

A LÍRICA DE CAMÕES E INTRODUÇÃO AO GÊNERO ÉPICO

META

Apresentar um painel dos principais temas da lírica de Camões. Contrapor a representação do amor, mulher e “desconcerto” na lírica de Camões e no contexto cultural renascentista. Apresentar os principais elementos do gênero épico e propor uma nova nomenclatura para a épica clássica e a épica renascentista.

OBJETIVOS

Ao final desta aula, o aluno deverá:

- caracterizar a poesia lírica de Luís de Camões;
- identificar as especificidades dos textos lírico-amorosos de Camões;
- diferenciar os aspectos do lirismo medieval do clássico na obra de Camões;
- apontar os principais temas da poesia comoniana;
- identificar características de uma epopéia e diferenciar o modelo clássico do renascentista.

PRÉ-REQUISITOS

Características da poesia lírica medieval e renascentista



Os Lusíadas e outras obras seleccionadas, Luis Vaz de Camões, © 2008, (sic) idéia e criação editorial, Jacob Taurà.
(Fonte: <http://www.flickr.com>)

INTRODUÇÃO



Camões (Fonte: <http://jfernandolopes.com.sapo.pt/camoes.jpg>)

Esta aula aprofundará o debate acerca da produção lírico-amorosa e de reflexão filosófica de Luís Vaz de Camões. Depois de estudarmos como os poetas renascentistas trabalham a representação do amor, da mulher, do “deconcerto” no mundo e as referências clássicas, agora vamos analisar como essa temática é desenvolvida na obra do maior poeta renascentista português. Na lírica, a mulher na poesia de Camões é um marco, pois mostra toda sua agilidade com o verso. A influência clássica pode ser identificada no caráter filosófico de sua poesia que retrata um homem em crise com seu texto. A idéia de desconcerto diante de um mundo novo, mas que ainda possuía muitos aspectos medievais dá a tônica da obra que vai além do seu tempo pelo poder de reflexão. Como veremos nesta aula, Camões é um grande poeta lírico. Na segunda parte dessa aula, você estudará como se constitui uma obra épica e como podemos diferenciar uma épica clássica de uma épica renascentista.



Luta do bem e do mal (Fonte: <http://images.google.com.br>)

A PRESENÇA DO MANEIRISMO NA LÍRICA DE CAMÕES

Conhecidos os perfis das estéticas medieval e renascentista, é preciso nos reportarmos ao Maneirismo, forma estética e visão de mundo que contaminaram a criação artística no final do Renascimento e à qual a própria obra camoniana pode ser vinculada, dados alguns aspectos que nela se fazem notar.

Arnold Hauser, discutindo o termo, em *História social da arte*, nos faz saber que o Maneirismo foi incompreendido pela crítica até bem pouco tempo, por ser considerada uma manifestação de esgotamento do Renascimento, tratada, de modo pejorativo, como um “amaneiramento” de uma estética consagrada. Todavia, a presença de autores e artistas como Shakespeare, Cervantes, Miguelângelo e El Greco, entre outros, no rol dos que, a seu modo, criaram ou seguiram as tendências maneiristas, levou a crítica a rever e revalidar o Maneirismo até que o mesmo fosse incluído no percurso da Estética Ocidental.

Em poucas palavras, o Maneirismo envolve, principalmente, a incompatibilidade entre o racionalismo renascentista e seus recursos estéticos e a confluência de diversos aspectos econômicos, políticos, religiosos, culturais, enfim, que faziam do século XVI uma época de grandes tensões e diferenças. A solução clássica do equilíbrio parecia, de fato, incompatível com a imagem de mundo caótica e cada vez mais percebida pela sensibilidade criadora de artistas e escritores.

Assim, ao lado do sentimento de insegurança, começam a despontar na arte expressões em que formas contrastantes (seja no plano formal das artes plásticas seja no plano do repertório vocabular e das associações de idéias na literatura) revelam um novo modo de pensar e de sentir o real. Uma forma de sentir esse movimento na pintura, por exemplo, é comparar o modo como Leonardo Da Vinci e Tintoretto representaram a Santa Ceia. Ainda que não possa ser identificado por um modo recorrente de representação artística, dadas as variantes observáveis em artistas das mais diversas origens (como o espiritualismo místico de El Grego e o naturalismo panteísta de Bruegel), o Maneirismo, de certo modo, explica o que viria ser a presença barroca no imaginário ocidental. Uma análise de figuras ímpares da Literatura, como Dom Quixote e Hamlet permitem que constatem como o imaginário renascentista acabou sendo, de algum modo, insuficiente, para representar as angústias humano-existenciais da época.

Não entraremos aqui em especificidades maiores sobre a estética maneirista, mas salientaremos que, em poesia, o Maneirismo se traduz em constantes vaivens de idéias conflitantes, envolvendo, principalmente o choque entre a materialidade e a espiritualidade, imagens que sugerem espaços oníricos, quebra de distanciamento entre o sujeito e a obra, visão crítica do mundo amalgamada por certo pessimismo, e um desejo de liberdade que acaba por fragilizar o respeito às formas clássicas.

ASPECTOS DA LÍRICA CAMONIANA

A lírica camoniana reunida sob o título de “Rimas” abrange canções, odes, églogas, elegias, oitavas, sextinas, redondilhas e sonetos. Além dessa obra, há também uma série de poemas chamados de “apócrifos”, que, supostamente, seriam de autoria do poeta. No conjunto da obra convivem aspectos da tradição medieval, traços tipicamente renascentistas - dos quais se recolhem influências de nomes como Virgílio, Horácio, Ovídio, Tasso, Petrarca e Manrique, entre outros -, e marcas maneiristas que atestam a consciência do poeta acerca das turbulências sociais, políticas e econômicas que desestabilizavam a visão ordenada do Renascimento.

Sua produção lírica foi publicada pela primeira vez por Estevão Lopes, em duas partes, ambas intituladas *Rimas* (ou *Rhythmas*, em arcaico). A primeira, de 1595, reúne composições de 1524? (data incerta) a 1580 e está dividida em cinco seções a saber: primeira - I. Sonetos (65); segunda - II. Canções (10), Sextina (1) e III. Odes (5); terceira - IV. Elegias (4) e V. Oitavas (3); quarta - VI. Églogas (8); quinta - VII. Redondilhas (81). A segunda, publicada em 1598, divide-se do mesmo modo. Como a segunda publicação reproduzia a maior parte dos poemas da primeira e inseria poemas descobertos a partir do acesso do editor aos “novos cadernos”, a obra lírica camoniana registra, em termos numéricos (com ressalvas a pequenas variações que a segunda parte traz em relação à primeira): 105 sonetos, 10 canções, 1 sextina, 10 odes, 5 elegias, 3 poemas em oitavas, 8 églogas e 95 redondilhas. Depois de Estêvão Lopes, outros começaram a se interessar pela divulgação da obra camoniana. Alguns, buscando ineditismo, incluíram poemas desconhecidos por Lopes, o que gerou, e ainda gera, grandes polêmicas sobre a autenticidade de alguns poemas e de algumas versões.

A produção lírica de Camões pode ser analisada sob enfoques bastante diversos. Antônio Salgado Júnior, por exemplo, divide a poesia camoniana em três grupos: as de caráter leve, graciosas, tendendo à musicalidade e a certa despreocupação com questões polêmicas e existências, a que corresponderiam, em sua visão, a maior parte das redondilhas maiores e menores; as de temática amorosa, geralmente poemas com versos decassílabos, na qual a visão do amor é conflituosa, mas cercada por “teorias” que suavizam e explicam o impacto do sofrimento amoroso; e a de caráter conflituoso denso, resultante da falta de perspectivas para um desenlace claro das oposições entre a teoria e a prática do amor.

Outro estudioso, Massaud Moisés, contempla sua poesia através de uma ótica inicialmente formalista, porque divide sua poesia em duas, a de contornos medievais e a de forma clássica, para, depois propor as categorias: “lirismo tradicional”, “lirismo clássico”, “lirismo amoroso” e “poesia de reflexão”. Vamos às categorias. Lembremos, antes, contudo, muitos poemas trazem traços passíveis de serem analisados por uma ou mais óticas, o que impede, naturalmente, que se vincule ou restrinja os poemas camonianos a essa ou aquela categoria.

DA LÍRICA TRADICIONAL À LÍRICA CLÁSSICA



Arte renascentista mulheres (Fonte: <http://www.educacional.com.br/upload/blogSite/5783/5783257/8667/as-tres-gracas.jpg>)

Por “lirismo tradicional”, Moisés entende a poesia camoniana que dialoga com a tradição popular medieval portuguesa. Assim, identifica nas redondilhas esse tipo de poesia e destaca a ternura, a simplicidade e o lirismo cotidiano. Vale lembrar a tradição trovadoresca ressaltava, entre outras, temáticas amorosas impregnadas do código da cavalaria (amor cortês), imagem idealizada da mulher, diálogo com a natureza e certa dramaticidade.

90

Voltas a mote alheio
Verdes são as hortas
Com rosas e flores;
Moças que as regam
Matam-me d’amores.

Entre estes penedos
Que daqui parecem,
Verdes ervas crê[s]cem,
Altos arvoredos.

Vai destes rochedos
Água com que as flores
Doutras são regadas
Que matam d'amores.

Coa água que cai
Daquela espessura,
Outra se mistura
Que dos olhos sai:
Toda junta vai
Regar brancas flores,
Onde há outros olhos
Que matam de amores.

Celestes jardins,
As flores, estrelas,
Horteloas delas
São uns serafins.
Rosas e jasmins
De diversas cores;
Anjos que as regam
Matam-me d'amores.

É fácil observar nesse poema, que são redondilhas menores, os recursos das cantigas de amor medievais, em que uma voz masculina canta seu sentimento amoroso, fornecendo detalhes a partir de comparações com elementos da natureza. As mulheres, retratadas como “flores” são inacessíveis e daí se origina o drama lírico. Camões soube, com delicadeza, captar imagens da tradição medieval, despi-las da dramaticidade exagerada e compor um cenário bucólico, em que o diálogo com a natureza, mais que uma forma de lamento, é um modo estético de desenhar o lirismo amoroso. Mesmo o “morrer de amor” tão típico do trovadorismo, perde, em Camões, o grau de subjetividade impregnado nas canções medievais para receber uma aparência mais lírica, ou seja, é mais visível nas redondilhas camonianas o trabalho estético com a palavra. Vale a pena ler trechos da redondilha maior “ABC feito em motes” e verificar como, realizando um compêndio de experiências amorosas garimpados da tradição ocidental, Camões exemplifica a dolorosa relação “amor X morte”:



Nudez feminina (Fonte: http://mastologia.files.wordpress.com/2008/06/rafael_sanzio_portrait.jpg)

ABC feito em motes

Ana quisestes que fosse
O vosso nome da pia,
Pera mor minha agonia.

Apeles, se fora vivo
E a ver-vos alcançara,
Por vós retratos tirara.

Aquiles morreu no templo,
Contemplando de gíolhos;
Eu, quando vejo esses olhos.

Artemisa sepultou
A seu irmão e marido;
Vós a mi[m] e a meu sentido.

O jogo constante entre a experiência amorosa subjetiva - marcada pelo desencontro, pela indiferença e pela beleza irresistível da mulher amada - e exemplos extraídos da tradição mítico-histórica ocidental atenua o aspecto dramático, no que se refere a um teor confessional explícito, e dá relevo ao trabalho poético criativo, remetendo a “dor amorosa” a um plano mais amplo que o da experiência real.

Por “lirismo clássico”, Moisés compreende determinados sonetos, odes, elegias e canções camonianas em que se percebe uma postura racionalista, que busca, através de procedimentos líricos carregados do espírito analítico renascentista, explicações para questões como o “eu, a “Pátria”, a “mulher, a ‘vida”, “Deus”, etc. Nesses poemas, a experiência individual é substituída por uma voz de valor universal, ou seja, que constrói um “Eu” que representa questionamentos coletivos. Vejamos, primeiramente, trechos da “Elegia 11” (p. 596-600)

Se quando contemplamos as secretas
 Causas, por que o mundo se sustenta,
 E revolver dos céus e dos planetas;
 E se quando a memória se apresenta
 Este curso do sol, que é tão medido
 Que um ponto só não minguia nem se aumenta;
 ...
 Oh! não enfraqueçais, Deus incarnado!
 Essas quedas, que tanto vos magoam,
 Suportai, Cavaleiro sublimado!
 Que aquelas altas vozes que lá soam,
 ...
 Não só era esse, Senhora, o verdadeiro
 Poto, que vosso Filho desejava,
 Morrendo pelo mundo num madeiro;
 Mas [era] a salvação, que ali ganhava
 Pera o mísero Adão, que ali bebia
 Na fonte, que do peito lhe manava.
 Pois, ó pura e Santíssima Maria,
 Que, enfim, sentistes esta mágoa, quanto
 A gravidade dela o requeria;

Essa longa elegia trabalha o repertório religioso a partir de invocações ao homem, a Deus/Jesus e a Maria, por meio das quais a voz lírica expõe argumentos e exemplifica, com dados históricos, motivos para defender a idéia de que a salvação humana está no reconhecimento das verdades difundidas pela palavra de Cristo. A primeira pessoa lírica assume-se como porta-voz da humanidade e dimensiona a presença divina, a

partir da observação a complexidade da natureza e da vida humana, e o destino humano a partir do martírio de Cristo. Esse jogo de idéias, exemplos, constatações e apelos busca impactar pela consistência do que está sendo exposto, ainda que os recursos do vocativo, da interjeição e da imagem dramática façam parte do corpo do poema. O uso das maiúsculas no verso final, de certo modo, ratifica a idéia de que a conclusão tem caráter irrevogável e indiscutível. Além disso, o “Mundo” colocado como o “outro” na relação com o divino atesta o valor coletivo implícito na voz poética.

A “Canção 6” (inserida na segunda parte de Rimas como variante da “Canção 6, da primeira parte”) contém o teor clássico a que se refere Moisés quando estabelece um confronto entre a motivação subjetiva de “cantar o amor docemente” para contentar um apelo emotivo e a visão crítica racional do que é a experiência amorosa face ao descontrole que provoca no ser. De uma experiência/depoimento individual, a voz lírica passa a considerações sobre o amor como um sentimento que desconcerta a relação razão/emoção, impondo seus próprios paradigmas e valores. Assim, argumentando “liricamente” sobre as causas e os efeitos do amor, a voz lírica constata que “era razão ser a razão vencida” pelo amor. Vejamos o conceito de Amor no fragmento abaixo (p. 314-6):

Manda-me Amor que cante docemente
O que ele já em minh' alma tem impresso
Com pressuposto de desabafar-me;
E, por que com meu mal seja contente,
Diz que ser de tão lindos olhos preso,
Cantá-lo bastaria [a]contentar-me.
Este excelente modo de enganar-me
Tomara eu só de Amor por interesse,
Se não se arrependesse,
Com a pena o engenho escurecendo.
Porém a mais me atrevo,
Em virtude do gesto de que escrevo;
E se é mais o que canto que o que entendo,
Invoco o lindo aspecto,
Que pode mais que Amor em meu defeito.

DA LÍRICO-AMOROSA À POESIA DE REFLEXÃO



O mar (Fonte: <http://amoergosum.blogs.sapo.pt/arquivo/mar%20de%20setembro.jpg>)

A poesia “lírico-amorosa” de Camões, na concepção de Moisés, será a poesia, representada, principalmente, pelos sonetos, em que Camões tratará especificamente da temática amorosa, privilegiando o conflito gerado pela perda, pela rejeição ou pelas impossibilidades em geral. Moisés vê nesse lirismo um debate ou um questionamento a moda de Hamlet, a saber, um “ser ou não ser”, que torna impalpável o amor. Um dos poemas mais conhecidos, que trabalha com essa dualidade, é o “Soneto 2”, da parte 1 de Rimas (p. 269):

Alma minha gentil, que te partiste
Tão cedo desta vida,descontente,
Repousa lá no Céu eternamente
E viva eu cá na terra sempre triste.

Se lá no assento etéreo, onde subiste,
Memória desta vida se consente,
Não te esqueças daquele amor ardente
Que já nos olhos meus tão puro viste.

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

Roga a Deus, que teus anos encurtou,
Que tão cedo de cá me leve a ver-te,
Quão cedo de meus olhos te levou.

Esse poema, que se inspirou em outro, de Petrarca¹, busca a solução para o conflito na constatação de que somente na morte, ou através dela, é que se chega à vivência plena da experiência amorosa. Refletindo sobre o imponderável que envolve o “outro lado”, a voz lírica compreende que há uma condição básica para o encontro amoroso: que seja permitido aos mortos ter acesso à memória do que foi vivido.

Outras representações do dilema amoroso, que elide a experiência de Ser e torna a existência humana incompleta é passível de ser observada no “Soneto 108” (segunda parte de Rimas, p. 525), em que morte, tempo, razão e destino versus amor constitui o grande dilema da sobrevivência do sentimento amoroso, que tem que enfrentar todos esses “obstáculos”. Racionalizando, pois, o amor, sua força e seus “inimigos”, a voz lírica remete ao próprio sujeito a condição de ser o “campo de batalha” onde essas disputam acontecem:

A Morte, que da vida o nó desata,
Os nós que dá o Amor, cortar quisera
Na Ausência, que é contra ele espada fera,
E co Tempo, que tudo desbarata.
Duas contrárias, que ùa a outra mata,
A Morte contra o Amor ajunta e altera:
Ûa é Razão contra a Fortuna austera,
Outra, contra a Razão, Fortuna ingrata.
Mas mostre a sua imperial potência
A Morte, em apartar de um corpo a alma.
Duas num corpo o Amor ajunte e una;
Por que assi[m] leve triunfante a palma
Amor da Morte, apesar da Ausência,
Do Tempo, da Razão e da Fortuna.

Ainda no âmbito do lirismo amoroso, lembremos das “musas camonianas”. Em geral, se fala de sete musas: Isabel de Tavares, o amor da mocidade; Natércia, o amor da corte, disfarçado em nomes e pronomes de tratamento; a Infanta D. Maria, filha do rei D. Manuel, o amor ousado; Nise, o amor exótico, vivido na Índia; Dinamene, o amor cúmplice, vítima do episódio trágico; e Bárbara, uma musa negra.

A primeira, como já vimos, teria sido cantada em églogas e canções que lembram as cantigas medievais de lamento e representaria o amor ao mesmo tempo platônico e ingênuo.

A segunda situa a experiência amorosa em plano mais carnal, já que “Natércia” seria um codinome por meio do qual Camões representaria a vivência, na corte, de experiências amorosas cercadas pelo imaginário

palaciano. Historiadores igualmente discutem quem seria, de fato, Natércia. Falam, principalmente, em Catarina de Ataíde, de quem Natércia seria um anagrama (Caterina era a forma antiga do nome), e em Francisca de Aragão. O que sobrevive, contudo, a nomes históricos é o artifício de remeter a vivência ora para o plano simbólico pastoril (como o “Soneto 47”, primeira parte de *Rimas*, p. 284), ora em representações citadinas de uma “Senhora” ou de uma “Dama”.

Na metade do Céu subido, ardia
O claro, almo Pastor, quando deixavam
O verde pasto as cabras, e buscavam
A frescura suave da água fria.

Com a folha das árvores, sombria,
Do raio ardente as aves se amparavam;
O módulo cantar, de que cessavam,
Só nas roucas cigarras se sentia.

Quando Liso Pastor, num campo verde,
Natércia, crua Ninfa, só buscava
Com mil suspiros tristes que derrama.

- Por que te vás de quem por ti se perde,
Para quem pouco te ama? (suspirava)
E o eco lhe responde: Pouco te ama.

A Infanta D. Maria, que por figurar explicitamente na poesia de Camões, pode ter causado ao poeta problemas com a corte e até mesmo seu exílio (segundo alguns historiadores, essa hipótese é mera elaboração ficcional para justificar episódios da vida do poeta), representa o amor inatingível, mas ousado na forma do desejo presente e indiscreto. O “Soneto 74” (primeira parte de *Rimas*, p. 293) é exemplo dessa tônica:

-Que levas, cruel Morte? - Um claro dia.
- A que horas o tomaste? - Amanhecendo.
- Entendes o que levas? - Não o entendo.
- Pois quem to faz levar? - Quem o entendia.

- Seu corpo quem o goza? - A terra fria.
- Como ficou sua luz? - Anoitecendo.
- Lusitânia que diz? - Fica dizendo:
“Enfim, não mereci Dona Maria”.

- Mataste quem a viu? - Já morto estava.
- Que diz o cru Amor? - Falar não ousa.
- E quem o faz calar? - Minha vontade.

- Na corte que ficou? - Saudade brava.
- Que fica lá que ver? - Nenhã cousa;
- Mas fica que chorar sua beldade.

Nise, nome de pastora, configura um modelo de musa clássica e uma experiência amorosa projetada na relação pastor/pastora vivida em cenário de que participam figuras da mitologia. Esse artifício constrói certo distanciamento e impede, ainda que verse sobre as impossibilidades do amor, que o tom dos poemas seja puramente confessional. Vejamos, como exemplos, o primeiro quarteto do “Soneto 6” (primeira parte de *Rimas*, p. 271) e do “Soneto 154” (segunda parte de *Rimas*, p. 540):

Soneto 6

Apartava-se Nise de Montano,
Em cuja alma, partindo-se, ficava;
Que o pastor na memória a debuxava,
Por poder sustentar-se deste engano.

Soneto 154

Não vás ao monte, Nise, com teu gado,
Que eu lá vi que Cupido te buscava;
Por ti somente a todos perguntava,
No gesto menos plácido que irado.

Já Dinamene aprofunda a questão do sentimento amoroso, pois contempla a relação entre o possível vivido e o impossível (que pode tornar-se vivido, se o amor é projetado na dimensão da morte como espaço de vida eterna). Nos sonetos dedicados à Dinamene, a voz lírica oscila entre a resignação (proveniente da filosofia cristã, como exemplifica o “Soneto 2”, já citado) e o desespero de se ver incapaz de alterar as forças da vida e da morte, como é exemplo o “Soneto 105” (segunda parte de *Rimas*, p.524):

Ah, minha Dinamene! Assi[m] deixaste
Quem não deixara nunca de querer-te!
Ah, Ninfa minha, já não posso ver-te,
Tão asinha esta vida desprezaste!

Bárbara, a outra musa, é descrita como negra e tem rendido aos biógrafos de Camões muitas conjecturas sobre o valor simbólico de sua inserção no rol das musas e sobre sua identidade histórica. Os poemas a ela dedicados estão, contudo, impregnados de um lirismo cotidiano e de descrições tão explícitas, que parecem apontar para um amor vivido, não de todo traumático, ainda que igualmente projetado para o campo da rejeição amorosa. Leiamos, para conferir, a “Endecha 7”, que integra as redondilhas da segunda parte de Rimas (p. 447-8):

A uma cativa com quem andava
de amores na Índia, chamada Bárbara

Aquela cativa,
Que me tem cativo,
Porque nela vivo,
Já não quer que viva.
Eu nunca vi rosa,
Em suaves molhos,
Que pera meus olhos,
Fosse mais fermosa.

Nem no campo flores,
Nem no céu estrelas,
Me parecem belas,
Como os meus amores.
Rosto singular,
Olhos sossegados,
Pretos e cansados,
Mas não de matar.

Há outras musas nomeadas e uma série de poemas em que o tratamento, seguindo a moda medieval, é “Senhora”. A presença massiva de mulheres nos poemas camonianos atesta, todavia, que o questionamento poético sobre a figura da mulher compunha-se de um painel variado de representações do feminino, acrescido da incontestável natureza passional do poeta. Encerremos as considerações sobre o tema com a redondilha 43 (p. 474 da primeira parte de Rimas):

Voltas a mote. As três damas
que lhe diziam que o amavam
Não sei se me engana Helena,
Se Maria, se Joana,
Não sei qual delas me engana.

Ûa diz que me quer bem,
Outra jura que mo quer;
Mas, em jura de mulher
Quem crerá, se elas não crem?
Não posso não crer a Helena,
A Maria, nem Joana:
Mas não sei qual delas me engana.
Ûa faz-me juramentos
Que só meu amor estima;
A outra diz que se fina;
Joana, que bebe os ventos.
Se cuida que mente Helena,
Também mentirá Joana;
Mas quem mente, não me engana.

A última categoria abordada por Moisés se refere à “poesia de reflexão”. Neste grupo, Moisés inclui sonetos, elegias, odes e canções em que o poeta contempla a vida, em seus aspectos materiais e abstratos, e revolve temas de solução bastante complexas como os mistérios da Providência Divina diante das injustiças do mundo, a inconstância da vida e a interferência do tempo nos destinos humanos. Temos, principalmente em poemas desse teor, uma oscilação entre a perspectiva racionalista renascentista e o desengano de quem não consegue, apenas com o pensamento lúcido, compreender a ilógica lógica da vida. Essa poesia, portanto, registra muito bem a presença do Maneirismo na obra camoniana. Agora vejamos mais alguns exemplos da dimensão filosófica da lírica camoniana.

Soneto 75 (p. 294)

Que me quereis, perpétuas saudades?
Com que esperança ainda me enganais?
Que o tempo que se vai não torna mais
E, se torna, não tornam as idades.

Soneto 81 (p. 296)

Que poderei do mundo já querer,
Que naquilo em que pus tamanho amor,
Não vi senão desgosto e desamor
E morte, enfim, que mais não pode ser?

Soneto 4 (p. 270)

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

Os três sonetos acima trazem reflexões filosóficas. Cada um deles traz uma concepção clássica dos seus temas. Isso é, trazem reflexões mais universais, nas quais a particularidade do eu lírico fica compartilhada com o contexto renascentista. O “Soneto 75” dimensiona o conflito entre o desejo de ontem e o de hoje, que, mais do que forças que emanam do ser, são objetos nas mãos do tempo, que tudo modifica e em tudo interfere. Diante dessa constatação, o otimismo renascentista é obrigado a ceder lugar a uma perspectiva de descrença.

O Soneto 81, igualmente manifesta a perspectiva reflexiva apontada por Moisés, e, ao lado disso, revela o mesmo mal-estar maneirista percebido no poema anterior. O questionamento nada mais é que uma constatação pessimista que o homem pouco pode diante da roda injusta da vida que oferece ao ser a vivência do contraditório. Onde deveria haver amor, há desamor, e a morte é o final de um percurso triste.

Já o Soneto 4, mais um famoso poema camoniano, aborda o mal-estar do homem diante do amor. O poeta busca, no âmbito das oposições binárias, uma definição do amor que, ao final, nada mais é que o contrário de si, logo uma força tomada pelo paradoxo.

Como visto, a lírica camoniana, certamente, merece de nós estudos infundáveis, dado o leque imenso de possibilidades analíticas e as derivadas reflexões sobre a vida e o sentido da existência humana. Nesta aula, contudo, quisemos dimensionar algumas marcas da obra poética do poeta português, salientando como ele logrou reunir influências estéticas diversas, como as formas medievais, renascentistas e maneiristas, e temáticas que variam da experiência amorosa do sujeito individual a reflexões de caráter coletivo sobre o estar no mundo.

DIFERENCIANDO A EPOPÉIA CLÁSSICA DA RENASCENTISTA

Cesse tudo o que a Musa antiga canta,
Que outro valor mais alto se levanta.

Antes de iniciarmos a análise da maior obra épica em língua portuguesa, vamos estudar alguns aspectos sobre a teoria do gênero épico e como ele chegou até a atualidade. A citação acima contém uma intencionalidade criadora inegável: com *Os Lusíadas*, Camões pretendia um valor épico capaz de superar a tradição à qual a própria obra se vinculava. Camões, na composição de seu poema, deixou de seguir integralmente a estrutura épica reconhecida por Aristóteles a partir da observação das obras gregas *Odisséia* e *Ilíada*, de Homero, *Os cantos cíprios* (aprox. 700 a.C), do poeta Estásino de Chipre, e *Pequena Ilíada* (aprox. 660-657 a.C), de Lesqueos de Lesbos, identificadas pelo estagirita como

“epopéias”. Somadas as circunstâncias de ter a Arte poética servido de matriz para as reflexões dos pensadores romanos, e seus seguidores medievais, acerca da Literatura e, por outro lado, de as epopéias homéricas terem servido de modelo para produções épicas romanas e medievais posteriores, ficou a formulação teórico-crítica de Aristóteles consagrada como teoria e a obra homérica igualmente consagrada como modelo de realização épica de valor.

Para Aristóteles, o que faz a epopéia destacar-se como um “gênero” é, em primeiro lugar, o fato de esta utilizar como “meio de imitação” unicamente a “palavra simples e nua dos versos, quer mesclando diferentes metros, quer atendo-se a um só tipo” (p. 239). No entanto, em relação à metrificação, o próprio Aristóteles completa a frase com “como o tem feito até ao presente”, o que deixa em aberto a possibilidade de evoluções posteriores. Outras características da epopéia são: em relação ao objeto imitado, “pintar o homem melhor do que é” (p. 242); e, em relação à maneira de imitar, utilizar-se de um terceiro (alusão à terceira pessoa) para a apresentação do objeto imitado. À epopéia, comparada à tragédia, é atribuída a função semelhante de cantar “assuntos sérios”, mas, em contrapartida, não ter “limites de duração”, tal qual o tinha a tragédia, e “não empregar um só metro simples e a forma narrativa” (p. 246).

Sobre a seleção dos *caracteres* ou personagens, Aristóteles destaca que esta deve partir de quatro considerações: a primeira, de que os personagens devem ter bom caráter, daí, segundo o estagirita, abrirem-se as opções de escolha à inclusão de mulheres e escravos $\frac{3}{4}$ “Esta bondade é possível em cada classe de pessoas, pois a mulher, do mesmo modo que o escravo, pode possuir esta boa qualidade, embora a mulher seja um ente relativamente inferior e o escravo um ente totalmente vil” (p. 263); a segunda, de que deve haver conformidade entre sua caracterização e a realidade, por isso, Aristóteles afirma que “sem dúvida existem caracteres viris, mas a coragem desta espécie não convém à natureza feminina”; a terceira, de que deve haver semelhança entre os caracteres e a realidade; e, por fim, a quarta, que alude à coerência interna dos personagens, ou seja, se estes/estas são “incoerentes” por natureza, que assim o sejam do início ao fim e vice-versa. Como a epopéia pinta “o homem melhor do que é”, a criação da obra deve revestir as atitudes “iradas” dos caracteres em ações justificadas para que estes não pareçam “piores do que os homens são”.

Aristóteles indica, a partir da análise de *Odisséia*, a existência, na epopéia, de um assunto básico em torno do qual são elaborados os episódios que lhe darão preenchimento. No entanto, conforme XXV, esse “preenchimento” deve partir da visão de que o “impossível verossímil” é preferível ao “verdadeiro inverossímil”.

Os capítulos que tratam especificamente da epopéia delimitam-lhe particularidades tais como: a unidade de ação é derivada de um “recorte” da ação maior à qual se refere; o reconhecimento, as peripécias e os aconte-

tecimentos patéticos (p. 255)¹ integram-lhe a estrutura; obedece à estrutura narrativa “princípio, meio e fim”; e, por fim, o metro heróico é-lhe o mais “conveniente” por sua gravidade e amplitude.

São estas, portanto, as reflexões aristotélicas que, analisadas e reelaboradas, fizeram da epopéia um gênero literário específico. Todavia, ainda que o próprio Aristóteles tenha definido a tragédia como um gênero superior à epopéia por sua riqueza estrutural (já que se utiliza de outros meios de imitar, como o coro, a encenação, etc.), síntese e efeito no público, há que se ressaltar o papel literário-cultural que, intrinsecamente, parece ter ficado designado à natureza da epopéia: representar, por meio de extenso texto lírico-narrativo, a história e os mitos das nações.

Anazildo Vasconcelos da Silva (2007), em estudos iniciados nos anos 70 e recentemente reestruturados, fixou como especificidade estrutural de um poema épico a dupla instância de enunciação $\frac{3}{4}$ narrativa e lírica, sem importar qual das duas seja predominante $\frac{3}{4}$ e a existência de uma matéria épica, inerente à epopéia, na qual os planos histórico e maravilhoso, integrados através da ação heróica, representam, respectivamente, as dimensões real e mítica (e sua fusão) inerentes à experiência humano-existencial que motiva a criação poemática. A forma como as instâncias lírica e narrativa incidirão para a elaboração do texto épico e o modo como a matéria épica será apresentada variarão sempre em função da concepção literária à qual determinado poema se prende. Ou seja, de forma bem simples, a partir dessa proposta, identifica-se como épico ou epopéia todo poema que desenvolva uma matéria épica por meio da dupla instância de enunciação lírica e narrativa.

Continuando sua pesquisa e utilizando como material de trabalho poemas da épica ocidental, Silva identificou quatro modelos épicos principais: o *modelo clássico*, o *renascentista*, o *moderno* e o *pós-moderno*. A definição desses modelos teve por objetivo elucidar as transformações do gênero através dos tempos, destacando, por exemplo, como a *inalterabilidade de ânimo*, reconhecida tanto por Aristóteles como por Staiger, pôde ser substituída pela participação do narrador no mundo narrado, dada, entre outros, a introdução dos *episódios líricos* na elaboração épica.

Segundo Silva, por seu caráter híbrido, a epopéia apresenta os elementos do discurso narrativo (personagens, espaço e acontecimento), entre eles, principalmente, o narrador. Entretanto, por se estruturar formalmente como poema, dependendo, para isso, de uma consciência lírica, ou eu lírico, o poema épico acaba por possuir uma identidade dupla, ou uma *dupla instância de enunciação*: é narrativo e lírico, simultaneamente.

Sobre essa dupla identidade, o que Anazildo Silva constatou foi uma linha evolutiva no processo de criação do poema épico, que conduzia o mesmo de uma configuração essencialmente narrativa para uma configuração essencialmente lírica. O mais importante, porém, é que essa dupla enunciação não se finda, por ser inerente à elaboração discursiva épica.

A poesia épica, como já foi dito, também se apresenta dupla em relação à natureza de sua matéria épica, que se caracteriza por ser resultado da fusão do real histórico com o mito. São, portanto, duas as dimensões nela representadas através de seus planos: a real e a mítica. No entanto, essas duas dimensões estão fundidas, pois, através da aderência mítica, o acontecimento histórico projeta-se definitivamente na dimensão mítica.

Nesse raciocínio, ele identificou ser o processo de fusão entre as dimensões real e mítica, manifesto nos poemas através da interação dos planos histórico e maravilhoso, um dos aspectos que incidiriam para as transformações do gênero. Nas epopéias clássicas, por exemplo, essa fusão era fruto de um processo cultural anterior à elaboração poemática, ou seja, a matéria épica era dada pronta ao poeta. Mais à frente, o próprio poeta intercederá (como nos episódios líricos camoniano, cuja análise será feita mais adiante) para que essa fusão ocorra simbolicamente por meio da interação literária dos planos histórico e maravilhoso. Tal mudança, contudo, não destituiu o poema épico das duas dimensões, logo, na perspectiva do estudioso, é um equívoco teórico discriminar essa intervenção como anti-épica.

Como aqui, em especial, nos interessam as relações entre a epopéia clássica e a renascentista, com destaque para a contribuição de Camões, vejamos como Anazildo define os dois modelos épicos.

O *modelo épico clássico* foi definido como a manifestação épica do discurso contaminada pela concepção literária clássica, própria da Antiguidade. No modelo clássico, formulado desde Aristóteles, a instância de enunciação é essencialmente narrativa e o narrador recebe a matéria épica pronta, ou seja, o fato histórico já recebeu a aderência mítica, o que impede, por conseguinte, que o narrador participe do mundo narrado. Esse distanciamento se traduz nas características fundamentais do modelo: o uso da 3ª. pessoa, a perspectiva temporal de passado, a não-participação do narrador no mundo narrado, a grandiloquência (que projeta o histórico no maravilhoso), a inalterabilidade de ânimo do narrador e a uniformidade métrica; cabendo à consciência lírica integrar a expressão formal lírica² na estrutura da narrativa.

O *modelo épico renascentista* caracteriza a manifestação épica do discurso surgida no século XVI e, por isso, contaminada pela concepção literária renascentista. A caracterização deste modelo foi feita a partir da análise de *Os Lusíadas*, obra que, na perspectiva do teórico, traz em si uma síntese das evoluções que a epopéia vinha sofrendo desde a Idade Média. A principal alteração em relação ao *modelo clássico* está vinculada à participação do narrador no mundo narrado. Neste modelo, a participação do narrador é direta e indireta. Apesar de afastado temporalmente do mundo narrado, o narrador inclui no corpo do poema comentários pessoais (os chamados *excursos do poeta*), numa forma de participação indireta. Por outro lado, ao elaborar parte da matéria épica, através da criação dos *episódios líricos*, o narrador participa diretamente do mundo narrado, ainda que

disfarçado na voz do herói. Anazildo aponta que os *episódios líricos* têm a mesma função da *grandiloquência*: fazer a passagem do evento tematizado do plano histórico para o plano maravilhoso, ou seja, por meio desses episódios, o herói ingressa no maravilhoso. Por tudo isso, o narrador ganha nova importância dentro do poema: a lírica. O *modelo épico renascentista*, portanto, possui as seguintes características: a instância de enunciação essencialmente narrativa, na qual, contudo, a 1ª. pessoa já se faz presente através dos comentários pessoais que o narrador tece no decorrer do poema, numa forma de participação indireta (os *excursos do poeta*); o poeta elabora parte da matéria épica, criando os episódios líricos por meio dos quais o herói atua no plano maravilhoso, recebendo, com isso, a aderência mítica necessária para sua condição de herói; não há mais a inalterabilidade de ânimo, nem a grandiloquência, mas mantém-se a uniformidade métrica.

Outro aspecto importante abordado pela teoria épica é o herói épico, ser que transita, simultaneamente, pelas dimensões real e mítica, o que lhe confere uma *dupla condição existencial*. No poema épico, essa *dupla condição existencial* traduz-se no fato de o herói atuar no plano histórico e no plano maravilhoso, integrando-os. A figura do herói, entretanto, não tem características padronizadas. Essas características vão evoluindo, de acordo com a concepção literária que as contamina, tal como ocorre com os modelos épicos. Assim, foi possível ao teórico traçar um perfil do herói épico clássico, do herói épico renascentista, do herói épico moderno e do herói épico pós moderno.

Uma vez a condição heróica no poema camoniano é um dos aspectos que, de certo modo, transgredir o perfil clássico do herói épico, vejamos como o teórico caracteriza o herói clássico e o medieval. O herói épico clássico, na epopéia clássica, é um personagem histórico, humano e mortal, cuja realização histórica, por seu caráter grandioso, projeta-o no plano maravilhoso, onde ganha uma aderência mítica, tornando-se, com isso, um herói épico. A projeção do herói épico clássico no maravilhoso dá-se através da grandiloquência. No entanto, convém reafirmar que sua condição heróica é um fato cultural anterior à elaboração poemática.

O herói épico renascentista, na epopéia renascentista, também é um personagem histórico, humano e mortal, cujos feitos históricos legitimam sua condição de herói. Será, entretanto, através dos episódios líricos vivenciados pelo herói, que o mesmo projetar-se-á na dimensão mítica. Estes episódios líricos são elaborados pelo poeta, que, através do narrador, incumbe-se de legitimar a condição épica do herói. Ou seja, embora o herói tomado como personagem principal tenha, de fato, obtido um reconhecimento histórico-cultural relevante, caberá ao poeta redimensionar-lhe o feito de modo a ampliar a dimensão mítica do feito. Essa “participação criativa do poeta” impede-o de estar isento como o poeta épico clássico.


A teoria de Anazildo Silva nos permite, entre outros, portanto, reconhecer na epopéia camoniana tantos os indícios de sua filiação às influên-

cias clássicas (aspecto compreensível pelo momento renascentista em que vivia) quanto sua capacidade de incorporar a uma criação literária bastante canônica e tradicional elementos inventivos que trariam mudanças estruturais marcantes ao gênero.

CONCLUSÃO


Nesta aula, você conheceu um pouco da poesia de Luís de Camões. Uma poesia que foi buscar na tradição medieval inspiração para uma lírica renovada e revolucionária. Camões constrói uma poesia de reflexão que apresenta alguns elementos do Maneirismo, pois ele já traduz o pessimismo de uma época cheia de contradições. Sua produção lírico-amorosa tem belíssimos poemas em que a tradição trovadoresca é explorada a partir do contexto renascentista. Para concluir, apresentamos um estudo sobre como podemos estudar e analisar uma obra épica para prepará-lo para a próxima aula que vai tratar exclusivamente da maior obra do Renascimento Português, *Os Lusíadas* de Camões.

RESUMO



Esta aula apresentou as influências do Maneirismo na lírica de Camões. O Maneirismo é uma estética cheia de constantes vaivens de idéias conflitantes, de choque entre a materialidade e a espiritualidade, e um certo pessimismo. Todos esses aspectos estão presentes na poesia de reflexão de Camões. No estudo da obra de Camões, estudamos a lírica tradicional e clássica de Camões. Desenvolvemos um estudo com as várias musas da poesia lírico-amorosa de Camões. Por último, apresentamos e debatemos a forma como Camões constrói o “desconcerto” do homem de sua época em sua poesia. Na segunda parte desta aula, introduzimos algumas características próprias do texto épico. Diferenciamos a épica clássica da renascentista de acordo com a proposta de Anazildo Vasconcelos da Silva.

ATIVIDADES

- 
1. Leia os textos de Camões para fazer um comentário, abordando a sua forma poética, a influência renascentista quanto ao tema.
 2. Como Camões constrói a imagem da mulher em sua lírica? Descreva-as.
 3. Faça a diferença entre a épica clássica e a renascentista.

COMENTÁRIO SOBRE AS ATIVIDADES

1. A poesia de Camões é rica e não deixou de fora a tradição medieval, mas mesmo assim absorveu e desenvolveu a estética renascentista. O soneto camoniano é preciso, o amor e o seu texto ganham uma dimensão filosófica poucas vezes explorada em nosso idioma entre muitas outras qualidades das quais já falamos aqui.
2. pelo visto nesta aula, a mulher apresenta muitas facetas na poesia de Camões. As musas vão das idealizadas até mulheres mais comuns. Retrata agora todas essas possibilidades.
3. As principicias diferenças giram em torno do narrador, na clássica, ele não participa, já na renascentista ele tem uma participação direta. Agora releia o texto e amplie essas diferenças.

PRÓXIMA AULA

Na próxima aula você estudará a narrativa épica *Os Lusíadas*. Trata-se de uma obra inovadora não por ir buscar na tradição a forma, mas por propor, através de transgressões ao modelo épico convencional, o povo português como grande herói dessa narrativa que ressalta o momento das grandes navegações portuguesas. Vale a pena se preparar e deixar um tempo legal na sua agenda para se deliciar com a narrativa histórica de Camões. Analisemos, a seguir, mais detalhadamente, os recursos utilizados por Camões para cantar “o peito ilustre Lusitano”.



AUTOAVALIAÇÃO

Para essa aula, você pode se perguntar se consegue dividir e classificar a lírica de Camões nas diferentes abordagens apresentadas do Massaud Moisés: lírica tradicional, lírica clássica, lírico-amorosa e poesia de reflexão. Se, para cada um desses tipos de poesia, você consegue identificar características estéticas e formais, sua aprendizagem foi muito boa. Para completar, você deve revisar as características da epopéia e diferenciar a epopéia clássica da renascentista conforme nos ensina Anazildo Vasconcelos da Silva.



REFERÊNCIAS

- CAMÕES, Luís de. **Obra completa**. Rio de Janeiro: Aguilar, 1963.
- HAUSER, Arnold. **História social da arte e da literatura**. São Paulo: Martins Fontes, 1998
- MOISÉS, Massaud. **A literatura portuguesa**. São Paulo: Cultrix, 1962.
- _____. **Dicionário de termos literários**. São Paulo: Cultrix, s/a.
- PIRES-DE-MELLO, José Geraldo. **Teoria do ritmo poético**. São Paulo: Ed. Riddel; Brasília: UniCEUB, 2001.
- SARAIVA, Antônio José; LOPES, Óscar. **História da literatura portuguesa**. 14 ed. Porto: Porto Editora Lda., s/a .
- SARAIVA, José Hermano. **História concisa de Portugal**. Mem-Martins: Publicações Europa-América, 1988.
- SENA, Jorge de. **A estrutura de “Os Lusíadas” e outros estudos camonianos e de poesia peninsular do século XVI**. Lisboa: Edições 70, 1980.
- SILVA, Anazildo Vasconcelos da; RAMALHO, Christina. **História da epopéia brasileira**. Vol. 1 Rio de Janeiro: Garamond, 2007.