

# CAMÕES: RETRATOS EM DESCONCERTO

*Gilda Santos,  
da Universidade Federal do Rio de Janeiro*

*Para Cleonice Berardinelli  
retrato vivo de plenitude intelectual e humana*

*Ser descontente é ser homem.  
(F. Pessoa<sup>1</sup>)*

## 1 – ABERTURA

A “medida velha” de Camões está a merecer sérios estudos. Os camonistas, em sua imensa maioria, atraídos pelo brilho da épica e demais gêneros clássicos renascentistas, olham de relance, para as leves composições em redondilhas, presas à tradição peninsular oral.

*Leves mas não levianas.*

E nesta leveza talvez resida sua principal qualidade: aí reconhecemos os grandes temas e motivos de toda a lírica camoniana – o amor, o canto, o destino, o tempo, a morte, o desconcerto, sempre percebidos nas suas inquietantes contradições – só que pintados mais despojadamente, mais ludicamente, com os malabarismos verbais característicos do estilo engenhoso.

Ao focalizarmos aqui quadros do decantado “desconcerto” em três composições afins, pretendemos, ainda que parcelarmente, lançar mais luz sobre o rico painel da “medida antiga” e provar que nem só em tom maior, em tom

---

(1) PESSOA, Fernando. *Obra Poética*. Rio, Aguilar, 1969. p.84

grandiloquo e solene, Camões é o grande e profundo Camões, capaz de retratar como ninguém, para todo o sempre, as eternas verdades humanas.

## 2 – OS RETRATOS DE UM ÍNTIMO EM DESCONCERTO

Se aproximarmos estas duas composições camonianas em redondilhas<sup>1</sup>, imediatamente as semelhanças se nos revelam:

### MOTE SEU

De que me serve fugir  
de morte, dor e perigo,  
se eu me levo comigo?

### VOLTAS

5 Tenho-me persuadido,  
por razão conveniente,  
que não posso ser contente,  
pois que pude ser nacido.  
Anda sempre tão unido  
10 o meu tormento comigo  
que eu mesmo sou meu perigo.

E se de mi me livrasse,  
nenhum gosto me seria;  
que, não sendo eu, não teria  
mal que esse bem me tirasse.  
15 Força é logo que assi passe:  
ou com desgosto comigo,  
ou sem gosto e sem perigo.

Mote que lhe mandou o vizo-rei, na Índia, pera lhe fazer ãas voltas.

Muito sou meu inimigo  
pois que não tiro de mi  
cuidados com que naci,  
que põem a vida em perigo.  
Oxalá que fora assi!

---

(1) CAMÕES, Luís de. *Lírica completa*. Lisboa, Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1980. 3v. Org. de Maria de Lurdes Saraiva. v.1 – p.35 e p.248.

## VOLTAS PRÓPRIAS

Viver eu, sendo mortal,  
de cuidados rodeado,  
parece meu natural,  
que a peçonha não faz mal  
10 a quem foi nela criado.  
Tanto sou meu inimigo  
que, por não tirar de mi  
cuidados com que naci,  
porei a vida em perigo.  
15 Oxalá que fora assi!

Tanto vim a acrescentar  
cuidados, que nunca amansam  
enquanto a vida durar,  
20 que canso já de cuidar  
como cuidados não cansam  
Se estes cuidados que digo  
dessem fim a mi e a si,  
fariam pazes comigo;  
que pôr a vida em perigo  
25 o bom fora para mi.

Formalmente, as duas inserem-se na “medida velha” utilizada por Camões segundo os gêneros da Poesia Palaciana, tomados de empréstimo ao lirismo castelhano em voga nos fins do século XV. A primeira exemplifica um *vilancete* perfeito, a segunda é uma *cantiga*.

De imediato percebemos que ambas registram uma cisão interior, em que o *eu* se apresenta como possuindo em si seu próprio inimigo, o que é atestado pelos dois pares de rimas semânticas dos motes – perigo/comigo; inimigo/perigo. E também na abordagem desta temática as duas composições prendem-se à tradição: do *Cancioneiro Geral* de Garcia de Resende são sobejamente conhecidos o vilancete “Antre mim mesmo e mim” de Bernardim Ribeiro e a cantiga “Comigo me desavim” de Sá de Miranda<sup>1</sup>, onde localizamos igualmente essas três palavras-chave: perigo/comigo/i(ni)migo.

“De que me serve fugir” mereceu excelentes observações de Cleonice Berardinelli<sup>2</sup>, inicialmente confrontando-a com os poemas que acabamos de citar e depois propondo uma leitura do texto. Na impossibilidade de fazermos qualquer acréscimo substancial, transcrevemos a lição, a fim de reunir aqui o máximo de informações sobre o poema:

... de Sá de Miranda deve ter Camões utilizado as rimas *perigo/comigo*, além da própria palavra *perigo*, síntese da situação na cantiga mirandina, e que em Camões passa a ser ele mesmo: “eu Mesmo sou meu perigo”. E, complicando maneiristicamente o seu poema, ele analisa a sua possível *reação*, se *pudesse* livrar-se de si: não teria gosto. E por quê? Enquanto Bernardim e Sá de Miranda só falaram do *mal* que lhes veio, nosso Poeta joga com *mal/bem*, *gosto/desgosto*, sublinhando a cisão do pronome da

---

(1) Eis os textos, com a ortografia parcialmente atualizada:

Antre mim mesmo e mim  
não sei que s'alevantou,  
que tão meu inimigo sou.

Uns tempos com grand'engano  
vivi eu mesmo comigo,  
agora, no mor perigo,  
se me descobre o mor dano.  
Caro custa um desengano,  
e pois m'este nam matou  
quam caro que me custou!

De mim me sou feito alheio;  
antr'o cuidado e cuidado  
está um mal derramado,  
que por mal grande me veio.  
Nova dor, novo receio  
foi este que me tomou:  
assim me tem, assim estou.  
(B. Ribeiro)

Comigo me desavim,  
vejo-m'em grande perigo:  
não posso viver comigo  
nem posso fugir de mim.

Antes qu'este mal tivesse  
da outra gente fugia;  
agora já fugiria  
de mim, se de mim pudesse.  
Que cabo espero, ou que fim,  
deste cuidado que sigo,  
pois que trago a mim comigo  
tamanho inimigo de mim?  
(S. de Miranda)

(2) BERNARDINELLI, Cleonice. *Estudos Camonianos*. Rio, MEC, 1973. p.75-77 (Suprimimos as citações do texto em análise.)

primeira pessoa com a qualificação das suas metades e gerando ambiguidade: [texto] Veja-se como nos parece que se deve entender esta última volta, a partir do mote. Em: “me eu levo comigo”, podemos considerar que o pronome reto *eu* corresponde ao *eu* total, formado de *me* e *comigo*, que são levados juntos pelo *eu*. Na primeira glosa, o *eu* = *perigo*. Na segunda, *eu* seria igual a *não-eu* “não sendo eu”) se quebrasse a sua totalidade “se de mi me livrasse”), pois, privado da sua duplicidade, “não teria/ Mal que esse bem me tirasse”. E aqui está a ambiguidade de que falamos: são possíveis duas leituras deste verso, conforme se considere qual dos dois substantivos (mal/bem) é o sujeito ou o objeto direto. Assim, o que importa não é que se deva eliminar o *mal* (ou o *bem*) para obter a solução do problema, mas que não é possível unificar o ser humano, homogeneizá-lo: há que conservar-lhe a contradição essencial, embora esta também não leve a nenhuma solução tranquilizadora: [texto: v.15-17] Só no nível dos significantes repetidos parece haver oposição entre os dois últimos versos: *com/sem*, mas é esse mais um passo do Poeta no sentido de tornar opaco seu texto, para que melhor o vejamos em sua literalidade, e refletido nela, o próprio labirinto da psique humana: o que estes versos confirmam ao fim do poema é que: comigo ou sem mim “sem perigo”) não há gosto de viver (se Hauser conhecesse estes versos, não hesitaria em louvar-lhes os *concelli*). Permitimo-nos, nestas apreciações, estender ao humano em geral o que pareceria dever restringir-se à expectativa do Poeta; se o fizemos foi por termos encontrado dois versos que a isso nos autorizam: “não posso ser contente/ Pois que pude ter nascido” (vv. 6-7). A origem de tudo está em ter nascido. E isso ocorre a toda a gente.

Passando para a segunda composição, percebem-se no difícil mote mandado a Camões pelo vizo-rei da Índia, nitidamente, dois segmentos: os conceituais quatro primeiros versos e a desiderativa exclamação final. Esta, examinada com atenção, permite dois entendimentos, a saber: a) oxalá que eu tirasse de mim cuidados com que nasci; b) oxalá que os cuidados com que nasci pusessem a vida em perigo.

Na cabeça da primeira glosa, o poeta justifica, em versos que imediatamente nos recordam a Canção X<sup>1</sup>, a primeira leitura que apontamos: o poeta encontra no veneno dos cuidados em que vive o antídoto para o veneno dos cuidados com que nasceu. Portanto, fica implícito que, se tentasse tirar de si estes últimos, romperia o equilíbrio, a neutralização assim obtida.

Os versos restantes da primeira volta repetem, com ligeiras alterações lexicais e sintáticas os versos do mote. “Muito sou meu inimigo” agora ressurg

---

(1) CAMÕES, L. op cit. v. 3 p.62 – Transcrevemos os versos 64 a 67:  
Assi criado fui, por que bebesse/ o veneno amoroso, de minimo,/ que na maior idade beberia/ e, por costume, não me mataria./

intensificado em “Tanto sou meu inimigo”; a oração adjetiva relativa “que põem a vida em perigo” reaparece numa oração adverbial consecutiva “porei a vida em perigo”, deslocando, expressivamente, a função de agente do *pôr em perigo* dos cuidados para o *eu*, o que nos permite estabelecer uma equiparação entre os dois sujeitos (eu = cuidados).

Na segunda glosa, por ironia e masoquismo, não contente com os cuidados que já de sobejo possui, o eu-poemático ainda vem a acrescentar à sua vida mais cuidados, prova de que não se move a tirar de si os cuidados com que nasceu e de que tantos cuidados efetivamente não põem a vida em perigo. Os versos “que canso já de cuidar/ como cuidados não cansam”, atrás da maneirística construção em quiasmo e do belo efeito aliterativo, possuem uma ambiguidade que confunde os objetos da ação do segundo *cansar*: a) canso de cuidar como os cuidados não *se* cansam; b) canso de cuidar como os cuidados não *me* cansam. Assim, retoma-se a identificação eu = cuidados, que notáramos antes.

Os versos finais da cantiga centram-se na segunda interpretação dada à exclamação do mote: nada melhor se, de fato, tantos cuidados pusessem a vida em perigo, dando “fim a mi e a si”. A associação eu/cuidados reaparece aí, agora explicitamente. Portanto, *eu* e *cuidados*, apesar do antagonismo, liam-se de modo indissolúvel; não há como eliminar um sem eliminar outro. Eis a contradição essencial, o absurdo irremediável que já lêramos com outras palavras no primeiro poema: “Anda sempre tão unido/ o meu tormento comigo/ que eu mesmo sou meu perigo.”

Estamos assim, tanto num poema como noutra, diante do esquema dual, tão caro a Camões, e a que, sem dúvida, poderíamos associar estas observações de Maria Helena Ribeiro da Cunha:<sup>1</sup>

O esoterismo considera o número *dois* um número nefasto. Ele simboliza o conflito, a contraposição, a tensão não resolvida, a imobilidade momentânea pela igualdade das forças. E o sistema binário, segundo Cirlot, que implica no antagonismo de dois princípios em luta, tem a sua resolução num terceiro termo, o qual, em vez de anulá-los, obriga-os a atuar, alternativamente e, como num simbolismo alquímico, a manter-se em perpétua rotação.

Pois em Camões, o número dois assume uma fatalidade tão intensa em busca do terceiro termo, que eu diria a própria razão de ser da sua obra e do seu equilíbrio interno. É o simbolismo do próprio conflito camoniano, vital e estático. O Poeta é um homem entre a razão e o sentimento, o pagão e o religioso, a experiência vital e a informação acadêmica; enfim, há sempre duas realidades em confronto, e, por inferência, temo-lo a debater-se na angústia de verificar o desconcerto das coisas.

---

(1) CUNHA, Maria Helena Ribeiro da & PIVA, Luís. *Lirismo e epopéia em Luís de Camões*. São Paulo, Cultrix, 1980. p. 39

E já que se chega ao desconcerto, forma particular que em Camões tomou a tradição clássica do tópico do *mundo às avessas*, há que distinguir as suas manifestações: segundo Antônio José Saraiva<sup>1</sup>, uma primeira forma de desconcerto do mundo, social, seria “o fato objetivo de que os prêmios e castigos estão distribuídos desencontradamente”; uma segunda, metafísica, “a completa falta de sentido do afã incansável com que os homens de todas as categorias e qualidades se encaminham para o mesmo termo que é a morte” e “o terceiro aspecto do desconcerto do mundo é individual e subjetivo. Que é a fortuna, que é o caso, que é o tempo, que é a morte – a que o Poeta se vê sujeito?”

Evidentemente, é no âmbito desta última modalidade que inscrevemos nossas redondilhas e “nesta idéia de que a má fortuna não é um acidente, mas algo que é consubstancial ao poeta, que está nele”<sup>2</sup>, até nasce com ele, recordamos aqui várias outras composições camonianas como os sonetos “O dia em que nasci...”, “Erros meus, má fortuna...”, a Canção X, e mesmo outras redondilhas como a Glosa Primeira à regra mandada por D. Francisca de Aragão, onde ressurgem o nosso termo-chave *cuidados*:<sup>3</sup>

Tanto maiores tormentos  
foram sempre os que sofri  
daquilo que cabe em mi,  
que não sei que pensamentos  
são os para que nasci.  
Quando vejo este meu peito  
a perigos arriscados  
inclinado, bem suspeito  
que a cuidados sou sujeito:  
*mas porém a que cuidados?*

*Mutatis mutandis*, é a velha luta, previamente condenada ao fracasso, tal como aparece na tragédia grega, do homem contra a Fortuna, contra o seu destino de ser Homem. E, como na tragédia grega, leremos atrás desse *eu* em estado agônico, que tenta autopsicografias para definir sua identidade contraditória, o próprio gênero humano, no retrato de uma situação que lhe é intrínseca, sintetizada séculos mais tarde por Fernando Pessoa no verso de *Mensagem* que tomamos como epígrafe, mas dita aqui, engenhosamente, por Camões: “não posso ser contente,/ pois que pude ser nascido” ou “Viver eu, sendo mortal,/ de cuidados rodeado,/ parece meu natural”.

Mas atentemos melhor para o invencível antagonista com que se debate o *eu*: Se, mais uma vez, cotejarmos as duas composições em redondilhas ora

---

(1) SARAIVA, Antônio José. *História da cultura em Portugal*. Lisboa, Jornal do Foro, 1950. v.3 p.112, 113, 114

(2) *Ibidem*. p.114

(3) CAMÕES, L. *op. cit.* v.1 p.77

privilegiadas, não hesitaremos em identificar *tormento*, *mal* e *desgosto* do vilancete aos *cuidados* da cantiga, já que ambos os conjuntos se definem pelo sema de negatividade. Note-se porém que *cuidados*, que hoje “traduziríamos” coloquialmente por preocupações, deriva da forma latina *cogitatus*, do verbo *cogito*, *avi*, *atum* e portanto contém em si, etimologicamente (e a etimologia seria ainda mais viva ao tempo de Camões), o pensar, o refletir, o ponderar, ou seja, a reflexão, a racionalidade, a consciência.

Eis aí o supremo desconcerto: o homem desde o nascimento traz em si o germe da racionalidade que o impulsiona a buscar em tudo a ordem, a harmonia, o equilíbrio, o concerto, o porque, mas, paradoxalmente só encontra no mundo e, pior, em si mesmo, a desordem, a irracionalidade, o inexplicável, a des-razão. Por isso vive em conflito, por isso é seu inimigo, por isso vê-se em constante perigo, pois não há como fugir à própria consciência.

### 3 – UM RETRATO NOUTRO TEMPO, NOUTRA MOLDURA

Séculos mais tarde, na peça *Frei Luís de Souza* – incontestável obra-prima do teatro romântico português – Almeida Garrett<sup>1</sup>, retoma, com excepcional força dramática, o motivo do retrato camoniano. Provoquemos, pois, o diálogo intertextual:

MARIA – Pois não há profecias que o dizem? Há, e eu creio nelas. E também creio naquele outro que ali está; (*indica o retrato de Camões*) aquele teu amigo com quem tu andaste lá pela Índia, nessa terra de prodígios e bizarras, por onde ele ia... como é? ah, sim...

”Nua mão sempre a espada e noutra a pena...”

TELMO – Oh! o meu Luís, coitado! bem lho pagaram. Era um rapaz mais moço do que eu, muito mais... e quando o vi a última vez... foi no alpendre de S. Domingos em Lisboa – parece-me que o estou a ver! – tão mal trajado, tão encolhido... ele que era tão desembaraçado e galã... e então velho! velho alquebrado – com aquele olho que valia por dois mas tão sumido e encovado já, que eu disse comigo: “Ruim terra te comerá cedo corpo da maior alma que deitou Portugal!” – E dei-lhe um abraço... foi o último... Ele pareceu ouvir o que me estava dizendo o pensamento cá por dentro, e disse-me: “Adeus, Telmo! S. Telmo seja comigo neste cabo da navegação... que já vejo terra, amigo” – e apontou para uma cova que ali se estava a abrir. – Os frades rezavam o ofício dos mortos na igreja... Ele entrou para lá, e eu fui-me embora. Daí a um mês, vieram-me aqui dizer: “Lá foi Luís de Camões num lençol para Sant’Ana”. E ninguém mais falou nele.

---

(1) GARRETT, Almeida. *Obras*. Porto, Lello & Irmão, 1966. 2v. v.2 p.1110-1111



MARIA – Ninguém mais!... Pois não lêem aquele livro que é para dar memória aos mais esquecidos?

TELMO – O livro sim: aceitaram-no como o tributo de um escravo. Estes ricos, estes grandes, que oprimem e desprezam tudo o que não são as suas vaidades, tomaram o livro como uma coisa que lhes fizesse um servo seu e para honra deles. O servo, acabada a obra, deixaram-no morrer ao desamparo sem lhe importar com isso... quem sabe se folgaram? podia pedir-lhes uma esmola – escusavam de se incomodar a dizer que não.

#### 4 – OS DESCONCERTOS PROJETADOS NUM RETRATO

· Examinemos agora esta outra cantiga:<sup>1</sup>

##### MOTE

Retrato, vós não sois meu.  
Retrataram-vos mui mal:  
que, a serdes meu natural,  
fôreis mofino como eu.

##### GLOSA

- <sup>5</sup> Inda que em vós a arte vença  
o que o natural tem dado,  
não fostes bem retratado,  
que há em vós mais diferença  
que do vivo ao pintado.
- <sup>10</sup> Se o lugar se considera  
do alto estado que vos deu  
a sorte, que eu mais quisera  
se é que eu sou quem de antes era,  
*retrato, vós não sois meu.*
- <sup>15</sup> Vós na vossa glória posto,  
eu na minha sepultura;  
vós como bens, eu com desgosto;  
parecei-vos ao meu rosto,  
e não já à minha ventura.

---

(1) CAMÕES, L. *op.cit.* v.1 p.220-1

20 E pois nela e vós erraram  
o que em mim é principal,  
muito em ambos se enganaram.  
Se por mim vos retrataram,  
*retrataram-vos mui mal.*

25 Mas se esse rosto fingido  
quiseram representar,  
e houveram por bom partido  
dar-vos a alma do sentido  
pera a glória do lugar  
30 víreis, posto nessa alteza,  
que em vós não há cousa igual,  
e que nem a maior mal  
podeis vir, nem por baixeza,  
*que a serdes meu natural.*

35 Por isso não confesseis  
serdes meu, que é desatino  
com que o lugar perdereis.  
Se conservar-nos quereis,  
blazonai que sois divino;  
40 que, se nesta ocasião  
conhecessem que éreis meu,  
por meu vos deram de mão,  
• • • • •  
*fôreis mofino, como eu.*

Formalmente, nossa atenção é logo atraída pela engenhosa construção do poema em que cada um dos quatro versos do mote constitui-se como fecho das quatro décimas de que se compõe a glosa, numa espécie do típico procedimento barroco que Dámaso Alonso estudou como *processo disseminativo*. Esta repetição fragmentada ao longo do texto projeta para o leitor forte impressão de unidade e, como o mote recria uma estrutura silogística, é extremamente encadeado, lógico, concatenado o fluxo das idéias.

Relido o texto, a palavra *cisão* que empregáramos para comentar os dois outros poemas, novamente nos ocorre, tais as polaridades que encontramos na cantiga e que passaremos a examinar.

Já a partir da forma de tratamento respeitosa – vós – com que o *eu* se dirige a seu retrato percebe-se o intuito de marcar um distanciamento maior do que aquele que vai do real à representação. E logo depois da homologia VÓS/EU : ARTE/NATURAL : PINTADO/VIVO surge o dado do *social*, do *lugar*, acentuando as diferenças: por artimanhas da sorte, o retrato encontra-se num tão *alto estado* que, embora almejado, parece inatingível pelo *eu*, o que faz com que este

não se reconheça na obra, como que a repudiar o fato de só na situação de pintura poder ocupar tal lugar.

Fixada essa primeira grande distância – o espaço físico-social – o poeta considera agora, a partir da fortuna díspar, uma nova série homológica – VÓS/EU: GLÓRIA/SEPULTURA: BENS/DESGOSTO – e conclui que apenas no rosto *retrato* e *eu* se assemelham, pois a representação nobilitadora não conseguiu captar o que nele é essencial: a sua ventura adversa, que o reduziu, talvez até em termos morais, a um frangalho humano (quantas serão as conotações possíveis para *sepultura* e *desgosto*?)

A terceira décima explicita ainda mais a posição de inferioridade do eu-poemático em relação a seu retrato: para alcançar tal *alteza* foi conveniente não só que seu rosto fosse fingido (lembramos que etimologicamente a idéia é a mesma do pessoano “O poeta é um fingidor”), mas que este desposasse, num duplo processo de recriação do real, uma alma também fingida (“a alma do sentido” e não a sua própria, a verdadeira), pois não haveria pior rebaixamento para o retrato do que em algo lembrar o natural, o *eu*.

Diante disso, é bastante lógica a conclusão do poema (aliás, introduzida mesmo por locução conclusiva): o eu-poemático aconselha seu retrato, se não quiser perder tal lugar, a não revelar *quem* ele representa e, até mesmo, a mentir sobre o modelo (“blazonai que sois divino”), pois a identificação do referente só provocaria a execução do retrato.

A inexistência do penúltimo verso (não esclarecida em nenhuma das edições que consultamos) torna ambíguo o final do poema: de um lado, podemos entender no último verso a ratificação da idéia veiculada tanto no mote como na segunda décima da glosa (o retrato não é fiel ao modelo porque não pode captar-lhe o ser *mofino* ou a (des)ventura); por outro lado, no contexto da estrofe, descoberto o modelo e deposto o retrato do lugar onde se encontra, o quadro então, por suprema ironia, é que passaria a ser o *mofino*, tal como o *eu* sempre fora.

A cisão demonstrada ao longo do poema entre o eu-natural e o vós-retrato, num contínuo movimento de contraponto, suscita várias questões frequentemente presentes na grande lírica camoniana. Entre estas, o inesgotável problema da *mimese* na arte, senão vejamos: ao mesmo tempo em que o retrato é considerado, provavelmente em termos de beleza, como superior ao natural (“Inda que em vós a arte vença/ o que o natural tem dado”), ele se mostra ineficiente em captar a totalidade complexa do modelo (“parecei-vos ao meu rosto,/ e não já à minha ventura./ E pois nela e vós erraram/ o que em mim é principal”). Portanto, sempre na ótica de eu-poemático, o processo de aperfeiçoamento, de enobrecimento, operado pelo artístico, desencadeia simultaneamente um erro, uma parcialidade, uma mutilação, enfim, já que só é capaz de apreender do referente-pessoa apenas a aparência, a *persona* e não sua essência *mofina*. Daí o repúdio: “retrato, vós não sois meu”.

Mas essa segmentação revela-se motivada, funcional, pois só assim melhorado – fingido – o retrato adquiriu *status* social condizente com o *alto estado* onde se encontra. E, uma vez despojado daquilo que lhe seria mais particular

(“o que em mim é principal”) é possível imputar-lhe, ainda pela arte, nova essência (“e houveram por bom partido/ dar-vos a alma do sentido/ pera a glória do lugar”) também mais adequada ao espaço ora alcançado. Temos aí, portanto, a arte a serviço de cânones sociais que instigam a adoção de máscaras sobre máscaras, a arte submissa a espaços, de *Poder* naturalmente, que só admitem *personae* e não *pessoas*. Haverá crítica social mais clara?

Mas não há como fugir a essa absurda situação e o eu-poemático acaba por a ela se conformar, incitando seu retrato a, ainda mais, engrandecer-se. Antes ter acesso a tais espaços apenas enquanto representação metamorfoseada do que até mesmo assim deles ser alijado. Já basta que o natural seja mofino: para que tornar mofino também o retrato?

Com a animização desse retrato, percebido então como um *alter-ego*, como a sua máscara social, o poeta coloca-nos ainda uma vez diante da consciência do desconcerto do mundo e da impossibilidade de dele escapar. Se nas duas primeiras composições em redondilhas que examinamos, o desconcerto é intrínseco ao poeta, vivenciado no digladiar-se de si consigo mesmo, nesta cantiga a luta surge da relação EU x OUTRO EU para projetar-se no âmbito do EU x OUTROS, ou seja, do social. Mas em qualquer dos casos o mal está na raiz: na inalienável consciência do homem, sempre a se perquirir sobre o seu estar-no-mundo e a detectar contradições insolúveis em todas as esferas dos espaços humanos.

## 5 – (DES)FECHO

As inúmeras correspondências entre os três poemas, que, sob perspectivas diferentes, compõem o retrato de uma complexa individualidade, induzem-nos a compará-los, também pelo jogo dialético entre dependência e autonomia, a um *tríptico*. Assim, “De que me serve fugir” e “Muito sou meu inimigo” – paisagens interiores – constituiriam as laterais a harmonizarem, ampliarem e justificarem o amplo painel central de “Retrato, vós não sois meu” – retrato em corpo inteiro, no dizer de Garrett, “da maior alma que deitou Portugal”.