



Universidade do Estado do Rio de Janeiro
Centro de Educação e Humanidades
Instituto de Letras

Paulo Roberto Conceição Junior

‘Junto dum seco, fero e estéril monte’: uma canção de Camões.

Rio de Janeiro

2010

Paulo Roberto Conceição Junior

Junto dum seco, fero e estéril monte': uma canção de Camões



Dissertação apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Literatura Portuguesa.

Prof^a. Dra. Marina Machado Rodrigues

Rio de Janeiro

2010

CATALOGAÇÃO NA FONTE
UERJ/REDE SIRIUS/CEHB

C182 Conceição Junior, Paulo Roberto.
'Junto dum seco, fero e estéril monte': uma Canção de Camões. /
Paulo Roberto Conceição Junior. – 2010.
83 f.

Orientadora: Marina Machado Rodrigues.
Dissertação (mestrado) – Universidade do Estado do Rio de
Janeiro, Instituto de Letras.

1. Camões, Luis de, 1524?-1580 – Crítica e interpretação. 2.
Camões, Luís de, 1524?-1580 – Estilo literário – Teses. 3. Análise do
discurso literário – Teses. 4. Maneirismo (Literatura) – Teses. I.
Rodrigues, Marina Machado. II. Universidade do Estado do Rio de
Janeiro. Instituto de Letras. III. Título.

CDU 869.0-95

Autorizo, apenas para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial desta dissertação.

Assinatura

Data

Paulo Roberto Conceição Junior

‘Junto dum seco, fero e estéril monte’: uma Canção de Camões.

Dissertação apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Literatura Portuguesa.

Aprovado em 07 de julho de 2010.

Banca Examinadora:

Prof^a. Dr^a. Marina Machado Rodrigues (Orientadora)
Instituto de Letras da UERJ

Prof^a. Dr^a. Nadiá Paulo Ferreira
Instituto de Letras da UERJ

Prof^a. Dr^a. Dalva Maria Calvão da Silva
Instituto de Letras da UFF

Rio de Janeiro

2010

DEDICATÓRIA

À minha mãe, pelo amor, incentivo e confiança inabaláveis, que me fizeram ser e não apenas existir.

AGRADECIMENTOS

A Ayrá, pela presença constante em minha vida.

A Marina Machado Rodrigues, minha orientadora, pelo incentivo, confiança, paciência e dedicação.

À minha irmã, por sempre acreditar em mim.

Aos amigos, por constantemente oferecerem apoio e estímulo.

Foge-me pouco a pouco a curta vida,
se por caso é verdade que inda vivo;
vai-se-me o breve tempo d'ante os olhos;
choro pelo passado; e enquanto falo
se me passam os dias passo a passo.
Vai-se-me, em fim, a idade, e fica a pena.

Luís Vaz de Camões

RESUMO

CONCEIÇÃO JUNIOR, Paulo Roberto. *'Junto dum seco, fero e estéril monte': uma canção de Camões*. 2010. 83 f. Dissertação (Mestrado em Literatura Portuguesa) - Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2010.

Tendo como *incipit* “Junto dum seco, fero e estéril monte”, a Canção V de Luís de Camões, presente no *corpus* mínimo proposto pelo Professor Leodegário de Azevedo Filho é tema deste estudo que se propõe a fazer uma análise literária à luz do Maneirismo, onde se buscam observar as principais características temáticas presentes na mesma. Dessa forma, temas como o desconcerto do mundo, a fugacidade do tempo e da vida e, conseqüentemente, o pessimismo e a ausência da amada serão relacionados à poesia. Há a preocupação de se atentar para a influência tardo-gótica no Maneirismo e como isso se dá nessa canção, o que faz com que se perceba não haver traços clássicos ou renascentistas na mesma. Faz-se necessário ainda que se analisem as referências geográficas, as construções e os recursos estilísticos utilizados pelo poeta, uma vez que estes são significativos para uma boa compreensão da canção, bem como para um possível questionamento acerca da obra de Camões ser considerada por alguns autores clássica.

Palavras-chave: Camões. Maneirismo. Canção. Desconcerto do mundo.

ABSTRACT

Taking as incipit "Along a dry, barren hill and fero", the Song Literaria of V Luís de Camões, in this corpus minimum proposed by Professor Leodegário de Azevedo Filho is the theme of this study and it proposes to make a literary review in the light of Mannerism, in order to observe its main features. Thus, issues such as world's uneasiness, time and life's fugacidade, the pessimism, lack of love are related to poetry. There is a concern to look for influence in the late Gothic Mannerism and how it gives to this song, which they perceive no classical traces or Renaissance in it. It is also necessary that we analyse the geographical references, the constructions and stylistic resources used by the poet, since these are significant for a good understanding of the song, as well as for possible questioning about the work of Camões be considered by some classical authors.

Keywords: Camões. Mannerism. Song Literaria. World's uneasiness.

SUMÁRIO

| | |
|---|----|
| INTRODUÇÃO..... | 9 |
| 1 CRÍTICA AUTORAL E TEXTUAL..... | 11 |
| 2 A CANÇÃO CLÁSSICA ITALIANA ENQUANTO GÊNERO..... | 21 |
| 3 O MANEIRISMO..... | 26 |
| 4 O LUTO E A MELANCOLIA..... | 47 |
| 5 UMA LEITURA E ANÁLISE DA CANÇÃO..... | 65 |
| 6 CONCLUSÃO..... | 78 |
| REFERÊNCIAS..... | 80 |

INTRODUÇÃO

O presente estudo objetiva fazer uma leitura crítica da Canção V, de Luís Vaz de Camões, que tem como *incipit*: “Junto dum seco, fero e estéril monte”. O texto integra o *corpus minimum*, proposto por Leodegário A. de Azevedo Filho, em sua edição crítica da obra *Lírica de Camões*.

Preliminarmente, é indispensável o questionamento de critérios utilizados para a constituição de um *corpus* camoniano. A certeza de que uma leitura responsável só se efetivará a partir de um texto confiável, livre de imperfeições e deturpações que a tradição impressa, de modo geral, tem perpetuado, levou à opção pelo texto estabelecido por Leodegário A. de Azevedo Filho, a partir da tradição manuscrita em confronto com a dupla tradição impressa.

Como não se desconhece, as primeiras edições da obra lírica de Camões, de publicação póstuma e tardia, originaram-se da reunião de textos apógrafos, recolhidos de manuscritos miscelânicos, já que inexistem autógrafos do Poeta ou sequer idiógrafos. Em face da dispersão em que andavam os escritos de Camões, os primeiros editores cometeram uma série de equívocos em relação à atribuição autoral e à transmissão de inúmeras composições. Já a primeira edição, *Rhythmas*, de 1595, apontava tais dificuldades, incluindo mesmo textos apócrifos entre os autênticos, o que acabou por se tornar regra ao longo dos séculos, provocando um significativo inchaço na obra – movimento convencionalmente conhecido como diástole.

Somente no século XX, com as edições modernas, teve início o movimento de sístole, cuja tendência era a de expurgar – com mais ou menos critério – os textos apócrifos atribuídos ao Poeta desde o século XVI. Por outro lado, os editores modernos limitaram-se a reproduzir uma das duas tradições impressas, sem propor soluções para o problema da transmissão textual.

Uma vez definida a fonte, buscaram-se as origens da canção clássica italiana – *canzone* – cujos precursores são Dante e Petrarca, cabendo maior destaque ao último. Tal forma será cultivada na Península Ibérica entre os séculos XVI e XVIII. Em Portugal, Luís de Camões é geralmente considerado como ícone da canção clássica, tanto no que concerne à forma, quanto aos temas tratados.

O modelo de Petrarca vira – de acordo com Rita Marnoto – um código a ser seguido por vários poetas, considerados “petrarquistas”. Deste modo, é

imprescindível que se aborde neste estudo a questão dos conceitos de *imitatio* e *transformatio* na obra de Camões; ou melhor, em que medida o poeta segue ou transgride o código petrarquista.

Tomando-se como parâmetro os conceitos enunciados por Vítor Manuel, em *Maneirismo e Barroco na Poesia Lírica Portuguesa*, pode-se afirmar que a canção em estudo é um exemplo da estética maneirista, contrariando os ideais clássicos de clareza, harmonia e equilíbrio. Ao contrário, nela avultam aspectos como a incerteza diante de um mundo em desconcerto, do homem sujeito igualmente às artimanhas do destino e à tirania do Amor, do papel da natureza nessa relação, e da importância do tempo, que é efêmero, transmitindo ao poeta a sensação da transitoriedade das coisas materiais e da brevidade da vida.

Tais sensações provocam um estado de dissídio que, em Camões, é mais acentuado do que em Petrarca, até porque a conjuntura no século XVI concorrerá para o agravamento das tensões. O sujeito lírico é um ser cindido, fragmentado, angustiado, solitário e pessimista; e o estado anímico predominante é a melancolia. É evidente também aqui a influência do tardo-gótico no Maneirismo.

Sobre a melancolia, fez-se uma breve referência a Hipócrates, que introduziu o conceito na Antiguidade, e também a Freud que, modernamente, é o responsável por desenvolver o assunto no ensaio “Luto e melancolia” (1917). Contudo, se, do ponto de vista da Psicanálise, a melancolia pode ser considerada, por vezes, um estado patológico que afeta um indivíduo; no Maneirismo, tal sentimento é característico de uma época.

Finalmente, procede-se a uma leitura da canção, onde se pretende discutir aspectos relevantes, inerentes a todos os conceitos abordados no corpo do trabalho.

1 CRÍTICA AUTORAL E CRÍTICA TEXTUAL

Diante da inexistência de um único documento que reunisse a totalidade dos textos da lírica camoniana, a primeira edição das obras de Luís de Camões só ocorreu quinze anos após sua morte, tendo como ponto de partida vários manuscritos miscelânicos por onde andavam dispersas as composições líricas. Diante de tal fato, surgiu a necessidade de se tentar constituir um cânone, baseado em critérios que permitissem a seleção de textos de autoria incontroversa.

O Professor e camonista Emmanuel Pereira Filho foi o primeiro a propor, em caráter preliminar, a teoria do cânone mínimo, básico ou irredutível, que serviria de base para estudos críticos posteriores. Visto a impossibilidade “de se fixar o cânone total da lírica do Poeta, em face da precariedade dos dados de que dispõe a crítica”, para tal tarefa, estabeleceu o seguinte: para uma obra ser considerada de autoria camoniana, deveria atender aos critérios propostos – testemunho quinhentista; testemunho tríplice e testemunho incontestado.

O Professor Leodegário A. de Azevedo Filho, baseando-se na metodologia criada por Emmanuel Pereira Filho, propõe a flexibilização dos critérios instituídos por este, considerando ao invés do triplo, o duplo testemunho quinhentista incontroverso, uma vez que reuniu mais de 40 manuscritos aos quais Pereira Filho não teve acesso, pois morreu e não concluiu sua pesquisa.

De acordo com a Professora Marina Machado Rodrigues, em seu artigo “Crítica Autoral e Crítica Textual na Lírica de Camões” (Revista Philologus, Ano 6, n° 17), os estudos do Professor Leodegário contribuem significativamente para a questão da lírica de Camões, uma vez que aborda em profundidade os problemas da autoria e da reprodução viciosa dos textos. Segundo ela: “Todas as tentativas anteriores de delimitação do cânone lírico de Camões esbarravam em metodologias relativamente subjetivas, que pouco contribuíram para ordenar o caos em que se encontrava a obra há quatro séculos”. (RODRIGUES, 2000, p.82).

Com exceção de *Os Lusíadas* – poema épico de 1572 – e apenas três composições líricas publicadas em vida: a “Ode ao Conde do Redondo”, nos *Colóquios dos Simples e Drogas*, de Garcia d’Orta, em 1563; o soneto “Vós nimphas da Gangética espessura” e a elegia “Depois que Magalhães teve tecida” – ambos dedicados a D. Leonis Pereira, não obstante os tercetos tenham sido em homenagem a Pêro de Magalhães de Gândavo, autor da *História da Província de*

Santa Cruz [...], em 1576, toda a poesia lírica de Camões está dispersa em cancioneros manuscritos.

A primeira edição dos textos líricos – *Rhythmas* – data de 1595 – quinze anos após a morte de Luís de Camões – e foi impressa por Manuel de Lira, em Lisboa. *Rimas* – a segunda edição – também foi impressa em Lisboa por Pedro Craesbeeck, em 1598. Ambas foram patrocinadas por Estevão Lopes – um mercador de livros.

As *Rhythmas* apresentaram um total de 170 textos, a partir de manuscritos ou cancioneros, reunindo sonetos, canções, odes, redondilhas, sextinas, élogos e elegias. Há registros da inclusão, nessa edição, de textos de outros autores, impressos antes mesmo de Camões ter nascido.

Com a edição das *Rimas* (1598) há um significativo aumento do cânone lírico: são apresentados, agora, 237 textos, autênticos ou não, além de se excluírem 5 textos da edição anterior, por serem apócrifos, ou seja, de autenticidade duvidosa ou suspeita.

Segundo Marina Rodrigues:

Os problemas que envolvem a lírica não dizem respeito só à autoria, mas também e, sobretudo, à reprodução das composições, que vieram sendo corrompidas, sistematicamente, pelas edições posteriores, ou foram servilmente reproduzidas, sem que os organizadores tivessem qualquer compromisso com as boas lições dos textos. (RODRIGUES, 2000, p.83).

Vítor Manuel de Aguiar e Silva, em seus estudos, emprega o termo “movimento diastólico” para tratar do fenômeno de “inchaço” que se pode verificar no processo de atribuição de autoria de textos apócrifos a Camões.

Das edições posteriores as primeiras são de Domingos Fernandes: uma de 1607 – que não passa de uma reprodução de *Rimas* (RI); e outra, de 1616, onde são acrescentados textos que não possuem credibilidade de serem, verdadeiramente, de autoria camoniana.

Em 1668, D. Antônio Álvares da Cunha provoca um novo inchaço na obra de Camões ao se utilizar de manuscritos deixados por Faria e Sousa e outras fontes, apresentando vários textos “inéditos”.

No século XVII surgem edições das obras completas. Ocorre a preparação da edição de Faria e Sousa, que só será publicada postumamente – 1685 e 1689 – uma vez que o mesmo morre em 1649, o que faz com que, além de póstuma, a publicação seja incompleta.

Faria e Sousa foi o primeiro a receber o epíteto de “grande camonista”, por sua incondicional admiração ao poeta, a quem chamava de “mi Poeta” e “mi Maestro”. O editor selecionou e ordenou os poemas a partir de critérios estéticos e temáticos, sendo primeiro os amorosos, depois os heróicos, os morais e os sacros. Há registros de que tenha alterado vários textos a seu próprio gosto ou prazer.

A edição de 1685 acrescenta 85 “inéditos” ao *corpus*, que agora reúne 322 composições, entre sonetos, odes, elegias e canções. Ficaram por publicar os versos em redondilha – mais tarde editados pelo Visconde de Juromenha (1860 – 69) – e 7 éclogas – publicadas na edição do Padre Tomás José de Aquino (1779 – 80).

Desse momento em diante, o movimento diastólico só tende a crescer até o século XIX, com a incorporação de novos textos pelos diversos editores da lírica. Após a publicação das edições do Visconde de Juromenha e de Teófilo Braga, chega-se à incrível marca de 664 textos, ou seja, o *corpus* havia mais que dobrado. O Visconde de Juromenha apresenta edição em seis volumes, com textos pertencentes a outros autores e alguns, muitas vezes, anônimos, cuja autoria insistia em atribuir a Camões. Teófilo Braga (1873 – 74), por sua vez, apresenta sete composições inéditas nos três volumes de sua edição e, em 1880, publica nova edição com quarenta novos textos.

No final do século XIX, dois camonistas alemães – Carolina Michaëlis de Vasconcelos e Wilhelm Storck – alertaram para a necessidade de se rever a obra, tirar-lhe as intumescências, extrair-lhe as atribuições equivocadas, mas a solução para tal problema só viria a despontar no século XX, com a proposta de se excluírem do *corpus* camoniano os textos apócrifos que lhe foram atribuídos por todo esse tempo.

A primeira edição que se propôs a tal tarefa, com o objetivo não só de conter o já referido movimento diastólico, mas, principalmente, de dar início àquele por Vítor Manuel chamado de movimento sistólico, aparece em 1932 – a edição de José Maria Rodrigues e Afonso Lopes Vieira, que elimina 248 textos apócrifos.

Segundo Marina Rodrigues, essa edição apresenta imperfeições por encerrar em si um caráter contraditório:

Esta edição, embora rejeite os textos introduzidos arbitrariamente por Faria e Sousa, acata as leituras integrais dos textos comuns, não apresentando um critério objetivo para o expurgo ou inclusão de composições no *corpus*. A tese da Infanta D. Maria é um exemplo da subjetividade do critério. (RODRIGUES, 2000, p.85)

Em edição de 1944, Álvaro Júlio da Costa Pimpão elimina 63 textos do *corpus*, além dos já excluídos por José Maria Rodrigues e Afonso Lopes Vieira, utilizando um critério que muito traz em si de subjetividade. Afirma o editor expurgar um soneto porque “é vulgar, e, embora não tenha aparecido outro pretendente, não faz falta num cancionero de Camões” (PIMPÃO, 1973, p.38). Mas, por outro lado, reintegra 15 composições.

Hernani Cidade – edição de 1946 – em confronto com a edição de Pimpão, elimina 2 composições, acrescentando outras 94, algumas delas oriundas de Faria e Sousa e anteriormente rejeitadas por Pimpão.

Antônio Salgado Júnior – em edição de 1963 – toma como referência as seleções feitas pelas edições anteriores, a partir de Agostinho de Campos – uma edição parcial, de 1923 / 25 – para chegar a um *corpus* composto por 408 textos. Embora parta da tradição impressa quinhentista, Salgado Júnior também aceita textos que figuram nas edições modernas. Organiza os poemas por ordem alfabética, o que faz com que fiquem pospostos os dois sonetos de entrada, que sempre tiveram o caráter de abertura. Storck, ao traduzi-los para o alemão, intitulou um deles “Na die Leser” – “Aos Leitores”, deixando notório que se trata de uma espécie de prólogo dirigido aos leitores; e o outro, “Des Dichters Stoff” – “Matéria do Poeta”, em que se dirige à amada, antecipando tudo o que louvaria nela.

Em 1967, finalmente, Emmanuel Pereira Filho propõe, em um ensaio apresentado no *I Simpósio de Língua e Literatura Portuguesa*, a criação de uma metodologia para a constituição de um *corpus* da lírica camoniana, neste capítulo já referido. A partir dos critérios por ele estabelecidos, chegou-se a 65 textos – 37 sonetos, 9 canções, 5 elegias, 5 élogos, 4 redondilhas, 2 odes, 2 epístolas e 1 sextina. As pesquisas desse autor não foram concluídas devido a seu falecimento logo após a elaboração de sua teoria.

Leodegário de Azevedo Filho passa, então, a dar continuidade à árdua tarefa de se obter um *corpus* que pudesse ser dotado de credibilidade, e por outro lado, com um critério que não fosse demasiadamente rígido a ponto de vir a excluir importantes composições, reduzindo-o ao extremo.

Tornou-se, então, necessário propor a flexibilização do critério apresentado por Emmanuel Pereira Filho. Segundo Leodegário, em seu artigo “As Três Partes do *Corpus* Lírico de Camões”:

Na verdade, o duplo testemunho quinhentista, desde que incontroverso, é mais do que suficiente para a constituição de um *corpus minimum* ou irredutível, que servisse de base a discussões posteriores não só de crítica autoral, mas também de crítica textual. Até porque, em ecdótica, nem sempre se impõe o princípio jurídico de que *testis unus, testis nullus*, muitas e muitas vezes sendo perfeitamente válido o testemunho único, desde que incontroverso.

De acordo com o critério adotado pelo Professor Leodegário, um texto lírico para ser considerado camoniano precisa possuir duplo testemunho quinhentista incontroverso, um apoiando o outro e com respaldo em manuscritos. Para o estudioso, “o rigor do tríplice testemunho torna o método pouco produtivo”. Nessa afirmação, Azevedo Filho já deixa explícita a existência de critérios para a constituição, inclusive, de outros dois *corpora*: o *additicium* e o *possibile*.

Segundo Leodegário, há de se ter muito cuidado ao se tratar da constituição do *corpus* na lírica de Camões, devendo ser rejeitado tudo que, a partir de um rígido critério, não seja representativo ou significativo, já que aproveitar textos de autoria duvidosa prejudicaria a unidade desse *corpus*. E torna-se relevante a questão de que não há nenhum autógrafo de Camões – texto autêntico, de autoria comprovada –, nem mesmo idiógrafos – originais escritos sobre o controle direto do autor; tudo que se conhece é oriundo de manuscritos apógrafos – textos copiados a partir de um original e sem assinatura.

Como ensina Azevedo Filho, muitos textos manuscritos não foram trazidos à colação, por se aplicar a eles o princípio da *eliminatio codicum descriptorum* – que consiste em pôr de parte elementos da tradição desprovidos de valor enquanto testemunhos porque são cópia de um exemplar conservado ou reconstituível sem o seu contributo.

Embora alguns estudiosos e críticos alterquem o conceito do termo “quinhentismo” do testemunho por considerar que determinado texto – oriundo de um autógrafo camoniano ou mesmo de um apógrafo copiado de um outro apógrafo – possa ter sido transcrito de uma cópia manuscrita do século XVII ou de séculos posteriores, Leodegário acredita que tal questionamento não resista a um exame crítico. De acordo com ele, no artigo supracitado:

Na verdade (...) o quinhentismo do testemunho é assegurado por documento do século XVI ou documento descendente de outro que se possa considerar como tal. Sirva de exemplo o <índice> do perdido Cancioneiro do Padre Pedro Ribeiro, sendo o Cancioneiro de 1577 e o seu índice dos fins do século XVII, como hoje se sabe. Que temos então? Simplesmente temos um testemunho quinhentista que se revela num documento tardio, mas descendente comprovado de um códice do século XVI, assegurando-se assim o quinhentismo do testemunho, pouco importando que isso

tenha sido revelado no século XVII.

Segundo o autor, ainda houve distorções no entendimento do que viria a ser, na realidade, o chamado *corpus minimum*: para alguns, este foi confundido com a totalidade dos textos líricos que poderiam ter sido escritos por Camões. E ainda justifica que o método apresentado por ele não é negativo, mas sim afirmativo: “Com efeito, em relação aos textos que não atenderam às exigências do critério adotado, em momento algum foi declarado que nenhum deles possa ser de Camões”.

Diante de tanta polêmica, Leodegário concebe, além do *corpus minimum*, o *corpus additium* – que reúne textos de autoria incontroversa, mas confirmada por um só testemunho da época, constituído por poemas quase seguramente camonianos; textos com duplo testemunho da tradição impressa quinhentista e/ou do Manuscrito Apenso; e textos sujeitos a frágil constestação autoral. Agrupa no total 114 composições. Além deste, por sugestão de Álvaro de Sá, constitui-se o *corpus possibile* – em princípio com 10 textos, num total provisório de 256 textos.

O *corpus minimum* da lírica, que admite 133 composições, está assim constituído: 65 sonetos, 10 canções, 5 écloas, 6 odes, 1 sextina, 3 oitavas, 6 elegias, e 37 redondilhas.

Sendo a canção o objeto deste estudo, é importante que se conheça o *corpus* das canções, proposto por Azevedo Filho.

As duas edições que servem de ponto de partida para os estudos da tradição impressa como matrizes básicas são *Rhythmas* (1595, RH) e *Rimas* (1598, RI), no século XVI, e Faria e Sousa (1685 – 1689), no século XVII. Como já foi observado, Tomás José de Aquino não vai além de aproveitar os textos reunidos na edição de Faria e Sousa. No entanto, a partir da edição do Visconde de Juromenha (1860 – 1869), ocasião em que houve significativa excrescência no *corpus*, as 11 canções que figuravam em RH e RI saltaram para 22. Sendo que duas delas são consideradas variantes da canção “Manda-me amor que cante docemente”. Então, na verdade, devem-se considerar 20 canções.

Leodegário, na obra “*Lírica de Camões: História, metodologia, corpus*” (1985), afirma serem 11 as canções em RH e RI, baseado no fato de haver, à época das duas primeiras edições, um impasse em classificar um determinado texto como ode ou canção; situação que foi elucidada por Emmanuel Pereira Filho, e assunto a ser retomado adiante.

Com inclusões e alterações feitas por editores de maior ou menor vulto,

entre 1595 e 1880 ocorre um estrondoso aumento do número de canções consideradas camonianas: passaram de 11 para 23.

A partir de 1932, com o movimento de sístole, que viria frear a intumescência até então crescente, o número de canções atribuídas a Camões começa a ser reduzido. Com a edição de José Maria Rodrigues e Afonso Lopes Vieira – que objetiva excluir os textos apócrifos – há um significativo declínio do número de canções, embora, na transmissão textual siga as leituras de Faria e Sousa. Nessa edição (1932), constam as seguintes canções:

- 1 – A instabilidade da fortuna
- 2 – Com força desusada
- 3 – Ferosa e gentil dama, quando vejo
- 4 – Já a roxa manhã clara
- 5 – Junto dum seco, fero e estéril monte
- 6 – Manda-me Amor que cante docemente
(Lição da edição de 1595)
- 7 – Manda-me Amor que cante docemente
(Lição da edição de 1860-69)
- 8 – Manda-me Amor que cante o que a alma sente
(Lição da edição de 1616)
- 9 – Porque vossa beleza a si se vença
- 10 – Se este meu pensamento
- 11 – Tão suave, tão fresca e tão ferosa
- 12 – Tomei a triste pena
- 13 – Vão as serenas agoas
- 14 – Vinde cá, meu tão certo secretário

Na edição de A. J. da Costa Pimpão foram rejeitados os seguintes textos em relação à edição de Rodrigues e Vieira:

- 1 – Manda-me Amor que cante docemente
(Lição da edição de 1860-69)
- 2 – Porque vossa beleza a si se vença

Hernâni Cidade apresenta, em sua edição, as mesmas canções editadas

por Rodrigues e Vieira, com apenas uma variante da canção “Manda-me amor que cante docemente”, em apêndice. Nessa edição, a canção “Porque vossa beleza a si se vença”, que vem da edição do Visconde de Juromenha (1860-69), é reintegrada.

Na edição de Antônio Salgado Júnior, encontram-se – na primeira parte das Rimas – as 10 canções oriundas de RH e RI; na segunda parte, foram editadas, além de variantes das canções da primeira parte, as seguintes canções:

- 1- Nem roxa frol de Abril
- 2- Por meio du[m]as serras mui fragosas
- 3- Por que vossa beleza a si se vença

Segundo Azevedo Filho, não há como sustentar tal critério porque “ao todo, incluindo-se as variantes, são nada menos que 15 textos, entre canções autênticas e apócrifas”. (AZEVEDO FILHO, 1985, p.318).

Na edição de Maria de Lurdes Saraiva são editadas quase todas as canções até hoje publicadas como sendo de Camões e, segundo registros, ainda apresenta em apêndice, canções consideradas apócrifas ou de autoria problemática. Azevedo Filho chama a atenção para o fato de ter a editora deixado de publicar apenas as duas canções editadas, como inéditas, por Teófilo Braga, em 1880: “Glória tão merecida” e “Entre doradas flores”.

De acordo com o método adotado por Leodegário, podem ser consideradas autênticas as seguintes canções¹:

- 1 – A instabilidade da fortuna
C.I.: PR – 72; Ms. Jur. – 102 v; RH – 23 v; RI – 29
S.I.: LF – 27 v.
- 2 – Com força desusada
C.I.: PR – 73; Ms. Jur. – 7 v; RH – 30 v; RI – 36 v.
S.I.: LF – 29 v.
- 3 – Ferrosa e gentil dama, quando vejo
C.I.: PR – 75; RH – 22; RI – 27 v.

¹ A numeração estabelecida para cada canção que compõe o *corpus* será utilizada como padrão neste estudo, uma vez que ocorre uma variação de um autor para outro. A canção em análise, por exemplo, aqui apresentada como canção V é, para vários estudiosos, a canção IX.

S.I.: LF – 26 v.; M – 165 v.

4 – Já a roxa manhã clara

C.I.: PR – 79; RH – 25 v; RI – 31 v.

S.I.: LF – 30 v.

5 – Junto dum seco, fero e estéril monte

C.I.: PR – 77; RH – 35 v; RI – 42 v.

S.I.: Não foi encontrado o texto sem indicação de autoria.

6 – Manda-me Amor que cante docemente

C.I.: PR – 74; Ms. Jur. – 13; TT – 161 v; RH – 32 v; RI – 39

S.I.: LF – 24 e 45; C – 50

7 – Se este meu pensamento

C.I.: PR – 76; Ms. Jur. – 14 v; RH – 28 v; RI – 34 v.

S.I.: LF – 25

8 – Vão as serenas agoas

C.I.: TT – 161 v; RH – 27 v; RI – 33 v.

S.I.: LF – 26 v.

9 – Vinde cá, meu tão certo secretário

C.I.: PR – 78; Ms. Jur. – 104 v; RH – 38 v; RI – 45 v.

S.I.: Não foi encontrado o texto sem indicação de autoria.

Em apêndice, incluiu outras duas: uma em forma de sextina e outra, uma septina, que foi classificada como ode pela tradição impressa quinhentista:

10 - Foge-me pouco a pouco a curta vida (canção em forma de sextina)

C.I.: PR – 82; RH – 42; RI – 68v

S.I.: LF – 31v

11 –Tão suave, tão fresca e tão ferrosa (Aparece como ode ou sextina)

C.I.: PR – 83; RH – 45; RI – 53

S.I.: Não foi encontrado o texto sem indicação de autoria.

Cabe ressaltar que das dez canções tradicionalmente atribuídas a Camões, apenas nove atenderam fielmente ao critério estabelecido pelo professor. “Tomei a triste pena” não foi incorporada ao grupo por só possuir registro na tradição

impressa e não apresentar nenhum testemunho quinhentista que a atribua a Camões.

Dessa forma, o *corpus* seria composto por nove canções, não fossem incluídos os textos: Foge-me pouco a pouco a curta vida, publicado como sextina, e “Tão suave, tão fresca e tão fermosa”, como ode ou sextina. Este último foi reconhecido e classificado como canção por Emmanuel Pereira Filho, em seu livro *Uma Forma Provençalesca na Lírica de Camões*, de 1974. Segundo o autor, o *commiato* “Amor isento a uns olhos me entregou, / nos quais a Deos conheço” havia sido eliminado da canção por possível temor ao Santo Ofício, fato levantado por Faria e Sousa em sua edição. Como observa Azevedo Filho:

A análise estrutural do poema, feita por Emmanuel Pereira Filho, prova que a lição de RH e de RI é mutilada como forma e significação. A omissão do *commiato* ou *envoi*, que Faria e Sousa encontrou na tradição manuscrita, certamente se explica em face da mentalidade religiosa da época, que não podia permitir a visão de Deus nos olhos de uma mulher. (AZEVEDO FILHO, 1985, p.309).

A canção em análise – “Junto dum seco, fero e estéril monte” – está incluída junto às outras dez canções em RH e RI, todas colhidas em cancioneiros manuscritos da época. Após essas edições, aparece em outras subsequentes, como as de: Domingos Fernandes (1616), Álvares da Cunha (1668), Faria e Sousa (1685-1689), Visconde de Juromenha (1860 – 1869) e Teófilo Braga (1873 – 1874; e 1880). Posteriormente, a canção aparece nas principais edições modernas: na de José Maria Rodrigues e Afonso Lopes Vieira (1932), na de A. J. da Costa Pimpão, na de Hernani Cidade, na de Salgado Júnior, na de Maria de Lurdes Saraiva. É relevante lembrar que, na tradição manuscrita, a referida canção aparece no Cancioneiro do Padre Pedro Ribeiro [PR]. A composição não foi encontrada sem indicação de autoria em nenhum manuscrito, nem mesmo no Cancioneiro de Luís Franco Correa, onde isso ocorre com sete das dez canções do *corpus*.

Então, no *corpus* autêntico das canções, segundo o critério utilizado pelo Professor Leodegário, “Junto dum seco, fero e estéril monte” está presente com três testemunhos quinhentistas (PR, RH e RI), não sendo encontrada sem indicação de autoria.

2 A CANÇÃO CLÁSSICA ITALIANA ENQUANTO GÊNERO

Definir a canção simplesmente como uma composição poética destinada ao canto não exaure todas as possibilidades de conceituá-la. Com origem no termo latino *cantione(m)*, acusativo de “cantio”, “onis” – “canto, canção, encanto, encantamento”, esse gênero poético pode englobar textos com as mais diferentes características.

Como se pode depreender da própria etimologia, a forma poética estará, em sua origem, relacionada à melodia, e dela foi se distanciando durante a sua evolução, até tornar-se autônoma por volta da segunda metade do século XV.

Há de se considerar, inicialmente, a distinção existente entre a canção popular – hoje confundida com outras denominações como *lied*, *song*, *saga*, *modinha*, sem estar intimamente ligada a um padrão definido –, e a canção erudita – que abrange todas as formas literárias produzidas ao longo dos tempos e de acordo com regras impostas pelo gosto da época.

Há três gêneros do tipo culto de canção: a canção provençal, a canção clássica italiana e a canção romântica.

Cabe aqui destacar um desses gêneros de canção que é objeto desse estudo: a canção clássica italiana.

Na Itália, a canção provençal entrará em declínio a partir do século XIII, época em que nasce, então, a *canzone*, originada dos experimentos realizados por Dante (1265 – 1321) – em seu *De vulgari eloquentia* – e Petrarca (1304 – 1374); principalmente este último, a quem se atribui a fixação, entre as muitas variantes praticadas na época, de um modelo que passou a ser chamado de “canção petrarquista” ou “petrarquesca”.

Esse tipo de canção possui uma estrutura bastante complexa, uma vez que é organizada invariavelmente em três partes, a que Rudolf Baehr, em seu *Manual de Versificação* (1970), denominou “*fronte*” – também chamada de “frente”, “*llave*” e “*sirima*” – por alguns estudiosos denominada, ainda, de “*coda*”. As duas primeiras unem-se por um verso de enlace.

O modelo estabelecido por Petrarca apresenta um número indeterminado de estâncias – que podem variar entre quatro e doze e ainda chegar a mais de trinta –, que combinam versos consonantados de sete e onze sílabas, sempre longas e obedecendo a uma rigorosa simetria; compostas de pelo menos nove versos cada e

apresentando extensão média entre treze e quinze.

É notória a distinção do modelo provençal por esse uso obrigatório de versos hendecassílabos e heptassílabos em livre combinação e por terminar sempre por um *envio* (do francês *envoi*) – substitui aqui o termo *finda* (*fiinda*) – estrofe que possui a metade do número de versos das anteriores, através da qual o poeta se dirige à própria canção. É comum também encontrar a nomenclatura *commiato*.

Sendo assim, a estrutura já experimentada por Dante é definitivamente implantada por Petrarca. A canção é constituída por uma *fronte* de dois *pés* e uma *sirima*, geralmente, indivisa. Entre *fronte* e *sirima* deve haver uma *chiave* – “verso de enlace” – que rime com o último verso da *fronte*. O envio tomará a estrutura da *sirima*; umas vezes, completa; outras, só com seus últimos versos.

O *Canzoniere* – principal obra de Petrarca – foi publicado originariamente com o nome de *Rime in vita e Rime in morte de Madonna Laura*. Denominou-se posteriormente *Cancioneiro Petrarquista* às coleções de poemas líricos elaboradas por diferentes autores à maneira do *Canzoniere* de Petrarca.

O *Canzoniere – Francisci Petrarcae laureati poetae Rerum vulgarium fragmenta* – compreende 366 composições, a saber: 317 sonetos, 29 canções, 9 sextinas, 7 baladas e 4 madrigais.

Na Península Ibérica, a introdução dessa modalidade de canção deu-se por intermédio de Juan Boscán (1493 – 1542) – poeta e tradutor espanhol que, mesmo sendo catalão, escreveu exclusivamente na língua castelhana – que antes havia cultivado a poesia cortesã no estilo dos cancioneros, e após sua estada na Itália introduziu na poesia espanhola o verso hendecassílabo, o terceto encadeado, a canção estrófica e os hendecassílabos brancos, além de motivos da poesia de Petrarca, influenciando Garcilaso de la Vega.

Sendo assim, a Espanha experimentou uma grande onda de italianismo que invadiu a literatura durante o século XVI e que é um dos rasgos de identidade do Renascimento. Além de Juan Boscán e Garcilaso da Vega, Diego Hurtado de Mendoza também vai cultivar o estrofismo e os temas do Petrarquismo.

O tema central do lirismo de Garcilaso de la Vega (? – 1536) – poeta e militar espanhol do Século de Ouro que, depois de uma estadia em Nápoles teve sua poesia profundamente marcada por traços petrarquistas – é o amor, que ele exprime sob uma forma dolorida e dentro da mais aguda solidão. Sua grande maestria técnica sente-se na suavidade dos versos, na harmonia e combinação das

estrofes e na seleção de imagens e conceitos. Foi ele, na verdade, o responsável por introduzir, em língua espanhola, as formas poéticas italianas e, conseqüentemente, pela difusão da canção na região da Península Ibérica.

Diego Hurtado de Mendoza (1505 – 1575) – poeta e diplomata espanhol, filho do Conde de Tendilla, serviu na Itália – introduziu os novos temas, metros e estrofes da lírica italiana, embora diferentemente dos outros dois autores, revelou significativa inclinação pela sátira maliciosa e picante, e foi o primeiro a cultivar o burlesco tema do "soneto do soneto". Entretanto, não deixou de empregar a arte menor e em seus versos líricos vislumbra-se uma fina melancolia.

Entre os espanhóis do chamado Século de Ouro – época clássica ou de apogeu da cultura espanhola, essencialmente o Renascimento do século XVI e o Barroco do século XVII – a canção foi usada, de diversas maneiras, por Cervantes, Quevedo e Gôngora, entre outros.

Mas caberá a Petrarca assumir o papel de difusor, disseminador de um modelo de “fazer poesia”:

A poesia de Petrarca erige-se em matriz disponível para todos os usos, não tanto como modelo a ser decodificado em sentido teorizante, mas antes qual repositório de exempla, dotado de excepcional qualidade, que oferece largas e imediatas possibilidades de modelização. (MARNOTO, 2007, p.52-53).

Segundo Rita Marnoto, em *O Petrarquismo do Renascimento e do Maneirismo*, o fenômeno literário do petrarquismo deve ser entendido como código. Para ela,

O petrarquismo, enquanto código, representa um sistema de probabilidades de reuso, numa dimensão comunicativa, relativamente ao sistema que enforma a obra de Petrarca, cuja dinâmica se encontra intimamente ligada ao polissistema epocal, na medida em que temas, *topoi* e modalidades formais e retóricas patentes nas suas páginas são retomados representativamente, em correlação com o relativo processo de mediação e intersecção. (MARNOTO, 2007, p.35).

Dessa forma, fica evidente a existência de um ponto de intersecção entre Renascimento e Maneirismo, do código deixado como herança por Petrarca e outros oriundos de fontes mais antigas, desde a obra de prosadores medievais até a poesia, tanto provençal como italiana, que lhe são precedentes. A autora adota o adjetivo “petrarquista” para fazer referência aos seguidores de Petrarca e o adjetivo “petrarquesco” ao se referir ao próprio poeta.

Em seus estudos, Vítor Manuel chama a atenção para a importância dos elementos formais medievais – representativos do tardo-gótico –, que, segundo

Georg Weise, estariam na origem do Maneirismo e, de certa forma, apareceram já em Petrarca, numa retomada da poesia trovadoresca provençal:

Esses elementos formais, que Weise apresenta como tipicamente maneiristas, são constituídos pelas antíteses abstractas e pelas metáforas conceituosas que, remontando à poesia trovadoresca provençal e ao *dolce stil nuovo*, aparecem como um elemento estilisticamente importante do *Canzoniere* de Petrarca e, sobretudo, do petrarquismo dos séculos XV e XVI. (AGUIAR E SILVA, 1971, p. 35).

O *Canzoniere* de Petrarca passa a servir de modelo até o romantismo. A *canzone* italiana virá influenciar, ainda, na evolução do soneto.

A canção italiana ou clássica surge na Renascença e passa a ser cultivada em Portugal do século XVI até o século XVIII. Há de se observar algumas regras formais a que tal composição poética deve obedecer: ser formada por texto e finda, ou então, introdução, texto e finda.

A introdução revela todo o ambiente geográfico; nela o poeta descreve minuciosamente ou, pelo menos, indica o lugar onde se encontra. Já a finda – a mais curta estrofe do poema –, é reservada para a invocação, o chamamento, uma apóstrofe que o poeta destina à própria canção.

Em relação à estrutura formal, a canção apresenta-se com cinco ou mais estrofes regulares – com o mesmo número de versos –, e tem como metro obrigatório o verso heróico clássico que, em vezes, se alterna com o respectivo quebrado (seis sílabas).

Luís de Camões é o poeta que se destaca como máximo expoente português da canção clássica, tanto pela forma utilizada como pela temática abordada, por onde desfilam o sofrimento de amor, a fragilidade da vida, a mudança, o tempo que passa irremediavelmente, o que vem corroborar a significativa influência de aspectos maneiristas em sua obra. As canções camonianas revelam-se, assim, como uma poesia de reflexão e confissão, onde o poeta demonstra considerável amor e respeito pelo Homem.

Para Hernani Cidade, Camões consegue sempre cultivar a retórica, um estilo chamado por Antônio José Saraiva de “engenhoso” e que se caracteriza pela utilização de rimas equivocadas – jogo de palavras – e rimas forçadas – quando as cesuras rimam entre si –, o que permite mais de uma possibilidade de leitura do poema. Segundo ele, é evidente no poeta:

(...) as graças do espírito alegre e vivo, o engenho ágil, fino, irônico, umas vezes fácil, outras complicado e retorcido, pois também havia prazer em decifrar o conceito-adivinha, feito para vaidosa fruição das inteligências mais cultas e

penetrantes. (CIDADE, 1952, p.102-103).

Camões apresenta variações ao compor suas canções. Em algumas delas, utiliza um envio de três versos em canção de modelo petrarquista, com estâncias em que o número de versos era bem maior, como é o caso da Canção I, “A instabilidade da Fortuna”, que possui estrofes com 16 versos e um envio (ou finda) composto apenas por três versos como acima aludido:

Canção, no mais, que já não sei que digo;
mas por que a dor me seja menos forte,
diga o pregão a causa desta morte.

Tal situação ocorre também com a canção objeto desse estudo, “Junto dum seco, fero e estéril monte”, onde se constata a existência de oito estâncias compostas por quinze versos, e um envio de apenas três versos. Por outro lado, a Canção IX, “Vão as serenias agoas”, a menor de todas as do *corpus*, apresenta três estâncias com treze versos cada e um envio com oito versos, o que é superior à metade do número de versos das estâncias.

3 O MANEIRISMO

O Maneirismo manifestou-se inicialmente nas artes plásticas, onde o termo surgiu com o sentido de estilo individual de determinado artista, uma vez que deriva do vocábulo italiano *maniera*, “maneira”. Deve-se a Giorgio Vasari (1511 – 1574), artista plástico e escritor, a utilização de *maniera* para referir-se a estilo; ele confere ao termo uma conotação positiva, como sinônimo de graça, leveza e sofisticação. Daí, arte à maneira de Rafael, de Miguel Ângelo, ou de Leonardo da Vinci. Os artistas que procuravam seguir ou imitar o estilo ou a “maneira” de tais ícones passaram a ser chamados de maneiristas e a maneira de pintar destes serviria, então, de modelo para toda a Europa.

Mais tardiamente, Raffaello Borghini o emprega como referência ao talento de determinado artista, à medida que, para ele, disto dependia ser tal artista original e superior, ou não. Após isso, escritores como Giovanni Bellori e Luigi Lanzi conferem ao conceito um aspecto de artificialidade e virtuosismo excessivo, deflagrando, a partir daí, uma imagem negativa que aparecerá em vários estudos posteriores.

Depois de invadir aos poucos outras áreas da arte, como a pintura, a escultura e a arquitetura, o Maneirismo chega à literatura; sendo o termo “Maneirismo”, aqui, equivalente à expressão “bela maneira”.

Max Dvorak (1874 – 1921), famoso historiador vienense, foi o primeiro a tentar uma conceituação de Maneirismo enquanto estilo, mesmo quando ainda condenado por muitos historiadores da arte como degenerado. Segundo ele, era um movimento análogo ao expressionismo contemporâneo.

Na literatura, a difusão do Maneirismo se deve, em grande parte, a Ernst Robert Curtius, que propõe um estudo sobre o conceito de Maneirismo a partir do binômio “Maneirismo *versus* Classicismo”, onde destitui todo e qualquer caráter histórico possível ligado a esse conceito. Para ele, toda e qualquer manifestação literária que se opusesse ao classicismo deveria ser considerada maneirista, independentemente de serem pré-clássicas ou pós-clássicas: “o Maneirismo [...] é o denominador comum a todas as tendências literárias opostas ao classicismo, sejam elas pré-clássicas ou pós-clássicas ou contemporâneas de qualquer classicismo” (CURTIUS, 1996, p.281). Posto isso, não é o Maneirismo, para Curtius, um período hirto da história literária, mas sim um estilo que pode estar presente em qualquer

obra, independentemente do tempo; é uma “forma de degeneração do Classicismo” que rompe com a forma e o conteúdo clássicos: “O que é toda a obra de James Joyce senão uma experiência maneirística? O trocadilho (*pun*) é um dos seus pilares de sustentação. Quanto Maneirismo há em Mallarmé, e quão de perto o Maneirismo toca o hermetismo da poesia contemporânea!” (CURTIUS, 1996, p.374). Então, sob essa óptica, o Maneirismo é visto como um estilo atemporal, que se pode manifestar em qualquer época e em qualquer artista; não estando, pois, situado rigorosamente numa linha de periodização.

Para Vítor Manuel, em sua obra sobre o Maneirismo na lírica portuguesa, Curtius, ao caracterizar o estilo, não leva em consideração valores religiosos, éticos ou existenciais, ficando o homem, nesse caso, relegado a segundo plano. E assim, suas ideias, por suscitarem muitas dúvidas e contestações, acabam sendo rejeitadas por estudiosos e conhecedores do assunto:

A caracterização do Maneirismo estabelecida por Curtius apresenta outro grave erro metodológico no estudo de um estilo ou de um período literários: restringe-se a factos de estilo, considerados em abstracto, sem os relacionar com valores humanos de qualquer espécie (religiosos, éticos, existenciais). (AGUIAR E SILVA, 1971, p.11)

Mas, embora Curtius tenha se restringido a ver como maneirista, na esfera literária, tudo o que se opusesse ao Classicismo, não se pode afirmar veementemente que o mesmo não tenha sequer, em determinado momento, imaginado ou mesmo considerado, ainda que superficialmente, qualquer relação entre tal estética e os referidos valores humanos. Há de se observar que é incontestável que tanto o vocábulo quanto o conceito de Maneirismo só adquiriram espaço no campo dos estudos literários após a publicação da obra de Curtius, “Literatura Europeia e Idade Média Latina”, em 1948. A partir daí, a estética passa a ser bastante estudada por Georg Weise e Arnold Hauser.

Georg Weise propõe outra origem para o conceito de Maneirismo, baseado nas obras de pintores italianos como Pontormo, da Escola Florentina (1494 – 1557) – famoso pelo uso de poses contorcidas, perspectiva distorcida, cores marcadamente incomuns e peculiares, que pareciam espelhar um temperamento neurótico e inquieto; e para quem a arte mudava a natureza – e Parmigianino (1503 – 1540) – para quem a função da arte era transmitir sensações estranhas e excitantes, devendo criar um necessário artificialismo, assimilou de Correggio (1489 – 1534) – pintor renascentista italiano – o classicismo, convertendo-o em

Maneirismo, mantendo o ilusionismo do primeiro, mas traduzindo-o em modelos mais decorativos e com maior vitalidade das formas, caracterizadas pela esbelteza, pela angulosidade e pelo alongamento das figuras, onde se destacam ainda os movimentos contorcidos e o refinamento da expressão artística. Weise verifica nessa obra uma evidente revivescência goticizante e fala-nos em “gótico-tardio” ou “tardo-gótico²”.

O ambiente que deu origem ao Maneirismo traz significantes marcas de mudanças na economia, na política, na cultura e na religião. Politicamente, a invasão da Itália pela França, Alemanha e Espanha – entre o fim do século XV e o início do século XVI – vai provocar profundo desequilíbrio de forças no continente europeu, que encontrará seu ápice no saque de Roma, em 1527, situação traumática que chega a provocar uma fuga de artistas e intelectuais para outras regiões.

O saque de Roma representa, então, historicamente, uma crise generalizada na Itália, berço do Renascimento, desde o âmbito da religião até a economia, sendo notoriamente responsável por um estremecimento nas bases renascentistas; o homem é destituído de seu papel de centro do universo, ou seja, a solidez do antropocentrismo, estava, assim, abalada. De certa forma, é o saque de Roma que vem assinalar o início “oficial” do Maneirismo italiano.

Outro fator primordial para que se entenda o panorama histórico-cultural em que se desenvolve o Maneirismo é a questão da Reforma Protestante. A Igreja vê-se em difícil situação com tal movimento, que deixa suas estruturas fragilizadas, no momento em que viria a por um fim na hegemonia do Catolicismo e do Papado. A Igreja tenta então conter a evasão dos fiéis rumo ao Protestantismo organizando um movimento de Contrarreforma, que visava à moralização da imagem do clero propondo, inclusive, uma nova abordagem do conceito de Deus, na tentativa de suscitar no homem uma atmosfera de dúvida e medo.

Na economia, Portugal e Espanha despontam como novas potências navais, abrem novas rotas comerciais e deixam a Itália fora do centro do comércio internacional; o que a faz perder a supremacia econômica e tornar-se submissa ao governo espanhol.

² O termo faz alusão ao fato de haver uma retomada dos valores medievais – em oposição a elementos renascentistas –, que se revela no próprio comportamento do homem diante do mundo, do tempo e da própria existência, uma vez que se mostra totalmente impotente.

A convocação do Concílio de Trento (1545 – 1563) pôs fim à liberdade nas relações entre Igreja e arte, a teologia passa a impor restrições às excentricidades maneiristas na tentativa de se recuperar o decoro e homogeneizar o estilo. Tudo, agora, deveria passar pela análise dos censores, desde o tema à forma de tratamento, sem deixar de passar, inclusive, pela escolha das cores e dos gestos das personagens.

Toda essa situação vai gerar um conflito espiritual e estético: se por um lado não se pode ignorar a tradição clássica, secular e pagã; por outro, a nova ideia de religião e suas consequências para a sociedade viriam a destruir a autoconfiança e o prestígio dos artistas como criadores independentes. E é nesse conflito que surge o Maneirismo como o primeiro estilo de arte moderna e o precursor a levantar a questão epistemológica na arte.

No campo da pintura merece destaque aqui Miguel Ângelo (1475 – 1564) – pintor, escultor, poeta e arquiteto italiano cujo afresco “O Juízo Final”, produzido para a parede da Capela Sistina (1534 – 1541), já mostrava traços reveladores de uma espiritualidade ligada ao movimento da Contrarreforma, o que o punha em uma posição de negação ao modelo clássico do Renascimento.

Não se pode considerar o Maneirismo como um período de negação completa dos referenciais clássicos, à medida que considerável parcela dos recursos técnicos e formais e das temáticas abordadas ainda lança certo olhar para o classicismo e nele ainda veem certa fonte de inspiração. Para Arnold Hauser:

É impossível compreender o Maneirismo se não se compreende o fato de que a sua imitação dos modelos clássicos é uma fuga do caos ameaçador, e que o grande esforço subjetivo das suas formas é a expressão do medo de que a forma venha a cair na luta com a vida, e de que a arte venha a se desvanecer numa beleza sem conteúdo. (HAUSER, 1982, p.474).

Toda a situação abordada anteriormente vem reiterar uma desfavorável conjuntura espiritual, religiosa, ética, política e econômica. Essa crise do Renascimento é, de fato, uma crise do humanismo: existe, agora, uma concepção pessimista do homem e da vida.

Todo o contexto histórico acima abordado propiciará o Maneirismo, que valoriza a insegurança ao invés da segurança, a incerteza, e não mais a certeza, a instabilidade em detrimento da estabilidade. É, por isso, um dos primeiros sinais de ruptura dos ideais renascentistas; o indício de que não há mais um mundo em

equilíbrio. Segundo Arnold Hauser:

[...] A crise da Renascença começou com a dúvida sobre se seria possível conciliar o espiritual com o físico, a busca da salvação com a busca de felicidade terrena. Por isso, a arte maneirista - e este é provavelmente seu aspecto mais singular e característico - nunca enfrenta o espiritual como algo possível de ser totalmente expresso em forma material. Ao invés disso, considera-o tão irredutível à forma material que só pode ser sugerido (nada mais que sugerido) pela distorção da forma e pelo rompimento das fronteiras. (HAUSER, 1976, pp. 19-20).

Sobre o Maneirismo e seus seguidores afirma Vítor Manuel:

Um dos sintomas que mais impressionantemente revelam a crise espiritual, religiosa e ética, dos maneiristas, é sem dúvida a melancolia exasperada, a instabilidade afectiva, o comportamento de homens estranhos, lunáticos e doentios, que caracterizam muitos deles e que ganharam expressão artística, de diversos modos, nas suas obras. (AGUIAR E SILVA, 1971, p.31).

Ocorre um grande conflito espiritual e estético. A arte renascentista não poderia ser de todo ignorada; não deixaria de existir de uma hora para outra; por outro lado, a nova tendência vem aniquilar a autoconfiança e o prestígio dos artistas como criadores independentes.

Segundo Hauser, há uma grande pressão entre a consciência individual do artista e as forças externas oriundas do Maneirismo que, para ele, aparece como o primeiro estilo de arte moderna:

Despedaçados por um lado pela força e por outro pela liberdade, (os artistas) ficaram sem defesa contra o caos que ameaçava destruir toda ordem do mundo intelectual. Neles encontramos, pela primeira vez, o artista moderno, com o seu interior, o seu gosto pela vida e pela fuga, o seu tradicionalismo e a sua rebelião, o seu subjetivismo exibicionista e a reserva com que tenta readquirir o último segredo de sua personalidade. De então em diante, o número de maníacos, excêntricos e psicopatas, entre os artistas, aumenta de dia para dia. (HAUSER, 1982, pp. 471-72).

Tal ideia também é compartilhada e complementada por Murray Edelman:

Os pintores e escritores maneiristas do século XVI eram menos “realistas” do que seus predecessores da Alta Renascença, mas eles reconheceram e ensinaram muito sobre como a vida pode se tornar motivo de perplexidade: através da sensualidade, do horror, do reconhecimento da vulnerabilidade, da melancolia, do lúdico, da ironia, da ambiguidade e da atenção a diversas situações sociais e naturais. Suas concepções tanto reforçaram como refletiram a preocupação com a qualidade da vida cotidiana, com o desejo de experimentar e inovar, e com outros impulsos de índole política. [...] É possível que toda arte apresente esta postura, mas o Maneirismo a tornou especialmente visível. (EDELMAN, 1995, p.20).

O tempo exerce, para os maneiristas, um papel fundamental, à medida que sua passagem evidencia a efemeridade das coisas e dos bens do mundo, despertando nestes uma insegurança existencial, como se percebe nestes versos camonianos:

Que me quereis, perpétuas saúdades?
 Com que esperança(s) ainda me enganais?
 Que o tempo que se vai não torna mais
 e, se torna, não tornam as idades.

[...]

Aquilo que já quis é tão mudado,
 que quase é outra cousa, porque os dias
 tem o prime[ir]o gosto já danado.

Segundo Vítor Manuel:

Para o homem, porém, o tempo é inexoravelmente irreversível, pois os seus estragos, tanto no domínio corpóreo como no domínio da subjectividade, não podem ser sanados, antes se agravam, com a sucessão dos dias, das estações, dos anos. No homem existe uma consciência que regista, sofre, analisa e compara as mágoas e as injúrias do tempo [...] (AGUIAR E SILVA, 1971, p.289).

Essa questão da passagem do tempo, que tanto preocupa os poetas maneiristas, já era algo presente na poesia de Petrarca:

Se la mia vita da l'aspro tormento
 si puo tanto schermire, et dagli affanni,
 ch'ì veggia per vertu de gli ultimi anni,
 donna, de' be' vostr'occhi il lume spento,

E i cape' d'oro fin farsi d'argento,
 et lassar le ghirlande e i verdi panni,
 e 'l viso scolorir che ne' miei danni
 a llamentar mi fa pauroso et lento:

Pur mi dara tanta baldanza Amore
 ch'ì vi scoprìro de' mei martiri
 qua' sono stati gli anni, e i giorni et l'ore;

Et se 'l tempo e contrario ai be' desiri,
 non fia ch'almen non giunga al mio dolore
 alcun soccorso di tardi sospiri.

Tradução de Jamil Almansur Haddad:

Se a minha vida do áspero tormento
 se defender e destes crus afanos,
 e eu veja assim nos teus últimos anos
 o teu fermoso olhar de lume isento,

E a trança de ouro fino feita argento;
 e deposta a guirlanda e os verdes panos;
 e o rosto descorar, que hoje aos meus danos
 no lamentar me faz medroso e lento;

Dar-me-á então Amor o alto vigor
 para eu mostrar-te o quanto de agonia
 foram os anos e os dias do amor.

E se o tempo o desejo contraria,
 faça que obtenha ao menos minha dor

um suspiro de compaixão tardia.

No soneto acima, o sujeito lírico revela à amada que se, não obstante tanto tormento e tanta angústia, ele puder chegar à velhice, quando então ela já terá deixado de usar os trajes dos jovens e já tiver empalidecida a face, possa, nessa hora, o Amor dar-lhe energia para dizer-lhe quais foram os anos, os dias e as horas de seu martírio. E, ainda, que se a idade for contrária à realização dos doces desejos, que lhe seja permitido ao menos um suspiro de compaixão da amada. Pode-se perceber que ao tempo é atribuída a responsabilidade pelas mudanças ocorridas na aparência da amada, demonstrando por parte do sujeito lírico uma preocupação com a transitoriedade da existência humana e, por outro lado, é latente a incerteza de poder chegar à velhice.

Em um outro soneto, Petrarca atribui ao tempo um papel avassalador:

Rotta e l'alta colonna e 'l verde lauro
che facean ombra al mio stanco pensiero;
perduto o quel che ritrovar non spero
dal borrea a l'austro, o dal mar indo al mauro.

Tolto m'ai, Morte, il mio doppio thesauro,
che mi fea viver lieto et gire altero,
et ristorar nol po terra ne impero,
ne gemma oriental, ne forza d'auro.

Ma se consentimento e di destino,
che posso io piu, se no aver l'alma trista,
humidi gli occhi sempre, e 'l viso chino?

O nostra vita ch'e si bella in vista,
com perde agevolmente in un matino
quel che 'n molti anni a gran pena s'acquista!
(PETRARCA)

Tradução de Haddad:

Rota é a alta coluna e o verde louro
que davam sombra ao lasso pensamento;
perdeu-se aquilo que eu embalde intento
buscar desde o Mar Índico ao Mar Mouro.

Morte levou o meu duplo tesouro
a causa deste meu contentamento
e consolar não pode o meu tormento
nem gema oriental, nem terra ou ouro.

Por ser consentimento do destino,
perde-se em mágoa a triste alma minha,
choram meus olhos e o meu vulto inclino.

Oh, nossa vida vã, cheia de enganoso!
Como numa manhã se perde asinha
o que para ganhar passaram anos!

O sujeito lírico revela indignação diante da morte de Laura e do Cardeal Giovanni Colonna; além de externar todo o seu tormento e dor, questiona o tempo como algo efêmero que destrói tão rapidamente aquilo que se levam anos para conquistar. Nesse caso, é flagrante a sensação de impotência desse sujeito diante da ação do tempo.

A passagem do tempo, muitas vezes pode despertar no sujeito lírico uma visão pessimista, que daria origem a um sentimento de desengano e arrependimento:

Oh, como se me alonga, de ano em ano,
a peregrinação cansada minha!
E como se encurta e ao fim caminha
este meu breve e vão d[i]scurso humano!

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

Corro após este bem que não se alcança;
no me[i]o do caminho [me] falece,
mil vezes caio, e perco [a] confiança.

Quando ele foge, eu tardo; e, na tardança,
s[e] os olhos ergo a ver se (a)inda aparece,
[d]a vista se me perde, e da esperança.

(CAMÕES)

O decorrer do tempo, no soneto acima, faz com que o sujeito lírico sinta-se cansado, sem forças, pois percebe que, na realidade, só conseguira acumular danos, desenganos, desgostos. Viver e, conseqüentemente, envelhecer, não representam para ele uma esperança de que algo possa ser mudado – o seu mundo encontra-se em total desconcerto – e, a esperança, então, nada mais é que um sinônimo de engano, a partir do momento em que, se o poeta procura o bem que anseia, este lhe foge. O tema do poema é estritamente a brevidade da vida e a fugacidade do tempo.

Em alguns momentos, a busca da penitência pode representar um possível caminho para se chegar a Deus.

Vítor Manuel mostra-nos que há “uma dolorosa antinomia entre a experiência vital e a razão, por um lado, e os ditames da fé, por outra banda”. (AGUIAR E SILVA, 1971, pp. 244-45). O conflito entre o racionalismo, que busca o concreto e o espiritualismo, voltado para a fé incondicional está bem retratado no

soneto de Camões que tem por *incipit* o verso “Verdade, Amor, Reção, Merecimento”:

[...]

Do[u]tos varões darão rezões subidas,
mas são experiências [mal] provadas;
e, por isto, é melhor ter pouco visto.

Cousas há [i] que passam sem ser cridas
e cousas cridas sem serem passadas;
mas o melhor de tudo é crer em Cristo.

De acordo com Max Dvorak, a característica fundamental da arte maneirista é a relação entre seu caráter anticlássico e sua inevitável atitude espiritualista, metafísica e religiosa.

Dessa forma, é inevitável a correlação entre a poética maneirista e a questão religiosa do século XVI, principalmente no que se refere à Contrarreforma e suas consequências. Por outro lado, é evidente uma impossibilidade de coexistência entre os princípios renascentistas e humanistas, que exaltaram a força humana e celebraram seu poder e autoconfiança, e a ideologia contrarreformista, que primava por se apossar da liberdade do homem, considerando-o um ser predestinado ao tormento, sem expectativas de felicidade.

Camões é um poeta que vê no destino algo fatal e inexorável. O mundo em desconcerto, diante do qual o sujeito lírico deixa transparecer toda a sua fraqueza, revelando-se um indivíduo fragmentado, parece estar à deriva, chegando o acaso, como enuncia Vítor Manuel, a parecer dominar o universo, impondo a estas situações superiores até mesmo à vontade divina, isto é, por não demonstrar religiosidade em sua obra, Camões não parece creditar ao Criador a tarefa de governar o universo; tudo acontece independente do desejo e da decisão divina. Na verdade, é realmente o acaso que exerce absoluta influência sobre as coisas e as criaturas, certas vezes, de maneira desmedida:

O tema do desconcerto do mundo adquire na lírica camoniana uma expressão perturbadamente dolorida, pois nela se revela, através de uma tessitura verbal filosoficamente analítica, uma visão ensombrada do mundo e, em alguns casos, uma visão até antiprovidencialista, como se o universo fosse dominado pelo acaso, por forças inexplicáveis e em tresvario, sem que Deus manifeste nas coisas e nos seres a sua vontade e a sua ordem. (AGUIAR E SILVA, 1971, p.240).

Atente para os seguintes versos de um soneto camoniano:

[...]

Ponha-me, enfim, Fortuna e o duro Fado

em no[j]o, morte, dano e perdição,
ou em sublime e próspera ventura;

ponha-me, enfim, em baixo ou em alto estado,
que até [na] dura morte me acharão,
na língua o nome, nalma a vista pura.

Aqui já se podem perceber indícios de que a religiosidade não está muito presente na obra de Camões. O sujeito lírico deixa patente o fato de ser o “Fado”, o destino, o responsável por tudo o que lhe possa ou venha acontecer.

O conflito entre a razão e o desejo, a segurança e a insegurança, a certeza e a dúvida é a base do dissídio interior do homem maneirista, que se revela um ser fragmentado diante do mundo. Vive angustiado, num estado de melancolia que, em alguns momentos, se justifica pela saudade de um amor perdido; em outros, pelo próprio sofrimento vivenciado naquele momento. O tempo, aqui, aparece em oposição: o passado, como uma lembrança dolorosa, mas que muitas vezes, paradoxalmente, consola e renova as esperanças; e o presente, representando todo o tormento da vida, o padecimento diante da impossibilidade inexorável de ser feliz.

Para Vítor Manuel, é o amor o fator gerador dos conflitos e distúrbios internos no homem, uma vez que, de acordo com a tradição poética petrarquista, sua própria essência reside na contradição:

Amor con sue promesse lusingando
mi ricondusse a la prigione antica,
et die' le chiavi a quella mia nemica
ch'anchor me di me stesso tene in bando.

Non me n'avidì, lasso, se non quando
fui in lor forza; et or con gran fatica
(chi 'l crederà perché giurando i' 'l dica?)
in libertà ritorno sospirando.

Et come vero pregioniero afflicto
de le catene mie gran parte porto,
e 'l cor ne gli occhi et ne la fronte ò scritto.

Quando sarai del mio colore accorto,
dirai: S'i' guardo et giudico ben dritto,
questi avea poco andare ad esser morto.
(PETRARCA)

Tradução de Jamil Haddad:

Amor com suas promessas enganando
fez-me tornar para a prisão antiga
e as chaves deu àquela minha imiga
que eu de mim mesmo vive separando.

A minha condição eu só vi quando
estava em seu poder e é bem que eu diga
que com afã e mui grave fadiga
retorno à liberdade, e suspirando.

E como vero prisioneiro aflito,
das cadeias eu levo o peso imenso,
e o meu peito nos olhos trago escrito.

Considerando a minha cor obscura,
certo direi: se eu bem vejo e bem penso,
mui perto agora estou da sepultura.

Depois de certo período de liberdade, o sujeito lírico cai de novo preso pelo Amor de Laura. Quisera, agora, novamente libertar-se, mas acha muito difícil que o consiga. Em tais versos, mostra-se prisioneiro do Amor e sente-se aflito por isso a ponto de dizer que traz em seus olhos a dor que sente no peito. Afirma só ter percebido depois que já estava em seu poder e finaliza o soneto considerando estar bem próximo da sepultura. Eis a instauração do conflito: o mesmo amor que lhe trouxera o encantamento é aquele capaz de levá-lo à morte.

Essa visão do amor apresenta algo de paradoxal, frequentemente presente, também, na poesia de Camões:

Oh! quão caro me custa o entender-te,
molesto Amor, que, só pera alcançar-te,
de dor em dor me ten[s] trazido a parte
onde em ti (em) ódio e ira se converte!

Cuidei que, pera em tudo conhe(s)cer-te,
me não faltava experiência e arte;
agora ve[j]jo [n]alma acre(s)centar-te
aquilo que era causa de perder-te.

Estavas tão secreto no meu peito
que eu mesmo, que te tinha, não sabia
que me senhoreavas desse jeito.

Descobriste-te agora; e foi por via
que teu descobrimento, e meu defeito,
um me envergonha, outro me injúria.
(CAMÕES)

Pode-se perceber a dificuldade com que o sujeito lírico se depara ao tentar entender o Amor, a quem trata por “molesto”. É interessante o fato de esse sujeito dizer não se ter dado conta desse sentimento, para ele, escondido, secreto em seu peito; muito menos de seu poder, da intensidade com que o torna escravo. Ao conscientizar-se do sentimento, vê-se em um conflito: quanto mais tenta desvencilhar-se desse amor, mais se apaixona pela mulher amada, o que o faz sentir-se impotente, fraco, causando-lhe vergonha e injúria.

A figura feminina está, na maioria das vezes, associada a elementos da natureza, o que acaba por conferir à existência humana um caráter de

transitoriedade. Os versos de Petrarca transcritos abaixo revelam o quanto a beleza de Laura, para ele, era superior até mesmo a elementos naturais representativos de força, de encanto, de expressividade:

Nè così bello il sol già mai levarsi
quando 'l ciel fosse piú de nebbia scarco,
né dopo pioggia vidi 'l celeste arco
per l'aere in color' tanti variarsi,

in quanti fiammeggiando trasformarsi,
nel dí ch'io presi l'amoroso incarco,
quel viso al quale, (et son nel mio dir parco,)
nulla cosa mortal pote aguagliarsi.

[...]

(PETRARCA)

Observe-se a tradução de Haddad:

Tão belo sol não vira despertar-se
jamais num ledó e puro firmamento;
nem nunca o arco-íris num claro momento
se viu de tanta cor assim variar-se,

Como se via em luzes transformar-se,
no dia de meu enamoramento,
esta face a que (e eu bem pouco acrescento)
cousa mortal jamais pode igualar-se.

O sujeito lírico compara a amada ao sol – exaltando todo o seu fulgor; seu brilho natural que, segundo ele, é maior que o do astro-rei – e ao arco-íris, que em momento algum possuiu maior variação de cores que Laura. Termina o segundo terceto afirmando que nenhum mortal jamais poderia igualar-se a ela.

É comum encontrar-se tal procedimento poético também nas composições camonianas. No soneto abaixo, o poeta, a exemplo de Petrarca, faz uma analogia entre o sol e a figura da mulher amada:

Os vossos belos olhos, que competem
com o sol em f[e]rmosura e claridade,
enchem os meus de tal suavidade
que em lágrimas, de vê-los, se derretem.

Meus humano[s] sentidos se sometem,
[quase] cegos da humana divindade
e [da] triste prisão, da escuridade,
cheos de medo, por fugir remetem.

[...]

É interessante notar que, logo após afirmar que os olhos da amada competem com o sol, o eu - lírico já deixa transparecer que, para si, o poder de encantamento deles é bem superior, a ponto de cegar seus sentidos, tanto que a

trata por “humana divindade”.

Na Canção VII, Camões além de exaltar os atributos físicos da mulher, comparando-os a elementos naturais (rosa, pérolas, ouro) – destacando mais uma vez a figura do sol, a quem responsabiliza pelos dourados cabelos –, chega, agora, a dizer que a Natureza se esmerou mais nela:

[...]

e os dourados cabelos
em tranças d'ouro finas
a quem o Sol seus raios abaixou;
a testa que ordenou
atura tão formosa;
o bem proporcionado
nariz, lindo, afilado,
que a cada parte tem a fresca rosa;
a boca graciosa,
que querê-la louvar é escusado;
enfim, é um tesouro:
os dentes, perlas; as palavras, ouro.
Vira-se claramente,
ó Dama delicada,
que em vós se esmerou mais a Natureza;

[...]

Cabe ressaltar que em Petrarca é mais evidente a preocupação com a imagem de Laura após a passagem do tempo, quando a velhice tiver chegado, supostamente. Da mesma maneira que a enaltece no presente, imagina seus cabelos tingidos pelo tempo, sua pele, sem, todavia, deixar de admirá-la em um só instante.

O Maneirismo é caracterizado por certo antinaturalismo que ressalta maiores requinte e preciosismo na arte de criar, oriundos de uma inquietude espiritual, o que provocaria a destruição do equilíbrio e da harmonia formais da poética renascentista. O homem é dominado por um pessimismo que o devora, acredita já nascer talhado ao sofrimento e à dor; a vida nada mais é que o caminho entre o berço e a sepultura, caminho este repleto de desventuras e tormentos, tanto físicos quanto espirituais. Tal conjuntura é reveladora da influência tardo-gótica no Maneirismo. Observe os versos de Camões a seguir:

Que poderei do mundo já querer
Que, naquilo em que pus tamanho amor,
não vi senão desgosto e desamor,
e morte, em fim, que mais não pude ver.

Pois vida me não farto de viver,
pois já sei que não mata grande dor;
se cousa há i que mágoa dê maior,

eu a verei; por bem, que pode ser?

A morte a meu pesar me assegurou
de quanto mal me vinha; já perdi
o que perder o medo me ensinou.

Na vida desamor somente vi;
na morte, a grande dor que me ficou:
parece que pera isso só nasci.

Nesse soneto é irrefutável o sentimento de desengano diante da vida, característico do Maneirismo. O sujeito lírico tem a perfeita consciência do caminho a ser percorrido até a morte; não possui esperança de que tenha um melhor destino; por isso, diz não poder querer nada do mundo. Assume, no último verso, uma postura típica do tardo-gótico quando afirma ter nascido para sofrer, ou seja, para passar por tudo aquilo que sempre lhe pareceu inevitável. O próprio Camões nos apresenta, em sua canção X, o ventre materno como “a materna sepultura”, evidenciando todo o sofrimento que já lhe aguarda desde a gestação, ressaltando o quanto o destino lhe é forçado:

[...]

Quando vim da materna sepultura,
De novo ao Mundo, logo me fizeram
Estrelas infelices obrigado;
Com ter livre alvedrio, mo não deram,
Que eu conheci mil vezes na ventura
O melhor, e o pior segui, forçado.

[...]

Vítor Manuel observa que: “Tudo no viver do homem, desde os momentos primordiais da existência pré-natal, está colocado sob o signo do padecimento e da sordidez”. (Aguiar e Silva, 1971, p.225). Nota-se que o tormento, a dor e o desgosto são uma certeza.

Como se pode ver, seu destino está traçado e é imutável, irreversível. É o homem maneirista um indivíduo vencido, sem esperanças, desiludido, que só se regozija com a dor do amor irrealizável:

[...]

Estando em terra, chego ao ceo voando;
em u'hora acho mil anos, e de jeito
que em mil anos não posso achar u'hora.

Se me pergunta alguém porque assi ando,
respondo que não sei; porém suspeito
que é só porque vos vi, minha Senhora.

Diferentemente do que ocorre no Maneirismo, o que se percebe na arte clássica renascentista é uma atmosfera de harmonia e perfeita conciliação entre o homem e a natureza, caracterizada por ideais de ordem, clareza e simetria entre o real e o ideal, onde se evidencia um certo repúdio aos pormenores realistas ou naturalistas, fator importante na busca de maior sobriedade na manifestação artística. Há uma confiança na capacidade do homem de forjar seu próprio desenvolvimento intelectual, moral e espiritual. Esse homem renascentista mantém o equilíbrio entre o corpo e o espírito, a razão e a fé.

O Maneirismo, na verdade, vem representar um rompimento com o equilíbrio, com a beleza e com a sobriedade formal, típicos do Renascimento. A partir do momento em que se estabelecem as dúvidas no universo de certezas renascentistas, surge o gosto pelos contrastes e pelo grotesco, evidenciando-se uma ruptura das proporções normais e a distorção do ângulo de visão, o que viria a caracterizar uma profunda reação anticlássica.

É notória a presença do princípio da *imitatio* em todo o trabalho do escritor renascentista; seguir os exemplos de autores renomados é um dos caminhos para se escrever bem. Ainda no período maneirista, o princípio da *imitatio* continua a ser seguido, embora não seja agora visto como uma simples cópia de um modelo. O que se espera, de fato, é uma relação em que se busque, ao invés da pura imitação, uma transformação.

Para Rita Marnoto:

É num contexto cultural marcado pelo diálogo entre povos e continentes que melhor poderemos compreender a nitidez com que se vai desenhando a contraface do filão imitativo de incidência petrarquista que toma forma, na literatura portuguesa, na segunda metade do século XVI, coincidindo com o período de afirmação da estética maneirista. (MARNOTO, 2007, p.88-89).

Ainda segundo a autora “escrever bem, imitar bem, não implica repetir cegamente conteúdos e formas de expressões consagrados, mas recriá-los, adaptando-os a novos contextos”. (MARNOTO, 2007, p.36).

E isso, Camões o faz muito bem, uma vez que realiza o princípio da *transformatio*, buscando aliar o seu estilo poético a concepções de mundo diferenciadas. Em sua obra, a temas relacionados ao desconcerto do mundo, desengano, fugacidade do tempo, se alia um profundo sentimento melancólico.

Rita Marnoto acredita serem muito fortes os elos que ligam Maneirismo e petrarquismo, na medida em que “no lirismo a aspiração a uma *maniera* rompe com a harmonia orgânica, trabalhando o ornamento e o artifício através de componentes em desagregação”. (MARNOTO, 2007, p.42).

Em seu artigo “O Desconcerto” (2001), a autora afirma que:

A maior ênfase que Camões confere, relativamente a Petrarca, ao desconcerto traduzido pela experiência, e que indissociável da lucidez com que vive o engano, corroboram não só uma aguda noção do espaço que vai entre sonho e vigília, ou aparência e realidade, como também a consciência de quanto ilusório se encontra contido no consolo oferecido pelo canto.

Com a passagem do Renascimento para o Maneirismo, a sistematização dos princípios da *imitatio* passa a registrar um forte investimento da função apelativa e os hábitos dos seguidores de Petrarca revelam, então, uma nova situação: “a apologia passa a ser feita em textos não vinculados a uma situação ilocutória inequivocadamente ancorada no plano da enunciação”. (MARNOTO, 2007, p.42).

Como observa a autora, para Marco Santagata – escritor, crítico literário e professor italiano – o Cancioneiro de Petrarca é marcado por dois significativos representantes da literatura vulgar: a poesia provençal e a poesia stilnovista. Tal fato faz com que a mulher seja apresentada tanto de uma maneira física marcante, o que é típico dos trovadores, quanto de forma original, pura, bem à moda dos stilnovistas.

E aí está a origem do dissídio em Petrarca: a luta entre o desejo pelo corpo da amada e o tormento de se sentir em pecado. É o dissídio, então, caracterizado por querer e não querer, amar e não amar.

Para Rita Marnoto:

O dissídio é o fulcro das típicas figuras de retórica petrarquianas e depois petrarquistas, baseadas em jogos antitéticos. Sublinhe-se o facto de a mulher enaltecida na sua poesia não ser uma criatura espiritualizada e desmaterializada semelhante à mulher-anjo do dolce stil novo, ao contrário do que por vezes é opinião do senso comum. A Laura de Petrarca não é uma mulher-anjo, é espírito e corpo, é essência angelicada e presença marcante, intensa. (MARNOTO, 2007, p.47).

Ainda segundo a autora, “em Petrarca o dissídio não recebe uma verdadeira resolução. Subsiste como tal, para ser analisado e aprofundado. Para ser literariamente vivido, feito poesia”. (MARNOTO, 2007, p.145).

O soneto a seguir exemplifica a questão do dissídio em Petrarca. Ao exaltar a beleza de Laura, deixa transparecer que o desejo é o seu maior tormento:

In qual parte del ciel, in quale idea
era l'esempio, onde Natura tolse

quel bel viso leggiadro, in ch'ella volse
mostrar qua giú quanto lassù potea?

Qual nimpha in fonti, in selve mai qual dea,
chiome d'oro sí fino a l'aura sciolse?
quando un cor tante in sé vertuti accolse?
benché la somma è di mia morte rea.

Per divina bellezza indarno mira,
chi gli occhi de costei già mai non vide,
come soavemente ella gli gira;

non sa come Amor sana, et come ancide,
chi non sa come dolce ella sospira,
et come dolce parla, et dolce ride.

De acordo com a tradução de Jamil Haddad:

Qual recanto do céu, qual pensamento
de modelo prestou para a natura
copiá-la que ela assi mostrar procura
na terra o seu poder no firmamento?

Que ninfa ou deusa num ledo momento
trança de ouro soltou, à aura, tão pura?
Onde alma que abrigou tanta candura
de que a mais alta é o meu maior tormento.

Por divina beleza embalde mira,
quem não divisa os olhos que diviso
que tão suavemente Amor os vira.

Sabe que Amor é inferno e paraíso,
quem pode ver o quão doce suspira,
como é doce o seu gesto e doce o riso

O sujeito lírico procura explicações para tanta beleza. Questiona qual recanto do céu ou pensamento de modelo prestou para a natureza copiá-la, já que a mulher procura mostrar na terra o poder que tem no firmamento. Chega a se perguntar qual ninfa ou deusa possa tê-la enviado a trança de ouro. Mas, em dado momento, depara-se com o desejo “Benchè la somma è di mia morte rea”. Nesse verso, afirma que a virgindade de Laura é seu maior tormento; e no último terceto ainda complementa: “Non sa come Amor sana e come ancide”, numa alusão de que o Amor é, ao mesmo tempo, inferno e paraíso”.

Em Camões, o dísídio é algo bem mais flagrante e exacerbado que em Petrarca; o poeta vive em uma permanente inquietude diante do mundo em desconcerto, o Fado, o tempo e o amor são cruéis. O sujeito lírico é alguém totalmente fragmentado, cindido entre o querer e o não querer, entre o ontem e o hoje, preso ao amor que descobre em uma mulher e que o seduz e o destrói ao mesmo tempo.

Diz Rita Marnoto que:

A cosmovisão própria do período maneirista, que marcou profundamente a sua poesia, traduziu-se numa modelização desse código tendente a enfatizar temas de índole disfórica, levando ao exacerbamento da fragmentação e do dissídio petrarquistas. (MARNOTO, 2007, p.126-127).

É o dissídio camoniano caracterizado, dessa forma, pelo choque entre o poeta e esse mundo material, na medida em que suas aspirações nunca são resolvidas. Esse estado de frustração seria responsável pelo sentimento de melancolia que se desenvolverá no mesmo.

No soneto a seguir fica evidente todo esse estado emocional em que se encontra o sujeito lírico:

Passo por meus trabalhos tão isento
de sentimento grande, nem pequeno
que, só pola vontade com que peno,
me fica Amor devendo mais tormento.

Mas vai-me o Amor matando tanto a tento,
temperando a triaga com o veneno,
que do penar a ordem desordeno,
porque não mo consente o sofrimento.

Porém, se esta fineza o Amor sente
e pagar-me meu mal com mal pretende,
torna[a]-me com prazer como ao sol neve.

Mas se me vê com os males tão contente,
faz-me avaro da pena, porque entende
que, quanto mais me paga, mais me deve.

(CAMÕES)

O Amor é personificado pelo sujeito e este o responsabiliza pelo estado em que se encontra, a ponto de afirmar que “vai-me matando o Amor tão a tento”, ou seja, aos poucos. O sofrimento oferecido pelo sentimento (Amor) é – para ele – algo paradoxal, uma vez que ao misturar o veneno com o antídoto (triaga), permite-lhe que goze momentos de prazer alternado com outros de infinito desprazer.

Camões finaliza o poema deixando nítida a contradição, pois torna evidente que o Amor lhe concede passageiros momentos de alegria ou simples contentamento para logo após fazê-lo sofrer novamente. Daí afirmar que “quanto mais me paga, mais me deve”.

Para Rita Marnoto, esse dissídio se dá no plano da significação, uma vez que o poeta o apresenta através de consecutivas privações, de uma fratura entre significante e significado.

Ela observa que:

O dissídio camoniano significa, pois, essa fractura que se abre no plano da significação, para expor a magnitude de um espaço lírico de ocultação e de desvelamento, de latência e de manifestação sensível. O seu foco não incide nem unicamente sobre a presença, nem unicamente sobre a ausência; nem unicamente sobre o signo, nem unicamente sobre o referente, mas sobre o espaço que os separa, unindo-os, sem os excluir nem os integrar, ou seja, sobre uma fenda insanável. (MARNOTO, 2007, p.149).

Na história literária portuguesa, o primeiro estudioso a buscar um merecido lugar para o Maneirismo foi Jorge de Sena, que enumerou em sua obra vários representantes para tal estilo, onde confere a Camões um lugar de excelência e primazia:

[...] primordialmente Camões, o Soropita que foi o primeiro a editar-lhe as “rimas”, Vasco Mousinho de Quevedo, Manuel da Veiga Tagarro, Baltazar Estaco, Francisco de Andrade, Jerónimo Corte Real, Luís Pereira Brandão, Fernão Álvares do Oriente, Pêro da Costa Perestrelo, Eloi da Costa Soto Maior, Diogo Bernardes, André Falcão de Rezende, Fr. Bernardo de Brito, Rodrigues Lobo, Fr. Agostinho da Cruz. E D. Francisco Manuel de Melo, amigo de Quevedo, será, em pleno barroquismo de que é alto expoente, o último dos maneiristas também. (SENA, 1965, p.41).

Vítor Manuel, em seus estudos, reconheceu a obra do Infante D. Luís (1506 – 1555) – Duque de Beja – que sempre mostrou muita predileção pela poesia, como exemplo das primeiras manifestações do Maneirismo português, uma vez que sua produção poética apresenta indícios de possível ruptura com o modelo renascentista.

Observando a temática e o aspecto formal, Hauser considera o Maneirismo um estilo caracterizado pelos opostos, o que evidencia a crise, os conflitos, muitas vezes representados pela utilização de figuras. Dessa forma, é visto por ele como:

[...] o produto de uma tensão entre classicismo e anticlassicismo, naturalismo e formalismo, racionalismo e irracionalismo, sensualismo e espiritualismo, tradicionalismo e inovação, convencionalismo e revolta contra o conformismo, pois a sua essência repousa nessa tensão, nessa união de opostos aparentemente inconciliáveis. (HAUSER, 1976, p.21).

As antíteses e metáforas conceituosas, muitas vezes, vão servir de base para que se tente definir o estilo maneirista. Segundo Vítor Manuel:

A metáfora tipicamente maneirista é uma metáfora conceituosa, que envolve um complicado e subtil jogo cerebral de agudeza, de alusões obscuras e imprevistas, de contrastes paradoxais, transformando-se muitas vezes numa técnica virtuosista que dificulta em alto grau a compreensão de um texto. (AGUIAR E SILVA, 1971, p.38).

De acordo com o autor, as antíteses abstratas e metáforas conceituosas – que envolvem esse complicado e sutil jogo cerebral de agudeza e contrastes paradoxais –, apresentadas por Georg Weise como tipicamente maneiristas, são

heranças de Petrarca. Sendo que o gosto por tais elementos não deve ser visto como simples imitação do mesmo por parte de seus seguidores.

Nesse caso, evidencia-se, mais uma vez, a importância do processo de *transformatio*, já que a influência do estilo petrarquista serve de inspiração para que se crie sem apenas imitar: “Seria errado, porém, ver no gosto maneirista das antíteses e dos paradoxos apenas a consequência de uma simples imitação de Petrarca e dos módulos estilísticos do petrarquismo em geral”. (AGUIAR E SILVA, 1971, p.327).

A utilização das metáforas, bem como das antíteses e complicações verbais é propícia para tratar dos temas como o engano e o desengano da vida, a transitoriedade das coisas humanas, a efemeridade do tempo, a brevidade da vida. Através de um jogo de conceitos, busca-se uma expressividade pungente, onde a metáfora adquire um caráter abstrato.

O tormento amoroso flagrante no poeta, que vê no amor uma fonte de desilusão e sofrimento e que, paradoxalmente, vive em busca de e por esse amor, é um traço da poesia maneirista herdada de Petrarca, para quem a essência do amor reside na contradição. Sendo assim, os conflitos interiores tornam-se bem caracterizados pelas antíteses, paradoxos e oxímoros.

O autor ainda observa que:

Na nossa lírica maneirista, as antíteses, os paradoxos e os oxímoros acumulam-se predominantemente em duas áreas bem distintas: na poesia profana de temática psicológico-moral e amorosa, em que se analisam e debatem conflitos íntimos e as contradições do amor; e na poesia ao divino, difusamente impregnada de elementos ascéticos e místicos e orientada do ponto de vista temático sobretudo para uma contemplação ou meditação cristocêntricas. (AGUIAR E SILVA, 1971, p. 327)

Camões, como já se pôde notar anteriormente, ao contrário de muitos poetas contemporâneos seus, não busca na religião uma fuga para seus tormentos, dores ou angústias, nem se mostra um poeta que procura a salvação e o perdão dos pecados através do arrependimento e da penitência. Sua poesia não costuma ter um cunho religioso. Sendo assim, é bastante recorrente em sua obra a primeira situação exposta pelo autor supracitado, o que se pode constatar nos versos a seguir:

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 desconcerto:
dalma um fogo me sa[i], da vista um rio,

agora espero, agora desconfio,
agora desvario, agora acerto.

[...]
que é só porque vos vi minha Senhora

As antíteses e paradoxos presentes no poema descrevem o estado de espírito, o desconcerto do sujeito lírico diante do amor; todo o conflito vivenciado e as emoções dele provenientes são retratados através das oposições. Como afirma Hauser, não há para o poeta maneirista outra forma de “enunciar seus problemas a não ser sob a forma paradoxal”. (HAUSER, 1976, p. 22).

Sob o ponto de vista de aspectos temáticos e formais, seria o Maneirismo, segundo Vítor Manuel, uma antecipação parcial do barroco, merecendo destaque alguns elementos como: “os temas do engano e do desengano da vida e da transitoriedade das coisas humanas; o gosto dos contrastes; a propensão para o surpreendente, a predileção pela agudeza e pelos *concetti*, pelas metáforas e pelas complicações verbais”. (Aguiar e Silva, 1971, p.42).

Face o exposto, o Maneirismo antes de ser apenas uma revisão dos valores clássicos e naturalistas evidenciados pelo Humanismo e solidificados na Renascença, por alguns considerado um período caracterizado por uma deliberada sofisticação intelectual, com a presença de formas complexas e dinâmicas, e de um artificialismo no tratamento de seus temas, deve ser visto como uma estética que, embora represente uma ruptura com os valores renascentistas, não tem aí somente a sua essência.

Há de se entender que o Maneirismo, enquanto estilo, não se dá em um período de tempo rigidamente delimitado, uma vez que, em dado momento, vão coexistir com este tendências renascentistas, seja influenciando seus autores, seja representando algo a ser contestado.

Se por um lado, a influência do tardo-gótico deixa exposta toda a impotência do homem enquanto ser fragmentado diante de um mundo em desconcerto, bem como torna explícitos os conflitos e contradições que marcam esse sujeito, evidenciando o dissídio que representa uma ruptura com os valores clássicos; por outro, é inegável a presença de resquícios de elementos da poética renascentista em obras maneiristas, o que ocorre principalmente no tratamento da figura feminina, quando se confere à mulher amada traços que associam sua beleza a elementos da natureza.

4 O LUTO E A MELANCOLIA

A palavra melancolia origina-se do grego; *melan* significa “negro, preto, escuro, sombrio” e *kholê* significa bile. A bile ou bÍlis é um líquido viscoso e esverdeado, produzido pelo fÍgado, que ajuda na digestão. Para os gregos antigos, um estado doentio é estar com a bÍlis preta.

Hipócrates – considerado o pai da medicina – fundamentou a sua prática (e a sua forma de compreender o organismo humano, incluindo a personalidade) na teoria dos quatro humores corporais (sangue, fleugma ou pituíta, bÍlis amarela e bÍlis negra) que, consoante às quantidades relativas presentes no corpo, levariam a estados de equilíbrio (eucrasia) ou de doença e dor (discrasia).

Galeno de Pérgamo – médico e filósofo romano de origem grega – foi influenciado por esta teoria de Hipócrates e desenvolveu a partir dela a “Teoria Humoral” – também chamada de “Teoria dos Quatro Humores” que viria dominar o conhecimento até o século XVIII, chegando a representar a principal explicação para o conceito de saúde e doença desde o século IV a.C. até o século XVII.

Ainda conhecida por Teoria Humoral Hipocrática ou Galênica, segue as teorias dominantes na escola de Kos – de quem Hipócrates foi líder incontestável. Segundo esta escola, a partir de processos morbÍgeros ou morbÍficos dava-se a reação natural a uma situação de desequilÍbrio humoral.

Tais processos seriam constituÍdos por três fases: a *apepsia* – aparecimento do desequilÍbrio –, a *pepsis* – caracterizada por algumas reações do corpo como febre e inflamação –, e a *crisis* ou *lysis*, onde se daria a expurgação, respectivamente brusca ou lenta, dos humores em excesso. Nesse caso, a vida seria mantida pelo equilíbrio entre os quatro humores: sangue, fleuma, bÍlis amarela e bÍlis negra, oriundos, respectivamente, do coração, sistema respiratório, fÍgado e baço. A característica de cada humor seria: o sangue – quente e úmido; a fleuma – fria e úmida; a bÍlis amarela – quente e seca, e a bÍlis negra – fria e seca. De acordo com o predomÍnio natural de cada um destes humores, surgiriam diferentes tipos fisiológicos: o sanguíneo – onde o indivíduo mostra-se corajoso, prestativo, amoroso –, o fleumático – caracterizado por um estado calmo e racional, o bilioso ou colérico – que confere à pessoa um comportamento irritadiço e agressivo, e o melancólico – que revela um indivíduo desanimado, inquieto, saudoso, reprimido e, por vezes, irritadiço.

O Professor Joffre de Rezende, em um artigo publicado em 2009, no livro “À Sombra do Plátano”, apresenta um esquema explicativo, onde se estabelece uma correspondência entre os quatro humores, os quatro elementos da natureza (terra, ar, fogo e água), e as quatro qualidades (frio, quente, seco e úmido), com as quatro estações do ano (inverno, primavera, verão e outono):



Para ele:

O estado de saúde dependeria da exata proporção e da perfeita mistura dos quatro humores, que poderiam alterar-se por ação de causas externas ou internas. O excesso ou deficiência de qualquer dos humores, assim como seu isolamento ou miscigenação inadequada, causariam as doenças com o seu cortejo sintomático.

Voltando à teoria de Galeno, cabe ressaltar que este revitalizou a doutrina humoral, evidenciando a importância dos quatro temperamentos, de acordo com o predomínio de cada um desses humores. Sendo assim, o colérico é aquele que produz maior quantidade de bile amarela, ao passo que, no melancólico, tal situação ocorre em relação à bile negra.

De acordo com Joffre de Rezende, expressões como “bom humor”, “mau humor”, “bem humorado” e “mal humorado” são reminiscências dos já citados

estados de eucrasia (equilíbrio) e discrasia (doença ou dor).

Com o tempo, os estudiosos descobriram que essa bile preta nunca existiu, ou seja, não passara de uma fantasia dos médicos gregos. Contudo, a palavra melancolia já havia criado raízes e permaneceu viva.

Segundo Sigmund Freud, em seu estudo “Luto e melancolia” de 1917, “a melancolia está, de alguma forma, relacionada a uma perda objetual retirada da consciência [...]”, ou seja, a significativa perda de um objeto amado leva ao empobrecimento do ego e à perturbação da auto-estima, podendo, algumas vezes, assumir um caráter patológico, vindo a carecer de auxílio médico para sua solução.

Os traços mentais distintivos da melancolia são um desânimo profundamente penoso, a cessação de interesse pelo mundo externo, a perda da capacidade de amar, a inibição de toda e qualquer atividade, e uma diminuição dos sentimentos de auto-estima a ponto de encontrar expressão em auto-recriminação e auto-envelhecimento, culminando numa expectativa delirante de punição. (FREUD, 1917).

A perda objetual do ser amado não é considerada uma perda real, já que não ocorrem óbitos. A pessoa a quem se direciona o amor é perdida enquanto objeto, o que provoca um estado de ânimo profundamente doloroso, caracterizado pela suspensão do interesse pelo mundo externo, sensação de incapacidade de amar e, conseqüentemente, a depreciação de si mesmo. O melancólico culpa-se pela perda, esvaziando seu ego, até chegar, possivelmente, a estágios delirantes, como explicou Freud em seu ensaio:

Se se ouvir pacientemente as muitas e variadas auto-acusações de um melancólico, não se poderá evitar, no fim, a impressão de que frequentemente as mais violentas delas facilmente se aplicam ao próprio paciente, mas que, com ligeiras modificações, se ajustam realmente a outrem, a alguém que o paciente ama ou deveria amar. (FREUD, 1917).

Em comum com a melancolia, o luto tem a dor. A perda é a palavra chave para se compreender estes dois sentimentos. Há diferenças e semelhanças entre eles. O luto “[...] é em geral, a reação à perda de uma pessoa amada, ou à perda de abstrações colocadas em seu lugar, tais como pátria, liberdade, um ideal.” (FREUD, 1917).

Apresenta alguns aspectos semelhantes ao da melancolia que possui como traços marcantes desânimo profundo e penoso, cessação de interesse pelo mundo externo e inibição de toda e qualquer atividade. A perda é totalmente consciente nesse caso.

Ao se propor uma diferenciação dos dois estados, o que se leva em consideração, num primeiro momento, e é de grande valia, é a presença da baixa auto-estima – muitas vezes revelada por insônia ou recusa a se alimentar – e da auto-recriminação, muito comum na melancolia, todavia ausentes no luto normal.

Essa perda do interesse pelo mundo exterior; só é atenuada nas atividades que lembrem o ser falecido (estas atividades despertam o interesse do enlutado). A característica mais marcante do luto é o falecimento. Logo, o luto não é tratado como uma patologia – apesar de ter traços da melancolia –, desde que seja superado após certo período de tempo; é mantida uma relação simples com o objeto, já que ele foi perdido devido ao óbito e não a uma incapacidade.

O desligamento, na verdade, ocorre através da evocação, de uma hipercatexização – uma sobrecarga de energia psíquica num objeto – de cada lembrança que se refere ao objeto perdido. De acordo com os psicanalistas, essa catexia – investimento da energia psíquica de um impulso numa representação consciente ou inconsciente, como um conceito, ideia, imagem, fantasia, ou símbolo – do objeto refere-se a algo que está fora do próprio sujeito, ou ligada à representação desse objeto em sua própria mente. A catexia do objeto é menos estável ou fixa do que as outras formas, porque está associada às manifestações de um narcisismo secundário, que se tornam menos duradouras que as do gênero primário.

Denise Combinato e Marcos Queiroz (2006) citam, em um artigo “Morte: uma visão psicossocial”, uma experiência realizada pela psiquiatra Küber-Ross, na década de 60, com pacientes terminais, sobre as etapas pelas quais passam as pessoas no processo de luto e enumera da seguinte forma: negação e isolamento, raiva, barganha, depressão e aceitação.

É flagrante a dificuldade de substituir o objeto perdido por outro, o que também irá requerer grande esforço para o redirecionamento da libido.

A dor da perda de uma pessoa querida esvai-se com o tempo, pois o ego narcisista não quer compartilhar o mesmo destino do objeto abolido; é, simplesmente, uma questão temporal. De acordo com Del Porto (1999), as reações de luto normal podem estender-se por até uns dois anos, devendo ser diferenciadas dos quadros depressivos propriamente ditos; não se observa, no luto, a inibição psicomotora característica dos estados melancólicos. Os sentimentos de culpa, no luto, limitam-se a não ter feito o possível para auxiliar a pessoa que morreu; outras

ideias de culpa estão geralmente ausentes. Na melancolia, esse processo é mais complexo podendo tornar-se crônico. Tal dificuldade deve-se ao fato de não visualizarmos o que o está absorvendo.

A perda pela incapacidade de manter o objeto amado leva o melancólico a empobrecer seu ego, o que o torna uma pessoa deprimida. Já no luto, é o mundo que se torna pobre, vazio e inexpressivo, pois é a própria vida a responsável pelo sofrimento, não ocorrendo uma perda da auto-estima.

O paciente representa seu ego para nós como sendo desprovido de valor, incapaz de qualquer realização e moralmente desprezível, ele se repreende e se envilece, esperando ser expulso e punido. [...] Esse quadro de um delírio de inferioridade (principalmente moral) é completado pela insônia e pela recusa a se alimentar, e o que é psicologicamente notável por uma superação do instinto que compele todo ser vivo a se apegar à vida. (FREUD, 1917).

O melancólico não tem por objetivo esconder sua dor; pelo contrário, ele a mostra como uma maneira de torturar o objeto perdido. Enquanto no luto há uma perda do ser amado, na melancolia há a perda do eu.

A grande discussão, que vale também para a análise das obras literárias, não é saber se a auto-difamação do melancólico é correta, mas sim saber se ele está apresentando uma descrição verdadeira da sua situação patológica. No quadro clínico, a insatisfação com o ego constitui, por motivos de ordem moral, a característica mais marcante.

Com efeito, não pode haver dúvida de que todo aquele que sustenta e comunica a outros uma opinião de si mesmo como esta (opinião de que Hamlet tinha a respeito tanto de si quanto de todo mundo), está doente, quer fale a verdade, quer se mostre mais ou menos injusto para consigo mesmo. Tampouco é difícil ver que, até onde podemos julgar, não há correspondência entre o grau de auto-degradação e sua real justificação. (FREUD, 1917).

O melancólico não se sente envergonhado de assim se mostrar, uma vez que ele se sente um injustiçado e, na verdade desloca o seu ponto de referência para a outra pessoa. É comum nos indivíduos melancólicos um comportamento maçante, caracterizado por uma certa fixação, dando sempre a impressão de que são pessoas desconsideradas, abandonadas, destituídas da capacidade de terem junto a si o ser amado, o que as torna alguém fragilizado emocionalmente.

A mulher que aos brados lamenta que seu marido esteja preso a uma pessoa tão incapaz como ela na verdade está acusando o marido de incapaz, seja lá o que for que ela entenda por incapaz, não importando o sentido que ela possa atribuir a isso. (FREUD, 1917).

A relação entre o eu e o objeto é abalada por alguma decepção e não por uma perda real, como no luto. Há um amor do eu pelo objeto que, após a perda,

não é direcionado a nenhum outro objeto, gerando assim o sentimento melancólico.

Há, na cultura popular, uma fala bastante comum que traduz de maneira simples e clara a oposição entre o sentimento presente no eu em ambas as situações: “Prefiro perder o ser amado para a morte a perder para outrem”. Muitas pessoas veem nessa afirmação a certeza de que o sofrimento pelo luto, embora bastante doloroso, acaba por tornar-se mais fácil de ser compreendido, uma vez que passa a ser anulada toda e qualquer possibilidade de se ter o objeto amado de volta, isto é, não se podem alimentar esperanças. Por outro lado, o mesmo não ocorre com aquele que sofre de melancolia, a partir do momento em que persiste a certeza de que o objeto, ainda que distante, não deixou de existir. Nesse caso, o sentimento de perda desse objeto viria acompanhado da sensação de impotência e incapacidade de tê-lo junto a si.

Dessa forma, a ambivalência é muito presente na melancolia. Essa relação complexa expressa-se pela constante briga do amor e do ódio. O amor refugia-se no ego e encontra ali uma maneira de permanecer vivo. Várias lutas geradas internamente são travadas pelo melancólico. Narcisistas por excelência, esses melancólicos não aceitam a condição oriunda da perda, o que provoca verdadeiros conflitos internos que contribuem para o já citado empobrecimento do ego.

Quando há uma perda por amor, o ódio é transferido para o objeto substituído, que sofrerá insultos e rebaixamentos. Como na melancolia não há essa substituição, o foco do ódio é o eu, podendo levar até ao suicídio, que nada mais é do que uma característica narcisista e uma maneira de torturar e chamar a atenção do objeto perdido.

A auto-tortura na melancolia, sem dúvida agradável, significa, do mesmo modo que o fenômeno correspondente na neurose obsessiva, uma satisfação das tendências do sadismo e do ódio relacionados a um objeto, que retornaram ao próprio eu do indivíduo nas formas que vimos examinando. [...] torturar o ente amado através de sua doença, à qual recorrem a fim de evitar a necessidade de expressar abertamente sua hostilidade para com ele. (FREUD, 1917).

“É exclusivamente esse sadismo que soluciona o enigma da tendência ao suicídio, que torna a melancolia tão interessante e tão perigosa”. (FREUD, 1917). O melancólico vê-se como um objeto, dirigindo a si próprio hostilidades, reduzindo-se a algo a que toda violência deva ser destinada. Por isso, Freud salienta a todo o momento em sua obra que não se deve menosprezar a dor desse indivíduo.

A superação do luto, geralmente, ocorre porque o próprio óbito compele o ego a desistir do objeto. Tão narcisista quanto o melancólico, o enlutado não deseja

seguir o mesmo destino do objeto falecido e supera sua dor após certo tempo, sem deixar vestígios.

Cada uma das lembranças e situações de expectativa que demonstram a ligação da libido ao objeto perdido se defrontam com o veredicto da realidade segundo a qual o objeto não mais existe; e o ego, confrontado, por assim dizer, com a questão de saber se partilhará desse destino, é persuadido, pela soma das satisfações narcisistas que deriva de estar vivo, a romper sua ligação com o objeto abolido. (FREUD, 1917).

Para os melancólicos a superação da dor é mais complicada devido à relação complexa que se estabelece após a perda do objeto amado. Amor e ódio travam uma luta que não somente minimiza o ego como dificulta a superação do problema.

[...] as causas excitantes da melancolia têm uma amplitude muito maior do que as do luto, que é, na maioria das vezes, ocasionado por uma perda real do objeto, por sua morte. Na melancolia, em consequência, travam-se inúmeras lutas isoladas em torno do objeto, nas quais o ódio e o amor se digladiam; um procura separar a libido do objeto, o outro defender essa posição da libido contra o assédio. [...] Dessa forma, refugiando-se no ego, o amor escapa à extinção. (FREUD, 1917).

Muitas vezes, o indivíduo melancólico pode apresentar características de mania, buscando indiscriminadamente outros objetos nos quais possa investir: “o maníaco demonstra claramente sua liberação do objeto que causou seu sofrimento procurando, como um homem vorazmente faminto, novas catexias objetais. (FREUD, 1917).

Segundo Freud, a perda existente no luto é consciente, o que, por outro lado, não ocorre em relação ao indivíduo melancólico, onde a perda se dá de um modo em que a pessoa não sabe, na verdade, o que perdeu nesse alguém. Na realidade, no melancólico não se pode ver exatamente qual o conteúdo da perda. Sendo assim, “a melancolia está de alguma forma relacionada a uma perda objetual retirada da consciência, em contraposição ao luto, no qual nada existe de inconsciente a respeito da perda”. (FREUD, 1917).

Sendo assim, ao se afirmar que a perda na melancolia se dá de forma inconsciente, deve-se atentar que para o fato de que a falta de consciência não se configura em relação ao ato de perder, uma vez que a perda é algo concreto e, portanto, consciente. O que foge à consciência, nesse caso, é o que na verdade se perdeu e o porquê dessa perda.

De acordo com Vítor Manuel:

Desde a medicina e a filosofia gregas até ao Renascimento e ao Maneirismo, a melancolia ocupa um lugar de excepcional relevância no pensamento e na arte do Ocidente. A sua história, como fenómeno nosológico e como categoria filosófica, antropológica e estética, é hoje suficientemente bem conhecida, graças a estudos

de insignes especialistas. (AGUIAR E SILVA, 1994, p.209).

O autor explica que a reflexão sobre a melancolia ganhou a expressividade e aprofundamento que converteram definitivamente o *morbis melancholicus* numa categoria psicológica, antropológica e estética, no âmbito do neoplatonismo florentino.

É inegável a influência de Petrarca no que se refere à temática da melancolia, ainda que em seu *Canzoniere* nunca ocorra tal palavra. Vítor Manuel observa que, por outro lado, no livro II do *Secretum*, “Petrarca tinha a consciência de sofrer da funesta doença da alma que os antigos chamaram *aegritudo* e que os modernos denominaram *accidia*”. (AGUIAR E SILVA, 1994, p.211).

Nesta obra, Petrarca, ao longo do diálogo travado com Santo Agostinho, deixa evidente a ideia de que o tempo é efêmero, foge, voa, e a vida, curta. Sendo assim, cada dia seria o último ou aquele bem próximo do último de nossas vidas; a ação do tempo é, então, implacável. O homem, nesse caso, é apresentado como um ser totalmente fragilizado: “a vida é curta, os seus dias incertos, o seu destino inevitável, e ele pode morrer de mil maneiras”. (PETRARCA, 1991, p.89).

Segundo Maria Manuel Baptista, em seu artigo “*Petrarca e a Cultura Portuguesa: Tempo, Desejo e Melancolia – uma leitura do Secretum*”:

No quadro de uma tão sublinhada e pungente afirmação da fragilidade humana, inscreve Petrarca uma verdadeira fenomenologia da melancolia e da tristeza que, começando por radicar num sentimento psicológico de ausência de Laura, acaba por instituir um profundo vazio metafísico, uma tenebrosa tristeza da alma, uma tão terrível ‘discórdia íntima’ que só pode levar ao desespero. (BAPTISTA, 2005, p.405).

E completa:

Em termos antropológicos, Petrarca apresenta-nos o Homem como um ser cindido entre corpo e alma, entre paixão e razão. A questão do amor nas suas complexas relações quer com o corpo, quer com a alma, torna-se um dos temas que maior perplexidade e resistência trará para o interior da obra, recusando-se Petrarca a aceitar a resolução das suas próprias contradições por via meramente racional de carácter platonizante. (BAPTISTA, 2005, p.406).

Aguiar e Silva chama a atenção para a influência de Petrarca e seus seguidores nos poetas maneiristas, ressaltando o fato de que mesmo não estando explícita enquanto vocábulo ou terminologia, a melancolia revela-se através da desilusão e do desespero:

E no entanto, mau grado a consciência de que o amor é irremediavelmente desilusão e sofrimento, o amante busca essa tortura com uma volúpia cega, tal como a borboleta que, irresistivelmente atraída pela luz, se consome na chama – símile que, ou directamente haurido no *Canzoniere* de Petrarca, ou colhido na obra de petrarquistas italianos e espanhóis, está presente na poesia dos nossos

maneiristas. (AGUIAR E SILVA, 1971, p.266-267).

Na literatura, os maneiristas costumam se apresentar como indivíduos melancólicos e cansados da vida. A consciência que possuem da natureza miserável do homem, que já nasce talhado ao sofrimento, faz com que se sintam corroídos pela angústia e vejam-se dilacerados diante de um mundo em desconcerto. E o homem passa a absorver, desse modo, todas as razões que o levam a desencorajar seu ânimo e desestruturá-lo de corpo e de alma.

Vítor Manuel observa que a melancolia, o *taedium vitae* e a angústia vital não estão presentes apenas em composições de temática amorosa, embora nelas se revelem com significativa frequência, mas acabam por se tornar estados existenciais de caráter permanente:

Seres introvertidos, os maneiristas criam uma poesia de teor psicologista e moral, de cunho reflexivo ou meditativo, donde estão ausentes a alegria de viver na terra, a confiança e o optimismo, a serenidade perante o fluir da vida. Se em Petrarca, como observam alguns dos mais autorizados conhecedores, “o colorido lírico da introspecção [...] é a elegia”, já nos maneiristas a análise interior não apresenta apenas essa tonalidade elegíaca, revestindo muitas vezes uma feição de profundo desassossego espiritual e de grave agitação ou desequilíbrio psicológicos. (AGUIAR E SILVA, 1971, p.267-268).

Fica evidente, dessa forma, que, para ele, o estado de melancolia no poeta maneirista, diferentemente do que ocorre em Petrarca, é algo patológico, que o destrói a cada instante, tornando-o deprimido, e impotente diante do mundo que o cerca.

Aguiar e Silva em sua obra “Camões: Labirintos e Fascínios” alerta para o quão patológico é esse estado melancólico do homem maneirista, se comparado à melancolia presente no Humanismo, a quem confere o caráter de “generosa”:

Na literatura e nas artes plásticas do Maneirismo abundam os exemplos de artistas de *fictae personae* dominados por neuroses e depressões, afundados numa ansiedade sem repouso, dilacerados por dilemas e incertezas, ora impelidos pela agressividade, ora prisioneiros de uma doentia inércia. A melancolia do Maneirismo ao invés da melancolia “generosa” e “heróica” do Humanismo renascentista é uma doença, uma patologia do corpo e da alma, uma sombria disposição do espírito em que o gênio e a excepcionalidade das faculdades criadoras se fundem com o sofrimento, a angústia e a loucura. (AGUIAR E SILVA, 1994, p.214).

Sejam as adversidades amorosas, a transitoriedade dos bens terrenos, as transformações trazidas pelo tempo, bem como a efemeridade que este confere às coisas materiais, tudo vai contribuir para que o sujeito melancólico veja a vida como uma clausura e, muitas vezes, enxergue na morte, uma solução, uma válvula de escape para esse estado depressivo.

Segundo Vítor Manuel:

Nos líricos maneiristas portugueses, a melancolia e a angústia revelam-se com obsidante frequência na poesia de tema amoroso, como se no amor não fosse possível a jovialidade e o prazer, a exaltação jubilosa da alma ou a euforia carnal, e nele apenas ocorresse o desengano, o sofrimento, e a tristeza. A poesia amorosa dos nossos maneiristas está insistentemente dominada pelo tema da ausência, tanto de uma ausência no tempo, como de uma ausência no espaço: o amor e a amada situam-se saudosa e irreversivelmente no passado ou na distância e em ambos os casos avulta, melancólica ou angustiadamente, o senso de labilidade, engano e irremediável sofrimento que subjaz ao amor. Da lonjura do tempo ou do espaço, o amor e a amada são revocados pela memória, ficando dessa rememoração, como nota dominante, um sentimento de desencanto e frustração. (AGUIAR E SILVA, 1971, p.256).

Em relação a Camões, Aguiar e Silva atenta para a questão de não haver registros da ocorrência das palavras “melancolia” ou “melancólico”, ou ainda de quaisquer outras formas derivadas desses vocábulos em sua obra; cabendo, então, às palavras “triste” e “tristeza” (ou *tristura*) o lugar de destaque se considerado o campo semântico revelador do estado de alma do poeta.

O autor cita em sua obra alguns termos situados no mesmo campo semântico de melancolia, nos séculos XV e XVI, tanto em latim, quanto em várias línguas vulgares, e enumerados pelo humanista italiano Nicodemo Tranchedini, como: *egritudo*, *animi egritudo*, *dolor*, *angor*, *moléstia*, *turbatio*, *perturbatio*, *languor*, *procella*, *difficultas*, *confusio*, *pena*, *tristitia*, entre outros. A frequência com que as palavras “triste” e “tristeza” aparecem na poesia camoniana pode residir no fato de ser o termo *tristitia* o que mais tenha sobressaído dentre aqueles pelo humanista relacionados.

Dentre os termos indicados como equivalentes pelo humanista italiano, um sobressai, tanto em latim como em diversas línguas vulgares, pela frequência da sua utilização, pela sua tradição literária e pela sua complexidade semântica (que a utilização frequente foi trivializando) – o termo *tristitia*. (...) Na poesia portuguesa e castelhana dos séculos XV e XVI, as palavras *triste* e *tristeza* ocorrem com elevadíssimo índice de frequência e muitas vezes constituem, quer sob o ponto de vista semântico, quer sob o ponto de vista formal, o elemento nuclear da construção do poema. (AGUIAR E SILVA, 1994, p.215).

É muito comum encontrarmos na poesia camoniana, por exemplo, o tema da ausência amorosa no tempo e no espaço. Por vezes, o poeta se mostra envolvido em memórias de um amor passado que lhe traz mágoas, saudade, tristeza e frustração, que nada mais levam que a um desengano, responsável pela melancolia:

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

De muito longe já me costumais
 a viver de algum bem desesperado;
 já tenho com a Fortuna concertado
 de sofrer os trabalho[s] que me dais.

Atado ao remo tenho a paciência
 pera quantos desgostos der a vida;
 cuide em quanto quiser o pensamento;

que, pois não há [i] outra resistência
 pera tão certa queda da subida,
 apar(lhe)ar-lhe-ei debaixo o sofrimento.
 (CAMÕES)

Pode-se observar no soneto acima que, já no *incipit*, o poeta emprega a expressão “lembranças saudosas”. Ao se recordar do passado, o poeta deixa transparecer ilusões, na medida em que tenta se convencer de estar pronto para seguir sua vida na situação em que se encontra no momento, mas, na verdade, por já estar acostumado a sofrer por amor e isso vai ser uma constante em sua obra, é fácil perceber que, no fundo, ele se compraz com o sofrimento, pois fica notório que é justamente este que o apara a “queda da subida”.

Considerando a questão do espaço, há composições que apresentam uma evocação saudosa à beira das águas de um rio, ou junto à natureza, da amada que está distante:

Alegres campos, verdes ar[v]oredos,
 claras e frias ágoas de cristal,
 que em vós os debuxais ao natural,
 d[í]sc[o]rrendo da altura dos rochedos;

silvestres montes, ásperos penedos,
 compostos em concerto desigual,
 sabeí que sem licença de meu mal,
 já não podeis fazer meus olhos ledos.

E pois me já não vedes como vistes,
 nem me alegrem verduras deleitosas,
 nem ágoas clara que dos montes vem.

Semear[e] [i] em vós lembranças tristes,
 Regando-vos com lágrimas sa[u]dosas,
 E nascerão saudades de meu bem.
 (CAMÕES)

As belezas naturais estão descritas pelo poeta no soneto de maneira perfeitamente harmoniosa: alegres campos, verdes arvoredos, silvestres montes, águas claras. Porém, as águas que discorrem da altura dos rochedos não conseguem alegrar os olhos dele, uma vez que estes estão mergulhados em profunda tristeza provocada pelas lembranças da mulher amada. As únicas águas que lhe chegam aos olhos, na realidade, são as lágrimas, sobre as quais o próprio poeta diz que são responsáveis pelo nascimento das saudades de seu bem.

Para Aguiar e Silva:

Umás vezes, a recordação flui resignada e melancolicamente, como pura saudade de um amor perdido; outras, porém, a lembrança aparece sobretudo como insuportável agonia presente, como indesejável fonte de sofrimento que perturba o viver do poeta e que por isso se desejaria poder abolir. Em qualquer caso, revela-se sempre a irreparável oposição entre passado e presente, a mesma insanável cisão interior gerada pela fuga do tempo e pela efemeridade do sonho. (AGUIAR E SILVA, 1971, p.259).

No soneto a seguir, o poeta deixa evidente o quanto se sente perturbado com a passagem do tempo que o faz abolir de sua vida toda e qualquer esperança de dias melhores:

Que me quereis, perpétuas saúdades?
Com que esperança(s) ainda me enganais?
Que o tempo que se vai não torna mais
e, se torna, não tornam as idades.

Rezão é já, ó anos, que vos vades,
porque estes tão lige[i]ros que passais,
nem todos pera um gosto são iguais,
nem sempre são conformes as vontades.

Aquilo que já quis é tão mudado,
que quase é outra cousa, porque os dias
tem o prime[i]ro gosto já danado.

Esperanças de novas alegrias
não m'as deixa a Fortuna e o Tempo irado,
que do contentamento s[ã]o espias.

(CAMÕES)

O sujeito lírico revela o desengano diante das saudades a quem considera perpétuas. Mostra-se cansado, deprimido, fragmentado diante de tudo aquilo que a fugacidade do tempo lhe traz, a ponto de dizer que “aquilo que já quis é tão mudado”, o que reitera a perda da esperança. Sendo assim, responsabiliza a Fortuna e o Tempo por esse estado em que se encontra. Nota-se a preocupação, ainda, com a brevidade da vida; o que o poeta vive no presente encontra-se em total oposição com o que esperava no passado. O presente é a fonte do sofrimento, que o torna um ser fragmentado, caracterizando-se, assim, o dissídio. Mais uma vez está conjeturado um estado de melancolia, marcado pela tristeza, pelo desengano, pela falta de esperança.

O desengano também é o principal indício da melancolia explícita na Canção X, de Camões cuja terceira estância é apresentada abaixo:

Quando vim da materna sepultura
de novo ao mundo, logo me fizeram
Estrelas infelices obrigado;
com ter livre alvedrio, mo não deram,
que eu conheci mil vezes na ventura
o melhor, e pior segui, forçado.

E, para que o tormento conformado
 me dessem com a idade, quando abrisse
 inda minino, os olhos, brandamente,
 manda que, diligente,
 um Minino sem olhos me ferisse.
 As lágrimas da infância já manavam
 com ùa saúde namorada;
 o som dos gritos, que no berço dava,
 já como de suspiros me soava.
 Co a idade e Fado estava concertado;
 porque quando, por caso, me embalavam,
 se versos de Amor tristes me cantavam,
 logo m'adormecia a natureza,
 que tão conforme estava co a tristeza.

Há de se atentar para o fato de o sujeito lírico considerar o próprio nascimento o início de todo o sofrimento. Compara o “ventre materno” à “sepultura”, como se toda a sua trajetória já estivesse traçada, sem chances de mudá-la, ou seja, já nascera talhado para carregar sobre si todo o tormento, o pesar; da mesma forma, faz uma analogia entre o “som dos gritos no berço” – normais em qualquer bebê – com suspiros doridos.

Como observa Aguiar e Silva:

O dia do nascimento é um tempo de sofrimento e desgraça, assinalado com frequência por sinais fatídicos e formidandos e sobre o qual os poetas, seguindo uma longa tradição que se enraíza no *Livro de Job*, lançam imprecensões e maldições. (AGUIAR E SILVA, 1994, p.218).

O destino – Fado – é responsabilizado pela situação de desconcerto do poeta e do mundo; ele deixa evidente o fato de até a natureza estar em conformidade com seu estado de espírito. Observe-se a presença dos vocábulos “triste” e “tristeza”, empregados com significativa carga semântica – como anteriormente já foi aludido – reveladora de um quadro melancólico no poeta, já prenunciado pela palavra “infelices”, no terceiro verso da estância.

Nas outras estâncias o poeta irá apresentar a principal razão de todo o seu tormento – a mulher amada que está distante –, numa fusão de características e traços humanos, físicos; e idealizados, divinos. É a perda objetual dessa mulher que causa nele o dissídio, a fragmentação do ser, que viria a caracterizar o desconcerto do mundo, tornar flagrante seu estado melancólico, que, aqui, aparece como uma situação patológica na medida em que houve uma perda não-consciente do objeto e isso provoca no poeta uma mistura de sensações: não só saudade, lembranças, lamentos, raiva, furor, mas também o desejo, que leva Aguiar e Silva a falar em tensão psíquica erótica:

A perda da coisa amada provoca no poeta, em perfeita consonância com o diagnóstico elaborado por Freud em “Luto e melancolia”, uma dramática acumulação de tensão erótica psíquica. Os pensamentos, as lembranças, as saudades, as queixas, os ciúmes, as iras e os furores consomem-lhe a alma, o corpo e a vida. (AGUIAR E SILVA, 1994, p.219).

Para Maria do Céu Fraga, a exemplo do que ocorre nessa canção, o poeta não aceita denegrir a imagem que conserva da mulher amada; então, prefere transferir para fatores transcendentais as causas de sua infelicidade; no caso acima, o Fado, as estrelas, o Amor. Isso reitera a questão de ser a perda objetual, nessa situação, inconsciente:

Assim, aponta como culpados o destino, a fortuna e, principalmente, o Amor, que, de uma forma cruel e trágica, o fazem conhecer o bem ambicionado mas dele o privam, deixando-lhe apenas a fantasia, que opera entre a lembrança e pensamentos de esperança, tão inelutáveis como irreais, e a lucidez, que lhe não permite a ilusão. O bem não é forçosamente um bem conhecido, apesar de ser sentido como *merecido*. Nas canções, sobretudo naquelas em que se desenha um poeta melancólico, adivinha-se por vezes como bem sonhado mas nunca atingido no passado, como ilusão mal fundamentada, projectada num futuro que o Poeta imagina, apesar de o saber irrealizável. (FRAGA, 2001, p.19).

Voltando-se à questão do luto, é possível perceber comportamentos distintos em Petrarca e Camões. Em alguns poemas dedicados à Laura após sua morte, aquele apresenta estágios variáveis de sofrimento ou pesar pela ausência da mulher amada, que vai da dor causada pela solidão – chegando a pensar na Morte, inclusive, por achar que o estado em que se encontra lhe é insuportável – ao conforto diante de uma aparição de Laura. Ao passo que este procura nas lembranças alimentar o sofrimento à espera do momento em que, através da Morte, possa reencontrar a mulher amada; nessas memórias, sempre se voltará para ela, louvando-a, exaltando-a. Há, aqui, a impressão de que o poeta dirige-se ao objeto perdido como se este vivo estivesse.

No soneto de Petrarca transcrito abaixo, pode-se observar como o poeta se sente ao pensar em Laura:

Quante fiate al mio dolce ricetto,
fuggendo altrui, e, s'esser po', me stesso,
vo con gli occhi bagnando l'erba e 'l petto,
rompendo co' sospir l'aere da presso!

Quante fiate sol, pien di sospetto,
per luoghi ombrosi e foschi mi son messo,
cercando col pensèr l'alto diletto,
che Morte ha tolto, ond'io la chiamo spesso!

Or in forma di ninfa, o d'altra diva,
che del più chiaro fondo di Sorga è sca,
e pongasi a sedere in su la riva;

or l'ho veduto su per l'erba fresca
 calcare i fior com'una donna viva,
 mostrando in vista che di me le 'ncresca.

Tradução de Jamil Haddad:

Quantas vezes no meu doce degredo,
 fugindo ao mundo e até de mim por certo
 banham a erva meus olhos em segredo,
 e rompem meus suspiros o ar de perto.

E quantas vezes só, cheio de medo,
 por ermo umbroso e fosco e tão incerto,
 vou à procura do meu sonho ledo,
 o que a Morte roubou de meu deserto.

Ora em forma de Ninfa ou de outra diva
 que do Sorga profundo, clara, acorda,
 e se ponha a sentar bem junto à borda.

Ora a vejo pela erva, o passo brando,
 calcando as flores, como Dona viva,
 de meu estado ainda se inquietando.

O sujeito lírico deixa transparecer o seu estado anímico depois da morte de Laura e mostra como, na solidão, pensa nela. Inicia o soneto com uma construção paradoxal “doce degredo”, através da qual revela a necessidade de estar só – “fugir do mundo e de si próprio” – para poder viver esse momento de reflexão, lamentar-se, chorar. Por outro lado, confessa ter medo dessa solidão e, através dos adjetivos “umbroso”, “fosco” e “incerto” torna evidente o seu estado de alma: sombrio, obscuro, inseguro. Então, evidencia que só lhe resta buscar a lembrança da amada, a quem trata por “meu sonho ledo”, ou seja, só a sua figura pode trazer-lhe contentamento, conforto, júbilo. Compara Laura a uma Ninfa ou Diva que possa emergir das profundezas do Sorga – rio no Vaucluse (França) cuja fonte, a famosa Fontaine de Vaucluse, na localidade, é considerada a maior fonte do mundo e que serviu de inspiração a Petrarca em várias composições, inclusive por este morar próximo ao local – e vir sentar-se à beira com toda a delicadeza e sutileza que lhe era peculiar quando viva. Nesse momento, ainda imagina o quanto a amada estaria se preocupando com o seu estado.

Nesse caso, o processo de luto deixa evidente a questão de o enlutado só conseguir ter conforto nos momentos em que se envolve nas lembranças do objeto perdido; à morte é atribuída a responsabilidade de “roubar” esse objeto; não há, aí, sentimento de culpa pelo ocorrido.

Em uma outra composição, Petrarca faz uma comparação entre o que vivera no passado e todo o sofrimento que o assola no presente. À felicidade passada,

contrapõe-se uma atual infelicidade que lhe é insuportável e isso o faz desejar a morte:

Mia benigna fortuna e 'l viver lieto,
i chiari giorni et le tranquille notti
e i soavi sospiri e 'l dolce stile
che solea resonare in versi e 'n rime,
vòlta subitamente in doglia e 'n pianto,
odiar vita mi fanno, et bramar morte.

Crudel, acerba, inexorabil Morte,
cagion mi dà di mai non esser lieto,
ma di menar tutta mia vita in pianto,
e i giorni oscuri et le dogliose notti.
I mei gravi sospir' non vanno in rime,
e 'l mio duro martir vince ogni stile.

Ove è condotto il mio amoroso stile?
A parlar d'ira, a ragionar di morte.
U' sono i versi, u' son giunte le rime,
che gentil cor udia pensoso et lieto;
ove 'l favoleggiar d'amor le notti?
Or non parl'io, né penso, altro che pianto.

Già mi fu col desir sí dolce il pianto,
che condia di dolcezza ogni agro stile,
et vegghiar mi faceva tutte le notti:
or m'è 'l pianger amaro piú che morte,
non sperando mai 'l guardo honesto et lieto,
alto sogetto a le mie basse rime.

[...]

Far mi pò lieto in una o 'n poche notti:
e 'n aspro stile e 'n angosciose rime
prego che 'l pianto mio finisca Morte.

Tradução de Haddad:

Minha doce fortuna e o viver ledado,
os claros dias e as tranquilas noites,
o suave suspirar e o doce estilo
que soia ressoar em verso e rimas,
mudados são subitamente em pranto,
e assim odeio a vida e anseio a Morte.

Cruel, acerba, inexorável Morte,
tu não me dás razão de viver ledado,
mas de levar a minha vida em pranto
e obscuros dias e doridas noites.
Não vai meu suspirar expresso em rimas
e vence meu martírio todo estilo.

Aonde me levou o meu estilo?
A falar de ira, de tristeza e Morte.
Onde esta hora estão versos e rimas
que gentil coração ouvia ledado?
Onde o amoroso devaneio às noites?
Não penso agora em nada mais que pranto.

Já me foi com o amor tão doce o pranto,
amor doçura dava ao agro estilo,
mantendo-me em vigília sempre às noites;
o pranto agora é amaro mais que Morte,
posto que não espero o olhar tão ledado,

tão alto objeto às minhas baixas rimas.

[...]

Pode fazer-me ledo em poucas noites;
em duro estilo e em angustiantes rimas
peço que o pranto meu o acabe a Morte.

Nessa canção, o poeta expõe toda a mudança que ocorreu em sua vida com a morte de Laura, deixando evidente, inclusive, o fato de não conseguir fazer poesia como outrora. Responsabiliza a Morte por todo o sofrimento e angústia em que vive no momento presente, usando um processo de adjetivação – cruel, acerba, inexorável – que confere a esta um caráter implacável, avassalador, o que ressalta toda a impotência do homem diante do “inevitável”. Um dos principais questionamentos do poeta é justamente a perda do estilo, a quem considerava “doce” e hoje não se conforma em ter de utilizá-lo para falar de “ira, tristeza e Morte”. É notório, nesse caso, que ele atribui a Laura toda a inspiração que o levava a compor com versos e rimas suaves, doces, em conformidade com o coração dele, que considerava “ledo”. Agora, diz não restar esperanças de, novamente, resgatar esse estilo por dois motivos: primeiro, porque “só pensa em prantos”; segundo, porque não espera o olhar da amada que, hoje, é “tão alto objeto às minhas baixas rimas”.

Em todo o decorrer da canção, o poeta lamenta a ausência de Laura, a transformação de seu estilo de compor, até o momento em que diz não ter certeza de que suas rimas chegassem até a amada – que, segundo ele, hoje torna o céu mais belo – e, que caso isso aconteça, esta perceberá toda a mudança ocorrida em seu estilo. Na finda ou envio, faz um apelo para que a Morte acabe com o seu sofrimento, com o seu pranto. Pode-se perceber, então, que nessa canção o comportamento do ser enlutado é característico do indivíduo que, em um primeiro momento, não se vê distante do objeto perdido de forma alguma, isto é, não há sentido em nada no mundo exterior. Sendo assim, a primeira reação é desejar a morte.

Cabe observar, agora, o comportamento do sujeito lírico diante da perda objetual para a morte no seguinte soneto de Camões:

Alma minha gentil, que te partiste
tão cedo deste corpo descontente,

repousa tu nos ceos eternamente,
e viva eu cá na terra sempre triste.

Se lá no assento etéreo, onde subiste,
memória deste mundo se consente,
não te esqueças daquele amor ardente
que já nos olhos meus tão puro viste.

E se vires que pode merecer-te
algua cousa a dor que me ficou
da mágoa sem remédio de perder-te,

Pede a Deos, que teus anos encurtou,
que tão cedo de cá me leve a ver-te,
quão cedo dos meus olhos te levou.

Há no poema um conflito entre o que se refere à alma – espiritual – e ao corpo – material. Tal oposição é marcada por vocábulos que constituem antíteses como os advérbios “lá” e “cá”, e os substantivos “céu” e “terra”. À mulher amada são reservados os aspectos positivos – céu/espírito; a ele é atribuído algo inferior – terra/carne.

Azevedo Filho afirma que essa oposição matéria/espírito “chega a sugerir que a alma do poeta se tenha partido com a alma da mulher amada, restando apenas o seu *corpo* privado de alma”. (AZEVEDO FILHO, 1985, p.126).

De certa forma, por meio de uma construção paradoxal, o poeta deixa evidente certa fusão entre o amor espiritual e o carnal: “amor *ardente*”, “que tão *puro* viste”. É notória a presença do desejo, embora esse amor possa ser considerado por ele tão “puro”.

Assim como Petrarca, que disse não saber se seus versos chegariam até a amada, por ser ela tão superior, Camões põe em dúvida a questão de ser permitido ou não que se tenham lembranças desse mundo, mas assume uma outra postura ao dizer à amada que não se esqueça dele. Se Petrarca responsabiliza a morte por “roubar-lhe” a mulher amada e roga a esta que acabe com seu sofrimento, Camões deixa a cargo da própria amada que o faça, diretamente a Deus, a quem atribui o feito de “ter encurtado os anos dela”.

O comportamento do ser enlutado na situação ora analisada é o de um indivíduo que ainda direciona, além do sentimento, um desejo ao objeto perdido e não vê na morte a possibilidade apenas de se livrar do sofrimento, mas sim de, quem sabe, ter a possibilidade do reencontro.

5 UMA LEITURA E ANÁLISE DA CANÇÃO

A canção V de Luís de Camões – “Junto dum seco, fero e estéril monte” –, objeto deste estudo, é constituída de 123 versos, divididos em nove estrofes: oito estâncias e a finda. Cada estância é composta por quinze versos hexassílabos e decassílabos. A finda apresenta três versos, o que é significativamente inferior à metade do número de versos de cada estância.

Segue abaixo a canção na íntegra para que se possa proceder à análise:

(1) Junto de um seco, fero³ e estéril monte,
 (2) inútil e despido, calvo, informe,
 (3) da natureza em tudo aborrecido,
 (4) onde nem ave voa, ou fera dorme,
 (5) nem rio claro corre, ou ferve fonte,
 (6) nem verde ramo faz doce ruído;
 (7) cujo nome do vulgo introduzido
 (8) por antífrase é Félix infelice⁴;
 (9) o qual a Natureza
 (10) situou junto à parte,
 (11) onde um braço de mar alto reparte
 (12) Abássia⁵ da arábica aspereza,
 (13) onde fundada já foi Berenice⁶,
 (14) ficando à parte donde
 (15) o sol que nele ferve se lhe esconde;

(16) o Cabo se descobre, com que a costa
 (17) africana, que vem do Austro⁷ correndo,
 (18) limite faz, Arómata⁸ chamado,
 (19) Arómata outro tempo; que, volvendo
 (20) a roda, a ruda⁹ língua mal composta
 (21) dos próprios outro nome lhe tem dado,
 (22) aqui, no mar que quer apressurado¹⁰
 (23) entrar pola¹¹ garganta deste braço,
 (24) me teve um tempo e teve
 (25) minha fera¹² Ventura;
 (26) aqui nesta remota, áspera e dura
 (27) parte do mundo, quis que a vida breve
 (28) de si deixasse um breve espaço,
 (29) por que¹³ ficasse a vida
 (30) pelo mundo em pedaços repartida.

(31) Aqui me achei gastando uns tristes dias,
 (32) tristes, forçados, maus e solitários,

³ feroz

⁴ Monte Félix = o Ras Alfil dos árabes

⁵ Abissínia – Atual Etiópia

⁶ Cidade asiática fundada por Tolemeo, próximo ao mar Vermelho, em memória de sua mulher Berenice, uma princesa judia.

⁷ sul

⁸ Nome por que era conhecido o Cabo de Guardafui

⁹ rude

¹⁰ apressado

¹¹ pela

¹² feroz

¹³ Para que

(33) trabalhosos, de dor e de ira cheos¹⁴,
 (34) não tendo tão somente por contrários.
 (35) a vida, o sol ardente e águas frias.
 (36) os ares grossos, férvidos e feos¹⁵,
 (37) mas os meus pensamentos, que são meos¹⁶
 (38) para enganar a própria Natureza,
 (39) também vi contra mim,
 (40) trazendo-me à memória
 (41) alguma¹⁷ já passada e breve glória,
 (42) que eu já no mundo vi, quando vivi
 (43) por me dobrar dos males a espereza,
 (44) por me mostrar que havia
 (45) no mundo muitas horas de alegria.

(46) Aqui estive eu com estes pensamentos
 (47) gastando o tempo e a vida; os quais tão alto
 (48) me subiam nas asas, que caía
 (49) — e vede se seria leve o salto! —
 (50) de sonhados e vãos contentamentos
 (51) em desesperação de ver um dia;
 (52) aqui o imaginar se convertia
 (53) num súbito chorar e nuns suspiros¹⁸,
 (54) que rompiam os ares;
 (55) aqui, a alma cativa,
 (56) chagada toda, estava em carne viva,
 (57) de dores rodeada e de pesares,
 (58) desamparada a descoberta aos tiros
 (59) da soberba Fortuna,
 (60) soberba, inexorável e importuna.

(61) Não tinha parte donde se deitasse,
 (62) nem esperança alguma¹⁹, onde a cabeça
 (63) um pouco reclinasse por descanso.
 (64) Tudo lhe é dor e causa que padeça,
 (65) mas que pereça não, por que passasse
 (66) o que quis o Destino nunca manso.
 (67) Oh! que este irado mar, gritando, amanso!
 (68) Estes ventos da voz importunados
 (69) parece que se enfream!
 (70) Somente o ceo²⁰ severo,
 (71) as estrelas e o Fado sempre fero
 (72) com o meu perpétuo dano se recream,
 (73) mostrando-se potentes e indignados
 (74) contra um corpo terreno,
 (75) verme da terra vil e tão pequeno.

(76) Se de tantos trabalhos só tirasse
 (77) saber inda por certo que alguma' hora
 (78) lembrava a uns claros olhos que já vi;
 (79) e se esta triste voz, rompendo fora,
 (80) as orelhas angélicas tocasse
 (81) daquela em cujo riso já vivi;
 (82) a qual, tornada um pouco sobre si,
 (83) revolvendo na mente pressurosa
 (84) os tempos já passados
 (85) de meus doces erros,
 (86) de meus suaves males e furores,
 (87) por ela padecidos e buscados,

¹⁴ feios

¹⁵ cheios

¹⁶ meus

¹⁷ alguma

¹⁸ suspiros

¹⁹ alguma

²⁰ céu

(88)tornada — inda que tarde — piadosa²¹,
 (89)um pouco lhe pesasse
 (90)e consigo por dura se julgasse;

(91) Isto só que soubesse, me seria
 (92)descanso para a vida que me fica;
 (93)com isto afagaria o sofrimento.
 (94)Ah! Senhora, Senhora, que tão rica
 (95)estais que, cá tão longe, de alegria
 (96)me sustentais com um doce fingimento!
 (97)Em vos afigurando o pensamento,
 (98)foge todo o trabalho e toda a pena.
 (99)Só com vossas lembranças
 (100)me acho seguro e forte
 (101)contra o rosto feroz da fera Morte.
 (102)E logo se me ajuntam esperanças
 (103)com que a fronte, tornada mais serena,
 (104)torna os tormentos graves
 (105)em saúdades brandas e suaves.

(116)Aqui com eles fico perguntando
 (107)aos ventos amorosos, que respiram
 (108)da parte donde estais, por vós, Senhora;
 (109)às aves que ali voam, se vos viram,
 (110)que fazíeis, que estáveis praticando,
 (111)onde, como, com quem, que dia e que hora.
 (112)Ali a vida cansada, que melhora,
 (113)toma novos espíritos, com que vença
 (114)a Fortuna e trabalho,
 (115)só por tornar a ver-vos,
 (116)só por ir a servir-vos e querer-vos.
 (117)Diz-me o Tempo que a tudo dará talho
 (118)mas o Desejo ardente, que detença
 (119)nunca sofreo, sem tento
 (120)me abre as chagas de novo ao sofrimento.

(121)Aqui vivo; e se alguém te perguntasse.
 (122)Canção, como não mouro²²,
 (123)podés-lhe responder que porque mouro.

O sujeito lírico inicia a canção descrevendo uma região desagradável, erma, um monte que, por força de adjetivos expressivos – “seco”, “fero”, “estéril”, “calvo”, “informe” – é considerado feroz. A natureza local é, então, apresentada por meio de uma adjetivação seguida de um paralelismo construído a partir do uso de orações adjetivas que deixam nítida a impossibilidade de que haja, nesse lugar, algo que sequer lembre a existência de vida, seja ela animal ou vegetal: “nem ave voa”, “nem verde ramo faz doce ruído”. É importante destacar que nem mesmo a água, símbolo mineral da vida, pode ser ali encontrada: “nem rio claro corre”. Ao se observar tal caracterização, há de se perceber que o adjetivo de maior significação é “inútil”, pois se torna revelador de toda a situação que ali se configura. A

²¹ piedosa

²² morro

região é inóspita, nada havendo além de rochas.

Ao se referir ao monte: “*cujo nome do vulgo introduzido / por antífrase é Félix infelice*” (vv.7-8), o sujeito lírico utiliza o termo “Félix infelice”, o que constitui um paradoxo, uma vez que faz alusão a um aziago monte. Quando fala em ‘antífrase’, pode-se depreender daí duas situações distintas: ou empregou tal expressão intencionalmente, pretendendo revelar ironia, sarcasmo; ou optou pela construção de um eufemismo extremo, buscando a atenuação de uma idéia negativa, como o fizera D. João II quando decidiu renomear o Cabo das Tormentas como Cabo da Boa Esperança.

Nos próximos versos (vv.9-5), passa a situar esse monte geograficamente, citando regiões próximas, como Abássia – ou Abissínia – região junto ao Mar Vermelho e Berenice – antiga cidade, famosa por ter algumas das melhores termas do Egito; e, a partir daí, é feita uma descrição do Cabo de Guardafui – o ponto mais oriental do continente africano, situado na Somália, na entrada do Golfo de Aden e Mar Arábico; é o vértice do chamado Corno de África –, na época denominado de Arómata.

Nos últimos versos da segunda estância, mostra como a natureza está em conformidade com seu estado de espírito. Nessa canção, ao contrário do que ocorre com outras composições, Camões não apresenta um *locus amoenus* que, segundo Curtius, “desde a época imperial até o século XVI, constitui o motivo principal de toda descrição da Natureza”. (CURTIUS,1996, p.202).

Através da natureza, o eu-lírico deixa transparecer o estado anímico em que se encontra, projetando no ambiente a subjetividade, isto é, tudo o que vê, e o modo como vê, nada mais é do que a manifestação do que sente.

Nota-se nos versos “*aqui nesta remota, áspera e dura parte do mundo*” (vv.26-27) o emprego de adjetivos de significativa expressividade – “remota”, “áspera”, “dura” –, a fim de evidenciar a ideia de distância, de um ambiente longínquo e difícil, o que, conseqüentemente, remete à solidão.

Fica caracterizado no processo de construção da canção o conceito de *transformatio*, uma vez que o poeta aproveita, de maneira inusitada, essa descrição da natureza, a fim de obter um efeito inverso ao tradicional, ou seja, não o faz para exaltar a beleza feminina, nem como forma de se buscar um confidente; sua intenção é, na verdade, tornar explícito o quanto está isolado,

solitário, deprimido, angustiado.

No que se refere à descrição da natureza, Massaud Moisés considera que Petrarca redescobriu uma maneira ideal de tratar a mesma e acrescenta ser Camões um poeta que procura segui-lo, mas, como já foi observado, não se pode ver nesse fato um simples processo de *imitatio*.

Esta (a natureza), como se sabe, era ocasional, estática e externa na lírica trovadoresca. Foi preciso que Petrarca a “redescobrisse” para que ganhasse o papel moderno que entrou a representar desde então. Camões, seguindo-lhe o exemplo, e remontando aos clássicos, também ambienta o drama poético num acidente geográfico asiático. (MOISÉS, 2004, p.91).

Deve-se atentar para o fato de que o modo peculiar pelo qual Camões realiza o processo de transformação do código petrarquista está diretamente relacionado não só à sua natural inclinação, mas também à época e ao contexto em que se encontra inserido. A visão de mundo renascentista, manifesta em Petrarca, encerra um equilíbrio que não se poderia perceber no período maneirista, caracterizado pela incerteza e pela instabilidade.

Segundo Vítor Manuel:

As paisagens luminosas e quietas da bucólica renascentista – recuperação imaginária e nostálgica de um paraíso mítico e projecção ideal de um mundo a que se aspira – não constituem de modo nenhum a atmosfera consentânea com a condição agónica do homem e, por isso mesmo, não é à natureza ridente e calma que os poetas maneiristas vão buscar as comparações e as metáforas com que exprimem a sua visão do mundo e da vida. (AGUIAR E SILVA, 1971, p.229).

Moisés ainda compara o fato de estar o sujeito lírico isolado no monte ao mito de Prometeu; assim sendo, teria ele por abutre o tormento e a desgraça impostos pelo destino inexorável:

Entretanto, o sofrimento amoroso, acrescentado ao do afastamento em terras orientais, longe está de ocasionar uma confissão superficial e lamento fácil. Ao contrário, ganha colorido de verdadeira desolação prometéica, como se o poeta, amarrado às pedras do Cabo Guardafui, tivesse de expiar um tormento sem fim, no qual se estampa a própria solidão do Homem em face do destino, da natureza passiva e adusta e dos próprios deuses. (MOISÉS, 2004, p.91).

Observe-se o valor semântico dos verbos utilizados no verso “Aqui me achei gastando uns tristes dias” (v.31): o uso da forma “achei” sugere a culpa da “fera ventura” por o sujeito lírico lá estar e, através do emprego de “gastando”, revela que os seus dias não foram vividos, simplesmente passaram, isto é, foram momentos gastos, sem sentido ou perspectiva. Dessa forma, não se pode afirmar que ele tenha buscado a região como um exílio

para apenas refletir sobre seus dias e seus sentimentos, mas que pudera ter aproveitado o isolamento para compor a canção.

O simples ato de pensar é diretamente proporcional ao fato de atrair o infortúnio: *“Aqui estive eu com estes pensamentos / gastando o tempo e a vida; os quais tão alto / me subiam nas asas, que caía”* (vv.46-48). É importante atentar para uma nova ocorrência da mesma forma verbal – “gastando” –, onde fica evidente a questão da preocupação do eu-lírico com a efemeridade do tempo, no momento em que afirma não mais gastar apenas uns dias, mas sim “o tempo e a vida”; por meio dessa gradação, percebe-se o quanto o tempo passa rápido na visão dele.

Nesses versos, há de se observar, ainda, o emprego do advérbio “aqui” – que ocorre pela primeira vez no verso 22, mas volta a aparecer por várias outras vezes no decorrer da canção – o que permite a oposição entre o lá, a pátria distante, e o cá, o espaço onde escreve a canção. Na verdade, o que se depreende é que o desterro vai revelar o amor não correspondido por alguém que está distante.

Ao retratar os seus dias, o sujeito lírico, através de um processo de adjetivação – “tristes”, “forçados”, “maus”, “solitários” – reitera a ideia de solidão. Cumpre destacar o emprego do vocábulo “tristes” cujo valor semântico é reforçado pela repetição antes e depois de “dias”. Nesse caso, o sujeito lírico deixa claro o tormento por que está passando; o ambiente físico, como já foi observado, não o influencia, apenas vem reforçar aquilo que já sente e pensa, o que, para ele, é muito mais forte: *“mas os meus pensamentos, que são meos / para enganar a própria Natureza, / também vi contra mim, / trazendo-me à memória / alguma já passada e breve glória, / que eu já no mundo vi, quando vivi”* (vv. 37-42).

Na realidade, o que está contra o eu-lírico, antes da Natureza, representada pelo sol ardente, pelas águas frias e ares grossos, são seus próprios pensamentos, dos quais tenta fugir porque o atordoam; a lembrança de algum possível bem, mas breve, faz com que este sofra mais; as suas recordações o maltratam: há um jogo de idéias entre passado e presente que caracteriza uma oposição de natureza temporal, e suscita a consciência da interdição imposta.

É o decorrer do tempo responsável por despertar no eu-lírico uma

postura pessimista diante do mundo, que viria a gerar um sentimento de desengano, presente logo nas primeiras estâncias da canção. A visão dele é de que o tempo passa sem que nada aconteça para mudar a sua atual situação, ou seja, sua vida é tão em sentido, inerte, vazia, como o espaço em que se encontra.

A sensação de que a passagem do tempo só contribui para agravar a sua condição de indivíduo em desequilíbrio, desestabilizado, decorre da certeza de que o tempo implica uma mudança para pior. O passado não pode ser retomado e a visão que se configura é a de que algo melhor poderia ter existido nesse passado, da mesma forma que o momento presente, embora revele-se pior de que tudo já vivido outrora, traz em si a certeza de ainda ser menos cruel que o futuro, tornando clara, assim, a postura do eu-lírico diante da passagem do tempo: nada de melhor é de se esperar; pelo contrário, o porvir é uma forma de degradação.

Aguiar e Silva observa que a preocupação dos poetas maneiristas com as mudanças provocadas pelo tempo são sempre negativas:

O mundo e a vida como mudança – eis a obsessão que domina angustiadamente os nossos poetas maneiristas. E mudança, no seu léxico, não significa apenas modificação, passagem de um estado a outro; significa também degradação, trânsito do prazer para o sofrimento, da alegria para a tristeza, mágoa, desilusão. (AGUIAR E SILVA, 1971, p.284-285).

O sujeito lírico, ao se lembrar da experiência passada, e, vítima do desejo e da culpa – realçados pela construção paradoxal “doces erros” (v.85) –, se lamenta, pensando na possibilidade de a amada pelo menos ouvir suas lamúrias e apiedar-se dele, percebendo o quanto fora dura ao não corresponder o seu amor: “tornada – inda que tarde – piadosa”. Diz ser tal sentimento uma forma de amenizar suas dores: *“Isto só que soubesse, me seria / descanso para a vida que me fica; / com isto afagaria o sofrimento.”* (vv.91-93).

Percebe-se, então, a existência de um conflito nesse sujeito que pensa na mulher amada distante, mas, que fica atordoado com o desejo ardente e torna a acender a brasa adormecida. No Maneirismo, o desejo é um sentimento considerado inferior, que vem acompanhado de culpa; daí, nessa canção, o sujeito lírico confessar-se vítima desse desejo “errado”, porém “doce”.

Na verdade, o que se pode observar é a preocupação do poeta em

evidenciar um conflito característico de uma época, mas que, no fundo, não parece estar em total conformidade com seu modo de pensar, na medida em que o desejo sempre surgirá com tamanha intensidade a ponto de deixar explícito o quão é importante, apesar de tudo, ser acometido pelo mesmo.

É possível verificar, na última estância, semelhante preocupação quando afirma novamente ser o “Desejo ardente” a fonte de todo o sofrimento, pois é a partir do momento em que deseja, que vai se desestruturar. Embora o tempo possa parecer capaz de resolver esse dilema, o sujeito lírico sabe que isso não será possível, uma vez que o desejo é mais sempre mais forte.

Aguiar e Silva (1971) ensina que a lembrança do passado acaba por se tornar fonte de melancolia, uma vez que a saudade de um amor perdido causa sofrimento e pode provocar no indivíduo uma cisão interior gerada pela fuga do tempo e pela efemeridade do sonho. Dessa forma, da mesma maneira que o passado, na canção, é responsável pela lembrança de algum bom momento – como aquele em que vira os olhos da amada –, é fonte de tormento por trazer à tona recordações que o ferem, dilaceram. Está aí caracterizado o dissídio profundo em que se encontra o sujeito lírico, numa inquietude, cindido entre a razão e o desejo, entre o ontem e o hoje, escravo de um amor que o sustenta e o destrói, postura incontestavelmente maneirista.

Rita Marnoto, ao analisar a questão da influência do tempo e do espaço no dissídio camoniano afirma:

O universo camoniano do dissídio é o espaço múltiplo e da diversidade. O amor erige-se em emblema de uma existência repartida entre vicissitudes de ordem muito diversa, que tem por correlato a dispersão fragmentária pelos momentos espaciais e pelos momentos temporais que a envolvem. (MARNOTO, 2007, p. 27).

Os pensamentos fazem com que vãos e sonhados contentamentos do eu-lírico se transformem em desespero; convertam-se em choro, suspiros, lamentos. Ao dar vazão a estes, sofre e sente-se como se sua alma estivesse em “*carne viva*” (vv.55-56). Não lhe é reservado nem o direito de ‘sonhar’.

Camões evidencia, entre os versos 58 e 72, o ‘desconcerto do mundo’ ao tratar do destino, a quem nomeia Fortuna, Destino e Fado. Utiliza uma repetição do adjetivo “soberba” ao se referir à ‘Fortuna’, com a intenção de intensificar a idéia negativa e tornar a construção mais expressiva: “da

soberba Fortuna / soberba, inexorável e importuna” (vv.60-61), a exemplo do que fizera com o adjetivo “tristes” ao qualificar “dias”. Quando se remete a este com o substantivo Destino, apenas diz não ser ‘manso’ em momento algum e, ao invés de adjetivar com ênfase tal substantivo, procura recorrer a outros elementos que permitam, por vias distintas, evidenciar as adversidades impostas por esse Destino: “*o céu severo / as estrelas e o Fado – sempre fero*” (vv.70-71) que, para ele, vivem a se divertir com seu infortúnio: “*com o meu perpétuo dano se recream*” (v.72). É interessante observar que o mesmo Destino já fora tratado por Ventura no verso 25 e qualificado pelo adjetivo “fera”.

Maria do Céu Fraga (2001), em relação à atitude do poeta de procurar culpar o Destino, a Fortuna, o Fado, a Ventura, pela infelicidade, esclarece que seu estado anímico é decorrência de tudo o que sofre, uma vez que o mundo está contra ele; já nasceu talhado ao sofrimento, ao penar, ao padecer. Observe-se que o Destino “nunca manso” vai influenciar sua visão da Natureza, torná-la irada, severa.

Segundo Vítor Manuel:

A liberdade, um dos fundamentos da *dignitas hominum* exaltada pelo humanismo renascentista, é denegada e esmagada por um poder obscuro, cruel e incontornável, que o poeta denuncia e acusa: *fera ventura; soberba, inexorável e importuna; o Destino nunca manso; as Estrelas e o Fado sempre fero; o inexorável e contrário / Destino surdo a lágrimas e a rogo; Estrelas infelices; Fortuna injusta; Fortuna flutuosa*. (AGUIAR E SILVA, 1994, p.219).

Acrescentando ainda que, no Maneirismo, “tudo no homem está calcado sob o signo do padecimento e da sordidez”, já que, para o poeta o sofrimento e a dor são uma constante.

Todo o sofrimento que experimenta faz com que o sujeito lírico seja dominado pelo pessimismo; não há esperança de dias melhores. Nesse caso, observa-se a influência do “gótico tardio” na poesia maneirista, uma vez que emerge a constatação do desconcerto do mundo, ou seja, tudo está desestruturado; o mundo, o destino, tudo está contra os anseios do eu-lírico; não há a mínima possibilidade de ser feliz. O mundo parece estar fora de controle, o destino é inexorável e independe da vontade divina, governado pelo acaso, como observou Aguiar e Silva (1971).

Em face de tudo isso o que se vê é a imagem de um homem que se mostra desesperançoso, perplexo e atormentado: “*Não tinha parte donde se*

deitasse, / nem esperança algũa, onde a cabeça / um pouco reclinasse por descanso” (vv.61-63) e assume sua ‘pequenez’ diante do mundo: *“mostrando-se potentes e indignados / contra um corpo terreno, / verme da terra vil e tão pequeno*” (vv. 73-75). A sensação de impotência, de insignificância, vai provocar no sujeito-lírico uma tristeza profunda, desenvolvendo-se assim um estado melancólico, que é agravado pela interdição afetiva – ausência da amada – fonte do sofrimento, que aliada à interdição espacial e temporal tornam-se responsáveis por toda a situação em que este se encontra.

Esse estado anímico de melancolia, segundo Freud, é caracterizado pela perda do interesse pelo mundo externo, daí buscar o isolamento em um lugar totalmente distante e desconfortável, seguido da depreciação de si mesmo. Esse quadro revela, segundo a psicanálise, algo de patológico, que só não é agravado pela inexistência de um desejo incontido de morte. A perda objetual se dá, no eu-lírico, de modo inconsciente, já que o mesmo sonha com a possibilidade de a amada vir a ouvi-lo e, quem sabe, apiedar-se dele.

É importante evidenciar que tal estado melancólico presente na canção é característico de uma época. O século XVI foi marcado por uma tensão e um desequilíbrio que se refletem diretamente na produção poética de diversos autores, onde se podem constatar situações geradoras de um estado de fragmentação do ser, corroborando a existência do dissídio. Trata-se de um ser em crise, impotente diante de um mundo em desconcerto, fragilizado, fragmentado. Não vigoram no Maneirismo as ideias de clareza, ordem e equilíbrio que nortearam a arte e a literatura do período clássico. A falta de estabilidade é fator imprescindível para se observar a questão da melancolia, evidenciada na canção pelo vocábulo “triste”, cujo campo semântico remete a uma situação de *taedium vitae* ou angústia vital.

É pela amada que o sujeito lírico passa dias se lamentando. Tal revelação se dá através de um jogo de “ouvir x falar”, onde ele deseja que sua ‘triste voz’ - que, na verdade, é uma metaforização do pensamento, concretizada no canto - fosse ouvida por ela: *“lembrava a uns claros olhos que já vi / e se esta triste voz, rompendo fora, / as orelhas angélicas tocasse / daquela em cujo riso já vivi*” (vv.79-81). O adjetivo “angélicas” já pressupõe uma espiritualização dessa mulher e, conseqüentemente, sua inacessibilidade.

Aguiar e Silva afirma ser essa mulher amada, na canção, uma fusão

de traços humanos e divinos e a razão de todo o tormento; mas como em outros maneiristas, o responsável pela ausência é o Destino. Sendo assim, a perda objetiva que aí ocorre é o ponto de partida para que se estabeleça no sujeito lírico todo o quadro emocional aqui caracterizado, que se exacerba no decorrer da canção:

[...] a mulher amada, que é sempre evocada e descrita através de *topói neoplatônicos* e petrarquistas, numa simbiose de traços humanos e divinos, está ausente, distante e perdida. A perda da coisa amada manifesta as limitações e contradições do amor humano, inextricavelmente urdido de anseios e impulsos de elevação espiritual e de misérias, desatinos e culpas. Em Camões, como em outros poetas maneiristas, o amor está envolto numa sombra trágica (...), o amor e a história de amor da persona lírica estão sob o domínio de uma entidade obsidianamente nomeada – a força do destino. (AGUIAR E SILVA, 1994, p.219).

É preciso atentar para o jogo de palavras realizado com os verbos “ver / viver”: o simples fato de ver, presenciar vai remeter ao ato de viver, vivenciar, ainda que em seus pensamentos; é somente através do ‘ver’ que se dá o encantamento que o levará a buscar ‘viver’ o amor. Tais verbos já foram utilizados anteriormente na canção para se obter um efeito inverso do acima evidenciado: *“algũa já passada e breve glória, / que eu já no mundo vi, quando vivi / por me dobrar nos males a espereza, / por me mostrar que havia / no mundo muitas horas de alegria”* (vv.41-45). Nesse caso, ‘ver’ é uma consequência de ‘viver’, ou seja, só lhe foi possível ver, conhecer, alcançar uma breve glória pelo fato de ter vivido, acreditado, confiado haver no mundo muitas horas de alegria. É importante destacar, mais uma vez, a volta ao passado, como um espectro, de um tempo em que diz ter ‘vivido’ no riso da amada. Atente-se para o emprego dos vocábulos “já” e “quando”.

“Ah! Senhora, Senhora, que tão rica / estais que, cá tão longe, de alegria / me sustentais com um doce fingimento!” (vv.94-96). Nesse momento, ele lança uma súplica à mulher em tom de desabafo amoroso, mesmo sabendo que não obterá resposta. Através de mais uma construção paradoxal – “doce fingimento” –, torna-se nítida a ideia de que imaginava que a amada pudesse se consternar com seu estado; dessa forma, a expressão constituiria uma espécie de metáfora da esperança.

Cumprido ressaltar como o vocábulo esperança foi empregado anteriormente para denunciar toda a desilusão e desgosto do sujeito lírico e, nesse momento, este passa a admitir que pode ser “sustentado” pela simples

lembrança da amada, que o leva a sonhar novamente; está aí, sutilmente, retomada a esperança até então por ele julgada inexistente. Merece destaque a construção dos versos – na quinta e sétima estâncias – onde, através de construções antitéticas, fica evidente a postura do sujeito lírico diante da questão da esperança: “Não tinha parte donde se deitasse, / nem esperança alguma, onde a cabeça / Um pouco reclinasse por descanso” e “Isto só que soubesse, me seria / descanso para a vida que me fica; / com isto afagaria o sofrimento”. Agora há a possibilidade de esperança e de descanso. E isso parece ocorrer gradativamente, pois já no verso 102 ele se sente renovado de esperanças: “E logo se me juntam esperanças”.

As lembranças da amada fazem-no forte para enfrentar “o rosto feroz da fera Morte”. Note-se que até o presente momento, ele não havia feito alusão à Morte. Pelo contrário, há uma renovação de esperanças para que se continue a viver em nome de um amor.

Ocorre então a percepção de que, na verdade, é a presença da amada em suas lembranças que lhe dá forças para lutar contra as adversidades da vida, provocando, assim, essa transformação em seu interior.

De maneira dicotômica, na última estância, ‘transporta-se’ para o lugar em que julga encontrar-se a Senhora, e agora a Natureza, ao invés de feroz, passa a ser, em seus pensamentos, o caminho para que possa chegar até ela:

Aqui com eles fico perguntando / aos ventos amorosos, que respiram / da parte donde estais, por vós, Senhora; / às aves que ali voam, se vos viram, / que fazíeis, que estáveis praticando / onde, como, com quem, que dia e que hora (vv.106-111).

Deve-se ressaltar, na construção dos versos acima a questão das indagações serem feitas em gradação; o eu-lírico começa com uma pergunta e já no verso 111, por exemplo, figuram cinco delas. Fica evidente a extrema importância, para ele, de saber onde se encontra a amada – de onde se pode depreender certo estado de ciúme – uma vez que, no seu entendimento, somente junto dela a sua vida cansada pode se renovar: “Ali a vida cansada, que melhora, / toma novos espíritos, com que vença / a Fortuna e trabalho, / só por tornar a ver-vos, / só por ir a servir-vos e querer-vos” (vv.112-116). Por outro lado, essa possibilidade já está descartada pelo emprego do advérbio “ali”, que revela um distanciamento.

Há, ainda, na última estância, um jogo antitético através do qual torna-se possível perceber a significativa diferença existente entre os lugares em que se encontram ele e a mulher amada; lugares estes que servem, acima de tudo, para refletir o interior deles, seus sentimentos e sensações: “onde nem ave voa (aqui) x às aves que ali voam”; “os ares grossos, fervidos e feos (aqui) x aos ventos amorosos (ali)”. A presença dela vivifica a natureza e, por contraste, a ausência é responsável pela secura e aridez do espaço ocupado por ele.

“*Aqui vivo; e se alguém te perguntasse. / Canção, como não mouro, / podes-lhe responder que porque mouro*”. Diante dessa situação só resta ao sujeito lírico, no *commiato* ou *finda*, resignar-se com o fato de viver entre o Desejo e o Sonho de um amor e então, dirigindo-se à Canção, personificação de si próprio, depara-se com a pergunta “como não mouro?” e chega à conclusão de que se ainda vive é porque morre de amor, e esse amor, de certa forma, o sustenta.

Para Aguiar e Silva:

Os dilemas e as contradições que dilaceram a sensibilidade, a vontade e a inteligência exprimem-se (...) nos oxímoros e paradoxos tão frequentes na literatura maneirista. No *commiato* da canção IX²³, Camões retoma uma das antíteses e um dos paradoxos da mais bela tradição na poesia amorosa, desde a Idade Média até o Barroco. (AGUIAR E SILVA, 1994, p.120).

A antítese construída com os verbos “vivo”/“mouro” é a responsável pela situação paradoxal estabelecida: “não morre, porque morre e assim vive” (AGUIAR E SILVA, 1994, p.120). Sendo assim, fica evidente o que significa, para ele, as duas mortes possíveis: o morrer que é a finitude do ser e o morrer de amor – tradução de toda angústia, sofrimento e melancolia; por outro lado, ainda afirma o que é viver: viver na e para a mulher amada. Camões utiliza figuras como o paradoxo e a antítese para evidenciar o conflito, a relação entre razão e emoção, onde se observa uma falta de equilíbrio, em que os opostos convivem, como observa Aguiar e Silva:

O amor é conceituado, na poesia dos nossos maneiristas, como o factor que, por excelência, gera os conflitos e discórdias interiores, pois a sua própria essência, como ensinava reiteradamente a tradição poética petrarquista, reside na contradição. (AGUIAR E SILVA, 1971, p. 330).

²³ Aguiar e Silva considera a canção em análise neste estudo como sendo a canção IX, diferentemente do proposto por Azevedo Filho (canção V).

6 CONCLUSÃO

Foi imprescindível para a realização deste estudo o cuidado com a escolha de uma fonte confiável de onde se pudesse obter o texto da canção. Sabendo-se ser Azevedo Filho referência, tanto na proposta de critérios para a formação de um *corpus* mínimo satisfatório, como para o estabelecimento do texto, optou-se pela utilização de sua obra como base segura para a análise.

A partir daí, fez-se necessário um estudo da tipologia da canção clássica italiana que, a partir do Renascimento, junto com a balada e o soneto, assume uma feição tipicamente petrarquista.

Passou-se então a observar os aspectos da canção quer na estrutura semântica – temática amorosa – quando o poeta recorre à natureza para, em contraste ou analogia com ela, ir expondo sua intimidade, conferindo-lhe assim significativa subjetividade; quer na externa – estrutura formal, onde se destacam as partes da canção, tipos de estrofes, métrica, etc.

A partir da atribuição a Petrarca da implantação desse modelo de canção, assim como do estabelecimento de um código, chamado petrarquista, a ser seguido por vários cultores da canção, depois de difundida na Península Ibérica, notou-se ser Camões um dos expoentes nessa arte. Este procurou, de maneira original, cultivar o gênero poético, ora seguindo, ora transgredindo o modelo herdado de Petrarca, o que caracteriza o processo de *transformatio*; ainda porque as condições culturais do século XVI – época do Maneirismo –, são bastante distintas de toda a atmosfera que cercara a estética renascentista.

A par da herança do Renascimento, surge o Maneirismo como uma estética de conflito, onde avultam a tensão, a dor e o sentimento de melancolia, amplificando o dissídio interior. Embora influenciado por aquele, principalmente no que concerne ao aspecto formal, este se caracteriza pela flagrante instabilidade e pela constatação de um mundo em desconcerto. Por influência do tardo-gótico, no Maneirismo, o homem se defronta com forças sobre as quais não exerce qualquer controle, como o fado, o destino, a estrela e principalmente o Amor, a cuja tirania está submetido, e cuja consequência imediata é a cisão do eu. A fragmentação, que torna latente a pequenez do ser diante do mundo em desconcerto e de um inexorável Destino, é a responsável pela instauração do dissídio. Sendo assim, o sujeito lírico será alguém marcado pelo conflito, pelo tormento, um ser que já nasce fadado ao sofrimento.

Deve-se ressaltar ainda a ocorrência de uma interdição temporal e/ou espacial, característica do Maneirismo, que vai ocasionar uma interdição afetiva. Dessa forma, o tempo é fonte de preocupação, já que sua passagem implica a constatação da transitoriedade das coisas terrenas, bem como da brevidade da vida. O tempo é efêmero e, ao transcorrer, impossibilita uma retomada do que foi vivenciado, deixando no sujeito lírico a nítida impressão de que algo deixou de ser vivido ou de que as experiências passadas foram melhores do que as do presente. Algo semelhante acontece em relação ao futuro.

Toda essa conjuntura de incertezas e desestabilização provocará no sujeito lírico tristeza e abatimento, sentimentos compatíveis com o estado melancólico. Uma breve análise dos conceitos enunciados por Freud sobre luto e melancolia permitiu a compreensão do comportamento desse indivíduo diante da perda objetual inconsciente, partindo do pressuposto de que esse sentimento de melancolia era algo característico do Maneirismo, inerente à época e ao estilo em si, enquanto tradução de uma crise e tensão interiores.

Buscou-se finalmente observar a ocorrência dos aspectos ora levantados na canção em análise, o que foi enriquecedor na medida em que possibilitou uma visão do processo de *transformatio* na escrita de Camões, principalmente no tratamento de elementos geográficos e naturais que permitiram conferir à temática uma originalidade ímpar, através da descrição da natureza, reforçada pelo processo de adjetivação. As dicotomias nas dimensões espaço-temporal, caracterizadas por um jogo de antíteses e paradoxos, expressam a interdição amorosa e a consequente disposição anímica de um sujeito lírico fragmentado, cindido, melancólico.

Embora o código petrarquista, que influenciou os poetas portugueses do Renascimento e do Maneirismo, seja uma referência nítida, quer do ponto de vista formal, quer como paradigma para a descrição da beleza e excelência da mulher amada – também aqui divinizada –, na poesia camoniana, expõe-se o conflito característico do Maneirismo, uma vez que essa mesma mulher, objeto do desejo, provoca no sujeito a consciência da impossibilidade, tanto no presente, quanto no futuro. É ao mesmo tempo salvação, porque de sua imagem se alimenta o sujeito lírico para continuar a viver; e perdição, por ser a origem de todo o sofrimento. No *commiato*, o jogo de palavras e imagens paradoxais confere verdadeiro sentido à disposição anímica do sujeito lírico e, por extensão, ao modelo construído pelo Maneirismo para expressar as contradições amorosas.

REFERÊNCIAS

AZEVEDO FILHO, Leodegário Amarante de. *Iniciação em crítica textual*. São Paulo: Presença / Edusp, 1987

_____. *Base teórica de crítica textual*. 2. ed. Rio de Janeiro: HP, Comunicação, 2004.

_____. *Iniciação em crítica textual*. Rio de Janeiro: Presença; São Paulo: EDUSP, 1987. (Coleção Atualidade Crítica), v.12.

_____. *Lírica de Camões*. Edição crítica. Lisboa: Imprensa Nacional ; Casa da Moeda, 1985-1997. v.1. Texto estabelecido à luz da tradição manuscrita em confronto com a tradição impressa.

_____. *Lírica de Camões. Sonetos*. Lisboa: Imprensa Nacional; Casa da Moeda, v.2, tomo I, 1987.

_____. *Lírica de Camões. Sonetos*. Lisboa: Imprensa Nacional; Casa da Moeda, v.2, tomo II, 1990.

_____. *Lírica de Camões. Canções*. Lisboa: Imprensa Nacional; Casa da Moeda, v.3, tomo I, 1995.

_____. *Camões, o desconcerto do mundo e a estética da utopia*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1995.

_____. *Oito ensaios camonianos*. Rio de Janeiro: HP, Comunicação, 2004.

_____. *As três partes do corpus lírico de Camões*. Angola: União dos Escritores Angolanos. Disponível em: < <http://www.ueangola.com/index.php/criticas-e-ensaios/item/258>>. Acesso em: 01 set. 2009.

BAEHR, Rudolf. *Manual de Versificación Espanhola*. Trad. K. Wagner e E López Estrada. Madrid: Gredos, 1970.

BAPTISTA, Maria Manuel. Petrarca e a Cultura Portuguesa: Tempo, Desejo e Melancolia: uma leitura do Secretum. In: MARNOTO, Rita (Coord.). *Petrarca 700 Anos*. Coimbra: Instituto de Estudos Italianos, 2005. p. 237-250. (Série Leonardo, n.3)

BATTISTI, Eugenio. *Renascimento e Maneirismo*. Trad. Maria Inês Guerra. Lisboa: Editorial Verbo, 1984.

BERARDINELLI, Cleonice. *Estudos Camonianos*. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1972.

BERNARDES, José Augusto Cardoso. *História Crítica da Literatura Portuguesa*. Humanismo e Renascimento. Lisboa: Editorial Verbo, s/d. V. 2.

CAMÕES, Luís de. *Rimas*. Prefácio e notas de A. J. Da Costa Pimpão. Clássicos Portugueses. Lisboa: Atlântida, 1943.

CIDADE, Hernani. *Luís de Camões: o lírico*. 2. ed. ver. e ampl.. Lisboa: Bertand, 1952.

_____. *Conceito de poesia como expressão da cultura*. São Paulo: Saraiva, 1946.

CUNHA, A. Geraldo da. *Dicionário etimológico Nova Fronteira da Língua Portuguesa*. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997.

CURTIUS, Ernst Robert. *Literatura européia e idade antiga latina*. Tradução Paulo Rónai e Teodoro Cabral. São Paulo: Edusp, 1996.

_____. *Literatura e idade média latina*. Rio de Janeiro: Instituto nacional do Livro, 1957.

COMBINATO, Denise Stefanoni; QUEIROZ, Marcos de Souza. *Morte: uma visão psicossocial*. Estud. psicol. (Natal) vol.11 no.2 Natal May/Aug. 2006. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1413-294X2006000200010> . Acesso em: 18 out. 2009.

DEL PORTO, José Alberto. *Conceito e diagnóstico*. Revista Brasileira de Psiquiatria. São Paulo, 1999. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1516-44461999000500003&lng=en&nrm=iso>. doi: 10.1590/S1516-44461999000500003 Acesso em: 18 out. 2009.

EDELMAN, Murray. *From Art to Politics*. Chicago: University of Chicago Press, 1995.

FERREIRA, Nadiá Paulo. *A teoria do amor na psicanálise*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004. (Coleção Passo a passo, nº 38).

FRAGA, Maria do Céu. *Os gêneros maiores na poesia lírica de Camões*. 1. ed. Coimbra: Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra, 2003.

FREUD, Sigmund. Luto e Melancolia. In: _____. *Obras Psicológicas de Sigmund Freud: Escritos sobre a Psicologia do Inconsciente*. Rio de Janeiro: Imago, 2006. v.7

HAUSER, Arnold. *História Social da Literatura e da Arte*. São Paulo: Mestre Jou, 1982. v.1

HOUAISS, Antônio. *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

_____. *Maneirismo: a crise da Renascença, o surgimento da arte moderna*. São Paulo: Perspectiva; EDUSP, 1976. (Coleção Stylus, n.2).

LOURENÇO, Eduardo. *Poesia e Metafísica: Camões, Antero, Pessoa*. Lisboa: Gradiva, 2002.

MARNOTO, Rita. O desconcerto. In: MAGALHÃES, Isabel Allegro de. *História e Antologia da Literatura Portuguesa Século XVI*. Coimbra: Fundação Calouste Gulbenkian, 2001, p. 35 – 41.

_____. *et al. Petrarca 700 anos..* Coimbra: Instituto de Estudos Italianos, 2005. (Série Leonardo, n.3)

_____. *Sete ensaios camonianos*. Coimbra: Centro Interuniversitário de Estudos Camonianos, 2007. (Coleção Estudos Camonianos, n.3).

MOISÉS, Massaud. *A Literatura Portuguesa*. 9. ed. São Paulo: Cultrix, 1971.

_____. *A Literatura Portuguesa Através dos Textos*. 26. ed. São Paulo: Cultrix, 1998.

PETRARCA, Francesco. *Dispersar Rime*. Inglês e Italiano. Edição e tradução de Joseph A. Barber New York: Garland Pub., 1991.

_____. *O cancionero de Petrarca*. Italiano e Português. Introdução e tradução de Jamil Almansur Haddad. Rio de Janeiro: Ediouro, 1972.

REZENDE, Joffre Marcondes de. *À sombra do Plátano, Crônicas de história da medicina*. 1. ed. São Paulo: UNIFESP, 2009.

RODRIGUES, Marina Machado. A sombra do gótico tardio em uma canção de Camões: 'Tão suave, tão fresca e tão formosa'. *Revista Camoniana*, São Paulo: EDUSC, v. 15, 3ªsérie, mar. 2004. p. 63-83.

_____. *Camões e os poetas do século XVI*. Rio de Janeiro: EDUERJ, 2006. (Coleção Comenius).

_____; SILVA, José Pereira da (Org.). Crítica autoral e crítica textual na lírica de Camões. *Revista Philologus*, Rio de Janeiro, v.6, n. 17, maio/ago.2000. p. 82-91.

_____. *Uma abordagem filológico-literária da écloga camoniana 'A quem darei queixumes namorados'*. 2006. 278 f. Tese (Doutorado em Estudos Literários) – Instituto de Letras, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2006.

SARAIVA, Antônio José. *História da Literatura Portuguesa*. 3. ed. Lisboa: Publicação Europa-américa, 1955.

_____. *Luís de Camões*. Lisboa: Publicação Europa-américa, 1959.

SENA, Jorge de. *Da poesia portuguesa*. Lisboa: Ática, 1965.

_____. *Trinta anos de Camões 1948-1978*. Lisboa: Edições 70, 1980. 2 v.

_____. *Uma canção de Camões*. Lisboa: Portugália, 1966.

SILVA, Vitor Manuel de Aguiar e. *Camões: labirintos e fascínios*. Lisboa: Cotovia, 1994.

_____. *Maneirismo e barroco na poesia lírica portuguesa*. Coimbra: Centro de Estudos Românicos, 1971.

_____. *Para uma interpretação do classicismo*. Coimbra: Coimbra Editora, 1962.

_____. *Teoria da literatura*. 8. ed. Coimbra: Almedina, 1973.