discrição, expõe os defeitos morais dessas personagens, evidenciando os novos costumes e as artimanhas utilizadas para enganar o homem.

Neste estudo, notamos a construção da paisagem natural associada ao retrato da mulher e à configuração do espaço em diálogo com as situações sentimentais. A paisagem agradável, alegre e florida que compõe o cenário poético revela-se como reflexo do estado de espírito do poeta. Em seus textos, a Natureza está intimamente vinculada ao seu espírito enamorado, relação semelhante àquela expressa pelos trovadores nas cantigas medievais. Essa associação, contudo, torna-se mais intensa na lírica camoniana, refletindo de maneira ainda mais clara o estado interior do sujeito poético. A descrição é igualmente mais detalhada, sobretudo na aproximação entre os elementos da natureza e a beleza feminina. Como elemento simbólico dessa beleza, a paisagem e o espaço conferem verossimilhança ao retrato da mulher. Esse aspecto da poesia camoniana encontra correspondência, também, no *Cântico dos Cânticos*.

No estudo da *medida nova*, realizamos um mapeamento das influências que moldaram a lírica clássica de Camões, desde poetas portugueses do século XVI até autores italianos, espanhóis e greco-latinos. No conjunto de sua obra lírica, identificamos a fecunda influência dos clássicos: de Platão, evidentemente, mas também de Virgílio, pela maneira de conceber a natureza; de Ovídio, cujas *Metamorfoses* são constantemente evocadas; e de Horácio, que lhe lega o tema da *aurea mediocritas*, relevante nas composições voltadas ao desconcerto do mundo. Mais evidente, contudo, é a influência de Petrarca e dos poetas petrarquistas, cujo

estilo, temas, tópicos e recursos linguísticos se tornaram referência obrigatória da poesia amorosa renascentista e, conseqüentemente, da lírica camonianiana.

Influenciado pelas novas concepções sobre o amor, Camões expõe o conflito que atormenta o homem renascentista, assim como fazem Sá de Miranda, Bernardim Ribeiro e o próprio Petrarca, resultante das relações contraditórias entre o Amor e a Razão, o Amor e o Desejo. Desse modo, o amor, de um lado, manifesta-se como algo harmonioso, espiritual e elevado, sob a influência das correntes italianas e neoplatônicas; de outro, adquire contornos de um sentimento cruel e devastador, capaz de subjugar a própria razão. Nesse contexto, a representação da figura feminina passa por um processo de desmaterialização, afastando-se da poesia provençal, embora ainda conserve referências concretas. Ela se torna a intermediária entre Deus e o homem, origem do conceito de mulher-anjo. Por isso, no retrato idealizado, a amada é exaltada principalmente por suas qualidades espirituais. Quanto à descrição física, ela também alcança a perfeição, segundo os padrões da época e da influência petrarquista: olhos claros, cabelos louros e faces rosadas.

No estudo das éclogas, observamos que a maioria delas centra-se na figura masculina, enquanto a mulher aparece como uma presença ausente. Camões e Diogo Bernardes inovam ao apresentar a voz feminina; e Camões avança, ainda mais, ao confrontar as vozes masculina e feminina, como ocorre no *Cântico*. O Amor, nesse gênero poético, ocupa um espaço privilegiado, atuando como a força motriz que impulsiona toda a engrenagem poética. Ao lado da idealização feminina, de raiz petrarquista, emergem também as contradições íntimas do poeta e os paradoxos dos efeitos do amor, que abundam em sua obra, revelando a sua dialética amorosa.

Essa dialética, é válido sinalizar neste momento, também, se manifesta como expressão do próprio sentimento do homem renascentista que, apesar de promover uma grande revolução no âmbito das descobertas, não conseguiu se desvencilhar, facilmente, das características medievais, principalmente no que diz respeito à fé. Nesse sentido, o Amor é marcado por contradições, paradoxos e antíteses, ao mostrar os conflitos vividos pelo homem da Renascença. Da natureza contraditória do amor, Camões encontra em Petrarca seu mestre. Além de assimilar o retrato idealizado da amada e a invocação da natureza, que, por sua vez, é antropomorficamente associada ao sentimento de tristeza, reforçando a dimensão

afetiva das experiências amorosas. O Amor camoniano é, portanto, a síntese das concepções religiosas, filosóficas e literárias que guiaram o seu tempo, manifestando e contribuindo para a formação do pensamento de nossa civilização – hoje, em processo de rupturas e transformações.

Conseguimos, por fim, responder às perguntas formuladas no início da investigação, no que diz respeito à identificação dos fatores literários e extraliterários que serviram ao poeta, bem como à dualidade na representação da figura feminina na literatura e na sociedade. A poesia de Camões, no entanto, não nos serviu para encriptar a sua biografia; por isso, uma questão permanece em aberto: quem seria a mulher amada de Camões? Helena, Maria, Joana, Lianor, Bárbara, Dinamene...

Nossa pesquisa não termina aqui, haverá sempre motivo e desejo de ampliá-la!

REFERÊNCIAS

- ARAÚJO, M. M. de M.; FONSECA, P. C. L. **Mulher medieval e trovadorismo galego-português: o feminino e a feminização nas cantigas de amigo**. Goiânia: PUC, 2015.
- ARAÚJO, M. M. de M.; FONSECA, P. C. L. Christine de Pizan e a defesa da mulher na literatura medieval. *In.*: ARAÚJO, M. M. de M.; FONSECA, P. C. L. (org.). **Mulher, medievo e configurações simbólicas**. Goiânia: Kelps, 2017. p. 91-102.
- AGUIAR E SILVA, V. M. P. de . Maneirismo e barroco na poesia lírica portuguesa. **Centro de Estudos Românicos**, Coimbra, 1971. p. 469-470.
- AGUIAR E SILVA, V. M. **Teoria da literatura**. 8. ed. Coimbra: Almeida, 1993.
- AGUIAR E SILVA, V. M. de. **Camões: Labirintos e Fascínios**. Lisboa: Cotovia, 1994.
- ALMEIDA, I. Maneirismo. *In.*: AGUIAR E SILVA, V. M. (coord.). **Dicionário de Luís de Camões**. São Paulo: Leya, 2011a.
- ALMEIDA, I. Maneirismo em Camões. *In.*: AGUIAR E SILVA, V. M. (coord.). **Dicionário de Luís de Camões**. São Paulo: Leya, 2011b.
- AMARAL, F. P. do. Melancolia. *In.*: AGUIAR E SILVA, V. (org.). **Dicionário de Luís de Camões**. São Paulo: Leya, 2011. p. 581-586.
- AMORA, A. S. **Presença da literatura portuguesa – Era Clássica**. São Paulo: DIFEL, 1967.
- ANSELMÍ, G. M. A herança de Petrarca. *In.*: MARNOTO, R. (coord.). **Petrarca 700 anos**. Coimbra: Instituto de Estudos Italianos; Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, 2005. p. 103-119.
- BAUMAN, Z. **Amor líquido: sobre a fragilidade dos laços humanos**. São Paulo: Zahar, 2004.
- BEMBO, P. **Rime**. Torino: Einaudi, 2000.
- BERARDINELLI, C. A dimensão tradicional na poesia lírica camoniana. **Phasis**, Belo Horizonte, v. 1, n. 1, p. 70-100, set. 1973.
- BERNARDES, D. **O Lyra**. Lisboa: [s. n.], 1820.
- BERNARDO, de C. Santo. **Sermões sobre o Cantar dos Cantares**. Tradução de Fabiano Rollim. Rio de Janeiro: Permanência, 2020.
- BÍBLIA. **Bíblia Sagrada**. Traduzida em português por João Ferreira de Almeida. Revista e Corrigida. 4. ed. Barueri: Sociedade Bíblica do Brasil, 2029.

BLOCH, R. H. **Misoginia medieval e a invenção do amor romântico ocidental**. Tradução de Claudia Moraes. Rio de Janeiro: 34, 1995.

BORGES, M. do C. F. **A poesia resistência na lírica provençal, na amatoria dos Carmina Burana e na lírica galego-portuguesa**. 2022. 270 f. Tese (Doutorado em Letras) – Universidade Estadual de Maringá, Maringá, 2022.

BORGES, K. J. S. A mulher aos olhos do povo: a misoginia medieval presente em contos populares. *In.*: ARAÚJO, M. M. de M.; FONSECA, P. C. L. (org.). **Mulher, medievo e configurações simbólicas**. Goiânia: Kelps, 2017. p. 67-90.

CABALA. *In.*: AULETE, Dicionário Online de Português. São Paulo: Lexikon, [2025]. Disponível em: <https://www.aulete.com.br/cabala>. Acesso em: 20 set. 2025.

CABRAL, A. S. **Camões Lírico**. Lisboa: Sebenta, 1994.

CAMÕES, L. de. **Obras Completas**. Correctas e emendadas pelo cuidado e diligência de J. V. Barreto Feito e J. G. Monteiro. Lisboa: [s. n.], 1843.

CAMÕES, L. de. **Versos e alguma prosa de Luís de Camões**. Prefácio e seleção de textos de Eugénio de Andrade. Lisboa: Moraes Editores, 1977.

CAMÕES, L. **Doce canto em terra alheia?** Seleção, introdução, notas e apêndice de Manuel Ferreiro, Carlos P. Martínez Pereiro e Francisco Salinas Portugal. Santiago de Compostela: Laiovento, 1994.

CAMÕES, L. de. **Rimas**. Texto estabelecido e prefaciado por Álvaro Júlio da Costa Pimpão. Coimbra: Almedina, 1994.

CAMÕES, L. **Sonetos**. Seleção, apresentação e notas de Izeti Fragata Torralvo, Carlos Cortez Minchillo; Ilustração de Hélio Cabral. 7. ed. Cotia: Ateliê Editorial, 2023. (Coleção Clássicos Ateliê).

CAPELÃO, A. **Tratado do Amor Cortês**. Introdução, tradução do Latim e notas de Claude Buridant; tradução de Ivone Castilho Beneditti. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2019.

CARPEAUX, O. M. **História da literatura ocidental**. 3. ed. Brasília: Senado Federal; Conselho Editorial, 2008. v. 1.

CARVALHO, R. B. **O fetichismo na lírica e na épica de Luís Vaz de Camões**. 2016. 98 f. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2016.

CAVALCANTI, G. H. **O Cântico dos Cânticos**: um ensaio de interpretação através de suas traduções. São Paulo: Edusp, 2005.

CIDADE, H. **Luís de Camões**: o lírico. Lisboa: Presença, 1992.

COHEN, R. (ed. crítica). **500 cantigas d'amigo**. Porto: Campo das Letras, 2003.

COSTA, N. N.; CORTEZ, C. Z. Da idealização à misoginia: o retrato da mulher satirizada em Cantigas de D. Afonso X e na pintura do século XVI. **Travessias Interativas**, São Cristóvão, n. 25, v. 12, p. 212–227, jan./abr. 2022.

CORTEZ, C. Z. O reflexo das relações familiares: a situação doméstica da filha sob o poder vigilante da mãe em cantigas de amigo. *In*.: ARAÚJO, M. M. de M.; FONSECA, P. C. L. (org.). **Mulher, medievo e configurações simbólicas**. Goiânia: Kelps, 2017. p. 29-39.

CORTEZ, C. Z. **O retrato feminino como um cânone do século XVI na poesia camoniana**. 1999. Tese (Doutorado em Letras) – Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Unesp, São Paulo, 1999.

CUNHA, M. H. R. da; PIVA, L. **Lirismo e epopéia em Luís de Camões**. São Paulo: Cultrix, 1980.

DINIS, D. **Cancioneiros**. Organização, prefácio e notas de Nuno Júdice. Lisboa: Teorema, 1998.

DUBY, G. (org.). **História da vida Privada** – da Europa Feudal à Renascença. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

DUBY, G. **Idade Média, Idade dos Homens**. Tradução de Jonas Batista Neto. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

DURLO, C. H. **A presença do espaço sagrado e da paisagem em cantigas de Santa Maria, de Dom Alfonso X**: estudo do texto e da imagem. 2018. 268 f. Tese (Mestrado em Letras) – Programa de Pós-graduação em Letras (Mestrado e Doutorado), Universidade Estadual de Maringá, Maringá, 2018.

ESCOLÁSTICA. *In*: AULETE, Dicionário Online de Português. São Paulo: Lexikon, [2025]. Disponível em: <https://www.aulete.com.br/escol%C3%A1stica>. Acesso em: 20 set. 2025.

FERREIRA, M. E. T. **Antologia Literária comentada** – Idade Média. Lisboa: Ulisseia, 2006.

FERREIRA, A. F. G. Diogo Bernardes. *In*: AGUIAR E SILVA, V. (coord.) **Dicionário de Luís de Camões**. São Paulo: Leya, 2011. p. 67-71.

FERREIRA, A. F. G. Voz feminina nas éclogas de Diogo Bernardes e Luís De Camões. *In*.: SANTOS, Z.; MENDES, P. A.; TEIXEIRA, G. C. **Que labirinto é este de cuidados?** Olhares sobre o universo «pastoril» (séculos XVI-XVII). Porto: CITCEM, 2019. p. 107-123.

FONSECA, P. C. L. Misoginia, o mal do homem: postulados filosóficos e literários do mundo antigo e do seu legado medieval. **Acta Scientiarum**, Maringá, v. 35, n. 1, p. 75-85, jan./mar. 2013.

FONSECA, P. C. L.; ARAÚJO, M. M. de M. Mulher e erotismo na lírica trovadoresca galego-portuguesa. **Mirabilia**, [s. l.], v. 17, n. 2, jul.-dez. 2013.

FONSECA, P. C. L. Misoginia satírica no latim medieval: Marbod de Rennes e a visão da mulher como vício e malignidade. **Via Litterae**, Anápolis, v. 7, n. 2, p. 297-305, jul./dez. 2015.

FRAGA, M. do C. **Camões**: um bucolismo intranquilo. Coimbra: Almedina, 1989.

FRANCO, F. M. **La fusión del Renacimiento**. Madrid: Anaya, 1990.

FRANCO JÚNIOR, H. **A Idade Média**: nascimento do Ocidente. 3. ed. São Paulo: Brasiliense, 1990.

FRANCO, M. A. Desconcerto do Mundo. *In*: AGUIAR E SILVA, V. (coord.) **Dicionário de Luís de Camões**. São Paulo: Leya, 2011. p. 312-316.

GALLO, N. M. A concepção de amor em Camões e Ausias March. **Revista Camoniana**, São Paulo, a. 2, v. 4, p. 67-91, 1981.

GARIN, E. (org.). **El hombre del Renacimiento**. Madrid: Alianza, 1990.

GONZÁLEZ, J. M. C. Bernardim Ribeiro e Camões. *In*: AGUIAR E SILVA, V. (coord.) **Dicionário de Luís de Camões**. São Paulo: Leya, 2011. p. 71-75.

HAUSER, A. **Maneirismo**: a crise da renascença e o surgimento da arte moderna. 2. ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 1965.

HUE, Sheila. **Luís de Camões**: 20 sonetos. Campinas: Unicamp, 2020.

JOHNSON, P. **O Renascimento**. Tradução de Myriam Campello. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

LE GOFF, J. **Os intelectuais na Idade Média**. Tradução de Castro. 8. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2017.

LE MOS, E. **Camões**. Lisboa: Editorial Verbo, 1972. (Coleção Gigantes da Literatura Universal).

LEWIS, C. S. **Os quatro amores**. Tradução de Estevan Kirchner. Rio de Janeiro: Thomas Nelson Brasil, 2017.

LEÓN, F. L. de. **Cântico dos Cânticos**. Petrópolis: Vozes, 2013.

LETTIS, R. M. **O Renascimento**. Tradução de Álvaro Cabral. São Paulo: Círculo do Livro, 1981.

LINHARES FILHO. O Maneirismo na Lírica de Camões. **Revista de Letras**, Fortaleza, v. 12, jan./dez. 1987. p. 155-170.

MARNOTO, R. **Lírica Camoniana**: estudos diversos. Lisboa: Edições Cosmos, 1996a.

MARNOTO, R. **A Arcadia de Sannazaro e o bucolismo**. Coimbra: Faculdade de Letras, 1996b.

MARNOTO, R. Dolce Stil Novo. *In.*: BERNARDES, J. A. C. (org.). **Biblos**: Enciclopédia VERBO das Literaturas de Língua Portuguesa. Lisboa: Universidade Católica Portuguesa, 1997. p. 177-180.

MARNOTO, R. Humanismo y Renacimiento. *In.*: GAVILANES, J. L.; APOLINÁRIO, A. (org.). **Historia de la Literatura Portuguesa**. [S. l.]: Cátedra, 2000. p. 149-195.

MARNOTO, R. Petrarquismo. *In.*: AGUIAR E SILVA, V. (coord.) **Dicionário de Luís de Camões**. São Paulo: Leya, 2011a. p. 670-679.

MARNOTO, R. Petrarquismo em Camões. *In.*: AGUIAR E SILVA, V. (org.). **Dicionário de Luís de Camões**. São Paulo: Leya, 2011b. p. 679-688.

MARNOTO, R. Bembo. *In.*: AGUIAR E SILVA, V. (org.). **Dicionário de Luís de Camões**. São Paulo: Leya, 2011c. p.63-66.

MARNOTO, R. Sá de Miranda e a introdução de novas formas métricas. **Colóquio Letras**, Lisboa, n. 191, jan./abr. 2016.

MARTINS, C. **Camões**: temas e motivos da obra lírica. São Paulo: Ed. da Universidade de São Paulo, 1981. Col. Universidade Viva, v. 2.

MATOS, M. V. L. de. Sá de Miranda. *In.*: AGUIAR E SILVA, V. (coord.). **Dicionário de Luís de Camões**. São Paulo: Leya, 2011. p. 887-892.

MATOS, M. V. L. de. **Introdução à poesia de Luís de Camões**. Amadora: Biblioteca Breve; Instituto de Cultura Portuguesa, 1980.

MIRANDA, W. M. Camões e Petrarca: um esboço de leitura comparativa. *In.*: UFGM. Estudos camonianos: ensaios sobre a obra de Camões. Belo Horizonte: Imprensa Universitária, 1983. p. 55-62.

MONIZ, A. **Para uma leitura da lírica camoniana**. Lisboa: Presença, 1998.

MOREIRA, M. M. D. P.R. **Os sonetos amorosos de Camões**: estudo tipológico. Braga: Universidade do Minho; Centro de Estudos Humanísticos, 1998. (Coleção Hespérides).

NEPOMUCENO, L. A. **Petrarca e o Humanismo**. Bauru: Edusc, 2008.

ORÍGENES. **Homílias e comentários ao Cânticos dos Cânticos**. São Paulo: Paulus, 2018.

ORTEGA Y GASSET, J. **Estudos sobre o amor**. Tradução e notas de Wagner Schadeck. Campinas: Vide Editorial, 2019.

PAREDES, J. **Alfonso X**: Cantigas profanas. Madrid: Castalia, 2010.

PETRARCA, F. **Rimas**. Tradução de Vasco Graça Moura. Lisboa: Quetzal, 2018.

PAZ, O. **A dupla chama**: amor e erotismo. Tradução de Wladyr Dupont. São Paulo: Siciliano, 1994.

PLATÃO. **O Banquete**. Tradução, notas e comentários de Donaldo Schüler. Porto Alegre: L&PM, 2012.

REAL, A. M. **Historia del Arte del Renacimiento**. Barcelona: Planeta, 1994.

RIBEIRO, B. **Éclogas**. 2. ed. Lisboa: Escola Tipográfica das Oficinas de S. José, 1939.

RIBEIRO, B. **Menina e moça**. Rio de Janeiro: Editora Três, 1974.

ROUGEMONT, D. de. **O amor e o Ocidente**. Tradução de Paulo Brandi e Ethel Brandi Cachapuz. Rio de Janeiro: Guanabara, 1988.

SÁ DE MIRANDA, F. **Obra Completa**. Introdução, fixação do texto e notas de Sérgio Guimarães de Sousa, João Paulo Braga e Luciana Braga. São Paulo: Autores e Ideias; Assírio & Alvim, 2024.

SALOMÃO, Rei de Israel. **Cântico dos Cânticos**. Tradução e compilação dos comentários por Adolpho Wasserman. 2. ed. São Paulo: Maayanot, 2012.

SARAIVA, A. J.; LOPES, O. **História da literatura portuguesa**. 6. ed., corrigida e atualizada. Lisboa: Porto, 1973.

SCHERNER, L. **Luís de Camões** – a vida e a obra: 1524-1580. Curitiba: Lítero-Técnica, 1980.

SEVCENKO, N. **O Renascimento**. São Paulo: Atual; Editora da Universidade Estadual de Campinas, 1988.

SHEARMAN, J. **Manierismo**. Traducción: Justo González Beramendi. [S. l.]: Xarait Ediciones, 1984.

SILVA, J. H. P. da. **Estudos sobre maneirismo**. Lisboa: Editorial Estampa, 1996.

SILVA, A. F. C. de; FONSECA, P. C. L. Gênero e ludíbrio amoroso em *A demanda do Santo Graal*. In.: ARAÚJO, M. M. de M.; FONSECA, P. C. L. (org.). **Mulher, medievo e configurações simbólicas**. Goiânia: Kelps, 2017. p. 15-28.

SILVEIRA, F. M. **Poesia clássica**. São Paulo: Global, 1988.

SODRÉ, P. R. **O riso no jogo e o jogo no riso na sátira galego-portuguesa**. Vitória: EDUFES, 2010.

SPINA, S. **Era medieval**: presença da literatura portuguesa. 4. ed. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1971.

STADELMANN, I. L. **Cântico dos Cânticos**. São Paulo: Loyola, 1993.

VALVERDE, J. F. **Camões**: comemoração do centenário de Os Lusíadas. Coimbra: Almedina, 1981.