Adelina Joaquina Fernandes

O Amor na Cultura Portuguesa
- Camões e António Ferreira -

Universidade de Trás-os-Montes e Alto Douro
Vila Real 2010

Departamento de Letras da Universidade de Trás-os-Montes e Alto Douro

O Amor na Cultura Portuguesa
- Camões e António Ferreira -

Adelina Joaquina Fernandes

Dissertação Apresentada para Obtenção do Grau de Mestre em Cultura Portuguesa

Professora Orientadora: Prof.ª Doutora Maria Luísa de Castro Soares

Vila Real 2010

Índice Geral

Índice Geral 3

AGradecimentos 4

Resumo 5

Abstract 7

Introdução 10

I- O Amor – uma breve perspectiva diacrónica 13

I.1-Da Idade Média ao séc. XVI 13

I.2- Do séc. XVI aos nossos dias 28

II- Amor e saudade no séc. XVI 46

II.1 – Amor 46

II.2 – Saudade 54

III- A Expressão do Amor e da Saudade na Lírica de Camões
e na Tragédia de António Ferreira 61

III.1- Camões 61

III. 2- António Ferreira 82

Conclusão 123

Referências Bibliográficas 128

Agradecimentos

Fazer um trabalho de investigação, ainda que modesto, jamais é um processo isolado. Directa ou indirectamente, os que nos cercam testemunham e partilham as nossas incertezas e angústias, mas também a satisfação e sentimento de vitória pelo trabalho concluído.

Este é o momento de lembrar que a nossa investigação e crescimento pessoal passam sempre pelas relações que criámos com aqueles com os quais nos cruzamos.

Muitos e variados foram os constrangimentos à realização desta dissertação, porém, nunca foi nossa intenção desistir. Para isso, contribuíram também todos aqueles de quem sempre recebemos apoio e aos quais dirigimos os nossos sinceros agradecimentos. Agradecemos a quem percorreu as diferentes etapas deste projecto connosco:

À minha orientadora, Prof.ª Doutora Maria Luísa Castro Soares, pelo apoio e compreensão, em termos pessoais e académicos.

Ao Prof. Doutor Fernando Moreira, Director do Mestrado em Cultura Portuguesa, pela disponibilidade manifestada ao longo da investigação.

Às minhas amigas, que me apoiaram e incentivaram, dando-me força para nunca desistir e pela compreensão que sempre demonstraram nos momentos em que não me era possível estar com elas.

À minha família, pelo amor, apoio incondicional, e por me devolver o equilíbrio e serenidade quando estes faltavam.

Resumo

Partimos da tese principal, centrada na temática amorosa, como um aspecto da cultura que na literatura se representa.

Tema de eleição da totalidade de poetas e prosadores, o Amor está no epicentro deste trabalho.

Na Idade Média, as cantigas trovadorescas e a poesia palaciana dão-nos a conhecer o amor cortês, caracterizado pela exaltação dos atributos da mulher amada, que, muitas vezes, ostenta uma posição superior à do homem.

O platonismo e o petrarquismo influenciam a forma como os autores renascentistas tratam o tema do amor. O platonismo penetra na poesia através do *dolce stil nuovo,* com Dante. O petrarquismo domina toda a literatura europeia do século XVI, convergindo num novo erotismo. Patenteia sentimentos antagónicos, como o prazer do sofrimento amoroso, a ausência - que agudiza o desejo - e a insatisfação atormentada do amador.

Como algo complexo e multifacetado, é assim que a literatura amorosa do século da razão e do rigor formal nos apresenta o amor. Vivem-se e plasmam-se nas grandes tragédias da época os amores fatais e tumultuosos, em que a paixão do amor priva o homem do domínio sobre si próprio.

A reabilitação das paixões humanas tem lugar no século das luzes. Impera uma sensibilidade que faz adivinhar o idealismo romântico do século XIX, idealismo que deforma a verdade, por razões estéticas ou sentimentais. Daí a reacção realista e naturalista, que vai disciplinar o romantismo espontâneo e desembocar no simbolismo.

Esta complexidade de tendências na literatura da época revela, igualmente, formas diferenciadas de viver o amor ressaltando, porém, o amor romântico, protagonizado pelo herói romântico dos romances históricos. A reacção realista, embora não anule o *amor-paixão,* deixa-o de certa forma sufocado, perdendo assim a sua força.

Na cultura ocidental dos tempos modernos, o ser humano, numa constante procura de si próprio, vive um amor labiríntico, tentando caminhar em direcção à própria alma. Todavia, na sua dificuldade em firmar relações estáveis e autênticas, imerso na busca da ascensão social, não vivencia já o ardor da paixão de *Vénus* e *Marte,* nem realiza a união de *Psique* e *Eros.*

Vénus é também a musa inspiradora da lírica camoniana. É uma lírica, cujo ideal amoroso está fatalmente marcado pelo mito do *amor-paixão*, eterno paradigma de *Tristão* e *Isolda.* A impossibilidade da satisfação deste modelo de amor, representada pela ausência da amada, gera em Camões uma insatisfação que faz perdurar o amor. É o petrarquismo que se traduz pelo amor disfórico e ausente, amor que nega a si próprio essa satisfação. A dialéctica do amor e do desejo em Camões desenvolve-se entre a razão e os sentidos, numa incessante busca da síntese amorosa.

Neste estudo, privilegiamos também o tema do amor na tragédia *Castro*, de António Ferreira, que coloca em confronto o Amor e a Razão de Estado, do qual sai vitorioso o amor, já que ele, na sua transcendentalidade, perdura para além da morte de *Inês*.

O entendimento da saudade como sentimento intimamente ligado ao amor leva-nos a encará-la não só de acordo com o platonismo, como condição para o aperfeiçoamento, mas como insuportável ausência, nos moldes petrarquistas.

Tema fulcral deste trabalho, o Amor é o eterno móbil inspirador das mais belas criações literárias daqueles que escolhem a literatura para expressar sentimentos e emoções.

Abstract

We depart from the main thesis centered in the love thematic as an aspect of culture represented in literature. An election subject among poets and troubadours, love finds its place in the very centre of this work.

In the middle age, troubadours'' songs and palatial poetry showed us courtly love, where we can identify beloved woman attributes that, often, holds a superior position in relation to man.

Platonism and Petrachism have influenced the way Renaissance authors treat love. Platonism penetrates in poetry through the "dolce still nouvo", with Dante. Petrachism dominates all XVI century literature converging in a new eroticism. It shows opposite feelings, as pleasure from love distress, the absence that sharpens desire and a tormented insatisfaction.

Both complex and multifaceted, that's how loving literature of the reason and formal rigor century presents love: in great epoch tragedies –fatal and tumultuous love affairs where passion deprived man from its own domain.

Human passion regeneration takes place in the Century of Light. A new sensitivity, foreseeing the romantic idealism of the XIX century, is rising now. Thereby, the realistic and naturalistic reaction will be disciplinant on the spontaneous romanticism and origins symbolism.

This complexity of literary tendencies reveals, at this time, different ways of experiencing love, though romantic love is performed by the romantic hero type from the historical novels. According to the realistic reaction, even though passionate love is not voided, it is, in a way, asphyxiated, losing its strength.

In modern eastern cultures, human beings, in a constant search of themselves, live in a labyrinth love trying to walk towards their own soul. However, because of their incapability of firming stable and authentic relations, looking for social promotion, they aren't living the passion of Venus and Mars or the union of Psyche and Eros anymore.

Venus also inspires Camões' lyric. It's a lyric with an ideal fatefully marked by the myth of passionate love – eternal paradigm of *Tristan* and *Isulde*.The impossibility of being satisfied with this model of love, represented by the absence of the lover, generates an insatisfaction that makes love last in time.

It's the reflection of Petrarchism reflected in the dysphoric and absent love, in the denial of love, denying even its own satisfaction. Dialectics amongst love and desire in Camões are developed between reason and senses, in a constant search for loving synthesis.

In the current study we also prorogate the theme of love in Castro, of António Ferreira , an author that puts in opposition Love and Reason of State from which love comes out victorious because it lasts beyond Ines' death.

The meaning of absence as a feeling deeply connected to love makes us perspective it, not only accordingly to the platonic way – condition for perfectionism – but as an understandable absence so to the Petrarchism view.

Love, as the main object of this work, is the eternal origin and inspiration of the most beautiful literary creations of those who chose literature to express feelings and emotions.

O Amor na Cultura Portuguesa
- Camões e António Ferreira –

Amor é um brando efeito
Que Deus pôs no mundo e a Natureza
Para aumentar as cousas que criou.
De Amor está sujeito
Tudo quanto possui a redondeza;
Por ele conservou
A causa principal o mundo amado,
Donde o pai famulento foi deitado.
As cousas ele as ata e as conforma;
Com o mundo reforma
A matéria. Quem há que não o veja?
Quanto meu mal deseja, sempre forma.

(…)

Camões, *Écloga II*

(…)

Quando Amor nasceu,
Nasceu ao Mundo vida,
Claros raios de sol, luz às estrelas.
O céu resplandeceu,
E de sua luz vencida
A escuridão mostrou as cousas belas.
Aquela, que subida
Está na terceira esfera,
Do bravo mar nascida,
Amor ao Mundo dá, doce amor gera.
Por amor s'orna a terra
D'águas, e de verdura,
Às árvores dá folhas, cor às flores.

(…)

António Ferreira, *Castro*, (Coro I)

Introdução

Fazer um trabalho de investigação pressupõe, naturalmente, uma certa inquietação interior, pois as expectativas são normalmente elevadas e, muitas vezes, o resultado fica aquém do desejado.

A importância e beleza do tema em estudo constituem uma motivação acrescida para a elaboração desta dissertação. O interesse pessoal está, neste caso, direccionado para o estudo das relações humanas, especificamente, para a problemática do amor. Não é difícil compreender a preferência pela escolha deste tema. Primeiramente, porque ele é, desde os tempos mais remotos, a fonte de inspiração de poetas, trovadores, dramaturgos, pintores e de todos aqueles que vêem na arte a forma mais elevada e sublime de expressar as emoções humanas. E ainda porque achamos poder dar um modesto contributo para o aprofundamento da temática amorosa, propiciando uma perspectiva mais lúcida e humana de olhar para o amor, encarando-o como um eventual meio para a consciencialização de uma vida mais plena e feliz.

O amor é um sentimento universal, que mora no coração da criatura humana desde a origem dos tempos, transformando-se pela acção do próprio homem, facto que dificulta talvez a submissão deste sentimento a significações limitadas e reducionistas.

O homem actual vive as permanentes transformações da sua época. É um homem cheio de interrogações existenciais, contestando permanentemente os valores que, não raro, lhe parecem desfasados do seu tempo. Na verdade, desde sempre, o ser humano tem vivido em constante debate interno com esse sentimento a que chamamos amor, questionando-o, mas sem nunca conseguir resistir-lhe. Em cada período da história, construiu-se uma representação psíquica e cultural do amor, oferecendo uma perspectiva de oportunidades e proibições.

No campo da literatura, o amor agita-se entre poemas, dramas e tragédias, nunca passando despercebido nas páginas das obras dos maiores génios. Tal é o caso de Camões e António Ferreira, os dois autores que se estudam neste trabalho.

Não é, de modo algum, nossa intenção fazer uma abordagem profunda e exaustiva da temática amorosa no campo da análise literária. Propomo-nos, sim, fazer um estudo do tema numa perspectiva cultural e diacrónica, detendo-nos um pouco mais no maior lírico luso de sempre e no nosso genial tragediógrafo.

O percurso do estudo da temática amorosa neste trabalho irá desenvolver-se, primeiramente, num sumário relato diacrónico, desde a Idade Média, numa breve abordagem ao amor cortês, até aos nossos dias, passando pelo Renascimento literário, pelo racionalismo do século XVII, pelo século das Luzes e pelo Romantismo.

Numa segunda fase, iremos tratar o tema do amor, baseando-nos na ideologia amorosa da poesia lírica de Camões e da eloquente tragédia sobre a morte de *D. Inês de Castro*, de António Ferreira. Estes dois imortais e emblemáticos autores portugueses transportam-nos para as vivências amorosas das personagens, levando-nos a participar dos seus momentos de felicidade, mas também das suas angústias e dores, num percurso verosímil e emotivo, que transporta o leitor para um universo do qual não pode separar-se para manter a sua integridade – o seu sentir.

Na Idade Média, o amor está presente como tema nas cantigas trovadorescas e na poesia palaciana. A maior parte da literatura amorosa da época transmite-nos uma imagem idealizada da mulher, colocada num pedestal. Outras vezes, existe reciprocidade no relacionamento amoroso ou mesmo o afastamento do amado. O amor cortês enaltece os atributos da mulher amada, que é suserana e senhora do seu amado, o vassalo (Soares 2007: 64-65).

Baseando-nos na filosofia do Renascimento, iremos revelar a importância do platonismo e do petrarquismo, correntes que dominam as teorias amorosas vigentes na época. A influência do poeta italiano Petrarca prevalece e atinge a maior parte dos poetas que cantam o amor, nomeadamente, Camões e António Ferreira. Com ele, a linguagem do amor transforma-se na retórica do coração humano, eternizando-se como mestre ímpar da manifestação artística do sofrimento amoroso. Na sua lírica, adopta, por vezes, o *dolce stil nouvo* como expressão do sentimento amoroso, ao mesmo tempo que cria uma imagem da mulher perfeita, idealizada, protagonista do amor espiritual.

O racionalismo do século XVII aponta para uma ideologia amorosa baseada nas adversidades no amor. Destacam-se os grandes amores fatídicos, que integram as tragédias mais simbólicas da época, onde as paixões são narradas com o intuito de evidenciar todo o desconcerto de que são a causa.

O século das Luzes traz-nos a reabilitação das paixões humanas. Verificaremos que o amor da razão, que reinou no século precedente, irá dar lugar à sensibilidade, na época do despertar filosófico. É nítida a divisão entre corpo e espírito, que decorre da cisão entre o espírito e a alma crente. O *Deus do Amor* já não representa o destino inexorável. O pudor é uma barreira natural, preserva-se o essencial para a expressão do desejo, já

não para a do amor. Já pouco é proibido. Ama-se mais com a razão do que com o coração.

O sentimento amoroso tem um lugar proeminente na cena literária e cultural da época do Romantismo. Vive-se um sentimento avassalador, que conduz à felicidade quando abençoado socialmente, ou à loucura e morte, quando o par amoroso tenta afrontar os pilares conservadores, resgatando a coita medieval.

Nascido do idealismo romântico, o Realismo surge como reacção ao movimento que deforma, por vezes, a verdade por razões estéticas e sentimentais. Em estreita relação com o positivismo e o cientismo, esta nova tendência vai preconizar o respeito pela realidade, estuda o ser humano a partir do seu comportamento, do seu meio, à luz de teorias sociais ou psicológicas do sonho, da imaginação, da metafísica.

Os tempos modernos vivem a crise do ser, que se consome nos enredos do maquinismo, do desenvolvimento, do sensualismo, da imagem, desvendando os desacertos que envolvem as relações amorosas.

Hoje, a união de dois seres deixou de ser defendida por um processo de imposições sociais, somente pode fundamentar-se, desde agora, em decisões pessoais. Significa que o amor se estabelece, verdadeiramente, num conceito individual de felicidade, ideia que se presume, à partida, seja comum aos dois amantes.

Encontram-se no berço da mitologia dois pares que, simbolicamente, expressam o percurso amoroso, aqui circunscrito à análise de textos da Literatura portuguesa. *Vénus* e *Marte* representam a vivência da paixão avassaladora, da sedução envolvente, capaz de romper os interditos sociais. *Eros* e *Psique*, a expressão do amor, conjugando a realização carnal com o encontro espiritual, amor publicamente assumido e abençoado pelos *deuses no Olimpo*.

Seja na literatura ou em qualquer outra manifestação artística, o tema do Amor vai ser sempre o tema preferido de poetas, prosadores e de todos aqueles que sentido ou plasmado nas grandes obras literárias se servem deste sentimento para tentar resgatar o mito do Amor, numa constante busca de *Eros.*

I- O Amor – Uma perspectiva diacrónica

I.1-Da Idade Média ao séc. XVI

Considerada pelos historiadores, até ao final do séc. XVIII, como a idade das trevas e da anarquia, a Idade Média é o momento em que surge a Literatura Portuguesa. Presenteia-nos com variados textos, como as cantigas trovadorescas e a poesia palaciana. Em todas as cortes europeias, impera o lirismo trovadoresco, estendendo-se a Portugal, começando com a influência de trovadores italianos e desenvolvendo-se com D. Dinis, que faz uma imitação clara da poética provençal (Braga s/d: 160).

É no séc. XII que se forma a nacionalidade portuguesa e, simultaneamente, emerge a literatura lusa, trazendo consigo os traços de uma época fértil no crescimento das literaturas românicas. As Canções subjectivas do lirismo trovadoresco são difundidas pela língua escrita, ao mesmo tempo que se assiste a uma preponderância da cultura latina eclesiástica e erudita.

Devido à sua cultura senhorial e clerical e à riqueza dos seus princípios tradicionais, pertenceu à França a supremacia na formação de todas as literaturas modernas. Dados históricos provam que todas as literaturas românicas e germânicas tiveram origem na imitação das Canções, de um excessivo subjectivismo e de um refinado artifício poético, escritas na língua *d'oc*. (Idem, 171).

A literatura medieval não oferece apenas uma única imagem do amor. Todavia, é nesta época que nasce o amor cortês, exaltação espiritual e sensual das relações entre o homem e a mulher e que constitui uma originalidade absoluta, quer no domínio literário, quer no social. Isto não revela que o sentimento amoroso não fizesse parte de outras culturas, como se pode verificar através da poesia neolatina dos *goliardos*, dos *clérigos vagantes (clerici vagi)* do séc. X e do folclore do sul da Europa, de ascendência árabe, bem como as tradições populares, em que a sensualidade está bem patente (Duby 1991: 105-106).

O amor cavalheiresco contemporâneo dos trovadores determina, seguramente, a origem da erótica provençal. Esta exige que o amante seja inteiramente submisso à sua

dama, transpondo para o plano amoroso determinadas qualidades viris como a coragem, a lealdade e a generosidade (Idem, 107).

Pernoud (1984: 80), que considera o amor uma invenção do séc. XII, refere que é nesse amor que tem origem tudo o que de relevante se concretizou nessa época, já que é desse sentimento que provém tudo o que representa o bem.

> Tudo o que de importante se realiza neste século é inconcebível se não tem origem no amor. Se não fosse possível aos homens revelar às damas, quando o desejam, os segredos do seu coração, o amor seria inteiramente aniquilado, o amor que é reconhecido por todos como fonte e origem de todo o bem; e ninguém poderá vir em auxílio de outrem; todas as obras de cortesia permanecerão desconhecidas dos homens. (Pernoud 1984: 80)

Para Huizinga (s/d: 80), não seria justo considerar parciais ou levianos os princípios religiosos da cavalaria, nomeadamente, a compaixão, a fidelidade e a justiça, revelando-se estes fundamentais para consolidar o ideal cortês. No entanto, este ideal não poderia ter sido consolidado sem o amor, permanentemente reacendido. Esses símbolos de compaixão, de sacrifício e de fidelidade que caracterizam a cavalaria são, não só do foro religioso, mas erótico.

Para além da arte e da literatura, também a própria vida aprimora o sentimento amoroso: o amor busca incansavelmente o romantismo e a sublimação nas conversas da corte, nos jogos, nos desportos. É, efectivamente, na vida que se manifesta o aspecto cavalheiresco do amor, antes de se exprimir na arte literária. O herói sente necessidade de sofrer pela amada, de exibir a sua coragem, de correr riscos, transmutando a sua sensualidade no desejo de sacrifício. Este herói quer salvar do perigo ou do desespero o objecto do seu desejo, a sua amada.

Segundo o mesmo autor, para o herói cavalheiresco, existe ainda o estímulo de defender a virgindade da dama em perigo, que é preciso proteger a qualquer custo. É o jovem herói libertando a virgem, lutando e vencendo o seu rival. Deste modo, o motivo carnal está sempre subjacente (Idem, 81).

De acordo com Correia (s/d: 16), a nobreza da alma é compatível com o conceito de amor cortês, sendo que este considera o amor uma causa de elevação da alma, transformando o vilão em cortês, através da sublimação amorosa. Os trovadores conferem às damas determinados predicados, *mesura, prez*, *formosura*, *riqueza*, que equivalem aos planos constituídos pela *epideixis*, utilizados, desde o período helenista, para o louvor dos monarcas. Enquanto os clássicos, os poetas *médio-latinos* encaravam

o amor como uma perturbação dos sentidos, factor de instabilidade para a pessoa, para os trovadores, o amor é um êxtase místico que ultrapassa o indivíduo como ser material, chegando a ser um meio de redenção. Já no séc. XI, os árabes da Andaluzia tinham conhecimento dos temas principais dos poetas *occitânicos*:

> O pseudónimo poético da mulher; uma concepção idêntica da joy trovadoresca em oposição ao amor doloroso; o custódio da mulher ao serviço do marido ou do rival; o detractor dos amantes responsável pela sua desdita, contra a qual o enamorado desafoga a sua aversão; a superioridade do ser amado; o serviço amoroso e o amor sem recompensa.
>
> (Correia s/d: 16)

Correia (s/d: 17) refere ainda que era na prosa ou nos poemas clássicos que os poetas árabes espalhavam as tonalidades de um amor platónico, que vêm coincidir com o *ascetismo* amoroso dos trovadores do Sul de França. Mesmo assim, o amor provençal distancia-se daqueles por aclamar a mulher como o único ser que consegue despertar a alma para o seu destino transcendental, ao invés da poesia árabe, que eleva a beleza viril a um valor universal e *ontológico.* A passagem da poesia popular dos jograis para o refinado lirismo cortês é explicada pela *joy trovadoresca*, pela qual os trovadores expressam a elevação que o amor suscita nas almas purificadas.

Os trovadores explicavam o seu sentimento amoroso e apaixonado através da doutrina filosófica da *razão de amor,* vinda de Arnald de Merveil até Dante, mostrando a figura mística do modelo da *Virgem* e a *cortesanesca* da *Dama,* ascendendo à representação simbólica das *Beatrizes* e das *Lauras.* Esta filosofia platónica influenciou a doutrina do amor apreendida por D. Dinis. Uma recente poesia lírica *cortesanesca* é infundida pelo ideal do amor, que surgiu no final do séc. XII e que veio completar o *individualismo heróico da Honra*. É um conceito que considera o amor como a origem dos valores corteses, cria uma força enobrecedora, em que o amante se deve tornar digno do ser amado, através da prática dos valores da *Valentia* e da *Cortesia* e só assim deve devotar-se, visto ter como objectivo realizar o ideal cavaleiresco. A ascendência dos trovadores provençais pela doutrina do amor, que proclamam e os inspira, é comprovada pela Canção:

> Proenças soem mui ben de trobar,
> E dizem elles que é com amor;
> Mais os que trobam no tempo da frol
> E nome n outro, sei eu bemm que nom
> Am tam grã coita no seu coraçon
> Qual m'eu por mha senhor vejo levar.

Pero que trobam e sabem loar
Sãs senhores o mais e melhor
Que elles pódem, sõo sabedor
Que os que trobam quand' a frol sazon
A, e non ante, se Deus mi perdon'
Nom am tal coita qual eu sei sem par.

Cá os que trobam e que s' alegrar
Vam em o tempo que tem a calor
A frol comsigu' e tanto que se for
Aquel tempo, logu' en trobar razon
Non am, nen vivem em qual perdiçom
Oj' eu vivo, que pois m' a de matar

(Canção XLVII,Vat., nº127Apud Braga s/d: 228).

Os trovadores consideravam o amor como o princípio inspirador da poesia provençal, uma verdadeira arte, que aperfeiçoavam até à minúcia. Foram assim apresentados aos trovadores uma completa *retórica* e uma *casuística do amor*, uma *dialéctica das paixões* e um *código de cortesia*, onde os sentimentos se encontravam classificados e organizados. A etiqueta cortês da corte, que os poetas provençais ensinavam, era uma verdadeira estratégia serviçal. O dever do apaixonado era merecer o ser amado e servi-lo pela sua cortesia. O sentimento amoroso não é já uma paixão, transforma-se em arte (Idem, 229).

O cavaleiro cortês nobre e bem ensinado é merecedor de conhecer uma experiência mais profunda, que vai transformar a sua vida e tornar-se o centro dela, a do *fino amor*. O puro amor, *fine amour,* dos trovadores surge nos finais do séc. XI, numa sociedade que herdou várias imagens do amor. Este é considerado como uma força destrutiva, uma doença do indivíduo, uma impetuosidade que ameaça fazer obscurecer a razão. O verdadeiro sábio deve proteger-se de uma paixão, cujas vítimas míticas têm a fraqueza da mulher. Pode também proteger-se da loucura amorosa, não a levando demasiado a sério, atitude proposta pela *Arte de Amar* de Ovídio, que reduz o amor a um jogo, a uma diversão superficial, em que o apaixonado evita comprometer-se. É precisamente o que acontece com os clérigos *goliards* no séc. XII que, nos seus versos latinos, cantam o prazer com um ardor muito superior ao talento do poeta latino (Badel 1969: 83).

Para o autor, as lendas bretãs ilustram bem a crença comum de que o amor é um destino sofrido, uma desgraça, que faz conturbar a razão do indivíduo e põe em perigo a ordem social. A Igreja da era medieval considerava que o amor estava na origem dos adultérios, que são um verdadeiro atentado à instituição sagrada do casamento e

arruínam a saúde da alma. Deste modo, não é, de todo, estranho que, ao longo da Idade Média, a sabedoria popular dos provérbios e das fábulas satirizassem a mulher e o amor. Os trovadores produzem então uma inversão profunda dos valores. Para eles, o amor não é loucura, mas sim razão, ele é a fonte de todas as virtudes. Amar exalta as capacidades do indivíduo, está na origem de todo o bem e torna o homem alegre e cortês, franco e nobre, humilde e orgulhoso, ao mesmo tempo que inspira a valentia. O homem que ama torna-se mais sábio, mais evoluído, caminha para o aperfeiçoamento espiritual:

> Il ne s'agit pas de n'importe quel amour, mais de la bonne amour, de la fine amour, nous dirons, par convention, de l'amour courtois. Il est réservé à une elite capable d'inventer une technique raffinée qui permette au désir d'être le principe d'un progrès spirituel. L'homme digne de ce nom ne saurait l'ignorer longtemps; ils sont vite punis ceux qui feignent, tel Guigemar,telle Soredamors dansCligès de le dedaigner. Aimer c'est la sagesse même(Ibidem,85)

O amor cortês não é, de todo, platónico, é um amor completo, de corpo e alma. Mas, para que o amor se dignifique, é preciso que o desejo permaneça insatisfeito e que o amante coloque a sua força de viver nessa insatisfação, fazendo dela o princípio de um aperfeiçoamento moral. O sentimento amoroso aumenta, de acordo com a disciplina que se impõe e das dificuldades que encontra. Pode nascer num instante e mesmo sem nunca ter visto o ser amado, pode nascer através do conhecimento das suas virtudes.

O amante cortês aplica regras de medida e sensatez, refreando os seus sentimentos e a sua manifestação. Não ultrapassa os limites estabelecidos, por ele próprio, demonstrando sempre um comportamento contido e recatado. Qualquer uma das fases do namoro (troca de olhares, pressão da mão, beijo) determina para ele um período de recolhimento.

O amor cortês é uma arte onde impera o refinamento e a delicadeza, o que não impede que se manifeste toda a força dos sentimentos, nada tendo a ver com a simples galanteria. O homem deve, com o seu entendimento, mobilizar-se, de forma a aprofundar o amor. O princípio do canto cortês encerra este desejo e, ao construir um poema, está-se a viver plenamente o amor (Ibidem, 86).

De acordo com o mesmo autor, a diversidade de obstáculos à satisfação do desejo amoroso é vasta e exterior aos amantes. Os impedimentos à materialização do amor cortês entre o homem e a mulher podem ter origem nas desigualdades sociais, quando o amante é de uma condição social inferior à da mulher. Mas, mesmo que os

dois amantes fossem do mesmo nível social, o homem considerava-se moralmente indigno da sua dama, sentindo-se no dever de possuir sólidos valores para lhe agradar. Outros constrangimentos impediam a realização amorosa, como a idade, o estado civil e o distanciamento em termos de espaço.

Em relação à moral trovadoresca e de acordo com alguns ideólogos, nomeadamente *André de Chapelin*, só através do adultério pode haver realização amorosa, já que não se ama o que se possui. Um marido não saberia amar a sua esposa. Vários romances comprovam isso: *Lancelot* de Chrétien, *Tristan* de Thomas, *Flamenca*, entre outros. No entanto, Chrétien defende o casamento por amor, explicando que o matrimónio é uma prova para o amor, mas que este pode sair dele enriquecido. Muitos romances colocam em cena heróis e as suas amadas, com as quais acabam por casar. (Ibidem, 87).

Badel (1969: 87-88) acrescenta que o amor cortês não pode ser confinado a uma só definição. É sobre o seu significado mais do que sobre as suas formas que é preciso debruçar-se. Nas obras líricas, sobrevém nitidamente a ideia de que, para preencher a vida de um homem, bastará que ele sinta amor por um ser deste mundo. Todos os poderes do homem (os sentidos, o coração e a mente) participam de um único fervor: a *joy* dos trovadores. Nas obras romanescas, o amor cortês é confrontado com diferentes conceitos de amor, perdendo um pouco da sua pureza e do seu brilho.

Para Duby (1991: 109), o sentimento amoroso na Idade Média era a qualidade fundamental de todas as virtudes. Era importante a depuração do desejo, conformando-se o amador, muitas vezes, com um simples beijo. Tanto no contexto social como na intimidade amorosa, o amante digno servia incondicionalmente a sua dama. Tinha o dever de lhe agradar, de a amar e divinizar, de ser discreto e de lhe ser fiel. A amada, por sua vez, com amor, compensá-lo-ia, admirando a sua conduta. Praticamente tudo era consentido, à excepção do acto carnal, na sua essência. Na origem do encantamento amoroso aclamado pela poesia trovadoresca, o factor fundamental estava, na verdade, na união das almas.

Foi nos séculos XIII e XIV que a doutrina do amor cortês começou a deteriorar-se, por causa do repetido ataque da Igreja latina e do feudalismo francês e que veio a terminar na extinção da própria cultura provençal. Os católicos consideravam que a *erótica* do amor cortês era um ultraje, começando então a enaltecer o casamento por amor e a combater a exaltação dos afectos extraconjugais, contrários à noção de dignidade do indivíduo. Porém, a abundância histórica da poesia provençal e das suas

invenções sentimentais viria a resistir corajosamente, influenciando outras filosofias amorosas:

> Os seus temas, ao mesmo tempo feministas, carnais e espiritualistas, exerceram posteriormente uma influência considerável sobre as teorias literárias no Ocidente. De Petrarca aos cultistas e conceptistas, passando pelos neoplatónicos do Renascimento, nenhum conseguiu escapar completamente a esta influência. Estes jogos senhoriais proporcionavam a conservação da associação estreita entre o espírito cavalheiresco e a ideia do amor, na aristocracia europeia. Paralelamente, as práticas sexuais do folclore rural, indissoluvelmente castas e ardentes, atestavam a permanência da recordação dos trovadores. A sua lição viria a invadir completamente o mundo ocidental a partir de 1800, ao ritmo triunfal das conquistas do amor-paixão. Assim, a erótica de inspiração provençal, hoje espalhada universalmente, apesar de adulterada, merece a atenção dos observadores das sociedades actuais (Duby 1991: 112).

Duby (1991: 226-235) afirma que é sobretudo no séc. XII que o casamento se institui como um dos sete sacramentos da Igreja, em que os dirigentes conseguem que o *laicado* adopte o seu modelo de moral conjugal, aperfeiçoado e moderado. Aparece, ao mesmo tempo, o modelo antagónico no centro do qual se encontra o amor cortês. Existe, porém, um ponto em que leigos e membros do clero concordam: o valor da fidelidade conjugal. As conveniências limitam o impudor do homem aos tempos de mocidade ou de viuvez. Já a infidelidade da mulher é punida com a pena máxima, pois, como infiel, poderia propagar a herança de descendência a intrusos, procedentes de um sangue que não é o dos antepassados.

Com base nestes pressupostos, a mulher representa a tentação, a maldade, o pecado, é suspeita de ser detentora de heresias, de usar armas astuciosas, sortilégios, venenos, sendo, muitas vezes, olhada com desconfiança quando um marido morria de doença misteriosa. A mulher é vista como um ser arrebatado e insaciável, ao mesmo tempo que é considerada pelos cavaleiros como fraca, libertina e depravada, arrastando consigo a desgraça. É então que surge o casamento como um remédio para todos estes males. Através dele, a mulher é dignificada, torna-se mãe.

Soberana cativa do amor cortês, a mulher nobre é sublimada, é esposa e mãe, tornando-se, assim, a procriação a sua principal função. Esta função procriadora, embora seja o único papel positivo que lhe é reconhecido, confere-lhe um certo poder. A mulher consegue exercer a sua autoridade, pelo menos sobre os filhos mais novos. Muitas vezes, após ter tido vários filhos e já viúva, a mulher chefia, vitoriosa, o seu senhorio, em nome dos seus descendentes ainda de menor idade. A dama é, para além disso, o elemento principal do *jogo* que é, na época, o amor cortês e que se torna, no séc. XII, a principal ocupação lúdica, no seio das cortes onde reinavam os mais

importantes príncipes e onde tinham origem as modas palacianas. Estes jogos visam facultar a fuga do dia-a-dia, devido à corrupção das uniões comuns. Trata-se, na verdade, não só de uma advertência da Igreja contra a prática de gozos sensuais, mas também de uma provocação às repressões da moral conjugal. Afinal, se o desejo é realmente o estímulo do amor cortês, a realidade é que se aplica somente ao amor masculino (Idem, 236).

A mulher surge, deste modo, subjugada de todas as formas, nesta sociedade medieval, parecendo perfeitamente natural o domínio do homem sobre a mulher. No entanto, algumas consciências mais ousadas começam a ver uma certa paridade no que respeita ao amor de casal. Neste domínio, as duas ideologias, a da Igreja e a profana, tendem a reencontrar-se. A Igreja, por causa da aversão que sente pelo carnal, deseja privilegiar o *pacto das vontades* no casal, o acordo recíproco que constitui o matrimónio. No que respeita aos deveres impostos pelo casamento, a Igreja aclama a igualdade entre os dois cônjuges: homem e mulher foram criados iguais e foi o *pecado* que esteve na origem do domínio masculino, cessando este domínio no acto matrimonial, em que ambos detêm igualmente o poder sobre o corpo do outro. Só nos finais do séc. XIII, na segunda parte do *Romance da Rosa*, é que os trovadores avançam ao encontro do pensamento de que a união dos corpos só atinge a perfeição quando o *Amor* e *Vénus* se encontram (Ibidem, 237).

Segundo Rougemont (s/d: 29), o amor cortês surge a partir da reacção ao caos em relação às tradições medievais. No séc. XII, o casamento transforma-se numa forma de enriquecimento, contribuindo para aumentar o património através de dotes e heranças. Se o "*negócio*" não corria da melhor forma, a mulher era repudiada. O incesto servia de pretexto para esse repúdio, o que era comodamente aceite pela Igreja: a anulação era efectuada através de alegações, sem necessidade de muitas provas, da existência de parentesco. O amor cortês opõe a estes excessos, causadores de discórdias intermináveis e de guerras, uma fidelidade emancipada do casamento legítimo, assente só no amor, afirmando mesmo que existe um certo antagonismo entre o amor e o casamento. Essa fidelidade cortês opõe-se à satisfação do amor, enaltece o valor dos que se amam fora do matrimónio e dos que são contra ele.

Proveniente do Languedoque, toda a poesia europeia saiu dos trovadores do séc. XII. O poeta só podia ser trovador e era obrigado a falar e a aprender a língua do trovador, o provençal. Esta poesia representava a exaltação do amor infeliz. Quer na lírica *occitana* quer na de Dante e de Petrarca, o tema do amor feliz, realizado ou

satisfeito não tem lugar. É o amor vivido de forma eternamente insatisfeita, em que o poeta incessantemente se queixa e a sua dama se nega sempre. Profundamente retórica até na inspiração, a poesia trovadoresca, com as suas *leys d'amors* enaltece o amor fora do matrimónio, porque o amor significa apenas a união dos corpos, enquanto o verdadeiro Amor é o *Eros supremo*, é o êxtase da alma para a união feliz, muito para além de todo o amor que é possível sentir nesta vida. Por isso, pressupõe a castidade: *d'amor mou castitaz* e um ritual, *o domnei* ou *donnoi,* vassalagem amorosa. As leis da *cortezia* como o segredo, a paciência e a mesura, unem os amantes mas, sobretudo, a mulher fará do homem seu escravo. É o conceito do amor eternamente insatisfeito, traduzido por um lirismo que revela uma visão da mulher completamente adversa aos costumes tradicionais. O homem vê a mulher elevar-se acima de si próprio, transformando-se no seu ideal saudoso (Idem, 65).

Os conceitos de amor que a poesia provençal ilustra parecem estar em contradição com as condições em que essa mesma poesia aparece, não reflectindo, de todo, a realidade, já que os trovadores não colhiam nada da vida real.

Proveniente da poesia latina dos séculos XI e XII, para uns, ou com origem nas influências religiosas neo-platónicas, para outros, a fonte da lírica dos trovadores pode estar no ambiente religioso, que estabelecia as regras desse meio, incluindo as sociais: nas cortes reais predominavam os homens e nem todos podiam ser casados, o que originava uma idealização de um desejo difícil de concretizar (Ibidem, 67).

O séc. XII é dominado pelo grande acontecimento histórico já referido: o lirismo do *domnei,* que é acompanhado pelo desenvolvimento de uma poderosa heresia, a religião cátara. Rejeitando a *Encarnação* e o baptismo pela água, os cátaros, no momento da sua iniciação, comprometiam-se, entre outras coisas, a renunciar ao mundo, consagrando-se inteiramente a Deus, a nunca mentir, a não matar, a não comer animais e a renunciar a qualquer contacto com as esposas, no caso de serem casados. Estas restrições voluntárias, este corte com o mundo material conduzia-os a uma total consagração a Deus. Para eles, existia a mulher como instrumento de destruição da alma e a mulher como símbolo da pureza e divindade, *Mãe de Cristo*, pura e espiritual. Divididos em dois grupos, os *perfeitos* e os *crentes*, apenas os cátaros *crentes* podiam casar-se e viver no mundo condenado pelos *puros* (Ibidem, 68).

Aparentemente, poderia supor-se que existiam alguns elos entre trovadores e cátaros, já que tanto a *heresia* cátara como o amor cortês se desenvolveram ao mesmo tempo (século XII) e no mesmo lugar (Sul de França). Porém, parece nada haver em

comum entre os negros cátaros, cujo *ascetismo* os impedia de ter qualquer contacto com a mulher, e os claros trovadores, divertidos e arrebatados, cantando o amor, a madrugada, a natureza e a sua Dama (Ibidem, 70-72).

Os trovadores cantavam uma forma de amor que correspondia a uma condição moral muito difícil, resultante da conjuntura religiosa sobre a sexualidade dos *Perfeitos* e da oposição natural contra o conceito ortodoxo do casamento. O amor cortês poderia ser uma idealização do amor carnal, pois, no início e até finais do séc. XII, os poetas exprimiam o desejo sensual de uma forma exaltada e, muitas vezes, violenta. Alguns quiseram ver na lírica cortês uma expressão de sentimentos religiosos da época, pois estes tiveram enorme influência no conceito que se tem do amor.

Muitos quiseram que os poemas dos trovadores contivessem sinais *"realistas"* e descrições exactas da Dama amada. Jaufré de Rudel, príncipe de Blaye, expressa claramente que a sua Dama é uma invenção do seu espírito e que ela desaparece com a madrugada, apelidando-a, por outro lado, de "*princesa longínqua*" que ele deseja amar. Apesar desta ambiguidade, podemos sublinhar o facto de que as virtudes da *cortezia* – humildade, lealdade, respeito e fidelidade para com a Dama – estão aqui relacionadas claramente com a rejeição do amor carnal (Ibidem, 86-88).

De acordo com o mesmo autor, a exaltação da castidade pode originar excessos sensuais, sendo provável que esses excessos se tenham também gerado entre os Cátaros e os seus seguidores menos disciplinados, os trovadores. Os registos da Inquisição são disso testemunha, revelando que os Cátaros, tanto consideravam inofensivas as obscenidades mais grosseiras, como condenavam o matrimónio e todo o tráfico carnal, legal ou não. Ora, se os equívocos da paixão são de fonte religiosa e mística, por pretenderem transcender o Amor, favorecem o instinto carnal. Isto leva a concluir que o lirismo cortês foi, de certa forma, inspirado pelo ambiente religioso do *catarismo.*

Desde o séc. IX um resumo de *maniqueísmo iraniano,* de *neo-platonismo* e de *islamismo* tinha-se manifestado na poesia religiosa árabe, através de algumas metáforas eróticas que revelam semelhanças com as metáforas corteses. As representações míticas, contendo doutrinas *avésticas,* colocam em oposição o mundo da *Luz* e o mundo das *Trevas,* fundamental para os Cátaros e que se traduzia por uma retórica amorosa e cavalheiresca. Os místicos árabes persistem na necessidade de sustentar o segredo do *Amor divino,* denunciando incansavelmente os indiscretos. Esses indiscretos são suspeitos de maus intentos, denunciando eles próprios os amantes à autoridade ortodoxa (Ibidem, 94).

Na maior parte da poesia provençal, surgem personagens conhecidas por *losangiers* (maldizentes, indiscretos, espiões) de quem os *sábios comentadores* tentam livrar-se, dizendo que os amantes do séc. XII davam grande valor à discrição das suas uniões, distinguindo-os dos amantes dos restantes séculos. É afinal o enaltecimento da morte por amor que se torna o *leitmotiv* do lirismo místico árabe. A morte é a obscuridade da luz, o consumir das figuras enganadoras, a ligação da *Alma* e do *Amado*, a união com o *Ser absoluto.* Na verdade, o amor platónico foi exaltado por alguns clãs árabes, onde, por se enaltecer o desejo inocente, se morria de amor, segundo o versículo do Corão: " (…) Aquele que ama, que se abstém daquilo que é interdito, que guarda o seu amor secreto e que morre de seu segredo, esse morre mártir (…)". O amor *ohdri* irá transformar-se, primeiro, no sul de França e, depois, estendendo-se para Norte, no amor cortês (Ibidem, 95-96).

Rougemont (s/d: 98-100) refere que é importante aprofundar a problemática do amor cortês não só pela sua relevância para o Ocidente, mas também para a nossa conduta moral e religiosa. A nova forma de poesia oriunda do sul de França, pátria dos cátaros, exalta a *Dama dos pensamentos*, a concepção platónica do princípio feminino, a veneração do amor contra o matrimónio e a castidade. À ascensão forte e universal do Amor e do culto da mulher idealizada, a Igreja opõe uma fé e um culto que equivale ao mesmo anseio intenso, proveniente da alma colectiva. A partir do séc. XII, multiplicam-se as tentativas para instituir um culto da *Virgem Maria* que adquire, a partir dessa época, o título de *regina coeli*. O culto da *Virgem* equivalia a uma necessidade primordial para a Igreja atemorizada e asfixiada.

O mesmo autor acrescenta que, nesta época, o peso do poder patriarcal diminui a condição do filho à submissão cortês e moral: o fardo do proibido ligado à mãe (ao princípio feminino) proíbe o amor: tudo o que tem a ver com a mulher fica corrompido. A aversão pelo pai centra-se no criador e na sua criação – *matéria, carne*, *sexualidade procriadora* - ao mesmo tempo que um sentimento de veneração purificada pode encaminhar-se para a divindade. Ao estar em parte libertado, o amor pode enfim manifestar-se como um culto dedicado ao modelo divinal da mulher se essa *Deusa-Mãe* não deixar de ser pura e com a condição de fugir ao proibido. Podemos dar como exemplo o enfraquecimento dos laços medievais e patriarcais que têm lugar no séc. XII, no sul de França, a uma espécie de *pré-renascimento individualista* e a um aumento acentuado do culto do Amor.

Enquanto os cátaros condenavam o matrimónio e a sexualidade, os católicos consideravam a instituição do casamento como um sacramento, quando este assenta em alicerces de conveniência material e social, e se é imposto aos cônjuges, sem dar importância os seus próprios sentimentos. Simultaneamente, com o enfraquecimento da autoridade e dos poderes, dá-se à mulher a oportunidade de uma idealização e mesmo de um endeusamento do princípio feminino. Muitos trovadores eram cátaros que cantavam para *castelãs,* sob a urgência de apaziguar a consciência com trovas, menos pela expressão de um amor verdadeiro do que pela *antípoda espiritual* do casamento a que tinham sido forçadas (Idem, 102-103).

Brooke (1989:115) explica que a doutrina clerical relega para segundo plano o casamento, dando maior relevo à virgindade. Ainda que o sacramento do matrimónio tenha sido estabelecido por Deus, com o objectivo de ter descendentes e de promover a cura contra a sensualidade, os homens só deviam ter uma esposa de cada vez e apenas na ausência de prazer é que o acto carnal era benéfico.

É neste período que a nobreza laica europeia consente que a Igreja se aproprie quase totalmente da jurisdição da lei do matrimónio. Na verdade, a Igreja desejava instituir irreversivelmente a monogamia cristã sendo que, durante vários séculos, a lei da Igreja e a lei da nobreza permaneceram juntas. A instituição do domínio absoluto da Igreja sobre o matrimónio foi um processo extenso e controverso.

Na época medieval, embora ninguém colocasse em dúvida de que a consumação das relações carnais e a procriação dos filhos fizessem parte do casamento, colocou-se porém a questão de essa consumação ser ou não fundamental para que o matrimónio fosse considerado completo. Sendo um campo difícil de provar, pois apenas os próprios cônjuges podiam testemunhar se a consumação se tinha efectuado, isto dava azo a dúvidas e burlas, quando o casamento se dissolvia sem descendentes. A virgindade era considerada, por muitos, superior ao casamento e, para alguns, era particularmente digno ser-se virgem dentro do próprio casamento. Este comportamento era, no entanto, condenado por alguns que argumentavam que marido e mulher tinham uma obrigação de um para com o outro e que a entrega mútua incluía não só a união carnal, como todo género de parceria, sendo isso um dever do casamento (Idem, 119).

De acordo com o mesmo autor, nos começos e meados da Idade Média, os moralizadores da Igreja encaravam a união carnal como algo de pecaminoso, só se compreendendo pela vontade de ter filhos e que só era moralmente aceitável se não houvesse prazer nessa união. Já de meados a finais da Idade Média houve uma leve

transformação, convertendo-se o casamento numa instituição mais frequente, ao mesmo tempo que a relação carnal começou a ser admitida como fazendo parte dele. Continuava, porém, a caber ao enredo da lei do casamento, a anulação, caso aquele não tivesse sido consumado, mediante a recusa dos cônjuges. Para além da falta de relações carnais entre os cônjuges, também o facto de serem familiares próximos podia constituir motivo de anulação do casamento. Progressivamente, estas proibições foram dando lugar ao processo regular de dispensas papais. O objectivo principal destas proibições era impedir a herança dentro de um determinado grupo de parentes, um processo natural para preservar inteiras as heranças das famílias.

É em finais do séc. XI e princípio do séc. XII que encontramos pela primeira vez ritos matrimoniais, que se estenderam progressivamente a toda a Igreja ocidental, e se desenvolvem permanentes esforços, com o objectivo de conduzir os cônjuges a celebrar as cerimónias matrimoniais *in facie ecclesiae,* em público, perante a Igreja. O casamento só se converteu numa necessidade legal no século XVI, através do *Concílio de Trento*, que veio a ser ignorado pelas Igrejas protestantes. A Igreja e o pontificado agiram como juízes na questão do matrimónio e nos jogos conjugais da Europa católica medieval e, naturalmente, foram santificados e injuriados (Ibidem, 128).

Na sua abordagem sobre o casamento na Idade Média, Rougemont (s/d:247) refere que, nesta época, se confrontam duas morais: a da *sociedade cristianizada* e a da *cortesia herética*. Enquanto uma considerava o casamento como um sacramento, a outra proclamava um conjunto de qualidades com vista à sua condenação. O adultério era condenado pela Igreja, tendo chegado a ser considerado como uma heresia e um delito contra a ordem natural e cortês. O sacramento unia, simultaneamente, não só dois corpos, com o intuito de reprodução, mas também duas almas fiéis e duas pessoas jurídicas. O catolicismo contrapunha duas teses antagónicas: a virtude da procriação, a chamada *lei da espécie* e a virtude da castidade – *lei do espírito*. Uma descendência abundante é um símbolo de eleição para o *Antigo Testamento*, porém, para São Paulo, o que continua puro procede melhor do que aquele que contrai matrimónio, ainda que tenha sido abençoado pela Igreja.

O modo como era considerado, na época, o adultério foi inteiramente transformado pela manifestação da *paixão de Amor.* A teoria cátara não desejava justificar a falta em si, já que esta impunha a castidade. Constatamos, assim, que o símbolo do amor cortês por uma Dama era um amor espiritual, um amor incompatível com o casamento carnal. Na verdade, a instituição do matrimónio apoiava-se em

conjuntos de valores que lhe impunham leis de teor sagrado, social e religioso. O adultério converte-se em tema de estudos psicológicos ou de diversões teatrais. A fidelidade no matrimónio assume contornos caricatos e, muitas vezes, passivos (Idem, 249-250).

O autor refere ainda que os trovadores, além de exaltarem a sua sensualidade natural, tornando o amor cortês puramente sensual, também cantam o amor infeliz, onde o misticismo se mistura e conjuga com a infelicidade. O amor místico aproxima os amantes, contudo, o amor cortês afasta-os. Na verdade, é por causa desse amor místico que os amantes corteses estão apartados no mundo terreno. A sensualidade do amor cortês está bem patente, nesta estrofe de Thibaut de Champagne:

> Doce senhora, se vós quisésseis uma tarde
> Mais prazer me teríeis dado
> Que jamais Tristão, que o tentou obter,
> Pôde alcançar em qualquer dia do ano.
>
> (Champagne apud Rougemont s/d: 298)

Quer no aspecto moral, quer social, o amor, a partir do século XII, é encarado como algo nobre: a aristocracia tratava os trovadores como seus pares sendo, provavelmente, daí que nos chega o conceito romântico de que " a paixão é uma nobreza moral que nos coloca acima das leis e dos costumes. Aquele que ama a paixão acede a uma humanidade mais elevada onde as barreiras sociais se desvanecem" (Idem, 252). O mito do amor cortês teve como principal objectivo, justamente, organizar e depurar as energias caóticas dessa paixão ardente da *joy d'amor* dos trovadores que conduzia inevitavelmente ao amor humano infeliz:

> Esse amor impossível deixava no coração dos homens uma queimadura inesquecível, um ardor verdadeiramente devorador, uma sede que só a morte podia extinguir: foi a "tortura do amor" que se puseram a amar por si mesma.
>
> A paixão dos "perfeitos" queria a morte divinizante. A sede que deixa no coração dos homens sem fé, perturbados pela sua ardente poesia, não procurará já na morte senão a suprema sensação.
>
> E do mesmo modo o amor da Dama, desde que deixe de ser um símbolo de união com o Dia incriado, se torna o símbolo da impossível união com a mulher, guardando de suas origens místicas, um não sei quê de divino, de falsamente transcendente – uma ilusão de glória libertadora de que a dor ainda seria o sinal! Assim se opera a trágica inversão: exceder-se até unir-se ao transcendente, quando o fim já não é a Luz e quando se ignora o "caminho", é precipitar-se na noite.
>
> A partir de então, esse excesso não é mais do que a exaltação do narcisismo. Já não visa atingir a *libertação* dos sentidos, mas sim a dolorosa *intensidade* do sentimento. Intoxicação pelo espírito (Rougemont s/d: 154).

Na maioria das grandes literaturas, do século XIII à actualidade, a definição da paixão de amor é, sobretudo, a crónica do enfraquecimento do mito cortês na vida *profanada*, em que as formas da linguagem apaixonada, os tons da sua retórica, são apenas o desenvolvimento de uma decadência, questões de grandeza nunca realizadas.

A elite da sociedade medieval, através de uma literatura *idealizante* foi influenciada pela poesia cortês. Deste modo, nada mais natural do que a consequente reacção "realista" que lhe sobreveio. Numa fase áurea do amor cortês, surge esta inclinação discordante, que vai sublimar a sensualidade, mas com os mesmos exageros com que a anterior se dedicava a exaltar a castidade. Surgem então os pequenos contos em verso, os *fabliaux*, contra a poesia e o impudor e contra o idealismo. O *Débat de l'âme et du corps* testemunha a controvérsia que o casamento cristão, à partida, pacificara. Podemos distinguir aí o espírito desligado do corpo, criticando-o amargamente e acusando-o de ter sido ele o causador da sua condenação. No meio de acusações e recriminações mútuas, corpo e alma seguem juntos ao encontro do martírio eterno (Rougemont s/d: 169).

Esta literatura sensual dos *fabliaux* teve muito sucesso por toda a Europa medieval e, de certa forma, antecede o *romance cómico*, que precede o *romance de costumes*, que por sua vez antecede o *naturalismo* controverso do século XIX. Na verdade, e tal como o modelo das epopeias corteses, os *fabliaux* têm falta de realismo, fazendo crer que a *gauloiserie* nada mais é do que o petrarquismo ao contrário. A forte união entre a *gauloiserie* e o amor sublimado está admiravelmente satirizada nas quadras de *Évangile des Femmes*, onde a mulher é, ora sublimada à maneira cortês, ora lhe são negados esses elogios. Além disso, a cavalaria satiriza o casamento, enquanto a *gauloiserie* o aniquila de forma radical (Idem, 170).

A partir do século XIV, a literatura cortês afastou-se das suas origens místicas, reduzindo-se apenas a uma retórica, que aspirava a idealizar os temas mundanos e de que o *Romance da Rosa* nos dá testemunho. A *Rosa* de Guillaume de Lorris descreve o amor da mulher ideal, inatingível, embora já uma verdadeira mulher. O impedimento à união amorosa não é agora do foro religioso, mas sim moral. O que deve levar o amado a merecer o *dom* não é um *ascetismo místico*, mas sim a subtileza da alma. Já Jean de Meung considera a *Rosa* somente sensualidade física. E da monotonia ao realismo, do platonismo à sensualidade, da elevação ao impudor, desenvolve-se toda a luta, que vai dar lugar à *Rosa*. É o triunfo da *Natureza* sobre o *Espírito*, é a origem da paixão (Ibidem, 160).

Estes dois conceitos de paixão tiveram os seus seguidores: Guillaume de Lorris influencia Dante e Petrarca, estendendo-se aos romances alegóricos do século XVII, até à *Nouvelle Heloise* de Jean Jacques Rousseau. A tradição antiga, difundida por Jean de Meung, que considera a paixão como uma "doença da alma", transmite-se a um tipo pouco nobre da literatura francesa: *graça pesada, licença, racionalismo, polémica, misoginia, naturalismo* e limitação do indivíduo ao acto carnal. É, enfim, a defesa do paganismo contra o mito do amor infeliz, em louvor de uma perspectiva cristã mais realista do amor (Ibidem, 160-161).

I.2- Do séc. XVI aos nossos dias

Tema favorito do século XVI, o amor inspira tanto os prosadores como os poetas. Mas a diversidade da época e as suas contradições estão bem presentes na forma como é tratado na literatura renascentista. Puro e realista, ideal e sensual, visto e abordado de uma forma dialéctica, o amor mostra a imagem de um século que se voltou para Platão sem renunciar, no entanto, a uma tradição menos elevada (Ménager 1968: 90).

Na Idade Média, a corrente cortesã procurou codificar e espiritualizar o amor. *Ilegítimo* e secreto, ele dá à mulher toda a autoridade e esta, receando comprometer-se, mostra-se muitas vezes caprichosa, injusta e altiva e o amante vive num permanente receio de lhe desagradar. Um código minucioso e sábio regula todas as suas relações e inspira um amor subtil mais mental do que emotivo que, embora nada tenha de casto, remete os sentidos para um lugar secundário. Exalta a mulher, sobretudo pelas virtudes que ela suscita no amante (Idem, 93).

Chegados ao *século do ouro* renascentista, aparece o amor no casamento não o separando, no entanto, da observação do mundo, amor que encontra o êxtase num sentimento de *fecundidade universal* e na acção *unificante* do amor (Ibidem, 92).

Não podemos dissociar o Renascimento literário do renovamento intelectual que se expande por toda a Europa dos séculos XV e XVI. Esta renovação representa a transição entre uma mentalidade *teocêntrica*, em que Deus era colocado no centro da reflexão humana, e uma mentalidade *antropocêntrica*, em que o homem se torna o centro do Universo (Soares 2007 b: 27-29).

À época medieval, com o seu obscurantismo e limitação à expressão das ideias, contrapõe-se uma crença optimista nas capacidades e no valor do ser humano, onde o homem surge como sujeito e objecto do saber. A mitologia greco-latina substitui a alegoria, surgindo um renascimento, no qual predomina um *individualismo criador* e um novo espírito crítico, assentes numa nova perspectiva de encarar o homem, na sua integridade, também no que ao amor diz respeito (Bernardes s/d: 13-24).

Segundo o mesmo autor, a literatura renascentista assenta em bases morais e estéticas que até então davam forma à literatura original, tomando como modelo a Antiguidade greco-latina:

> O imaginário Renascentista é ainda significativamente marcado pelo lastro da mitologia greco-latina. Em primeiro lugar, deve assinalar-se a este respeito que a presença dos deuses da Antiguidade na Literatura da época pode relacionar-se com o ideal de emancipação do Homem e das suas capacidades de acção e conhecimento, por oposição a uma teologia que o diminuía sistematicamente face ao poder ilimitado de Deus (Bernardes s/d:15).

Foi adoptada a longa tradição de Aristóteles, Horácio e Quintiliano como teoria literária em que toda a criação poética tem como base o conceito de imitação, contido na *Arte Poética* de Horácio. A escrita é essencialmente criação (inspiração) e técnica. Os ideais optimistas de equilíbrio e harmonia assentam no pressuposto de que a razão deve predominar sobre o sentimento, tentando construir uma filosofia baseada numa nova visão do homem e do mundo. A concepção de humanismo está também ligada ao conceito de beleza e perfeição, bem como à formação dos espíritos e à renovação das mentalidades (Idem, 19).

Com o humanismo, o homem deixa de ser como uma alma em *peregrinação*, para se tornar numa entidade de corpo e espírito que deve procurar constantemente a sua valorização pessoal através do estudo, do trabalho e da utilização de dois dons supremos que lhe foram concedidos por Deus – o livre arbítrio e a razão. A mitologia leva a um entusiasmo pela natureza: os lugares amenos, *locus amoenus*, opõem-se ao *locus horrendus* (Ibidem, 21-23).

José Augusto Bernardes (s/d: 47) afirma que em toda a vasta criação literária do Renascimento estão presentes os novos valores que assentam na confiança na razão, e nos poderes do Homem como construtor da sua própria felicidade, bem como no direito ao gozo dos bens terrenos, à procura de uma *filosofia da existência*, associada a um certo *estoicismo* antigo:

> O estoicismo antigo e o senequismo, revividos como doutrina de aplicação imediata, a reflexão poética, nos moldes do horacianismo resumem a experiência de um esforço contínuo para a compreensão exacta da realidade.
>
> As limitações do poder e do estado e a validade jurídica e moral do exercício desse poder estão na raiz da tragédia *Castro* de António Ferreira, o livre direito do indivíduo à felicidade e a situação na ordem social, que a prejudica e impede, é a questão aflorada por J. Ferreira de Vasconcelos na Eufrosina e constitui o pólo da lírica de Camões (Bernardes (s/d: 47).

O Renascimento literário também chamado o Renascimento das letras ou *a aurora dos tempos modernos* ou ainda o *Renascimento da Antiguidade* revela-se um movimento intelectual associado ao estudo das línguas e da literatura antigas. Mas, rapidamente este movimento assumiu uma mais vasta dimensão, indicando uma atitude intelectual, traduzida por um novo interesse pelo homem, um novo sentimento da personalidade individual, uma cultura mais antiga, reflectindo o espírito grego antigo, em vez do espírito cristão medieval. É a *reconciliação* do homem com o mundo presente. É também uma época de grandes contradições, riqueza e inovação culturais e, sobretudo, de uma produção literária extremamente fecunda (Ménager 1968:33-34).

Os temas abordados nas vastas obras escritas eram centrados no homem, na sua dimensão e complexidade humanas. Porém, o tema favorito da literatura do séc. XVI foi o amor. Este sentimento inspira tragediógrafos, poetas e prosadores, abarcando e renovando todos os grandes géneros literários renascentistas "do lírico ao elegíaco, do trágico ao bucólico" (Bernardes s/d: 67).

A verdadeira renovação na inspiração amorosa vem de Platão. Com ele, o amor toma uma forma nitidamente mística. Platão dá um sentido profundo aos velhos conceitos do amor, mostrando este sentimento já purificado e aperfeiçoado da tradição medieval, mas transformando-o num sentimento místico e religioso. Segundo a doutrina neoplatónica, ou ficiniana, podemos fazer a distinção entre o verdadeiro amor que revela a Beleza e o amor vulgar, sensual, definido como uma verdadeira doença. Para Marsílio Ficinio, a percepção da beleza é devida aos sentimentos nobres, (visão e audição) enquanto o amor sensual está ligado aos sentidos materiais, (paladar, tacto e olfacto). O amor é para ele desejo de Beleza, uma Beleza que é *união* e *harmonia*. A ideia de moderação explica, por isso, a condenação da sensualidade, que é excesso e a procura da bondade:

> Pour que ce parfait amour se transforme en amour divin, il faut seulement qu'il remonte par degrés successifs vers l'amour incréé dont il procède (Ménager 1968:91).

As etapas desta ascensão eram a beleza dos corpos, a da natureza, depois as da alma e da inteligência angélicas, para alcançar enfim Deus, suprema beleza. Ficinio não desdenha da beleza dos corpos, já que este é o primeiro e necessário patamar para atingir a beleza divina. O pensamento grego desempenhou um papel primordial nesta conciliação entre a estética e a moral, que encontramos também na Itália do Renascimento. Ficinio revela um pensamento complexo e está, de certa forma, dividido entre um certo idealismo, de facto, e o naturismo universal. A união íntima dos amantes pode significar uma fusão das almas ou ser uma imagem sublimada da união dos corpos (Idem, 92).

Os poetas renascentistas foram influenciados pelo neoplatonismo de Ficino, mas sobretudo pelo petrarquismo. Porém, nem todos se assemelham, no que respeita à expressão e análise do sentimento amoroso, sendo cada um mais ou menos trágico ou mais ou menos profundo. A dama está sempre envolta numa auréola de delicadeza e de atributos, reunindo todas as perfeições morais. Desta perfeição nasce um amor que, para os petrarquistas, apresenta sempre os mesmos traços: ele é ao mesmo tempo profundo, imutável, pungente e o poeta alonga-se em queixas acerca do seu tormento moral e dos seus males físicos. O amor torna-se doloroso porque é, muitas vezes, incompreendido, apelando o poeta à morte como única libertação, porém, o amor é ao mesmo tempo agradável e harmonioso. Todos os poetas da *Plêiade* atribuem ao amor uma influência salutar, pois ele é o guia das grandes acções e incita à virtude e ao heroísmo:

> L'inspiration pétrarquiste commandait la recherche d'une forme savante, capable d'exprimer, dans toutes ses nuances, un sentiment inexprimable, D'un recueil à l'autre, elle ne varie souvent pas beaucoup, et engendre une certaine monotonie, cependant, sous cette forme parfois très précieuse, vit un sentiment intense: celui de la vertu purifiante de l'amour (Ménager 1968:94).

Os poetas renascentistas franceses, reputados de menos místicos que alguns italianos, afirmam, numa linguagem platónica, que o amor retira o homem da sua prisão mundana e entrega-o à contemplação da beleza. Ele precede o sentimento da perfeição e, do mesmo modo, ressurge associado ao desejo de voltar para junto do Deus, pelo que se distingue de uma teoria da *Reminiscência* incompatível com o cristianismo. (Idem, 95).

Por outro lado, a identificação do belo e do bem é, muitas vezes, repensada num contexto cristão. A beleza do corpo não é verdadeiramente a beleza da alma, sendo esta transformada pelo amor, transformando por sua vez o corpo. O que conta aos olhos do

amador é a delicadeza da amada, reflexo da beleza da alma. O amante deve ultrapassar rapidamente a contemplação da beleza física, que corre o risco de dificultar a sua busca de Deus. A passagem do amor humano ao amor divino faz-se pela intervenção activa da graça divina (Ibidem, 95).

Menager (1968: 96-97) acrescenta que o sentimento profundo da natureza é muito peculiar a esta época e dá lugar ao amor como princípio de unidade e de harmonia. A contemplação de uma vivência feliz assenta em amores inquietos e desesperados e os poetas, além do amor simples, cantam também o amor universal inspirando-se, alguns deles, em *Urania*, musa dos *acordes celestes* e *inspirações sublimes*. Muitos destes poetas cantam o amor todo-poderoso, causador do caos.

A poesia amorosa desenha-se então sobre um fundo *cosmológico,* onde os quatro elementos estão sucessivamente em conflito e em paz. A natureza participa nos sentimentos do homem com os quais está em profunda harmonia. As imagens e as metáforas dos poetas são muito mais do que ornamentos, procuram traduzir uma realidade psicológica e natural profundas.

A vontade de ser natural, sendo ao mesmo tempo profundo, explica talvez a viragem de alguns poetas, depois de 1550, que sentem um desejo de acolher um amor feliz. Os poetas da *Plêiade*, ao cultivarem esta veia, reencontram também alguns dos seus antepassados, que ridiculizavam os amores frios e queriam viver o amor de um modo mais agradável e feliz. Porém, o amor não ficava diminuído por este regresso à realidade, adquiria sim uma certa integridade. Ao lado da alegria rústica, havia lugar neste amor para outros sentimentos (Idem, 98).

Recordemos que na Idade Média se assiste à sátira do casamento e a mulher é censurada pela sua frivolidade e coquetismo. A mudança decisiva em favor da mulher opera-se no século XVI, sob a influência humanista e da vida de sociedade, em geral. Ela surge com o desabrochar de ideias novas, com a influência preponderante das mulheres na sociedade, a laicização do pensamento, em suma, com o Renascimento e a Reforma. Como consequência de toda esta turbulência intelectual, nascem a querela das mulheres e a das amigas. Esta dá testemunho de uma importante corrente de hostilidade em relação aos amores e às amigas da corte, astutas, coquetes e interesseiras. Embora este tipo de amor encontre alguns defensores, prontos a fazer valer a vulgaridade e a indignidade dos homens, muitos são os que se lhe opõem. No entanto, tanto uns como os outros estão de acordo, no que respeita à maior originalidade do século e às vantagens do amor no casamento (Ibidem, 99).

A ascendência de Erasmo foi aqui preponderante. No seu *Institututio matrimonii christiani*, é retomada a ideia de S. Paulo, e exorta os maridos a amarem as suas esposas como Cristo amou a sua Igreja, ao mesmo tempo que anuncia e defende a espiritualidade dos *Evangelhos*. A influência da Reforma conjuga-se com a do Humanismo, na medida em que se dirige tanto às mulheres como aos homens, mostrando a possibilidade de uma vida cristã no casamento. Assiste-se à luta pelo direito da mulher ao amor, não de um amante à moda platónica, mas sim de um marido. Surge, nesta época, uma espécie de *onda feminista* que reclama a fidelidade do homem tanto como a da mulher, dependendo dela para aceder ao *Perfeito Amor*, o de Deus. Amar o seu cônjuge de corpo e alma é preparar-se para o verdadeiro amor. Embora este movimento em favor do amor no casamento se depare com algum cepticismo, será retomado no século XVII, no Humanismo religioso (Ibidem, 100).

O petrarquismo emana, em parte, do amor cortês, mas é um amor mais intenso, intimista, trágico. Exprime-se de uma forma mais refinada, mais subtil. Dirige-se por vezes a uma amante imaginária, correndo a poesia do amor o risco de se tornar um jogo requintado, mas superficial.

Tal como na literatura renascentista europeia, também na portuguesa o tema do amor está intimamente ligado ao petrarquismo. Petrarca, poeta por excelência e precursor do Renascimento literário juntamente com Dante, revela na sua obra a beleza do amor mas também das suas dores. Toda a obra do poeta italiano está impregnada de um lirismo tocante, elevado e sublime, ao mesmo tempo que sugere o contraste do espírito humano envolvido em sentimentos *antagónicos* de apelo ao fascinante mundo da felicidade terrena, dos prazeres do amor e à solidão interior do homem (Ménager 1968: 94).

A influência de Itália foi de suma importância na expansão do tema, sobretudo vinda de Dante, Petrarca e dos seus admiradores, sendo que, muitas vezes, os autores procuram basear o amor numa psicologia mais real, pondo de parte a visão do amor idealista (Idem: 91).

No trecho denominado por *Purgatório* (canto XXVI, v. 57) da obra emblemática de Dante, a *Divina Commedia*, aparece o *Dolce stil nuovo*, que se opõe ao *vecchio stil* e que equivale a uma nova maneira de *expressão* pela poesia. Estes dois estilos diferem não só na estrutura dos poemas, mas, fundamentalmente, na essência da sua musa. O amor é a fonte de inspiração deste novo estilo, que se opõe completamente à poesia medieval, revelando uma profunda evolução (Castro Soares 2007 b: 63):

> Deve dizer-se, em abono da verdade, que esta corrente, que reage a seu modo contra a poesia provençal, e que nessa reacção possui o elemento mais valioso da sua originalidade, não poderia compreender-se sem o que recebe também da arte que procura aperfeiçoar e transformar (Martins 1971: 127).

A poesia provençal está na origem desta metamorfose, não só no que respeita à estrutura e temática, mas essencialmente na ligação *poeta/mulher amada*. Os laços de *suserania poética* da dama e o dever amoroso dispensado pelo *sujeito lírico* determinam as ligações entre o poeta e a amada, transformando-se em súbdito desta por amor. O *Dolce stil nuovo* também recebe influências de Platão, já conhecidas na Idade Média e das ideias de Santo Alberto Magno, de onde resulta "a tónica de um amor predominantemente espiritual" (Idem, 127-129), uma sublimação da beleza da mulher, que se materializa no ideal de moralidade da *donna angelicata* (Sapegno 1970:20-22 apud Soares 2007 b: 64).

Também no que concerne o conceito de nobreza, o *dolce stil nuovo* traz mudanças, deixando de ser uma questão de ascendência nobre e passando a ser do foro íntimo do indivíduo. Para os seguidores deste novo estilo, o ser humano poderá, através da prática dos valores éticos e sagrados, conseguir a autêntica nobreza.

Nesta conexão entre a nobreza e o belo, a detentora da beleza feminina encerra uma natureza digna e uma essência pura. Só assim será merecedora de sentir o verdadeiro amor, em que a virtude está não só na amada, mas também no amador. Deste modo, o modelo feminino é essencialmente de cariz moral, uma vez que é a beleza interior, sublimada e fantasiada, que se reflecte na exterior. É um novo estilo que retrata um modelo estereotipado da mulher, em que a harmonia das feições deve espelhar a pureza serena do seu espírito. Esta mulher, naturalmente, inspira um amor baseado na admiração do ser amado, que aparece como um sonho, inserido numa atmosfera irreal, impregnada de misticismo. É este tipo de mulher angelical que inspira verdadeiramente o poeta (Castro Soares 2007 b: 64).

Esta nova escola reaviva a linguagem metafórica dos trovadores: faz-se referência à dama como se fosse uma mulher real, insensível e estereotipada. Para além de outros, Dante e Cavalcanti exigem que a dama seja mais sincera e amorosa, afirmando que ela é ingenuamente *idealizada*. É esta a contradição do amor cortês: artificial e indiferente, quando faz elogios à mulher, e inflamado e verdadeiro, quando enaltece a *Sabedoria do Amor*. No seu *Banquete*, Dante define a arte dos trovadores como um verdadeiro mistério (Rougemont s/d: 162).

Ainda que no *Vecchio stil* e no *Dolce stil nuovo* a ligação amorosa seja de *suserania* da amada, causa de ascensão e *ascese* do indivíduo apaixonado, constatamos que a poesia provençal se restringe ao mundo material:

> O amor cortês não é amor. A lírica trovadoresca não é lírica de amor no sentido actual, nem poesia vivencial. Mas, mais do que jogo ou mera ficção era justamente expressão de convenções de uma determinada casta em que ela assentava. O sentimento que a percorria era a vivência comunitária da aristocracia medieval, uma aristocracia de servidores, os vassalos (Wapnewski 1991: 95 apud Soares 2007: 95).

Na *Vita Nuova*, Dante refere-se a Beatriz de uma forma elevada. Ela é real, é a mulher, a amada, representando, simultaneamente, a sublimação do amor: é o amor como *paixão mística*. (Rougemont s/d: 163).

Tendo surgido no século XIII em Florença e tratando-se de uma reacção contra a poesia provençal, o *Dolce stil nuovo* é enfim uma arte que rejeita a estrutura formal da poesia provençal e sustenta a ideia de arte sem artifício, na inspiração autêntica da produção poética, na independência e diversidade face ao procedimento normalizado, de intensa ligação entre o que se diz e o que se sente, de confirmação do carácter livre, contra a uniformidade dos temas da poesia provençal. Traduz-se, em síntese, por uma transformação no sentido do *individualismo poético,* que terá o seu auge na obra de Petrarca (Castro Soares 2007 b: 66-67).

Homem extraordinariamente apaixonado, Petrarca transpõe para a sua obra toda essa paixão, estimulando as qualidades dos poetas trovadorescos de um alento inteiramente *pagão* e não *herético*. Está-se perante um certo antagonismo não só em relação a Dante, mas igualmente aos teóricos que ele combate. O discurso do Amor converteu-se enfim na expressividade da alma humana. Este contra-senso profundo faz surgir uma poesia ideal para favorecer a *mística* rigorosa, da qual é exemplo o Soneto do primeiro aniversário do amor de Petrarca por Laura:

> Bendigo o lugar, o tempo, a hora
> Em que tão alto visaram meus olhos
> E digo: Minh'alma, preciso é dares graças
> Tu que foste julgada digna de tal honra
>
> D'Ela te vem esse amoroso pensar
> Que enquanto segues ao mais alto te leva
> E te faz desprezar o que o homem deseja.
> D'Ela te vem a graça generosa
> Que te conduz ao céu por um caminho recto
> E faz com que eu caminhe orgulhoso da minha esperança.
>
> (Petrarca apud Rougemont s/d: 165)

Como em muitos outros poemas, também aqui o amor romântico está presente: é a melancolia de Petrarca, cujo segredo foi devidamente analisado pelo poeta e mais tarde identificado como o *mal do século*. O endeusamento torna sublime a paixão em toda a poesia de Petrarca, questionando-se, muitas vezes, como é que ele pode viver separado da sua amada (Idem, 166-167).

Na sua lírica, Petrarca revela o desejo de que o homem alcance a verdade e o *autoconhecimento* por caminhos do espírito e da matéria. Não desprezando as alegrias que o mundo oferece, preocupa-o o contraste entre a efemeridade do tempo terreno e o infinito tempo divino. Na sua intensa confissão espiritual, está latente o desejo de compreender os seus próprios tormentos, as suas insatisfações. É uma poesia que aponta um despertar romântico *avant la lettre*, da poesia do sentimento, do eu interior, profundo, do melancólico estado da alma (Menager 1968: 95).

Segundo o mesmo autor, a influência de Petrarca é clara e penetrante, porque encontra correspondências no nosso temperamento, já que o lirismo petrarquista na sua concepção de amor puro e ideal, já se encontrava nos trovadores do *amor cortês*, onde a dama era idealizada e espiritualizada. O poeta, maltratado pelo amor, escolhe a vida solitária, refugia-se na natureza e busca nela imagens que lhe permitam criar um confidente a quem confessa as suas amargas meditações sobre o amor.

O petrarquismo consiste, pois, na livre expansão da alma enamorada por uma mulher ideal, dotada de todas as perfeições e com *graças terrenas*, a quem é votado um amor que deseja libertar-se da mancha da sensualidade, como meio de ascender à contemplação divina, mas que, ao mesmo tempo, deseja possuir-se. É o amor platónico, ideal e espiritual que representa um determinado padrão de beleza feminino: "cabelos de oiro, olhar branco e sereno, riso terno e subtil, gesto manso, olhos verdes ou azuis, tez branca e rosada e lábios vermelhos" (Bernardes s/d: 68).

Poeta da suprema beleza, Petrarca tem a sua obra impregnada de um lirismo e um tom místico inconfundíveis que inspiram António Ferreira na forma como tratou o tema do Amor na *Castro*. O iniciador do Humanismo e cantor de *Laura*, a sua musa inspiradora, projecta a figura da mulher como um ser superior, quase divino. A atitude platónica do amante perante a senhora e a morte por amor são temas abordados por Petrarca no seu novo estilo. Para o poeta toscano, a mulher é o objecto por excelência do homem e nada tem de comum com ele (Idem, 69):

> O objecto da musa de Petrarca, Laura, cantada, viva e morta, ao longo de dezenas de anos, exprime inalteravelmente o mesmo ideal que resplandece como um sol sem nuvens. Ela é a beleza, com os seus cabelos que fazem perder o preço ao ouro, o seu gesto sereno, a sua alegria grave, a sua harmonia pura e exacta, que dá sentido à Natureza, como as ninfas de Boticelli, no meio das flores mas sem o corpo visível. É inacessível e intocável. O seu sorriso é impessoal como o de Gioconda (Saraiva 1997: 69).

Enquanto viva, ela não é deste mundo. Petrarca chora inconsolavelmente a sua ausência, sempre no mesmo tom *elegíaco*. A morte dela não é um desastre, é antes uma nova forma de ausência a que se reduziu sempre a presença de *Laura*, transformando-se na sua imagem gravada na alma, o que leva a uma maior contemplação interior (Idem, 70).

Avançando no tempo até ao século XVII, os costumes demarcam-se das convicções religiosas neste século XVII, apelidado de "racional":

> Triunfo da moral jesuíta. É o barroco clássico que vem aprisionar, no artifício de suas pompas, o sentimento. Do mesmo modo a análise da paixão, como a conduz um Descartes, a sua redução a categorias psicológicas nitidamente distintas, a hierarquias racionais de qualidades, méritos e faculdades, devia conduzir necessariamente à dissolução do mito e do seu dinamismo original. É que o mito só exerce o seu império onde precisamente se dissolvem todas as categorias morais – para lá do Bem e do Mal, no transporte e na transgressão do domínio onde a moral é válida (Saraiva 1997: 187, 188).

Também nesta época, o tema privilegiado da literatura, nomeadamente do romance, continuam a ser as "contrariedades" do amor, um amor que não atinge já a sublimação através da morte, mas sim encarado numa perspectiva de honradez, de preocupação social. Aqui, quando se trata de arranjar subterfúgios de ruptura amorosa, a protagonista é dissimulada e ardilosa. Vemo-la a intimidar o seu nobre pretendente, tal como *Polexandro*, no romance de *Gomberville* que percorre desvairado as cinco saídas da terra para acalmar um olhar enfurecido da sua Senhora. No desfecho, chega a questionar-se se essa *rainha da Ilha inacessível* poderá, eventualmente, mandá-lo decapitar. Geralmente, a história termina num enlace matrimonial, previsto já desde o início. Surge então, no romance *alegórico* do século XVII, o final feliz da narrativa romanceada. O desfecho do verdadeiro romance cortês era sempre a morte, a exaltação da transcendência… Aqui, vemos que todo o processo cabe na lógica, é a sociedade que comanda e, a partir daí, o final do romance viria a ser um retorno à felicidade (Rougemont s/d: 176).

No século do pedantismo, o romance do preciosismo - tal como o romance cortês e os poemas petrarquistas - celebra o culto da mulher. E são as mulheres que

determinam o nível das conversas nos salões, onde apenas existe a preocupação de agradar-lhes. O espírito pedante leva a supor que o amor é um sentimento imprevisível e dominador, que isola do resto do mundo e pode levar à violência. As pessoas que são atingidas por ele só se preocupam com elas próprias e vivem mergulhadas na sua alegria ou no seu sofrimento. Os defensores do preciosismo não aceitam de modo algum este conceito de amor. Para eles, utilizar a linguagem do amor transforma-se num estilo de vida público. O amor é o meio que permite ter êxito e manter a ilusão. Ama-se à maneira dos heróis de romance, o que torna este tipo de amor excessivo, convencional e misterioso. Um certo número de qualidades é atribuído à mulher amada e essas qualidades estão ligadas, não a uma determinada mulher, mas à condição da mulher amada (Tournand 1984: 71).

Neste século da razão, o preciosismo amoroso revela-se exactamente o contrário da ternura. Nesta, basta uma palavra, por vezes um gesto, para exprimir o abandono de uma alma inteira que se inclina para aquilo que ela ama e confia. Ao contrário, o amor afectado consiste em esconder ou destruir o impulso do coração, tão importuno na sociedade da época, ou pelo menos canalizá-lo no labirinto de convenções de linguagem, onde a exigência de sinceridade natural ao coração ceda à exigência de originalidade do espírito. Para se ser especial, é preciso ser subtil, para se ser subtil, é preciso abstrair-se e afastar-se cada vez mais do sentimento experimentado (Idem, 72).

O final do século XVII é favorecido, apesar do papel desempenhado por Corneille e Racine, por uma inicial ofuscação do mito em relação à tradição e às ideias. Operam-se grandes transformações nas ligações amorosas e nos hábitos sociais, resultantes da organização da sociedade medieval, pelo Estado-Rei. O matrimónio converte-se de novo numa instituição fundamental. São acertadas, de forma discreta e respeitosa, as uniões matrimoniais, o interesse das classes e a aprovação das qualidades dos parceiros convertem-se no modelo perfeito para uma união favorável (Rougemont s/d: 187).

A paixão vai desforrar-se de todas as contradições, no teatro clássico com Corneille, que desejou submetê-la à razão e à moral, libertando-se do mito. Este representa o desejo triunfador da paixão. Nele, o amor está misturado com outros sentimentos e cada personagem por ele criada sente e vive o amor de forma distinta. Corneille pretendeu contestar a paixão de que vivia o mito, que as suas mais belas tragédias exigem e aí reside toda a sua originalidade (Tournand 1984: 120).

O amor em Racine é sempre da mesma natureza, porque é uno, indivisível e difícil de analisar. O carácter absoluto e mágico do amor explica-se, sobretudo, pelas suas origens onde, em grande parte, participam os sentidos. Mais ou menos tempestuoso, o amor impõe-se sempre à vontade e é a derrota da vontade que manifesta a sua origem (Idem, 121).

Racine é verdadeiramente um pintor das fraquezas humanas, pois a principal força das suas obras é a paixão do amor. Este sentimento não é concebido aqui como uma força divinizante, que unificaria a alma e dar-lhe-ia toda a sua coesão, mas, ao contrário, como uma espécie de doença da vontade, renúncia da razão, por onde o homem descobre e manifesta, ao mesmo tempo, toda a extensão da sua impotência. Com efeito, é raro em Racine que o amor, tal como nos é apresentado, repouse sobre um julgamento, já que é sempre sentido como um feito injustificável. Por vezes, um olhar é suficiente para estabelecer entre um homem e uma mulher uma ligação que definirá o seu destino.

Em todo o caso, Racine evita fazer depender o amor de outra coisa a não ser dele mesmo. Pode ser acompanhado de amizade, de reconhecimento, de admiração, mas nunca é consequência destes sentimentos. Nasce da maneira mais simples. Esta limpidez do amor torna-o, absolutamente, inacessível a qualquer consideração estranha. Se surge, nada o destruirá, uma vez que ele é independente de tudo. Caso contrário, nada o fará nascer e quando uma personagem quiser lutar contra este amor, encontrar-se-á completamente impotente (Ibidem, 119).

Também Spinosa se debruça sobre o tema do amor, definindo-o como uma sensação de contentamento associada a uma razão externa. O místico desvaloriza o *obstáculo*. Para ele, as paixões do ser humano estão eternamente associadas a um certo antagonismo de sentimentos: afecto/raiva, gozo/sofrimento. Entre o que se sente e a causa que o provoca existe sempre algum entrave, seja *a sociedade, o pecado, a virtude, o nosso corpo* ou *o nosso eu distinto.* O calor da paixão e o anseio de fusão completa dos seres, associado ao desejo da morte, resultam precisamente desse antagonismo (Rougemont s/d: 188).

No século XVIII, antes de Rousseau, reina no seio da corte francesa uma certa licenciosidade nos costumes e, as marcas do carácter e as virtudes são mais de ordem mental e física do que moral. A divisão do espírito e da alma devota leva à divisão do ser em pensamento e sexo. Não havendo mais *obstáculo* e não tendo mais onde se prender, a paixão dá lugar a *paixonetas*. A divindade do Amor não se identifica aqui

com um persevero destino, mas converteu-se num ser "insolente", a quem quase tudo é permitido e onde o pudor já nada tem a ver com o amor, mas sim com uma forma de provocar o desejo. Considerado o século da sensualidade, as mulheres amam com a mente e não com o coração, sendo umas *devassas do espírito*. Em vez de lhes proporcionar contentamento, o amor traz-lhes uma certa inquietude. De aventura em aventura, as mulheres entram num mundo de transgressões mentais, numa *mentira de ideal*, numa inquietação ávida dos devaneios da depravação (Idem, 189).

No século XVIII, a *gauloiserie* é substituída por uma certa ostentação de conforto sensual. O amor é reduzido ao contacto físico e a fantasia amorosa e o idealismo são substituídos por um antiespiritualismo insensível. É o desaparecimento do mito no amor, da ilusão amorosa, é enfim, um *idealismo* ao contrário. É exemplo disso a personagem mítica de Dom Juan, que representa a perfeita e autêntica antítese de *Tristão* e da inocência e delicadeza, verdadeiras virtudes do amor cavalheiresco:

> Dom Juan é ao mesmo tempo a espécie pura, a espontaneidade do instinto puro na sua dança desvairada por sobre os mares dos possíveis. É a infidelidade perpétua, mas também a perpétua procura duma mulher única, jamais encontrada pelo erro infatigável do desejo. É a insolente avidez duma juventude renovada em cada encontro e é também a secreta fraqueza daquele que não pode possuir porque não é suficiente para ter (Rougemont s/d: 190).

Num profundo antagonismo de filosofia e vivências amorosas, *Dom Juan* e *Tristão* revelam formas igualmente distintas de exteriorizar o amor: *Dom Juan* vive angustiado numa procura inconstante de realização amorosa, pois é amado mas não ama. Já *Tristão* ama profundamente uma só mulher. Um, procura no amor o prazer duma transgressão, enquanto o outro realiza a sublimação, permanecendo puro. O que fascina *Dom Juan* é conseguir a triunfo através da profanação, é o delito em si. Ele é o sedutor, o cativo das aparências mundanas, a vítima de sensações ignóbeis. Já *Tristão* é mártir dum êxtase que se transforma em genuíno contentamento no momento da morte (Idem, 191).

Na perspectiva do homem do século do Iluminismo, sinónimo de razão ou esclarecimento, a mulher nada mais é que um *objecto*. Não é já a *mulher-ideal*, símbolo do amor transcendental, mas sim a *mulher-objecto*, instrumento de prazer do homem. É neste antagonismo, entre a sensualidade e o desejo do ideal cortês que se desenvolvem as teorias do amor, na obra de Sade. Em *Crimes d'amour,* Sade exprime a sua admiração pela poesia de Petrarca, que parecia desconhecer a existência da paixão e do

desejo, a realidade dum *objecto*. O poeta italiano negligenciava o prazer, que considerava uma desgraça e o detentor desse prazer, o corpo físico. Homem do século XVIII, o Marquês de Sade, nas suas criações libidinosas, considerava que o prazer conduzia ao sofrimento que, por sua vez, conduzia à libertação. Era a purgação através da maldade. Esta impetuosidade dialéctica leva-o a conceber a ideia de que apenas o crime pode recuperar a liberdade. Só se é livre, purificando-se através do crime contra o ser amado, *o crime do amor impuro salvará a pureza* (Ibidem, 192).

Rousseau não é influenciado pelo *donjuanismo*, revela sim profundas afinidades com o petrarquismo. Os temas entrecruzados do amor e da virtude, da felicidade e do desconcerto dão à sua emblemática obra, a *Nova Heloísa*, uma ressonância profunda. Não se trata de um ressurgimento do mito original de *Tristão*, não tem a veemência cruel do conto, nem o seu aspecto misterioso. Relembra sim, a *acédia*, um misto de melancolia e contentamento, desenvolvida pelo monge de Vaucluse. Considerado o *Canzoniere* colocado em prosa, no memorável romance de Rousseau, o respeito mútuo exalta e exige a superação do amor sensual. A ausência, não favorecendo a transparência dos corações, não altera a paixão. E a virtude, longe de ser o oposto da paixão, é iluminada e alimentada pelos movimentos do coração. As personagens de *Saint-Preux* e *Julie* conduzem a uma harmonia interior, que é a plenitude do ser e a exaltação suprema do amor junta-se às exigências da honra. Mas esta harmonia só é perfeita, porque é perpetuamente ameaçada e incessantemente conquistada (Launay; Mailhos 1984: 170).

O estado de alma não místico mas sentimental dos amantes da *Nova Heloísa* é o ponto de partida para que o romantismo tente reencontrar uma mística original que não conhece mas que vai descobrir. Desde *Tristão* de Thomas passando por Petrarca e por *Astrée* até à tragédia clássica, o mito foi-se deteriorando, humanizando-se, estudando-se em princípios cada vez menos rodeados de mistério. Finalmente, Racine aniquila-o. Depois surge *Dom Juan* e, de Molière a Mozart, é o desaparecimento total do mito. A partir do romance de Rousseau, que surge como que à margem do século, é feito o mesmo percurso, mas em sentido contrário (Rougemont s/d: 196)

Num clima de revoluções, terrores e guerras surge a necessidade de fazer confissões e partilhar sofrimentos. Adora-se a *Noite* e pela primeira vez, a *Morte* ascende ao plano da *consciência lírica*. Ainda que seja difícil definir o Romantismo na sua diversidade, temos como principais características a imaginação e a sensibilidade. Manifesta-se primeiramente por um magnífico desabrochamento do lirismo pessoal

proveniente do pré-romantismo do século XVIII[1]. É inspirado pela exaltação do eu, exaltação inquieta e orgulhosa da vaga de paixões e do *mal do século*, epicurista e apaixonado. Este lirismo traduz-se também por um vasto movimento de comunhão com a natureza e com a humanidade inteira (Lagard, Michard 1969: 10).

O renascimento do amor cortês, o amor recíproco infeliz, está presente em todos os românticos alemães sem excepção. O tema religioso mais profundo do Romantismo alemão é o enaltecimento do acto de pôr termo à vida, por amor. A morte torna-se a finalidade honrosa dos homens dignos. Chega a confundir-se com o amor, sendo até considerada como a única realização aceitável de uma paixão de amor superior (Rougemont s/d:198).

A exaltação e a melancolia transcendental fazem parte da harmonia interna do romantismo alemão. É a transformação constante do dia em noite e da noite em dia, é a lógica *abissal* da *heresia maniqueísta,* em que a força que conduzia a alma para a luz e para a união sagrada não é mais que um impulso para a morte, uma ruptura inevitável.

A movimentação constante do romantismo e a paixão destroem todos os seres desejados, quer se trate da natureza, do ser amado ou do próprio *eu*. Essa paixão é verdadeira, é a exaltação dos trovadores, o *endiosada* dos místicos espanhóis, a *joy d'amor* no seu delírio natural. Daqui nascem incessantemente, no auge da sua ascensão, ideias fantasiosas, uma alegria romântica, uma ternura temperada de instantes de quietude.

Já o romantismo francês, distanciado da *ironia metafísica*, tem uma harmonia menos profunda e o espírito vai demasiado rápido ao encontro do seu objectivo. É um romantismo limitado ao domínio da *psicologia individual*, dotado de uma maior lucidez, que o leva a desfechos infelizes. Existe neste romantismo o *canto puro da paixão da Noite*, sem a aurora mística do destino espiritual, nem real contentamento de amor. Sem nunca ser transcendido e rejeitando a fantasia da libertação total, o eu torna-se verdadeiro e desiludido, na observação da sua tristeza e da sua fragilidade (Idem, 200).

O romantismo francês é empobrecido pelo forte cepticismo e pelo medo da inocência e da excessiva vulgaridade tão apreciados pelos poetas alemães, apesar da sua melancolia. O mito, igualmente empobrecido, converte-se numa auto-destruição sensual do eu e, então, a representação principal da melancolia amorosa já não é a mulher, pois

[1] No romantismo português e seus primórdios, destacamos Almeida Garrett com o poema "Camões". Além disso, não podemos descurar as influências que nele exerceu, bem como nos pré-românticos, a obra de Filinto Elísio (Moreira 2000)

o *obstáculo* está exactamente na ambivalência do eu, incapaz de se auto-afirmar ou simplesmente de se diluir.

São poucos os românticos franceses que conseguiram atingir a sabedoria ousada e fiel da *mística negativa*. A maioria deles voltará aos devaneios do amor humano, sem contudo encontrar a inocência do mito e, os subterfúgios habituais usados para a separação dos dois amantes serão sublimados.

Autor do tratado *Sobre o Amor*, Stendhal também sofreu a influência do Romantismo e oferece-nos um modelo exemplar para a estudo da profanação do mito. Sentindo-se atormentado pela necessidade da paixão, este romântico herdeiro do século XVIII encontrou, no seu desejo de sublime, um vazio, uma invocação do misterioso (Ibidem, 202).

Sob uma atitude manifestamente desenvolta e muitas vezes cínica, Stendhal esconde uma sensibilidade muito viva, quase feminina, um entusiasmo pronto a inflamar-se, uma imaginação romanesca e apaixonada. Ama o amor, a glória, a generosidade e aspira intensamente à felicidade. Ama os temperamentos ardentes, originais e apaixonados. Para ele, as paixões, quando são sinceras, enriquecem os que as sentem, fazem-lhes experimentar sensações exaltantes e únicas. O seu epicurismo traduz uma alma ardente, romântica, ávida de originalidade e que repudia, antes de tudo, o tédio, características que definem a forma como trata o tema do amor (Lagarde e Michard 1969: 328-329).

No seu célebre tratado Sobre o Amor, Stendhal aborda a paixão de uma forma analítica e rigorosa, quase matemática. Embora descreva distintamente quatro espécies diferentes de amor (*amor-paixão*, *amor-gosto*, *amor-físico* e *amor-vaidade*), é o *amor-paixão* que mais suscita o seu interesse, descrevendo-o como uma autêntica demência e definindo-o como uma *cristalização.* Essa *cristalização* baseia-se na atribuição de perfeições ao ser amado que ele, na realidade, não possui. E isso porque existe a necessidade de amar e de só se poder amar a beleza. É, na verdade, a idealização do ser amado, mais precisamente da mulher amada. Stendhal quis compreender o amor e analisá-lo de uma forma abstracta, antes de o pintar (Idem, 328-329).

Segundo Rougemont (s/d: 203-205), enquanto *Tristão* amava e *Dom Juan* era amado, Stendhal não soube o que era amar verdadeiramente e não foi realmente amado. Para ele, o amor era sobretudo uma *doença do espírito.* A descrição desse amor é plena de profundidade e verdade, mas também de uma enorme dose de pessimismo. Considera mesmo que o prazer não origina metade da sensação que o sofrimento

encerra e que uma alma destinada às paixões sente que a existência feliz do matrimónio a aborrece e, provavelmente, só lhe inspira pensamentos banais. O que conta é a exaltação emotiva provocada pelas dores morais que vivenciamos ao longo da vida, já que o que se ama é o sofrimento e a felicidade tem o poder de nos enfadar. Segundo ele, a paixão é um erro favorecedor do desejo, pois é a natureza que nos faz experimentar prazer:

> Existe um amor que, longe de se enganar, é o único capaz de descobrir no ser amado qualidades reais escondidas. De resto, não será esse o tipo duma solução verbal? Porque dizer que a paixão é um erro - por vezes assim é – não é ainda explicar esse erro. O instinto ou a natureza não têm o costume de se enganar dessa maneira… Se existe erro, ele só pode vir do espírito (Rougemont s/d: 205).

O século XIX burguês assistiu à propagação, nas consciências corrompidas do *instinto da morte*, amplamente sufocado no inconsciente. As vivências do dia-a-dia foram invadidas pelo mito, sem saber qual o significado dessa exaltação do amor. Da literatura moderna emana um sentimento de libertação. Aproxima-se o fim do Romantismo. A crise do casamento burguês representa a vitória ainda que adulterada de uma paixão maculada. O mito invade não só o domínio do casamento e da sexualidade, mas também a política, a luta de classes e o sentimento nacional. Tudo serve de motivo para a paixão, pois tornou-se impossível condescender, coordenar os desejos, especificar a sua origem e as suas finalidades, de definir os seus devaneios e de os expressar em imagens. Já não se fazem declarações apaixonadas, pois a guerra destruiu os últimos modelos de amor (Idem, 217).

Em finais do século XIX, nas classes burguesas, o amor tinha-se transformado numa fusão de sentimentalismo exaltado e de histórias de heranças e de dotes. A sensualidade pura aparecia então apenas para atrapalhar estas ligações dignas, era por isso necessário evitá-la (Ibidem, 238).

Tal como acontece nos grandes conflitos, durante a primeira guerra mundial deu-se, no seio das populações civis, uma verdadeira expansão da sexualidade. O amor, entre as duas grandes guerras, transformou-se numa original união de *intelectualismo* atormentado (literatura da inquietude e da desordem antiliberal) e uma certa leviandade. O mito já não fazia parte da paixão romântica.

O tema dos principais romances desta época é o medo doentio das seduções inocentes e das fantasias do coração, juntamente com um desejo exaltado de aventura. A paixão já não se concretiza apenas nas uniões individuais dos sexos. Entra-se, assim, na

época das *libidos errantes*. A guerra destrói a oportunidade de aceder à paixão, enquanto a política conduz as paixões individuais para o campo colectivo. O que não é permitido pela educação despótica é transportado para o estado ou partido. São eles que detêm as paixões e que adoptam agora a lógica do *obstáculo exaltante*, da *ascese* e da irresponsável correria para uma morte heróica (Ibidem, 242).

De acordo com Rougemont (s/d: 244-245), o desenvolvimento do mito ocidental da paixão na história da literatura e na história dos conflitos mundiais enfraqueceram as formas estabelecidas pela cavalaria. É em situação de conflito onde toda a evolução é, por vezes, irreversível que ocorre a necessidade de uma solução. Surge então o estado totalitário como resposta do século XX à ameaça constante da paixão e à ideia de morte, que se abatem sobre a sociedade. No século XII, essa contestação tinha sido a cavalaria cortês, a sua moral e os seus *mitos romanescos*. Já no século XVII, a resposta teve como representação a tragédia clássica, enquanto no século XVIII essa resposta veio através da perversão de *Dom Juan* e a *ironia racionalista*. Quanto ao Romantismo do século XIX, apenas se salienta que o seu expressivo afastamento das forças sombrias do mito foi uma última via de o enfraquecer:

> Ou será a guerra atómica total, a desintegração física e moral e o problema da paixão será suprimido com a civilização que o originou;
> Ou será a paz, e o problema renascerá nos países totalitários, como não deixa de acontecer nas sociedades liberais (Rougemont s/d: 245).

II- Amor e saudade no séc. XVI

II.1 – Amor

O século XVI não constitui de facto uma completa ruptura com a época medieval, pois o refinamento e a complexidade cultural que caracterizam um período onde predomina o símbolo e as transformações de cariz teológico, diminuem a separação entre a *transcendência* de Deus e a *imanência* do homem. O século de Quinhentos pode ser considerado não como um período de mudança profunda em relação aos séculos precedentes, mas sim como o final de um processo de transformação moroso, mas consistente, que abarca os mais distintos campos da sociedade (Bernardes s/d: 13).

A obra de criação literária renascentista recebe os novos valores que aclamam a confiança na *Razão* e no potencial do ser humano. A busca de uma filosofia existencial que equilibre as ambiguidades e as vicissitudes da *Fortuna*, o gozo dos bens materiais e o eterno dilema da felicidade são temas que fazem eco nas obras dos humanistas portugueses (Idem, 47).

Tal como outras artes, a poesia, para os renascentistas, é imitação, cujo objecto assenta não só na realidade exterior como no universo psíquico do indivíduo. A concepção *mimética* da poesia firma-se nas obras de Platão e Aristóteles, embora tenha como principal fonte a *Arte Poética* de Horácio (Ibidem, 56).

Os alicerces sobre os quais assenta a produção dos petrarquistas portugueses são o princípio da imitação. É à volta deste princípio que se desenvolve todo o trabalho literário dos denominados períodos clássicos. Os indícios de uma *modelização* mais espontânea, mas também mais exaltada, do princípio da imitação, começam a adensar-se, na obra dos petrarquistas portugueses, à medida que o século de Quinhentos se aproxima do fim. A reprodução dos ensinamentos de Petrarca conduz a uma adaptação dos seus textos à *cosmovisão* característica do Maneirismo, trazendo à superfície as muitas perturbações provocadas por um mundo em ruptura e uma aguçada sensibilidade ao desconcerto (Ibidem, 58).

No cenário da Literatura Portuguesa do século XVI, o petrarquismo assume um papel de suma importância, afirmando-se, desde logo, devido à sua contribuição para o renovamento dos grandes géneros literários do Renascimento: do lírico ao elegíaco, do

trágico ao bucólico. Elementos de origem diversa como o *stilnovo*, o *dantismo* e o *neoplatonismo* deram lugar a processos de *interferência sígnica* muito complexos, que firmam a especificidade do petrarquismo português renascentista.

O "romantismo" inerente a toda a lírica nacional teve influência petrarquista na sua componente de *queixume doloroso*. A atitude de Petrarca perante a mulher amada, fonte de perfeição moral, não era propriamente uma novidade, já que esses temas faziam parte da poesia trovadoresca. Na verdade, a força da tradição *cortesanesca* não favorecia uma recriação purista e, possivelmente, encontra-se em harmonia com o espaço que fica delimitado às áreas mais tradicionais da poesia petrarquista (Ibidem, 68).

É no génio de Camões que se encontra expressa em Portugal toda a síntese do humanismo e é com a sua dimensão literária que o século XVI português ganha importância, fazendo sobressair a legado medieval, associando-o ao humanista e conduzindo-o a uma incomparável genialidade (Ibidem, 24).

Camões não é, todavia, o único poeta renascentista português fascinado pelo petrarquismo. Algumas composições petrarquistas, de teor amoroso ou religioso, conheceram, entre nós, uma grande imitação. É o caso de *Alla vergine*, parafraseada por Sá de Miranda, António Ferreira e Frei Agostinho da Cruz, à qual podemos acrescentar o tema tão grato a Petrarca, que é a reunião dos amantes num mundo superior, depois da morte (Ibidem, 23,24).

Desde o *Cancioneiro Geral* de Garcia de Resende, em 1516, que a influência petrarquista se manifesta com exemplos concretos: poeta do *Cancioneiro Geral*, Diogo Brandão confessa as suas dores à solidão da natureza, tal como o fizera Petrarca no soneto *Solo e pensoso*, onde o poeta apaixonado procura a solidão da natureza, o *locus solitarius*, um lugar aprazível, paradisíaco, calmo, o *locus amoenos*, como tentativa de remédio para a sua dor e que, muitas vezes, apazigua o sofrimento do poeta, tornando-se o reflexo do seu interior de homem dividido. Quando o *locus amoenos* se transfigura espelhando a alma atormentada do poeta, aparece o *locus horrendus* (Soares 2007 b: 70).

Surgem também no *Cancioneiro Geral* inúmeras figuras femininas que correspondem à imagem exacta da *Laura* de Petrarca, bem como formas de cariz platonizante, referentes ao *amor-idealizado*, ao *amor-adoração*, *ao amor-renúncia* e ao amor como via de aperfeiçoamento do poeta que o vive (Bernardes, 67-73).

Um dos poetas que colaborou no *Cancioneiro Geral*, compilado por Garcia de Resende, foi aquele que é considerado como um inovador e um reformista da poesia ao introduzir formas poéticas petrarquistas, cultivadas por Dante, pelo *Dolce stil nuovo* e por Petrarca e cuja obra se distribui por um incomparável lirismo – Sá de Miranda. Efectivamente como crítico e moralista, Sá de Miranda posicionou-se frente ao mundo cortês nos vários aspectos que ele continha e em função dos quais equacionou, não só a doutrina moral que difundiu em vários textos, mas também a proposta que assumiu em favor da inovação da sua poesia e que esteve na origem de toda a evolução da poesia do século XVI (Idem, 196).

A poesia trovadoresca, depois do *Cancioneiro* e, mais tarde, a *italianizante* constituem estádios pelos quais passaram as diversas linguagens relativas às concepções refinadas do amor, em diálogo variado com as influências provenientes dos campos filosófico, moral, religioso e social. Sá de Miranda renova assim, o discurso literário no interior de uma linguagem elevada, que fora sempre privilegiada no mundo cortês. Na *Carta* a D. Fernando de Meneses, o poeta faz uma rigorosa análise da corte sua contemporânea, porque nela se havia corrompido o *amor fino* transformando-o em *amor vicioso*. A corrupção derivava da excessiva *liberalidade*, que favorecia a decadência da poesia. O poeta criticava a sua época, onde predomina a ganância e as conveniências materiais da *baixa humana liga*, fazendo desaparecer a virtude no domínio ético, amoroso e poético. Deste modo, reflectir sobre qualquer um destes aspectos impunha corrigir os demais, tão unidos que estavam entre si (Ibidem, 197).

Ao transferir o tema da decadência moral da época para o domínio cortês, Sá de Miranda compara a corrupção do mundo cortês com o declínio da criação poética e com o agravamento da ambição material e da ganância, como se vê também na *Carta* a António Pereira, senhor de Basto. Dessa forma, insinua que a poesia é incompatível com os bens materiais e será incompatível com a Corte enquanto ela não se reabilitar do *amor vicioso*.

É expressiva a interligação que o poeta estabelece entre a decadência do amor e a da poesia. Se a associarmos à visão crítica de origem moral sobre a época moderna poder-se-á dizer que na concepção mirandina surgem três áreas ou graus de incidência em que ela se constitui: o *plano moral*, o *plano dos objectivos corteses e da concepção da corte* e o *plano da expressão poética como manifestação suprema dessa mesma corte* (Ibidem, 203).

O poeta mostra-se especialmente interessado em usar o mito para realçar o papel da poesia na temática do amor, o que, à partida, é uma preocupação de natureza *cancioneiril* e cortês. Nesta perspectiva, o uso que Sá de Miranda faz dos *vates* de Orfeu está longe das representações humanistas e *platonizantes* que encontram naquela figura mítica o símbolo do poder milagroso da alma humana. Não raro, faz incidir a sua atenção sobretudo numa certa *casuística amorosa*, típica da poesia do *Cancioneiro*: a separação dos dois amantes pela força do destino, contra os seus desejos, como causadora da infelicidade; além disso, fica a ideia de que a fé no amor equivale a um desejo, a uma fantasia e a um equívoco; enfim a ligação entre amor e crueldade (Ibidem, 204-205).

O poeta tende a concentrar, nas suas interrogações, a maldição às sombras como discurso provocador e na apresentação de Orfeu como mártir do amor. A experiência mirandina assenta assim mais no seio da idealismo cortês do que no plano da contemplação clássica e humanista. Muitas vezes, evidencia-se o modelo cortês na maneira de abordar a temática amorosa, baseada na aproximação entre a linguagem correspondente e a de natureza religiosa. Esta linguagem colocava a filosofia do amor no âmbito de uma tradição *occitânica* e não exactamente no domínio sensualista e sensualmente impassível de Marcílio Ficino. Nestas circunstâncias, deambular pelos campos da solidão e regressar a casa à noite para chorar – cliché da literatura sentimental de ascendência petrarquista – fazia parte das manifestações do verdadeiro sofrimento, em oposição às *superstitiones* (Ibidem, 210).

Na écloga *Alejo*, os pastores revelam nada terem percebido do significado das *penitências* ou martírios de Diego. O *mito órfico* surge assim para exemplificar como a força da paixão amorosa resiste à própria palavra ainda que revestida da melodia musical e da sensualidade por ela provocada; nem com a *dulcedo* a força do amor se adaptava às regras do bom senso. O tópico da irresistibilidade da paixão é habitual na linguagem poética do *Cancioneiro*. O poeta realça a ideia que os amores e a poesia se situam no plano elevado das acções desinteressadas, do ponto de vista material e, não sendo os pastores capazes de sentir o amor, viviam apegados aos bens materiais (Ibidem, 210).

O bucolismo está bem patente na écloga *Basto*. Este soneto representa a expressão do amor idealizado a partir de um retrato à maneira do *dolce stil nuovo*, estilo adoptado, renitentemente pelo poeta, e que preconiza a ideia do amor como fonte de aperfeiçoamento moral, com o objectivo de atingir a visão celestial. É o olhar da amada

que conduz o poeta num percurso de formas platonizantes, não só pela valorização do olhar no amor, como por este amor funcionar como auto revelação, condução e ascese do amante. Porém, os olhos como o sorriso, como a fala, são tópicos que contribuem para exacerbar a beleza espiritual da mulher amada. O retrato físico é apenas reflexo do verdadeiro retrato essencial onde predomina a nobreza da alma. Tal como acontece no *dolce stil nuovo*, a relação do poeta com esta *donna angelicata*, não se consuma carnalmente, não há lugar para a posse nem sequer para o desejo da amada. O poeta situa-se no domínio espiritualizante, a distância entre ele e a mulher amada é muito maior do que na própria poesia trovadoresca provençal. É que, no *dolce stil nuovo* tal como neste soneto mirandino, há entre os dois amantes uma distância sacra. O amor por esta *donna angelicata* funciona para o nosso poeta como auto revelação e elevação moral (Ibidem, 211).

O tratamento do amor, neste poema, revela assim marcas de cariz platonizante. Além disso, no *dolce sil nuovo* como no *neoplatonismo* o amor é entendido como algo positivo, de bom, de louvável, algo que eleva o homem enamorado. Existe contudo entre as duas correntes uma certa discrepância, pois no neoplatonismo, a positividade na forma de encarar o amor, resulta da combinação perfeita de um amor espiritual e sensual, enquanto no *dolce stil nuovo*, a euforia reduz-se ao plano moral ou espiritual, não havendo lugar para a realização a nível carnal. Neste sentido, podemos enquadrar este soneto mirandino dentro dos ideais preconizados pelo *dolce stil nuovo*, na medida em que expõe a dificuldade de fazer o retrato da mulher amada por impossibilidade de lhe dar a graça que ela tem ao natural (Ibidem, 208-209).

Na verdade, embora Sá de Miranda não tenha rejeitado o *stilnuovismo*, considera vãs as coisas terrenas e não confia nas emoções humanas, em especial no amor, pois este tanto pode ser uma emoção agradável como apresentar-se de uma forma decepcionante e cruel, revelando um certo pessimismo em relação ao amor. Sá de Miranda serviu-se assim de vários modelos, mas não cedeu cegamente a nenhum, construindo assim uma obra peculiar e revelando um espírito independente que não permite a imposição de ideias com as quais não concorda. É nesta base que podemos definir Sá de Miranda como petrarquista e anti-petrarquista ao mesmo tempo.

Para além do *ascetismo* e do *misticismo*, o *estoicismo* foi a corrente que mais influência teve na poesia de Sá de Miranda, o que explica a predominância de temas de pendor ético, determinantes para a criação de um *estilo estóico.* O poeta apontou sempre para uma poesia que não tratasse exclusivamente de amores e se concentrasse na

preocupação de seduzir o leitor para os problemas *ético-doutrinários* que a escola cortês precedente já havia, timidamente, ensaiado em alguns casos (Ibidem, 210-211).

Embora Camões tivesse sido o poeta do amor por excelência e o grande representante do Renascimento literário português, outros poetas fizeram do tema do amor o mais importante abordado nas suas obras. Podemos dar como exemplo Pêro de Andrade Caminha, que aborda o amor através da caracterização do objecto amado.
É nítida a influência das correntes da época, não deixando porém de inovar, na forma como é feita essa caracterização da mulher. A amada é definida pela beleza, que é vista como uma qualidade moral e reflexo da sua perfeição espiritual; pela *natureza divina*, situando-a num plano inatingível para o amador, quase transcendente, ao mesmo tempo que a conota com o bem e a virtude, a *omnipotência* que transforma o amador num servidor da amada; a arrogância que ajuda a dificultar qualquer outro tipo de relação a não ser o de soberano/vassalo, atemorizando constantemente a alma do amante e finalmente, a reputação que torna a amada única e a eleita do amador (Ibidem, 239).

Esta mulher é, ao mesmo tempo, doce e dura, etérea e cruel, é o encontro de duas grandes correntes; a *trovadoresca* e *stilnovista* e a *petrarquista*. Na sua poesia, Andrade Caminha revela uma mulher que muito se aproxima de *donna angelicata* caracterizada por Dante e por outros poetas do *dolce stil nuovo*. Ela é pura, intangível, intocável, conduz o seu amado ao caminho da perfeição, do bem supremo e a sua bondade reflecte-se na sua beleza, revelando ao mesmo tempo, uma certa dureza e exasperação para com o amador, colocando-o numa posição de sobrevivência.

Diferentemente do que se passa com Petrarca, e com outros renascentistas como Sá de Miranda, António Ferreira e Camões, em Pêro Andrade de Caminha, o amor à mulher amada não se transforma num amor *transcendentalizado*, dirigido a uma entidade divina. O amado é, desde o início, uma imitação visível da divindade:

> É apenas nos efeitos que causa no amador, no sofrimento terrível que imprime neste último devido ao desfasamento existente entre o puro amor que sente a sua natureza vulgar, ou seja, no esforço permanente para ultrapassar os obstáculos que se lhe deparam na via do apuramento espiritual, que o sentimento amoroso descrito na poesia de Pêro de Andrade se revela na sua face humana (Bernardes s/d: 241).

Pêro de Andrade Caminha foi outro seguidor do petrarquismo, em cuja obra a caracterização do ser amado é especialmente reveladora do seu modo de abordar o amor. O poeta constrói uma imagem coesa e algo inovadora, a partir de princípios

provenientes de fontes anteriores. Na sua poesia, a amada afirma-se através da beleza, símbolo de perfeição moral e espiritual; a *natureza divina*, que a coloca num plano inatingível ao amante, identificando-a com o bem e a virtude; a *omnipotência*, que a defende do domínio alheio e explica a submissão do amante, a *ferocidade* que salienta a impedimento a qualquer espécie de relação amorosa para além da de *dominante/dominado* e para explicar o medo que se apodera constantemente da alma do amante e a *fama*, que considera excepcional o objecto da paixão, ao mesmo tempo que o elege como matéria de escrita. Esta dama é, ao mesmo tempo, doce e cruel, santa e perversa. Particularidades que são o fruto da união da tradição trovadoresca e *stilnuovista*, e da petrarquista. Efectivamente, a imagem que o poeta constrói na sua poesia, tem muito da *donna angelicata* descrita por Dante e pelos poetas do *dolce stil nuovo*. É distante, virtuosa, conduz o amado ao bem e a sua beleza é o reflexo da sua bondade (Idem, 239).

A poesia petrarquista deu especial relevo a outras qualidades, que caracterizam a mulher amada e que não se encontram na obra de Alighieri: o conflito no campo amoroso entre a mulher amada e o amador e a *ferocidade* que ela revela em relação a ele identifica-se com alguns traços de *Laura* de Petrarca. Tal como o amor que inspira, o ser amado é *paradoxal* e contraditório e apresenta-se, muitas vezes, como opositor ao sujeito. A amada mata com o olhar e é duro e frio o seu coração.

Pêro Andrade de Caminha utiliza, frequentemente, na sua poesia dedicada à temática amorosa, recursos expressivos imitados de Petrarca, recorrendo também aos lugares-comuns da poesia do *dolce stil nuovo*. Nesta nova concepção do amor e na nova forma de encarar a mulher amada, estão presentes a severidade e a crueldade com que a mulher amada corresponde às homenagens do amador, como uma forma de controlar o ímpeto sensual do amante e de manter puro e íntegro o seu amor. Dentro do *topos stilnuovista*, existem instantes em que o ser amado se comove da dor ou corresponde com um pensamento, à afeição que desperta ou vem a ser, muitas vezes, magoado pelo Amor.

O Amor petrarquista é um sentimento antagónico, visto que, na alma do amador, o desejo de admirar a amada e a pureza espiritual da paixão estão ligados ao desejo de realização carnal à angústia que isso lhe causa por o considerar como algo de pouco digno e perverso. *Laura*, apesar de pura e divina, é humana, desejável fisicamente, e somente depois de morta poderá ser, espiritualmente, amada.

Ao definir o ser amado Pêro Andrade de Caminha não recupera a *composição humana* que Petrarca atribui a *Laura*. Nele, a mulher não revela sensualidade e o amante não sente por ela qualquer desejo carnal. Aproxima-se sim das *donne angelicata* do *stilnuovismo*, quer pelo distanciamento em relação ao amado, quer pela intangibilidade, virtude e divinização. São física e moralmente perfeitas, fascinam o amante com o brilho do olhar (Ibidem, 240).

Petrarca exerce visível influência no pensamento e na forma como Pêro Andrade de Caminha caracteriza a mulher amada, sobretudo na integração de alguns elementos, considerados relevantes para a sua caracterização e fundamentais para a conquista do amor, como os cabelos, os olhos, o sorriso, a delicadeza dos gestos. O modo como a imagem do ser amado é usada, para salientar o padrão moral da beleza, concede, por vezes, à poesia do poeta uma certa originalidade. Com efeito, a amada identifica-se com o Amor, transformando-se este numa sombra dela. Esta representação poética transmite uma visão platónica do universo e dos indivíduos, remetendo a pessoa amada para o divino. No pensamento de Pêro Andrade de Caminha, o amante consagra inteiramente o seu amor e os seus poemas à sua amada e necessita dela, quer para o seu progresso espiritual quer para a imortalidade dos seus versos.

Caminha não transforma o amor consagrado ao ser amado num amor *transcendentalizado* ou divinizado, direccionado aos santos, à *Virgem Maria* ou a Deus. O objecto da paixão é sempre uma imitação da divindade. O amor narrado na poesia de Pêro de Andrade Caminha mostra o seu lado humano unicamente na dor horrível que causa no amante, devido ao conflito existente entre o *puro amor* experimentado e a sua *natureza vulgar*, numa tentativa constante de vencer as dificuldades, na procura do aperfeiçoamento espiritual (Ibidem, 241).

O amor, na *Menina e Moça* de Bernardim Ribeiro, recebe influências do *cabalismo judaico*, nomeadamente no que respeita à escolha dos nomes das personagens. O autor caracteriza *Arima*, a personagem feminina como *perfeita, santa* e *divina*, qualidades atribuídas à *donna angelicata* do *dolce stil nuovo* (Ibidem, 242).

A invulgaridade da heroína é a sua qualidade mais marcante. Ela é a mais "fermosa cousa" do mundo, é honesta e "a mansidão nos seus ditos e nos seus feitos" é digna de um ser divino e não de um simples mortal. Quando fala, o seu tom de voz não é o de uma voz humana, mas sim o de uma voz divina, ela reúne todas as perfeições, "como que se não haviam d'ajuntar mais nunca". Ela é um ser extraordinário e reúne em si toda a serenidade e modéstia. *Arima* personifica o amor exclusivamente espiritual. O

seu amor por *Avalor* é suave e autêntico, contrastando com a paixão repentina e descontrolada do seu amado, que chega a provocar-lhe perda do sono, perda do conhecimento, chegando a desmaiar, denunciando assim, publicamente, os seus sentimentos (Ribeiro, apud Bernardes, 244-245).

Avalor é mais velho do que a sua amada, porém, mentalmente mais imaturo. E é, essencialmente, esta divergência de desejos e de atributos que origina o desacerto amoroso. Diante do acanhamento do seu amado cavaleiro, *Arima* pressente o verdadeiro carácter dos seus sentimentos e censura-o com um poder que resulta da superioridade da sua alma, *"*Ou vós me tendes errado, *Avalor* ou me andais para errar*"* (Idem, 246). *Arima* assume o estatuto do tipo ideal de mulher. Apenas ela escapa ao poder do Destino que, muitas vezes, tem uma interferência nefasta nos actos dos seres humanos, agindo sobre os sentimentos e atitudes, arruinando inexoravelmente os equívocos e os ideais de felicidade (Ibidem, 248).

Códigos *temático-ideológicos* como o *Dolce Stil Nuovo* e o petrarquismo desempenharão um papel de extrema importância e têm a sua ilustração mais evidente na descrição fenomenológica do processo amoroso e na própria definição ontológica da Mulher (*Arima*, resumo da perfeição, é a *donna angelicata*, por excelência).

É principalmente através do princípio *genológico*, no qual a *Menina e Moça* se inclui, que essas ideias devem ser consideradas. Na verdade, a novela sentimental, é o género literário que, quer no campo da expressão, quer no do conteúdo, segue determinadas convenções. Em termos de conteúdo, o *feminismo* explícito em que se fundamenta coloca-a no meio de concepções e de exposições sobre a Mulher e sobre o Amor, de base idealizada ou *antinaturalista*, claramente representadas em registos doutrinários (Ibidem, 249).

II.2 – Saudade

Servem de mote ao tema da saudade, que de seguida tratamos, as palavras de Hernâni Cidade:

> A saudade e o *morrer de amor* (outra face do mesmo prisma de terna afectividade e da mesma designação apaixonada) são realmente as sensações que vibram nas melhores obras da literatura portuguesa, naquelas que lhe dão renome. Elas perturbam o meigo livro de Bernardim Ribeiro e os livros que estilisticamente derivam dele, como a *Consolação de Israel*, de Samuel Usque, e as *Saudades da*

> *Terra*, de Gaspar Frutuoso. Perfumam as Rimas de Camões e os Episódios e as Prosopopeias d'*Os Lusíadas*. Perfumam as *Cartas da Religiosa Portuguesa*, e as criações humanas de Almeida Garrett, a *Joaninha dos olhos verdes* e as figuras todas de *Frei Luís de Sousa*. Não faltam no Cancioneiro do povo; nem já faltavam, na sua face arcaica, nos reflexos cultos da musa popular que possuímos, isto é, nos cantares de amor e de amigo dos trovadores galaico-portugueses, no período que se prolongou até os dias de Pedro e Inês… (Cidade 2003: 188).

Sentimento vivido em diversas culturas, mas apenas definido e explicado em português, o universo da Saudade pode definir-se como uma sensação de ansiedade ou desejo premente de ver o ente amado, uma dor de não o ter presente, algo que comporta uma energia de amor e outras concepções que, em nenhuma outra língua, podem ser descritas. Somente a alma do povo português, sabe expressar, intensamente, a constância do amor ausente. É um sentimento que traduz o desejo ardente e, ao mesmo tempo, sofrido, de voltar a usufruir de um bem que nos era querido e foi retirado, é ânsia de estar com alguém ou algo de quem nos separámos, forçados. É, enfim, um amontoado de sentimentos onde se distinguem a tristeza, o desejo, a solidão, a apatia. (Gomes 1976: 7-27).

Tratando-se de um sentimento espiritual, a Saudade exterioriza-se, em termos históricos, no âmbito da espiritualidade nacional de expressão cristã, muito embora tenha trazido do passado um legado de cariz pagão. O homem, reunindo cristão e pagão, formará assim um todo, na sua verdadeira e invencível natureza: ele, como ser irrepetível que é, vivendo uma só vida na terra, onde se prepara para a vida eterna e intemporal, sofrerá no universo da Saudade (Idem, 118-119).

A Saudade tem a sua origem no amor associado à ausência, sendo que, quanto mais ardente for esse amor e mais longa a ausência, mais intenso será o sentimento saudoso. É a Saudade uma dolorosa paixão da alma, logo tão subtil, que se torna imperceptível, deixando-nos numa indefinível e dolorosa satisfação. É um sofrimento que dá prazer e uma felicidade que faz sofrer, é recatada e mensageira de um amor sublime, puro e genuíno. É enfim, um delicado sintoma da chama do amor (Cidade 2003: 189).

O romantismo literário deu uma enorme contribuição para a tipificação de certos valores da cultura na multiplicidade cultural europeia e, no caso nacional, o romantismo filosófico alemão influenciou certos filósofos portugueses, desconhecendo-se, ao certo, a influência das ideias de Nietszche nas reflexões *poéticas*, *metafísicas* e *cósmicas* de Teixeira de Pascoais. Também D. Carolina Micaellis contribuiu grandemente para uma aproximação do tema da Saudade ao romantismo alemão, a *sehnsucht*, grosseiramente

caracterizada como *ânsia do infinito, fonte do absoluto,* que coloca na existência humana, a elevação do transcendente, inerente à sua essência (Ibidem, 173).

Segundo Pascoaes (1987: 160), a alma e o corpo da Saudade estão na força criadora, assente no desejo e na força da imortalidade, gerada na memória. Saudade é a própria natureza, ligada à paixão lusa, é a eterna recordação da esperança.

O sentimento saudoso transforma as realidades que se movem, padecem e amam. A sua energia de esperança criadora age sobre a essência criada, libertando-a da morte e da inércia. A Esperança é uma luz, alegria divina que atravessa as sombras e tudo sublima. Pela via da Saudade, o mundo converte-se em amor, enternecimento e emoção, ascende ao divino numa oração…Por esse facto, o povo e os poetas, nascidos na Saudade, transmitem à natureza a mais intensa manifestação da emoção, que vai reflectir-se nos sentimentos mais profundos e contraditórios do ser humano. O amor torna-se assim penoso e o sofrimento torna-se terno. A nossa ligação lírica com a natureza funde-se com estes sentimentos e aí desaparecem toda a escuridão e luz, não há mais vida nem morte. É enfim o sentimento indefinível da Saudade que inspira os poetas lusos. (Idem, 167-168).

De acordo com o poeta, ao revelar a Saudade, delineada por Virgílio, uma outra fase da existência sentimental do ser humano é descoberta por Camões, o que torna compreensível, presentemente, a fraternidade universal camoniana. A Saudade une o indivíduo ao cosmos, pois a recordação liga-o ao passado e a fé ao futuro. O ser humano, o mais divino ser existente na natureza, compreende todas as realidades e molda-as ao seu desejo de perfeição.

A *Criação* recebe o *Criador* através do homem e pela acção saudosa da alma fortalece-se e eleva-se ao divino. Deste modo, a paixão lusa, só pela natural força da Saudade, explica e alcança o *Existente*. É a partir deste conhecimento que surge um formato único e moralmente elevado do *Panteísmo*, denominado *Saudosismo*, materialização da *névoa* amorosa em que se erguem, na imortalidade, os *cantos* dos poetas lusitanos (Idem, 170).

O movimento saudosista criado por Pascoaes, tinha como objectivos restituir à cultura nacional a sua elevação perdida, substituindo as interferências externas à cultura portuguesa pelo culto das produções culturais nacionais, que reflectissem a alma lusitana. Neste contexto, a Saudade vai ser o tema eleito por Pascoais para ilustrar a alma lusíada.

Propondo a Saudade como núcleo estruturador do espírito lusitano, Pascoaes irá reformular profundamente o tema da psicologia da identidade lusíada, no domínio dos sentimentos e das emoções, definindo-a como "o *desejo do ser ou da coisa amada*", acompanhado pela dor da ausência. De acordo com o poeta, a Saudade é um sentimento antagónico, que vai unir o mundo físico ao místico, o pretérito ao presente. É um sentimento nobre, que está subjacente à dimensão heróica de Portugal. Assim sendo, devolver à Saudade a sua supremacia na vida nacional, seria reconquistar para o povo luso o seu valor, há muito, desaparecido. Todavia, a Saudade em Pascoaes, para além da sua ascendência literária, revela um inovador grupo de meditações de cariz *etnocultural*, baseada em concepções e pensamentos acerca das origens raciais e culturais do povo. (Leal 2000: 25-30).

O poeta define a Saudade como um estado emocional e afectivo da alma pátria. Ela representa o desejo e a esperança, é a silhueta *do Encoberto* despertada, afastando o nevoeiro do lendário amanhecer. Após Alcácer-Quibir, a Saudade, enlutada, chorou, mas agora, revelou-se exultante e sorriu cheia de fé pois, ao revelar-se, revelou o sonho lusitano da *Renascença*, o elevado destino imposto a Portugal pela *Tradição* e pela *Herança* (Pascoaes 1998: 119):

> Mais importante do que ter sido ou ter tido império, mais decisivo do que haver usufruído riquezas mortas, ou até ter sido actores de uma gesta científica que podíamos ter tido num grau e esplendor que não tivemos, é para Pascoaes o haver interiorizado como alma da nossa alma o sentimento obscuro mas iluminante dessa visão positiva da *vida como sonho que se sabe sonho* mas que no interior desse sentimento se recupera como *criadora saudade*, desejo de um desejo que jamais tomará a forma de uma possessão idolátrica, subtraindo-nos assim, de raiz, à tentação moderna por excelência, a de Fausto: *saber*, *poder* para *reinar* sobre a natureza e os outros. É nesse sentido que Pascoaes nos outorga e se outorga o estatuto de povo-saudoso, quer dizer, de povo que apercebe em tudo quanto toca a sombra da ilusão e da morte, mas a uma e a outra exige a promessa da vida (Lourenço 2006: 102).

Nos poetas da Saudade coexiste um profundo sentimento da *Eternidade* e do *Infinito*, que encerra o amor do amante pela mulher amada. Comporta, além disso, o amor do povo português pela sua Pátria e por Deus. A alma amante espiritualiza a recordação do ser amado, identifica-a com ela própria, ao mesmo tempo que a envolve com a sua própria essência eterna. Do sangue e da terra nasce a melancolia lusitana das memórias concretizadas de uma *Divindade*, que não existe mais, mas que dá forma à Saudade (Pascoaes 1987: 164).

O sentimento da Saudade influi, sobremaneira, nas formas inferiores da natureza, com as quais nos ligamos à *Família*, à *Pátria*, à *Humanidade* e a *Deus* (Soares 2007: 280-283) Devido ao seu *poder saudosista*, de lembrança e de esperança, o ser humano eleva-se da própria miséria e contingência à contemplação do *Reino Espiritual*. Vemos Deus pelos olhos da Saudade e assim reconstruímos espiritualmente a sua figura sagrada (Pascoaes 1998: 122-123).

> A Saudade humanizada e compreendendo a natureza, avultando numa só imagem feminina, voluptuosa e virginal, é o símbolo eterno da Realidade conjugada com a Verdade; quer dizer, do Universo e de Deus. Platão, que descobriu a Verdade, como Aristóteles, a Realidade, foi o primeiro a conceber este símbolo divino, porque ele foi o primeiro lírico da Terra, a primeira força musical que reuniu as notas dispersas da Natura, recriando-as na perfeita harmonia que vibra de estrela e de alma em alma… É o canto das esferas, a visão lírica das cousas, iluminando-as, contornando-as, definindo-as numa só Forma, que é a sua impecável fisionomia de conjunto; - o corpo da Realidade transparecendo a alma da Verdade, o infinito Universo numa infinita irradiação de Deus (Pascoaes 1987: 172).

Camões foi um dos poetas que mais cantou a Saudade no Amor. A ausência da amada desencadeia no sujeito o sentimento de nostalgia, por vezes devido à sua morte precoce, como é o caso de *Dinamene*. A perda trágica e irreversível do ser amado mergulha o poeta numa solidão imensa e dolorosa, pois não se conforma com o seu desaparecimento. O eu lírico desenvolve-se em lamentações sentimentalistas, concentrando-se na sua própria dor, numa atitude *antropocêntrica*, em que sobressai o individualismo, já que ele valoriza mais a sua própria dor do que a da sua amada.

Imerso na sua dor sente-se exausto, devido aos pensamentos atormentados que o afligem e entrega-se a saudosas recordações. Saudades antigas voltam a visitar o poeta, que assiste à inexorável passagem do tempo, sem nada poder fazer, pois aquilo que ele tanto amou, não existe mais. Revolta-se contra o poder de *forças maiores* e que o impossibilitam de ser feliz (Saraiva s/d:188-193).

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

Razão é já, ó anos!, que vos vades,
Porque estes tão ligeiros que passais,
Nem todos para um gosto são iguais,
Nem sempre são conformes as vontades.

Aquilo a que já quis é tão mudado
Que quási é outra coisa; porque os dias
Têm o primeiro gosto já danado

Esperanças de novas alegrias

Não mas deixa a Fortuna e o Tempo errado,
Que do contentamento são espias.

(Camões 2005: 110)

O tema da Saudade, *sentimento sem objecto*, é cantado por Camões, de uma forma pungente, onde coabitam, permanentemente, a solidão e a angústia de viver, manifestações líricas da alma lusitana. O ser amado é chamado pelo nome desse *sentimento sem objecto*, expressando, desta forma, a intensidade do sofrimento e da Saudade que existe no amor ausente (Valverde 1981: 88. 89))

Cantiga

A este cantar velho

Saudade minha
Quando vos veria?

Voltas

0

[A que vista alongado
Pelo que desejo
Tudo longe vejo,
Mais longe este *quando…*
Em quanto mais ando,
Mais me foge o dia:
Quando vos veria?]

1

este tempo vão,
Esta vida escassa,
Pêra todos passa,
Sópera mim não.
Os dias se vão
Sem ver este dia,
Quando vos veria.

2

Vede esta mudança
Se está bem perdida
Em tão curta vida
tão longa esperança!
Se este bem se alcança,
Tudo sofreria,
Quando nos veria?

3

Saudosa dor,
eu bem vos entendo;
Mas não me defendo,

Porque ofendo Amor.
Se fôsseis maior,
Em maior valia
vos estimaria

4

Minha saudade,
Caro penhor meu,
A quem direi eu
Tamanha verdade?
Na minha vontade,
De noite e de dia

(Camões s/d: 90)

A Saudade apaixonada e a melancolia transformada em amor imprimiram em Camões um profundo sentimento da Natureza, pois todos os elementos que a compõem surgem da sua inspiração.

O poder criativo de Camões imprimiu uma expressão sublime ao sentimento da Saudade. Tal como Shakespeare divagou pelo íntimo do ser humano, Camões penetrou na essência das coisas. Após Shakespeare, a humanidade torna-se *shakesperiana*, mas depois de Camões o mundo é camoniano. É o poder dos grandes génios, cujo aparecimento transforma e perturba o *Existente* (Pascoaes 1987: 97).

III- A Expressão do Amor e da Saudade na Lírica de Camões e na Tragédia de Ferreira

III.1- Camões

Camões foi, indiscutivelmente, o maior poeta lírico português de sempre. Da lírica camoniana emerge indiscutivelmente um conceito neoplatónico não só do mundo e do ser humano, mas sobretudo do Amor. Aí se encontra expressa, quer de forma explícita, quer, por vezes, de forma mais oculta, uma *mundividência* e uma concepção do Amor rígidas e contraditórias a mesmo tempo. É a eterna fragmentação dramática da lírica camoniana. Tudo gira em torno da paixão amorosa, da emoção erótica que povoa os seus poemas, permanentemente agitados pelos impulsos, inquietações e angústias, originados, não pelos conflitos íntimos do sentimento amoroso, mas principalmente pela intervenção de causas externas, nomeadamente, o ciúme, o remorso, a desigualdade social, a ausência, a saudade e o implacável curso do tempo que impede o retorno às vivências felizes (Bernardes s/d: 412).

Representando a conciliação entre a corrente tradicional e a corrente renascentista, o lirismo camoniano oferece-nos uma riqueza considerável de temas, com predominância para o tema do Amor. Cantado em tom ligeiro, espirituoso ou mesmo picante, não faltam as variações que passam pelo madrigal ou pelo elogio *cortesanesco*. Como tema subjacente a toda a lírica, o amor é tratado nas suas múltiplas formas, como paixão ou pecado, ou como saudade e insatisfação (Borregana 2007: 32).

Para um estudo mais fiel e profundo da temática amorosa na obra camoniana, torna-se forçoso distinguir a *ideologia amorosa* do poeta do que teriam sido as suas experiências no amor enquanto homem. Estabelece-se uma natural divergência entre a teoria idealista do amor e o manancial de experiências que preencheram a existência tumultuosa e intensa do poeta, resultantes da sua vida de homem da corte, de soldado, de navegante...

A causa do distanciamento entre a sua poesia e a realidade envolvente terá sido, certamente, um veemente desejo de fuga, motivo que o levou também a imbuir essa mesma poesia de nobres ideais (Valverde 1981: 66):

> Podemos facilmente conceber que, em qualquer época da sua vida, ele pôde escrever frios brinquedos cerebrais como os inspirados pelo salão, pintar quadrinhos pinturescos de lindo e fresco lirismo tradicional, e até não seria impossível ao escolar coimbrão tentar imitações petrarquistas ou pedir inspiração ao platonismo reinante, para magnificar as suas queixas e aspirações de namorado. Apenas será incongruente transpor para tempos de juvenil e descuidosa boémia aquelas peças poéticas evidentemente sombreadas pelas experiencias dolorosas do drama que é a sua vida, depois da partida para a Índia (Cidade 2003:85).

Para o genial lírico, no meio de uma vida de sofrimento, toda a felicidade é enganadora e transitória, o bem é casual, breve e inconstante, ficando apenas o caminho incerto e traiçoeiro dos equívocos e das desgraças, num universo caótico, impelido pelo curso inexorável do tempo. Torna-se incompreensível o sentimento existencial que atravessa as vivências dos erros, da efemeridade da existência e das constantes transformações em que o mundo se debate. É por essa razão que o canto poético se torna libertador e permite um breve descanso dos males que assolam o mundo.

A poesia camoniana revela as aventuras de um homem e seus estados de alma, fala dos percursos de uma vida, misturados com os motivos que a orientam, com as personagens verdadeiras que caracteriza e os seres imaginários que concebe, num conjunto inseparável de *idiossincrasias* e de situações, de história e de fantasia, do autêntico, do ideal e do fantástico. Mostra-nos um cenário original e diverso, onde não há unidade, provenha ela do campo dogmático da razão ou da essência *antropológica*, marcada pela originalidade e aperfeiçoamento do ser humano (Calafate 2002: 367).

O conflito entre a realidade proveniente das vivências íntimas do poeta, muitas vezes, imposta pelo seu temperamento arrebatado e sensual e o neoplatonismo podem explicar as contradições da lírica de Camões. Colocam-se, assim, em antítese o modelo *antropológico* e o *cosmológico*, criados em termos literários e culturais, daí resultando a magnificência e diversidade da sua criação literária. Da lírica camoniana emerge um conflito entre dois conceitos, entre duas teorias antagónicas do amor e ambas estão ligadas, originariamente, com a história do poeta (Bernardes s/d: 413).

Como grande lírico que foi, é na poesia, que Camões expressa as suas próprias experiências de vida e os seus estados de alma. Sente-se o pulsar poético, que escapa à lealdade a paradigmas literários e a convencionalismos de retórica. Na verdade, o poeta, contrariamente a António Ferreira, não se deixa fascinar pelos modelos da poesia erudita e nobre da sua época, tendo sido pouco sensível ao fascínio do lirismo tradicional. Soube sim adaptá-lo às diferentes conveniências espirituais, a um prazer

requintadamente apurado, a uma ágil inteligência e delicada perspicácia, sem obscurecer a sua genuína subtileza.

Os poetas portugueses seguidores da poesia provençal entoaram as suas canções de amor em quase perfeita conformidade com a *Gaya Scienza*. Para eles, o amor está na origem da felicidade e no centro de todo o bem. Já em Camões torna-se, muitas vezes, difícil distinguir na sua poesia a veia tradicional, daquela que recebeu influências petrarquistas. Camões herdou dos poetas lusos medievais uma forma mística de ver a mulher, resultante da sublimação da paixão erótica, respeitando a tradição lírica que expressava essa paixão e que já se manifestava nos Cancioneiros espanhóis de Quatrocentos e no de Garcia de Resende (Cidade 2003: 86, 87).

As representações *disfóricas* do amor povoam a lírica de Camões e é a esse sentimento que são imputadas marcas e qualidades que entram em conflito com as doutrinas neoplatónicas. O sentimento amoroso revela assim várias facetas tão contraditórias e ambíguas como complexas e conflituantes, muitas vezes, em completo desacordo com o platonismo:

> Minino que d'olhos é privado; o Minino cego; Amor fero, cruel; Moço cego e cego Moço; em Amor não há senão enganos; o cego Amor e o Amor cego; manhoso; o vingativo Amor; o Amor enganoso e enganoso Amor; um Minino sem olhos; o fero Amor; o cego Minino; tirânico Amor; o falso Amor; etc. (Camões apud Bernardes s/d: 413).

Esta cegueira no amor contém elementos extraordinariamente *disfóricos* e aparece, frequentemente, ligada à *Fortuna*, ao *Fado* ou ao *Destino*, aos quais o poeta atribui, muitas vezes, uma conotação obscura e perniciosa. Outras vezes, esse amor cego vê-se confrontado com forças dúbias, malévolas e destrutivas. Debaixo do domínio do Amor e da *Fortuna*, a sensatez, a liberdade e a honra do ser humano são aniquiladas:

> Vivo sem razão/ porque em minha dor/ não a pôs Amor, /que inimigos são; mas Amor não se rege por razão; logo me fizeram/ estrela infelices obrigado; / com ter livre alvedrio, mo não deram, / que eu conheci mil vezes na ventura/ o milhor, e o pior segui, forçado; tendo livre alvedrio, / não fujo o desvario. (Camões apud Bernardes s/d: 414).

Criando uma lógica contraditória, o amor alia-se, por vezes, a um *erzatz* da razão, desejando, outras vezes, ser vencido por ela ou por uma imitação dessa mesma razão, somente com o intuito de exagerar os seus infortúnios e loucuras. Essas loucuras e a irracionalidade do amor expressam-se nas criaturas dominadas pelas dores,

provocadas por desejos pouco elevados, onde reina a ignorância e a grosseria e onde faltam arte, cultura e sabedoria.

Na ode *Aquele moço fero*, um amontoado de loucuras criadas pelo amor e repleta de conotações ligadas à *cegueira*, ao *erro* e à *culpa* a concepção aristotélica está representada pelo modelo do desatino amoroso, que aumenta de acordo com a elevação do pensamento e a evolução dos amantes.

Sob o poder da alienação causada pelas diversas transformações que, na obra de Camões, são indicadoras da natureza trágica e do poder destruidor do amor, o eu lírico, converte-se num estranho palco de contraditórias e, ao mesmo tempo, harmoniosas *fictiones personarum.* Compreende-se assim o desconcerto interior e a ironia metafísica, patentes em toda a sua lírica (Ibidem, 415):

> Ó grão concerto este!
> Quem será que nã julgue por celeste
> A causa donde vem tamanho efeito
> Que fiz num coração
> Que venha o apetite a ser razão?
>
> (Camões s/d: 74)

A filosofia de Platão divulgara-se por todo o século XVI, tendo-se generalizado através da movimentação geral de oposição à doutrina aristotélica. Mas, para além da preocupação filosófica, foi a consciência artística reinante na época que levou Marcílio Ficino a conservar, na Academia Platónica de Florença, que ele próprio fundou, o culto de Platão, propagando-se no universo cultural do final do século XV.

Era evidente a afinidade de Platão com os poetas, pois já na Antiguidade, o grande filósofo tinha sobejamente tratado o platonismo. Fê-lo com a sua admirável imaginação e eloquente palavra, inventando imagens e alegorias de extremo encanto poético. Os poetas podiam expressar-se na sua lírica através dos limites da doutrina platónica e da essência da doutrina cristã, devido às semelhanças entre elas. Para Leão Hebreu, a manifestação das metáforas era uma realidade, pensamento também expresso por Sá de Miranda. Todos estes poetas procuravam uma filosofia de elevado valor espiritual, de grande beleza literária e exaltação intelectual da poesia. Tal é o caso de Petrarca e dos que o imitaram, herdeiros da tradição provençal, que elevavam a mulher a um plano quase divino (Cidade 2003: 145).

Paralelamente a esta teoria, em que os poetas descobrem a filosofia do amor cristão, estabelece-se a do amor pagão, que está em total discordância com a anterior. É disso exemplo Ronsard que, embora tenha seguido os passos de Petrarca e Platão, descreve Cassandra com delírio cheio de sensualidade, escarnecendo do platonismo de Leão Hebreu.

Na lírica portuguesa, ainda perdura não exactamente o espírito de pureza, mas os cuidados de pudor do lirismo amoroso dos Cancioneiros medievais, pois esta vibração sensual é pouco perceptível na poesia. Torna-se necessário ir procurar aos poemas heróicos as notas de cariz sensual da poética de Quinhentos, onde a grandeza da poesia clássica consentia a hipocrisia que as produziam. No que respeita à poesia de natureza subjectiva, expressão da individualidade do Poeta, aí o conceito de pureza é um princípio adoptado (Idem, 146).

A poesia platonizante de Camões exprime as suas crenças cristãs através de símbolos ou ideias platónicas do amor. O sentimento amoroso eleva-se, purifica-se e espiritualiza-se através da simbologia platónica e da doutrina cristã, podendo esse processo partir do desejo da beleza do corpo. Em poemas de carácter místico como *Sôbolos rios*, o poeta cristão transforma o amor físico em amor de cariz espiritual:

> Tanto pode o benefício
> Da graça que dá saúde,
> Que ordena que a vida mude;
> E que eu tomei por vício
> Me faz grau para a virtude.
>
> (Camões s/d: 73)

Porém, noutros poemas, esse processo de catarse, em termos platónicos, é o resultado da luta íntima para alcançar o modelo de perfeição. Camões expressa a conceito de amor carnal em concordância com a doutrina platónica. Entendê-lo como algo que, por ordem divina e da própria natureza, é um elo de ligação entre todos os elementos do universo em constante renascimento, é acercar-se de Platão. Também é ele que satisfaz o desejo de eternidade, que impulsiona a vida, às criaturas, multiplicando-se "se não por firme subsistência, ao menos por uma sucessão que não sofre perda alguma que a não repare, permanentemente introduzindo coisas novas em substituição das que se consomem" (Cidade 2003: 150).

O amor, para além de assegurar o renovamento da vida, confere-lhe torna-a mais doce e encantadora. É o amor carnal, cheio de vida e beleza que ajudar a amar a própria

Beleza, desejando o bem e a virtude, de acordo com a poesia *Sôbolos rio.* Na busca do *Belo* e do *Bem* superiores, a alma, conforme diz o Poeta, funde-se com o ser amado, num eterno desejo de encontrar a perfeição no amor:

> Transforma-se o amador na cousa amada,
> Por virtude do muito imaginar;
> Não tenho logo mais que desejar,
> Pois em mim tenho a cousa desejada.
>
> Se nela está minha alma transformada,
> Que mais deseja o corpo de alcançar?
> Em si somente pode descansar,
> Pois com ele tal alma está liada.
>
> Mas esta linda e pura semideia,
> Que, como o acidente em seu sujeito,
> Assim com a alma minha se conforma,
>
> Está no pensamento como ideia;
> E o vivo e puro amor de que sou feito,
> Como a matéria simples busca a forma.
>
> (Camões s/d: 90)

É quase uma constante na poesia de Platão e Petrarca o tema abordado neste poema. Desta forma, o lírico português expressou objectiva e profundamente a recusa da própria individualidade e a completa união com o ser amado, passando a fazer parte da vida íntima do amante, sobejamente representado na Canção *Manda-me Amor que cante*…

Aqui, o nosso lírico expressa a diminuição do psiquismo a *um alto e doce pensamento*, ânsia transcendental, que adopta princípios de racionalidade. O poeta apreendeu a experiência do divino e, de forma consciente, censura-a, previligiando o aspecto lírico do poema (Cidade 2003: 151).

Camões terá seguido os ensinamentos de Leão Hebreu, compartilhando a teoria de que o amor não é dirigido nem pautado pela razão, embora tenha nascido dela. Isto leva a crer que o poeta era conhecedor dos *Diálogos de Amor*, onde se harmonizam as doutrinas amorosas de Platão com a filosofia aristotélica, segundo a qual todas as forças da natureza buscam a união sublime, numa procura constante de encontrar o perfeito amor. Neste pensamento encontram-se Camões e Petrarca, numa linha de defesa da espiritualidade cristã, maravilhosamente desenvolvida na *Imitação de Cristo*, origem viva da poesia do século XV. Portador da filosofia dos *Diálogos de Amor*, é, para ele,

incompreensível o antagonismo dos sentimentos pessoais, extraindo desse antagonismo o seu próprio conceito de amor:

> Amor é fogo que arde sem se ver;
> É ferida que dói e não se sente;
> É um contentamento descontente;
> É dor que desatina sem doer;
>
> É um não querer mais que bem querer;
> É solitário andar por entre a gente;
> É um não contentar-se de contente;
> É cuidar que se ganha em se perder;
>
> É um estar-se preso por vontade;
> É servir a quem vence, o vencedor;
> É ter com quem nos mata lealdade.
>
> Mas como causar pode a seu favor
> Nos mortais corações conformidade,
> Sendo a si tão contrário o mesmo amor?
>
> (Camões s/d: 82)

Um dos paradoxos do amor é aqui questionado pelo poeta, pois esse sentimento, se por um lado traz infelicidades, também faculta aos espíritos a harmonia dos afectos; apesar de ser um sentimento contraditório, o amor une, ele é o eterno enigma da alma humana (Valverde 1991: 136).

A teoria de Leão Hebreu sobre o Amor analisa e tenta compreender a complexidade do sentimento amoroso: a paixão carnal é um elemento fundamental para atingir a perfeição no amor, representado pela fusão total dos corpos e das almas. A sensualidade da união física dos amantes é sublimada pela protecção do amor espiritual, contribuindo a ligação dos corpos para a uma relação amorosa mais intensa e completa:

> Esta afeição e este amor me fizeram converter em ti, gerando em mim o desejo de que tu te convertas em mim, para que eu, amante, possa ser uma mesma pessoa contigo, amada, e em plena igualdade de amor forme duas almas uma só, que possa de igual maneira vivificar e governar dois corpos (I, 47) (Calafate 2002: 346).

A singularidade desta concepção de amor cada vez mais espiritualizado está justamente no desejo da *fusão amorosa completa*, que implica a união de dois seres a um nível tão profundo que o espírito do amante se funde com o do amado. Assim sendo, numa perspectiva amorosa unitária, o espírito indivisível, quando se apodera do corpo, funde-se com ele, num desejo de união entre o corpo e a alma, cuja morada da felicidade seria o coração (Calafate 2002: 346).

No seguimento da doutrina filosófica de Leão Hebreu, Camões considera que o amor, embora filho da razão, não é comandado por ela, por isso causa todo este tumulto, descontrolo, contradições, originando desacertos, ansiedade, arrependimentos. É ele o causador do sofrimento humano, divide e fragmenta em vez de unir. Causa morte e destruição. Foi ele o causador da morte da bela Inês (Bernardes s/d: 415, 416).

A influência de Leão Hebreu em Camões e a semelhança entre eles situam-se sobretudo ao nível expressão, ambas provêm das mesmas origens que as inspiraram. Porém, vagueando pela lírica camoniana encontramos algumas divergências entre as duas concepções de amor: para Camões, esse sentimento representa dádiva, é o *amador que se converte* sempre *na coisa amada*, o ser amado entra na vida do amante, retirando-lhe a sua própria individualidade, despojando-o de qualquer sentimento, modificando a sua existência. O conceito de dádiva total no amor é completado pelas produções mais leves, de intenção moralizadora, de toda a poesia que expresse um amor que represente o divino desejo da alma, o *transcendental amor do amor*. Leão Hebreu, por sua vez, não desdenha os apetites sensuais, mas afasta-se deles por corromperem a virtude do espiritualismo cristão, distancia-se das *baixezas e fraquezas* (Cidade 2003:157):

> Se, por algum acerto, Amor vos erra
> Por parte do desejo, cometendo
> Algum nefando e torpe desatino,
> E se inda mais que ver, enfim, pretendo,
> Fraquezas são do corpo, que é da terra,
> E não do pensamento, que é divino.
> Se tão alto imagino
> Que da vista me perco, ou perco nisto,
> Desculpa-me o que vejo.
> Porém, como resisto
> Contra um tão atrevido e vão desejo?
> Faço-me forte em vossa vista pura,
> Armando-me da vossa formosura.
>
> (Camões s/d: 131)

O facto de o amor sujeitar a consciência humana à destruição e a jogos ocultos, reconhecem na lírica de Camões um sentido *antropológico, cosmológico* e transcendente importantes, já que, de acordo com a doutrina neoplatónica do Renascimento, o poder do ser humano é criado a partir do pensamento. Ele é o mediador entre os sentidos e o intelecto, é indispensável para atingir a virtude e a felicidade dos seres puros (Bernardes s/d: 415, 416).

A teoria neoplatónica do amor representa, em todas as suas vertentes, uma das mais elaboradas e coesas do *eudemonismo* e da confiança na dignidade do homem. Baseando-se na doutrina neoplatónica do amor, Camões remete-nos para a existência de um universo elevado e perfeito e outro, imitação imperfeita daquele, diferentes, mas unidos entre si. Esta dualidade dos mundos tangível e intangível cruza-se com o elemento místico do sofrimento, simbolizado pela imagem conciliadora de Deus feito homem que na cruz manifesta, de forma exemplar, o sofrimento do seu próprio corpo (Calafate 2002: 365).

Na lírica camoniana, encontramos composições poéticas com características ligeiramente maliciosas, de cariz *anacreôntico,* onde se cantam os prazeres do amor e do vinho. As liberdades poéticas permitem estas fugas da sensualidade inerente a todo o ser humano, das perturbações da *libido* que a doutrina cristã tenta reprimir, mas nenhuma delas expressa o seu modelo de moral. São exemplo disso os retratos da mulher pintados pelo grande lírico.

Tal como Bernardim Ribeiro, Sá de Miranda, Boscan, Garcilaso e muitos outros, Camões é a manifestação do *homem interior*, moldado, não só pelo platonismo, mas também pelo petrarquismo, que eram, na época, as forças espirituais predominantes e que vieram aperfeiçoar a já tão pura concepção trovadoresca do amor. Além das teorias de Platão e Petrarca, fazem parte destas forças, a doutrina cristã, protectora de uma moral que visava purificar os impulsos sensualistas, causadores de desonra. O papel do Estado e da Igreja também foi preponderante no restabelecimento da moral social, pois a publicação de versos eróticos era severamente censurada por essas instituições (Cidade 2003: 162).

A teoria petrarquista foi, certamente, uma das maiores influências na lírica camoniana. Petrarca atribuiu a *Laura* uma imagem divina, retratada de acordo com o que de mais nobre a natureza lhe dava. *Laura* é transformada numa auréola de encantamento, potenciada por ela própria, *no ar percutido dos doces lumes de seus olhos,* e as suas radiosas visões são mais uma invenção do idealismo do poeta florentino do que retratos da vida real. O seu harmonioso discurso é seguido por Camões, influenciando grandemente a sua lírica:

> Dizei, Senhora, da Beleza ideia,
> Para fazerdes esse áureo crino,
> Onde fostes buscar esse ouro fino?
> De que escondida mina ou de que veia?

Dos vossos olhos essa luz febeia,
Esse respeito dum império dino,
Se o alcançastes com saber divino,
Se com encantamentos de Medeia?

De que escondidas conchas escolhestes
As perlas preciosas, orientais,
Que, falando, mostrais no doce riso?

Pois vos formastes tal como quisestes,
Vigiai-vos de vós, não vos vejais;
Fugi das fontes: lembre-vos Nascis

(Camões s/d: 116)

É com esta imagem repleta de simbologias de luz e riqueza – "luz febeia, ouro, pérolas, rubis, brancuras de mármore e neve, cores vivas de rosas e cravos" – que Camões transforma em visões as delicadas damas da sua lírica. São damas de aparência bela e angelical, com olhos mesclados de "cristal puro e negro marchetado". Este naturalismo revela marcas de cariz mitológico, contendo a beleza de *Vénus*, a sabedoria de *Minerva*, a pureza e o talento de *Diana* (Idem: 164).

Todos estes predicados pertenciam a *Laura*, de Petrarca. O poeta, discípulo de Dante, refaz a herança lírica provençal, enriquece-a com a cultura humanista e com o seu temperamento sensível e emotivo, aprofunda-a, embeleza-a e acalenta-a com a emoção do seu amor por *Laura*. O que para muitos dos seus predecessores não passou de criação literária, para ele foi um amor verdadeiramente sentido. Ele intensificava na sua vida de apaixonado os sentimentos que exaltava e transformava através da poesia. A sua cultura clássica e escolástica transmutava o desejo sensual em subtil prazer intelectual e sublimação espiritual. Para o poeta florentino, *Laura* é *doce* e *pura*, criação perfeita do ideal de beleza física e moral (Ibidem, 120).

À semelhança de Petrarca, Camões acolheu entusiasmado o *dolce stil nuovo*. Muitas vezes, coabitam num mesmo poema o *dolce stil nuovo* e lugares-comuns petrarquistas. Junto de um *topos* petrarquista, por vezes, os *topoi stilnovistas* não se expressam em toda a sua pureza, por se encontrarem ligados, através da criatividade do poeta, ao desconcerto amoroso. No mesmo poema pode ocorrer que um *topos stilnovista* como uma personificação do Amor, coexista com a dialéctica de uma emoção de natureza petrarquista (Bernardes s/d: 457).

A admiração de Camões pelo poeta italiano levou-o a traduzir ou a parafrasear alguns dos seus sonetos:

Eu cantarei de amor tão docemente
Por uns termos em si tão concertados,
Que dois mil acidentes namorados
Faça sentir ao peito que não sente.

(Camões apud, Cidade, 122)

Io canterei d'amor si novamente,
Ch'al duro fianco il di mille sospiri
Trarrei per forza, e mille alti desiri
Raccenderei nella gelata mente.

(Petrarca apud, Cidade, 122)

Ao parafrasear Petrarca, Camões, habilmente, mantém não só o sentido, mas também a forma dos seus sonetos, sem qualquer dano para a natural fluência linguística ou que impeça a exteriorização dos sentimentos do poeta luso. Há poemas em que a espontaneidade de sentimento amoroso é realmente superior à do poeta italiano:

Um mover de olhos, brando e piedoso,
Sem ver de quê; um riso brando e honesto
Quase forçado; um doce e humilde gesto
De qualquer alegria duvidoso;

Um desejo quieto e vergonhoso;
Um repouso gravíssimo e modesto;
Uma pura bondade, manifesto
Indício de alma, limpo e gracioso;

Um encolhido ousar; ua brandura;
Um medo sem ter culpa; um ar sereno;
Um longo e obediente sofrimento;

Esta foi a celeste formosura
Da minha Circe, e o mágico veneno
Que pôde transformar meu pensamento.

(Camões s/d: 101)

Em Camões, a expressão dos atributos da amada e a descrição do seu retrato revestem-se de um toque mais delicado e espiritual do que em Petrarca. O porte é mais gracioso e discreto do que o encanto exterior da dama, que Petrarca considera modéstia, mas a quem confere uma beleza sobrenatural, capaz de paralisar de medo os corações. É uma mulher dominadora, com características mais divinas do que humanas, mais susceptível de ser admirada do que amada, bem distinta da dama simples e bondosa, imbuída não só de suave melancolia, mas também de uma afabilidade, mansidão e enleio, denunciando uma beleza misteriosa que emana da alma e que Camões soube tão bem copiar da realidade:

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
Alguma 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.

(Camões s/d: 95)

Camões evoca a *alma gentil*, que tinha deixado o mundo e implora-lhe que, da morada celestial onde se encontra, não esqueça o seu amor exaltado, mas sublime. Esta evocação da divina amada é feita pelo poeta com um certo confrangimento, com o intuito de atenuar alguma audácia por ter feito esse pedido. O poeta revela uma atitude de maior abnegação e devoção amorosa perante a amada. Inquieta-o não somente *viver cá na terra sempre triste*, mas deseja sobretudo que ela *repouse lá no Céu eternamente*. De uma forma muito superior ao poeta de *Laura*, o lírico português soube ligar a leve sonoridade musical dos seus sonetos com a musicalidade do sentimento amoroso. Este soneto representa a culminação da poesia petrarquista portuguesa (Bernardes s/d: 126).

Numa grande parte dos seus sonetos é frequente a ideia do começo da paixão amorosa num determinado instante e num determinado espaço. É num cenário de exaltação apaixonada que o poeta expressa a completa e feliz rendição ao amor, mas também a angustiada revolta contra os impedimentos das convenções sociais à realização desse amor:

Quem quiser ver Amor uma excelência
Onde sua fineza mais se apura
Atente onde me põe minha Ventura,
Porque de minha fé faça exp'riência.

Onde lembranças meta a larga ausência,
Em tenebroso mar, em guerra dura,
A saudade ali está mais segura,
Quando risco maior corre aprudencia.

Mas ponha-me a Fortuna e o duro Fado
Em morte, ou nojo, ou dano, ou perdição,
Ou em sublime e prospera ventura;

Ponha-me, enfim, em baixo ou alto estado;

Que até na dura morte me acharão
Na língua o nome e na alma a vista pura.

(Camões s/d: 54)

A Canção XIV é outro poema das *Rime* evocado por Camões, ao escrever a *Carta a uma dama*. O poeta só retira da poesia italiana a forma como relacionar alguns aspectos da alma apaixonada com as belezas da natureza. Em tudo o resto não existe grande semelhança entre os dois poetas: enquanto Camões se deleita, muitas vezes, nas espirituosas criações da arte poética, Petrarca fecha-se numa atitude digna ou mesmo de alguma severidade, sem nunca esboçar um leve sorriso. Poder-se-ia dizer que se deixa absorver pelo seu principal propósito, que é fazer da sua poesia uma maneira natural de revelar a alma enamorada.

Não sendo uma criação petrarquista, visto já existir nas cantigas de amigo medievais, a ideia de uma natureza *antropopágica*, foi contudo, o admirável poeta florentino que a divulgou e consolidou, expressando-a de uma forma exemplar. Daí que o sentimento da natureza em Camões não é, de todo, original, porquanto um admirador de Petrarca não poderia revelar uma postura diferente.

As alusões aos atractivos da mulher amada ou da natureza, que Camões observava, sempre atento aos brilhos e à beleza, lembram, indubitavelmente, os de Petrarca. Deste modo, para os dois poetas líricos, tanto a alma como o espírito são *gentis*, a testa é do *ouro fino* dos cabelos, o seio é *angélico*, a boca é *angélica*, cheia de *pérolas* e *rosas*; a tez é *neve*, onde se espalham *rosas* e *lírios*. No que respeita aos olhos, motivo de encanto dos dois poetas, são *estrelas*, *doces*, *serenos, ledos*, tal como o sorriso. Tanto os de *Laura* como os das amadas do nosso genial lírico são, para eles, uma constante fonte de encanto (Bernardes s/d:129).

Quer se trate da veracidade do sentimento, quer na forma como se expressa, Camões, tal como Petrarca, perante o encanto da amada, *se torna como ao sol neve*; também ele admira *na terra o Paraíso* e não se lhe *transforma em choro o doce canto*. Em todo o lado recorda, deleitado a imagem da amada ausente:

Aqui esteve sentada, ali me viu,
Erguendo aqueles olhos, tão isentos;
Comovida aqui um pouco, ali segura.
Aqui se entristeceu, aqui se riu;
E enfim, nestes cansados pensamentos
Passo esta vida vã, que sempre dura.

(Camões s/d: 129)

Os dois poetas constatam esta espécie de obsessão que se afasta da vontade e da razão, *que contra o Céu não vale defesa humana*. Mais do que obsessão, talvez seja uma rejeição à própria individualidade, que foi ocupada pela do ser amado. É a doutrina platónica, que Camões assimilou de Petrarca e que transforma *o amador na cousa amada*. A forma como retratam a amada é semelhante entre ambos: Petrarca retrata *Laura* com detalhes dispersos, enquanto Camões quando pinta a mulher, evoca mais o modelo petrarquista do que a beleza da imagem real da amada. O lírico luso realçava cuidadosamente os contornos que eram susceptíveis de identificar a mulher amada com aquela à qual se sentia ligado espiritualmente como se pode verificar nos trechos da *Rime*.

Cantando a mulher com mais idealismo do que o poeta florentino, Camões gravou na sua lírica as mulheres que percorreram a sua história de vida, tendo deixado, algumas delas, marcas de pura humanidade. Aí reside toda a singularidade e emocionante verdade moral da sua lírica (Bernardes s/d: 130).

Camões e Petrarca tiveram vivências bem distintas e isso contribuiu grandemente para o modo como ambos trataram a temática amorosa: Camões sempre subjugado por uma certa *inquietação doentia*, em constante viagem, descobrindo paragens, que seduzem a sua sensibilidade de artista e que perturba a antiga quietude clássica com as primeiras emoções românticas. Já Petrarca conviveu com um *naturalismo* personalista e sensual, ainda que, muitas vezes, oprimido por uma certa tristeza. Camões soube aproveitar as lições de vários poetas, como Platão, Boscão, Garcilaso, mas foi com Petrarca que o poeta mais se identificou (Idem, 131-134).

É incontestável a existência de um conceito neoplatónico na lírica camoniana, onde o poeta revela um amor espiritual, divino, de carácter intimista. Porém, um outro tipo de amor aparece nos seus poemas, o amor sensual em que a mulher assume características bem diferentes das da inacessível e intangível *Laura*. Ela é *Vénus*, é terrena, possui corpo, cujas formas ondulantes e sedutoras atraem o homem, despertando-lhe a alegria dos sentidos. *Vénus* enche os *Lusíadas* e a sua presença acalma tempestades e vinganças. É a mulher deste mundo que o poeta viu morrer à sua frente, afogada no naufrágio nas águas do rio Mecom, é a Inês de Castro que ama loucamente D. Pedro, mesmo sabendo que esse amor pode custar-lhe a própria vida (Ibidem, 71).

Com efeito, não existe apenas o modelo de *Laura* e *Beatriz* na poesia camoniana. *Vénus* surge aí com frequência e, ao contrário de *Laura*, simboliza o corpo

com formas femininas, susceptível de ser tocada. *Laura* apenas pode expressar-se musicalmente, enquanto *Vénus*, pede para ser pintada. Camões recebeu da literatura clássica e dos renascentistas italianos – *Boccacio, Ariosto,* mas deu-lhe uma energia exuberante e autêntica. Na Lírica, tolhido pelo puritanismo conservador, a imagem de *Vénus* é afectada por um certo classicismo forçado, conservando os contornos delicados da representação original (Saraiva 1997: 60):

O luminoso dia
Os amorosos corpos despertava
Na cega idolatria
Que o peito mais contenta e mais agrava,
Onde o cego Minino
Se faz crer dos humanos que é contino
Quando afermosa ninfa
Com todo ajuntamento venrando
Na pura e clara linfa
O cristalino corpo está lavando,
O qual nas águas vendo,
Nele, alegre de o ver se está revendo.

O peito Diamantino
Em cuja branca teta Amor se cria
O gesto peregrino
Cuja presença torna noite dia
A graciosa boca
Que Amor a seus amores mais provoca,

Os rubis graciosos,
E pérolas que escondem entre as rosas,
Os jardins deleitosos
Que o Céu plantou em faces tão fermosas
O transparente colo
Que ciúmes a Dafne faz de Apolo.

O sutil movimento
Dos olhos cuja vista o Amor cegou
O qual com seu tormento
Nunca mais de tais olhos se apartou,
Mas antes de contino
Nas mínimas o trazem por mínimo,

Os fios espalhados
De Amor, que aos mais dos peitos faz cobiça,
Onde Amor enredados
Os corações humanos traz e atiça.
Com férvido desejo
Por onde ele começa a ser sobejo.

O mancebo Peleu
Que de Neptuno estava aconselhado
Vendo na terra o Céu
Em tão bela figura tresladado
Mudo um pouco ficou
Porque logo Amor a fala lhe tirou.

(Camões s/d: 158)

Beatriz alegra-se num lugar celestial, junto das almas e de seres angelicais, onde também está *Laura*, enquanto *Vénus* parece surgir da terra ou do mar, de acordo com a mitologia clássica. *Vénus* desce para o meio da Terra, já *Laura*, revelação visível da perfeição, identifica-se com o *Deus* transcendental. A imagem de *Vénus* revela em Camões o conceito e o sentimento do amor como energia *imanente* que movimenta e concebe as representações da natureza:

Amor é um brando afeito
Que Deus no mundo pôs e a natureza
Para aumentar as cousas que criou.
De amor está sujeito
Tudo quanto possui a redondeza,
Nada sem este afeito se gerou.
Por ele conservou
A Causa principal o mundo amado
Donde o pai famulento foi deitado.
As cousas ele as ata e as conforma,
Com o mundo, reforma
A matéria. Quem há que não o veja?
Quando meu mal deseja, sempre forma.
Entre as ervas dos prados
Não há machos e fêmeas conhecidas,
E junto ua da outra permanece?
Não estão carregados
Os ulmeiros das vides retorcidas
Onde o cacho enforcado amadurece?
Não vedes que padece
Tanta tristeza a rola, pela morte
De sua amada e única consorte?
Pois lá no Olimpo, a quantos cativou
Cupido e maltratou?
Milhor que eu o dirá a sutil donzela
Que lá na sua tela o dibuxou.

(Camões s/d: 200)

A poesia petrarquista desenvolve-se de uma forma hierarquizada, em que o mundo material está na base e no vértice encontramos o mundo transcendental, representado por Deus. *Laura* é o símbolo da mulher divinizada, inacessível e intocável, sem contornos físicos. A sua morte representa uma elevação necessária para que a relação entre o poeta e o seu objecto de amor seja superior. Ela representa uma força que se eleva, utilizando o mundo material para essa elevação. Petrarca procura nela o que está escondido debaixo da aparência. Contrariamente a *Laura*, *Vénus* é a revelação do sensível, da dignificação e sublimação das vivências terrenas.

Em Petrarca, o paradoxo entre o social e o natural soluciona-se negando a natureza, enquanto Camões promove uma reprodução da própria natureza. É essa natureza que, na sua naturalidade, na sua perfeição harmoniosa, na sua generosidade, se transforma, ela própria num modelo idealizado, perante a espécie humana, fracassada pelas convenções sociais. *Vénus* está presente com o seu encanto radioso, como um ideal de liberdade, elevando a humanidade aprisionada.

A *Ilha dos Amores* representa a conceito camoniano da *Idade do Ouro*. Representa igualmente a recompensa máxima concedida aos semideuses, que consiste na admiração das ninfas desnudas. Camões, considerado por muitos como um místico, sobretudo no que respeita à linha de pensamento, desmente isso precisamente através da representação de *Vénus*. Ela é para Camões uma imagem idealizada de pendor *hegeliano*.

Na sociedade medieval o amor carnal é inaceitável, devido à condição de hierarquia de linhagem e financeira. Ora, no domínio de *Vénus* não existe hierarquia, e a autoridade feudal é extinta. Os encontros dos apaixonados têm lugar à beira-mar ou nos jardins verdejantes e floridos, já a veneração de *Laura* representa a purificação dos elos que ligam o súbdito ao seu senhor. É precisamente por se tratar de um ideal que *Vénus* se cerca de todo o encanto de perfeição exterior (Saraiva 1997: 66-67). O seu corpo nu é muito belo e ela representa o expoente máximo da beleza feminina. Mas não se trata de beleza perceptível; as ninfas da *ilha dos Amores* são ninfas com corpo e não imagens. *Vénus* representa a exultação sensorial, é o sensível sublimado. A sua formosura engrandece a terra que a viu nascer.

Existe, portanto, um forte antagonismo entre as duas concepções da lírica: *Laura* e *Vénus* representam a dualidade sempre presente na lírica camoniana. Uma representa a refutação do sensível, outra a sua confirmação; uma integra-se nos modelos da hierarquia medieval, a outra anula-os; uma é metafísica, outra é imanentista. É uma poesia dividida ao meio, apesar do esforço do poeta por unir estas duas concepções.

Em Camões coabitam, confrontando-se, Petrarca e Ronsard. A controvérsia entre o amor *activo* e o amor *passivo* aparece, quer no auto do *Filodemo,* quer na lírica de pendor petrarquista. Uma das mais talentosas canções camonianas é, ao mesmo tempo, uma exaltação ao mais alto grau do amor unicamente espiritual, contrário ao desejo e a uma justificação naturalista desse tipo de amor (Ibidem, 67):

Fermosa e gentil dama, quando vejo

A testa de ouro e neve, o lindo aspeito,
A boca graciosa, o riso honesto,
O colo de cristal, o branco peito,
De meu não quero mais que meu desejo,
Nem mais de vós que ver tão lindo gesto.
Ali me manifesto
Por vosso a Deus e ao mundo, ali me inflamo
Nas lágrimas que choro,
E de mim, que vos amo,
Em ver que soube amar-vos me namoro,
E fico por mim só perdido, de arte
Que hei ciúmes de mim por vossa parte.

(Camões s/d: 151)

Vénus é a grande deusa, com pleno domínio da sua feminilidade e da sua sensualidade. É sedutoramente bela e inteligente, sabe utilizar os seus encantos para conquistar o homem e subjugá-lo dos seus desejos. Ela seduz física e psicologicamente o pai dos deuses, *Júpiter*, com o objectivo de obter o seu apoio para a causa portuguesa (Saraiva 1997: 373).

Para além de uma concepção neoplatónica do amor manifesta-se também na lírica camoniana uma concepção *antineoplatónica*, revelando, deste modo, a inquietação e o conflito interno em que se debate o poeta. As contradições, ambiguidades e o desconcerto amoroso revelam a luta travada pelo poeta, dividido entre a teoria aprendida nos livros, condizente com as influências literárias mais marcantes da época, e a verdade nascida espontaneamente dos factos e das vivências pessoais do poeta, muitas vezes impostas pelo seu temperamento impetuoso e sensual.

Este eterno conflito entre o amor carnal e a sublimação do erotismo que conduz ao amor espiritual, estes dois ideais de amor são, na lírica camoniana, coexistentes mas ao mesmo tempo irreconciliáveis, o que leva alguns estudiosos da obra do poeta a apelidá-lo de *amoroso sensual* e *espiritualista platónico* (Idem, 374).

As duas concepções das duas doutrinas antagónicas do amor originam um movimento *dialéctico* constante na lírica de Camões, dando-lhe uma direcção única que faz dele o maior poeta português. Estas duas concepções de amor estão em constante e conflituoso confronto com a vivência do mesmo amor e ambas são, embora por vias opostas, a realização plena e imperfeita do desejo amoroso e o amor do amor:

> Mais do que a mulher é o arder que seduz, a intensidade infinita do desejo, a vantagem da morte, o feitiço e a perdição do amor. Ama-se a beleza e a paixão, a dispersão e a errância, o sofrimento amoroso (Saraiva 1997: 375).

Tal como acontece com Petrarca, também Camões cultivou um *lirismo de memória* baseado nas suas vivências amorosas, revivendo na imaginação a gentileza e encanto da mulher amada, desejando o regresso do tempo (Idem, 426).

O poeta questiona-se constantemente, revelando inconformismo, revolta e mesmo um certo sentido de tragédia o que faz da sua poesia uma poesia intimista mas de um *intimismo doloroso*.

Aqui o amor é visto pelo poeta como algo negativo, desestruturante e destrutivo para o ser humano, que traz infelicidade, sofrimento, dor:

> Assim, em vez de ser representado neoplatonicamente como um princípio de harmonia e de jubilosa fecundação universal, como um agente de ascensão cognitiva e espiritual e de redenção metafísica do homem, o amor é muitas vezes sentido e concebido por Camões como uma monstruosa entidade geradora de desconcertos e desastres cómicos, míticos e históricos, de insónias, crimes e agonias individuais (Ibidem, 414).

Mas, ouçamos a voz do Poeta

> Não é Amor, se não vier
> Cou doudices, desonras, dissensões,
> Pazes, guerras, prazer e desprazer,
> Perigos, línguas mas murmurações,
> Ciúmes, arruídos, competências, temores, mortes, bojos, perdições,
> Estas são as verdadeiras experiências
> De quem põe o desejo onde não deve,
> De quem engana alheias inocências.
> Mas isto tem Amor, que não se escreve
> Senão onde é ilícito e custoso;
> E onde é mor o perigo mais se atreve.
>
> (Camões s/d: 187)

As várias visões do amor em Camões, amor que ora é motivo de deleite, de elevação, de êxtase, de libertação, ora é causa de desintegração do *eu lírico*, de tragédia e de morte fazem com que o tema que povoa toda a lírica camoniana a torne original e rica.

Dialéctico e contraditório, o amor na obra de Camões não se cinge apenas à influência das correntes do Renascimento literário europeu, como o petrarquismo, e do próprio conceito neoplatónico do amor, mas assume também aspectos verdadeiramente autobiográficos inspirados na sua própria vida amorosa (Saraiva 1997: 373).

Para além de Petrarca, também Dante influenciou alguns poetas do Renascimento literário português, nomeadamente, Garcia de Resende no seu *Cancioneiro Geral,* ao escrever *Trovas à morte de Inês de Castro*.

Esta influência manifesta-se de uma forma profunda, quando fala do amor relacionando-o com a visão *extra-terrena* daqueles que sofrem no inferno por terem amado. O poeta cria ambientes tétricos, transporta-nos às profundezas do *inferno* para mostrar esse espectáculo de sofrimento tanto mais profundo quanto maior fosse a recordação dos bens passados. É nesse lugar sombrio que se ouvem as queixas dos condenados por causa do amor a que se entregaram em vida. Verifica-se isto nas *Trovas à morte de Inês de Castro*, onde a voz de Inês, vinda de além-túmulo, fala de todo o seu sofrimento por ter amado demais (Idem, 378):

Dois cavaleiros irosos,
Que tais palavras lh'ouviram
Mui crus e nam piadosos,
Perversos, desamorosos,
Contra mim rijo se viram;
Com as espadas na mam
M'atravessam o coração,
As confissam me tolheram:
Este é o galardam
Que mes amores me deram

(Resende 1516 apud, idem, 137)

A história dos amores trágicos de Pedro e Inês é, indiscutivelmente, uma dos mais férteis que a história cedeu à literatura. Também Camões se interessa pelo tema, que qualifica de notável e decide tratá-lo à sua maneira. A temática amorosa prende, de imediato, a sua atenção e numa *oitava-apóstrofe* dirige-se ao Amor, ao *puro Amor*, censurando-o. A narrativa vai descobrir Inês de Castro banhada em lágrimas com saudades do seu amado Príncipe, numa estrofe de incomparável lirismo:

Estavas, linda Inês, posta em sossego,
De teus anos colhendo doce fruito,
Naquele engano da alma, ledo e cego,
Que a fortuna não deixa durar muito;
Nos saudosos campos do Mondego,
De teus fermosos olhos nunca enxuito,
Aos montes insinuando e às ervinhas
O nome que no peito escrito tinhas.

(Camões s/d: 209, canto III, est.120)

Termina com uma referência à paisagem que a envolve quando se encontra com as amigas e conversam com a natureza. Não é neste cenário que o poeta junta os dois amantes, pois o que pretende é revelar o momento em que o Rei e os carrascos se encontram com a bela Inês.

Camões soube utilizar sabiamente este momento, proporcionando um ambiente purificador de alguma coisa que pudesse manchar a pureza do Amor que une os dois amantes. Simultaneamente, soube criar um clima adequado ao momento que precede a morte trágica da heroína, evidenciando assim a terrível injustiça e crueldade que ia ser cometida (Valverde 1981: 246).

Segue a motivação da atitude do velho pai sisudo, exposta brevemente e sem insistir em causas políticas nem em razões de Estado, e logo aparece um novo quadro: a vítima está diante do Rei. A situação e as palavras procedem das crónicas; a índole, da épica virgiliana.

Inês de Castro é uma das suplicantes de um poema onde a mulher, quer provenha da História, quer pertença ao plano mitológico, está destinada à prece. Camões utiliza o cânone clássico:

> Senhor, porque me quereis matar? Vosso filho é príncipe, a quem eu não podia nem posso resistir. Havei piedade de mim: eu sou mulher. Não me mateis sem causa, e, se não haveis piedade de mim, havei piedade destes vossos netos, sangue vosso (Valverde 1981: 247).

Observe-se a fidelidade com que segue esta versão, excepto num aspecto: o poeta prescinde por completo da falta de culpa. Se não tivesse havido vontade e Inês tivesse sido forçada, por ser príncipe o amante, o amor seria impuro. Por outro lado, era exigência retórica começar por semelhanças; por elas apela-se para a humanidade do Rei. A menção dos filhos reserva-se para o epifonema, mas omitindo em absoluto o lógico e hábil apelo para a afinidade de sangue. Surge, assim, um novo objecto; Inês não se limita a defender a vida: pede que a pena máxima seja comutada pelo desterro.

Pretende o poeta que o Rei se sinta movido ao perdão e que seja o povo, como no processo de Cristo, quem condene. Há uma recriminação contra os matadores, e três estrofes de fôlego clássico onde se evoca o sacrifício de Plicena por Pirro sobre o túmulo de Aquiles, e o dos filhos de Tiestes por Atreu (Valverde 1981: 247).

Perante o estoicismo, e até o maquiavelismo, de António Ferreira, que chega a fazer com que Coelho procure convencer Inês do que o Reino ganha com a sua morte, n, Os lusíadas o tema é aproveitado, não numa perspectiva histórica, mas apenas do ponto de vista dos dois amantes, cuja felicidade se vê interrompida por um crime inútil.

Tal é o sentido deste episódio, obra-prima dentro do poema, e talvez a sua base, se a redacção destas cinzeladas oitavas precedeu as restantes. Assim, o grande canto da

história portuguesa teria nascido da saudosa evocação de um amor que a morte vem destruir, e do amor, que tudo vence, até a própria morte (Idem, 248).

O poeta revela uma visão pessimista, conflituosa e, por vezes, trágica e fatal do amor, reforçada neste episódio, responsabilizando o Amor e a sua força destrutiva pela morte de Inês:

> Tu, só tu, puro Amor, com força crua,
> Que os corações humanos tanto obriga,
> Deste causa à molesta morte sua,
> Como se fora pérfida inimiga.
> Se dizem fero Amor, que a sede tua
> Nem com lágrimas tristes se mitiga,
> É porque queres, áspero e tirano,
> Tuas aras banhar em sangue humano
>
> (Camões s/d: 208, canto III, est.119)

Sendo um dos episódios líricos mais conhecidos em *Os Lusíadas,* nele, Camões, à semelhança de António Ferreira, relata os amores de Pedro e Inês e o seu trágico desfecho. Embora neste episódio nada tivesse sido criado, a não ser a *Fonte dos Amores,* verdade é que foi, na verdade, através dele que a história se tornou popular além-fronteiras, como símbolo da *paixão trágica,* já que foi fatal (Ibidem, 414).

Sejam quais forem as teorias aplicadas pelo poeta na sua lírica, para Camões, o Amor é um sentimento ardente, intenso e contraditório. No seu lirismo apaixonado, as realidades tomam vida, são verdadeiramente comovidas, transformam-se em imagem feminina e amorosa. No dizer de Teixeira de Pascoaes:

> A Obra lírica de Camões é um mundo de sentimento não arrefecido, envolto nas densas nuvens que serão mais tarde a superfície da água cristalina, reflectindo o céu e as árvores. É um enorme fantasma indeciso, uma noite de infinita comoção, com rumores misteriosos, ignotas vozes, rezas, queixumes, que perpassam em ondas diluvianas de harmonia. É um mundo espectralizado, sentimental; o disco imenso de uma lágrima fulgindo na amplidão tenebrosa: uma lua cheia de vida e de tristeza (Pascoaes 1987: 97).

III. 2- António Ferreira

No Renascimento, os humanistas começaram por escrever tragédias em latim, publicando-se também, em toda a Europa, traduções de tragédias greco-latinas.

O tratamento do fenómeno do amor está ligado, sobretudo, a formas como a elegia, a écloga, o epitalâmio e a novela sentimental. Porém, tanto na *Divina Comédia* de Dante como na *Epopeia* de Homero, a expressão do amor e do amor sentimental, surge-nos em todo o seu esplendor (Soares 1996: 207).

Também na tragédia de *Eurípedes* assim como na de Séneca e já na *Antígona* de Sófocles se cantavam os poderes do amor, pondo em cena o conflito entre o amor e a razão de Estado. O amor e a morte estão ligados nas *Triquinas* de Sófocles e no teatro de Eurípedes. Na relação entre o amor e a morte, o amor vence a morte ou é causa de destruição e morte. Também na *Sofonisba* de Trissino esta relação do amor com a morte se reveste de suma importância (Idem, 224-228).

Sendo a tragédia um género privilegiado e a expressão dramática mais nobre e eloquente para exprimir a intensidade dos sentimentos íntimos, nomeadamente o amor das personagens, manifestando-se num profundo lirismo, ela preenche, segundo Aristóteles, uma função moral através da purgação das paixões. É a catarse que desperta no espectador terror e piedade e onde aquele é levado a purificar-se das suas tentações, assistindo à catástrofe que se desenrola em cena. As personagens, vítimas do destino, não decidem o que lhes acontece (Bernardes, s/d: 281-283).

A expressão do amor na tragédia é eloquente e repleta de um lirismo grandioso e sombrio, mesclado, algumas vezes, de extrema luminosidade, mas cujas sonoridades mais vibrantes traduzem o sofrimento dos homens (Idem, 284).

Tendo como regra principal o agradar e comover o espectador, a tragédia é, acima de tudo, o género literário que ignora os amores felizes, tratando sempre o tema do amor de forma sublime e intensa mas com um fim trágico.

> Ce n'est point une nécessité qu'il ait du sang et des morts dans une tragédie: il suffit que l'action en soit grande, que les acteurs en soient héroïques, que les passions y soient excitées, et que tout s'y ressente de cette tristesse majestueuse qui fait tout le plaisir de la tragédie (Racine, Préface de *Bérénice* apud Ménager 1968: 93).

À semelhança dos escritores renascentistas europeus, também António Ferreira privilegiou o tema do amor, ao escrever aquela que viria a ser considerada a obra-prima da tragédia nacional, a *Castro*.

Para uma melhor compreensão do texto da *Castro*, optámos pela sua citação em itálico, com excepção dos excertos em destaque. Esta foi a única tragédia que o poeta

escreveu e também a única tragédia clássica, escrita em português durante o Renascimento, que sobreviveu até hoje.

Poeta lírico e tragediógrafo, Ferreira, apesar de se inspirar nos clássicos, revelou extrema sensibilidade, sentido de perfeição e um grande desejo de originalidade, que se traduz na forma como tratou dramaticamente o tema do amor, combinando-o com a transcendentalidade do amor e da morte (Soares 1996 b: 224).

Ferreira inspirou-se nos modelos antigos, imitando as tragédias clássicas. Procurou a serenidade e a beleza do ideal greco-latino e a sua obra surge-nos dominada pelo desejo de perfeição formal, embora contenha algumas partes de valor emocional. A *Castro* tem como fonte o teatro clássico sem, no entanto, António Ferreira se sentir preso aos cânones obrigatórios da tragédia greco-latina.

A *Castro* é, indiscutivelmente, um texto *dramático-lírico* no que respeita ao conteúdo e ao pensamento. Em termos formais, poder-se-á dizer que Ferreira sofre influências do poeta latino Séneca e dos trágicos gregos Ésquilo, Sófocles e Eurípedes bem como dos italianos Trissino e Rucellai, sem esquecer o seu amigo Diogo de Teive, autor de *Ioannes Princeps* (Idem, 21-25).

Tragédia profundamente humana, do tipo clássico por se aproximar mais dos modelos gregos, esta obra exemplar da literatura do humanismo renascentista português e universal é o ponto de articulação com o teatro clássico francês pela gravidade e naturalidade da linguagem, por um estilo clássico refinado e sublime, pela exactidão e naturalidade (Ibidem, 25-28).

Muito da reputação da *Castro* deve-se à sua heroína. A história de *Inês de Castro* tem tido um impacto excepcional, dentro e fora de Portugal e a sua imagem, envolta numa auréola trágica, mas simultaneamente fascinante, pode ofuscar com alguma facilidade a verdadeira essência da obra de Ferreira. Para uma melhor concentração na tragédia como processo literário e dramático, poder-se-á tentar evitar as histórias ligadas à amante de D. Pedro (Earle 1990: 16).

A narrativa de *Inês de Castro* reveste-se de um significado humano universal, seja pela temática do amor e da morte ou do amor além da morte, acompanhada dos subtemas, seja pela incompatibilidade *indivíduo-Estado, indivíduo-sociedade* ou, ainda, pelo conflito Amor/Razão de Estado. Tornou-se naturalmente um eterno *mito humano*, de todas épocas e espaços, de todas as manifestações de carácter histórico, literário e artístico (Benedito 1997: 91)

A história dos amores infelizes de *Pedro* e *Inês*, personagens e factos históricos, inspiraram Ferreira a escrever a *Castro*, tendo sido muito feliz na escolha do tema, do *mythos* que Aristóteles considera *a alma da tragédia.*

As personagens históricas, de alto estatuto social, são elevados a um plano *lendário* e *intemporal*, quer pela sublimação expressiva da linguagem, quer pelo lirismo e caracterização das personagens (Soares 1996 b: 223).

Embora se trate de uma obra dramática, baseada numa narrativa histórica, onde se misturam as várias influências sofridas por Ferreira sem, no entanto, perder a originalidade, foi sobretudo o amor arrebatado, intenso e trágico de *Pedro* e *Inês*, descrito num estilo sublime, pleno de um lirismo de beleza ímpar, que fez desta obra a mais bem conseguida das tragédias renascentistas (Idem, 224-225).

Na *Castro*, a paixão amorosa está em permanente conflito com a Razão de Estado, assistindo-se à vitória espiritual do amor sobre a morte e à sua sobrevivência na saudade, porquanto apesar de morta, *Pedro* continua a amar *Inês* (Soares, 1996: 40).

Ao inspirar-se na paixão trágica de *Pedro* e *Inês*, Ferreira confere contornos dramáticos a uma narrativa histórica de pendor lírico, fundamentada na filosofia política. A elevação eloquente do discurso narrativo da obra, quer na pureza linguística, quer na caracterização psicológica das personagens, ou na subtileza e lirismo no estilo, deve-se à genialidade do poeta. A originalidade de Ferreira revela-se no modo como trata, de forma dramática, a temática amorosa, conjugando a transcendentalidade do amor e da morte (Bernardes s/d: 288).

No momento em que se inicia *in medias res*, a fala entre a *Castro* e a *Ama*, em presença do *Coro*, numa cena de extrema beleza rítmica e descritiva, Ferreira insere-nos no tema da peça, descrevendo, simultaneamente, a heroína, à maneira clássica, pela sua elevada ascendência e o sentimento inconsciente de culpa. *Inês* aparece inserida, desde o começo, numa encenação idílica, de tom *elegíaco*, deixando adivinhar o conflito eminente: é a tragédia de caracteres, que surge da multiplicidade de comportamentos pessoais no que respeita à validade da morte da linda *Inês*, ou seja, quanto à legitimidade do seu amor. Os monólogos e as revelações das confidências com os duplos, *Inês* com a *ama* e *Pedro* com o *secretário*, mostram-nos a real extensão da paixão entre os dois amantes, sem que ambos tenham tido a necessidade de se encontrar (Idem, 289).

Sendo a tragédia o género literário privilegiado à expressão do sentimento amoroso, este é tratado na *Castro* de uma forma elevada, cheia de sentimento, onde predomina a espiritualidade petrarquista e a saudade.

Os elementos petrarquistas estão presentes logo no acto I, quando *Inês* expõe a história do seu amor por *Pedro*. Em tom lírico, a heroína dirige-se ao coro das donzelas de Coimbra, mostrando-se feliz em amar e ser amada por *Pedro*, ao mesmo tempo que as convida a celebrar a sua felicidade:

> Colhei, colhei alegres,
> Donzelas minhas, mil cheirosas flores,
> Tecei frescas capelas
> (Ferreira, I, v. 1-3)

Esta primeira fala de Inês expressa, em tom lírico, de um lirismo petrarquista, revela toda a sua felicidade por amor a *Pedro.* É um amor feliz, intenso e despreocupado, um verdadeiro hino de prazer, em que a heroína transborda de alegria, sentindo-se segura por saber que o amor de *Pedro* é tão grande como o seu e que, perante este amor, todos os eventuais perigos que o ameaçam desaparecerão.

Numa estrofe de uma bela canção petrarquista, repleta de simbologia de luminosidade e de sensações, esta entrada lírica de *Inês*, numa linguagem de grande simplicidade, desenrola-se num cenário de *locus amoenus* e é um verdadeiro hino à alegria, repleto de expressões simbólicas.

A heroína está feliz, num estado de euforia, mesclado de alguma melancolia. Esta melancolia de *Inês* é causada pelos receios que a afligem, pelos medos em relação ao rei e ao povo (Soares 1996: 49).

Num longo monólogo, a heroína abre o coração à ama, narrando-lhe a sua história de amor, ao mesmo tempo que recorda o momento em que conhece *Pedro* e se tornou o objecto da sua paixão. Fala da recusa de *Pedro* em aceitar altos desígnios e belas princesas, evidenciando também a juvenilidade e anterioridade do seu amor em relação ao de *D. Constança*, com o enlevo e a pureza de um primeiro amor. Salienta o arrependimento de *D. Pedro* por se ter casado, sentindo amor por outra. Ele sentia-se preso, injustiçado e infeliz por não poder mostrar ao mundo a imensidade do seu amor por *Inês*.

As palavras de *Inês* fazem transparecer toda a tristeza e solidão em que o Infante se encontrava submetido à pressão do Rei, à razão de Estado, mostrando a luta interior

travada, por ele, com a sua honestidade de príncipe, que o obriga a esconder da sociedade o amor a *Inês*.

Neste desabafo, *Inês* realça a fidelidade amorosa de Pedro a este *amor primeiro*, durante o casamento com *D. Constança*, amor que aumentou com o decorrer do tempo. Esta fala de *Inês* é um discurso extremamente emotivo, onde os sentimentos se sobrepõem à razão. É aqui que é introduzida, alusivamente, a verdadeira dimensão do conflito entre a razão de amor e a razão de Estado, à maneira de Sófoles na *Antiagonia* e é também aqui que Ferreira, descurando os dados históricos, torna verosímil este amor de *Pedro* e *Inês*, envolvendo a heroína trágica em lirismo e *idealidade*, uma verdadeira *donna angelicata*, própria do *dolce still nuevo* e do petrarquismo (Soares 1996: 49-51):

> Meu doce amor, minha esperança e honra.
> Sabes como, em saindo dos teus braços,
> ama, na viva flor da minha idade
> (ou fosse fado seu, ou Estrela minha),
> Cos olhos lhe acendi no peito fogo,
> fogo que sempre ardeo, e inda arde agora,
> na primeira vivera inteiro e puro.
> Por mim o nome de princesas grandes,
> por tão grande me havia nos seus olhos.
> Um tempo duro, mas em fim forçado,
> deu a Constança a mão, Constança aquela
> por tantas armas e furor trazida,
> já quasi do seu fado triste e agouro;
> deu a Constança a mão, mas a alma livre,
> amor, desejo e fé me guardou sempre.
> Quantas vezes quisera honestamente
> podê-la dar a mim! Quantas mais vezes
> se arrependeo, depois de se ver preso!
> Não lhe apagou o amor a nova esposa;
> não o tão festejado nascimento
> no desejado parto; antes mais vivo
> co tempo e co desejo ardia o fogo.
>
> (Ferreira, I, v. 50-72)

Pertencendo à antiga e grande casa Castro da alta nobreza espanhola, *Inês* tinha sangue real sendo, de certa forma, intocável para os seus inimigos. *Inês* estava, portanto, à altura quer de *Constança* quer da realeza portuguesa, mas o problema da consanguinidade impedia a união dos dois amantes, apesar da paixão mútua que sentiam, facto ao qual se veio juntar um impedimento de carácter religioso, pois *Inês* era madrinha de um dos filhos de *D. Pedro*. Deste modo, avolumavam-se as razões impeditivas à expressão espontânea e mútua da paixão de *Pedro* e *Inês*.

Está patente em toda a cena o debate interno em volta da legitimidade do amor da heroína bem como da sua morte.

Nesta expressiva e longa fala de *Inês*, expressa em tom teatral e dramático, abundam expressões por vezes contraditórias, mas, ao mesmo tempo, eloquentes e desencadeadoras do desenlace trágico: É o temor que se opõe à segurança.

A grandeza da Casa Real portuguesa não admite qualquer mácula e o facto de *Pedro* representar para *Inês*, ao mesmo tempo, amor, esperança e honra [meu *doce amor, minha esperança e honra* (v.50)] traduz-se na impossibilidade que ambos sentiam de não poder limitar-se ao mundo íntimo e querer também demonstrar o seu amor no campo social e político.

Finalmente, vemos, nesta eloquente fala de Inês, o poder tirano do amor, a aspiração à liberdade e a força do poder do nome *Castro* que Inês assume: *Castro na boca, Castro n'alma, Castro* (I: 88).

Com a morte de *D. Constança*, *Inês* mergulha num turbilhão de sentimentos. Sente-se feliz, livre, já que o destino se encarregou de *quebrar o nó daquele jugo a [seu] amor contrário*, mas ao mesmo tempo sente-se triste, sofre pela perda da amiga, adoptando um bom comportamento moral, de compaixão pela morte da Infanta.

Inês vive esse amor feliz em plena liberdade, dentro da sua alma [*onde está seguro e firme/ já com doces penhores confirmado*], amor que é fortificado pelo aparecimento dos filhos de ambos.

Apesar deste amor seguro vivido já numa relativa liberdade, *Inês* está apreensiva, receosa, pois essa mesma sorte que a aliviou pode ser ilusória e expõe toda a sua vulnerabilidade. No fundo, Inês sente-se culpada pelo amor que sente por *Pedro*, um amor que não é aceite pela sociedade nem por ela própria, pela *consciência errada*. O povo acusa-a de uma paixão desmedida que apenas poderá trazer malefícios para o reino.

Interrogada pela ama sobre tamanha ambiguidade e sentimentos tão contraditórios que a assolavam, *Inês*, de uma forma enigmática, apenas fala do Medo e que lhe deu forças para afastar os medos, referindo-se ao *discurso-súplica* que dirigira a *Pedro*:

> O medo ousa
> Às vezes mais que o esforço;
> tomo os filhos côas lágrimas quasi muda,

em choro solta ante ele, assi começo:
Meu Senhor,
Soam-me as cruéis vozes deste povo,
Vejo el-rei a força do império grave
armado contra mim, contra a constância
que em meu amor tégora tens mostrado.
Não receo a Fortuna que mais possa
com seu furor, que tu com teu amor brando.
Por estas doces lágrimas, por esta
mão tua, que em sinal de pe me deste,
pelos doces amores, doce fruito,
que deles tens diante, se me deves
amor igual ao meu; ou se alguã hora
fui a teus olhos vista alegre e doce,
me segures, me guardes, me conserves
contra os duros mandados de teu pai.

(Ferreira, I, v.124-144)

Toda esta fala de *Inês* vai ser, de certa forma, repetida e reforçada, quando ela se vê perante o *Rei,* no IV acto, utilizando os mesmos argumentos e a mesma eloquência, no intuito de que o rei lhe poupe a vida, que o seu único crime foi amar demais.

Banhada em lágrimas, *Inês* suplica a *Pedro* que a proteja contra os brados do povo e do próprio rei, pelo amor que ela lhe tem e pelos filhos que dele tivera, sem esquecer do amor que também *Pedro* lhe dedica. A heroína confessa-lhe que prefere que ele a mate do que afastar-se dele:

Ou quando minha estrela e cruel génio
te puder arrancar desta alma minha,
com teu armado braço envolta em sangue
me arranques deste corpo, que não veja
tão triste dia, tão cruel mudança.
Eu tomarei por doce a minha morte,
por piadoso amor tal crueldade.

(Ferreira, I, v. 147-150)

Ao ouvir estas palavras, que demonstram o espírito inquieto e atemorizado de *Inês*, a ama fica abalada e cheia de compaixão: *moves-me alma e os olhos* (I: 154). Mas continua a ouvir atentamente o relato do encontro emotivo em que ela lhe reforça o grande amor que os une, recordando o primeiro dia em que Pedro a amou e, invocando a presença divina, lhe reafirma o seu amor, já no alto cargo que o espera como rei. A *Ama* tenta, assim, desvanecer-lhe os receios que a atormentam. Na resposta a estes temores de *Inês*, *Pedro* expressa-lhe o seu intenso amor, num discurso eloquente e apaixonado, jurando-lhe que jamais alguém terá forças para os separar:

E pode ó dona Inês, me diz, pode peito
conceber tal receio? aquele dia
primeiro que te vi, não mostrou logo
que esta minha alma à tua só se deve?
por ti a vida me é doce, por ti espero
acrescentar impérios: sem ti o mundo
duro deserto me parceria.
Não poderá fortuna, não os homens,
não estrelas, não fados, não planetas,
apartar-me de ti por arte ou força.
Nesta tua mão te ponho firme e fixa
minha alma: por infante te nomeo,
do meu amor Senhora, e do alto estado
que me espera e teu nome me faz doce.
O grande movedor dos céus e terras
invoco e chamo aqui: o alto Ceo me ouça
e meu intento santo aprove e cumpra.

(Ferreira, I, v. 158-175)

Nesta cena do Acto I, os monólogos de *Inês* com a *Ama* e *Pedro* com o *Secretário*, em que trocam confidências, são de tal forma íntimas e intensas, que nos revelam a grandeza e a força dos sentimentos dos dois amantes ainda que, não estejam juntos em cena. A forma como António Ferreira construiu o carácter destas duas personagens conferindo-lhes uma elevação, riqueza e beleza de linguagem, aliados ao estilo sublime e ao lirismo que impregna toda a tragédia, deixa o espectador esclarecido e ao mesmo tempo emocionado com intensidade dramática da tragédia (Soares 1996: 51)

O amor continua a ser o tema central também na cena II, em que *Pedro* inicia um monólogo que mais parece uma prece a Deus *gran paí omnipotente*, onde lhe pede que o ajude a ter paciência diante dos clamores do povo e da revolta do pai. Confessa-lhe as suas fraquezas, a força da sua paixão e a sua dor. A dor que o obriga a levantar-se contra a razão, a razão de estado, mostrando o amor como vencedor da força do povo e do Rei seu pai. Defende perante Deus que só tem valor o amor verdadeiro abençoado pelas leis divinas e não pelas leis humanas, ao mesmo tempo que lhe pede força e coragem para conservar a lealdade amorosa prometida a *Inês*.

São pedidos cheios de emoção, onde proliferam as exclamações e a insistência.

Pedro justifica o seu comportamento com o exemplo de D. Afonso III que fez *dura força ao matrimónio*/ *contra as divinas leis, contra as humanas* (219-220), defendendo, de certa forma, as relações ilegítimas, pois que Deus queria que ele desse ao mundo *o grande, forte, prudente e santo, um só Dinis* (v.224-225).

Eu, de seu sangue, de seu estado herdeiro,
Porque do meu amor tao mal julgado
Não esperarei grandezas? Vê-las-ei,
Vê-las-ei de ti Castro! Vive leda,
Vive segura, lança os medos fora
Que antes morte que vida sem ti quero!

(Ferreira, I, v. 228-233)

António Ferreira dá um estatuto de semideuses àqueles que eram os seus representantes na terra, neste caso *D. Pedro* e *D. Afonso IV*, que falam com Deus, enquanto *Inês*, como personagem humana, fala *de* e *com* os reis. *Pedro* confia em Deus, assumindo estatuto de personagem semidivina ou representante de Deus.

O *Coro* surge então, pela primeira vez, para alertar os homens, proclamando juízos de carácter universal e condenando *D. Pedro* pelo seu comportamento, pois um mal não justifica um outro mal. Se este amor causa danos sejam eles quais forem, é moralmente condenável. Não se pode querer para si o que é intolerável para os outros e o egoísmo não pode cegar os seres humanos, ao ponto de apenas considerarem o mal quando é praticado pelos outros. São afinal princípios de carácter universalmente válidos. O Coro encara a personagem a um nível humano, tal como *Pedro* já reconhecera: *sou humano, Senhor* (201).

Na última cena do Acto I, inicia-se um diálogo em que intervém o *Secretário*, que tenta dissuadir *D. Pedro* da sua paixão por *Inês*, paixão realçada nesta cena e elevada ao extremo, em que o duplo de *Pedro* faz uso da *adynata* (acontecimentos impossíveis), muito ao gosto de Petrarca (v. 394-401). O Secretário representa aqui a voz da razão, do bom senso e da prudência, aconselha *Pedro*, através de jogos de palavras, fazendo lembrar um mundo às avessas, irrealizável, impossibilitando assim, a coexistência entre *Amo*r e *Razão*.

O *Coro* é a personagem que aprova estes conselhos de *Secretário*, defendendo o controlo das paixões, o equilíbrio e o autodomínio, à boa maneira do *socratismo neoplatónico cristão* (v. 359-360): *Senhor, vê-te; conhece-te melhor; entra em ti mesmo*.

À medida que a intensidade do diálogo entre eles aumenta, torna-se visível a ideia de que as Leis do Amor obedecem à força da vontade e não às Leis da Razão, pois quando o Infante diz, *Sigue minha razão, minha vontade*, o *Secretário* responde: *Não te vejo Razão, vejo Vontade* (v. 408).

A temática das guerras entre a razão e a vontade, já cantada nos cancioneiros, continuou a ser do interesse dos humanistas desde Petrarca a Marsilio Ficinio, provocando discussão sobre o valor relativo do intelecto e da vontade (Soares 1996 b: 187-188).

Nesta dicotomia Amor/Razão de Estado, o *Secretário* faz a apologia da Razão, do dever para com o povo e o rei, e decide ser directo e sincero com *Pedro*, dizendo que este não deve afastar-se da *honra* e da *verdade*.

Com uma crescente inquietude, o Infante pede-lhe que o aconselhe a propósito da repressão que a sociedade exerce sobre ele ao querer afastá-lo de *Inês*.

A resposta é clara e cortante: *Se tu visses Senhor ver-te-ias morto! / Ver-te-ias cego!* (269-270).

Pedro mostra-se surpreso e, de certa forma, ofendido por ele não ver que o mais importante de tudo era o seu amor por *Inês* e não os deveres de Estado.

> Também tu me persegues? Também vens
> Afiado cortar-me estas raízes,
> Que no meu peito já tão firmes tenho?
>
> (Ferreira, I, v. 272-274)

O *Secretário* lembra-lhe que sempre mereceu a sua confiança e que ele próprio tinha deveres como aconselhador e que, apesar da estima que dedicava ao Infante, se sentia no dever de o alertar para a insensatez dos seus actos, para seu próprio bem e do Reino.

Para além dos conselhos do *Secretário* ao referir e enfatizar os deveres de estado, os de filho, a culpa e a desobediência, também aqui o papel do coro é preponderante, que intervém com sentido moralizante, fazendo referência ao estoicismo que valoriza e enobrece o homem (Soares 1996 b: 189).

O Príncipe, sentindo-se pressionado pelo *Secretário* e pelo *Coro*, tenta esclarecer a sua posição, defendendo *Inês*, pois que ela, *de Reis vem, de Reis é digna* (v. 379) e que ele desejava ser *monarca de mil mundos*, para lhos colocar *debaixo dos pés* (v. 381-382). Em tom decidido e intransigente, ordena que mais ninguém ouse demovê-lo do amor que tem por *Inês* e, usando a *adynata*, em que todos poderão andar ao inverso da sua ordem imutável, antes que ele se separe da sua amada (Benedito 1997: 37).

> Não cuidem que me posso apartar donde
> estou todo, onde vivo: que primeiro

a Terra subirá onde os ceos andam,
o mar abrasará os ceos e a terra,
o fogo será frio, o sol escuro,
a lua dará dia, e todo mundo
andará ao contrário de sua ordem
que eu, ó Castro, te deixe, ou nisso cuide.
Dei-te alma, dei-te fé, guardá-la-ei firme.

(Ferreira, I, v. 392-400)

Esta firmeza demonstrada pelo Infante elucida bem a força do amor que o unia a *Inês* e que nem os seus deveres de Estado nem o seu futuro como Rei o faziam demover da sua decisão.

E quando *Pedro* revela ao *Secretário* o segredo do seu casamento secreto com Inês, em Bragança *confio isto de ti, não mo descubras* (v. 401), este, para além de lhe desagradar assumir essa responsabilidade, mantém-se firme na sua decisão, mostrando a situação como um verdadeiro dilema e sem solução:

Seguir tua vontade é destruir-te,
Destruir este Reino e teu pai triste;
Querer-te apartar dela é impossível.

(Ferreira, I, v. 405-407)

Após uma troca ríspida de pontos de vista diferentes, o *Secretário* recrimina o Príncipe, lamentando que só o Amor o mova e que negligencie o sofrimento da Rainha, sua mãe, *tantos rogos d'El-Rei* e *tão leais conselhos* dos seus súbditos. Desiste, assim, de persuadir o Infante a abandonar *Inês* em benefício do Reino.

D. Pedro, vendo que não é compreendido nem pelo seu fiel *Secretário*, acusa os que se lhe opõem e realça uma vez mais as qualidades físicas e morais de *Inês*, a sua beleza e doçura, revoltando-se contra aqueles que rejeitam a sua amada, apelidando-os de *feras*, apenas movidos pelo ódio e pela inveja:

Ó perseguição forte, ó ódio estranho
Ó duros fados todos conjurados
Cos Ceos e com as estrelas a perder-me!
Que me quereis? Que sem - razão vos faço,
homens de entranhas deras e danadas,
em ter igual amor a quem mo tem,
a quem é tão divino, que o mundo
todo merece ter, e inda é pequeno?
Homens, que procurais meu mal e morte,
Vede bem o que eu vejo: que alto império
daquele Real rosto não será
honrado e acrescentado? Aquele rosto

que tanto aborreceis, que mundos pede,
que estados, que grandezas, que triunfos!
Em corpo tão fermoso, a fermosa alma
tão santa, tão honesta, casta e pura,
que tacha podeis dar? Ou que virtudes,
que graças das minhas e excelentes
não achareis em tudo quanto mostra?
Pode ser mais cru ódio e mais injusto?
Pode ser mor inveja e mais sem causa?

(Ferreira, I, v. 436-456)

O Príncipe, enfurecido e desgostoso com as palavras trocadas com o *Secretário*, vendo que este não concorda com os seus argumentos, escorraça-o: *Vai-te diante de mim / fuge minha ira!* (v.480).

No final, o coro das moças de Coimbra ao dar seguimento ao tema da tragédia, entoa belíssimas estrofes de canção petrarquista, enaltecendo os benefícios do Amor, uma verdadeira celebração do Amor; a vida no mundo (coro I; I, 483-522).

Com o *Amor*, nasceu ao mundo vida: *Raio…Luz…Luz*, com ele nasceram para o universo, *Vénus*, perifrasticamente aludida, *amor ao Mundo dá, doce amor gera* (492).

Por amor embelezam-se: a terra, as árvores; pacifica-se a guerra, abranda-se a severidade e o ódio converte-se em amor: *Renova, as vidas desfeitas* pela *Morte*. A beleza do Universo é efeito do Amor: *a fermosa pintura / do mundo, Amor a tem, inteira e nova* (v. 501-502).

Os seus *fogos e chamas*, ninguém os deve temer; as *perigosas…setas* de Cupido são *douradas e fermosas*; que o Amor se manifeste nos *doces cantos* nas *doces liras*, no *ar sereno*, no *claro…rio*, no *vale ameno*.

O Coro I, uma bipartição do Coro, dirige-se finalmente a *Inês de Castro*: oxalá *o gram deus que o amor inspira* (v.522), *te coroe* a partir do *medianeiro Réu!* de Vénus.

Fujam mágoas e prantos,
O ledo prazer voe,
(…)
E de lá te coroe,
Castro, d'ouro o gram Deus que o amor inspira.

(Ferreira, I, v. 515-522)

Porém, enquanto o *Coro I* canta os benefícios do amor, o desdobramento do *Coro*, o *Coro II*, dá ênfase aos seus malefícios, numa fala onde sobressai o lirismo.

São inúmeras as identificações metafóricas referentes aos malefícios do Amor: *cego tirano, cruel desejo e engano, Deus de vã gente*, *estrago e dano…da…fama*, atirador de *seta e chama* cegas (vv.523-531).

Utiliza mais recursos expressivos como a personificação – imagem, quando diz: voa *pelos ares, incendeia toda a terra, com o seu tiro cego causa tantos mais danos quantos mais erra*; o Amor junta amantes de diferentes condições sociais, de *estados diferentes* (v.537) e separa as pessoas *mais convenientes*; o amor *nunca de sangue e lágrimas se farta* (v.540). Tem o poder de, *com força branda ou furiosa* entrar sorrateiramente *no terno e casto peito* das donzelas modestas, outras vezes *o fogo já desfeito renasce das cinzas* e *no frio sangue e fria / neve outra vez se acende* (Ferreira I: 541-549).

Através dos *olhos* e *do meio da alma*, semeia a sua *peçonha por todas as veias*, a apaixonada atingida deixa-se enganar ingenuamente, esquece a *vergonha* e a *constância*, depois a *tristeza e morte* e torna insensível o coração (vv 550-558).

Continuando a enumerar mais exemplos dos malefícios do amor, o *Coro* fala de Hércules, de Júpiter, que se modificaram pelo poder subversivo do amor. Tróia, imponente e gloriosa, foi destruída pelos amores pecaminosos de Páris e Helena e dá outros exemplos para chegar a *Pedro* e *Inês*.

Ao referir-se aos maus exemplos dos deuses mitológicos, o poeta utiliza a crítica iluminista dos filósofos e sofistas gregos do séc. V a.C., crítica assumida pelos sofistas, por *Eurípedes* e, em seguida, pelos primeiros escritores cristãos, às acções indignas dos deuses greco-romanos (Benedito 1997: 40).

Concluída a sua fala, o *Coro II* propõe a solução para os enamorados cegamente envolvidos pelo amor; *e mil e mil choraram / do vão contentamento / ao cego ifante seu rependimento* (vv 592-594).

No Acto II, assiste-se a toda uma preparação que vai conduzir ao desenlace trágico – a morte de *Inês* que, aqui, surge como uma necessidade. Adensa-se o conflito que põe em perigo o amor de *Pedro* e *Inês*, a Razão de Amor em oposição à Razão de Estado.

Neste segundo acto, não é propriamente o Amor dos dois amantes que está em relevo mas, sim, toda uma conjuntura de Razões, trabalhadas e empolgadas, no sentido de evitar a sua união com base no *bem comum*. Decide-se o futuro de *Inês*.

Surge a figura do Rei *D. Afonso IV*, humilde e fazendo reflexões sobre os poderes e deveres de um Rei e o quanto é difícil viver determinadas situações e tomar certas decisões (v.12-13): *…é mais seguro / a si cada um reger, que o mundo todo*.

É notória a inquietação que lhe causam os deveres de estado e os de pai, pela desobediência do Infante em não querer separar-se de *Inês*.

Talvez isto seja o castigo pela sua própria desobediência a seu pai D. Dinis. O Rei manifesta-se um pouco inseguro e indeciso nas atitudes a tomar perante a insistência de *Pedro* em não se separar de *Inês*. Lamenta a sua qualidade de Rei nas actuais circunstâncias, pois dele vai depender a vida ou a morte de Inês que ele, no fundo, considera inocente. Fala, amargamente, da sua própria culpa no que respeita à falta de piedade filial. Aqui, o tema assume uma maior relevância através da actuação moralizante do coro, abordando a problemática do estoicismo, muito difundido nessa época e apreendido pelo cristianismo.

A reunião entre o Rei e os conselheiros decorre com certa normalidade, discutindo-se sobretudo assuntos do foro político e do interesse do Reino. Porém, ao ser abordada a relação entre *Inês* e *Pedro*, desencadeia-se uma intensificação dramática, uma luta entre a consciência do monarca e os argumentos dos conselheiros. Cria-se um clima tenso, ao mesmo tempo que o discurso dos conselheiros vai endurecendo.

Tanto Coelho como Pacheco não querem ouvir os argumentos do rei e pedem a morte de *Inês* para salvação do povo.

O monarca não vê culpa na frágil e inofensiva mulher que ama e é amada pelo seu filho, mas à insistência dos conselheiros, fica sem argumentos de defesa. Começa a denotar-se um comportamento contraditório e D. Afonso tenta isentar-se de responsabilidades, embora sugira para descargo de consciência que porá Inês num convento ou exilá-la do país.Do rei depende a resolução deste conflito trágico, que além de dar força ao *debate dialéctico*, revelando uma *dupla face*.O poder real não é suficiente para fazer frente à avidez e crueldade dos conselheiros, obcecados pela morte da jovem *Inês*.

A Razão de Estado não tem força para vencer a Razão do Amor.

O monólogo do Rei na cena II, sendo um dos excertos mais conseguidos da *Castro*, engloba todo o conflito interior em que se debate o Rei, a personagem mais dramática da peça, conflito, esse que só consegue resolver, cedendo… (Soares 1996: 53-57).

É este monólogo, um dos trechos mais inspirados da *Castro*, pois combina a expressão lírica adequada à vivência individual de um rei, sobrecarregado com os deveres reais, com elementos que são referências ideológicas e culturais da mentalidade da época: o encarecimento da *áurea mediocritas*, a denúncia dos vícios da *uita aulica*, o socratismo cristão que os versos finais traduzem (v.217-218) (Idem, 57):

Temo os homens,
Com outros dissimulo, outros não posso
castigar ou não ouso. Um rei não ousa.
Também teme seu povo, também sofre.
Também suspira, e geme e dissimula.
Não sou Rei, sou cativo: e tão cativo
como quem nunca tem vontade livre.
Salvo-me no conselho dos que creo
que me são leais. Isto me salve,
Senhor, contigo – ou tu me mostra cedo
Remédio mais seguro, com que viva
conforme a este estado que me deste,
e me livra algum tempo, antes que moura,
de tanta obrigação, pêra que possa
conhecer-me melhor, e a ti voar,
com mais ligeiras do que pode
uã alma carregada de tal peso.

(Ferreira, II, v. 204-220)

Todas as falas do Rei estão impregnadas de um dramatismo emocionado, pede a Deus que lhe ilumine a alma pois não quer cometer um crime e ser injusto com uma inocente, ao mesmo tempo que acha caridoso resolver um erro público. Está, contraditoriamente, dividido e destroçado, tentando sempre fugir ao dilema que o persegue e do qual não poderá fugir.

Pela voz do Coro surge o alerta aos homens, dizendo que a felicidade dos céus e da terra está na prática do bem, no equilíbrio, na harmonia, na ética estóica. Só a *aurea mediocristas* proporciona a felicidade dos humildes neste mundo. A mediana dourada é herdeira dos tópicos estóicos e epicuristas greco-latinos.

Embora o Coro não se tenha pronunciado no decurso da acção, durante este acto, tem um conhecimento perfeito dela, inteirando-se dos temas do povo, políticos e sociais, podendo assim pronunciar-se sobre eles.

O coro I interpela o Rei sobre o tema dos perigos da *Fortuna*, sobre a sua condição de Rei:

Rei poderoso, tu porque desejas

> Nunca ter Reino? Porque essa coroa
> Chamas pesada, Polo peso d'alma,
> Que te carrega.
>
> (Ferreira, II, v. 253-256)

O coro II aborda temas como o pecado da desobediência aos pais, dizendo que o castigo que a justiça aplica aos homens que saem dos limites da condição humana é quebrar uma lei da natureza.

Esta desobediência é uma falta infame e vil perante Deus e os homens, reforçando o *estoicismo*, ideia que já é recorrente nas grandes epopeias e grandes tragédias gregas dos VIII e V a.C., para depois se transformar num verdadeiro ideal estóico, já nos séc. III a.C. e II d.C., assimilado pelo Cristianismo (Soares 1996: 57-58).

Tal como no acto I em que tanto Inês como Pedro falam do seu amor, embora a Razão de Estado esteja sempre presente é este amor de características intensas e ao mesmo tempo perturbadoras, que preenche também o acto III.

Enquanto o acto I revela as recordações apaixonadas de uma vivência feliz, enunciadas por Inês, num ambiente de alegria e felicidade, o *locus amoenus*, este acto III mostra-nos Inês esmagada pelo medo impotente perante o seu destino, num cenário de pesadelo, *o locus horrendus*, contrastando com a leveza e alegria, aquando da sua exposição sobre o seu amor por Pedro. A heroína vê-se envolvida num ambiente tenso e onde paira um presságio de morte, confessando à ama o sonho assustador que tivera, repleto de simbolismos, que concerne ao poético e ao dramático. A própria paisagem se modifica, harmonizando-se com o actual estado de espírito de Inês, que se move entre a esperança e o medo, *Porque temo perder o bem que espero* (Idem, 59).

O Sonho de Inês foi premonitório, revelou-lhe a tragédia que viria a consumar-se. O *mau agouro* transforma-se em realidade. Os seus pensamentos e temores originaram um sonho aflitivo, e tenebroso antecipando o terror e as trevas. Em toda esta fala de Inês, a emoção transborda, fazendo invocações sucessivas, numa efusão de sentimentos que retratam na perfeição todos os seus medos. Inês temia pela orfandade dos seus filhos, mas o que mais a angustiava na sua morte, sentindo a alma arrancar-se-lhe do corpo, sentindo-se morrer prematuramente, era deixar para sempre de ver o seu amado:

> Então sonhei que estando eu num bosque
> escuro e triste, duã sombra negra

cuberto todo ouvia ao longe u~s brados
de feras espantosas, cujo medo
me arrepiava toda, e me impedia
a língua e os pés: eu coa alma quasi morta,
sem me mover, meus filhos abraçava.
Nisto um loravo lião a mim se vinha
coa catadura fera, e logo manso
para trás se tornava: mas, em se indo,
ao sei donde saiam us bravos lobos,
que remetendo a mim com suas unhas
os peitos me rasgavam. Então alçava
vozes aos Ceos, chamava meu Senhor.
Ouvia-me e tardava. E eu morria
Com tanta saudade, que inda agora
parece que a cá tenhu, e esta alma triste
Se me arrancava tão forçosamente,
Como quem ante tempo assi deixa
Seu lugar, e deixava para sempre
(que este na minha morte era o mor mal)
a doce vida de quem me ama tanto.

(Ferreira: II, v. 47-68)

Estas palavras de Inês estão repletas de analogias, simbolizando os carrascos que desejavam a sua morte. O sonho é, frequentemente, utilizado na tragédia com sentido profético contribuindo, no decorrer da acção, para adensar o clima trágico, que culmina na catástrofe, revelando-se, deste modo, verdadeiro como é o caso de Inês (Soares 1996 b: 61).

Apesar dos medos que a assolam, ampliados pelo tenebroso e profético sonho sobre a sua morte é, sobretudo, uma vez mais o amor que move a jovem Inês. Ela está preocupada consigo e com os filhos, mas é principalmente o seu amado Infante que ela não quer deixar. O amor de Inês mantém-se inalterável até ao desenlace trágico, jamais culpando Pedro por este não se encontrar presente para a defender, sendo a saudade, um elemento relevante no desenlace que culminou com a morte da heroína. Na sua insatisfação e solidão, ela sublima o amor de Pedro, através dos filhos.

A fala em que Inês se refere ao passado evocando uma vida feliz, contrasta com o cenário de medo, de mau presságio. Antes, desejava que a noite chegasse para em sonhos ter junto de si o seu amado Infante, *eu o detinha abraçado em meus braços* (Idem, 90-91). Porém este sonho, este pesadelo era um pressentimento que ia para além do próprio sonho.

Não sei que peso é este que cá tenho
Assi no coração que me carrega.

(Ferreira, III, v. 78-79)

Nem as palavras consoladoras da Ama puseram fim à apreensão de Inês. Os seus argumentos de pacificação, segurança e confiança não foram suficientes para acalmar o seu coração amargurado. A ama traz nas suas palavras um apontamento *lírico* de fé, um convite à alegria, ao mesmo tempo que recomenda a Inês que se ocupe dos filhos, frutos do mútuo amor entre ela e o Infante. Aconselha-a a que erradique completamente esses maus pensamentos e, sobretudo, pense de forma positiva: que o desespero e a angústia dêem lugar a recordações de amor e de felicidade, pois, em breve, gozará a presença do seu amado, da sua família e da sua terra. É a preparar preparação para o *pathos* (Soares 1996: 59).

As *isotopias* de luz, que integram a *dialéctica amorosa* do modelo de Petrarca, que acompanham a análise psicológica, a alegria e a felicidade que o amor propiciava, no acto I, dão agora lugar às *visões escuras e medonhas* (v. 71-72) (Soares 1996 b: 194).

Finalmente o coro, num tom efusivo e compadecido, traz a triste notícia da morte da heroína: *cumpriram-se teus sonhos*.

Um turbilhão de sentimentos assola a malograda Inês que, em vez de se desesperar com a notícia da sua própria morte, pensa apenas no seu amado Infante numa demonstração de um amor generoso e imenso: *É morto o meu Senhor? O meu Infante?* É um verso carregado de dramatismo e de significados: é a morte física e a morte psico-amorosa do Infante, sendo que, qualquer delas engloba a morte física e psicológica de Inês.Aqui o papel do Coro é o típico de uma tragédia clássica, pois conhecendo já o destino da heroína, assume uma atitude comovida, lamentando a sua sorte. A tensão dramática é visível, no diálogo entre Inês e o Coro, quando este lhe anuncia a sua morte trágica. Cada verso está impregnado de dor: é a alma que grita perante tanta injustiça e crueldade. Inês, de uma forma ambígua, pensa na morte de Pedro, na sua intolerável infelicidade, na sua própria culpabilidade e fica alarmada.

É precisamente o verso em que o Coro anuncia a Inês o seu trágico destino, o de maior dimensão poética e sentido mais comovente de toda a peça: *é morto o meu Senhor? O meu Infante?* Este e os seguintes são versos que revelam toda a perturbação e desespero de Inês e do Coro, os seus lamentos e a impotência perante a situação injusta e cruel para com a heroína:

CORO
É a tua morte.

CASTRO
É morto o meu Senhor, o meu Infante?

CORO
Ambos morrereis cedo.

CASTRO
Ó novas tristes!
Matam-me o meu amor? Porque mo matam?

CORO
Porque te matarão: por ti só vive, por ti morrerá logo.

(Ferreira, III, v. 174-180)

Neste III acto, ao longo das falas de Inês, sobretudo nas intervenções do Coro II, o tema da ausência, causadora da saudade assume uma enorme importância e António Ferreira faz um aproveitamento poético dessa ausência, traduzida num profundo valor dramático, já que essa ausência vai determinar a catástrofe.

O clima trágico adensa-se, pois a morte da heroína é dada como certa e a tensão emocional e psicológica assim como o amor dos dois amantes, de características petrarquistas, dão profundidade e sentido *poético-dramático* a esta cena. Inês sente-se sozinha, desamparada, desorientada. Num misto de preocupações e temor, o coro aconselha-a a fugir, pois os algozes, que desejam a sua morte aproximam-se ansiosos e apressados (Soares 1996: 60).

Vêm mui perto
Não te tardará muito, põe-te em salvo.
Fuge, coitada, fuge, que já soam
as duras ferraduras que te trazem,
correndo, a morte triste. Gente arrumada
correndo vem, senhora, em busca tua.
El-Rei te vem buscar determinado
de te vingar sua fúria. Vê se podes
salvar também teus filhos, não lhe em peça
parte de teus maus fados.

(Ferreira, III, v. 181-190)

Inês sente-se sozinha, desamparada, desorientada, fraca para proteger os filhos e a si própria. Em toda a fala de Inês, é visível um esmagador sentimento de perda, é um grito de alma, onde a saudade faz aumentar a sua dor. É toda uma fala em que a expressividade da linguagem se cola ao valor semântico da mensagem tétrica da Morte e à presença cruel do Rei que a simboliza (Soares 1996: 60-61).

CASTRO
Ó coitada,
Só triste, perseguida! Ai meu Senhor,
Onde estás, que não vens? El-Rei me busca?

CORO
El-Rei.

CASTRO
Porque me mata?

CORO
Rei cruel!
Cruéis os que moveram a tal crueza!
Por ti vem perguntando. Esses teus peitos
Vem só buscar, pera com duro ferro
Serem furiosamente trespassados.

AMA
Cumpriram-se teus sonhos.

CASTRO
Sonhos tristes!
Sonhos cruéis! Porque são verdadeiros…

(Ferreira, III, v. 192-200)

No final o Coro I, em oito estrofes *horacianas*, entoa o tema da efemeridade da vida, aconselhando *a* juventude insensata a evitar as loucuras da juventude, a aproveitar o tempo com actos que perdurem, praticando o bem, sendo sensato. As boas acções têm um valor eterno, numa visão cristã da vida, pois, mais tarde, poderão desejar esses momentos para valorizar a vida e não os terão, *Só boa fama, só virtude casta / pode mais que ele.*

Apenas os valores espirituais terão valor prematuramente e não haverá ouro, prata ou pedras preciosas que os paguem. Por isso, os ricos e poderosos podem ficar pequenos perante Deus, enquanto outros mesmo sem nada, mas onde reine a virtude serão grandes, pois a virtude é um bem que perdurará eternamente e que vencerá o curso do tempo e até a própria morte. Através do coro e baseando-se numa visão cristã da vida, o dramaturgo relembra à juventude que, na hora da morte, apenas terá valor o tempo valorizado pelas boas acções: *vive, pois, vive, mocidade cega, / vive co tempo, dele te enriquece* (245-246).

Em toda a poesia de Ferreira e também na tragédia, estão presentes os valores e vivências cristãs, consolidando muitas das ideias culturais greco-latinas.

O Coro II trata especialmente o tema do Amor e também da Morte. Enaltece a beleza de Inês, lamentando a sua triste sorte, ao mesmo tempo que censura o Infante

pela sua demora, correndo, assim, a morte mais depressa, sem que alguém pudesse tê-la detido.

O Coro, num tom admoestador, proclama que *o Amor pode trazer a Morte*, fazendo referência ao Amor de Pedro e Inês, criticando o Infante pela insensatez e enaltecendo a formosa Inês, que já não pode escapar da morte cruel à qual se dirige pedindo-lhe que não separe os dois amantes (Soares 1996 b: 195).

Após amor vem a morte,
ou da vida, ou da honra,
e de alma juntamente,
que em noite escura põe,
sem ver o claro dia
da razão, que lhe diz
os males e perigos
em que este amor acaba
Ó príncipe tão cego!
Ó príncipe tão duro!
Que cerraste os teus olhos
àqueles bons conselhos,
que cerraste as orelhas
àqueles nos avisos!
Tu dormes, ou passeas,
e pelos campos vem
do Mondego correndo
a cruel morte, em busca
da tua doce vida, do teu amor tão doce
cruel ,orte, que vens
buscar esta inocente,
há piedade e mágoa
dos seus fermosos olhos,
do seu fermoso rosto.
Não desates um nó
tão firme, com que dous
corações ajuntou
amor tão estreitamente.

(Ferreira, III, v. 249-277)

Duras, proféticas e perturbadoras são as últimas palavras do Coro, que vê caminhar Inês para a morte:

Há piedade e mágoa
de tanta fermosura,
daquele triste infante,
e destes seus penhores,
Detém-te, enquanto chega!
Detém-te enquanto tarda!
Corre,ó infante, corre,
Socorre ao teu amor,
Ai, tardas! Saras como o amor sempre acaba.

(Ferreira, III, v. 302-311)

Neste acto, o clima trágico acentua-se, sendo que, o sonho é presságio da morte de Inês. A morte é anunciada, Inês sente-se perdida, só, abatida e frágil perante o seu trágico destino. Pede ajuda, mas sente que esse destino se cumprirá e é o culminar de todos os seus temores (Soares 1996: 60-61):

> Corresponde este acto à catarse, terceira parte de uma peça teatral onde o enredo se complica. Mesmo que se considere que só há verdadeiramente acontecer dramático na alma da protagonista, a solidão da heroína, a ausência do amado, a saudade, o tempo avaro e, por fim, o anúncio da morte dão forma e densidade trágica a este episódio (Soares 1996 b: 195).

É no acto IV que se concretiza a catástrofe, a tragédia consuma-se e as Razões de Estado vencem as Razões do Amor, Inês é executada, (fora do palco) e o Coro chora a morte cruel da heroína.

Este acto baseia-se em fontes literárias e históricas, ao mesmo tempo que mostra o confronto entre a heroína e os seus assassinos, actuando aqui o Coro como personagem.

Na confrontação entre Inês e o Rei, este louva a dignidade de Inês e lamenta o seu destino *oh! Posto digno / de mais ditosos fados!* (5-6). Inês é a presença mais relevante neste acto, não apenas pela quantidade e dimensão das intervenções, mas principalmente pela intensidade dramática que empresta ao seu já emotivo discurso.

Dirigindo-se primeiramente ao Coro, esta mulher, amante e mãe, num estado de desespero, vai pedir demência e perdão. Pede piedade e misericórdia não tanto por ela, mas sim pelos filhos de tenra idade e pelo seu amado Infante que, sem ela, morrerá também. Inês representa aqui a mulher frágil e ao mesmo tempo forte, humilde e corajosa, disposta a enfrentar o Rei para se salvar.

Num discurso verdadeiramente emotivo, é ainda como mãe que Inês se dirige a D. Afonso IV tentando sensibilizá-lo através dos netos tão pequenos. Inês vai servir-se primeiramente do Coro, pedindo-lhe que a ajudem a pedir misericórdia para, em seguida, se dirigir aos filhos, apresentando-lhes o avô. Dirige-se igualmente ao Rei como mãe amantíssima, como mulher fragilizada, cuja culpa se concentra apenas em amar o filho do Rei, um pecado que a empurrará, inevitavelmente, para a morte (Soares 1996 b: 196):

> Vou, amigas,
> Acompanhai-me vós, amigas minhas,
> Ajudai-me a pedir misericórdia.
> Chorai o desemparo destes filhos

Tão tenros e inocentes. Filhos tristes,
Vedes aqui o pai de vosso pai,
Eis aqui o vosso avô, nosso senhor:
Beijai-lhe a mão, pedi-lhe piedade
De vós, dista mãe vossa, cuja vida
Vos vem, filhos roubar.

(Ferreira, IV, v. 8-17)

E logo se apresenta exibindo toda a sua fragilidade e força, como vítima injustiçada, cujo crime é apenas e só, o amor e que se sente indefesa perante o senhor detentor do poder de salvar ou condenar. Ela está dependente, *serva tua,* do poder do Rei, revela a solidão da heroína, o seu destino trágico (Soares 199 b: 196):

Meu Senhor,
Esta é a mãe de teus netos. Estes são
Filhos daquele filho que tanto amas.
Esta é aquela coitada mulher fraca,
Contra quem vens armado de crueza.
Aqui me tens.

(Ferreira, IV, v. 18-23)

Inês, desesperada, não se coíbe de desnudar a sua alma, no intuito de comover o avô dos seus filhos e intensifica cada vez mais o seu dramático discurso. Esta fala de Inês atinge grande dramatismo e, apesar do tom humilde e suplicante, que vão tocar o coração do Rei, ela não perde nunca a sua dignidade e altivez próprias de uma verdadeira Rainha (Benedito 1997: 63):

Eu tremo, Senhor, tremo
de me ver ante ti como me vejo,
molher, moça, inocente, serva tua,
não só, sem por mim ter quem me defenda,
que a língua não se atreve, ospirito defenda,
ante tua presença: porém, possam
estes moços, teus netos defender-me.
Estes falme por mim, eles só ouve:
mas não te falarão, senhor, com língua,
que inda não podem. Falam-te côas almas,
com suas idades tenras, com seu sangue,
que é teu, te falarão. Seu desemparo
te está pedindo vida: não lha negues.
Teus netos são, que nunca téqui viste!
e vê-los em tal tempo, que lhes tolhes
a glória e o prazer, que em seus spiritos
lhe está Deus revelando de te verem.

(Ferreira, IV, 44-60)

Confrontado com estas palavras emotivas de Inês, em que ela se expõe como mulher indefesa, mulher e mãe dos seus netos, em nome deles implora para que lhe seja poupada a vida, o rei revela-se humano, compreensivo e até comovido:

> Tristes foram teus fados, Dona Inês,
> Triste ventura a tua.
>
> (Ferreira, IV, v. 61-62)

Inês clama por compaixão e justiça:

> Vens-me, Senhor, matar? Porque me matas?
>
> (Ferreira, IV, v. 67)

É aqui que surge uma vez mais a problemática da culpa, de uma forma ainda mais veemente: Inês é moralmente culpada pelos pecados praticados contra Deus e contra o Estado.

Esta culpa não é aceite pela heroína, que tenta defender-se, clamando a sua inocência, enquanto reafirma que o seu único crime foi amar demais. O rei culpa-a dos seus pecados: *Teus pecados te matam: cuida neles.*

É então que Inês defende o seu amor por Pedro que, segundo ela, não pode jamais ser motivo de castigo. Talvez tivesse pecado contra Deus mas contra o Rei, não.

> Pecados meus! Ao menos contra ti
> nenhum, meu Rei, me acusa. Contra Deus
> me podem acusar muitos!
>
> (Ferreira, IV, v. 69-71)

À medida que a acção se adensa e o clima trágico se intensifica, aumenta também, a inevitabilidade do sacrifício da protagonista. É a preparação para o *pathos*. Os vários elementos convergem, de modo a não haver outra saída que não seja a morte da heroína. A culpa de que o Rei a acusa assume, neste momento, uma dimensão muito maior, primeiro pela sua subjectiva ambiguidade e também porque ela serve de pretexto para a levar à morte.

Ao longo da peça, a problemática da culpa assume um papel cada vez mais relevante, que vai contribuir para o adensamento do clima trágico. Logo no acto I, a

expressão *consciência errada sempre teme* (v.121), remete-nos para a apresentação da *Castro* como uma personagem trágica e não lírica. E ao longo dos vários actos, a visibilidade da formulação da culpa acompanha o adensamento da acção que vai culminar na morte da heroína. Com a insistência dos conselheiros na culpa de Inês, no acto II, estes consideram que ela é culpada e merece a morte. Já no acto III, a protagonista toma consciência dessa culpa, definida aqui como *pecado*, como *hamartía*, tal como na tragédia clássica, onde a culpa fatídica da heroína é o resultado de um equívoco e não de um carácter perverso.

É justamente no acto IV, onde tem lugar a catástrofe com a morte trágica da heroína, que o Rei e os conselheiros se unem e, numa progressão natural de adensamento da tragédia, sacrificam a vítima já tão enfraquecida na sua solidão em favor do bem comum, do bem do Reino, do povo.

E assim se encaminha a acção para o *pathos*, com Inês e o Rei frente a frente, em que Inês, apelando ao sentimento, não aceita passivamente o seu destino, mas luta até ao fim pela sua liberdade de viver, tal como as heroínas clássicas, gregas e romanas, provocando compaixão e respeito.

Co estes teus pés me abraço que não fujo (v.144) diz Inês, numa atitude de súplica, tal qual a heroína de uma tragédia grega (Soares 1996 b: 198).

A teatralidade cénica a que não falta a atitude suplicante de inspiração grega, *co estes teus pés me abraço, que não fujo* (v.144), é acompanhada de uma dialéctica trágica, a quem se dita motivos de retórica e fornece argumentos. Estes, em gradação ascendente, começam por ser do foro afectivo e emocional, Inês pensa não em si, mas no príncipe e nos filhos, que com ela morrem juntamente, para evoluírem no sentido moral e político. À boa maneira *euripidiana*, a acção começa a ser comandada por motivos políticos (Idem, 198).

De entre todos os argumentos utilizados por Inês para convencer o Rei a poupar-lhe a vida, elege o amor que a une a Pedro como algo inocente: a sua única culpa é amar, não devendo morrer por isso:

> Ouve minha razão, minha inocência.
> Culpa é, Senhor, guardar amor constante
> a quem mo tem? Se por amor me matas,
> que farás ao imigo? Amei teu filho,
> não o matei. Amor amor merece.
> Estas são minhas culpas: estas queres

com a morte castigar? Em que a mereço?

(Ferreira, IV, v. 86-92)

O tom sublime e tocante desta fala, com argumento de índole amorosa, pessoal e familiar revela bem toda a ansiedade da heroína ao defender a sua inocência e a transformação amorosa. É a voz da *Razão do Amor*.

Inês defende-se e alega inocência, reafirmando que não é culpada pela entrega total ao seu amado e por ser por ele correspondida no amor (Soares 1996 b: 198):

Se os olhos de teu filho se enganaram
com o que viram em mim, que culpa tenho?
Paguei-lhe aquele amor com outro amor,
fraqueza costumada em cada estado.
Se contra Deus pequei, contra ti não.
Não soube defender-me, dei-me toda,
não a inimigos teus, não a traidores,
a que alguns teus segredos descobrisse
confiados a mim, mas a teu filho,
príncipe deste reino. Vê que forças
podia eu ter contra tamanhas forças!
Não cuidava, Senhor, que te ofendia:
defenderas-mo tu, e obedecera,
inda que o grande amor nunca se força.
Igualmente foi sempre entre nos ambos;
igualmente trocámos nossas almas.
Esta que te ora fala é de teu filho.
Em mim matas a ele: ele pede
vida para estes filhos concebidos
em tanto amor.

(Ferreira, IV, v. 150-169)

O discurso comovente e argumentativo de Inês toca cada vez mais o coração do Rei que, na verdade, nunca tivera reais razões para mandar matar Inês. Ela é uma verdadeira heroína trágica, com a sua dignidade e elevação de carácter e de sentimentos a que não faltam as qualidades argumentativas que utiliza num discurso, que sabe ir tocar o coração do soberano.

O dramatismo deste discurso atinge o auge no final da confrontação entre Inês e o Rei (Soares 1996 b: 199):

Socorre-me, perdoa-me. Não posso
falar mais. Não me mates, não me mates!
Senhor, não to mereço.

(Ferreira, IV, v. 150-169)

O Rei, comovido, não tem mais coragem de tirar a vida àquela mulher frágil e forte, digna e generosa, inocente e verdadeira, indefesa e mãe extremosa, cujo crime foi amar demais o seu filho, segundo ela, que é uma *Castro*, inimiga do Reino. Naquele momento em que a vê prostrada a seus pés, a sua humanidade vence o seu dever de Rei:

> Ó mulher forte!
> Venceste-me, abrandaste-me. Eu te deixo.
> Vive, enquanto Deos quer.
>
> (Ferreira, IV, v. 208-210)

O Coro louva a atitude compassiva do Rei, um rei que sabe perdoar:

> Rei piedoso, / vive tu, pois perdoas
>
> (Ferreira, IV, v. 209-210)

O público que estivesse a assistir a esta tragédia experimentaria certamente um sentimento de satisfação, esperando um final feliz como no teatro de Eurípedes.

Porém, na cena II, tudo se altera a partir da reunião entre o Rei e os conselheiros, num cenário que vai ser recriado a partir da luta entre a Razão do Amor e a Razão de Estado, vivida na consciência do próprio Rei, depois de ter perdoado Inês.

O monarca aparece-nos como, uma personagem indecisa e influenciável, mas também sensato, compreensivo e humano. Primeiramente, decide perdoar Inês, já que não reconhece nela culpa de forma a provocar-lhe a morte. Mas logo em seguida, deixa-se influenciar pelos argumentos dos Conselheiros e muda de opinião, condenando Inês à morte.

Inicia-se uma troca de palavras muitas vezes dura e cortante entre o Rei e os Conselheiros, aquele continua a defender a inocência de Inês:

> Vejo aquela inocente, chora-me a alma
>
> (Ferreira, IV, v. 225)

com todos os argumentos que consegue, no intuito de convencer o Rei dos seus deveres de Rei, *sou homem,* ao que Coelho responde, *porém Rei,* e das vantagens da morte de Inês. O espírito de um Rei tem que ser *firme e forte*.

O Rei compadeceu-me de Inês perante a sua inocência e a sua inegável beleza física e elevação de espírito, dando assim provas de um Rei poderoso, mas humano. Os

argumentos dos Conselheiros vieram agudizar a sua luta interior que muito o fazia sofrer.

O monarca é a personagem mais dramática da peça, pois nas suas mãos está a vida da heroína, do seu poder de decisão dependem vidas e destinos de pessoas e Reinos, pesado fardo mesmo para um Rei. É certamente uma figura fulcral da tragédia por se encontrar no centro da acção e responsável pelo adensamento dramático da peça.

Os Conselheiros argumentam de uma forma persistente e dura mesmo impiedosa. A fala de Coelho rebate todos os argumentos de Inês. É uma fala que acumula razões e motivos para pedir a morte desta mulher para bem de todos, pelo seu Estado, pelo amor do povo, pela vida e honra do seu filho, pela defesa do seu neto, Fernando, único herdeiro:

> Pela sua própria honra e constância na execução da justiça
>
> (Ferreira, IV, v. 227)

O Rei, uma vez mais muda de decisão e, convencido por razões exteriores, expressas pelos conselheiros, que ele considera ter o dever de seguir, delega neles a responsabilidade de decisão final (Soares 1996 b: 199-200).

> Eu não mando, nem vejo. Deos o julgue.
> Vos outros o fazei, se vos parece
> justiça assi matar quem não tem culpa.
>
> (Ferreira, IV, v. 284-286)

Para Coelho, bastaram estas palavras: *esta licença basta* (v. 287).

Tal como referido anteriormente, o Rei é a personagem mais dramática da peça, ainda que não seja protagonista. É porém Inês, a heroína trágica, a figura em que mais pesa a infelicidade, que desperta no espectador mais piedade e sentido de justiça. Ela exprime como nenhuma outra a *ausência*, a *saudade* e *a melancolia*, expressas num lirismo tocante e de ímpar beleza.

Na última cena do acto IV, consuma-se a morte da heroína, a Razão de Estado vence a Razão do Amor. O Coro tem aqui um papel preponderante, nomeadamente na beleza desta fala onde se interpenetram *lirismo profundo* e *virtus trágica.* Toda esta fala é um verdadeiro hino ao amor eterno de Pedro e Inês. Num discurso de seis estrofes, que constituem um lamento, o Coro chora a morte de Inês (Soares 1996 b: 200).

Já morreu Dona Inês! Matou-a Amor
Amor cruel! Se tu tiveras olhos,
também morreras logo, Ó duna morte,
como ousaste matar aquela vida?
Mas não mataste: melhor vida e nome
lhe deste do que cá tinha na terra.

Este seu corpo só gastará a terra,
Por quem estará chorando sempre o amor,
Honrando-se somente do seu.
Mas quem a quiser ver com outros olhos
Outro nome, outra glória, outra honra, e vida
Lhe achará, contra a qual não pode a morte.

(Ferreira, IV, v. 312-323)

Este seu corpo só gastará a terra por quem estará chorando sempre o amor, honrando-se somente do seu nome. Mas quem a quiser ver com outros olhos, outro nome, outra glória, outra honra, e vida a reconhecerá, contra a qual a morte não pode:

Aqueles matas tu somente, ó morte,
cujo nome se esquece, e a quem na terra
fica de todo sepultada a vida.
Mas esta viverá, enquanto o amor
entre todos os homens reinar, e sempre os olhos de todos o verão com melhor nome.

Real amor lhe dará real nome.
Oh, que coroa lhe aparelha a morte,
depois que lhe cerrou os claros olhos,
indignos de ante tempo irem à terra,
sem que só fica e desarmado amor,
sem quem tão triste, ifante, a tua vida!

(Ferreira, IV, v. 312-335)

Após a execução de Inês (fora do palco), o rei arrepende-se e quer voltar atrás, mas tarde de mais. Nas lamentações do Coro I, estão presentes a censura ao Rei pela sua crueldade em consentir tamanha atrocidade:

O Coro invoca o Amor, acusando-o também de crueldade, invoca a Morte, questionando-a sobre as razões do seu acto que, afinal lhe deu *melhor vida e nome*. Deu-lhe a *imortalidade humanística*, através da eterna memória do seu nome pelas letras (v.312-317). *Glória pós mortem* define a ideia renascentista de imortalidade no plano humano e divino.

O Coro II reforça as considerações do Coro I: apenas o seu corpo morrerá e o Amor personificado vai chorá-la e honrá-la com o seu nome e muitos outros poderão, ao longo dos tempos, vê-la e honrá-la, pois a Morte não poderá impedir a sua *imortalidade*

nas letras. Ela só tem poder sobre aqueles cuja vida na terra acaba com a morte (v. 325-329).

O amor de Pedro e Inês fora um amor real, de personagens acima dos homens, pois os Reis eram os representantes de Deus na terra. Assim, a Morte, ao fechar os olhos claros de Inês, imortalizou-a.

O Coro I, em *apóstrofe* ao infante, afirma então que *aquela vida* e *aquele nome* de Inês, mais não eram que a própria *vida* e *nome* do infante:

> Tu és o que morreste
>
> (Ferreira, IV v.336)

E por isso,

> Chorando andarão sempre na terra
> Fé que nos Céus a vejam, esses teus olhos
>
> (Ferreira, IV v.340-341)

O coro II reforça a lamentação da morte de Inês, alargando universalmente essa lamentação, ao dizer que o Amor está chorando a morte de Inês (Benedito 1997: 70-71):

> Nem haverá já nunca no mundo olhos
> Que não chorem de mágoa
> assi cortada em flor.
>
> (Ferreira, IV v. 342-344)

> Aqui está chorando a morte,
> De mágoa do que fez, aqui o Amor.
>
> (Ferreira, IV, v. 346-347)

O último acto da tragédia termina com a fala do Infante, evocando dolorosamente Inês e fazendo-lhe o juramento de que será *cá Rainha* e esperando o reencontro no céu, pois o verdadeiro amor não morre com a morte do corpo, a alma é imortal e Inês é glorificada após a sua morte.

Num monólogo arrebatado e doloroso, Pedro revive aqui as esperanças e os sonhos vividos. Expressa a sua imensa dor, num tom comovente. Esta fala do Infante é, toda ela, uma demonstração da intensa paixão que ele nutre por Inês, que já não vive, embora ele ainda não o saiba.

O amor de Inês provoca no Infante uma recriação completa da natureza onde ela vive em Coimbra: o espaço torna-se num lugar ameno, *locus amoenus* e, num discurso recheado de expressões líricas, Pedro compara a beleza das forças da natureza (a luz e a

cor do céu, do sol, da terra, do rio, dos mares…) com a beleza de Inês e a imortalidade dos seres vivos. Este espectáculo de beleza imaginado por D. Pedro fá-lo lembrar-se ainda mais de Inês:

> Ó Castro, Castro meu amor constante!
>
> (Ferreira, IV, v. 21)

Nesta primeira fala, plena de lirismo, Pedro exprime o seu conceito de amor, o amor que os une: é a vida, é a junção de duas almas numa só.

Depois surge nele uma angústia, baseada na possibilidade da perda, nos pressentimentos, mas também pensa no sonho que acalentava, em que viveriam juntos e felizes. Fala também da saudade. É um discurso profundamente emotivo e profundamente subjectivo. A primeira fala do Infante, onde ele expõe a sua arrebatada paixão por Inês, é um monólogo expresso num tom patético e cheio de *ironia trágica* (Soares 1996 b: 201):

> Ó *Castro*, *Castro*, meu amor constante!
> Quem me de ti tiar, tire-me a vida.
> Minha alma la me tens, tenho cá a tua,
> morrendo uã destas vidas, ambas morrem.
> E havemos de morrer? Pode vir tempo
> que ambos não nos vejamos, nem eu possa,
> indo buscar-te, ó *Castro*, achar-te lá?
> Nem achar os teus olhos tão fermosos
> De que os meus tomam luz e tomam vida?
> Não posso cuidar nisto, sem os olhos
> mostrarem a saudade que me fazem
> tao tristes pensamentos. Viviremos
> muitos anos e muitos; viviremos
> sempre ambos neste amor tão doce e puro.
> Rainha te verei deste meu Reino,
> doutra nova coroa coroada,
> diferente de quantas coroaram
> ou de homens ou molheres as cabeças.
> Então serão meus olhos satisfeitos,
> então se fartará da glória sua
> Esta alma que anda morta de desejos.
>
> (Ferreira, V, v. 21-41)

Personagem típica da tragédia grega, o mensageiro traz a má nova ao Infante:

> É morta Dona Inês, que tanto amavas.
>
> (Ferreira, V, v. 52)

Nesta segunda cena do último acto, assiste-se novamente à morte da heroína que, embora tenha sido executado fora da cena, é revivida através da agonia de D. Pedro, sendo que, a alma de um é a alma do outro, tal é a força de amor que os une.

O mensageiro descreve pormenorizadamente a morte de Inês, o que enfurece e horroriza ainda mais o Infante:

> Abraçada cós filhos a mataram
> Que inda ficaram tintos do seu sangue.
>
> (Ferreira, V, v. 69,70)

D. Pedro, desorientado, dilacerado pela dor da perda do ser que ele mais amava, dor essa que ele pessoaliza em constantes interrogações exclamações que denotam bem a sua perturbação. Como foi possível a *Morte* tê-la atingido, como pode ele continuar vivo quando, não havia ainda muito tempo ele dizia que a morte de um levaria à morte do outro? Acusa a Morte de *cruel* e pede à terra que se abra e o *sorva*.

Invoca Inês, exprimindo a torrente de sentimentos como o amor, a esperança, a alegria, mas também numa especial de auto-flagelo, questiona-a espantado sobre coisas que já sabe e que repete como se não acreditasse: se a *mataram*; se a sua *alma* já o deixou; que *espadas*, que *mãos* ousaram derramar o seu *sangue* e levantar-se contra ela? (Benedito 1997:76).

> Que direi? Que farei? Que clamarei?
> Oh Fortuna! Oh crueza! Oh mal tamanho!
> Ó mina Dona Inês, ó alma minha,
> morta me és tu? Morte houve tão ousada
> que contra ti podesse? Ouço-o, e vivo?
>
> Eu vivo, e tu és morta? Ó morte crua,
> morte cega, mataste minha vida,
> e não me vejo morto! Abra-se a terra,
> gorva-me num momento; rompa-se a alma,
> aparte-se dum corpo tão pesado;
> que ma detém por força.
> Ah, minha Dona Inês, ah, ah, minha alma!
> Amor meu, meu desejo, meu cuidado,
> minha esperança só, minha alegria,
> mataram-te? Mataram-te? Tua alma
> inocente, fermosa, humilde e santa
> deixou já seu lugar? Ah, de teu sangue
> se encheram as espadas, de teu sangue?
>
> (Ferreira, V, 71-88)

O desespero do Infante mistura-se com o ódio e a revolta que sente contra os conselheiros do Rei, seu pai. Pede a Deus justiça, sente-se inconformado e impotente perante o poder da Morte que conseguiu transformar a beleza de Inês num ser sem vida, inerte e frio.

Nesta longa intervenção de Pedro, de grande dramatismo, lembra-se da sua própria responsabilidade nesta morte, sente-se culpado pela sua ausência, que vai determinar o trágico desfecho. Tamanha perda e tão profunda dor só podem exigir vingança e são os desejos de se vingar dos cruéis carrascos de Inês que lhe dão forças para viver e não morrer junto com a sua amada.

Pior que a morte física é a morte da alma e a sua está junto da de Inês de quem não se quer separar jamais. Muitos e confusos são os sentimentos acumulados que dilaceram a alma do infante; espanto, abalo, queixa, desespero, desorientação e lamentação vão juntar-se à revolta e ao ódio.

Para além de se acusar a si próprio por não ter dado importância aos seus trágicos pressentimentos, o corpo desfigurado e sem vida de Inês, faz mergulhar o Infante numa solidão e desorientação que nem a ideia de vingança conseguem aplacar.

A expressão dolorida e lamentosa do Infante para além das palavras elogiosas dirigida a Inês, de características *epicédicas* e em que clama a sua dor, entrelaçam-se com o petrarquismo e o *neoplatonismo,* que embelezam esta última fala do Infante (Soares 1996: 201):

> Como poderei ver aqueles olhos
> cerrados para sempre? Como aqueles
> cabelos, já não de ouro, mas de sangue?
> Aquelas mãos tão frias e tão negras
> que antes via tão alvas e fermosas?
> Aqueles brancos peitos trespassados
> de golpes tão cruéis? Aquele corpo
> que tantas vezes tive nos meus braços
> vivo e fermoso, como morto agora
> e frio o posso ver? Ai como aqueles
> penhores seus tão sós? Ó pai cruel,
> Tu não me vias neles? Meu amor,
> já não me ouves? Já não te hei-de ver?
>
> (Ferreira, V, v. 122-135)

No seu doloroso lamento, e depois de fazer *mea culpa*, faz um apelo a todos os que o ouvem, a chorar com ele, pede a todos os seres da natureza e a Coimbra que se cubram de tristeza pela morte cruel da sua amada. E, uma vez mais, invocando Inês, faz-lhe um juramento: que se matará ainda mais cruelmente a si próprio, se não

conseguir vingar a sua morte. Para o infeliz infante, vingar a morte da amada, tornou-se a única razão de viver.

Na invocação final a Inês, Pedro promete-lhe que ela será sempre Rainha cá na terra.

> Tu, Senhora, estás la nos Ceos; eu fico
> enquanto te vingar; logo la voo.
> Tu serás cá rainha, como foras,
> Teus filhos, só por teus, serão ifantes.
> Teu inocente corpo será posto
> em estado real; o teu amor
> me acompanhará sempre, té que deixe
> o meu corpo co teu, e lá vá esta alma
> descansar com a tua pêra sempre.
>
> (Ferreira, V, v. 122-135)

A última lamentação do Infante remete-nos para a imortalidade do amor entre ele e Inês. O amor, e a morte dominam a ultima fala do infante num discurso lamentoso a que não a que não falta a beleza poética das palavras plenas de lirismo, a poesia seiscentista, naturalmente de cariz petrarquista, pois o código petrarquista influencia toda a poesia europeia da época (Soares 1996 b: 202).

> Podemos afirmar que a própria expressão lírica e os seus recursos e ingredientes servem para acentuar os contrastes luz/sombra, claro/escuro da alma humana, verdadeiro diapasão da essencialidade dramática. O lirismo petrarquista, no seu jogo intelectivo, assente numa estratégia da reduplicação do sujeito do enunciado, na valorização das capacidades perspectivas, em que avulta a prevalência da luz, do ver e do olhar, de inspiração plotino – finiciana; na simplicidade estilística, que vive do ritmo e da harmonia interna do verso – conseguida por vezes por subtis alterações, na repetição de esquemas sintácticos e lexicais – exprime admiravelmente os contrastes do sentimento amoroso, o debate passional (Soares 1996 b: 202).

Nesta perspectiva, a tragédia é o género literário que mostra os conflitos interiores que atormentam o homem, que canaliza minuciosamente a alma humana e as suas paixões e que se coaduna na perfeição com o estilo sublime e o incomparável lirismo que embeleza o petrarquismo, sempre presente em toda a obra, conferindo-lhe um amadurecimento claro e uma energia empírica.

Na *Castro,* o amor e a política entrelaçam-se, quer a nível estético, quer temático.

A trama da peça contém *verdade psicológica*, *profundidade lírica* e sentido dramático, através da expressão dos sentimentos, sobretudo de Inês e Pedro, da saudade

que a ausência deste provoca na heroína e que vai determinar o desfecho trágico do enredo (Soares 1996 b: 202-203).

Embora o tema central da *Castro* seja o conflito entre o Amor e a Razão de Estado é, na verdade, a paixão amorosa de Pedro e Inês que preenche a quase totalidade da tragédia. Logo no acto I, os dois amantes expõem sem reservas o profundo amor que os une e, acompanhado sempre a indispensável progressão dramática, esse amor é reforçado nos actos III e V, aqui já num acentuado adensamento da acção em que o par amoroso num sofrimento intenso conduz a acção para o trágico desfecho.

Num estilo sublime, característico da tragédia, assiste-se em toda a peça à expressividade e elevação em cenas onde prevalece a lírica descritiva. Além disso, existe a necessidade de comover e persuadir o espectador, o que exige um estilo sublime, sobretudo nas cenas em que o sofrimento dos protagonistas se encaminha para o *pathos*.

Na *Castro*, sobretudo nos actos II, III e, principalmente, no acto IV, o discurso torna-se mais violento: a linguagem é grave, aumentando a tensão dramática, que vai conduzir a intriga inexoravelmente em direcção ao *pathos* e ao desfecho trágico com a morte da heroína.

É que a beleza e originalidade da tragédia *Castro* não passa apenas pela riqueza temática e formal, nem pela poesia nela contida, nem pela dignidade e elevação das personagens, passa também pela fusão entre o lirismo (que embeleza e enriquece a obra-prima de Ferreira) e a virtude clássica – característica indispensável para a elaboração de uma tragédia no âmbito desta poética.

Na *Castro*, o tema da paixão amorosa está constantemente presente. D. Pedro sente saudades da sua amada ausente, enquanto Inês se lamenta das longas ausências do Infante, a quem ela ama intensamente. A linguagem amorosa destas duas personagens reveste-se essencialmente de um tom de saudade e petrarquismo. Estas características vão estar presentes em toda a obra.

Logo no acto I, Inês chama ao Infante:

> Meu doce amor, minha esperança e honra
>
> (Ferreira, I, v.50)

D. Pedro, referindo-se a Inês, utiliza os mesmos termos de pendor petrarquista:

Onde não resplandecem os dous claros
Olhos da minha luz, tudo é escuro.
Aquele é só meu Sol, a minha estrela
mais clara, mais fermosa, mais luzente
que Vénus, quando mais clara se mostra.

(Ferreira, I, v.50)

A presença ou ausência do ser amado transparece no contraste luz e escuridão. O Infante compara Inês a Vénus, conferindo-lhe luz e magnificência. O amor que une estas duas personagens é de tal forma grandioso que a morte de um pode implicar a morte do outro, ainda que seja uma morte psicológica, como no caso de D. Pedro (Soares 1996 b: 71).

Quem me de ti tirar, tira-me a vida,
Minh'alma lá ma tens, tenho cá a tua.
Morrendo uã destas vidas, ambas morrem

(Ferreira, V, I, 22-24)

Os dois Coros, no final do acto I, revelam o poder cósmico do amor (Soares 1996 b: 72).

Tanto o Coro I como o II tentam definir o amor, umas vezes de forma ambígua, outras, realista, conotando-o sobretudo como algo que transforma, que engrandece quem ama e o diviniza:

Quem a ferrada moça
ao grande Alcides toma
e quer que assi aos pés jaca
da moça, feito moça? Quem leões doma?
Quem da espantosa caça
os despojos famosos
lhe converte em mimosos
trajos de dama, e o uso
das duras mãos lhe põe no brando fuso?

(Ferreira, I, 559-567)

O amor une Inês e Pedro no corpo e na alma, laços que os ligam como se fosse um nó. É um amor que nem a morte pode separar:

Não desates um nó
tão firme, com que dous
corações ajuntou
amor tão estreitamente.

(Ferreira, III, 274-277)

O coro, na *Castro,* participa como personagem e é o elemento clássico mais evidente na tragédia, tendo uma presença bastante actuante. É dramático e lírico nas suas intervenções e, cumprindo o seu papel de coro, abarca vários aspectos da acção e da vida humana. É ele que faz constantes apelos à razão e refere os benefícios e os malefícios do Amor, engrandece a *mediana dourada*, censurando os que desobedecem aos pais, abordando assim os males morais (Soares 1996 b: 75):

Oh! Quão perigoso é qualquer princípio
de mal, que um só descuido pode tanto.

(Ferreira, I, 457-458)

No final do acto IV, o coro exprime a *profunda mágoa* que lhe vai na alma, no momento em que soube da notícia da morte de Inês e em toda a fala do Coro I e do coro II está patente a dor, a revolta contra o poder das armas. Também D. Pedro manifesta a sua profunda dor, para além de um sentimento de injustiça e crueldade pela morte da sua amada inocente, no V acto (Soares 1996 b: 76):

Se mal vos merecia, em mim vingareis
esse mal todo. Aquela ovelha mansa,
inocente, fermosa, simples, casta,
que mal vos merecia?

(Ferreira, V, 101-104)

A morte de Inês é ainda mais cruel pela sua juventude, pela sua inocência, pelo seu grande amor ao príncipe e pela injustiça, sacrificando o amor em favor dos deveres de Estado:

…na viva flor da minha vida
(Ferreira, I, v. 52)

…meus dias assi corta
na sua flor
(Ferreira, IV, v. 174-175)

O Coro reforça essa ideia no final do acto IV:

…uã vida
assi cortada em flor

(Ferreira, IV, v. 343-344)

O Coro, no final do Acto II, refere-se à ganância dos homens que não olham a meios para atingir riquezas, muitas vezes, pondo em risco a própria vida, desprezando, não raro, os valores humanos que engrandecem os homens. Toda essa riqueza é em vão, pois, face à morte que a todos leva, as riquezas não são de grande valia (Soares 1996 b: 79):

> Todo o ouro e prata, pedras preciosas
> a que correndo vão todos perdidos,
> por agua e fogo, não temendo a morte
> cavar nas veias
> (Ferreira, IV, v. 225-228)

> nada valem, pois a morte,
> com sua fouce, cruel, vai cortando
> vidas a moços, trabalhos a velhos
>
> (Idem, IV, v.237-239)

Também o fatalismo, comum a todas as tragédias, é abordado na *Castro*, traduzido nas doenças, o maior dos males, que arrasta irremediavelmente o homem para a morte. Assim é a sorte do ser humano, cuja felicidade dura tão pouco (Soares 1996 b: 80):

> A volta da fortuna, que ora amiga,
> ora iniga cruel, alça e derriba;
> que sempre, de mor bem, mor mal promete.
>
> (Ferreira, I, 115-117)

> A dura sorte costuma invejar a prosperidade
> e, na sua inconstância, nada tolera no mundo
> que muito dure e tudo resolve
> com rápido movimento.
>
> (Idem, II, 813-816)

Apesar do papel importante que o Coro tem na *Castro*, pois é através dele que são veiculadas algumas das mensagens mais importantes da tragédia, as personagens principais são a *Castro*, o Infante *D. Pedro* e o *Rei*. São personagens modeladas, dinâmicas, dotadas de densidade psicológica e mostram aspectos da vida real ou verosímil.

Ferreira soube, habilmente, utilizar as personagens para criar a *perícia*, adensando o *pathos*, com o intuito de provocar no público o *terror* e a *piedade* que

conduzem à purificação das paixões. À medida que se assiste ao adensamento da acção, o espectador - que, apesar de conhecer já o desfecho da tragédia, desconhece como e quando isso vai acontecer - vai progressivamente envolver-se no enredo da tragédia (Soares 1996 b: 27):

De todas as personagens históricas que compõem a tragédia, é de facto Inês a personagem que mais corresponde à verdadeira heroína trágica, cujo sofrimento comove, desencadeando no público um turbilhão de sentimentos, como simpatia, piedade e revolta pelo destino injusto que lhe está reservado. Ela é a amante dedicada, a mãe extremosa, abnegada, fiel, inocente e, no início, uma mulher muito feliz porque ama com toda a sua alma e sabe que também é amada.

Inês é a personagem que permanece em cena mais tempo, é a protagonista e contém as características da verdadeira heroína trágica, pela nobreza de linhagem e de carácter e por ser vítima da *Razão de Estado* que se sobrepõem ao Amor. É um Amor que ela nutre desde há muito pelo Infante D. Pedro, sublime e infinito, e, por causa desse amor, vai ser condenada a uma morte cruel e injusta. É bela e delicada e ao ser anunciada, pelo Coro, a sua morte eminente, sente-se esmagada, impotente para enfrentar o Rei e os conselheiros.

Está desamparada e vencida, pois o seu amado está ausente e só ele a poderia salvar. Apesar disso, luta, prostrada aos pés do Rei, argumenta, tentando defender-se e mostrando o seu valor como pessoa, esposa e mãe. Quando se dirige ao rei, implora:

> não me mates, não me mates!
> Não to mereço
> (Ferreira, IV, 206-207)

Sensibiliza e convence o Rei:

> Ó mulher forte!
> vive, em quanto Deus quer…
>
> (Idem, IV, 208-210)

Mas nem toda a sua força e coragem conseguiram impedir que os algozes a matassem, e tal facto imortalizou a sua memória no mito *inesiano,* que tem perdurado ao longo dos tempos como um tema sempre actual e apreciado por poetas e prosadores.

Inês, como personagem fulcral da tragédia, mesmo quando não está em cena, vê a sua sorte, a sua felicidade ou o seu destino trágico como motivo permanente de *reflexão* das demais personagens (Soares 1996 b: 27).

Inês viverá eternamente, na historiografia, na mitologia e como musa de muitos poetas, ainda que se pretenda desmistificar a imagem poética, da qual foi rodeada, através dos tempos. No diálogo incessante entre *Êros* e *Thánathos, quando o amor é mais impossível que a vida,* vence o Amor e a Morte, na literatura do Quinhentos e de todas as épocas, através da eternidade da Poesia (Bernardes s/d: 290).

António Ferreira transmitiu à *Castro* um cunho psicológico e humano, pois, sendo ele, um defensor do cristianismo, reconhecia que o ser humano é responsável pelos seus próprios actos. Manifesta-se aqui, de forma clara, o factor moralizador na tragédia. Mas Ferreira, embora confira às personagens a responsabilidade pelo seu destino, foi capaz de demonstrar, por intermédio da crónica da família real portuguesa, como é complexo, por vezes, actuar correctamente em determinados momentos da vida, e ainda a forma estranha e imutável pela qual o passado exerce uma inexorável influência no presente. Existem influências poderosas na existência de cada homem, que ele deve combater com todas as suas forças. Na dimensão em que o poeta admite a dificuldade desse combate, a *Castro* é uma tragédia realmente humanista (Earle 1990: 35).

Conclusão

Ao condensar as ideias contidas neste trabalho, consideramos pertinente justificar o título da nossa tese, *Amor na Cultura Portuguesa – Camões e António Ferreira.*

Como verdadeiros admiradores da literatura portuguesa, desde sempre nos suscitou genuíno interesse o tema do Amor. Além disso, consideramos Camões e António Ferreira dois dos mais geniais cantores do amor, o primeiro, recorrendo sobretudo à lírica para o exteriorizar, o outro, fazendo apelo ao seu talento como tragediógrafo, transpõe-nos para o universo da tragédia *Castro*, levando-nos não apenas a participar dos conflitos internos das personagens e a comover-nos com as suas desditas, mas também a emocionar-nos com a elevação e intensidade do amor que une *Pedro* e *Inês*.

Neste trabalho, procurámos demonstrar que o Amor é um elemento catalisador das transformações do pensamento e das sociedades de todas as épocas. Efectivamente, ao longo dos tempos, este tema tem sido agente de mudança de costumes e filosofias das relações humanas, agindo em correlação com os demais sectores sociais, alterando-os e transmutando-os. Procurámos, assim, dar uma panorâmica geral do tema no âmbito cultural das diversas épocas históricas, servindo-nos de géneros literários considerados mais marcantes e de alguns dos mais emblemáticos autores da época, que fizeram do amor o tema de eleição das suas criações literárias.

Iniciámos o nosso trabalho com uma abordagem à temática amorosa na época medieval, protagonizada pelo amor cortês, que vem a ser um excerto da lírica provençal, oriunda de Provença, no sul de França, ainda em pleno século XI. Esta poesia provençal palaciana perspectiva uma atitude diferente e uma visão do mundo inovadora, não só na forma de fazer poesia, mas também no modo como é encarado o amor. A poesia trovadoresca pode ser compreendida como uma regularização das condutas sociais, um produto da erótica provençal, organizado pelos trovadores. O amor cortês é mais do que um estilo literário, é, essencialmente, uma ética social reinante na Idade Média.

Salienta-se, assim, o carácter pedagógico do sentimento amoroso, que se traduz no aperfeiçoamento moral, através da vassalagem, pois apenas o amor conduz o ser humano à plenitude, é *fonte de todo o bem.*

No Renascimento, abordámos, de forma sucinta, o neoplatonismo, a busca do amor platónico, elevado, espiritual. Teoria que preconiza, fundamentalmente, o conceito de que existe um mundo, compreendido pelos sentidos, fantasioso e tumultuado, de trevas, onde nada é seguro ou duradouro, o *Mundo dos Fenómenos* e outro mais nobre, espiritual e eterno, onde reside a permanente natureza de tudo e alcançável apenas através da razão, o *Mundo das Ideias*. Os escritores clássicos procuravam um amor fantasiado, divinizado e assente na razão, que se aproximava da *Verdade Absoluta.*

Desde esse momento, o amor é encarado com um certo distanciamento, onde por vezes, o amante desconhece a sua condição e a paixão é pacificada através do discernimento. Toda a literatura ocidental é influenciada pela filosofia de Platão. Quer no campo da teoria, quer no da prática e da moral social, a doutrina neoplatónica representa uma das manifestações mais complexas e coesas do *eudemonismo* e da confiança na dignidade do homem, na *dignitas hominis*, que são características renascentistas. A teoria platónica atesta que o centro do processo erótico está no ser amado e não só na inquietação apaixonada do amante.

Poderosa influência dos poetas do Renascimento, também o petrarquismo transformou a filosofia amorosa da época, surgindo como uma subtil metamorfose da lírica medieval. A doutrina de Petrarca representava o amor como um eterno valor humano, equilibrando o real e o ideal. Criador de uma imagem da mulher perfeita e idealizada, dotada de contornos humanos, a originalidade de Petrarca reside sobretudo, na forma como expressou o Amor, concebendo um estilo poético personalizado e único. Desenvolve-se na lírica de pendor petrarquista, de profundas raízes existenciais, uma ideologia amorosa, que a transforma numa verdadeira razão da vida sentimental e moral.

A organização da sociedade medieval do *Estado-Rei* provoca transformações muito profundas nos relacionamentos amorosos e nos costumes. No século do racionalismo, o matrimónio volta a ser uma estrutura fundamental. As uniões conjugais são combinadas com diplomacia. Um bom casamento assenta na igualdade de classes e nas qualidades dos prometidos. Os costumes demarcam-se das convicções religiosas, justamente, a partir do século XVII, que se incorporam no racionalismo da época, repudiando o *absoluto cristão*. É através das virtudes que se definem agora as futuras uniões, é, enfim, a moral jesuíta que triunfa, é aí que os sentimentos são aprisionados pelos artifícios do *barroco clássico.* Ao fazer um estudo da paixão, Descartes resume-a a categorias hierarquizadas de qualidades e virtudes.

Teólogos e moralistas do século XVIII consideram a paixão amorosa perniciosa. Alguns autores, ao contrário, reabilitam-na, alegando que apenas as paixões, as grandes paixões podem elevar a alma humana aos grandes feitos. É justamente neste período que surgem, em oposição, dois conceitos de paixão amorosa: uma traduz os estados afectivos que se sofrem passivamente, as emoções da alma, a outra revela sentimentos arrebatados, atormentados, que comprometem as virtudes do indivíduo. Se é natural pensar que o amor e as suas variantes constituem o tema principal da literatura romanesca, a verdade é que a filosofia lhe concedeu uma importância particular. Pouco a pouco, apesar da permanência da paixão, a impetuosidade, factor de ruptura e de desunião, dá lugar, por volta de 1740, ao sentimento e à ternura que permitem à consciência lograr da sua integridade.

No nosso estudo, verificámos que é difícil definir o Romantismo na sua diversidade e complexidade. Privilegia-se, aí, a imaginação e a sensibilidade em vez da razão da época clássica, manifestando-se por uma magnífica expansão do lirismo individual, inspirado na exaltação do *eu*, exaltação inquieta e orgulhosa na vaga das paixões e do mal do século, onde reina o epicurismo e a paixão exacerbada. O gosto pela literatura histórica manifesta-se de igual forma, no romance, no drama e na poesia romântica.

Descendente do Romantismo, o movimento realista reclama o real, a verdade, na expressão do sentimento amoroso. Stendhal, um dos mais emblemáticos cantores do amor da literatura da época, alega que as paixões, quando são sinceras, enriquecem os que as sentem, fazendo-lhes experimentar sensações únicas. Defensor de um realismo psicológico, expõe toda a sua ideologia amorosa no seu tratado *Sobre o Amor*.

Também, na literatura lusa, o amor romântico tem um lugar de destaque, sobretudo no romance histórico, com Alexandre Herculano. O amor é um sentimento que vive projectado no campo da idealização, é o *amor-paixão* sustentado pelas contrariedades sociais.

No seu anseio de amor, o homem moderno procura respostas. Dotado de uma certa lucidez, o amor dos tempos modernos estabelece a dificuldade de uma união romântica, do encontro com alguém que irá solucionar as carências internas do outro, amor firmado pela estima e pelo respeito à própria identidade e à do outro. Quando o mundo precisa do autoconhecimento, este precisa estar ligado ao amor.

Alguns dos paradigmas que contêm essas respostas estão representados na poesia de Miguel Torga e em José Saramago. Ambos enaltecem a união de *Psique*,

alma, com *Eros*, o amor. Torga, tal como *Psique*, desce às profundezas da interioridade, numa busca incessante do autoconhecimento para o conjugar com o seu profundo amor por todos os seres, amor telúrico, amor humano, amor de *Eros* e, também, o Deus da vida. Torga é o poeta do *sagrado*, articulando o bem e o mal, a agonia e a luta contra tudo e todos que possam toldar a sua procura da definição humana e do amor universal.

Ao abordar a temática do amor na lírica camoniana, tentámos demonstrar que ela se desenvolve em complexos processos labirínticos do conhecimento, na ambiguidade e análise trágica da condição humana, na beleza da sua palavra poética e, sobretudo, numa constante busca da felicidade. Toda a sua lírica exprime a subjectividade do poeta, o seu mundo interior, as emoções e preocupações do *eu*, pois coexiste no poeta uma intensa sensualidade com fortíssimas aspirações místicas. O Amor é desconcerto, dualidade, é antagonismo, traduzido pela coexistência do amor sensual, expresso num ousado erotismo, e do amor espiritual, de pendor platónico.

O nosso estudo propôs-se fazer, igualmente, uma breve análise da temática do amor na tragédia *Castro*, de António Ferreira. Nascido, essencialmente, do confronto entre o Amor e a razão de Estado, o drama de *Pedro* e *Inês* tem origem no amor constante de D. Pedro. Desta vez, paradoxalmente, não é o ódio que está na causa da morte, mas sim o Amor, pois Inês é executada por amar e porque foi amada. Cria-se, assim, o mito: o Amor é mais forte do que a morte. Pela nobreza de sentimentos e dignidade da sua protagonista, António Ferreira transformou a *Castro* numa obra-prima da tradição dramática clássica, exemplar e equilibrada. Nesta tragédia original, a expressão dos sentimentos, do afastamento do ser amado condiciona o desfecho trágico dos amores de *Pedro* e *Inês*. É também através da saudade, provocada pela ausência do amado, que a trama alcança realidade própria, profundeza sentimental e sentido trágico.

À saudade – que não é o tema que está no epicentro deste trabalho - dedicámos uma pequena parte do nosso estudo, já que se encontra intimamente ligada ao tema principal da dissertação, o Amor. Após um breve percurso pelo universo da saudade em Teixeira de Pascoaes, detivemo-nos no lirismo de Camões. O poder criador do lírico português deu uma grande expressão ao sentimento da saudade. Esta aparece nos poemas camonianos como fruto de uma profunda intuição. *Poeta da ausência física*, a sua lírica presta-se a uma interpretação saudosista. A realidade humana e divina que obceca o espírito do poeta existe apenas, subjectivamente, através da memória ou da imaginação. A experiência pessoal da separação, o viver longe pela lembrança e pela

idealização contribuíram grandemente para dar mais humana autenticidade ao processo de elevação que a poesia amorosa de Camões testemunha.

Se a literatura - nomeadamente, a poesia camoniana e a tragédia de Ferreira - são a melhor forma de expressar os sentimentos e emoções humanos, também é verdade que ela reflecte as ideologias amorosas vigentes nas diversas épocas históricas.

Não se esgota, certamente, nesta investigação, a complexidade da temática amorosa. Cremos, sim, que o estudo e análise que propusemos, quando explorados em todas as suas vertentes e dimensões, podem integrar o tema do amor como um dos mais aliciantes a ser estudado por todos aqueles que amam a literatura e vêem nela uma forma de elevação moral, social e afectiva.

Referências Bibliográficas

AA.VV. (2000): *Raízes greco-latinas da cultura Portuguesa. Actas do I Congresso da APEC.* Coimbra.

AA.VV. (2004): *Humanistas 56,* Coimbra: Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra.

AGUIAR E SILVA, Vítor Manuel Pires de, (1994): *Camões. Labirintos e Fascínios.* Lisboa: Edições Cotovia.

AGUIAR E SILVA, Vítor Manuel Pires de, *Maneirismo e Barroco na poesia lírica Portuguesa*, Coimbra: Centro de Estudos Românicos, 971.

ANDRÉ, Carlos Ascenso (1981) *Mal de Ausência: o canto do exílio na lírica do humanismo português*. Coimbra: Minerva.

ANSELMO, Artur (1988): In *O humanismo português 1500-1600,* Lisboa: Publicações da Academia das Ciências de Lisboa: 463-474.

BADEL, Pierre-Yves (1969): *Introduction à la vie littéraire du XVIII*. Paris : Éditions Bordas.

BARRETO, Luís Filipe (1986): *Caminhos do Saber no Renascimento Português*. Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda.

BENEDITO, Augusto Silvério (s/d): *Sá de Miranda – Poesia e Teatro.* Biblioteca Odisseia de Autores Portugueses.

BERNARDES, José A. Cardoso (1999): *História Crítica da Literatura Portuguesa, Vol. II. Humanismo e Renascimento.* Lisboa/São Paulo: Editorial Verbo.

BORREGANA, António Afonso (1993): *Camões Lírico*: Texto Editores.

BOTELHO, Afonso (1996): *Teoria do Amor e da Morte.* Lisboa: Fundação Lusíada.

BRAGA, Teófilo (s/d): *História da Literatura Portuguesa – Idade Média – Vol. I.* Lisboa: s/e.

BROOKE, Cristopher (1989): *O Casamento na Idade Média*. Mem Martins: Publicações Europa América.

BURKERT, Walter (s/d): *Religião Grega na Época Clássica e Arcaica.* Fundação Calouste Gulbenkian.

CALAFATE, Pedro (2002): *História do Pensamento Filosófico Português – Renascimento e Contra -Reforma, vol. II.* Lisboa*:* Círculo de Leitores.

CAMÕES, Luís de (2005): *Rimas* (Com leitura, prefácio e notas de A. J. Costa Pimpão e Apresentação de Aníbal Pinto de Castro) Coimbra: Almedina.

CAMÕES, Luís de (2006): *Os Lusíadas*: (Com Leitura, prefácio e notas de A. J. Costa Pimpão e apresentação de Aníbal Pinto de Castro). Lisboa: Ed. Instituto.

CAMÕES, Luís de (s/d): *Poesia Lírica.* Lisboa: Europa América.

CARVALHO, José Herculano de (s/d): *Revista Portuguesa de Filologia – Miscelânea de Estudos.* Coimbra: Separata.

CIDADE, Hernâni (2003): *Luís de Camões – O Lírico.* Lisboa: Editorial Presença.

CIDADE, Hernâni (s/d): *O Conceito da Poesia como Expressão da Cultura. Sua Evolução Através das Literaturas Portuguesa e Brasileira,* Arménio Amado – Editor Sucessos – Coimbra Editora, Coimbra, 1957.

CORREIA, Natália, (1998): *Cantares dos Trovadores Galaico-portugueses - Antologia*: Editorial Estampa.

CUNHA, Maria Helena Ribeiro da (1989): *A Dialéctica do Desejo em Camões.* Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda.

DELEUZE, Gilles (s/d): *Nietzsche e a Filosofia*. Res – Editora, Lda.

DIAS, J. S. da Silva (1981): *Camões no Portugal de Quinhentos*. Lisboa: Biblioteca Breve.

DIAS, J. S. da Silva (1988): *Camões no Portugal de Quinhentos.* Lisboa: Biblioteca Breve.

DRESDEN, Sem (s/d): *O Humanismo no Renascimento*. Lisboa: Biblioteca Universitária Inova.

DUBY, George (1991): *Amor e Sexualidade no Ocidente*. Paris: Terramar – Editores.

DUBY, George (1988): *A Idade Média – Uma Idade do Homem.* Lisboa: Editorial Teorema.

EARLE, T. F. (1990): *Castro de António Ferreira.* Lisboa: Editorial Comunicação.

ESTRADA, Francisco López (1987): *Introducción a la Literatura Medieval Española.* Madrid: Biblioteca Románica Hispánica, Editorial Gredos.

FERREIRA, António (1989): *Castro* (Edição de T. F. Earle), Editorial Comunicações, Lda.

FERREIRA, António (1996): *Teatro Clássico no século XVI – A Castro* (Edição de Nair de Nazaré Castro Soares), Coimbra: Livraria Almedina.

FERREIRA, António; (s/d): *Castro.* (Edição de Manuel dos Santos Alves). Livraria Popular e Francisco Franco.

FERREIRA, António: BENEDITO, Silvério (1997): *Para uma Leitura da Castro e Poemas Lusitanos*. Lisboa: s/e.

FERREIRA, António: (1974): *Castro.* (Edição de F. Costa Marques). Coimbra: s/e.

FERREIRA, António [por SOARES, Nair de Nazaré Castro (1996)]: *Introdução à Leitura da Castro*. Coimbra: Livraria Almedina.

FERREIRA, João Palma (1984): *História da Literatura Portuguesa – Idade Média, vol. I:* Colecção Presenças, Edições Verbo.

FRAGA, Maria do Céu (2003): *Os Géneros Maiores na Poesia Lírica de Camões*. Coimbra: Centro Universitário de Estudos Camonianos, Biblioteca geral da Universidade de Coimbra.

FREXES, Maria Clara (1990): *A Literatura Grega de Homero a Aristóteles*. Presses Universitaires de France: Publicações Europa América, Lda.

GARIN, Eugénio (1991): *O Homem Renascentista*. Lisboa: Presença.

GARIN, Eugénio (1994): *Idade Média e Renascimento.* Lisboa: Editorial Estampa.

GOMES, Dalila L. Pereira da Costa (1976): *Introdução à Saudade.* Porto: Lello e Irmão – Editores.

HUIZINGA, Johan (s/d.): *O Declínio da Idade Média*. Viseu: s/e

IVANEZ, Eduardo (2002): *História da Literatura Univeral – O Renascimento Literário Europeu, vol. III.* Lisboa: Círculo de Leitores.

LAGARDE, André/MICHARD, Laurent (1969): *XVI Siècle – Les Grands Auteurs Français du Programme – II*. Paris : Éditions Bordas.

LAUNAY, Michel; MAILHOS, Georges (1984) : *Introduction à la vie littéraire du XVIII*. Paris : Éditions Bordas

LOURENÇO, Eduardo (2006): *O Labirinto da Saudade*. Lisboa: Edições Gradiva.

LOURENÇO, Eduardo; MOURA, Vasco Graça (1994): *Camões 1525 – 1580. (Le temps de Camões par Vasco Graça Moura; Camões et le temps par Eduardo Lourenço).* Bordeaux: L'Escampette.

MANUPPELLA, Giacinto (1983): *Diálogos de Amor, vol. II.* Lisboa: Instituto Nacional de Investigação Científica.

MARNOTO, Rita (1997): *O Petrarquismo Português do Renascimento e do Maneirismo.* Coimbra: Biblioteca Geral da Universidade.

MARTINS, José Vitorino (1973): *Humanismo e Erasmismo na Cultura Portuguesa do século XVI*. Paris: Centro Cultural da Fundação Calouste Gulbenkian.

MATOS, Maria Vitalina Leal de (1980): *Introdução à Poesia de Luís de Camões.* Lisboa: Biblioteca Breve ICP.

MATOS, Maria Vitalina Leal de (1981): *O Canto na Poesia épica e Lírica de Camões. Estudo da isotpia enunciativa*. Paris: Centro Cultural Português.

MATOS, Maria Vitalina Leal de (2001): *Introdução aos Estudos Literários.* Lisboa/ S. Paulo: Ed. Verbo.

MÉNAGER, Daniel (1968) : *Introduction à la vie littéraire du XVI.* Paris : Éditions Bordas.

MOREIRA, Fernando (2000): *Filinto Elísio: o exílio ou o regresso impossível*. Braga: APPACDM.

MOURA, Vasco Graça (1980): *Luís de Camões: Alguns Desafios*. Lisboa: Editorial Vega.

MOURA, Vasco Graça (1985): *Camões e a divina proporção*. Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda.

MOURA, Vasco Graça (2003): *Ronsard*. Chiado: Bertrand Editora.

NATALINA, Maria (1981): *A Lírica de Luís de Camões (Textos escolhidos).* Lisboa: Seara, Nova Editorial Comunicações.

NATHAN, Fernand (1974): *Littérature et Langages – La Littérature et les Idées*. Editions Fernand Nathan.

NATHAN, Fernand (1974): *Littérature et Langages –Le conte, La poésie*. Paris :Editions Fernand Nathan.

NIETZSCHE, Frederico (1892): *A Origem da Tragédia.* Lisboa: Guimarães Editores.

NUNES, Cármen & SARDINHA, Mª Leonor (1997): *Viagens (Do século XVI ao século XX):* Lisboa: Replicação.

PAIS, Amélia Pinto (1998): *Eu Cantarei de Amor – Lírica de Luís de Camões*, 1ª edição, Areal Editores

PASCOAES, Teixeira (1998): *A Arte de ser Português.* Lisboa: Assírio e Alvim.

PASCOAES, Teixeira de (1987): *Os Poetas Lusíadas*. Lisboa: Assírio e Alvim.

PEREIRA, Maria Helena da Rocha (s/d): *Estudos de História da Cultura Clássica, vol. I.* Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

PERNOUD, Regine (s/d): *A Mulher no Tempo das Catedrais*. Lisboa: Gradiva.

PETRARCA, F. (2003): *As Rimas de Petrarca. (Edições bilingue e prefácio de Vasco Graça MOURA).* Lisboa: Bertrand Editora.

QUADROS, António (1987): *Portugal Razão e Mistério*. Lisboa: Guimarães Editora.

QUADROS, António (1982): *Poesia e Filosofia do Mito Sebastianista. O Sebastianismo em Portugal e no Brasil, vols. I e II.* Lisboa: Guimarães & C.ª Editores.

RAMALHO, Américo da Costa (1997): *Estudos sobre a Época do Renascimento*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

RAMALHO, Américo da Costa (1999): *Para a História do Humanismo em Portugal*. Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda.

RAMALHO, Américo da Costa (1983): *Estudos sobre o Século XVI.* Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda.

ROIG, Adrien (1983): *O Teatro Clássico em Portugal.* Ministério da Educação: Biblioteca Breve.

ROSARD, Pierre de et Al (1981): *Les Amours.* Paris: s/e.

ROUGEMONT Denis de (s/d): *O Amor no Ocidente*. Lisboa: Colecção Outras Obras.

RUAS, Henrique Barrilaro (1993): *Camões.* Colecção Educativa.

SARAIVA, José António (1997): *Luís de Camões.* Lisboa: Gradiva.

SARAIVA, José António (s/d): *Estudos Sobre a Arte* ***d'Os Lusíadas***. Lisboa: Gradiva.

SENA, Jorge de (1982): *Estudos Sobre o Vocabulário de Os Lusíadas com notas sobre o humanismo e o exotismo de Camões*. Lisboa: Edições 70.

SILVA, Vítor Manuel de Aguiar (s/d): *Teoria e Metodologia Literárias.* Lisboa: Universidade Aberta.

SOARES, Maria Luísa de Castro (2007): *Profetismo espiritualidade de Camões a Pascoaes*. Coimbra: Imprensa da Universidade.

SOARES, Maria Luísa de Castro (2007) b: *Do Renascimento à sua Questionação, vol. I.* Vila Real: UTAD.

SOARES, Nair de Nazaré Castro (1991): *A Tragédia Humanista e os Modelos Clássicos. A Castro de Ferreira*. In Boletim de Estudos Clássicos, Coimbra: Instituto de Estudos Clássicos da Faculdade de Letras, pp: 79-102.

SOARES, Nair de Nazaré Castro (1996): *Introdução à Leitura da **Castro** de António Ferreira*. Coimbra: Livraria Almedina.

SOARES, Nair de Nazaré Castro (1996) b: *Teatro Clássico no Século XVI - A **Castro** de António Ferreira – Fontes e Originalidade*. Coimbra: Livraria Almedina.

SOUSA, Eudoro de (s/d): *Poética – Aristóteles.* Estudos Gerais – Clássicos de Filosofia. Série Universitária.

SOUSA, Maria Leonor Machado de (1984): *Inês de Castro na Literatura Portuguesa.* Lisboa: Biblioteca Breve, Instituto de Cultura e Língua Portuguesa – Ministério da Educação.

TOURNAND, Jean-Claude (1984): *Introduction à la vie littéraire du XVII*. Paris : Éditions Bordas

VALVERDE, José Figueira (1982) *Camões*. Coimbra: Livraria Almedina.

VASCONCELOS, Carolina Michaelis de (1983) *Estudos Camonianos*. Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda.