



## SILÊNCIO E POESIA NA CONFIGURAÇÃO DO RETRATO FEMININO CAMONIANO

Nágela Neves da COSTA<sup>1</sup>

**RESUMO:** Este artigo ocupa-se da leitura dos textos literários do poeta Luís Vaz de Camões, *Menina dos olhos verdes* e *Aquela cativa*, visando à identificação dos retratos femininos, a partir da combinação de palavras e silêncios. Para este estudo, considerou-se os pressupostos de Orlandi (2007), Steiner (1966), Nasio (2010) e Tofalini (2013) sobre o silêncio. Ao final, observa-se que o retrato feminino construído por Camões, em seus versos, tornou-se compreensivo ao leitor pela capacidade linguística de apreender os silêncios e as palavras. Identifica-se, assim, nos textos poéticos, dois perfis femininos, que se distinguem quanto aos aspectos físico e psicológico. Em relação ao aspecto físico, tem-se a menina dos olhos verdes, cabelos loiros, pele alva e a mulher dos olhos escuros, pele negra e cabelos pretos. Quanto aos aspectos psicológicos, tem-se a configuração do retrato de uma mulher rebelde e insubmissa às vontades do homem, bem como o retrato de uma mulher dócil, obediente e submissa.

**PALAVRAS-CHAVE:** Camões. Silêncio. Olhos. Mulher.

### SILENCE AND POETRY IN THE CONFIGURATION OF THE CAMONIAN FEMALE PORTRAIT

**ABSTRACT:** This article deals with the Reading of the literary texts of the poet Luís Vaz de Camões, *Green eyed girl* and *That captive*, aiming identify the female portraits, from the combination of words and silence. For this study, we considered the assumptions of Orlandi (2007), Steiner (1966), J D Nasio (2010) e Tofalini (2013) about the silence. At end, it is observed that the female portrait, built by Camões, in his verses, became understanding to the reader by the linguistic ability of learn the silence and the words. Thus, it is identified in the poetic texts two female profiles, which are distinguished as the physical and psychologic. Regarding the physical aspect, there is the green eyed girl, blond hair, White skin and the woman with dark eyes, black skin and black hair. As for the psychological aspects, there is the configuration of the female portrait as rebel and insubstantial to the man's will, as well as the portrait of a docile, obedient and submissive woman.

**KEYWORDS:** Camões. Silence. Eyes. Woman.

---

1 Doutoranda em Letras pela Universidade Estadual de Maringá, Brasil – PA. Mestra em Letras pela Universidade Estadual de Maringá, Brasil – PA. Colaboradora da Produção Digital da UNICESUMAR, Brasil – PA. Endereço eletrônico: <nagelaneves.costa@gmail.com>.

## INTRODUÇÃO

Na linha de pesquisa literatura e historicidade, a nossa proposta é estudar as interfaces da linguagem lírica camoniana na reconstituição do retrato feminino, a partir das manifestações simbólicas do silêncio, elemento que integra o texto literário, instituindo-lhe sentido. As pesquisas desenvolvidas pela crítica especializada, voltadas à produção poética renascentista, permitiu-nos a idealização de um trabalho interdisciplinar, envolvendo a cultura e a literatura clássica bem como o contexto em que viveu o poeta Luís Vaz de Camões.

O Renascimento, período em que viveu o artista, promoveu uma ruptura com os moldes eclesiásticos, estabelecidos durante os anos medievais. Na pintura e na escultura, ampliaram-se os temas, e o interesse, nesse momento, era representar situações da vida terrena: o trabalho, os interiores dos palácios, os retratos de nobres. Os temas religiosos também sofreram mudanças significativas, as figuras bíblicas ganharam formas humanas mais vigorosas, e a nudez dos corpos tornou-se explícita. A mitologia greco-romana reaparece como tema das obras. Desse modo, instaurou-se uma arte voltada à realidade imediata, que não se associou, necessariamente, a um plano transcendental. A principal novidade do Renascimento, portanto, foi a redescoberta do Homem e da Natureza.

Na arte literária, a visão religiosa medieval deixou espaço para as emoções e as experiências humanas, retratadas por meio de uma linguagem que buscou o belo, utilizando-se da harmonia e do equilíbrio. Na poesia, para atingir essa perfeição, propôs-se a sofisticação dos aspectos formais, a construção dos versos e das estrofes; a padronização das rimas; o emprego das figuras, como a comparação e a metáfora, as antíteses e as inversões, tudo parece arquitetado, minuciosamente, por um artesão, que soube moldar a linguagem às necessidades do tema e à vontade de fazer das palavras algo belo.

É inegável, por isso, a beleza lírica dos versos camonianos, o poeta soube combinar com destreza dois elementos imprescindíveis para a construção de sua lírica, a saber, a palavra

e o silêncio. Estes, segundo Tofaline (2013), transformam a linguagem em “veículo de expressão”, pois, nessa dialética, entre o dito e o não dito, emerge a significação do tecido textual, que permite ao leitor a compreensão total do texto. Questiona-se, porém, como é possível ao leitor perceber o silêncio em face da composição verbal do texto literário. Para Orlandi (2007), o silêncio pode ser percebido, indiretamente, por meio de “pistas”, que são elas: “a historicidade do texto” e “os processos de construção dos efeitos de sentido” (ORLANDI, 2007, p. 47).

Dessa forma, na leitura dos textos poéticos *Menina dos olhos verdes* e *Aquela cativa*, privilegamos as ocorrências do silêncio e suas possibilidades significativas, visando apresentar o processo de construção do retrato feminino, por meio do levantamento das palavras e expressões referentes à mulher, bem como a combinação dos elementos que sugerem o silêncio na poesia. Desse modo, em um primeiro momento, discorreremos sobre a relação entre poesia e silêncio e, posteriormente, tratamos da análise dos textos literários citados acima.

## A POESIA E O SILÊNCIO

Em um primeiro momento, é válido discutirmos o nosso objeto textual, isto é, o poema, enquanto materialidade literária, e a sua relação com a poesia, elemento revelador de um estado íntimo e de uma subjetividade. Nessa relação, entendemos que o poema se manifesta como veículo da poesia, pois, nele, abriga-se a linguagem e a imagem poética. Isso significa que o poema carrega consigo a poesia e, somente, nele, ela “[...] se isola e se revela plenamente.” (PAZ, 2014, p. 22). O poema é, portanto, o elemento concreto da poesia lírica e resultado da capacidade do poeta, um experimentador, de combinar e transfigurar os elementos linguísticos. Como explica-nos Blanchot (1987, p. 35):

Sob essa perspectiva, reencontramos a poesia como um potente universo de palavras cujas relações, a composição, os poderes, afirmam-se, pelo som,

pela figura, pela mobilidade rítmica, num espaço unificado e soberanamente autônomo. Assim, o poeta faz da obra de pura linguagem, tal como o pintor não reproduz com as cores o que é, mas busca o ponto onde as cores não dão o ser. Ou ainda, [...], fazer do poema o que será, por ele mesmo, forma, existência e ser: obra. (BLANCHOT, 1987, p. 35)

A palavra, por sua vez, é quem “[...] transporta consigo a característica poética, a partir do instante em que produz efeitos ligados à conotação, musicalidade, sinonímia, figuração.” (JÚDICE, 1988, p. 11). Quando as palavras, porém, não dão conta de exprimir determinadas sensações, o poeta busca refúgio na mudez, assim, “[...] a verbalização do até então incomunicável, ocorre por algum milagre.” (STEINER, 1966, p. 59-60). Esse milagre é possível, porque o poeta utiliza modalidades capazes de transcender a linguagem, ou seja, de significar o que escapa à língua. Das três modalidades de transcendência apontadas por Steiner (1966), que ultrapassam a língua, a terceira modalidade é o silêncio (as demais, a luz e a música, respectivamente). Nesse sentido, a palavra não se apresenta sozinha, junto a ela, também, encontra-se o silêncio, como explica Tofalini (2013, [s. p.]):

As palavras [...] se apresentam repletas de silêncio, transpiram silêncio, produzem silêncio. Todavia, o silêncio não vem de fora para transfixá-las, ao contrário, elas habitam a moradia do silêncio e é dele que elas emergem, e uma vez tendo expressado, caem novamente na imensidão do silêncio, não sem antes significarem e comunicarem. (TOFALINI, 2013, [s. p.] )

O silêncio, no entanto, não “[...] são as palavras silenciadas que se guardam no segredo, sem dizer. O silêncio guarda um outro segredo que o movimento das palavras não atinge.” (BOT, 1984 *apud* ORLANDI, 2007, p. 70). Esse silêncio, necessário à linguagem poética, estabelece outro código de significação, que permite ao artista expressar de forma “singular e individual” a “força vital da criação inconsciente”. Nesse sentido, J. D. Nasio (2010), ao tratar do *Silêncio na psicanálise*, afirma que “dentre todas as manifestações humanas, ele continua

sendo aquela que, de maneira muito pura, melhor exprime a estrutura densa e compacta, sem ruído nem palavra, de nosso inconsciente próprio”. Por isso, é válida a sugestão de Steiner (1966, p. 69), “[...] o ideal seria cada poeta ter sua própria linguagem, específica para sua necessidade expressiva; dada a natureza social e convencionalizada da fala humana, tal linguagem só pode ser o silêncio.”

Para Orlandi (2007, p. 41), o silêncio, como “[...] elemento constitutivo de sentido”, é necessário à significação do texto, não é, porém, visível e interpretável, pois é “[...] a historicidade inscrita no tecido textual que pode “devolvê-lo”, torná-lo apreensível, compreensível.” (ORLANDI, 2007, p. 60). Esses apontamentos levam-nos a concluir que toda criação poética se constitui, essencialmente, da linguagem do silêncio, o que torna uma composição literária singular e significativa, como a poesia de Camões, para os leitores de todos os tempos. Por isso, seus versos são lidos e interpretados, porque, utilizando-se com destreza das palavras e do silêncio, em uma combinação sincrônica, “[...] fala às ansiedades, aos conflitos e aos amores de toda a gente.” (TORRALVO; MINCHILLO, [s. d.], p. 31).

Observamos, portanto, que a unidade sonora é, apenas, um dos aspectos que constitui o poema. Junto dela, outros elementos corroboram para criação dessa forma literária, inclusive o silêncio. Segundo Candido (2006, p. 44), a camada sonora “[...] é na poesia elemento dependente de outras, e sobretudo do próprio sentido das palavras, que são o elemento diretor.”. Nessa perspectiva, Staiger (1997, p. 21-22), também, explica que “[...] a indicação das relações sonoras isoladas está fadada a decepcionar [...]”, assim, [...] o valor dos versos líricos é justamente essa unidade entre a significação das palavras e sua música.”

Entre as possibilidades de recursos fônicos exploradas pelos poetas, encontramos a rima como elemento principal. Sua função, segundo Antonio Candido (2006, p. 62-63), “[...] é criar a recorrência do som de modo marcante, estabelecendo uma sonoridade contínua e nitidamente perceptível.”. Quanto ao ritmo, recorreremos à definição de Paz

(2914, p. 63): “[...] o poema é um conjunto de frases, uma ordem verbal baseada no ritmo.”. A ele subordinam-se todos os outros elementos sonoros. Pelo ritmo, de acordo com Candido (2006, p. 67), tem-se “[...] uma forma de combinar as sonoridades das sílabas do poema.”. Desse modo, ritmo é “uma alternância de sons” que se apresenta na música, no poema, ou, ainda, pode ser definido como “[...] uma manifestação da simetria ou da unidade criada pela combinação de formas.”, perceptível nas artes plásticas (CANDIDO, 2006, p. 67-68). Dessa ideia, também, compartilha Said Ali (1949, p. 11), ao confirmar que “[...] o ritmo é o que nos impressiona quer a vista, quer o ouvido, pela sua repetição frequente com intervalos regulares.”. Seu valor na arte, no entanto, não se refere somente ao aspecto estético, mas também ao semântico. “Todo ritmo é sentido de algo. Então, o ritmo não é exclusivamente uma medida vazia de conteúdo, mas uma direção, um sentido.” (PAZ, 2014, p. 64).

Ligado ao ritmo, encontra-se o metro que, em poucas palavras, pode ser definido como o número de sílabas poéticas que compõem o verso. Essa simples definição, no entanto, pouco ou nada demonstra sobre o verdadeiro valor estético e semântico do metro, para a construção do ritmo. Segundo Candido (2006, p. 93), na poesia metrificada, observa-se “um efeito do ritmo variado na unidade do metro”. Além disso, ele fornece ao ritmo limites e apoio, a fim de que esse possa criar a modulação necessária para a construção da expressividade do verso.

Na poética de Camões, diversos são os tipos de metros explorados pelo poeta, nos textos escritos em *medida velha*, por exemplo, têm-se os versos em redondilha maior (sete sílabas métricas) e redondilha menor (cinco sílabas métricas), porém, nos textos em *medida nova*, o poeta dá a preferência aos versos decassílabos e suas variações. Nos sonetos, predominam os versos decassílabos, acentuados nas sexta e décima sílabas. Nas canções, além dos versos decassílabos, “[...] o poeta combina ainda versos de seis sílabas com os dez,

[...], apresentando os versos hexassílabos com acentuação dominante na segunda e sexta sílaba” (AZEVEDO FILHO, 2011, p. 593). Nas odes, ajusta, novamente, versos decassílabos e hexassílabos. Nas oitavas líricas, prevalecem os versos decassílabos heroicos e sáficos. As elegias, bem como as éclogas, o poeta as cultiva em *terza* rima italiana, com o uso dos versos decassílabos. Nas redondilhas, no entanto, nas quais se inserem cantigas, vilancete, cartas, motes, voltas, esparsas e trovas, Camões explorou os versos de cinco e sete sílabas, com variável esquema de rimas.

A seguir, analisamos os textos literários em seus aspectos formais e temáticos, buscando, especialmente, as ocorrências de silêncio e as suas significações para a construção do retrato feminino, na poesia camoniana. Para nos auxiliar nessa análise interpretativa, consideramos, especificamente, os pressupostos de Orlandi (1997), que distinguem as diversas formas do silêncio.

#### A CONFIGURAÇÃO DO RETRATO FEMININO

Selecionamos, para a leitura e análise do retrato feminino, construído a partir de palavras e expressões de silêncio, a poesia camoniana escrita em *medida* velha, a saber: *Menina dos olhos verdes*, considerada parte integrante do sistema literário e das *Rhythmas* (*Rimas*), desde 1598. Desse modo, em primeiro momento, faremos uma leitura estrutural das redondilhas, buscando identificar as ocorrências do silêncio intrínsecas a ela. Vejamos:

MOTE ALHEIO  
*Menina dos olhos verdes,*  
*Por que me não vedes?*

VOLTAS  
Eles verdes são,  
e têm por usança  
na cor esperança  
e nas obras, não.



Vossa condição  
não é de olhos verdes,  
por que me não vêdes.

Isenção a molhos  
que eles dizem terdes,  
não são de olhos verdes,  
nem de verdes olhos.  
Sirvo de gíolhos  
e vos não me credes,  
por que me não vêdes.

Havia de ser,  
por que possa vê-los,  
que uns olhos tão belos  
não se hão de esconder.  
Mas fazeis-me crer  
que já não são verdes,  
por que me não vêdes.

Verdes não o são  
no que alcanço deles;  
verdes são aqueles  
que esperança dão.  
Se na condição  
está serem verdes,  
por que me não vêdes? (CAMÕES, 1994, p. 17-18).

Trata-se de um vilancete, forma fixa, com um mote de dois versos e quatro Voltas ou Glosas de sete versos cada. O verso, esteticamente, possui cinco sílabas (redondilha menor), com exceção do primeiro verso do mote que possui sete sílabas. Quanto às rimas, apresenta o seguinte esquema: AB/CDDCCAB, exceto na segunda Volta que se apresenta em CAACCBB, havendo, portanto, rimas interpoladas e emparelhadas. No decorrer da leitura, entende-se que a unidade forma/conteúdo apresenta um jogo de homônimos, verdes (verbo) e verdes (adjetivo), e um jogo de parônimos, verdes (cor) e verdes (verbo ver); vê-los (verbo ver) e belos (adjetivo). Depreende-se dessa estrutura o “silêncio fundador” ou “fundante” que, segundo Orlandi (2007, p.70) “é o



princípio de toda significação”. Esse silêncio não se define pela ausência de palavras ou sons, pois, ele não está entre as palavras, mas nas palavras. Esclarece a autora:

Assim, em face do discurso, o sujeito estabelece necessariamente um laço com o silêncio; mesmo que esta relação se estabeleça em um nível totalmente consciente. Para falar, o sujeito tem necessidade de silêncio, um silêncio que é fundamento necessário ao sentido e que ele reinstaura falando. (ORLANDI, 2007, p. 71)

Desse modo, o silêncio se instaura na estrutura do texto e revela o contraste entre a cor verde dos olhos da menina e o desencanto da não correspondência amorosa. Isso se dá no poema, do seguinte modo: (1) pelo jogo, já referido, de parônimos e homônimos; (2) pela insistência na oposição aparência e realidade, isto é, a “cor” verde dos olhos sugere esperança, mas “as obras” são reveladoras da indiferença, “isenção” da amada. Isso vemos nos versos: “Eles verdes são,/ E têm por usança / Na cor esperança /E nas obras, não / vossa condição/ não é de olhos verdes,/ por que me não vedes”. Também, (3) pelo realce do sofrimento do sujeito lírico, que serve a menina “de gíolhos”, numa atitude de adoração silenciosa petrarquista, esse gesto lembra as cantigas de amor, pela posição de superioridade e indiferença da mulher. Nos versos, “Isenção a molhos/Que eles dizem terdes,/ Não são de olhos verdes,/Nem de verdes olhos./ Sirvo de gíolhos/ E vos não me credes,/Porque me não vedes”. Ainda, (4) pelo uso da interrogativa, que realça o drama e a inquietação do sujeito lírico: “Por que me não vedes”, o segundo verso do mote repetido no fim de cada volta, ou seja, quatro vezes; (5) pela reiteração obsessiva da ideia de recusa pelas palavras de sentido negativo: onze vezes a palavra “não” seguida de “nem”, “isenção” e “esconder”; (6) pelas expressões metafóricas: “sirvo de gíolhos”; “por que não me vedes”.

A partir do levantamento apresentado, visíveis na estrutura do texto, evidencia-se o sofrimento do sujeito lírico, revelado pelas insistentes perguntas: *por que me não vedes?*

significam a indiferença da menina aos seus elogios. Além do constante questionamento, ocorre o contraste entre a cor verde dos olhos, que não transmite a esperança do seu amor. O leitor, desse modo, perceberá que o silêncio está contido na simbologia da cor verde, nesse caso, não significando esperança, mas uma sensível indiferença (“isenção a molhos”), que entristece e desanima o eu-lírico. O silêncio pôde ser também percebido pelo levantamento das expressões negativas (não, nem) e sua posição de inferioridade “sirvo de gíolhos”, contrastando-se à indiferença da menina que não o quer ver, olhar.

Na segunda volta, para explicar esse comportamento perante um coração que se rende de joelhos, novamente, a cor verde desmente o direito ao uso da liberdade: “Isenções a molhos”, conceito de liberdade que no texto significa desprezo e não acolhimento. “Isenção a molhos/ Que eles dizem terdes,/Não são de olhos verdes,/Nem de verdes olhos./ Sirvo de gíolhos/ E vos não me credes,/ Porque me não vedes”. Nesse conflito entre os valores do amor e da liberdade, para o poeta, o primeiro é que deveria vencer.

Na terceira volta, há a insistência entre *o ver* e *o verde*, que surge a partir do equívoco da paronímia e o desmentido de os olhos serem verdes e de não o notarem, daí a presença da atitude silenciosa de desprezo pelo sujeito-lírico. Nesta etapa da leitura do texto, observamos a presença do silenciamento proposto pela personagem, diante da insistência interrogativa do cavalheiro: “Por que me não vedes?”. Esse tipo de silêncio pode ser entendido como um silêncio de resistência: “[...] evidenciado nas vozes sociais reprimidas que se utilizam de mecanismos para possibilitar a manifestação de seus descontentamentos e de suas revoltas, em vista dos estados de perturbação, de confusão e de caos, mesmo sem fazer uso de palavras – no silêncio.” (TOFALINI, 2013, [s. p.]).

Do mesmo modo, observamos que a personagem não utiliza palavras, mas seus olhos refletem todo o desprezo pelo eu-lírico. Os elogios aos olhos, feitos pelo eu-lírico, tornam-se, neste caso, insignificantes diante do silêncio da mulher: “Havia de ser, / Por que

possa vê-los, /Que uns olhos tão belos/ Não se hão de esconder. / Mas fazeis-me crer/ Que já não são verdes, /Por que me não vedes”. Deste combate amoroso, podemos refletir sobre a escolha do eu-lírico masculino, o que diferencia a redondilha camoniana das cantigas de amigo, das quais o poeta recebeu influência. Nestas cantigas medievais, cantares de amigo, tem-se a voz do sujeito-lírico feminino. Na cantiga em análise, Menina dos olhos verde, o poeta opta pela voz do sujeito masculino, silenciando, assim, a voz feminina. Essa escolha do poeta revela-nos a presença do silêncio, denominado por Orlandi, constitutivo, em que se opta por dizer “"X" para não (deixar) dizer "Y"” (ORLANDI, 2007, p. 76).

A relação entre o *dito* e o *não dito*, segundo Orlandi (2007), pode ser contextualizada sócio-historicamente. Desse modo, para finalizarmos a leitura do texto, recorreremos aos materiais históricos sobre o Renascimento e a concepção da mulher neste período, especialmente, na sua relação com a sociedade da época. O Renascimento é considerado um período de grandes transformações, principalmente, no que diz respeito à ciência, à tecnologia, às artes e à literatura. Contudo a obra *História das Mulheres*, conforme Duby e Perrot (1991), o que concerne à concepção do perfil feminino, liberdades e deveres, liga-se ao pensamento medieval, que se encontra enraizado no homem renascentista. A mulher no Renascimento era, ainda, dependente do homem, “[...] a partir do momento em que nasceste de um casamento legítimo, qualquer rapariga passava a ser definida pela sua relação com um homem.” (HUFTON, 1991, p. 23), pai, marido, irmão, filho, independentemente da classe social a que pertencessem, seus direitos e deveres estavam registrados no seguinte modelo:

O dever de um pai, segundo o modelo, era sustentar a filha até ela se casar, altura que ele mesmo, ou alguém em seu nome, negociava com o noivo o casamento de sua filha. No momento do casamento, o marido esperava ser recompensado pelo facto de tomar como esposa uma dada mulher e o contributo desta era decisivo para o estabelecimento do novo lar. A partir de então, porém, o marido era responsável pelo bem-estar da mulher (HUFTON, 1991, p. 23-24).

Em sua maioria, as mulheres contraíam matrimônio, segundo o modelo dominante (por meio de um dote). Havia também aquelas que não se casavam, isso acontecia em maior proporção na aristocracia. No século XVIII, mais de um terço dessas mulheres permaneciam solteiras, o que era conveniente às famílias, permitindo-lhes o acúmulo de bens, uma vez que não precisavam se desfazer em prol do casamento das filhas. Segundo Hufton (1991, p. 44), “[...] casava-se uma ou duas filhas para criar laços e posições, mas o resto das filhas da família ficava em casa ou, mais tarde, instalava-se em propriedades modestas que, após a sua morte, revertiam de novo para a família.”. O autor explica que os homens de ascendência nobre poderiam casar com mulheres plebeias ricas, já para as mulheres era uma desonra, para si mesma e sua família, casar-se com homens de classe inferior, pois a mulher adquiria o estatuto social do marido.

Associando a situação social e familiar da mulher renascentista ao silenciamento da voz feminina no poema, podemos deduzir que a indiferença da donzela também pode ser explicada além da questão amorosa do eu-lírico, que revela a cor de seus olhos como cor da esperança, que não se confirma. Se para a mulher e sua família era uma desonra casar-se com homens de classe inferior, pois a mulher adquiria o estatuto social do marido, a menina dos olhos verdes ou poderia pertencer à nobreza, daí sua indiferença e desprezo pelo eu-lírico, um poeta, que não era nobre, ou a tensão existente entre o *verde* e o *não ver* significa a indiferença e a insubmissão da mulher aos anseios do homem, contrariando, assim, as expectativas do sujeito-lírico que espera ser correspondido.

A última volta confirma a linha de pensamento e as conclusões acima expostas. Partindo-se do símbolo cromático do verde, termina o texto com uma interrogação interpelativa que se repete ao longo de todo o poema, expressando o desejo de uma chama de esperança e expectativa: “Verdes não o são / No que alcanço deles;/ Verdes são aqueles /



Que esperança dão./ Se na condição/ Está serem verdes, / Por que me não vedes?”. O vilancete apresentou, assim, um jogo paronímico e polissêmico entre o adjetivo *verdes* e a forma da segunda pessoa do presente do indicativo do verbo *ver* (*vedes*), o que não deixa o leitor indiferente à presença do silêncio que se manifesta na forma e na sutileza dos versos camonianos.

A temática dos olhos pode ser estudada também nos versos das Trovas:

#### TROVAS

*a ua cativa com que andava  
d' amores na Índia, chamada Bárbara*

Aquela cativa  
que me tem cativo,  
porque nela vivo  
já não quer que viva.

Eu nunca vi rosa  
em suaves molhos,  
que para meus olhos  
fosse mais fermosa.

Nem no campo flores,  
nem no céu estrelas,  
me parecem belas  
como os meus amores.

Rosto singular,  
olhos sossegados,  
pretos e cansados,  
mas não de matar.

Ua graça viva,  
que neles lhe mora,  
para ser senhora  
de quem é cativa.



Pretos os cabelos,  
onde o povo vão  
perde opinião  
que os louros são belos.

Pretidão de Amor,  
tão doce a figura,  
que a neve lhe jura  
que trocara a cor.

Leda mansidão  
que o siso acompanha;  
bem parece estranha,  
mas bárbara não.

Presença serena  
que a tormenta amansa;  
nela enfim descansa  
toda a minha pena.

Esta é a cativa  
que me tem cativo,  
e, pois nela vivo,  
e força que viva  
(CAMÕES, 1994, p. 89-90).

Nesse poema, composição de cinco estrofes de oito versos cada, em redondilha menor, com rimas em ABBA/ CDDC, interpoladas e emparelhadas: cativa...viva; cativo/vivo etc., temos aliado à temática dos olhos o retrato da mulher amada, presumivelmente, indiana de tez, olhos e cabelos negros: “olhos sossegados, /pretos e cansados”; “Pretos os cabelos”. Como na cantiga, *Menina dos olhos verdes*, este poema lírico apresenta a preferência do poeta pelo uso da voz masculina. Novamente, tem-se o silenciamento da mulher, evidenciando o olhar masculino para a figura feminina. Neste sentido, podemos afirmar que, tanto na primeira cantiga como nessa, o retrato feminino se configura a partir da perspectiva

do homem. “Eu nunca vi rosa/ em suaves molhos,/ que para meus olhos/ fosse mais fermosa”. Aos olhos do eu-lírico, portanto, comparando as duas composições, observou-se que os olhos verdes da menina refletem indiferença e insensibilidade, contrapondo-se aos olhos pretos, doces e graciosos da Bárbara.

Na primeira leitura de *Aquela cativa*, observamos que o olhar do homem sob a mulher se dá por meio da intensidade dos sentimentos do sujeito, realçado pelo uso de determinados recursos estilísticos, como: (1) o uso de trocadilhos: cativa/cativo e vivo/viva; (2) a antítese entre a posição social (cativa) e a ascendência na relação amorosa (senhora *versus* cativa): “para ser senhora / de quem é cativa”; (3) a hipérbole que encarece a beleza feminina: “que a neve lhe jura/ que trocará a cor”; (4) a metáfora que também exalta a beleza de Bárbara: “Eu nunca vi rosa”, “nem no campo flores/ nem no céu estrelas”, “presença serena/ que a tormenta amansa”, “tão doce a figura”; (5) a comparação que salienta os dotes físicos da mulher e os sentimentos do sujeito: “Nem no campo flores,/ nem no céu estrelas,/ me parecem belas/ como os meus amores”; (6) a personificação: “que a neve lhe jura/ que trocará a cor”; (7) a adjetivação expressiva: suaves, fermosa, belas, singular, sossegados, pretos e cansados, doce, leda, estranha, serena etc. Desse modo, da figura de Bárbara depreende-se a imagem da doçura e serenidade, conseguida por meio da excessiva caracterização física e psicológica da personagem. Vejamos:

1. a suavidade da sua beleza (versos 5-8):

Eu nunca vi rosa  
em suaves molhos,  
que para meus olhos  
fosse mais fermosa.

2. a singularidade do rosto e o sossego do olhar (versos 13-16):

Rosto singular,



olhos sossegados,  
pretos e cansados,  
mas não de matar

3. a sua doce figura suscita na neve o desejo de mudar de cor (versos 25-28):

Pretidão de Amor,  
tão doce a figura,  
que a neve lhe jura  
que trocara a cor.

4. a mansidão, a alegria e sensatez (versos 29-30):

Leda mansidão  
que o siso acompanha”.

5. a serenidade da sua presença refreia a dor e tranquiliza o sujeito (versos 33-36):

Presença serena  
que a tormenta amansa;  
nela enfim descansa  
toda a minha pena.

O levantamento dos elementos estilísticos do texto ressalta a voz e o olhar do eu-lírico, o que permite a construção de alguns aspectos físicos e psicológicos da personagem feminina. Por outro lado, o silenciamento da mulher pode promover a configuração de outro retrato psicológico. Lembremos que silêncio constitutivo se forma quando se diz uma coisa, silenciando outra. Assim, no primeiro verso: “Aquela cativa”, a palavra “cativa” poderia ser facilmente substituída por “submissa”, “escreva”. Depreende-se daí o retrato de uma mulher submissa ao homem (pai, marido), obedecendo ao modelo feminino apreciado, ensinado e esperado pela sociedade renascentista. Além disso, diferentemente da cantiga analisada anteriormente, nesta, o eu-lírico se mantém em uma relação de superioridade com a mulher, uma bárbara, uma escrava. Essa relação só se torna igualitária, quando se refere ao Amor.



Esse modelo psicológico (de mulher dócil, submissa) aproxima-se do modelo petrarquista. Foi herdado do convencionalismo cortesão da lírica provençal (Cantigas de Amor) e do desenvolvimento da poesia italiana do *dolce stil nuovo* (o doce estilo novo), chegando aos poetas da Península Ibérica através de influências de poetas petrarquistas dos séculos XV e XVI, originando uma imitação rigorosa (a mimese e a verossimilhança) da teoria que exaltava os dotes femininos, seguindo o modelo de Laura, a mulher amada por Petrarca. A lírica trovadoresca portuguesa exerceu também grande influência sobre a composição de Camões. As Cantigas de Amigo, por exemplo, apresentam como característica feminina a mesma docilidade e vivacidade encontrada na figura de Bárbara (ou Bárbara).

#### CONSIDERAÇÕES FINAIS

Na leitura completa dos textos poéticos, *Meninas dos olhos verde* e *Aquela cativa*, observou-se que o retrato feminino construído por Camões, em seus versos, tornou-se compreensivo pela capacidade linguística de apreender silêncios e palavras. Distinguem-se, assim, nos textos, dois perfis. Quanto ao aspecto físico: tem-se a menina dos olhos verdes, cabelos loiros, pele alva (segundo o modelo petrarquista) e a mulher dos olhos escuros, pele negra e cabelos pretos. Quanto aos aspectos psicológicos idealizados pelo poeta e observados pelas formas do silêncio: tem-se a configuração do retrato de uma mulher rebelde, indomável e insubmissa às vontades do homem, bem como o retrato de uma mulher dócil, obediente e submissa.

Camões foi um poeta de seu tempo, e os seus perfis femininos evidenciam o retrato social da mulher renascentista, que se mostra ora idealizado, ora verossímil com a época. O poeta expõe, dessa forma, as concepções, os padrões e os valores atribuídos à mulher, a partir da construção dos modelos apresentados. Essa temática, no entanto, não se restringe apenas à sociedade renascentista, ela se insere, perfeitamente, na atualidade, pois lançar luz à história das mulheres e as suas representações significa reconhecer a metade da população



humana. Desse modo, compreender os processos de significação do perfil feminino, que se mostra, hoje, tão distinto, ainda, faz-se necessário.

#### REFERÊNCIAS

ALI, M. S. *Versificação Portuguesa*. Prefácio de Manuel Bandeira. Brasília: Imprensa Nacional, 1949.

AZEVEDO FILHO, L. A. Métrica em Camões. In: AGUIAR E SILVA, V. (Coor). *Dicionário de Luís de Camões*. São Paulo: Leya, 2011. p. 592-599.

BLANCHOT, M. *O espaço literário*. Tradução de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.

CAMÕES, L. *Rimas*. Texto estabelecido e prefaciado por Álvaro Júlio da Costa Pimpão. Coimbra: Almedina, 1994.

CANDIDO, A. *O estudo analítico do poema*. 6. ed. São Paulo: Associação Editora Humanista, 2006.

DUBY, G.; PERROT, M. (org.). *História das mulheres: do Renascimento à Idade Média*. Tradução de Maria Helena Coelho. Lisboa: Afrontamento, 1991.

HUFTON, O. Mulheres, trabalho e família. In: DUBY, G.; PERROT, M. (Org.). *História das mulheres: do Renascimento à Idade Média*. Tradução de Maria Helena Coelho. Lisboa: Afrontamento, 1991.

NASIO, J. D. *O silêncio na psicanálise*. Tradução de Martha Prada e Silva. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2010.

ORLANDI, E. P. *As formas do silêncio: no movimento dos sentidos*. 6. ed. Campinas: Editora da Unicamp, 2007.

PAZ, O. *O arco e a lira*. Tradução de Ari Roitman e Paulina Wacht. 2. ed. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

STAIGER, E. *Conceitos fundamentais da poética*. Tradução de Celeste Àida Galeão. 3. ed. Rio de Janeiro: Edições Tempo Brasileiro, 1997.



STEINER, G. O poeta e o silêncio. *In: Linguagem e silêncio: ensaios sobre a crise da palavra.* Tradução de Gilda Stuart e Felipe Rajabally. São Paulo: Companhia das letras, 1966.

TOFALINI, L. A. B. Literatura e psicanálise: silêncios. *In: CONGRESSO NACIONAL DE LINGUAGENS EM INTERAÇÃO MÚLTIPLOS OLHARES, 4., 2013, Maringá. Anais [...].* Maringá: UEM, 2013. Disponível em: <http://www.dle.uem.br/conali2013/trabalhos/328t.pdf>. Acesso em: 18 out. 2020.

TORRALVO, I. F.; MINCHILLO, C. C. *Sonetos de Camões.* São Paulo: Ateliê, s. d.

---

Envio: Outubro de 2020.  
Aceito: Janeiro de 2021.