

## A PINTURA NA POESIA DE CAMÕES

LUIZ PIVA

Tem sido de grande importância para a crítica o reconhecimento da existência de certos vínculos entre as obras de arte. Poesia, arquitetura, música, escultura, pintura, inter-relacionam-se estreitamente e, como diria Étienne Souriau, pintores, escultores, músicos, poetas, são levitas do mesmo templo; se não prestam culto ao mesmo deus, servem, no entanto, a divindades congêneres.

No campo da literatura, não é de hoje que os estudiosos têm visto nas artes plásticas, particularmente na pintura, um excelente meio para uma melhor compreensão de muitas obras literárias. Um quadro pode revelar o sentido de um texto literário e, como bem o afirma Hatzfeld, determinados poemas e telas podem ilustrar como o mesmo motivo teve diferentes encarnações artísticas segundo o domínio e meios próprios do poeta e do pintor. Um texto que apresenta certa dificuldade pode tornar-se mais claro se contemplarmos o quadro que o escritor tinha em mente quando redigia o poema. É, de certo modo, dever do crítico literário descobrir a pintura que teria servido de inspiração se deseja uma perfeita elucidação do escrito. Um texto liberto da obscuridade que o envolve prova, muitas vezes, não passar de uma simples paráfrase em linguagem metafórica de algo visualizado.<sup>(1)</sup>

No entanto, se, de um lado, é evidente certo parentesco entre as artes, não dispomos, de outro, de uma gramática comum às diferentes manifestações artísticas. Como penetrar até o âmago de cada produção, detectar correspondência de relevo, sem uma disciplina, um vocabulário próprio? Sem uma linguagem adequada, só com muito esforço é possível atingir

1 Cf. HATZFELD, Helmut A. *Literature through art. A New Approach to French Literature*. New York, Oxford University Press, 1952, p. V.

as afinidades das diversas artes. É claro, não há possibilidade de aplicar a linguagem individual de uma arte à outra. Se um músico e um poeta se ocuparem do mesmo tema, terão necessariamente de criar a obra de acordo com os meios expressivos próprios de sua profissão. O que há são aproximações. É possível, contudo, assinalar a presença de técnicas próprias de uma arte em trabalhos de outros ramos artísticos. Assim, na estrutura de obras literárias, são visíveis certas técnicas pictóricas, de composição musical, cinematográficas. Técnicas próprias da pintura maneirista, do neoplasticismo e do cubismo são, por exemplo, de indiscutível evidência em muitos trabalhos da arte da palavra. Quanto à contribuição da escrita musical em obras literárias bastaria lembrar o largo emprego do contraponto e do *leitmotiv* por parte de muitos escritores. Autores como Proust e Thomas Mann, seduzidos pela técnica wagneriana do motivo condutor, tentaram utilizá-la em proveito próprio. Georges Matoré e Irène Mecz, em importante ensaio, mostraram a existência de dois tipos de acomodação do motivo condutor wagneriano em *La Recherche du Temps Perdu*, traduzindo o primeiro uma sensação auditiva carregada de significação simbólica e seria o tema surgido da personagem Vinteuil, com uma pequena frase que se repete, enquanto o segundo seria um tema repetitivo, expressando a transposição de uma sensação visual, como a repetida cena de Montjouvain.<sup>(2)</sup>

Na literatura de língua portuguesa, o *leitmotiv* é magnificamente tratado por Guimarães Rosa e Vergílio Ferreira. Há, naturalmente, acentuada diferença entre o *leitmotiv* musical e o literário. Do ponto de vista formal, o *leitmotiv* wagneriano consiste, na definição de Lavignac, num contorno melódico de algumas figuras, que poderá ser modificado em sua contextura, ritmo, harmonia ou orquestração, sem que estas transformações lhe tirem a significação primitiva, fazendo-lhe, porém, variar seja a importância, seja a expressão momentânea. De outro lado, o *leitmotiv* musical se apresenta, desde o princípio, em pleno relevo, ao passo que o *leitmotiv* literário só adquire relevo no transcorrer de sua evolução.

Por motivos óbvios, não é possível aqui um estudo da influência musical na obra de João Guimarães Rosa. Um exame demorado da literatura roseana mostrar-nos-ia que o motivo condutor desempenha em Guimarães Rosa uma função quase musical. Bastaria recordar, de *Grande Sertão: Veredas*, os

2 Cf. MATORE, Georges & MECZ, Irène. *Musique et structure romanesque dans la recherche du temps perdu*. Paris. Klincksieck 1972.

*leitmotive: Mire veja, Viver é muito perigoso...*, que reiteradamente aparecem quando e onde o romancista o quer, sob diferentes formas.

Quanto a Vergílio Ferreira, em *Nítido Nulo*, não é apenas o tratamento dado ao motivo condutor que revela a influência da escrita musical. O contraponto, o retardamento, a repetição, a inversão, a suspensão, a reversão, a cadência perfeita, a suspensão, a transposição, a modulação, o destacado, são alguns dos traços próprios da composição musical presentes no referido romance.

No estudo da inter-relação da poesia de Luís de Camões com a pintura, é-nos dado apreciar toda uma galeria de quadros onde a natureza, os painéis religiosos, os retratos femininos, as paisagens marítimas, nos mostram a sensibilidade de um indivíduo conhecedor das normas estéticas, tanto do primeiro como do segundo Renascimento.

Como se sabe, o conceito central da estética renascentista é a *concinnitas*, cuja tradução mais aproximada seria o termo "harmonia", a boa proporção. Características importantes são também a perspicuidade, a nitidez de contornos, a *gravità riposata* ("gravidade clássica"), a serenidade. A arte linear, nos conceitos wolfflinianos, insiste sobre a *definição* dos objetos; é uma busca de essências através de uma repartição e distribuição do espaço em unidades simples e definíveis, no dizer de Claude-G. Dubois. A visão linear procura o sentido e a beleza das coisas primeiramente nos seus contornos, apreendendo a vista os objetos a partir de suas extremidades. De outro lado, não há beleza se a forma não se manifestar em sua totalidade.

Não obstante prender-se a literatura camoniana, nas suas relações com as artes plásticas, mais aos princípios estéticos do segundo Renascimento, a presença de traços clássicos é sensível tanto na lírica como na obra épica. Belo exemplo, em que Camões concretiza os preceitos clássicos de equilíbrio, serenidade e clareza nos é apresentado pelas estrofes 53 e 54 do Canto IX de *Os Lusíadas*:

*"... a costa fazia hua enseada  
Curva e quieta, cuja branca areia  
Pintou de ruivas conchas Citeréia.*

*Três fermosos outeiros se mostravam,  
Erguidos com soberba graciosa,  
Que de gramíneo esmalte se adornavam,  
Na fermosa Ilha, alegre e deleitosa.*

*Claras fontes e límpidas manavam  
Do cume, que a verdura tem viçosa;  
Por entre pedras alvas se deriva  
A sonora linfa fugitiva."*

Na descrição da paisagem edênica, onde tudo é belo e alegre, o Poeta lança mão de elementos plásticos da arte clássica. Um quadro de inegável caráter apolíneo.

Tela admirável de paisagem crepuscular, onde avultam a serra, os ribeiros, o mar, o gado, é o soneto "A *fermosura* desta fresca serra". Aqui, a natureza é tranqüila, cenário de paz e alegria:

*"A fermosura desta fresca serra,  
e a sombra dos verdes castanheiros,  
o manso caminhar destes ribeiros,  
donde toda a tristeza se desterra;*

*o rouco som do mar, a estranha terra,  
o esconder do sol pelos outeiros,  
o recolher dos gados derradeiros,  
das nuvens pelo ar a branda guerra;*

*enfim, tudo o que a rara natureza  
com tanta variedade nos of'rece,  
me está (se não te vejo) magoando.*

*Sem ti, tudo me enoja e me aborrece;  
sem ti, perpetuamente estou passando  
nas mores alegrias, mor tristeza."*

Nos dois quartetos, há o predomínio total da natureza com o material expressivo traduzindo equilíbrio, serenidade, paz. Não rezeiríamos classificar o presente soneto de clássico, não fosse sua estrutura bitemática e o deslocamento do tema central, o sentimento amoroso. Os tercetos expressam o estado de espírito do Poeta, quando longe da amada, e representam uma quebra da tonalidade da composição, traço típico do maneirismo.

A composição "Um mover d'olhos, brando e *piadoso*" — embora maneirista, como adiante veremos —, contém significativos elementos plásticos do classicismo, como a "gravidade clássica", a serenidade. Há um crescendo do estático, até atingir o clímax no verso "um repouso gravíssimo e modesto", com

a presença do superlativo e do qualificativo *modesto*, um latínismo que significa moderado, que se domina. A "gravidade clássica" é posta em relevo com os versos "... um doce e humilde gesto, / de qualquer alegria duvidoso":

*"Um mover d'olhos, brando e piadoso,  
sem ver de quê; um riso brando e honesto,  
quase forçado; um doce e humilde gesto,  
de qualquer alegria duvidoso;*

*um despejo quieto e vergonhoso;  
um repouso gravíssimo e modesto;"*

A atitude serena é sublinhada em diversos passos da composição, entre os quais poderíamos assinalar: "Um mover d'olhos, brando", "um riso brando", "ua brandura", "um ar sereno".

Desnecessário dizer que a Luís de Camões muitas das telas da Renascença não lhe eram estranhas, tendo, por vezes, o pensamento voltado para as mesmas quando da redação de seus poemas. Não seria prova disso a estância 11 do Canto II de *Os Lusíadas*? Descreve o Poeta a vinda do Espírito Santo, em figura de pomba, com as línguas de fogo pousando sobre Nossa Senhora e os doze Apóstolos:

*"Ali tinha em retrato afigurada  
Do alto e Santo Espírito a pintura,  
A cândida Pombinha, debuxada  
Sobre a única Fênix, Virgem pura.  
A companhia santa está pintada  
Dos Doze, tão torvados na figura,  
Como os que, só das línguas que caíram  
De fogo, várias línguas referiram."*

As inúmeras Flagelações, Quedas a caminho do Calvário, Crucificações, Deposições da Cruz inspiraram, sem dúvida, o Poeta nas cenas da Paixão que reproduz na bela Elegia "Se quando contemplamos as / Causas...". Num primeiro quadro, delinea-nos Jesus Cristo no pretório de Pilatos, com o rosto banhado de sangue, o corpo cortado de açoites e coberto com manto vil a pegar-se às carnes feridas, os algozes arrancando-lhe as barbas. Noutro, pinta-nos a subida ao Calvário, Cristo sendo levado com cordas pelas ruas, com a cruz aos ombros, para, no quadro final, apresentar-nos a crucificação, com a Vir-

gem Mãe aos pés da cruz, os olhos marejados de lágrimas e a alma imersa em indescritível sofrimento.<sup>(3)</sup>

Ao redigir a canção "Junto de um seco, fero e estéril monte", além do conhecimento que o Poeta tinha, por experiência própria, de semelhantes locais, não teria Luís de Camões o espírito voltado para cenas da Paixão como a *Crucificação* de autoria de Donato de'Bardi, a Pietà de Ercole De Roberti, ou mesmo a *Crucificação* de Andrea Mantegna? Na referida obra de de'Bardi a cruz é plantada numa paisagem de extrema aridez, toda constituída de inúmeros montes em que não há sinal de vida, banhados pela luminosidade do dia que principia a findar. É notável o senso de solidão, o sofrimento casando-se admiravelmente com o tom dramático do local. No retábulo de *S. Giovanni in Monte*, de De Roberti, o grupo da Pietà, em que se concentra o senso da tragédia, é delimitado por uma linha atormentada e, em meio a cores densas e quase irreais, tem-se, ao fundo, a visão da cena do Calvário. Também aqui, a paisagem, fortemente ondulada e com acentuadas e por vezes abruptas elevações, é de aspecto duro, estéril, campo adequado para uma dor indizível.

Juarez da Gama Batista já salientou, neste poema, a presença dos elementos plásticos tradicionais representativos da Paixão de Cristo. Há nesta canção evidentes aproximações com a imagem de Cristo flagelado e pregado na cruz:

*"Aqui a alma cativa,  
chagada toda, estava em carne viva,  
de dores rodeada e de pesares;"*

*"Não tinha parte donde se deitasse,  
nem esperança alguma onde a cabeça  
um pouco reclinasse, por descanso."*

A imagem de um lugar inóspito, solitário, é bastante freqüente na obra camoniana, mas só nessa canção se configura numa forma definida. A paisagem que o Poeta descreve impressiona-

3 CARRIÇO, Lilaz. *A Arte literária e a pintura na poética Camoniana*. Porto Editora, 1973, lembra o quadro "Cristo Apresentado ao Povo", de Quentin Metsys, a "Coroação de Espinhos", de Van dick, "A Queda a Caminho do Calvário", de Rafael, e "Calvário", de Vasco Fernandes, entre outros, como possíveis obras que teriam inspirado Camões quando da redação da referida Elegia.

-nos pelo caráter hostil, monocromático, cenário digno dos gritos que a alma angustiada deixa ouvir:

"Aqui me achei gastando uns tristes dias,  
tristes, forçados, maus e solitários,  
trabalhosos, de dor e de ira cheios,  
não tendo tão somente por contrários  
a vida, o sol ardente e águas frias,  
os ares grossos, férvidos e feios,  
mas os meus pensamentos, que são meios  
para enganar a própria natureza."

Conhecedor das artes plásticas do Renascimento clássico, não tardou Camões a perceber que uma nova estética atraía a atenção do público: o maneirismo. Com Parmigianino, Pontormo, Rosso surgia uma nova sensibilidade pictórica. O que caracteriza, principalmente, o maneirismo é a busca frenética de novidade, comprazendo-se os artistas com as deformações das linhas, agrupamentos insólitos, novas tonalidades de cor, temas esquisitos. O maneirismo poderia ser definido como uma estética da multiplicidade, pois, cada autor possui seu estilo, preocupando-se o artista mais com o modo de dizer do que com aquilo que tem a comunicar. O maneirismo caracteriza-se, portanto, não por uma modalidade estilística, mas antes pelo gosto do estilo e cuidado com a expressão pessoal.<sup>(4)</sup>

Fruto de um excesso de intelectualismo e individualismo, a estética maneirista procura, para a orgânica de seus quadros, não só distribuir complicadamente os elementos dentro do conjunto compositivo, mas alterar a lógica e natural valoração desses elementos desenvolvendo os secundários até impor-se quantitativamente à nossa visão como se fossem os principais, objeto ou assunto da tela.

O deslocamento do tema central do quadro, traço típico da composição maneirista, no-lo apresenta, por exemplo, a tela *O Martírio de S. Maurício*, de El Greco. O assunto a representar era o martírio do santo e a legião tebana, mas o que de imediato nos chama a atenção é o grupo, que ocupa todo o primeiro plano, em que Maurício tenta persuadir os soldados a sofrer o martírio por Cristo. Também a visão celestial se privilegia com o tamanho das figuras e a intensidade das cores. Das cenas representadas, a principal é relegada a um plano secundário, num espaço lateral muito reduzido e com pequenas figuras. A

4 Cf. BOUSQUET, J. *La Peinture maniériste*. Neuchâtel, Ides et Calendes, Paris, Bibliothèque des Arts, 1964.

cena do martírio do santo perde, frente às demais, em extensão e valoração plástica e cromática.<sup>(5)</sup>

A duplicidade temática e a descentralização do tema principal são notórias em muitos quadros de Tintoretto. Nas *Bodas de Caná*, por exemplo, as figuras de Cristo e da Virgem são deslocadas e apequenadas, ao passo que as imagens secundárias do primeiro plano, mulheres e criados que cuidam das ânforas, dominam boa parte do quadro. Pelo tamanho, movimento e sentido plástico se nos impõem como as mais importantes, e não fosse o halo de luz que lhes circunda a cabeça, não localizaríamos de imediato as figuras de Jesus e da Virgem Maria.

Dois outros quadros de Tintoretto, *Santa Maria Egípcíaca* e *Fuga para o Egito*, se nos apresentam como autênticos quadros de paisagem, em que as figuras humanas são tratadas como tema secundário. No primeiro dos quadros lembrados, a imagem da santa afasta-se do eixo da composição, ao passo que o elemento paisagístico domina praticamente todo o espaço físico da tela. A preterição do tema fundamental é, outrossim, reforçada pelo fato da santa aparecer de costas. Em *Fuga para o Egito*, o peso plástico das imagens cede o lugar à exaltação da luz e as figuras humanas, rodeadas de árvores e palmas frondosas, não têm parte preponderante no quadro. Ao fundo, o olhar perde-se em meio a um céu de diferentes tonalidades. Não há como negar a acentuada visão da natureza, em detrimento do grupo humano.

A duplicidade ou pluralidade temática supõe, freqüentemente, uma oposição propositadamente procurada entre o espiritual e o material ficando o essencial ideológico ou emocional, quantitativamente, reduzido a um plano marginal. Belo exemplo temos-lo no quadro *Vocação de São Mateus*, de Caravaggio. Em espaço privilegiado, um grupo de jovens se entretém com o jogo. No lado direito do quadro, Jesus aponta para o velho Mateus, ordenando que O siga. A luz esbatida sobre as fisionomias, revela uma diversidade de expressões: a expectativa de alguns jovens, a dúvida de Mateus quanto ao endereço do chamado, a indiferença de um dos moços totalmente absorto no jogo.

A estrutura pluritemática e a descentralização do assunto principal — características típicas, como vimos, do quadro manierista —, também podem ser vistas num soneto do mesmo estilo. O pluritematismo e o deslocamento do tema central foram assinalados por Emílio Orozco Díaz na poesia de Gôngora.

5 Ver, de Emílio Orozco Díaz, o primoroso estudo "Estructura manierista y estructura barroca en poesía". In: *Manierismo y Barroco*, Salamanca, Anaya, 1970, de que muito nos valemos neste trabalho.

Muitos sonetos do poeta cordovês nos ostentam uma complexidade ou enlace de temas que também se verifica na pintura. Ainda que o assunto seja amoroso não se expressa de modo exclusivo através de todos os versos. O tema da natureza e o tema mitológico, embora introduzidos como subtemas por alusão ou comparação, desenvolvem-se e se impõem, às vezes, por extensão e valoração, invadindo as estrofes, impressionando-nos com traços descritivos intensos, que a expressão do sentimento amoroso, objeto do soneto, se reduz algumas vezes a um único verso ou pouco mais.<sup>(6)</sup>

Na literatura portuguesa, há alguns anos, Jorge de Sena assinalava a presença de traços maneiristas na poesia camoniana, evidente nos poemas em que "reduz sempre as emoções a conceitos, conceitos que não são idéias, mas a vivência intelectual delas". Luís de Camões é por ele considerado como o mais alto representante, em Portugal, do estilo maneirista, como o poeta que mais profundamente exprimiu as contradições de sua época.

Também Kurt Reichenberger, ao tratar do Humanismo em Camões, sublinha a existência de características maneiristas na poesia camoniana. Assim, na análise que faz de "Sóbolos rios que vão...", aponta diversos elementos maneiristas, no plano temático como no formal: a angústia existencial, a obsessão do tempo que tudo destrói, a perda da esperança terrena, a melancolia, o motivo do desconcerto do mundo, a contaminação de elementos heterogêneos — concreto e abstrato, animado e inanimado, bíblico e pagão —, hipérboles, paradoxos, *adynata*, complicações sintáticas, que traduzem a falta de equilíbrio interior.<sup>(7)</sup>

Entre os que tentaram demonstrar a ligação da poesia camoniana com as artes plásticas está Helmut Hatzfeld, que procura estabelecer diversas aproximações entre alguns sonetos de Camões e o manuelino, que o crítico vê como expressão do maneirismo, partindo de categorias formais e psicológicas como: ensablamento estrutural dos diferentes elementos que constituem o poema; cruzamento de elementos sentimentais heterogêneos; mescla de motivos em pormenores fantástico-naturalistas; sentimentos psicologicamente encobertos. As análises comprobativas da existência dessas categorias nos sonetos estudados — na afirmação de Vítor Manuel P. de Aguiar e Silva —, apresentam-se, infelizmente, amiúde pouco sólidas e

6 Id., *ibid.*, p. 186-87.

7 Ver "Der christliche Humanismus des Camões". *Biblische und antike Motive in "Sóbolos rios que vão"*. In: *Portugiesische Forschungen der Gorres-Gesellschaft*, 1964, 4.

pouco concludentes. O ensaio de Hatzfeld tem, no entanto, o grande mérito de apontar Luís de Camões a comungar de valores diferentes dos do Renascimento clássico.

Luís de Camões é, por excelência, um artista clássico quando compõe os magníficos quadros da natureza, ou retrata a mulher amada. No retrato desta, o ritmo de sua fatura é descendente (dos cabelos para o colo), de tradição romântica, sendo o processo de composição (o material pictórico extraído do reino natural — ouro, rubi, neve, rosa, pérola, alabastro) de ascendência estilnovista e petrarquista.<sup>(8)</sup> Nem sempre, porém, Camões se mantém fiel aos cânones da estética clássica no retratar o ente querido. Segismundo Spina já observou que no soneto "De quantas graças tinha, a Natureza" Camões inicia uma nova estética literária, com a distribuição mais ou menos arbitrária do material pictórico no espaço do poema e a coleta do mesmo no final. Verifica-se novo processo de composição. O ritmo descendente na concepção plástica da amada não é aqui obedecido, visto o Poeta subir da boca para as maçãs do rosto e para os cabelos, descendo depois ao peito e novamente subir aos olhos:

*"Pôs na boca os rubis, e na pureza  
do belo rosto as rosas, por quem mouro;  
no cabelo o valor do metal louro;  
no peito a neve em que a alma tenho acesa.*

*Mas nos olhos mostrou quanto podia,  
e fez deles um sol, onde se apura  
a luz mais clara que a do claro dia."*

Não há, no processo compositivo, a normal seqüência dos elementos pictóricos, própria dos padrões clássicos do Renascimento. Notável passo da lírica com a total subversão do processo clássico de composição do retrato pode ser visto na ode "Naquele tempo brando", onde o ritmo é ascendente (do peito para os cabelos), com alternante distribuição dos ingredientes naturais: do peito para o rosto, para a boca, descendo a seguir ao colo para novamente subir aos olhos e cabelos:

*"O peito diamantino  
em cuja branca teta Amor se cria;  
o gesto peregrino,*

8 Ver, a respeito, Segismundo Spina, "Literatura e Artes Plásticas". In: *Da Idade Média e outras Idades*. São Paulo, Conselho Estadual de Cultura, 1964.

*cuja presença torna a noite, dia;  
a graciosa boca,  
que Amor a seus amores mais provoca;*

*Os rubins 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 mininas o trazem por minino;  
os fios espalhados  
d'Amor ..."*

Tanto o soneto como a passagem da ode citados são composições com evidentes traços de um maneirismo nascente, "que começa a amplificar os processos petrarquistas em voga na poesia renascentista, já evidenciando o gosto deliberado pelo decorativo, pelo simplesmente pictórico".<sup>(9)</sup>

Nas relações da poesia de Luís de Camões com a pintura tem-se dado exclusiva atenção à influência, que denominaria de horizontal, isto é, unicamente centrada no conteúdo, quando é possível detectar em sonetos camonianos uma influência vertical, ou seja, a transposição da técnica compositiva própria dos pintores, no caso dos maneiristas. Em tais sonetos, o tema do Amor complica-se impondo-se como assunto principal o tema da natureza e o mitológico. Há, por vezes, certo equilíbrio entre os diversos planos. Outras, os elementos secundários invadem a maior parte da superfície física do soneto, relegando o tema central a espaço bem reduzido.

Como primeiro exemplo de composição camoniana de estrutura pluritemática citamos o soneto "O céu, a terra, o vento sossegado...", em que é visível a preterição do assunto central:

9 SPINA, Segismundo. A língua literária no período colonial: o padrão português. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, São Paulo, USP, 22:63, 1980.

*"O céu, a terra, o vento sossegado...  
As ondas, que se estendem pela areia...  
Os peixes, que no mar o sono enfreia...  
O noturno silêncio repousado..."*

*O pescador Aônio, que, deitado  
onde co vento a água se meneia,  
chorando, o nome amado em vão nomeia,  
que não pode ser mais que nomeado:*

*Ondas (dezia), antes que Amor me mate,  
tornai-me a minha Ninfa, que tão cedo  
me fizestes à morte estar sujeita.*

*Ninguém lhe fala: o mar de longe bate;  
move-se brandamente o arvoredos;  
leva-lhe o vento a voz, que ao vento deita."*

O mar, o vento, a praia, as árvores são alguns dos elementos que constituem, aqui, o tema da natureza, a que se enlaça o tema fundamental, a dor da perda da amada, o Amor. No primeiro quarteto, em atmosfera de grande quietude, a natureza destaca-se amplamente, surgindo-nos como tema independente. Nos quatro versos seguintes, presente ainda o subtema, a natureza, Aônio lamenta a perda da amada, enquanto o primeiro terceto nos faz ouvir a súplica do pescador para que lhe seja devolvida a ninfa. Nos versos finais, novamente a natureza, indiferente ao sofrimento de Aônio. O doloroso apelo deste não é ouvido, continuando o mar a bater ao longe, enquanto o arvoredos em brando movimento dispersa a voz do amante. Dos catorze versos, apenas cinco são consagrados ao tema central, ocupando escassa parte da superfície física do soneto.

O pluritematismo e a descentralização do assunto fundamental são também notórios em outro soneto, "O filho de Latona esclarecido", composição com enlace do mito e do Amor:

*"O filho de Latona esclarecido,  
que com seu raio alegre a humana gente,  
o hórrido Piton, brava serpente,  
matou, sendo das gentes tão temido.*

*Feriu com arco, e de arco foi ferido,  
com ponta aguda de ouro reluzente;  
Nas Tessálicas praias, docemente,  
pela Ninfa Penéia andou perdido.*

*Não lhe pôde valer, para seu dano,  
ciência, diligências, nem respeito  
de ser alto, celeste e soberano.*

*Se este nunca alcançou nem um engano  
de quem era tão pouco em seu respeito,  
eu que espero de um ser que é mais que humano?"*

Nos versos iniciais, o tema mitológico identifica-se, em parte, com a natureza. No segundo quarteto, o tema mitológico alterna com o amoroso. Os cinco versos que seguem ocupam-se ainda do tema mitológico, com a expressão *para seu dano* a indicar rápido reaparecimento do tema essencial. O verso *eu que espero de um ser que é mais que humano?* expressa o sentimento amoroso do Poeta, deslocado para o final do soneto. Contudo, assim como nos quadros maneiristas o toque de luz assinala a figura afastada ou desviada do centro, o Poeta sublinha com uma intensificação de tom o tema central.

A estrutura fragmentada e pluritemática, típica do quadro maneirista, ocorre também no soneto "Num bosque que das Ninfas se habitava", em que o tema do Amor se complica com o mitológico e a natureza:

*"Num bosque que das Ninfas se habitava  
Sílvia, Ninfa linda, andava um dia,  
subida nua árvore sombria,  
as amarelas flores apanhava.*

*Cupido, que ali sempre costumava  
a vir passar a sesta à sombra fria  
num ramo o arco e setas que trazia,  
antes que adormecesse, pendurava.*

*A Ninfa, como idôneo tempo vira  
para tamanha empresa, não dilata,  
mas com as armas foge ao Moço esquivo.*

*As setas traz nos olhos, com que tira:  
— Ó pastores! fugi, que a todos mata,  
se não a mim, que de matar-me vivo."*

Nos dois quartetos o tema mitológico e a natureza aparecem juntos, harmoniosamente distribuídos. De início, vemos a ninfa Sílvia entretida em apanhar as flores de uma árvore. A seguir, aparece Cupido para o costumado descanso. Uma ligeira

incursão do tema do Amor. O primeiro terceto e o verso inicial do segundo, tratam exclusivamente de Sílvia. Nos dois últimos versos o Poeta expressa seu sentimento amoroso, e a mudança de ritmo e intensificação de tom põem em relevo o deslocamento do tema essencial. Os dois versos finais do soneto atestam a implicação pessoal do Poeta e a quebra da tonalidade em que o tema mitológico e o da natureza vinham sendo apresentados. A quebra de tom fragmenta o espaço do poema, e constitui-se num elemento típico das composições de estilo maneirista.

A mudança de tonalidade é por de mais evidente no soneto "Amor é um fogo que arde sem se ver", onde, no terceto final, dá-se a oposição entre o plano inteligível e o plano sensível, ou da realidade cotidiana, a experiência pessoal contradizendo a interpretação transcendente do Amor:

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

*É um não querer mais que bem querer;  
é um andar solitário entre a gente;  
é nunca contentar-se de contente;  
é cuidar que ganha em se perder;*

*É querer estar preso por vontade;  
é servir a quem vence, o vencedor;  
é ter com quem nos mata, lealdade;*

*Mas como causar pode seu favor  
nos corações humanos amizade,  
se tão contrário a si é o mesmo Amor?"*

Mais que os conceitos, as antíteses, os paradoxos, é essa quebra de tom que faz do presente soneto uma composição de estilo maneirista.

Como no soneto que acabamos de referir, na composição "Um mover d'olhos, brando e *piadoso*", ainda que não haja a descentralização do tema essencial, o processo compositivo é maneirista. No retrato do porte e dos reflexos da mulher amada, Luís de Camões utiliza-se de elementos heterogêneos e do cruzamento dos planos físico e espiritual. Não lhe sendo possível traduzir plenamente os reflexos interiores, o Poeta se vale constantemente da expressão indefinida na apresentação dos

traços da mulher ideal. A imagem da amada não surge com contorno firme, nítido, ficando no esfumado dos indefinidos. Aliás, o Poeta compara a mulher amada a Circe, que é o símbolo da metamorfose. A visão da imagem é fragmentada, sendo a unidade do retrato a resultante de uma multiplicidade de pormenores, tendendo cada um para a autonomia. A articulação sintática é reduzida à sucessão enumerativa. Tanto o dinâmico como o estático sofrem um processo de neutralização através da adjetivação. O movimento expresso no "mover d'olhos" é neutralizado pelos adjetivos *brando* e *piadoso*; o "despejo" (desenvoltura, desembaraço) pelos qualificativos *quieto* e *vergonhoso*. O estático do "riso brando e honesto" é interrompido pelo "quase forçado". O soneto é uma mescla de elementos clássicos e maneiristas, típico exemplo de *concordia discors*.

Naturalmente, muito haveria ainda que dizer sobre a relação da poesia camonianiana com a pintura maneirista. Certamente, algum estudioso retomará, um dia, o tema, desenvolvendo-o com maior extensão e profundidade. Por ora, nada melhor, para finalizar, do que as palavras de César Ripa: "a Poesia é muda na Pintura, e a Pintura fala na Poesia."