

## A dimensão tradicional na poesia lírica camoniana

CLEONICE BERARDINELLI

Na lírica de Camões, uma bipartição se faz evidente, à mais superficial abordagem: de um lado, os poemas da medida velha; de outro, os da medida nova. Naqueles, mais facilmente se encontra a dimensão tradicional, que é o que nos cabe aqui tratar, ainda — com o risco de repetir do muito já dito, pois que a matéria está longe de ser nova ou pouco explorada.

Começemos por definir *medida velha*, designação que surgiu no séc. XVI — não sem certo tom pejorativo — para, em oposição a *medida nova*, aplicar-se aos metros e gêneros tradicionais utilizados pelos poetas do *Cancioneiro Geral*. Na falta de uma *Arte de trovar* em vernáculo, como a que se tinha para o lirismo dos velhos cancioneiros galaico-portugueses, temos de socorrer-nos da *Arte de poesia castellana*, de Juan del Enzina, onde se diz que:

Toda la fuerza de trovar esta en saber y conocer los pies por que dellos se hazen las coplas y por ellos se miden, y pues assi es sepamos que cosa es pie. Pie no es otra cosa en el trovar sino un ayuntamiento de cierto numero de syllabas, y

llamase pie por que por el se mide todo lo que trobamos, y sobre los tales pies corre y roda el sonido de la copla.<sup>1</sup>

e logo adiante:

los latinos llaman verso a lo que nosotros llamamos pie: y nosotros podremos llamar verso adonde quiera que ay ayuntamiento de pies que comunmente llamamos copla que quiere dezir copula o ayuntamiento.<sup>2</sup>

Assim, pois, ao que a medida nova chamará (como os latinos), *verso*, chama Enzina *pé*; ao conjunto de *pés*, *verso*, explicitando melhor:

podemos dezir que en una copla aya dos versos, assi como se es de ocho pies y va de quatro en quatro son dos versos, o si de nueve el un verso es de cinco y el otro de quatro, y se es de diez puede ser el un verso de cinco e el otro de otros cinco, y assi por esta manera podemos poner otros exemplos infinitos.<sup>3</sup>

Os pés, segundo ele, são de *arte real*, quando têm oito sílabas, ou de *arte maior*, quando têm doze sílabas ou sua equivalência. Convém esclarecer o que é esta equivalência: como se sabe, a contagem das sílabas métricas à espanhola ou à italiana se faz até à última sílaba da palavra paroxítona. Se a palavra for proparoxítona, não se conta a última, e, se oxítona, conta-se mais uma. É a isso que se refere o tratadista, quando explica: "digo su equivalencia por que bien puede ser que tenga mas o menos en cantidad, mas en valor es imposible para ser el pie perfecto".<sup>4</sup>

1. ENZINA, Juan del. *Arte de poesía castellana*. In: MENÉNDEZ PELAYO, *Antología de poetas líricos castellanos*. Santander, Aldus S.A., 1944-1945. 10. v., v. IV, p. 39. Mantivemos a grafia do texto.

2. Id., *ibid.*, p. 39.

3. Id., *ibid.*, p. 39.

4. Id., *ibid.*, p. 39.

Na contagem à francesa (que é a que se usa em português desde, pelo menos, o fim do século XVIII),<sup>5</sup> vai-se até à sílaba tônica, tendo para nós sete sílabas o pé de arte real e onze o de arte-maior.

### Enzina ainda se refere ao pé quebrado

que es medio pie assi de arte real como de mayor, del arte real son quatro silabas o su equivalencia y este suele se trobar el pie quebrado mezclado con los enteros y a las vezes pasan cinco silabas por medio pie y entonces dezimos que va la una perdida assi como dixo don Jorge. *Como devemos.* En el arte mayor quando se parten los pies y van quebrados nunca suelen mezclar se con los enteros; mas antes son todos quebrados, segun parece por muchos villancicos que ay de aquesta arte trobados.<sup>6</sup>

Na divisão em versos de arte-maior e arte real, aquele de doze (onze) sílabas e este de oito (sete), que habitualmente chamamos de redondilha maior, faltava o metro curto e gracioso — redondilha menor — de seis (cinco) sílabas, muito usado pelos poetas do séc. xv, sobre os quais teoriza Enzina. Vemos agora que ele é,

5. GUERREIRO, Miguel do Couto. *Tratado da versificação portugueza*. Lisboa, of. Patr. de Francisco Luiz Ameno, 1784. "Contando até o acento dominante, / (Que basta para o Verso ser constante)": Regra IX, p. 6.

6. ENZINA, Juan del. op. cit., p. 40. Em Gil Vicente encontramos os pés quebrados em combinação com os inteiros, num mesmo processo de valorização de certos elementos e quebra da monotonia rítmica. No *Auto da Feira*, na fala de Serafim, (v. 218-226), temos um belo exemplo disso. "A feira, à feira, igrejas, mosteiros, / pastores das almas, papas adormidos; / comprai aqui panos, mudai os vestidos, / buscai as samarras dos outros primeiros, / os antecessores. / Feirai o carão que trazeis dourado; / ó previdentes do Crucificado, / lembrai-vos da vida dos santos pastores / do tempo passado!" Sublinhamos os dois pés quebrados para mais realçar a sua coincidência no aspecto basicamente enfocado: a oposição entre o passado exemplar e o presente condenável. Citamos apud BERARDINELLI, Cleonice. *Antologia do teatro de Gil Vicente*. Rio, Grifo Edições, em convênio com o INL, 1971. p. 50.

originariamente, o pé quebrado do de arte-maior, passando a constituir-se em verso inteiro.

Dos pés aqui citados, Camões vai utilizar muito mais largamente a redondilha maior que a menor, numa razão de aproximadamente 5 : 1; a redondilha maior pode vir acompanhada do seu quebrado (de três sílabas, raramente quatro). Apenas uma vez em toda a sua lírica, usará o pé de arte-maior, nas "Endechas" que se iniciam por: "Vós sois ãa dama / Do grão merecer", de que falaremos adiante.

Antes de passar aos tipos de composição decorrentes das possibilidades de agrupar as coplas, fazemos questão de lembrar a permanência dessa terminologia medieval no nordeste brasileiro, que continua a ser o repositório de nossas tradições. É Cavalcanti Proença que, com o seu invulgar saber de poesia em geral e de coisas nossas, em particular, informando que os versos da poesia popular dos folhetos nordestinos pode ter cinco, sete, dez ou onze sílabas, acrescenta:

Falamos em número de sílabas para caracterizar os metros correntes entre poetas populares, mas é preciso que se deixe claro, desde logo, que a sílaba não é unidade métrica, nem mesmo as células métricas ou pés da denominação tradicional. Em verdade os elementos que se podem considerar como unidades são o verso, os grupos de versos e a estrofe...

Assim é que os "versos" de quatro "pés" são as quadras, tomando-se "verso" como estrofe e "pé" como verso. Vê-se, pois, que há uma unidade simples, reconhecida pelos próprios poetas, isto é, o pé ou verso.<sup>7</sup>

Mas voltemos a Enzina, em seu "Capítulo VII: De los versos y coplas y de su diversidad"; diz ele que quando um pé aparece sozinho, não constituindo verso e, pois, não podendo rimar, chama-se-lhe *mote*; se forem dois, poderá ser também *mote*, ou *villancete* (em espanhol, *villancico*); se forem três pés inteiros ou dois inteiros

7. Introdução a *Literatura popular em verso*. Antologia. Tomo I. Rio, MEC, Casa de Rui Barbosa. 1964. p. 5.

e um quebrado, será também vilancete, ficando um dos pés sem rima (lembra ele aqui que alguns poetas, que não observavam tão de perto as regras do trovar, não rimavam os dois ou os três versos citados); se forem de quatro, cinco ou seis, serão cantigas (em espanhol, *canciones*).<sup>8</sup>

Ora, o que vemos em Camões é uma preferência de tal modo insistente pelo mote que vai à quase exclusão dos outros dois tipos: a cantiga e o vilancete. Apenas, o que ele chama de mote pode ter de um a cinco pés (de redondilha maior ou menor): o mote de dois pés é quase sempre rimado (há apenas três exceções); o de três apresenta o esquema rímico *abb* (uma só vez *aab*); no de quatro, predomina largamente o esquema *abba*, seguido por *abab* e *abcb* (na proporção aproximada de 2 *abba*: 1 *abab* e *abcb*, aparecendo uma vez *abcc*); o de cinco só aparece em quatro composições, três vezes com o esquema *ababa* e uma, *abbab*.

As cantigas são seis, uma delas glosada de duas maneiras: três têm quatro pés (*abab*, *abba*, *abcc*), duas têm três (*abb*), a sexta tem dois (*aa*), e é esta que apresenta dois grupos de voltas. E vale aqui ressaltar que esta *cantiga velha* ("Sois fermosa e tudo tendes, / Senão que tendes os olhos verdes"), que só é recolhida na ed. de 1616, já tinha aparecido, desde 1595, em forma ligeiramente diversa e designada como *Mote alheio*: "Vós, Sra., tudo tendes, / Senão que tendes os olhos verdes".

No *Cancioneiro Geral* Camões ainda encontrou a obediência — se não total, bem acentuada — às regras de Enzina, mas praticamente as ignorou, só glosando, como vimos, seis cantigas e dois vilancetes, mas quase cem motes. O que o nosso poeta quis conservar, parece-nos, foi o tipo de poema motivado, provocado, desenvolvido a partir de uma fórmula previamente estabelecida (por ele mesmo ou por outrem), para melhor exibir seu virtuo-

8. ENZINA, Juan del. op. cit., p. 42.

sismo, seu domínio dos processos, para se afirmar dotado de "engenho e arte" um par que não se dissocia sem que a obra se ressinta. Assim, a maior parte da sua lírica da medida velha se constitui de voltas ou glosas: para cem destas composições, há apenas vinte e cinco trovas, endechas, esparsas, numa razão de 4 : 1. Na verdade, são cento e vinte e seis os poemas camonianos da medida velha — sessenta e nove incluídos na ed. de Soropita (1595), dezenove na de Estêvão Lopes (1598), dezesseis na de Domingos Fernandes (1616), doze na de D. Antônio Álvares da Cunha (1668) e dez na de Juromenha (1846);<sup>9</sup> se acima omitimos as célebres redondilhas de "Sôbolos rios", foi por nos parecerem menos facilmente classificáveis num dos dois tipos mencionados, merecendo-nos uma atenção especial. De fato, se "Sôbolos rios" não se compõe, a rigor, de um mote e glosas, não deixa de ser, em seu todo e em cada uma de suas partes, a glosa do Salmo 136, e de cada um dos seus versículos. Assim, seria talvez lícito considerarmos este poema um tipo à parte na lírica camoniana em metros tradicionais.

Até aqui procuramos caracterizar a medida velha do 2º período medieval e nela enquadrar os poemas camonianos que a utilizam; o fazê-lo foi o primeiro passo que demos para neles apreender a dimensão tradicional. Se recuarmos mais um pouco no tempo e chegarmos ao lirismo trovadoresco, veremos que, a par de cantigas de amor que não constituem novidade na lírica amorosa, lá encontramos as cantigas de amigo, em que a mulher é que fala, dando a sua própria visão das coisas, ou é apresentada pelo poeta, como narrador de uma situação por ela vivida, podendo ela também falar. De ambos os tipos encontramos exemplos em Camões.

Em um caso ou noutro — metros e gêneros do lirismo palaciano ou gêneros do trovadoresco — estamos

9. Estamos citando pela edição: CAMÕES, Luís de. *Obras escolhidas*, com prefácio e notas do Prof. Hernani Cidade. v. I: Redondilhas e sonetos. 2. ed. Lisboa, Sá da Costa, 1954.

por enquanto no nível do significante. E neste vamos permanecer, salientando um aspecto já bastante estudado em Camões, e no *Cancioneiro Geral*, a que Antonio José Saraiva chama de “estilo engenhoso”<sup>10</sup> e Hernâni Cidade aponta como o aproveitamento, na arte, da “graça da sua técnica e [d] o encanto do seu ritmo para os brincos da inteligência arguta e engenhosa”.<sup>11</sup>

Esse estilo engenhoso aparece em Portugal, como na França, no fim da Idade Média, no período de transição para o Renascimento. Os poetas desse período chamaram-se em França “grands rhétoriciens”: preocupavam-se em cultivar a retórica e alguns sobre ela escreveram, como Pierre Fabri, autor de *Grand et vray art de pleine rhétorique* (1521). Nesta obra encontram-se informações minuciosas sobre processos que encontramos na poesia portuguesa da época, como: a rima equivocada (quando forma jogo de palavras); a rima reforçada (quando as cesuras rimam entre si, o que permite ler o poema de várias maneiras). Assinala-se ainda a possibilidade de mais de uma leitura do poema: além da normal, de cima para baixo, outra de baixo para cima, outra ainda verso a verso de traz para diante.<sup>12</sup>

Esses processos, e outros mais, usa-os Camões com a máxima mestria. Hernâni Cidade, sempre arguto na apreensão do fato literário, ressalta 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”.<sup>13</sup> Embora assim valorizando esse tipo de arte virtuosística, mestre Cidade (mestre de todos

10. SARAIVA, Antonio José. *Luis de Camões*. Lisboa, Publicações Europa-América, 1959, p. 28-38.

11. CIDADE, Hernani. *Luis de Camões: o lírico*. 2. ed. rev. e ampliada. Lisboa, Livr. Bertrand, 1952. p. 102.

12. GRANGES, Ch. — M, des *Histoire de la littérature française*. 41 e, éd. Paris, Hatier, 1946. p. 183-185.

13. CIDADE, Hernani. op. cit., p. 102-103.

nós) ressalta que “Camões não se deteve nesta piro-técnica de equívocos de palavras e símbolos. Às vezes, em seus brinquedos líricos, põe sob os audaciosos e risonhos metaforismos as verdades que é costume dizer com gravidade”.<sup>14</sup>

Mais severo é o julgamento de Saraiva: “Nem sempre, porém, este exercício de engenho é um malabarismo fútil. A análise vocabular pode prestar-se a um desenvolvimento discursivo e servir de ponto de apoio a uma meditação”.<sup>15</sup>

Ora, parece-nos que, se o poeta consegue realizar plenamente esse jogo dos significantes, fazendo deles, em parte, o próprio significado da sua obra, pouco importa que o significado que lhe subjaz seja uma verdade grave, sirva de ponto de apoio a uma meditação,<sup>16</sup> ou não passe de episódio galante.

Já agora nos permitimos levantar uma dúvida: essa agudeza e engenho que tanto se ressaltam em Camões (e significativamente lembrar o título da obra de Gracián)<sup>17</sup> representarão a permanência de uma tradição ou a antecipação de um momento de que ele é considerado o expoente em Portugal? Será Camões o último dos retóricos, medievais ou o primeiro maneirista português?

A resposta não é pacífica, antes pode suscitar objeções que esperamos que surjam em seminário. Mas vamos tentá-la, principiando por conceituar o maneirismo na literatura, que Hauser define como

un estilo en el que el instrumento de la representación y el medio en que esta se mueve no son solo medio, sino, en cierto sentido, también fin, no solo forma, sino también contenido (...)

La literatura del manierismo no es sólo como toda otra, un arte vinculado a la palabra y cuyas raíces se hallan en el lenguaje, sino, además, un arte que surge del espíritu del

14. Id., *ibid.*, p. 106.

15. SARAIVA, Antonio José. *op. cit.*, p. 29.

16. Id., *ibid.*, p. 29.

17. GRACIÁN, Baltazar.

lenguaje; un arte que no tanto aporta un contenido al lenguaje, cuanto lo extrae de él.<sup>18</sup>

E é ainda Hauser que, referindo-se a expoentes do maneirismo, como Shakespeare ou Gôngora, diz que seu estilo “podrá decirse que es afectado, pero nunca es un lenguaje libresco”, e assinala a “forma familiar burlesca, mezcla de pathos y *persiflage*, con que se expresa el poeta”.<sup>19</sup> Dá à metáfora<sup>20</sup> o papel primordial nessa literatura, pondo-lhe ao lado, quase tão importante, o *conchetto*

que viene a ser la suma de todo lo que puede entenderse por agudeza, chiste, ocurrencia, alusiones oscuras y extravagantes, y sobre todo, combinaciones paradójicas de elementos opuestos.<sup>21</sup>

Reconhecendo que “la literatura del manierismo se encuentra profundamente vinculada a la tradición petrarquista”,<sup>22</sup> o eminente sociólogo da arte mostra que

el manierismo (...) provoca una nueva complicación de la dialéctica amorosa, y oscurece el lenguaje de la lírica amorosa, que en Petrarca se había hecho relativamente claro y directo.<sup>23</sup>

Todas essas afirmações a respeito do maneirismo podem aplicar-se a grande parte da obra de Camões, inclusive a profunda vinculação desse movimento à tradição petrarquista que ele reveste da complicação dialéctica dos *conchetti* e de outros processos inovadores.

Assim, teria Camões incluído em sua obra a dimensão tradicional da lírica medieval em seu significante — verso de arte real e o de arte-maior, o mote, a trova, a esparsa — mas também em seu significado — o tema obsessivo do

18. HAUSER, Arnold. *Literatura y manierismo*. Madrid, Ed. Guadarrama, 1969. p. 41.

19. Id., *ibid.*, p. 50.

20. Id., *ibid.*, p. 54-64.

21. Id., *ibid.*, p. ?

22. Id., *ibid.*, p. 75.

23. Id., *ibid.*, p. 76-7.

amor quase sempre irrealizado, da morte / não morte por amor, do amor "serviço"; a dimensão contemporânea do lirismo renascentista, sob a influência direta de Petrarca, também no significativo — o decassílabo, o soneto, a canção —, e no significado — as contradições do amor, o retrato idealizado da mulher amada, o platonismo; e ainda a dimensão futura do maneirismo (futura por ser ele um precursor) em que se fundem as duas experiências — do passado e do presente — na medida justa com que atinge o apuro máximo no poema brejeiro, de circunstância ou não, no poema sério em que se queixa do Fado, da ventura ou dos desconcertos do mundo ou no ainda mais sério em que busca em Deus a única solução. Como todo artista de exceção, ele é o vate, aquele que antecipa, tornando-nos impossível apor-lhe um rótulo, pois que muitos lhe convêm e nenhum o define. E é exatamente isso que dificulta a nossa tarefa de apreender-lhe apenas a dimensão tradicional: as várias dimensões da sua obra coexistem, interpenetram-se, completam-se e raramente se podem isolar. Para limitar a nossa área, vamos levar em consideração que o outro tema básico proposto para esta "Semana de Estudos Camonianos", no que toca à lírica, foi: "A lírica camoniana e as direções da poesia renascentista, o que faz crer que de nós se espera que nos atenhamos àqueles poemas que de início chamamos de poemas da medida velha e dos quais já fixamos as características externas. A eles voltamos, pois, começando pelos que revelam a influência do lirismo trovadesco, no que este tem de mais peculiar: as cantigas de amigo.

Como dissemos atrás, estes poemas se apresentam:

1. como uma breve narrativa, onde temos da mulher apenas a visão do poeta-narrador;
2. como narrativa em que se ouve não só o narrador, mas também o personagem feminino;
3. como solilóquio ou diálogo sem resposta posto na boca da mulher, a transmitir-nos a sua visão do amor. Do primeiro tipo são, por exemplo, as

cantigas que têm por mote: “Descalça vai pera a fonte / Lianor pela verdura; / Vai fermosa, e não segura”,<sup>24</sup> ou: “Descalça vai pela neve: / “Assim faz quem Amor serve”<sup>25</sup> ou ainda:

“Se Helena apartar  
Do campo seus olhos  
Nascerão abrolhos”<sup>26</sup>

Nas três, a figura feminina, dotada sobretudo de graça, é apresentada num quadro natural, como costumava ser a menina dos velhos cancioneiros; mas são três meninas diferentes: da que vai à fonte pela verdura, apenas sabemos que é “tão linda que o mundo espanta”, que vai graciosamente vestida com a roupa “de cote” e que não vai segura; da que, também descalça, vai pisando a neve, sabemos que é fermosa, e a conhecemos por dentro como uma das vítimas do Amor; este mergulho no coração da mulher se reflete nas oposições entre sua delicadeza feminina e a força do seu sentimento, culminando com estes versos finais:

Com todo o frio se atreve.  
Vede em que fogo ferve  
O triste que o Amor serve.

Da Helena, nos diz o narrador que seus olhos têm poder mágico sobre a natureza; se assim é, “que fará nas vidas?” E a resposta vem naquele tom de ameno “persiflage” de que fala Hauser:

“Trá-las suspendidas,  
Como ervas em molhos,  
Na luz de seus olhos.

de tal modo que

De cada pestana  
Ua alma lhe pende.

24. CAMOES, Luís de. op. cit., p. 154.

25. Id., ibid., p. 10.

26. Id., ibid., p. 120.

Bem humorada, maliciosa mesmo é a glosa ao mote: "Coifa de beirame / Namorou Joane",<sup>27</sup> já pertencente ao segundo tipo que estabelecemos. É ela que fala, dirigindo-se a ele, em função conativa acentuada pelo vocativo Joane, presente em todas as coplas. Declara-lhe amor, lembra-lhe duas vezes que "Amor / Se pinta des-pido" (da segunda vez, como último argumento), adverte-o de que os outros se riem da sua parvoíce — não esqueçamos que os Parvos do *Auto da Barca do Inferno* e do *Velho da Horta* se chamam ambos Joane — ao significado do nome parece referir-se ela por fim, sem mais recursos para convencê-lo:

Sabes de que vem  
Amares beirame?  
Vem de ser Joane.

Nesta cantiga, o papel do narrador se resume a uma copla; não assim na que leva à fonte outra Lianor, a quem o poeta apenas empresta voz para a pergunta dolorida às amigas: "Vistes lá o meu amor?", que nos lembra o "Ai Deus, e u é?" de D. Dinis.

Chamamos de diálogo sem resposta aquele em que toda a cantiga, na 1ª pessoa, se dirige a uma segunda — a mãe ou o amado — que permanece muda. O mote

Irme quiero, madre,  
A aquella galera,  
Con el marinero  
A ser marinera.<sup>28</sup>

dá origem a uma graciosíssima barcarola em redondilha menor, na qual é a jovem que sente os estragos do Amor, que logo se refletem no jogo verbal; na primeira copla

Madre, si me fuere,  
Dó *quiera* que vó,  
No lo *quiero* yo,  
Que el Amor lo *quiere* (grifo nosso).

27. Id. *ibid.*, p. 83.

28. *Ib.*, *ibid.*, p. 11.

na segunda:

El, que todo puede,  
Madre, no podrá,  
Pues el alma vá,  
Que el cuerpo se quede.

É a princípio a repetição do verbo *querer* em três sentidos: inserido numa locução adverbial de lugar, de lugar ilimitado pois que abrange todos os possíveis, nela se dilui sua função verbal, embora se lhe possa atribuir um sujeito indeterminado ou até determinado em sua indeterminação: o Fado, a Ventura. Dado início ao jogo, passa logo a ser o verbo na 1ª pessoa, em forma negativa — o não querer dela — e na 3ª, afirmativa — o querer do Amor. Assim, a partir do jogo com o verbo propulsor do dinamismo da vida, tomado dentro da ampla área do querer do destino que a todos governa, chega-se à área individual em que predomina o querer do Amor sobre o da amante. É, pois, apresentado o Amor como uma forma de destino, ao qual não pode ela fugir. E, para acentuar a oposição com o paradoxo, quem impõe a “tirana ley” é um “niño”, e “niño fiero”.

Do *querer* passa-se ao *poder*: não será preciso acentuar a importância da aproximação pois que, para impor o querer, é preciso poder e o Amor tudo pode, menos que uma alma se separe de seu corpo, sem produzir a morte; Temos de entender estes versos nos próprios domínios do Amor: a alma dela é ele que, partindo, deixa-lhe o corpo só: para reunir-se em si mesma, é preciso que vá “Con el marinero / A ser marinera”.

Na cantiga alheia “Falso cavaleiro ingrato”,<sup>29</sup> é a ele que ela fala, assumindo a atitude que é em geral, dele — amante não amado. Também assim se mostra ela no solilóquio “De pequena tomei amor”.<sup>30</sup> Em ambos, o mesmo processo de jogo de palavras: minina (ela) /

29. Id., *ibid.*, p. 8.

30. Id., *ibid.*, p. 6.

minino (o Amor) / mininas (dos olhos); dó / dor, e de oposições — Amor / desamor; criou-se em mi / mata-me; por amor me perco a mim / por quem de mim perde amor; em idade tão pequena / haja tormento tamanho.

Ainda sob a influência da lírica trovadesca poderíamos talvez incluir o que chamaríamos, com ressalvas, cantiga de malmaridada:

Minina, não sei dizer,  
Vendo-vos tão acabada,  
Quão triste estou por vos ver  
Fermosa e mal empregada.<sup>31</sup>

As ressalvas se devem não à situação dela, que parece a mesma, mas a que a visão é dele. Na verdadeira cantiga de malmaridada, a mulher se revelava, agredia o marido com palavras más e tentava reagir; aqui, ela permanece como está e assim o efeito que exerce sobre o amante:

Matáveis sendo solteira,  
Matais agora em casada;  
Matais de toda a maneira,  
Fermosa, e mal empregada.

A maioria dos outros poemas da medida velha poderia dizer-se composta de cantigas de amor; algumas seriam de escárnio (sem a violência destas). Entre estes tipos do lirismo galaico-português e Camões medeia, porém, todo o lirismo palaciano, que depurou e diversificou aquele, abrangendo-o quase todo e alargando-o. Se filiamos alguns poemas de Camões ao primeiro lirismo, foi justamente ao das cantigas de amigo, que o *Cancioneiro Geral* ignorou.

Na linha deste, poderíamos tripartir os poemas em: 1) poemas de amor; 2) "cousas de folgar" (em geral de circunstância) e 3) sátiras.

Nos poemas de amor (amor não correspondido) o elemento mais freqüente são os olhos, causadores da pena amorosa — os dela, porque foram vistos e não vêem; os

31. Id., *ibid.*, p. 71.

dele, porque vêem e não são vistos, ou porque não podem ver. Pena que ele sofre e que lhe traz lágrimas aos olhos: "Se me levam águas, / Nos olhos as levo".<sup>32</sup> Uma vez ele verá lágrimas nos olhos dela:

Vi chorar uns claros olhos  
Quando dela me partia  
Oh! que mágoa! Oh! que alegria!<sup>33</sup>

e só no momento em que dela se aparta. Lamentando este desconcerto, joga com as palavras e os sintagmas que o representam em sua contradição:

Não sei se fui enganado  
Pois me tinha defendido.  
Das iras do mal querido,  
No mal de ser apartado.

Agora peno dobrado,  
Achando no fim do dia  
O principio da alegria. (grifo nosso)

Caracterizados pelo brilho e poder abrasador:

De vuestros ojos centellas  
Que encienden pechos de hielo,  
Suben por el aire al cielo  
Y en llegando son estrellas.<sup>34</sup>

são-no sobretudo pela cor verde que é a cor convencional da lírica: viu-a João Garcia de Guilhade na sua senhora:

os olhos verdes que eu vi  
me fazem ora andar assi,<sup>35</sup>

viu-a Petrarca em Laura. Camões segue a tradição, retomando a cor, mas brinca mais uma vez com o signo

32. Id., *ibid.*, p. 3.

33. Id., *ibid.*, p. 146.

34. Id., *ibid.*, p. 16.

35. BERARDINELLI, Cleonice. *Cantigas de trovadores medievais em português moderno*. Rio, Organização Simões, 1953, p. 32.

verbal: *verdes* é o adjetivo — a qualidade atribuída aos olhos — mas também o verbo — a ação que eles não executam, pois que não vêem (e o verbo ainda aparece em forma não homônima, mas parônima: *vedes*). O processo lúdico o leva a uma das suas mais plenas realizações maneiristas da medida velha, pois que cria a ambigüidade que só se percebe quando a palavra se desdobra em dois sintagmas em quiasmo (olhos verdes / verdes olhos), onde só os significantes são os mesmos:

#### MOTE ALHEIO

Minina dos olhos verdes,  
Porque me não vedes?

#### VOLTAS

Eles verdes são,  
E têm por usança  
Na cor, esperança  
E nas obras, não.  
Vossa condição  
Não é de olhos verdes,  
Porque me não vedes.

Isenção a molhos  
Que eles dizem terdes,  
Não são de olhos verdes,  
Nem de verdes olhos.

Sirvo de gíolhos,  
E vós não me credes,  
Porque me não vedes.

.....<sup>36</sup>

À primeira leitura, só se atribui a *verbos* (v. 8) o significado que lhe transmitiram os versos anteriores: é a cor da esperança, negada por não o ver ela. A segunda copla, porém, nos apresenta, no v. 12, a repetição quase total do v. 8 e, em seguida (v.12), a sua inversão.

36. CAMÕES, Luís de. op. cit., p. 1.

É claro que não há aqui tautologia, mas um novo significado e uma nova função sintática. O sentido dos versos 10-13 será: a isenção (o desinteresse, a não participação) — que transparece nos olhos dela não é de olhos que dêem esperança nem de olhos que vejam. Só agora se percebe que no v. 8 havia a bissemia que se patenteia nos v. 12 e 13.

São ainda os olhos verdes que motivam um outro tipo de jogo: partindo de um mote alheio e uma cantiga velha quase iguais (já os mencionamos acima), o poeta faz três glosas diferentes. Na primeira,<sup>37</sup> considerando que o azul é cor melhor, dá a primazia ao verde, porque é a dos olhos dela. Na segunda,<sup>38</sup> em voltas que se estendem por dez coplas, faz o jogo de simulação: finge que aceita a inferioridade dos olhos verdes, enquanto faz o retrato dela; cada novo elemento deste contraponteia com os olhos e a ambos ele faz restrições; estas, porém, o são apenas na aparência (mais uma vez, o significante) da conjunção adversativa; na verdade não restringem, encarecem. Vejamos: o defeito dos cabelos é serem ondados; o das pestanas, serem compridas demais; o da pele do rosto, roubar os corações; o do riso, fazer covinhas no rosto, e assim todos. Ora, a mais elementar homologia nos leva a concluir que:

$$\frac{\text{olhos}}{\text{verdes}} = \frac{\text{cabelos}}{\text{ondados}} = \frac{\text{pestanas}}{\text{compridas}} = \frac{\text{riso}}{\text{covinhas}} \dots$$

porque a razão entre cada antecedente e seu conseqüente é a mesma: *senão que*. E, se lhe quisermos aplicar uma das propriedades das proporções, veremos mais claramente o encarecimento dos olhos, por equipará-los aos outros elementos do retrato:

$$\frac{\text{olhos}}{\text{cabelos}} = \frac{\text{verdes}}{\text{ondados}} \quad \text{ou} \quad \frac{\text{olhos}}{\text{riso}} = \frac{\text{verdes}}{\text{covinhas}}, \text{ etc.}$$

37. Id., *ibid.*, p. 2.

38. Id., *ibid.*, p. 142.

Duas atitudes podiam ter os amantes no *Cancioneiro Geral*: cuidar ou suspirar. O suspirar extroverte a pena, tornando-a menor. Amar melhor é cuidar. Por isso diz Camões:

Mi nueva y dulce querella  
Es invisible à la gente;  
El alma sola la siente,  
Que en cuerpo no es dino della.<sup>39</sup>

Sepan que me manda Amor  
Que de tan dulce querella  
A nadie dé parte della,<sup>40</sup>  
Porque la sienta mayor.

Os cuidados crescem com as suspeitas e os ciúmes, e o poeta sobre eles escreve dois longos poemas em coplas de dez pés: "Carta a uma dama"<sup>41</sup> (duzentos e dez pés) e "A umas suspeitas"<sup>42</sup> (noventa pés); neste, sobretudo, a intensidade da emoção confessional, antecipa o pré-romântico Bocage ou o romântico Garret.

Suspeitas, que me quereis?

ele vai insistindo no desejo de esclarecê-las, de ter a verdade:

Mas queria esta certeza  
Daquela que me atormenta:  
Porque, em tamanha estreiteza,  
Ver que disso se contenta,  
É descanso da tristeza

Ao sofrimento de saber-se não amado — que é o de sempre — acrescenta-se o de julgar-se preterido. Aquele lhe traz mágoa, dor, pena (as palavras freqüentes na expressão da coisa de amor), sempre acompanhadas

39. Id., *ibid.*, p. 18.

40. Id., *ibid.*, p. 19.

41. Id., *ibid.*, p. 28-37.

42. Id., *ibid.*, p. 38-40.

de uma triste resignação ou até de um doce contentamento de ser triste. Este lhe dá momentos de revolta, desejos de quebrar a passividade da aceitação e reagir:

Já nas iras me inflamei:  
*Nas vinganças, nos furores*  
que, já *doudo*, imaginei;  
E já *mais doudo* jurei  
De *arrancar de alma* os amores.  
Já determinei mudar-me  
Pera outra parte *com ira*;  
Depois vim a concertar-me  
Que era bom certificar-me,  
No que mostrava a mentira. (grifo nosso)

Como se vê, a violência da reação é passageira: caindo em si, reconsidera e vê que

... depois já de cansadas  
As *fúrias* do imaginar,  
Vinha enfim a rebentar  
Em *lágrimas magoadas*  
E bem pera *magoar*. (grifo nosso)

Da área semântica da ira, vingança, loucura, furor, fúria, passa à da mágoa e das lágrimas, estas não manando ou correndo, mas rebentando — último vestígio da violência anterior. Lançado o desabafo, quase gritado, volta o poeta a policiar-se a expressão e retoma o jogo das oposições:

Olhai bem se me trazels,  
Senhora, posto no fim;  
Pois neste estado a que vim,  
Pera que vós confessels,  
Se dão os tratos a mim.

e adiante:

Justiça tão mal olhada,  
Olhai com que cor se doura,  
Que quero, ao fim da jornada,  
Que vós sejais confessada,  
Pera que eu seja o que moura!

Mas os últimos versos recuperam, pelo menos em parte, o tom momentaneamente perdido:

E assim vou desesperado,  
Porque estes são os costumes  
De amor que é mal empregado,  
Do qual vou já condenado  
Ao inferno de ciúmes!

Foi este verso final, sobretudo, que nos lembrou Garret, o Garret de "Este inferno de amar",<sup>43</sup> tão confessional, como se sabe.

Na "Carta a uma dama" — o segundo mais extenso poema da medida velha — após quatro coplas introdutórias em que se faz patente o ato da escritura (a Amor dita o que o poeta deve escrever), virá a enumeração, copla a copla, dos efeitos do amor: "Altos efeitos de mi / E daquela a quem te dei". O poeta quer que a senhora os ouça: "ouvi, que pois Amor nota, / Milagres se hão de notar" (atente-se para o duplo sentido de *notar* = ditar e observar). Nessa introdução, faz Camões um jogo dos mais realizados com a polissemia da palavra *pena*:

Querendo escrever, um dia,  
O mal que tanto estimei,  
Cuidando no que poria,  
Vi Amor que me dizia:  
Escreve, que eu notarei.  
E como pera se ler  
Não era história pequena  
A que de mim quis fazer,  
Das asas tirou a pena  
Com que me fez escrever.

43. GARRETT, Almeida. *Folhas caídas*. Lx., Portugália, 1955, p. 41.

E, logo como a tirou,  
Me disse: — Avisa os espíritos,  
Que pois em teu favor sou,  
Esta pena que te dou  
Fará voar teus escritos. —  
E dando-me a padecer  
Tudo o que quis que pudesse,  
Pude, enfim, dele dizer  
Que me deu com que escrevesse  
O que me deu a escrever.

Sobre este passo são dignas de consideração as observações feitas por Hernani Cidade<sup>44</sup> e, mais detidamente, por Antonio José Saraiva. Este acentua que o jogo verbal atinge maior profundidade

em dizer que o Amor tirou das suas asas a pena com que fez escrever o Poeta. A pena do escritor? A pena do amante? Justamente, elas estão unidas (...) E que pena fará voar seus escritos? A dor que escreve ou o com que se escreve a dor? Na coincidência dos dois significados é que está o pensamento do Autor. E os versos finais: "me deu com que escrevesse / o que me deu a escrever" têm um denso conteúdo. E de notar é como o pensamento parece estar consubstanciado nas palavras, confundir-se com elas, a ponto que as tentativas para o traduzir noutras parecem atraí-lo ou pelo menos enfraquecê-lo, o que resulta justamente de toda a construção se basear nas virtualidades semânticas daquela mesma palavra *pena*.<sup>45</sup>

Não há nada a acrescentar a esta análise de Saraiva; apenas lembraríamos que Camões retoma o jogo em outros poemas, como no mote: "Perguntais-me quem me mata?", cuja glosa começa:

E se a pena não me atija  
A dizer pena tão forte...<sup>46</sup>

44. CIDADE, Hernâni. op. cit., p. 104.

45. SARAIVA, Antonio José. op. cit., p. 32-33.

46. CAMÕES, Luís de. op. cit., p. 127.

ou em

Perdigão perdeu a pena,  
Não há mal que lhe não venha.

Perdigão que o pensamento  
Subiu a um alto lugar,  
Perde a pena do voar,  
Ganha a pena do tormento.  
Não tem no ar nem no vento  
Asas com que se sustenha:  
Não há mal que lhe não venha.

Quis voar a ua alta torre,  
Mas achou-se desasado;  
E, vendo-se depenado,  
De puro penado morre.  
Se a queixumes se socorre  
Lança no fogo mais lenha:  
Não há mal que lhe não venha.<sup>47</sup>

mas só atinge a mesma altura em “Sôbolos rios...”

... se Amor assim o ordena,  
Razão é que canse a pena  
De escrever pena tamanha,

Porém se, pera assentar  
O que sente o coração,  
A pena já me cansar,  
Não canse pera voar  
A memória em Sião.<sup>48</sup>

Ainda voltamos à “Carta a uma dama”, para assinalar a presença do que Curtius<sup>49</sup> insere no item “Metaforismo amaneirado”: o uso da palavra *hydrops* e seu derivado *hydropicus*, nos séculos IV e V no sentido de “presunção intelectual”; de novo no séc. XII, agora com o sentido de “sede mórbida” (os três exemplos que ele

47. Id., *ibid.*, p. 133.

48. CAMÕES, Luís de. *op. cit.* p. 109.

49. CURTIUS, Ernst Robert. *Literatura européia e idade média latina*. Rio, INL, 1957. p. 290-1.

dá são de sede de dinheiro) e no séc. XVII (Góngora, Calderón, Gracián). O exemplo de Góngora ainda se refere à ambição: Calderón é que aplica a metáfora ao desejo amoroso:

Con cada vez que te veo  
Nueva admiración me das,  
Y cuando te miro más,  
Aun más mirarte deseo:  
Ojos hidrópicos creo  
Que mis ojos deven ser...

Pois Camões já dissera:

Do mal que Amor em mim cria  
Quando aquela Fénix vejo,  
São de todo ficaria;  
Mas fica-me hidropesia,  
Que, quanto mais, mais desejo.<sup>50</sup>

Como Camões (e antes dele), dois grandes poetas da medida velha tinham feito versos que pretendiam captar a insolúvel dicotomia da alma humana nas malhas de uma linguagem em que os pronomes pessoais e possessivos da primeira pessoa, cindidos entre “mim mesmo e mim”, continham “mim” e “imigo de mim”, “cuidado e cuidado”. Nestes poemas, cuja modernidade acaba de ser testada pela musicalização de “Comigo me desavim”, o que os destaca da maioria das obras da época é a reflexão sobre o problema existencial do homem em si, sem causa externa revelada, nem mesmo o amor, causa máxima de desconcerto na lírica de então.

Em Bernardim, o “vilancete seu” condensa o melhor do pequeno poema:

Antre mim mesmo e mim  
Não sei que s'levantou,  
que tão meu imigo sou.

50. Id., *ibid.*, p. 291.

mas a segunda volta o explicita e reforça:

De mim me sou feito alheo;  
antr'o cuidado e cuidado  
está um mal derramado,  
que por mal grande me veo.  
Nova dor, novo receo  
foi este que me tomou;  
assi me tem, assi estou.<sup>51</sup>

Constata ele o fato, sem esboço de reação; Sá de Miranda, mesmo sentindo a vanidade do desejo, gostaria de fugir. A impossibilidade de *fugir-se* e a necessidade de *trazer-se* criam a tensão que produz esta "Cantiga":

Comigo me desavim,  
vejo-m' em grande perigo:  
não posso viver comigo,  
nem posso fugir de mim.

Antes qu'este mal tevesse  
da outra gente fugia;  
agora já fugiria  
de mim, se de mim podesse.

Que cabo espero, ou que fim,  
deste cuidado que sigo,  
pois trago a mim comigo  
tamanho imigo de mim? <sup>52</sup>

Desta obra da juventude de Sá de Miranda deve ter Camões utilizado as rimas *perigo / comigo*, além da própria palavra *perigo*, síntese da situação na cantiga mirandina, e que em Camões passa a ser ele mesmo: "eu mesmo sou meu perigo". E, complicando maneiristi-

51. RIBEIRO, Bernardim. *Vilançete seu*. In: RESENDE, Garcia de. *Cancioneiro Geral*, nova edição preparada pelo Dr. A. J. Gonçalves Guimarães. Coimbra, Imprensa da Universidade, 1913. v.V, p. 271 (modernizamos a grafia).

52. SÁ, Doutor Francisco de Sá. "Cantiga" IN: RESENDE, Garcia de. op. cit., v. III, p. 152. (No *C. Geral*, Sá de Miranda é chamado como citamos).

camente o seu poema, ele analisa a sua possível *reação*, se *pudesse* livrar-se de si: não teria gosto. E por que? Enquanto Bernardim e Sá de Miranda só falaram do *mal* que lhes veio, nosso Poeta joga com mal / bem, gosto / desgosto, sublinhando a cisão do pronome da 1ª pessoa com a qualificação das suas metades e gerando ambigüidade:

#### MOTE

De que me serve fugir  
Da morte, dor e perigo,  
Se me eu levo comigo?

#### VOLTAS

Tenho-me persuadido,  
Por razão conveniente,  
Que não posso ser contente,  
Pois que pude ser nascido.  
Anda sempre tão unido  
O meu tormento comigo,  
Que eu mesmo sou meu perigo.

E, se de mi me livrasse,  
Nenhum gosto me seria,  
Que, não sendo eu, não teria  
Mas que esse bem me tirasse.  
Força é logo que assim passe:  
Ou com desgosto comigo,  
Ou sem gosto e sem perigo.<sup>53</sup>

Veja-se como nos parece que se deve entender esta última volta, a partir de mote. Em: "me eu levo comigo", podemos considerar que o pronome reto *eu* corresponde ao *eu* total, formado de *me* e *comigo*, que são levados juntos pelo *eu*. Na primeira glosa, o *eu* = *perigo*. Na segunda, *eu* seria igual a *não eu* ("não sendo eu") se

53. CAMÕES, Luís de. op. cit., p. 24. Alteramos um pouco a pontuação da segunda volta. Na edição citada, há ponto depois de *séria* e não o há depois de *tirasse*.

quebrasse a sua totalidade (“se de mi me livrasse”), pois, privado da sua duplicidade, “não teria / Mal que esse bem me tirasse”. E aqui está a ambigüidade de que falamos: são possíveis duas leituras deste verso, conforme se considere qual dos dois substantivos (mal / bem) é o sujeito ou o objeto direto. Assim, o que importa não é que se deva eliminar o mal (ou o bem) para obter a solução do problema, mas que não é possível unificar o ser humano, homogeneizá-lo: há que conservar-lhe a contradição essencial, embora esta também não leve a nenhuma solução tranquilizadora:

Força é logo que assim passe:  
Ou com desgosto comigo,  
Ou sem gosto e sem perigo.

Só no nível dos significantes repetidos parece haver oposição entre os dois últimos versos: com / sem, mas é esse mais um passo do Poeta no sentido de tornar opaco seu texto, para que melhor o vejamos em sua literalidade e, refletido nela, o próprio labirinto da psique humana: o que estes versos confirmam ao fim do poema é que: comigo ou sem mim (“sem perigo”) não há gosto em viver (se Hauser conhecesse estes versos, não hesitaria em louvar-lhes os *concetti*). Permitindo-nos, nestas apreciações, estender ao humano em geral o que pareceria dever restringir-se à experiência do Poeta; se o fizemos foi por termos encontrado dois versos que a isso nos autorizaram: “não posso ser contente / Pois que pude ser nascido”. (v. 6-7). A origem de tudo está em ter nascido. E isso ocorre a toda a gente.

O confronto dos três poemas não foi uma fuga ao nosso roteiro: antes o desejo de acentuar, em circunstâncias idênticas, o procedimento de três poetas de alto nível. E não pretendemos em nenhum momento um juízo de valor, mas nos preocupamos em distinguir Camões dos dois que o antecederam, sobretudo pelo tratamento maneirista dado ao tema comum.

Capaz de adequar ao significado o significante pertinente, em assuntos de tanta valia, também o faz Camões na poesia dita de circunstância, cujo exemplo encontrou no *Cancioneiro Geral*.

São graciosíssimas as trovas do "Banquete dado na Índia a fidalgos seus amigos",<sup>54</sup> as que enviou "A uma dama que lhe mandou pedir algumas obras suas",<sup>55</sup> "A uma senhora que rezava por umas contas",<sup>56</sup> e muitas mais. Em outras se acrescenta uma certa dose de malícia, nunca grosseira, em que se permite um à vontade que não se permitirá na lírica da medida nova, mas que retorna em certos passos d'*Os Lusíadas*. Vejamos alguns exemplos: "A uma dama que lhe chamou diabo" ele responde:

#### MOTE

Senhora, pois me chamais  
Tão sem razão tão mau nome,  
Inda o diabo vos tome.

#### VOLTAS

Quem quer que viu ou que leu,  
Terá por novo e moderno  
Ter quem vive no Inferno  
O pensamento no Céu.  
Mas se a vós pareceu  
Que me estava bem tal nome,  
Esse diabo vos tome.

.....

As duas outras voltas terminam com variantes desta, nas quais reforça a pretensão de tomá-la; a quarta revela-lhe a decisão de aceitar o nome:

Mas, pois que me dás tal nome,  
Tomo-o, pera que vos tome.<sup>57</sup>

54. Id., *ibid.*, p. 89-92.

55. Id., *ibid.*, p. 60-1.

56. Id., *ibid.*, p. 76-7.

57. Id., *ibid.*, p. 69-7.

Mandando a outra um papel de alfinetes, joga com os alfinetes e com o verbo picar: ela o pica com os raios de seus olhos, tão agudos, que, em vez de "dar picadelas", "dão feridas". Mas ele espera dos seus "que vão lá", "que vos apertem" e inveja-os porque "chegam / Onde eu não posso chegar". A mais ousada pilhéria que encontramos na sua lírica está num mote a uma dama doente:

#### MOTE

Deu, senhora, por sentença  
Amor, que fósseis doente,  
Pera fazerdes à gente  
Doce e fermosa a doença.

Não sabendo Amor curar,  
Foi a doença fazer  
Fermosa, pera se ver,  
Doce, pera se passar.  
Então, vendo a diferença  
Que há de vós a toda a gente,  
Mandou que fósseis doente  
Pera glória da doença.

E digo-vos de verdade  
Que a saúde anda invejosa,  
Por ver estar tão fermosa  
Em vós esta enfermidade;  
Não façais, logo, detença,  
Senhora, em estar doente,  
Porque adoecerá a gente  
Com desejos da doença.

Que eu, por ter, fermosa Dama,  
A doença que em vós vejo,  
Vos confesso que desejo  
De cair convosco em cama.  
Se consentis que me vença  
Deste mal, não houve gente  
Da saúde tão contente,  
Como eu serei da doença.<sup>58</sup>

58. Id., *ibid.*, p. 75-6.

Citemos agora alguns poemas que seguem as técnicas do *Cancioneiro Geral*, enumeradas na obra de Pierre Fabri (v. nota 12): o "Labirinto a queixar-se do mundo",<sup>59</sup> composto de cinco coplas de 10 pés, que é possível ler de várias maneiras, o "ABC em motes"<sup>60</sup> e sobretudo as "Endechas" que são realmente, no gênero, uma excelente realização:

Vós sois ua dama  
Das felas do mundo;  
De toda a má fama  
Sois cabo profundo,  
A vossa figura  
Não é pera ver;  
Em vosso poder  
Não há fermosura.  
Vós fostes dotada  
De toda a maldade;  
Perfelta beldade  
De vós é tirada.  
Sois muito acabada  
De taixa e de glosa:  
Pois, quanto a fermosa  
Em vós não há nada.

Do grão merecer  
Sois bem apartada;  
Andais alongada  
Do bem-parecer  
Bem claro mostrais  
Em vós fealdade:  
Não há i maldade  
Que não precedais.  
De fresco carão  
Vos vejo ausente;  
Em vós é presente  
A má condição.  
De ter perfeição  
Mui alheia estais;  
Mui muito alcançais  
De pouca razão.<sup>61</sup>

(Na edição da Aguilar,<sup>62</sup> o poema tem o seguinte título: "Estanças na medida antiga que tem duas contrariedades, louvando e deslouvando ùa Dama").

O poema, a nosso ver, deveria vir escrito sem a bipartição de cada pé de arte-maior, para que surgisse primeiro o louvor à dama e só depois se descobrisse a maldade do deslouvor. Além destas duas leituras, podemos fazer outras;

59. Id., *ibid.*, p. 50-2.

60. Id., *ibid.*, p. 166-75.

61. Id., *ibid.*, p. 163.

62. CAMÕES, Luís de. *Obra completa*. Organização, Introdução, comentário e anotações do Prof. Antonio Salgado Júnior. Rio, Aguilar, 1963. p. 647.

- 1) lendo os pés de arte-maior do último para o primeiro:

Em vós não há nada de pouca razão,  
Pois, quanto a fermosa, mui muito alcançais;  
De taixa e de glosa mui alheia estais... etc.

- 2) lendo os pés quebrados do último para o primeiro:

De pouca razão  
Mui muito alcançais;  
Mui alheia estais  
De ter perfeição... etc.

- 3) lendo a coluna direita antes da da esquerda:

Do grão merecer vós sois uma dama;  
Sois bem apartada das feias do mundo;  
Andais alongada de toda a má fama... etc.

É evidente uma exibição de virtuosismo, mas o que valoriza o poema é, a nosso ver, esse jogo de parecer e ser, em que o primeiro aparece no pé inteiro, de grave solemnidade, e o segundo só se descobre ao quebrar-se a aparência e surgir o pé quebrado, breve, e, para mais, com um acento secundário constante na segunda sílaba (com exceção do antepenúltimo), que mais o torna zombeteiro.

Valoriza Saraiva o estilo coloquial palaciano, que se aproxima da língua falada e na literatura só foi cultivado em peças teatrais, como as de Jorge Ferreira de Vasconcelos e Camões, mal aflorando na lírica.<sup>63</sup> Um exemplo deste aflorar, temo-lo no mote: "Caterina bem promete; / Eramá! como ela mente!", onde a interjeição popular, tão usada por Gil Vicente, dá a nota coloquial. Este tom justifica o desabrimento com que diz: "Jurou-me aquela cadela / De vir, pela alma que tinha" de que é este o único exemplo em Camões. Mas o melhor repositório de linguagem popular está n' "Os chamados disparates da Índia", onde, além de expressões feitas, como "no seu seio / cuidam que trazem Paris" (que deve corresponder

63. SARAIVA, Antonio José. op. cit. p. 26-7.

a “julgam que trazem o rei na barriga”), aparece mais de uma dezena de provérbios, alguns dos quais permanecem até hoje, como: “honra e proveito não cabem num saco”, “quem torto nasce, tarde se endireita”, etc. E é natural que tal linguagem se encontre numa sátira, em que se apontam disparates, como eram as obras vicentinas, ou do Chiado, por exemplo, e em que, parecendo brincar, se faz uma crítica bastante séria, como podemos ver nas últimas coplas do poema:

Ó vós, que sois secretários  
Das consciências reais,  
Que entre os homens estais  
Por senhores ordinários:  
Porque não pondeis um freio  
Ao roubar, que vai sem meio,  
Debaixo de bom governo?  
Pois um pedaço de inferno  
Por pouco dinheiro alheio  
Se vende a mouro e a judeu.

Porque a mente, afeiçoada  
Sempre à real dignidade,  
Vos faz julgar por bondade  
A malícia desculpada.  
Move a presença real  
Ua afeição natural,  
Que logo inclina ao juiz  
A seu favor. E não diz  
Um rifão muito geral  
Que o abade, donde canta, daí janta?

E vós ballais a esse som?  
Por isso, gentis pastores,  
Vos chama a vós mercadores  
Um que só foi pastor bom.<sup>64</sup>

Com muitas lacunas — conscientes e motivadas por não ser possível estender-nos mais, dada a destinação deste trabalho —, vamos dando por encerrada a nossa visão da dimensão tradicional na lírica camoniana.

64. CAMÕES, Luis de. *Obras escolhidas*. p. 1001.