

Camões destro, Camões sinistro: nãa mão sempre o quê? E noutra, o que mais?

Luis Maffei* 

Não sei com que mão Camões escrevia, se com a destra, se com a sinistra. Se tiver sido canhoto, provavelmente foi forçado a escrever com a direita, pois a condição canhota no XVI (e, nalguns lugares, até muitos séculos depois) já era, desde muito tempo, recebida como malignidade ou desvio intolerável. Em termos de mão esquerda e direita, penso no famoso retrato conhecido como “Camões na prisão e tendo aos pés quem quis perdê-lo”, que mostra o poeta preso, mas nem tanto (os grilhões estão soltos, o ambiente é relativamente cômodo), defronte de uma mesa. Na descrição de Vasco Graça Moura, o poeta está “segurando uma travessa na mão direita e uma pequena peça escura na esquerda” (GRAÇA MOURA, 2014, p. 54), e é essa peça que me intriga mais: será uma moeda opaca, nada brilhante? E se não for exatamente uma peça? A mão direita é que encosta na mesa, onde, além da travessa e de uma xícara, estão papéis que, provavelmente, pertencem ao Canto X d’*Os Lusíadas*. Olho para aquela sinistra do poeta e fico por vezes tentado a ver um buraco, uma ferida aberta, quase crística. Nesse caso, a associação entre Camões e Jesus, por quem o poeta era tão apaixonado, é canhota.

Camões foi destro + sinistro. Destro porque excessivamente cheio de arte, e não preciso avançar nisso, coisa óbvia. Sinistro porque tinha o que Herberto Helder chamou de “talento doloroso e obscuro” (HELDER, 2014, p. 127), visitador que foi de zonas muito profundas, por isso obscuras, e aberto à dor – dor como topos, dor como gesto ético. A palavra talento sopra arte, certo, mas é nome de uma antiga moeda. Se eu supuser que Camões tem em mão, no retrato, uma espécie de moeda, talvez seja um “talento doloroso e obscuro”, mesmo porque a peça é literalmente escura. A problemática do reconhecimento, financeiro inclusive, não é rara em Camões, n’*Os Lusíadas* e na lírica. É certo que a grande resposta que o poeta desejou foi ser ouvido, mas outro troco, mais material, também cairia bem. Lembro-me da quadra dirigida a D. António, Senhor de Cascais, que, como indica a epígrafe que apresenta o poema, “prometera a Luís de Camões seis galinhas recheadas por uma cópia que lhe fizera, e lhe mandara, por princípio de paga, meia galinha”:

Cinco galinhas e meia
deve o Senhor de Cascais;
e a meia vinha cheia
de apetitos para as mais.
(CAMÕES, 2005, p. 86)

Rita Marnoto ressalta que o poemeto sempre causou “perplexidades que não raro são levadas até aos limites do paroxismo”, em virtude de “o mesmo poeta que cultivava o estilo elevado e grandiloquente” do épico ter exercitado “a sua pena numa quadra risível e de ocasião” (MARNOTO, 2016, p. 56). Destro

* Doutorado em Letras (Letras Vernáculas) pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, Brasil. Professor da Universidade Federal Fluminense (UFF), Niterói, Rio de Janeiro, Brasil. E-mail: luismaffei@id.uff.br

e sinistro até nisso foi Camões, sem prurido para trazer à sua lírica temas sem nobreza, tal como um pagamento em forma de galinhas recheadas. Num poema assim, o poeta não se esforça em esconder uma face de sua humanidade que não é exatamente a de amador que se afirma humano porque ama e sofre, mas a de quem precisa comer e tem fome, “apetitos para as mais” galináceas que não lhe foram entregues. Não é, então, questão de desejo, mas de necessidade, e a autopiedade narcísica de alguns poemas camonianos, ou mesmo a autodepreciação de dupla fisionomia, porque seu outro lado é uma autocelebração, dá lugar à assunção de que o poeta é gente e precisa comer.

Em exercícios assim, Camões revela um dos predicados mais notáveis (e, talvez, modernos) de sua poética, que é a abolição da dicotomia entre o que pode e o que não pode ser cantado. Deus pode, o amor, o desejo, a viagem, a glória, mas também a fome, a encomenda poética (ou seja, um trabalho em nada épico), a vida pequena, o dinheiro. Camões estende arte e engenho para diversas e distintas faces da existência humana, pois a existência é feita de Deus, mas também de dúvida, de glória, de inanição, de desejo, medo e alguma raiva. Com ira acesa, doença e alguma fome, o Camões que Jorge de Sena desenhou em “Super Flumina Babylonis” (SENA, 1984) é precisamente aquele que ascende ao sobrado onde vive (é uma ascensão, mas não aos Céus), após conversar sobre assuntos sagrados com religiosos de São Domingos, com uma dificuldade em tudo humana, triste, sem transcendência. E o poeta o faz para escrever seu poema mais transcendente.

O título deste ensaio se baseia em dois versos do Canto VII d’*Os Lusíadas*, de que já tratei em outra parte.¹ Lá, pensava eu em sacrifício e morrer-se; aqui, quero indagar acerca da mão dupla, ou melhor, das duas mãos que tem o poeta. Os versos são: “Qual Cânace, que à morte se condena,/ Nũa mão sempre a espada, e noutra a pena” (*Lus*, VII, 79, 7-8). Camões, que a partir de certo momento de sua vida passou a ter um olho só, tinha duas mãos. Nesse momento do começo do fim do seu épico sinistro e destro, o poeta se perspectiva a Cânace, personagem mitológica de fim trágico como o do poeta. A espada na destra (ou na sinistra?) leva à morte do cantor exilado e já trôpego, enquanto a pena na sinistra (ou na destra?) escreve uma carta amorosa de despedida. Nesse momento d’*Os Lusíadas*, as duas mãos servem ao mais pungente desabafo de todo o poema, fazendo movimentos contrários: uma escreve, dirigindo-se ao mundo; a outra crava a lâmina no ventre do próprio corpo, levando a um sangramento que nunca se cura e que banha os últimos três Cantos do poema, Ilha do Amor inclusive.

É por essas e outras que não deixo de entrever a possibilidade de que, na imagem de Camões na prisão, sua mão esquerda esteja perfurada. Claro que a hipótese sou eu quem levanta, ainda mais porque não há sangue, e todas as leituras que conheço daquele desenho entendem que na mão do poeta há um objeto. Seja como for, a mão direita está perto de uma travessa, que receberá, certamente, alimento (ou não? O Senhor de Cascais...), a esquerda está numa posição que sugere que o poeta a está mostrando a quem o mira. Que ele quer exhibir? E por que ele quer exhibir o que exhibe? Não sabemos a autoria da imagem, tampouco se há alguma vinculação entre Camões e o desenhador, ainda que se possa supor, como o faz Graça Moura, que tenha sido o próprio poeta a oferecer o retrato, vindo, provavelmente, do Oriente, a Vasco Fernandes Homem.

¹ “Aposiopeses camonianas: erro, silêncio, sacrifício” (MAFFEI, 2025) (no prelo).

Se Camões ofereceu seu retrato, não é descabido supor que se identificava com ele. A ideia do artista marginal ainda não era moda no tempo de Camões. Sê-lo-ia mais tarde – em Portugal, quiçá Bocage seja o primeiro exemplar bem acabado desse viver de artista. Mas tampouco é absurdo imaginar que Camões não desaprovasse de todo uma condição meio bandida, que seria, aliás, aproveitada por muita gente que se espelhou na condição camoniana de poeta, no mínimo, inadaptado, no máximo, encarcerado – o próprio Bocage, Camilo Castelo Branco, entre outros. O estar bandido para Camões sintomatiza as injustiças que ele julga ter sofrido em momentos da sua vida, epitomadas naqueles versos famosos do Canto X:

Este receberá plácido e brando,
 No seu regaço os Cantos, que molhados
 Vêm do naufrágio triste, e miserando,
 Dos procelosos baixos escapados,
 Das fomes, dos perigos grandes, quando
 Será o injusto mando executado
 Naquele cuja Lira sonora
 Será mais afamada que ditosa.
 (LUS, X, 128)

“Este”, o rio Mekong, é onde o poeta naufragou já com parte d’*Os Lusíadas* escrita, e cair em água é o que molha os “Cantos” do poema. O “injusto mando”, dado por Francisco Barreto, governador da Índia portuguesa, levou o poeta ao encarceramento, situação em que ele é desenhado no retrato. O descompasso concreto dito por Tétis, locutora de boa parte do Canto X, é que, se Camões teve alguma fama, a ela não correspondeu qualquer contentamento. Isso pode ser lido de diversas formas, e uma delas é material: assim como recebeu apenas parte do pagamento em forma de galinhas, o poeta não recebe um prêmio mundano que esteja à altura da sua “Lira sonora”.

Preso, no retrato, Camões mostra sua mão. Essa é uma palavra recorrente em sua obra, assim como, imagino, na maioria de todas as outras. Esse limite privilegiado de nosso corpo com o mundo, instrumento de tocar, é tão evidentemente importante que gera, para além de todas as suas significações físicas, um sem-número de catacreses e metáforas. Se as galinhas das redondilhas estivessem na travessa do retrato, o poeta, em momento de terrestre e humano comedor, as levaria à boca com uma das mãos. As mãos e sua condição limítrofe na física composição humana se me afiguram tentadoras neste ensaio, e mãos são corpo – o mesmo que deseja e tem fome, talento, destreza e sinistralidade. Maria Teresa Horta escreveu uma magnífica experiência poética sem versos intitulada *Ambas as mãos sobre o corpo*. Um dos sentidos desse título, que afasta mão de corpo, entende que as extremidades de nossos braços estão quase na condição de sair do corpo. Contudo as mãos são corpo, e a autora encena ambas numa passagem exuberantemente imagética:

Mergulha a mão esquerda no aquário. Às dez horas o calor iniciar-se-á pelo portão, alastrando-se no ferro do portão. Agora apenas treme de frio e quase grita; a outra mão paira perto da boca. E para quê? Os dedos ficam a pingar sobre o tapete a água tépida que haviam absorvido no aquário. (HORTA, 1972, p. 57)

Uma das mãos na água, outra na boca, fora e dentro do corpo. A mão que está fora mergulha no elemento água, mas água de peixes; a que está dentro, toca o próprio rosto, ou melhor, roça-o, aproxima-se dele. A água cai dos dedos no tapete, e a “mulher” – assim é identificada a protagonista de *Ambas as mãos sobre o corpo* – é suas duas mãos e, através delas, tudo mesmo o calor que entrará porta adentro. O outro sentido do título do livro indica que as mãos escrevem *sobre* o corpo, tanto acerca do corpo, num gesto de apropriação feminina da sua fisicalidade desejante e desejada, como em cima do corpo, sendo ele lugar de escritura – não estranha que o título do livro de poemas de Maria Teresa Horta que se encontra em *Poesia 61* seja *Tatuagem*.

Mão, escrevi, é palavra muito frequente em Camões, poeta capaz de uma imagética potentíssima. Visito, agora, uma ocorrência que me sabe especialmente gostosa:

Bem sei, Amor, que é certo o que receio;
mas tu, porque com isso mais se apura,
de teimoso mo negas, e mo juras
no teu dourado arco, e eu to creio.

A mão tenho metida no teu seio,
e não vejo meus danos às escuras;
e tu contudo tanto me asseguras,
que me digo que minto, e que m'enleio.

Não somente consinto neste engano,
mas inda to agradeço, e a mim me nego
tudo o que vejo e sinto de meu dano.

Oh! poderoso mal a que m'entrego!
Que, no meio do justo desengano,
me possa inda cegar um Moço cego!
(CAMÕES, 2005, p. 164)

O soneto se dirige a um Amor um tanto corporificado, com quem o poeta estabelece então uma interlocução. O jogo começa com a certeza do medo, não apenas confirmando que o temor do poeta é verdadeiro, mas que também existe verdade naquilo que motiva esse medo. Porém a garantia é frágil, afiança apenas que a verdade imposta ao sujeito se movimenta, e o “certo”, apesar de certo, é também errado, ou melhor, movente – isto é, o “certo” é mesmo mais um ter certeza, ainda que não deixe de ter um bocadinho de certidão. Amor nega seus próprios enganos, sua potência de erro, mas acerta em cheio ao convencer o poeta de que o errado é certo, ou o errante é seguro. Camões, como em muitos outros poemas, mistura o saber a algo muito distinto, que às vezes é um não saber que vai para os versos como se só coubesse neles. No caso desse soneto, a diferença, quer dizer, a defasagem, não está entre o saber e o não saber, mas pulsa num saber que o que se sabe não é exatamente um saber: é pouca confiança, talvez mesmo desconfiança, é susto, e por isso, pela instabilidade, não pode se instituir como saber.

Amor, por sua vez, tem o poder do convencimento. Esse Amor é mais que retórico, talvez por negar e jurar de um modo que prescinde da fala, talvez por se manifestar por entes corpóreos, como

amados ou amadas. Ao poeta, então, cabe um tipo de afetação que não se segura na sabedoria ou na certeza, mas na crença, não havendo necessária vinculação entre ela e alguma verdade que a possa ratificar. Além disso, o gesto de crer não exige comprovação; exige talvez um desdobramento, um sentido, uma justificação mais intrínseca que extrínseca à própria crença. Nesse sentido, crer é um exercício retroalimentador, que cria narrativas cheias de esperança em contextos de desesperança, ou cheias de fé em contextos de puro desalento. Por isso é que o amador, ao ser convencido pela retórica amorosa (que pode ser o gesto da amada, memória, projeção etc.), entende que mente quando percebe a realidade dolorosa de amor, ou seja, quando nota uma verdade que extrapola sua crença, e sua crença, como todas, é cheia da vontade de não ser contrariada.

A crença que crê em si mesma, especialmente se possuir o traço adicto que caracteriza o amor desejanter, comumente conduz à submissão. Não há nada de bizarro em servirmos ao que nos mata, ou nos ajoelharmos diante de um “poderoso mal” – em verdade, quão mais poderoso o mal, maior a chance de nos dominar. O mal é, diz Camões nesse e em diversos outros momentos da sua obra, vocação fundamental do Amor, com maiúscula ou com minúscula. Mas esse mal, se não é um bem, é bom: saboroso, tentador, ambrosia irresistível para a retroalimentação da crença. Curvar-nos ao amor é um bocado a confirmação de nossa condição humana, à qual somos sujeitos sem que nos tornemos sujeitos dela – ou melhor, tornarmo-nos sujeitos à condição humana é justamente a única maneira de nos tornarmos um tanto sujeitos dela.

Não estranha, então, que o “desengano” seja “justo”: justamente o desengano, é certo, mas um desengano cheio de sua justiça errante, erradora, que leva o poeta, já cego por ser poeta (e aqui pode haver uma referência de Camões a sua condição zarolha), a tornar-se ainda mais cego pela mão, ou arco, do cego Amor. Mas há um encontro entre o cantor e Amor, pois, ambos cegos, dependem mutuamente um do outro – sem o canto, Amor não se espalha e se canta no universo; sem Amor, o poeta não tem muito o que cantar. Assim, como diz outro soneto, “não canse o cego Amor de me guiar/ a parte donde não saiba tornar-me;/ nem deixe o mundo todo de escutar-me,/ enquanto me a voz fraca não deixar.” (CAMÕES, 2005, p. 161). À mútua dependência de poeta e Amor junta-se o desejo daquele de ser levado (enquanto o outro quer ser louvado) por este a um caminho sem volta, ponto de não retorno, não como Antígona conduzindo Édipo na extraordinária *Édipo em Colono*, mas como o preciso contrário: é o cego quem conduz, quem convence, quem orienta. Logo, o destino terá de ser alguma perdição.

Uma imagem ligada à mão é central em “Bem sei, Amor, que é certo o que receio”: “A mão tenho metida no teu seio,/ e não vejo meus danos às escuras”. No poema póstico “Enquanto quis Fortuna que tivesse”, Amor obscurece o “engenho” do poeta “co’o tormento/ Para que seus enganos não dissesse” (CAMÕES, 2005, p. 117), isto é, retira da escrita a necessária claridade para que ela possa se fazer. Mas em “Bem sei, Amor, que é certo o que receio”, a escuridade é mais literal. Se pensarmos num ambiente fechado e escuro, o poeta tem de se mover, dando, talvez, uma das mãos a Amor, seu guia, e utilizando a outra para tatear o espaço, sem bengala. Mas, se amador e Amor não estão de mãos dadas, a imagem é esta: o amador tateia, com a “mão”, uma parede, enquanto a outra está no “seio” de Amor, o guia – é como se ter a mão do poeta dentro de si oferecesse ao condutor uma espécie de trela. Como a errância no poema é uma condição, o poeta, no ambiente em que se encontra, erra, não tem direção definida, mal sabe aonde ir. Isso me leva a considerar que, no soneto, Camões faz um de seus diversos desvios da

tradição. Se o poeta herda uma concepção de Amor ligada à visão, sua abertura ao tato me faz cogitar que amor tem mesmo é mãos, e não apenas para disparar suas flechas, ainda que também tenha olhos, o que polvilha o poema de erotismo.

E a “mão” está num “seio”, palavra, em Camões, geralmente com significação geográfica, e, talvez por isso, mais frequente n’*Os Lusíadas* que na lírica. No épico, o vocábulo jamais se refere a uma parte do corpo feminino, ainda que seja tentador ler sensualmente o “terreno seio” (*Lus*, IX, 21, 8) da estrofe 21 do Canto IX. Naquele momento, Vênus está montando a Ilha do Amor, onde, estância depois, “Os fermosos limões ali cheirando/ Estão virgíneas tetas imitando” (*Lus*, IX, 56, 7-8). Claro que “o terreno seio” é um lugar, mas, em virtude da sua condição mitológica e da exuberância sexual que se prepara, é sugestivo que o corpo feminino esteja sendo invocado.

Nas *Rimas* (sigo a edição de Álvaro Júlio da Costa Pimpão), “seio” aparece quatro vezes. Além do soneto aqui citado na íntegra, uma das outras ocorrências da palavra também se refere ao corpo feminino: “Quantas vezes do fuso s’esquecia/ Daliana, banhando o lindo seio,/ tantas vezes d’um áspero receio/ salteado, Laurénio a cor perdia.”. O poema também conta de amores errados – Daliana amava Silvio, mas “para podê-lo ver não tinha meio” (CAMÕES, 2005, p. 151), enquanto era Laurénio quem a amava. A imagem do seio no poema remete a Diana e às cantigas de amigo, além de dar a ver um corpo em esquecimento de si, por isso ainda mais belo e atraente.

Aceitando, então, o seio como parte do corpo feminino, fico tentado a ver uma espécie de hipálage no verso de “Bem sei, Amor, que é certo o que receio”, ainda que um de seus elementos não esteja dado – isto é, a mão estaria no seio da amada, não necessariamente, ou não apenas, de Amor. Mas quem aparece é Amor, não uma amada precisa, e o poeta tem a mão dentro de seu seio, quer dizer, em seu interior, dentro dele. A imagem me lembra uma das obras-primas de Caravaggio, *A incredulidade de Tomé*, em que o apóstolo, surpreso, penetra o indicador numa das chagas de Jesus, mas é este quem leva o dedo do discípulo para dentro de seu próprio corpo. A descrição bíblica que Caravaggio pintou, presente no Evangelho de João, é a da aparição de Jesus após a ressurreição – após se revelar a Maria Madalena, mostrou-se aos discípulos. Tomé é, entre eles, o que exige uma comprovação corpórea:

Mas Tomé, um dos doze, o chamado Gêmeo, não estava com ele quando Jesus veio. Os outros discípulos diziam-lhe: ‘Vimos o Senhor!’ Mas ele disse-lhes: ‘A não ser que veja nas mãos dele a marca dos pregos e ponha o meu dedo na marca dos pregos e ponha a minha mão dentro do flanco dele, não acreditarei’. E oito dias depois, os discípulos estavam de novo dentro [de casa] e Tomé estava com eles. Chega Jesus, estando trancadas as portas, e pôs-se de pé no meio e disse: ‘Paz para vós’. Depois diz a Tomé: ‘Aproxima o teu dedo daqui e vê as minhas mãos e aproxima a tua mão e põe-na no meu flanco e não te tornes descrente mas sim crente. Tomé respondeu-lhe e disse: ‘Meu Senhor e meu Deus’. Diz-lhe Jesus: ‘Porque me viste, acreditaste? Bem-aventurados os que não viram e acreditaram.’ (Jo, 20, 24-29, grifo meu) (BÍBLIA, 2017).

A crença que crê em si mesma conduz à submissão, escrevi. Aparentemente, a de Tomé precisa, como se diz, ver (“nas mãos dele a marca dos pregos”) para crer, mas precisa também tocar (a marca) e meter a mão (“dentro do flanco dele”). Então, mesmo que a fé creia em si mesma, só crê de verdade, em

casos como o de Tomé, quando um corpo é acionado como agente e paciente – quer dizer, mais de um corpo, e ambos agem e padecem. O corpo de Jesus é agente da ressurreição, mas paciente da vontade de Deus. Já o de Tomé é agente da dúvida e da confirmação, enquanto o de Jesus é paciente do dedo que Tomé mete no flanco do ressuscitado. Por sua vez, Tomé tem o dedo conduzido pelo Salvador, e padece também a repreensão de Cristo por ter necessitado ver para acreditar.

A imagem possui uma sugestão erótica inegável, que Caravaggio interpreta ao pintá-la. Trata-se de uma penetração, jogando de um lado para o outro os papéis de agência e paciência. Camões é como Tomé, não exatamente porque impõe condições para a crença, mas porque precisa do corpo. Destaquei, na passagem de João, o advérbio “dentro”. Caravaggio mostra o discípulo um pouco curvado, pondo o dedo indicador da mão direita dentro de Jesus. O Salvador dirige o olhar para o dedo penetrante, enquanto Pedro e o próprio João assistem, com enorme curiosidade, a entrada do dedo por dentro da roupa e do corpo de Cristo. É este que chega para o lado a própria roupa, como se pode fazer numa circunstância sexual, descerrando-se a calcinha, por exemplo, para viabilizar a penetração. O indicador do apóstolo incrédulo entra pela pele de Jesus, enquanto seu olhar se abisma.

No soneto camoniano, “A mão tenho metida no teu seio”. Estou tentado pela possibilidade de pensar Amor numa dimensão que considere a Paixão de Cristo, experiência em que Jesus experimenta agudamente a condição de paciente, e não nos esqueçamos de que paixão, passividade e paciência são palavras que partilham a mesma etimologia. Camões, ao meter a mão no seio de Amor, lembra Tomé enfiando o dedo no corpo de Cristo, como se o amor e a paixão, se não fossem corpóreos, não estivessem à altura de seus estatutos. Mas o poeta vai mais longe: não apenas o dedo, mas a mão, e enfiar a mão dentro de alguém lembra a prática conhecida por *fist-fucking* – só me ocorreu isso pensando em “seio” como “âmagô”, um de seus sentidos. Se esse sentido se encontrar com outro, Camões me propõe outra imagem, a da mão penetrando uma petrina a fim de lhe agarrar (ou arrancar) o coração, tópico em nada infrequente em assuntos estéticos.²

Como não é, porém, numa zona imediatamente erógena que o poeta penetra com a mão (sinistra, destra, não sabemos), e como é um Amor corporificado, mas não uma amante, que é penetrado, pensar em *fisting* pode ser muito excessivo. Talvez não o seja pensar no corpo de Cristo, logo em paixão, e é muito evidente que o corpo está em jogo, com coração e tudo. Ocorre-me agora certo período composto por coordenação engendrado por Luiza Neto Jorge (2001, p. 254), pedaço de um verso de “Minibiografia”: “[...] a vida é gesto e amor é foda”. A vida, “gesto” no poema de *A lume*, será sua própria fisionomia, sua expressão, ou seja, ela é o que ela é, ou, dizendo rodriguianamente, como ela é? Ou sua própria ação, performática, um gestual *in progress*. Não sei, mas sei que, se “amor é foda”, ele nos fode bem e mal, dando-nos prazer e arruinando-nos. A lição de Luiza me faz parecer cabível que, com ou sem *fisting*, Camões concorda com sua contemporânea distante no tempo e, a seu modo, fodido por amor, também o fode.

² Apenas para dar dois exemplos, recorro um poema de Stephen Crane, traduzido para o português por Herberto Helder em *As magias* (HELDER, 1996, p. 486), em que uma personagem é inquirida pelo poeta acerca do que está comendo e responde que é seu próprio coração – antes de comê-lo, terá de tê-lo arrancado, certamente. Lembro também da canção “Coração materno”, de Vicente Celestino, que dramatiza, de modo melodramático (com efeitos tragicômicos), o arrancar do coração de uma mãe por um filho que queria provar sua devoção à mulher amada.

A personagem, então, é amor, ou Amor, mas lá está o seio, e o seio me sugere uma desejabilíssima figura feminina, como Daliana, e seria difícil conceber, num poema camoniano de desejo e amor, a ausência do corpo feminino. Essa imagem, com seio e mão, é duplamente física, pois são dois os corpos em estado de coreografia. Mas não seria despropositado suspeitar da entrepresença de um corpo masculino, pois é Amor que está em cena, e a poesia de Camões não renuncia a cantar um corpo masculino não apenas desejante, mas também desejável, como ocorre no encontro entre Vasco da Gama e o Rei de Melinde no Canto II d’*Os Lusíadas*: os dois homens, de corpos muito enfeitados e, a sua maneira, belos, são puro desejo.³ O seio, logo, é corpóreo, não tenho muita dúvida, ainda que sua corporeidade não tenha necessariamente o sentido mais frequente hoje em dia, o de mama, pois pode indicar a região do pescoço e do peito femininos que não é necessário cobrir, enquanto as mamas têm de ser cobertas em situações sociais –⁴ isso me faz estender ainda mais a possibilidade de aquele seio se abrir a certo hibridismo de gênero, podendo sugerir uma mulher ou um homem, ou um corpo sem imóvel marcação de gênero.⁵

Esse corpo, aberto a certa deriva de androginia, é inevitável. Amor, no poema, tem voz e retórica, e leva o poeta a curvar-se, submisso, a uma não verdade, ou a uma verdade tremendamente insegura – um mal bom. Digo melhor: o corpo é inevitável porque o é a corporeidade. Nesse caso, o poeta tem a mão num seio que, como as mãos, revelam a impossibilidade de não haver corpo na experiência amorosa. Isso me lembra a cena que Maria Teresa Horta engendrou, de uma “mulher” que é pleno corpo em ação na realidade de aquário, portão, casa, tapete. Corpo entre corpos. O corpo de Camões, do mesmo modo, é um corpo entre corpos, corpo com corpos, e por isso está tão aberto ou, ousado dizer, dedicado ao engano e ao desengano, negando-se a si mesmo para afirmar o que é pior, porém mais gostoso, para si.

A região do corpo feminino onde se situa o que hoje chamamos de seio aparece n’*Os Lusíadas* com destaque, não obstante a palavra “seio”, como já disse, referir-se sempre à geografia. No Canto II, quando as ninfas, regidas por Vênus, salvam a frota do Gama, “Põem no madeiro duro o brando peito,/ Pera detrás a forte nau forçando” (II, 22, 5-6). A mesma Vênus, estâncias depois, seduz Júpiter a sempre favorecer os portugueses; aproximando-se do pai, “Andando, as lácteas tetas lhe tremiam,/ Com quem Amor brincava e não se via” (II, 36, 3-4). Já na perspectiva de natureza sensualizada da Ilha do Amor do Canto IX, aparecem os já citados “fermosos limões”, que imitam “virgíneas tetas”. Não se perca de vista, em perspectiva trágica, o “colo de alabastro” (III, 132, 2) inesiano, vítima da infâmia que impôs um valor bélico e masculinista a quem só amou, errado – é o peito de Inês que é penetrado, numa inversão assombrosa da prática sexual, em sua execução.

No Canto IX, Cupido e Vênus trocam ideias acerca da melhor maneira de montar a Ilha. A certa altura, “diz Cupido que era necessária” a convocação da Fama, a “Deusa Giganteia”, que é, ao mesmo

³ A pesquisa de Marcia Arruda Franco acerca de legibilidades homoeróticas na poesia camoniana me deixa à vontade para considerar essa possibilidade.

⁴ O machismo agoniza, mas não morre, e, enquanto agoniza, está bem vivo – vivo e cheio de dentes afiados. Escandaliza-me que, ainda hoje, seja banal que homens mostrem seus peitos em situações em que isso é aceito, enquanto, nos mesmíssimos cenários, às mulheres é vedado tirar o sutiã ou a parte de cima do biquíni.

⁵ O hermafrodita é outro tópico em nada incomum na cultura. Em poesia portuguesa, foi atualizado por duas vozes aqui já citadas, Luiza Neto Jorge e Herberto Helder.

tempo, “temerária,/ Jactante, mentirosa e verdadeira”, e que já foi, do filho de Vênus, “contrária” e “companheira” (IX, 44, 1-6). É justamente a Fama quem vai atuar entre as divindades marinhas, mudando seu espírito, que fora envenenado por Baco, em favor da gente portuguesa. E é numa das estâncias referentes à Fama que se lê, acerca das ninfas, que “O peito feminino, que levemente/ Muda quaisquer propósitos tomados,/ Já julga por mau zelo e por crueza/ Desejar mal a tanta fortaleza.” (IX, 46, 5-8).

A Fama, como o Amor no soneto da mão no seio, dificulta a mera oposição entre mentira e verdade. É ela, justamente, quem favorece o “peito feminino” a obedecer a Vênus e Cupido. Peito, agora, é espírito, alma, coração. Mas não sou mais capaz de não ver esse “peito” também como seio, em sentido amplo, não apenas como mama, mas como aquela região tão nobre do corpo feminino – na qual me fixei, aliás, porque Camões me guiou a isso, mas não deixo de ver, repito, certa hibridez na corporeidade em cujo seio está a mão do poeta. A essa imagem volto, a essa mão sobre um corpo, outro, que aciona o desejo e é resultado dele.

Não sei que mão está naquele seio, se a destra, se a sinistra. O que sei é que uma das mãos em seio amoroso me lembra certa construção de Chico Buarque em uma de suas mais frutíferas parcerias com Antônio Carlos Jobim: “Como? Se nos amamos feito dois pagãos/ Teus seios inda estão nas minhas mãos/ Me explica com que cara eu vou sair”. A canção, “Eu te amo”, é de um amor exuberante e desesperado, assim como o filme homônimo de que participa, realizado por Arnaldo Jabor. A força da imagem também reside em sua comicidade: o amador abandonado, que não consegue tirar as mãos dos seios da amada, sai de casa com eles nas mãos, o que pode scandalizar as ruas, até pelo aspecto buñueliano da imagem.

No meio de tudo isso, a linguagem e suas trapaças. A poesia é o lugar onde (sim, a poesia é um *lugar onde*) a linguagem não apenas se investiga: a poesia é o salão onde dançam pares afins ou opostos, a pista de esgrima onde jogam inimigos próximos. Amor, no soneto, *assegura* uma falsidade, mas uma falsidade desejada, logo verdadeira em sua força de atração do sujeito; este repete a mentira, se diz mentindo, e se enleia, não por escolha, pois Amor não negocia, mas por gozo. Ao consentir no “engano” e agradecer, ao se negar o que é evidente e sensível, o poeta joga uma esgrima contra si mesmo, se separa um pouco de si e se vê forçado a reconsiderar sua subjetividade, que, a partir da experiência, se torna condicionada por Amor – e corpo, que é como as pessoas lidam com amor, e linguagem, que é como a poesia ama. Logo, o poeta, com corpo e fala e tudo, se entrega, como sói, ao deleitoso mal que dá sentido a sua existência e a seu poema.

O verso final do soneto volta a insinuar, agora sutilmente, um contato entre mão e corpo. Nesse caso, a sugestão é que Amor submete o poeta à mesma cegueira que o caracteriza, ao penetrar seus olhos. A cegueira não é estranha à poesia de Camões, que brinca, inclusive, com o fato de ter apenas um olho operante em poemas como “Sem olhos vi o mal claro”, esparsa que surge indicada, nas *Rimas*, por “a ùa Dama, que lhe chamou cara-sem-olhos”:

Sem olhos vi o mal claro
que dos olhos se seguiu:
pois cara-sem-olhos viu
olhos que lhe custam caro.

De olhos não faço menção,
pois quereis que olhos não sejam;
vendo-vos, olhos sobejam,
não vos vendo, olhos não são.
(CAMÕES, 2005, p. 84)

Não tenho certeza se existe autorreferência de Camões a sua parcial cegueira em “Bem sei, Amor, que é certo o que receio”, mas esse é o fundo da esparsa. Na perspectiva camoniana de olhar, o pior cego não é o que não quer ver. O poeta vê com um olho só, não o fechando para seu próprio “mal”, mas não tem o que ver quando a Dama não está em seu campo de visão. O vitupério é respondido com um galanteio, como se fosse já uma corte, ainda que às avessas, pois não deixa de fazer corte um vitupério que desperta tanto desejo. O pior cego, então, é quem não tem escolha, olhando apenas o que é obrigado a olhar – e isso nos pode fazer supor que essa também é a melhor experiência de cegueira, parcial, vedora do que interessa e de nada mais.

Mas eu me referi, alguns parágrafos atrás, à mútua dependência de poeta e Amor, pois Amor se sustenta, malgrado seu poder, no haver amantes. A força de Cupido se confirma de modo tão exuberante na Ilha do Amor do Canto IX d’*Os Lusíadas* porque fabrica amores na forma de amadoras e amadores. É como a relação de qualquer divindade com quem crê: não havendo devoção, não há poder na deusa, no deus. Em Camões, ou bem há corpo, e aí pode haver crença (nisso o poeta é um bocado Tomé), ou não faz sentido que se invista, apaixonadamente, em crença alguma. Quer dizer, sem uma corporeidade que atinja corpo e transborde para a linguagem, o poeta não se aproximará da crença, pois não a desejará.

Referi-me também a Édipo, cegado por si próprio porque amou errado e desobedeceu aos deuses, ao cogitar que o cego Amor conduz um vidente poeta-amante. É mesmo isso, mas, no soneto, o conduzido também é cego, isto é, foi cego por Amor, criando a imagem dos olhos vazados em consequênciaamatória – vazado foi, de fato, o olho direito de Camões, como se vê no retrato que cito no começo deste ensaio, ainda que em circunstância belicosa, não amorosa. É como se um Édipo conduzisse outro: Amor certamente não é autossacrificial, é sacrificador, mas não será um tanto edipiano? Não nos esqueçamos de que Cupido só é Cupido por causa de sua mãe, Vênus, deusa do Amor e da Beleza – em rápidas e arriscadas palavras, é absurdo enunciar que Cupido, por excelência, é um caso formidável de edipismo infinito?⁶

Se a mão do poeta penetra corpo alheio, o dedo de Amor terá penetrado seus olhos. A palavra “desengano”, no penúltimo verso do poema, tem sentido expansivo: o contrário de engano, ou seja, a dura perda da ilusão, mas também esclarecimento, ao menos da própria condição cega. Mas o “desengano” é “justo”, no sentido de “justamente”, “precisamente”, mas o que lemos é “justo”. Logo, como já rascunhei, temos uma frincha para ler o “desengano” como adequado, talvez até correto, no mínimo, adequado. Cogitando uma imagem em movimento, quase cinematográfica, o “desengano” torna-se espacial, pois poeta e Amor estão “no meio” dele. É evidente que se pode estar “no meio” de um tormento, de uma

⁶ Estou, obviamente, misturando mito e Freud nessa suspeita.

angústia, de um êxtase, mas é instigante pensar “no meio” do espaço desengano, onde o olho do poeta é vazado por Amor. Assim, o poeta Tomé faz as vezes de Cristo, como se Amor precisasse penetrá-lo para que a ética e a estética da paixão se confirmassem.

A adequação, intuo, é o haver desengano, a condição paciente do poeta cegado e os corpos que se chocam no poema. Pensando em destra e sinistra, o corpo, suposto e imaginado, da amada, encarna, digamos, um amor destro – nesse caso, imaginar é cogitar, mas não deixa de ser esboçar uma imagem. Já um Amor corporificado num “moço cego” que penetra o olho cantor não deixa de abrir margem para um amor sinistro, pois a imagética põe no palco dois corpos masculinos, em cenário escuro, altamente propício para derivas e devires cheios do erotismo de um Cupido que ama à direita e à esquerda.

No retrato do Camões preso, a mão esquerda tem uma peça (ou um buraco?), a direita uma travessa (ainda?) sem comida. Agora eu desconfio com mais intensidade de que é um tanto crística a possibilidade de moeda e/ou ferida, também a de meter o dedo, ou a mão, e decerto é altamente poética, num sentido pessoano e indesculpavelmente sujo, o talento daquele objeto, ou vazio. Vazias são as galinhas que o Senhor de Cascais não deu a Camões, quer dizer, as galinhas decerto estão cheias de seus órgãos, mas vazio está o estômago do poeta que só recebeu meia ave, com “apetitos para as mais”. Vazio, porque cheio de espaço, está o espaço em que se movem os corpos do poeta, de Amor, da amada (?). Vazio é o espaço que o poema nos permite ocupar, caso saibamos nos deixar enlear e cegar.

A questão das duas mãos de Camões é potencialmente infinita – espada e pena, mentira e verdade, engano e desengano, crença e desejo... Como retrato final, imagino um poeta que mantém uma das mãos no seio da amada, ou do amado, e, com a outra, come uma coxa de galinha, enquanto passeia pelo meio do desengano e se choca com as paredes de um ambiente escuro.

Subjugar-se, bem alimentado, ao desejo, já o disse, se não é bem, é bom.

Referências

- BÍBLIA. *Novo Testamento: os Quatro Evangelhos*. Trad. Frederico Lourenço. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.
- CAMÕES, Luís de. *Rimas*. Ed. Álvaro J. da Costa Pimpão. Coimbra: Almedina, 2005.
- GRAÇA MOURA, Vasco. *Retratos de Camões*. Lisboa: SPAutores; Guerra e Paz, 2014.
- HELDER, Herberto. *Poesia toda*. Lisboa: Assírio & Alvim, 1996.
- HELDER, Herberto. *Poemas completos*. Porto: Porto Editora, 2014.
- HORTA, Maria Teresa. *Ambas as mãos sobre o corpo*. Lisboa: Europa-América, 1972.
- JORGE, Luiza Neto. *Poesia*. 2. ed. Lisboa: Assírio & Alvim, 2001.
- MAFFEI, Luis. *Coisas que juntas se acham – com Camões*. Rio de Janeiro: Oficina Raquel, 2025 (no prelo).

MARNOTO, Rita. Comentário a “Cinco galinhas e meia”. In. MARNOTO, Rita (org.). *Comentário a Camões: sonetos, redondilhas*. Coimbra: Centro Interuniversitário de Estudos Camonianos; Genève: Centre d'Études Lusophones, 2016. v. 4, p. 55-61.

SENA, Jorge de. *Antigas e novas andanças do demônio*. 4. ed. Lisboa: Edições 70, 1984.

Recebido em 13 de março de 2025.

Aprovado em 21 de maio de 2025.

Resumo/Abstract

Camões destro, Camões sinistro: nãa mão sempre o quê? E noutra, o que mais?

Luis Maffei

A poesia de Luís de Camões se caracteriza por trabalhar, muitas vezes de modo dialético, alguns pares. Um deles, não necessariamente explorado à exaustão pelo poeta, mas aberto a uma leitura atenta, é o das duas mãos. A imagem do próprio poeta, com suas mãos em papel importante, é objeto de um dos mais famosos retratos que Camões mereceu – nele, é tematizada uma necessidade vital muito básica, que o poeta faz conviver, em sua obra, com algumas nobrezas, sobretudo a da experiência amorosa. O que está em jogo, na fome de alimento e no desejo, é o corpo. Por isso, ler imagens-chave do soneto “Bem sei, Amor, que é certo o que receio”, especialmente a imagem da mão no seio, em articulação com outros momentos da poesia camoniana, pode ser uma porta (giratória) de entrada para zona significativa dessa obra.

Palavras-chave: Camões, amor, corpo, mão, seio.

Right- and left- handed Camões, sinister Camões: in one hand always what? And in the other, what else?

Luis Maffei

Luís de Camões' poetry is characterized by working, often in a dialectical manner, with some pairs. One of them, not necessarily explored exhaustively by the poet, but open to careful reading, is that of the two hands. The image of the poet himself, with his hands in an important role, is the subject of one of the most famous portraits which Camões deserved – in it, a very basic vital need is thematized, which the poet makes coexist in his work with some nobler ones, especially that of the experience of love. What is at stake, in hunger for food and in desire, is the body. Therefore, the reading of key images in the sonnet “Bem sei, Amor, que é certo o que receio”, especially the image of the hand on the breast, in conjunction with other moments of Camões' poetry can be a (revolving) door to a certain significant area of this work.

Keywords: Camões, love, body, hand, breast.