

CLAROS OLHOS, CLARO ENIGMA¹

Anamaria Filizola
Universidade Federal do Paraná

RESUMO

“Claros olhos, claro enigma” trata de uma leitura da lírica camonianiana evidenciando a grande ocorrência da palavra **olhos** e seus correlatos semânticos. Num primeiro momento identifica-se o tema como pertencente à tradição lírica portuguesa, para em seguida, interpretá-lo conjuntamente com outros elementos dominantes no Renascimento.

A poesia lírica de Camões, no que diz respeito ao seu aspecto formal, é, em geral, dividida em dois grandes grupos: um em que o poeta faz uso dos gêneros e medidas chamadas **velhas** porque utilizadas pelos poetas dos séculos XIV e XV, arrolados por Garcia de Resende no **Cancioneiro Geral**; outro em que utiliza formas e medidas **novas**, trazidas da Itália por Sá de Miranda. Pode-se ainda vinculá-la à tradição trovadoresca galego-portuguesa das cantigas de amigo, em que dá voz à mulher para apresentar a sua visão das coisas, ou a mulher é apresentada pelo poeta como narrador de uma situação por ela vivida.

Na lírica camonianiana, a referência aos **olhos**, e aos correlatos desse campo semântico como olhar, vista, visão, ver, contemplar, cego, cegueira, está presente tanto na produção que dá continuidade à tradição do poetar português, quanto na poesia nova. O poeta se serve de formas e medidas diferente para insistir num certo núcleo de idéias corroborado pela expressão **olhos**. Como as referências ultrapassam a casa das duzentas, dificilmente o fato passa despercebido do leitor.

No entanto, a “frequentação ocular” na poesia ocidental do Renascimento e mesmo na portuguesa, especificamente,

¹ Este texto é a reelaboração da palestra proferida por ocasião das comemorações da Semana de Camões no ano de 1984, em Curitiba. Seu título original era **Olhos de Camões**, plágio do título de um poema-montagem de Alice Ruiz, construído com quatorze versos de sonetos diversos de Camões em que aparece a palavra **olhos**.

não é inaugurada por Camões. Vale repetir: em literatura não há nada de novo sob o sol; todo texto é sempre maculado por outras vozes que se lhe antecedem no tempo e no espaço.

Acrescente-se a isso que desde a Idade Média até o Renascimento, época em que Camões compõe sua produção, o usual era seguir-se a regras de poetar mais ou menos rígidas: os códigos do amor cortês da poesia provençal; as voltas a mote próprio e alheio (em que se explicita a intertextualidade), que marcam de maneira inconfundível a poesia palaciana; as artes poéticas traduzidas e ou escritas no século XVI. Não é difícil encontrar o mesmo tema desenvolvido com os mesmos recursos de imagens e vocabulário. Camões não foge à regra.

Atentemos para a gênese da literatura trovadoresca provençal, pois a ela está vinculada toda a produção ocidental posterior: com ela se inaugura uma fase realmente nova da poesia amorosa ocidental. A lírica provençal não tem raízes na cultura clássica da Antigüidade. As novas formas culturais estão ligadas com a vida das cortes dos príncipes e magnatas feudais. As diretrizes, especialmente na poesia, passaram agora do clero para os cavaleiros; o monge já não é o representante da época; a figura típica é o cavaleiro.

Mais importante que esses dados é o fato de a cultura cortês da Idade Média provençal distinguir-se de qualquer outra cultura palaciana anterior, sobretudo pelo seu caráter marcadamente feminino. Não só porque as mulheres participam da vida intelectual das cortes e influenciam a linha de criação poética, mas, também, porque o pensamento dos homens é, em muitos aspectos, feminino. As canções de amor provençais são dirigidas às mulheres. As mulheres são a fonte, objetivo e o auditório dessa poesia. E mais, não só os poetas se dirigem às mulheres, como vêem o mundo através dos olhos das mulheres. A concepção de amor cavaleiresca vem a ser um sintoma da nova posição das mulheres — muito bem valorizadas, cumpre dizer — na sociedade.

Medievalistas atestam que neste tempo acontece uma redescoberta da subjetividade que se manifesta de várias maneiras além da valorização do individual que pode ser atestada no romance e lírica cortesões: a personalização na arte de retratar e esculpir, a popularidade da experiência mística singular, mudanças fundamentais do processo judicial, entre outros fatos.

Mas o rei e o papa estavam atentos a seus negócios e essa subjetividade exaltada estava vinculada a outras heresias que abalavam outros interesses e poderes. A cruzada dos albigenses acontece em 1209. A subjetividade (re)começa a ser controlada.

De qualquer forma, com cruzada ou sem cruzada, o amor já havia sido (re)descoberto pelos poetas provençais e passa a ser concebido como princípio soberano de educação, força ética e impulsora de experiências profundas de vida; ele não se torna um princípio filosófico como em Platão e nos neoplatônicos, mas mantém o seu caráter sensual e erótico. É novo o culto do amor; é nova a crença de que o amor é fonte de tudo que é bom e belo; é nova a ternura e a intimidade do sentimento, a mágoa piedosa que o apaixonado experimenta ao menor pensamento da mulher amada (a "coita" dos portugueses); novo porque não tem limites o infindável, insaciado e insaciável desejo do objeto de amor; novo, enfim, o doce e feminino efeito do amor sobre o homem. A cortesia requer que a mulher seja fria e que o homem se mortifique, seja abnegado e paciente, submisso à sua vontade como ser superior. O homem apaixonado é um vassalo ante sua senhora, e lhe implora o amor, ou ainda, a esperança de lhe ser permitido declarar-lhe seu amor, a graça de um sorriso, um olhar, uma palavra, em troca de devoção e lealdade.

Se os determinantes histórico-sociais que permitiram toda essa reviravolta na Provença do século XII não se repetem em Portugal, que começa a surgir no cenário político de então, o mesmo não acontece com a maneira de trovar, que ultrapassa os Pirineus e eis que temos o amor cortês tal e qual nas cantigas de amor portuguesas.

E a figura da mulher amada é tão importante, tem tanto valor, que uma das imagens mais recorrentes da lírica trovadoresca galego-portuguesa é a da dama como "lume daquestes olhos meus". Também sua visão é o estopim que faz deflagrar a insônia do poeta, sua sandice, seu desejo de morte ante a não correspondência a esse amor tão desesperado. Daí o poeta amaldiçoar o dia em que vê aquela que se tornará sua senhora e dona, como atesta esta cantiga de D. Dinis:

"A mia senhor, que eu por mal de mi
vi, e por mal d'aquestes olhos meus,
e porque muitas vezes maldezi
mí e o mund' e muitas vezes Deus,
des que a non vi, non er vi pesar
d'al, ca nunca me d'al pudi nembrar.

(...)

A visão, o ato de ver, olhar, compensa toda uma série de carências: a fala da dama, seu interesse pelo trovador, enfim, seu amor. A Deus, que é vontade e poder supremos, o

poeta se volta para implorar que lhe conceda a graça da visão da amada:

(...)

rogu'eu a Deus que end'á o poder,
que mi a leixe, se lhi prouguer, veer

Cedo; ca, pero nunca faz ben,
se a non vir, nom me posso guardar
d'ensandecer ou morrer com pesar;

João de Gaia, contemporâneo de D. Dinis, recorre uma vez ao refrão que diz da força dos olhos:

(...)

Vós avedes los olhos verdes
Matar-me-edes com eles.

(...)²

A esta poesia feita para ser cantada ao som de instrumentos musicais que é a poesia trovadoresca, segue-se, em Portugal, a poesia chamada palaciana, que durante os séculos XIV e XV constitui num tipo de jogo de salão das cortes europeias.

Para uma maior objetividade e concisão, pode-se generalizar essa produção poética afirmando tratar-se de uma poesia por excelência econômica: versos de medida pequena, estrofes curtas; poucos recursos imagéticos; vocabulário restrito e usado engenhosamente pelos poetas, que trocam constantemente de papéis: ora são público ouvinte, ora são os autores, ora são destinatários de crítica, elogio, sátira; a poesia de um servindo de estímulo ao próximo e vice-versa. Perde-se a espontaneidade do poetar trovadoresco, mas prepara-se o caminho para a grande poesia dos quinhentos, pois é durante os quatrocentos que começa uma poesia mais "cerebral" que questiona intensamente o sentimento (os méritos do cuidar e suspirar, por exemplo). Com

2 Pode-se ter uma idéia de quanto a lírica camoniana, com relação à temática dos olhos, tem fortes e firmes raízes na lírica portuguesa mesma; daí que por uma questão de estratégia de leitura, vinculei a obra de Camões somente à série literária portuguesa, querendo com isso deixar de lado as influências estrangeiras, que certamente existem e que permeiam a produção ora estudada, em especial a de Petrarca e dos petraquistas, porque, como observa Arnold Houser, a Península poderia ter produzido um petrarquismo, uma vez que ele se constituiu mais em um acontecimento ocidental do que italiano. Igualmente não rastreio as influências da filosofia de Platão porque elas acontecem junto com outras concepções que as contradizem muitas vezes, e também porque desde a Idade Média essas idéias freqüentam o pensamento europeu de forma mais ou menos explícita.

essa "escassez de recursos", no entanto, os poetas demonstram extrema habilidade em jogar com as palavras e um virtuosismo de desenvolver com poucas palavras um tema que já é previsto no mote. Tal virtuosismo alcança grandes momentos em Camões.

Embora não me tenha detido em um levantamento exaustivo da presença da expressão **olhos** na poesia palaciana, as breves antologias não revelam nenhuma insistência no topos. Mas a tradição não se rompe de todo. Assim como na poesia trovadoresca, a força de olhar continua exercendo seu domínio, como se pode atestar nas Trovas à morte de D. Inês de Castro, de Garcia de Resende, na estrofe em que Inês relata o começo de seu envolvimento com D. Pedro:

(...)

Eu era menina,
per nome dona Inês
de Castro, e de tal doutrina
e virtudes qu'eu era dina
de mau mal ser ao revés.

Vivia sem me lembrar
que paixam podia dar
nem dá-la ninguém a mim:
foi-me o príncipe **olhar**
por seu nojo e miã fim!

(...)

E há a famosa cantiga de Joan Roiz de Castelo Branco que diz:

Senhora, partem tão tristes
meus olhos por vós, meu bem,
que nunca tam tristes vistes
outros nunhuns por ninguém.

Tam tristes, tam saudosos,
tam doentes da partida,
tam cansados, tam chorosos,
da morte mais desejosos
cem mil vezes que da vida.

Partem tam tristes os tristes,
tam fora de esperar bem,
que nunca tam tristes vistes
outros nenhuns por ninguém.

Os olhos condensam e revelam a dor da separação — mesmo que o amante não diga palavra, a amada saberá de sua dor pelo olhar. Ainda os olhos tomam o lugar do coração, como órgão que abriga a vontade e o desejo.

Já no século XVI encontramos referência aos olhos na poesia de Sá de Miranda, de quem separei dois exemplos; uma cantiga cujo mote é um cantar de moças que diz:

Menina fermosa
que nos meus olhos andais
dizei porque mos quebrais

Em vos vendo, vo-los dei:
logo passaste i;
nunca mais olhos abri,
nunca mais olhos çarrei.
Vós lhes sois regra, vós lei:
não fazem menos nem mais
daquilo lhes mandais

(...)

Dizei, menina, porque
tam vossos olhos quebrais?
Não vo-los referto mais!

E também os primeiros versos deste soneto:

Quando eu Senhora, em vós os olhos ponho,
e vejo o que não vi nunca, nem cri
que houvesse cá, recolhe-se a alma a si,
e vou tresvaliando, como em sonho.

(...)

Ora, a citação de Sá de Miranda, não é aleatória. Ele antecede Camões no tempo, trouxe da Itália as novidades literárias do Renascimento e é poeta dos melhores da língua portuguesa. Os exemplos recolhidos atestam o fato de que Camões não está sozinho quando se fala em olhos.

Mas bem observa Afrânio Peixoto quando afirma que “as imagens e alusões aos olhos repetem-se à saciedade como em nenhum outro poeta”. Todavia, o ilustre camonista interpreta essa “obsessa insistência” como decorrente de seu defeito físico, causado por um acidente bélico, a que o poeta faz referência na Canção X:

Agora experimento a fúria rara
de Marte, que cos olhos quis que logo
visse e tocasse o acerbo fruto seu.

(...)

Há ainda uma outra referência ao seu defeito físico em uma esparsa a uma dama que o chamou "cara-sem-olhos":

Sem olhos vi o mal claro,
que dos olhos se seguiu:
Pois cara sem olhos viu
Olhos que lhe custam caro.
D'olhos não faço menção,
Pois quereis que olhos não sejam.
Vendo-vos olhos sobejam,
Não vos vendo, olhos não são.

Tal leitura, centrada numa psicoanálise da biografia do poeta não renderia maiores comentários: a insistência com os olhos seria índice de uma busca de compensação simbólica da perda de um dos seus.

No entanto, parece-me que há outras abordagens que extrapolam a experiência pessoal do poeta e que permitem situar a lírica camonianiana como fruto de um momento histórico literário bastante preciso.

É preciso que se diga que a poesia que faz referência aos olhos forma um todo com as demais poesias, e não um grupo à parte, como se poderia pensar. Contudo, a insistência no topos nos permite algumas conclusões generalizantes. Em primeiro lugar, e de forma um tanto pleonástica, podemos situar a poesia de Camões (e não só a sua) numa esfera do visual, em oposição, por exemplo, a uma esfera do oral.

O espaço visual em que se inscreve essa poesia revela mais estaticidade do que dinâmica, movimento. A amada é tal qual um retrato que o poeta vê ou visualiza; ainda como um retrato, ele vê justamente o seu rosto, com raríssimas alusões à cintura ou ao colo. Na poesia de Camões sobre tudo o mais sobressaem os olhos — os olhos são belos, são expressivos (na maioria das vezes expressam a rejeição ou a indiferença ao amor do homem apaixonado); por decorrência, a mulher não fala, como um retrato; falam seus olhos. Falam o que o poeta vê e não escuta. Observe-se o exemplo, escolhido ao acaso:

**Vossos olhos, Senhora, que competem
Co sol em fermosura e claridade,
enchem os meus de tal suavidade,
Que em lágrimas, de vê-los, se derretem.**

Meus sentidos vencidos se submetem
Assi cegos a tanta divindade,
E da triste prisão, da escuridade,
Cheos de medo, por fugir remetem.

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

Oh gentil cura é estranho desconcerto!
Que fará o favor que vós não dais,
Quando o vosso desprezo torna a vida?

Destaco rapidamente a posição da mulher como Senhora, tal qual na lírica trovadoresca, dona do vassalo que lhe rende lealdade e amor, a beleza dos olhos, a competir com o sol em beleza e luz (hipérbole que se acentua pelo fato de os olhos da Senhora ainda por cima cegarem os sentidos do amante); em seguida o desprezo que, paradoxalmente, esperta a alma enfraquecida).

Tal ausência da fala, que se circunscreveria no espaço do oral, e não do visual, nos remete a duas chaves: uma que vem corroborar a tradição do amor cortês, em que a amada está distante e fria e não tem mesmo que falar; está ali para ser adorada tal qual imagem. A segunda chave nos permite uma leitura de que à mulher é vedado o falar (assim como ao poeta que também se expressa pelos olhos) e esse falar implicaria então uma afirmação do eu, do sujeito que exprime sua individualidade na fala. Se pensarmos que a poesia lírica trata do discurso amoroso, é fácil imaginar o que é recalcado. Neste caso, não é a boca que anuncia os louvores, como no discurso bíblico.

Todavia, não há nenhum sinal de que o poeta tenha consciência desse veto à voz mais íntima; suas queixas concentram-se na falta de engenho e arte para expressar ora a beleza da amada, ora seu amor por ela. E engenho e arte estão mais para a eloquência, para a razão do que para o desvairio do eu através da linguagem. Desnecessário lembrar que alguns séculos nos separam do Romantismo.

Já que me referi à razão, aproveito para acrescentar que a Razão está em alta no Renascimento, porque é ela que justifica o antropocentrismo que desloca Deus do centro do mundo e das coisas. A razão implica um controle do mundo, uma vez que a verdade não é mais inscrita pela divindade nas coisas do mundo sem possibilidade de erro; cada fenômeno passa a admitir vários sentidos e ao sujeito cabe a apreensão do sentido adequado.

Como é possível conciliar Razão com Emoção que é objeto da Lírica?

Primeiro, o Amor é marcado negativamente; ele, mais a Fortuna retiram do homem sua dignidade e liberdade — realmente ele não combina com a Razão. O que fazer então com tudo aquilo conquistado pelos amadores do medievo, que podiam e sabiam amar e dizer do seu amor?

Vai-se até a Antigüidade — que tem carta branca no Renascimento — e empresta-se a divindade; Amor é então uma *fictio personae*, uma entidade terceira sobre quem o amante não tem controle algum (assim como não tem sobre divindade alguma). Mas o Amor não aparece destituído de uma história que lhe legitime a freqüentação e sirva de artifício para que certas coisas possam ser ditas com um mínimo de credibilidade. Ele é filho da Noite, que é cega porque não vê a luz do dia, e por isso ele também é cego. Essa cegueira rende duas conseqüências: uma que o faz agir aleatoriamente; outra que o faz usar os olhos de outrem para poder enxergar. Assim, os olhos são a morada do Amor, daí o seu poder mágico, encantatório, transformador. Ademais, os olhos não falam — não são portadores da Razão.

Na obra de Camões, o Amor é descrito através de metáforas como Minino Cego, Frecheiro Cego, Amor Cego, Moço Cego, etc.:

(...)

Porque Frecheiro cego me esperava
para que tomasse descuidado
em vossos claros olhos escondido.

(...)

ou

(...)

Quem pode livre ser, gentil Senhora,
vendo-vos com juízo sossegado,
Se o minino que de olhos é privado,
Nas mininas de vossos olhos mora?

Assim se reconciliam os olhos da amada como expressão de beleza e como causa de sofrimento que ela, alheia, não sabe que causa.

Por um lado, parece que os olhos resolvem o problema da incompatibilidade da Razão (que estaria para a fala, repito) com a Emoção (que não pode falar, apenas olha e vê).

Por outro lado, a poesia circunscrita ao visual não é aleatória por mais dois motivos: o primeiro deles é o fato de que no Renascimento as artes poéticas recebem e recomendam que se tome por princípio criador a **imitação**, que é mais uma forma de legitimar e controlar o que vai ser escrito na esfera do ficcional. Mas, sem questionar as causas subjacentes dessa necessidade de credibilizar o discurso literário, a imitação circunscribe o ato da criação ao visual, metaforicamente: imito aquilo que vejo (e que me é permitido imitar). Essa metáfora que substitui o criar pelo ver, se a levarmos a extremos, renderá que o eu da subjetividade se exterioriza numa relação espetacular com o modelo. O eu diferenciado e diferenciador anula-se no modelo que é dado previamente.

O segundo motivo que explica e justifica a recorrência ao visual é o fato de que até fins do século XVI a semelhança desempenha um papel construtivo no saber da cultura ocidental. A representação oferecia-se como uma **repetição**, e são comuns as expressões **teatro da vida** ou **espelho do mundo** — e novamente estamos na esfera do visual. A episteme renascentista se funda na similitude que comprova o caráter universal do mundo: tudo se assemelha, se convém, se atrai e se aproxima por **conveniência, emulação, analogia e simpatia**, como demonstra Michel Foucault. Importa observar que através do jogo dessas quatro similitudes o mundo permanece o mesmo e fechado sobre si.

Não vamos esquecer que desde o século XV, mais especificamente 1415, com a tomada de Ceuta, Portugal se dedica à conquista, e por conseqüência, ao conhecimento de outros espaços, outras gentes, outros costumes, outras línguas — os relatos de viagens posteriormente vão pôr fim a esse mundo igual a si mesmo.

O próprio Camões, e aqui sim a biografia atesta e confirma, esteve por outros mares, viu outras gentes, conheceu outras verdades.

E qual a mensagem que nos deixa? Nada nos revela de toda essa alteridade? Paradoxalmente, por um lado, coerentemente por outro, não. Não nos “diz” nada, mas nos mostra que chega ao fim um determinado modo de dizer as coisas. Romper com o ser de um tempo é romper com o falar desse tempo. Camões não rompe, sob pena de não poder dizer nada. (Na Sextina, questiona-se: “(. . .) Para que falo, / Se lograr-me não pude de meus olhos?”)

Contudo, fecha genialmente o ciclo: como homem de seu tempo, contemporâneo de si mesmo, escreve **Os lusíadas** que contam não a história do Outro, mas a do Mesmo, dos portugueses, num debruçar-se sobre o passado que enaltece, justifica e explica o presente (sem, contudo, deixar de ter

uma visão crítica). Foi a hora e a vez da epopéia lusitana — e das demais também. Daí para frente a História é outra e outros são os discursos.

Na lírica, por sua vez, obsessivamente, faz uso dos olhos e assinala que o tempo das similitudes chegara ao fim também, porque ele já havia vivido e visto, testemunhado e experimentado que já não era mais possível crer naqueles sinais. Quem vivesse, veria.

ABSTRACT

“Claros olhos, claro enigma” interprets Camões lyric poetry, pointing out the great occurrence of the word eyes and its semantic correspondents. At first, the theme is seen as belonging to Portuguese lyric poetry tradition to then interpret it with other Renaissance dominating elements.

BIBLIOGRAFIA CONSULTADA:

- BERARDINELLI, Cleonice S. da Motta. *Sonetos de Camões*. Lisboa-Paris — Rio de Janeiro, Centre Culturel Portugais/Fundação Casa de Rui Barbosa, 1980.
- . *Estudos camonianos*. Rio de Janeiro, Fundação Casa de Rui Barbosa, 1973.
- COSTA LIMA, Luiz. *O controle do imaginário. Razão e imaginação no ocidente*. São Paulo, Brasiliense, 1984.
- FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas*. Lisboa, Portugalia, s.d.
- PIMPÃO, A.J. da Costa. *Rimas, de Luís de Camões*. 3 Ed. Coimbra, Atlântida, 1973.
- . *Cançãoeiro D'el — Rei D. Dinis (Antologia)*. Coimbra, Atlântida, 1960.
- LAPA, Rodrigues. *Florilégio do Cançãoeiro de Resende*. 4. Ed. Lisboa, Seara Nova, 1973.
- SÁ DE MIRANDA. *Poesias escolhidas. Sel. pref e notas de Rodrigues Lapa*. Belo Horizonte, Itatiaia, 1960.
- HAUSER, Arnold. *História social da literatura e da arte*. São Paulo, Mestre Jou, (1972), V. 1.