

A DUPLA FACE DO AMOR EM CAMÕES

THE DOUBLE FACE OF LOVE IN CAMÕES

Raul de Carvalho Rocha¹

RESUMO

O presente trabalho propõe-se a analisar a *dupla face* do Amor em dois sonetos de Camões, a partir de uma retomada do período histórico do autor. Pretende-se discutir os modos e o porquê de, diante do conturbado início da Era Moderna, Camões denunciar, com o seu lirismo amoroso, o caos e o desconcerto modernos e um anseio por ordem e por fuga, marcas do Maneirismo, e utilizar-se, para isto, dos meios expressivos característicos das cantigas de amor trovadorescas. Trata-se de uma pesquisa de natureza bibliográfica, teoricamente fundamentada em Hauser (1972; 1973; 1993), Rougemont (1988), Spina (1991), Paz (1994) e Saraiva e Lopes (2010).

PALAVRAS-CHAVE: Camões; Maneirismo; Trovadorismo.

ABSTRACT

The purpose of this paper is to analyze the double face of Love in two sonnets by Camões, from looking at the author's historical period. It aims to discuss the methods and the reasons why, in the face of the troubled beginning of the Modern Era, Camões exposed, with his amorous lyricism, the modern disorders and chaos, and the desire for order and escape, which are marks of Mannerism, and, for such, the author used characteristics of medieval male-voiced love poetry of the Galician-Portuguese lyric movement. This is a bibliographical research, theoretically based in Hauser (1972; 1973; 1993), Rougemont (1988), Spina (1991), Paz (1994) and Saraiva & Lopes (2010).

KEYWORDS: Camões; Mannerism; Galician-Portuguese Lyric.

O BEM-MAL-ESTAR DO AMAR NO OCIDENTE

*Ubi amatur, non laboratur; aut si laboratur, labor amatur.*²
Santo Agostinho.

A temática amorosa é uma das mais recorrentes na constituição do discurso poético. De fato, apesar das diferentes concepções de “amor” existentes em épocas e sociedades diversas, “não há povo nem civilização que não possua poemas, canções, lendas ou contos nos quais a anedota ou o argumento [...] não seja o encontro de duas pessoas, sua mútua atração e os esforços e dificuldades que devem enfrentar para se unirem” (PAZ, 1994, p. 34). No Ocidente, particularmente, a temática amorosa esteve associada não à consolidação do sentimento pelos amantes, mas às suas ruínas. Rougemont (1988), por exemplo, afirmou ser o “amor mortal”, senão o alicerce de toda a poesia ocidental, ao menos aquilo que lhe há de mais popular. Em suas palavras, “o que o lirismo ocidental exaltou não foi o prazer dos sentidos nem a paz fecunda do par amoroso. Foi menos o amor realizado que a *paixão* de amor”. E *paixão*, por sua vez, é sofrimento (ROUGEMONT, 1988, p. 15). O próprio Luís de Camões, em um de seus versos, alertou ser o Amor “um mal que mata e não se vê”. Ainda assim, este é um sentimento exaltado, um “bem-mal-estar” que, apesar dos males que faz irromper nos amantes, vale a pena ser experienciado.

O “bem-mal-estar” do amar, fonte de dores d’alma, esteve presente desde as primeiras manifestações literárias portuguesas, na Idade Média, com as cantigas de amor trovadorescas e o seu ideal de amor cortês, caracterizado como uma aspiração a um ser inalcançável, regida por um rigoroso código de serviço amoroso e de composição. No entanto, o amor cortês efetivou-se como um construto formal, cujo caráter conceitual representou uma ruptura para com as obrigações morais vigentes, transgrediu as relações sociais do medievo e consolidou-se como um *fin’amor* (PAZ, 1994, p. 70). Também Camões, escritor do Quinhentos, fez do Amor a fonte de diversas de seus escritos líricos, muitos dos quais recuperaram a concepção de Amor como um “bem-mal-estar”, assim como diversos aspectos formais da lírica medieval. Ao tratar dos enganos e desenganos frutos do sentimento amoroso, este sentimento “incerto de si e de tudo, que espera e não crê, que confia e desespera, arrosta e emudece [...], cora e empalidece [...], esse mal de amor, esse bem de amar” (PEIXOTO, 1981, p. 53), Camões integrou o movimento artístico que transformou as suas contradições interiores e o seu desconcerto em fonte de sua poesia; eis o Maneirismo.

O Maneirismo, nas palavras de Hauser (1972, p. 483), foi “a expressão artística da crise que convulsionou todo o Ocidente da Europa”. Situado no conturbado período de transição da Idade Média para a Idade Moderna, o Maneirismo refletiu o desalinho de sua época e nutriu certa nostalgia pelo medievo europeu, voltando-se às formas estéticas medievais não só por recusar os cânones do Classicismo como por reconhecer nos

elementos artísticos do medievo um “baluarte” em relação à turbulência da Era Moderna. Camões, igualmente, denunciou o ambiente desconcertado do Quinhentos, assim como fez uso dos meios expressivos das cantigas de amor medievais, sobretudo em seu lirismo amoroso, não raramente os associando. A reunião desses elementos na lírica do autor português conferiu uma *dupla face* ao Amor, intimamente influenciada pelos anseios dos homens modernos e pelo ambiente de crise por que foram afligidos. Compreendendo serem os elementos externos constitutivos do valor estético do texto literário (CANDIDO, 2006, p. 14-5), pretende-se, com este artigo, discutir os efeitos do ambiente social do século XVI na composição dessa dupla faceta do Amor em Camões e os mecanismos utilizados pelo autor para consolidá-la.

A MODERNIDADE EM CRISE

Desde o final da Idade Média, o Ocidente não conheceu outro estado senão o de perturbação. O Quinhentos, período durante o qual produziu Camões, caracterizou-se, de fato, como um momento de crise e de revisão de valores. Isto porque a transição da Idade Média para a Idade Moderna acarretou a transformação do sistema social e a sua emancipação em relação ao medieval, o que se fez sentir das mais diversas maneiras nos indivíduos modernos. Na Itália, onde se originou, o Renascimento proporcionou, na esfera artística, o regresso às formas clássicas, ao princípio da intemporalidade do Belo e ao “gosto pela perfeição, pela estabilidade, clareza e simplicidade das estruturas artísticas” (AGUIAR E SILVA, 1979, p. 438-40). A Europa dos séculos XV e XVI, no entanto, não parecia estar em consonância com o ideal harmonioso do Classicismo. Afinal, nem a paz, nem a harmonia, nem a beleza ostentadas pelos clássicos conseguiram se concretizar na esfera social, traduzindo-se como ideais e uma ficção. O Renascimento, com a sua essência dinâmica, não transmitiu o estado de segurança e tranquilidade que o Classicismo pretendia refletir (HAUSER, 1993, p. 18), e a confluência de fatores diversos nas esferas política e social culminou na Crise da Renascença e acarretou o fim o esplendor comercial experienciado durante o fim da Idade Média e início da Era Moderna (SEVCENKO, 1988, p. 7).

Os fatores que ocasionaram o colapso de tal prosperidade foram, em síntese, a Guerra dos Cem Anos — travada entre França e Inglaterra —, a Peste Negra, que atingiu Portugal, inclusive durante o século XVI, com a Grande Peste de Lisboa, a qual Camões vivenciou (PEIXOTO, 1981, p. 44), e as revoltas populares (SEVCENKO, 1988, p. 5-7). O Saque de Roma, em 1527, notabilizou-se por afetar a consciência popular a ponto de ser percebido como um “castigo divino” (AGUIAR E SILVA, 1979, p. 393), e a Reforma de Martinho Lutero (1483–1546), na Alemanha, responsável pela “cisão religiosa”, esfacelou a sensação de unicidade e intensificou o sentimento de fragmentação dos homens modernos. O individualismo do fazer

artístico, vigente desde o século XV e diretamente vinculado ao advento do Capitalismo, fez ruir o sistema econômico medieval e a relativa estabilidade daí decorrente, e instaurou a sensação de constante disputa com a qual os artistas passaram a conviver (SEVCENKO, 1988, p. 34-5), para além intensificar a sua sensação de isolamento.

O Renascimento português não foi diferente, e Camões viveu, portanto, uma época de contradições, na qual o desenvolvimento e o progresso estiveram associados à decadência, viver a morrer e alegrar-se a entristecer-se, além da oposição e sobreposição de forças políticas pela burguesia em ascensão e a nobreza religiosa, em decadência. Assistiu-se à união de valores medievais a valores renascentistas; a um mundo fechado medieval que coexistiu com o mundo aberto dos burgueses; a um mundo medieval assentado nas tradições culturais populares e ao mundo renascentista, estruturado a partir dos modelos greco-latinos clássicos (ABDALA JR.; PASCHOALIN, 1994, p. 38-41). Nesse ambiente contraditório, Camões configurou-se como um dos grandes expoentes da Literatura portuguesa, e a sua obra apresentou características dos diversos movimentos que influenciaram a sua época, inclusive o Trovadorismo.

UNIDADE FORMAL E TRANSGRESSÃO: O AMOR DOS TROVADORES

Em conformidade com o que afirmou Braga (2005), são três as épocas fundamentais que caracterizam o percurso da civilização contemporânea: a Idade Média, o Renascimento e o Romantismo. E, em suas palavras, “a Literatura, como um produto social, só pode ser bem conhecida através das modificações históricas destas três crises da civilização que refletiu” (BRAGA, 2005, p. 112). Ora, a lírica de Camões situou-se exatamente na crise da transição da Idade Média para a Idade Moderna, no período do Renascimento português, e é preciso traçar alguns comentários sobre a Literatura do período que o antecedeu, isto é, o medieval.

Apesar de calorosa discussão a respeito das origens da lírica medieval e de suas relações com o sistema social que lhe foi coetâneo, atribuíram-se muitas de suas características à estrutura social medieval, isto é, o período feudal português (CARPEAUX, 2008, p. 206). O sistema feudal caracterizou-se pela pouca abertura à mobilidade social e por sua organização baseada em relações servis; isto é, a profunda dependência entre os homens na manutenção da vida social. Proprietários de terras — os senhores — e não-proprietários — os servos — estavam distribuídos em posições hierárquicas bastante definidas, às quais competiam funções diversas e obrigações, assim como direitos (ABDALA JR.; PASCHOALIN, 1994, p. 10). Neste sistema, os trovadores ocupavam um lugar bem definido na sociedade, embora sobrevivessem com os “presentes” que seus patronos lhes forneciam e precisassem de implorar-lhes e suplicar-lhes o necessário para sustentarem-se (CURTIUS, 2013).

Na esfera artística, os trovadores obedeciam a um rígido código de composição análogo à organização social coetânea da qual faziam parte os vassallos, e a sua relação servil à Dama inalcançável era regida por um severo código de conduta poética. Cabia ao trovador a absoluta submissão à amada e a sua total servidão, uma vassalagem humilde e paciente, mas também a adoção de um pseudônimo poético (*senhal*) por meio do qual haveria de referir-se à Dama, de modo a ocultar-lhe a identidade; competia-lhe, ainda, o uso moderado da linguagem (*mesura*) para evitar-lhe abalar a reputação (*pretz*) e causar-lhe sanha (SPINA, 1991, p. 25). A obediência a esse código do amor constituiu as etapas de um “rito de iniciação” e uma série de provações a serem ultrapassadas para que o trovador pudesse alçar-se ao patamar de *drudo*, o “amante espiritual da *midons*, ou Dama” (SARAIVA; LOPES, 2010, p. 52).

Nesse sentido, é preciso notar também que as cantigas de amor medievais representaram “um divórcio quase absoluto com a realidade física e social” (SPINA, 1991, p. 45). O amor cortês medieval, na realidade, estabeleceu-se efetivamente como um artifício de linguagem, uma retórica coletiva e, representou, portanto, uma transgressão; desvinculou-se de obrigações morais e sociais e transformou-se em um fim próprio, sem pretensões de divinização nem de obtenção de prazer ou procriação. Sendo assim, os adeptos do amor cortês, ao desvincularem-no das obrigações sociais e morais e conceberem-no como um *fin'amor*, conferiram aos amantes uma dignidade espiritual (PAZ, 1994). Isto porque o amor cortês consolidou-se “não como um delírio individual, uma exceção ou um extravio, mas como um ideal de vida superior” (PAZ, 1994, p. 69). Logo, a retórica do amor medieval exaltou o amor à margem do casamento, “pois o casamento significava apenas a união dos corpos, enquanto o ‘Amor’, o Eros Supremo, é a projeção da alma para a união luminosa, para além de todo amor possível nesta vida” (ROUGEMONT, 1988, p. 63).

O rígido formalismo da composição poética proporcionou-lhe uma verdadeira unidade estrutural, mas, acima de tudo, a harmonia entre a forma e o conteúdo literários e a vida experienciada pelos homens do medievo. Afinal, “o uso da personificação alegórica na descrição dos movimentos psicológicos do amor, e a representação da relação entre a Dama e poeta como relação entre senhor feudal e vassallo” foram “elementos, todos eles, imediatamente compreensíveis ao homem medieval” (CARPEAUX, 2008, p. 206). Foi isto que efetivamente faltou aos homens modernos aquando da consolidação do Classicismo italiano e sua difusão pelo continente europeu, no Quinhentos. Conforme Hauser (1973, p. 159) notou,

O ambiente de crise que ameaçava constantemente a arte deste século e a oposição que se fazia sentir contra o Renascimento tardio tem as suas origens no sentimento de insuficiência em relação ao estilo sublime, pretensamente atemporal e sobre-humano do Classicismo e no sentimento de que suas formas demasiado corretas, harmoniosas e aparentemente não arriscadas eram não só insuficientes como falsas nesta época de mudança.

A harmonia entre sujeito e objeto, forma e conteúdo, que se verificou na Antiguidade e na Idade Média, não foi novamente alcançada pelo Renascimento, e o estado de segurança e estabilidade social que existiu, por exemplo, no período medieval não fora, para os clássicos, expressão de suas realidades, mas, sim, uma esperança e uma ficção (HAUSER, 1972, p. 472). Por essa altura, o Ceticismo filosófico começava a abalar a crença da Renascença em sistemas de valores absolutos, possibilitando a dúvida quanto ao conhecimento, em razão de sua convicção de que o ponto de vista do artista era determinante da realidade exterior; instaurou-se, então, na consciência popular “a relatividade dos valores, a natureza condicional da verdade, a instabilidade dos padrões morais [...]” (HAUSER, 1993, p. 46-7). Consequentemente, ruiu uma consciência coletiva — inclusive sobre o fazer artístico, tal qual propuseram os artistas clássicos —, conforme se observou existir a respeito do Amor na Idade Média. Ora, foi exatamente nesta época de mudança, de crise e de revisão de valores que Camões produziu a sua lírica; toda essa atmosfera se refletiu em sua composição, tornando-o um autor genuinamente moderno, mas dotado de traços do Trovadorismo.

LUÍS DE CAMÕES: UM TROVADOR MODERNO

O advento da Modernidade representou uma ruptura e a emersão de um estilo de vida e cosmovisões que contrastavam com aquilo que experienciaram os medievais. Em meio ao regresso às formas artísticas clássicas, que não representavam, àquela época, o reflexo da Natureza a que se propunham, surgiu o movimento que buscou “fugir da arte vazia” a que a “fantasia” do Classicismo se dirigia, ao mesmo tempo em que, por meio da fuga, deparou-se com o abismo no qual, por vezes, se perdeu; eis o Maneirismo (HAUSER, 1972, p. 472). O Maneirismo, conforme anteriormente afirmado, foi o fruto de uma desintegração da Renascença e de sua crise de valores, tanto política quanto estética, que se abateu sobre o Ocidente. Disto derivou o seu caráter atordoado, cujos efeitos foram sentidos em sua expressão artística, como parte do processo em que se dá a transformação da realidade social em “componente de uma estrutura literária” (CANDIDO, 2006, p. 9), do qual a lírica de Camões (1998, p. 15) se fez reflexo, conforme os versos seguintes:

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;
Numa hora acho mil anos, e é jeito
Que em mil anos não posso achar uma hora.

Se me pergunta alguém por que assim ando,
Respondo que não sei; porém suspeito
Que só porque vos vi, minha Senhora.

Destaque-se, a princípio, o ambiente contraditório em que se encontrou o Eu Lírico, marcado pelo uso de antíteses e paradoxos que o refletiram — tremer de frio em “vivo ardor”, chorar e rir em concomitância, “fogo” e “rio”. Intensificando as contradições descritas pela voz poética, viu-se o predomínio de aliteração com as consoantes oclusivas *t* e *d*, respectivamente, desvozeada e vozeada. A recorrência desta figura de linguagem e a alternância de seu uso refletiram o metamorfismo por que foram essencialmente marcados os maneiristas (AGUIAR E SILVA, 1979, p. 402).

Foram os primeiros versos que traduziram a sensação de instabilidade na qual se encontrou o Maneirismo, ao denunciarem a incerteza do Eu Lírico quanto ao seu estado. Isto se deveu ao predomínio, neste movimento, de uma sensação de insegurança e à consciência da “labilidade das coisas terrenas e humanas”, à adesão à concepção de realidade “como fluência e transformação contínuas” (AGUIAR E SILVA, 1979, p. 401-2) e à crença de que a essência humana não é a permanência, mas a mutação (HAUSER, 1993, p. 46). Essa cosmovisão contrapôs-se ao desprezo à mobilidade em relação à imobilidade, próprio aos clássicos gregos (LEBRUN, 1987, p. 18). Assim, refletiu-o com êxito a ambivalência do Eu Lírico em relação ao estado das coisas — “Agora espero, agora desconfio, / Agora desvario, agora acerto” —, inclusive do tempo e do Eu, por meio do uso do advérbio “agora” e a sua atribuição a qualidades diversas e antagônicas, que traduziu a constante transformação do *ser* no *estado presente* e os seus dilemas interiores; num só momento, o *agora*, o Eu Lírico oscilou entre a Fé e o Ceticismo, entre a loucura e a sanidade.

De fato, o Maneirismo deparou-se constantemente com a impermanência do Eu diante do mundo, de modo que “nada era o que parecia ser” e “a identidade do ser se tornou vaga e fluida” (HAUSER, 1993, p. 46). Ante o individualismo que se revelou para si com a Modernidade, aliado à revolução religiosa do século XVI, que destruiu as convicções sobre as quais se apoiavam os homens dos períodos anteriores, os maneiristas sentiram-se extremamente livres e donos de si, mas incapazes de confiar quer em seus impulsos internos quer em quaisquer domínios exteriores (HAUSER, 1973, p. 51). Consequentemente, perceberam-se, nas palavras de Aguiar e Silva (1999, p. 34), “simultaneamente conduzidos por seu agressivo ímpeto e aprisionados por uma inércia doentia”. Por esse motivo, sobressaiu-se no poema a constante hesitação da voz poética em relação a si e às suas próprias emoções — “Sem causa [...]”, “[...] Não sei; porém suspeito” —, e, ao mesmo tempo, o empenho de encontrar os meios pelos quais conseguiria descrever-se e à sua incerteza generalizada.

Se, para os renascentistas, não existia um conflito entre as ordens divina e terrena, entre o espírito e o corpo, o Maneirismo concebeu o Universo como regido por uma “dupla moral” e opôs o corpo ao espírito, acen-

tuando “a insegurança e a efemeridade da vida” e “descobrimo em tudo [...], a incoerência, a contradição e o conflito” (AGUIAR E SILVA, 1979, p. 394-5). Reconheceu-se isso no Eu Lírico de Camões, que revelou sentir-se desconcertado com a cisão que se manifestou em seu Eu — “Sem causa, juntamente choro e rio”, “Da alma um fogo me sai, da vista um rio”. Trata-se, de fato, de uma verdadeira ruptura entre corpo e alma, entre o real e o ideal, e uma ausência de correspondência entre os planos divino e humano — “Estando em terra, chego ao Céu voando; / Numa hora acho mil anos, e é jeito / Que em mil anos não posso achar uma hora”. Fragmentado por natureza, o Maneirismo denunciou a impotência da proposta dos clássicos. Se, nas palavras de Hauser (1972, p. 366), “a arte da Renascença [...] não lhe permite [...] que separe qualquer elemento do conjunto da composição” e “obriga-o antes a abarcar todos os elementos ao mesmo tempo”, o Eu Lírico o recusou ao exprimir: “O mundo todo abarco e nada aperto”, pois percebeu a pluralidade e o individualismo latentes, o que o impossibilitou de produzir uma síntese para a qual convergiria o pluralismo, conforme concebia o Classicismo — indiferente aos pormenores individualistas.

No entanto, em seu desfecho, a voz poética revelou *suspeitar* ser o amor a fonte de todo o seu desalinho. À maneira da poesia medieval, foi a contemplação de uma Dama, cuja identidade fora ocultada por um pronome de tratamento, “Senhora”, que provocou no Eu Lírico toda a sua instabilidade afetiva. Ora, esse “amor à distância” tornou-se fonte de perturbação dos sentidos, fruto de uma contemplação *apenas*, pois o sujeito poético somente a viu — “[...] Só porque vos vi, minha Senhora” —; esses são traços da poesia trovadoresca (SPINA, 1991, p. 25) recuperados por Camões. Afinal, nas palavras Saraiva e Lopes (2010, p. 52), o amor cortês não tratou de uma experiência a dois, “mas de uma aspiração, sem correspondência, a um objeto inatingível, de um estado de tensão que, para permanecer, nunca pôde chegar ao fim do desejo”. Ainda assim, preservaram-se marcas maneiristas na atitude de *suspeitar*, de tal maneira que se deu a associação do formalismo medieval e do discurso moderno.

Leia-se, portanto, mais alguns versos (CAMÕES, 1998, p. 70).

Dai-me uma lei, Senhora, de querer-vos,
Que a guarde, sob pena de enojar-vos;
Que a fé, que me obriga a tanto amar-vos,
Fará que fique em lei de obedecer-vos.

Tudo me defendei, senão só ver-vos
E dentro na minh'alma contemplar-vos;
Que, se assi não chegar a contentar-vos,
Ao menos que não chegue a aborrecer-vos.

E se essa condição cruel e esquiva
Que me deis lei de vida não consente,
Dai-ma, Senhora, já, seja de morte.

Se nem essa me dais, é bem que viva
Sem saber como vivo tristemente,
Mas contente porém de minha sorte.

Tais quais os versos de um trovador, viu-se o Eu Lírico a suplicar a uma Dama, que, mais uma vez, teve a sua identidade omitida por um pronome de tratamento, interpretado como um reflexo de sua posição superior à da voz poética que lhe dedicou as súplicas (MOISÉS, 1999, p. 20). Aqui, o sujeito poético implorou por uma “lei”, uma ordem; isto é, que a nobre o aceitasse como seu servo, para que ele ficasse sob seus cuidados e, assim, pudesse render-se e resignar-se ao culto que o serviço amoroso lhe impusesse. Esses são todos traços medievais, ressalte-se. Ora, esse anseio por uma ordem, uma “obrigação” e uma lei para seguir sugeriu-se como um reflexo da entrega dos maneiristas ao acaso por que era regido o Universo, conforme o concebeu, e do seu desejo de escapar-lhe das ações (AGUIAR E SILVA, 1979, p. 395).

Se, nos versos acima, o desconcerto, em termos de descrição, fez-se menos evidente, a condição contraditória saltou à vista, e outras marcas do Maneirismo se fizeram notar. O Eu Lírico percebeu-se em uma *condição* não apenas “cruel”, mas “esquiva”, novamente intensificada pelo uso de aliteração, desta vez em *v* e *r*, que refletiu a sua essência instável, a respeito da qual nada se pôde fazer — fruto dos sentimentos de inércia e casualidade maneiristas. Ademais, viu-se a total submissão da voz poética aos desmandos de sua amada; qual for a condição que lhe seja imposta, quais forem os motivos (se houver) de sua “sorte”, o Eu Lírico haverá de aceitá-la, pois ele próprio não poderá fazer qualquer coisa a respeito, impotente como o é; só lhe restou, portanto, contentar-se. Ora, essa “sorte” com a qual se contentará poderá resultar tanto de uma ordem, pela qual ele suplicou, sempre inutilmente (MOISÉS, 1999, p. 21), quanto do desprezo. Conforme notou Spina (1991, p. 25), foram características à lírica medieval não só a submissão irremediável à Dama e a promessa de honrá-la e servi-la irresig-navelmente, mas também certo prazer com a humilhação e o sofrimento; em Camões, tamanho foram esse prazer e fidelidade que o Eu poético não apenas se contentou com qualquer sorte, como suplicou que a sua Dama jamais soubesse de quão ele sofreu por seus desmandos. Afinal, nas palavras de Peixoto (1981, p. 54), esse amor é “um dolorido gozo, ainda quando não se seja amado”.

Novamente, um estado de desconcerto e perturbação foi vinculado ao sentimento amoroso, e foram utilizados os meios expressivos típicos da lírica medieval e seu ideal de “amor cortês”. O regresso às formas medievais esteve, indubitavelmente, vinculado ao caráter anticlássico do Maneirismo, mas também ao fato de este se tratar de um movimento essencialmente marcado por contradições e paradoxos, que se manifestaram, inclusive, em sua própria linguagem. Sendo assim, o Maneirismo nutriu o gosto “pelo tradicionalismo e pela rebelião” (HAUSER, 1972, p. 506). Se, por um lado, “o despertar para a consciência subjetiva, em relação ao tradicionalismo medieval, contrário à subjetividade” apenas emergiu efetivamente com o Maneirismo,³ por outro lado, foi também a consolidação da subjetividade enquanto sentido e valor que pôs os maneiristas em crise

(HAUSER, 1973, p. 154). É preciso reconhecer que, situado entre “duas fases relativamente uniformes da civilização ocidental, a estática — a Idade Média cristã — e a dinâmica — a nova época científica [...]”, o Maneirismo “olhava para trás, para os tempos medievais, de maneira às vezes condescendente e, às vezes, nostálgica” (HAUSER, 1993, p. 18). Neste sentido, refletiu de fato o clima social do Renascimento, “divido entre o passado e o presente, a tradição e a inovação, as formas impostas e as livremente escolhidas” (HAUSER, 1973, p. 154).

Fez-se mais notável, porém, a maneira como Camões realizou uma verdadeira *fusão* entre esses elementos, associando todo o desconcerto com o qual a sua voz poética conviveu e que a atormentou — próprio à Modernidade — à temática amorosa por meio das formas medievais. Aqui, a proposta de Candido (2006) se fez efetivamente produtiva. Caso se leve em conta que o amor cortês representou uma ruptura com as convenções vigentes, assim como uma construção coletiva, é compreensível o porquê de o Maneirismo regressar às formas medievais: o individualismo da Modernidade o desnordeou. Para o Maneirismo, a tradição representou, pois, “um baluarte contra todas as tempestades que, com excessiva violência, se aproximavam do não-familiar” (HAUSER, 1972, p. 474). Disto resultou a associação do caos típico dos homens modernos ao Amor, à distância da amada, à sua indiferença e à impossibilidade de alcançá-la — características das cantigas de amor medievais —, reflexos de um momento em que as “exigências da vida pessoal e os meios que lhe são dados para as satisfazer” não convergiam, de modo que o desajuste interior do poeta se deu pela própria relação deste com o mundo (SARAIVA; LOPES, 2010, p. 322). A presença desses elementos medievais associados à problemática da Modernidade, por sua vez, sugeriram ser o amor, enquanto *forma* , um princípio de ordem e símbolo de nostalgia e renúncia ao mundo por parte dos maneiristas; ao mesmo tempo em que, enquanto *conteúdo* , representou tormento e apego. Afinal,

[Para o Maneirismo], o bem, ou glória [...] está normalmente ausente (na distância ou no passado), e a mediação entre isso e o poeta faz-se atrás de uma ânsia, ou saudade, imorredeira que se arrastou através de desenganos, através de mudanças irreversíveis e sempre para pior, mas num apego ao sofrimento, ou tormento [...] E essa vontade estaria no foco de todo um mundo torturantemente incompreensível, ou desconcertado (SARAIVA; LOPES, 2010, p. 353).

De ansiar em ansiar, seguiram-se os “desconcertos da vida e dos juízos humanos”, os “tropeços humanos de desengano em desengano”, a descoberta de seu caráter mutável e o desejo infindável de se ter satisfeito o anseio. Consequentemente, o Maneirismo não nutriu outra esperança senão a da “Graça ou do Juízo Final” (SARAIVA; LOPES, 2010, p. 352), de modo que “o sentimento de desengano, [e] o anseio dolorido de penitência” automaticamente conduziu-o à busca por Deus (AGUIAR E SILVA, 1979,

p. 397). Buscar por Deus é reconhecer a sua desconciliação para com Ele; é admitir a sua ruptura com o plano espiritual e imaterial, a ruptura entre o ideal e o real. A ausência de correspondência entre os valores, os anseios e a realidade da vida social e material levou os maneiristas à renúncia ao plano físico, lugar de conflitos, de modo que a imagem feminina, que na lírica trovadoresca apareceu como a figura responsável por sublimar a alma dos amantes (SAIVA; LOPES, 2010, p. 319-23), converteu-se em manifestação de anseio por fuga devido ao caráter transcendentalizante dos sentimentos que faz irromper nos amantes.

Recorde-se que o amor cortês, enquanto *forma retórica* e figura conceitual, representou a ruptura com os meios físico-sociais, transformando-se em um “ideal de vida” que não apenas dignificava espiritualmente os amantes, mas que refletiu uma renúncia aos valores temporais e humanos e a ascensão a um plano espiritual (ROUGEMONT, 1988; PAZ, 1994, p. 85). Afinal, não só à mulher dirigiram os poetas medievais “as suas implorações, queixas ou graças, mas ao próprio Amor personificado, *figura de retórica* muito comum [...]” (SARAIVA; LOPES, 2010, p. 52, grifos meus), de modo que a voz poética era movida antes pelo *amor do amor*, um ideal, que pelo amor a uma mulher (*Op. cit., loc. cit.*). Recuperar essa figura retórica e os seus traços expressivos e associá-los aos artifícios de linguagem e predileções temáticas do Maneirismo — a desordem, os tropeços humanos e o labirinto do Universo, etc. — simbolizou não somente o anseio por ordem e por pertença a um grupo, do qual o amor cortês constituiu-se uma construção social (PAZ, 1994, p. 69-70), mas explicitou a renúncia do Maneirismo aos valores humanos em nome deste ideal de vida superior representado pelo discurso amoroso por si só.

O amor, artifício de linguagem e figura retórica desde os tempos medievais, simbolizou o elemento que possibilitou aos amantes o acesso ao plano espiritual a que pertenciam (PAZ, 1994, p. 80). Trata-se de uma reminiscência do conceito platônico de Amor — presente entre os trovadores — como um meio de retornar ao mundo sublime do qual fizeram parte os homens e para o qual deveriam buscar regressar (PESSANHA, 1987, p. 101). Pois, o amor platônico é “a vida que ascende por degraus de êxtase para a origem única de tudo o que existe, longe dos corpos e da matéria, longe do que divide e distingue, para além da infelicidade de ser o que se é e de ser dois no próprio amor” (ROUGEMONT, 1988, p. 50). A existência, na Idade Média, de uma conciliação entre forma e conteúdo, sujeito e objeto, desde a ordem social e seus vínculos, mas também no *plano do discurso*, do qual o amor cortês constituiu um reflexo, produziu um regresso às formas estéticas desse período. Em Camões, viu-se a associação dessa acepção ao conceito platônico de Amor, em que Eros representou um mediador entre os homens e “Deus” (PESSANHA, 1987, p. 96-7), e à perturbação e aos desenganos humanos modernos. Essas associações traduziram com brilhantismo esse caráter mediador do Amor na lírica de Camões, pois proporcionou que se discorresse sobre a ânsia por retorno e redenção e os males do ansiar, concomitantemente.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Candido (2006) argumentou que a integridade da obra literária apenas poderá ser apreendida a partir da fusão de texto e contexto por meio de uma “interpretação dialogicamente íntegra”. Isto porque o externo — o fato social — é um elemento responsável por, em suas palavras, “certo papel na constituição da estrutura, tornando-se *interno*” (CANDIDO, 2006, p. 14). O ambiente de crise que caracterizou a desintegração da Renascença, no qual se inseriu a lírica de Camões, refletiu-se em sua produção poética, que teve por temática “o homem e a sua miséria; a vida e o mundo — tormenta, caos e labirinto; melancolia e angústia; o tempo — metamorfose e destruição; engano e desengano”; esses foram temas próprios à lírica do Maneirismo (AGUIAR E SILVA, 1971, p. 469-70). Dilacerado pelas transformações que provocaram a ruptura com os vínculos medievais, o Maneirismo encontrou-se diante de um Universo que não apenas lhe abriu “possibilidades nunca antes imaginadas” como o pôs “em um vácuo de liberdade”, pelo qual foi ameaçado (HAUSER, 1973, p. 51). Consequentemente,

Já não se pôde mais apoiar em nada que não seja problemático, seja um lugar seguro em uma sociedade estável, a proteção de uma posição profissional organizada em um espírito corporativo, a relação inequívoca com a Igreja como autoridade inquestionável ou a sua confiança anterior, inabalável [...] (HAUSER, 1973, p. 161).

Os dois sonetos transcritos refletiram o predomínio da incerteza do Eu Lírico diante de seu estado, a impermanência do Eu, a incoerência do Universo, o desconcerto das esferas humanas e a relatividade da exterioridade. Essas foram características, por sua vez, que facilmente se coadunaram à temática amorosa em Camões, e o autor apresentou-a por meio da recuperação dos estilos medievais de composição. As características formais das cantigas de amor — a dependência do vassalo por uma Dama, a sua submissão integral, o ato da contemplação, a exaltação do amor não-realizado, etc. (ROUGEMONT, 1988) — foram aliadas às perturbações e contradições que se fizeram evidentes na Modernidade, de modo que o Amor foi convertido em fonte de todo o desalinho e tormento sobre o qual discorreu a voz poética, impossibilitada de fazer qualquer coisa a esse respeito; afinal, “o grande mal de amar (e de viver) residiria em não podermos deixar de querê-lo” (SARAIVA; LOPES, 2010, p. 353). Entretanto, foi o caráter transgressor e o “ideal de vida superior” do amor cortês que o tornou capaz de simbolizar a renúncia dos maneiristas aos valores temporais e humanos, marcados por conflitos, e o meio de conduzir o amante a uma existência espiritual distante do caos sublunar. Isto porque o Maneirismo nutriu um só discurso, uma só forma para manifestar o amor pelo profano e pelo divino (*Op. cit., loc. cit.*).

Ao associar sensações que abalaram a consciência dos homens do Quinhentos ao amor como fora concebido e ao tratamento poético a ele conferido pelos trovadores, Camões revelou-o, portanto, uma figura de du-

pla face; é fuga e tormento, é transgressão e prisão, é uma queda em espiral em um abismo existencial e uma possível ascensão retilínea ao Paraíso com vistas a uma vida espiritual e imaterial; é a esperança de uma vida além desta existência caótica e a fonte de todo o caos pelo qual o espírito de seu Eu Lírico foi desconcertado. Enquanto *conteúdo*, o Amor fez-se o responsável pelo caos e desconcerto, pois provocou as oscilações interiores por que fora atormentado o Eu Lírico; enquanto *forma e figura retórica*, simbolizou o anseio por ordem e por redenção, pois foi o “ideal de vida superior” implícito ao seu discurso de “amor ao amor” e ao seu aspecto conceitual o possível veículo de evasão e abdicação. Ei-la, pois, a dupla face do Amor em Camões, que se manifestou no *subdiscurso* que a análise da forma, aliada à do conteúdo e à da incorporação do social ao texto literário, pôde sugerir. Afinal, o Amor assim só pôde ser apreendido quando inserido em um contexto tão contraditório quanto aquele que o produziu, no qual significou e contra o qual pretendeu reagir.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABDALA JR., Benjamin; PASCHOALIN, Maria Aparecida. *História social da literatura portuguesa*. São Paulo: Ática, 1994.

AGUIAR E SILVA, Vítor. *Maneirismo e Barroco na poesia lírica portuguesa*. Coimbra: Centro de Estudos Românicos, 1971.

_____. *Teoria da literatura*. 3.^a edição. Coimbra: Livraria Almedina, 1979.

_____. “The Songs of Melancholy: Aspects of Mannerism In Camões”. In: TAMEN, Miguel; BUESCU, Helena (Org.). *A revisionary history of Portuguese Literature*. Londres: Routledge, 1999.

BRAGA, Teófilo. *História da literatura portuguesa*. 3.^a edição. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2005.

CAMÕES, Luís de. *Sonetos*. São Paulo: KLUCK Editora, 1998.

CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade*. Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul, 2006.

CARPEAUX, Otto Maria. *História da literatura ocidental*. Brasília: Conselho Editorial do Senado Federal, 2008.

CURTIUS, Ernest Robert. *Literatura europeia e Idade Média latina*. São Paulo: Editora da USP, 2013.

HAURSER, Arnold. *História social da literatura e da arte*: Tomo I. São Paulo: Mestre Jou, 1972.

_____. *A arte e a sociedade*. Lisboa: Editorial Presença, 1973.

_____. *Maneirismo: a crise da Renascença e o surgimento da Arte Moderna*. São Paulo: Perspectiva, 1993.

LEBRUN, Gérard. “O conceito de paixão”. In: NOVAES, Adauto (Org.). *Os sentidos da paixão*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

MOISÉS, Massaud. *A literatura portuguesa*. São Paulo: Cultrix, 1999.

PAZ, Octavio. *A dupla chama: amor e erotismo*. São Paulo: Siciliano, 1994.

PEIXOTO, Afrânio. *Camões: ensaios camonianos*. São Paulo: LISA, 1981.

PESSANHA, José Américo Motta. “Platão: as várias faces do Amor”. In: NOVAES, Adauto (Org.). *Os sentidos da paixão*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

ROUGEMONT, Denis de. *O amor e o Ocidente*. Rio de Janeiro: Editora Guanabara, 1988.

SARAIVA, António José; LOPES, Óscar. *História da literatura portuguesa*. Porto: Porto Editora, 2010.

SEVCENKO, Nicolau. *O Renascimento*. São Paulo: Atual Editora, 1988.

SPINA, Segismundo. *A lírica trovadoresca*. São Paulo: Editora da USP, 1991.

Recebido para publicação em 27/05/19

Aprovado em 29/07/19

NOTAS

1 Graduando em Letras pela Universidade Federal de Alagoas. Discente em Iniciação Científica da mesma Instituição.

2 In: AUGUSTINUS, Sanctus. Lib., *De Bono viduitatis*, C. XXI: “Quando se ama, não há sofrimento; e se houver sofrimento, ama-se o sofrimento”.

3 Paz (1994) argumentou que o amor cortês medieval representou “uma ascética e uma estética” e, “embora entre esses poetas houvesse personalidades notáveis”, sobressaiu-se a sua obra coletiva, e “as diferenças individuais, embora profundas, não impediram que todos compartilhassem os mesmos valores e a mesma doutrina”, um “código do amor”. Portanto, o *subjetivismo* do poeta fora sufocado por uma “poesia de sociedade”, nas palavras de Hauser (1972).