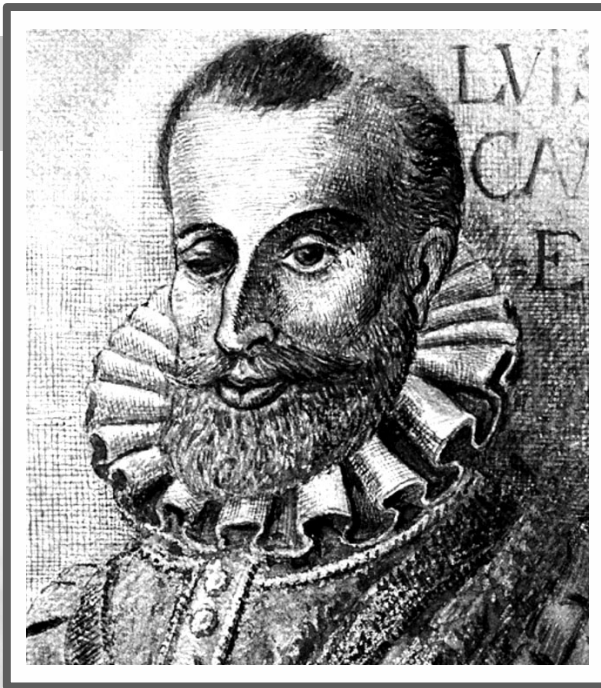


# **OBJETIVO**

As obras da **UNICAMP**



**2**

**LUÍS VAZ DE CAMÕES**

Sonetos



## SONETOS

1. A ESCOLA CLÁSSICA  
RENASCENTISTA PORTUGUESA

Ainda que, já no fim da Idade Média, os autores da Antiguidade Clássica já fossem conhecidos em Portugal, só se pode falar na existência de um estilo renascentista expressivo a partir de 1527. Naquele ano, o poeta Sá de Miranda regressa da Itália, onde viveu entre 1520 e 1526, em contato com a literatura da Renascença italiana — com o *dolce stil nuovo* —, e inicia a divulgação, em Portugal, das modalidades poéticas clássicas. Esse conjunto de procedimentos artísticos, em território luso, denominou-se **medida nova** e consistia na:

- utilização do **verso decassílabo**, em lugar das redondilhas tradicionais;
- predileção pelas **formas fixas**, inspiradas nos modelos latinos e italianos: o soneto, o terceto, a sextilha, a oitava, a ode, a elegia, a canção, a écloga, a epístola, o epigrama, o epitalâmio; além do teatro clássico, representado na tragédia grega e na comédia latina, regidas pela “lei das três unidades” (de tempo, de lugar e de ação);
- assimilação da influência temática e formal de autores como Horácio, Virgílio, Ovídio, Plauto, Terêncio, Homero, Píndaro, Anacreonte, Sannazaro, Boccaccio, Boiardo, Torquato Tasso, Ariosto, Dante Alighieri e Petrarca, além da releitura dos filósofos gregos Platão e Aristóteles, filtrados pelo pensamento cristão de São Tomás de Aquino, Santo Agostinho e Plotino.

Contudo, apesar da aceitação das novas formas literárias introduzidas pelo Classicismo, notadamente as poéticas, mais identificadas com a inclinação portuguesa para o lirismo que com a prosa romanesca, *o espírito medieval não foi completamente abandonado*. Por isso, o Quinhentismo luso constituiu uma época **bifronte**, por causa da coexistência e, não raro, interinfluência das duas formas de cultura: a medieval, popular, tradicional, materializada na **medida velha**; e a clássica, erudita, renascentista, que se expressava por meio da **medida**

**nova**. Esse bifrontismo é lugar-comum entre os autores portugueses da época renascentista, cujas aparentes contradições só podem ser explicadas quando se tem em vista a *ambivalência cultural da época*.

No caso lusitano, acresce não ter havido um Renascentismo típico, pois, dada a prevalência do catolicismo e do poder eclesiástico, o racionalismo e a ideologia burguesa não vingaram de modo tão expressivo, como ocorreu em outros países.

## 2. CAMÕES E O MANEIRISMO

Do ponto de vista literário, a lírica de Camões insere-se na órbita maneirista, pois nela já se reflete a crise do Renascimento. O Maneirismo, para os estudiosos, instaura-se no momento em que a autoconfiança do humanismo antropocêntrico, aos poucos, vai sendo substituída pela dúvida e pela angústia. A própria consciência da brevidade da vida e da fugacidade do tempo instauraria a crise de confiança no homem renascentista, na medida em que ele passa a desconfiar de seu poder de trabalho e de transformação do mundo. O sentido renascentista de euforia, de colorido, de ímpeto vital, de harmonia, de equilíbrio, de simetria começa a contaminar-se pela noção de que tudo na vida é fugaz, incerto e transitório, num processo de mudanças constantes, das quais não escapam as próprias formas literárias, que se renovam ou modificam continuamente. Essa passagem do Classicismo para o Barroco é mediada pelo *Maneirismo*. Os modelos clássicos continuam sendo a base, mas já distorcidos pela imposição de um modo, uma “maneira”, mais pessoal de compor. Nas Artes Plásticas, o Maneirismo é um estilo bem definido e marca a reação de alguns artistas contra a rigidez das normas e modelos consagrados no apogeu do período Clássico-Renascentista. Na Literatura, o conceito de Maneirismo é menos aceito, e alguns teóricos lhe negam autonomia estética, definindo-o como uma crise do Renascimento. Para outros, é um estilo específico, distinto quer do Classicismo, quer do Barroco.

De qualquer modo, estamos diante de uma atitude artística caracterizada por um conjunto de temas específicos, tais como a mudança e a dúvida, gerando a sensação angustiante da fugacidade do tempo em seu contínuo desfazer-se. Em tudo, as ruínas e derrotas atestam a fragilidade do homem, e não a sua fortaleza, razão pela qual os poetas meditam sobre a instabilidade de tudo, numa época conturbada pela Reforma, pelo início do terror religioso e político, que atingiriam o seu clímax com a Contrarreforma e o Absolutismo, já no âmbito do Barroco. A destruição e o vazio parecem ser o destino de todas as coisas.

A lírica de Camões está minada pelo espírito do Maneirismo; por isso, parecerá tão “barroca”. No poeta, a ascensão da dúvida é crescente, ou porque o mundo está em mudança, ou porque o homem vive a tensão dolorosa entre a carne e o espírito, já numa antecipação do Barroco. O descontentamento ou o desconcerto do mundo inquietam a lírica camonianiana. Em suma, a partir de padrões renascentistas, pois os gêneros são clássicos, a poesia de Camões exprime-se em termos maneiristas, sobretudo em relação ao amor e à esperança perdida. Como obra literária da crise do Renascimento, liga-se ao Classicismo, pelo aspecto formal, na escolha de construções estróficas próprias da época, na preferência dada ao verso decassílabo *nos sonetos*, nas canções, nos tercetos (a *terza rima* italiana), nas oitavas e na única sextina que escreveu. Quanto aos gêneros, além de sua extraordinária epopeia, são também clássicos: a égloga, a elegia, a ode e a epístola. Em princípio, pode ser dito que também imitou a Natureza e que também recorreu à Mitologia, como qualquer clássico. Mas com uma diferença: a sua postura maneirista ultrapassa as normas clássicas pela ambiguidade e pelo jogo de antíteses na construção dos versos. Mais do que isso: pela dúvida e pela incerteza, implantadas no centro de sua lírica madura, nem sempre ajustável aos princípios clássicos da clareza, da simetria, da linearidade, ou mesmo ao critério da verossimilhança.

### 3. O SONETO: ORIGENS E ESTRUTURA

O *soneto* é uma composição de forma fixa, com 14 versos dispostos em quatro estrofes (ou estâncias), sendo dois quartetos (ou quadras) e dois tercetos. O desenvolvimento da ideia subordina-se ao limite das estrofes e se faz por períodos que se contêm rigorosamente em cada uma das estâncias, de forma que o fim de cada estrofe é marcado por uma pausa nítida.

De origem controversa, teve em **Petrarca** (1304-1374) o poeta que lhe fixou uma forma e um conteúdo que se tornaram modelares em toda a Europa.

O soneto petrarquiano é composto em decassílabos, com as rimas dispostas no sistema **ABBA-ABBA** nos quartetos (**rimas interpoladas** ou **opostas**) e **CDC-DCD** nos tercetos (**rimas intercaladas**, ou **alternadas**, ou **cruzadas**), sendo comum, nos tercetos, a presença de três rimas alternadas, no esquema **CDE-CDE**. O último verso, mais elevado e de cadência mais elaborada, deve fechar a composição, sintetizando o seu desenvolvimento. É a chamada **chave de ouro**.

O soneto quinhentista português segue a regra de seus modelos italianos. Predominam as cadências 6 – 10 (decassílabos **heroicos**) ou, menos frequentemente, 4 – 8 – 10 (decassílabos **sáficos**), geralmente graves.

Introduzido em Portugal por Sá de Miranda em 1527, coube a Camões assegurar o triunfo do gênero, mercê de sua irresistível vocação lírica; do seu gosto pela análise das finezas do sentimento amoroso; do equilíbrio entre a agudeza conceitual, a perfeição formal e a expressão comovida dos transe existenciais do poeta; da musicalidade feliz que, por trás do rigor da construção, faz parecerem espontâneos os decassílabos. Os sonetos de Camões são a parte mais conhecida de sua lírica; os melhores que escreveu são os melhores de toda a literatura de língua portuguesa.

### 4. O SONETO DE CAMÕES

No soneto, atinge Camões uma admirável e rara variedade. Deve advertir-se que, pela sua brevidade e pela sua estrutura, esse tipo de poema se presta a exercícios de engenho, como o vilancete e outras formas tradicionais, ainda que, por um lado, a sua disposição em duas quadras e dois tercetos favoreça um discurso em tese e antítese, seguidas de conclusão e desfecho sentencioso, e que essa mesma brevidade, por outro lado, seja apropriada a uma grande concentração emocional. Por isso, o soneto foi preferido por poetas tão diferentes, como Sórora Violante do Céu, Antero de Quental e Florbela Espanca. Camões usa largamente essa disponibilidade, variando imensamente o seu **modo** fraseológico, numa gama que, por exemplo, estende-se desde a aparente narrativa unilinear de “Sete anos de pastor Jacó servia” até à plangência magoada dos tercetos de “Alma minha gentil”, à reflexão profundamente pré-hegeliana de “Mudam-se os tempos, mudam-se as vontades” e ao remate sutilmente intrigante de “Busque Amor novas artes, novo engenho”. Às vezes, como nas canções, vem um golpe de gênio animar um aparente jogo de analogias conceptuais, o que acontece no primeiro terceto de “Quando a suprema dor muito me

aperta”. Camões utiliza, porém, muitas vezes, o esquema geral, aparentemente dedutivo, como simples quadro de referência para variações: é o caso da série de paradoxos de “Amor é um fogo que arde sem se ver” ou de “Um movimento de olhos, brando e piedoso”, em que o poeta usa as contradições seriadas – não para explicar um sentimento dado por introspecção, mas para descrever um temperamento feminino – e em que cada oxímoro, ou paradoxo frasicamente muito concentrado, dilui os seus contornos conceptistas num belo uso do artigo indefinido e do encavalamento métrico. Sob o ponto de vista estritamente rítmico, não é menos admirável a sugestão de repouso fatigado e de imensidade espacial produzida pela enumeração suspensa, reticente e quase anacolútica do soneto “O céu, a terra, o vento sossegado”.

O tom confidente e o individualismo exacerbado pela hostilidade do meio, o inconformismo que luta pela sobrevivência, expressos com uma intensidade que não tem paralelo em qualquer outro escritor clássico, conferem ao Camões de algumas canções e sonetos um caráter congênere daquele a que se convencionou chamar “romântico”. Mas, em meio a esse desabafo, o poeta conserva-se sempre atento ao desenrolar dos seus estados de espírito, à sucessão das emoções, recordações, desejos, pensamentos, às respectivas contradições e aparente irracionalidade. É uma inquirição que procura saída para as aspirações mais íntimas, através das mudanças de um mundo hostil e impossível de ignorar na sua objetividade. A realidade desse mundo é incomensurável com os ideais cavaleirescos ou letrados, com a ética religiosa medieval, com a razão classificatória escolástica, com o estilo gótico literário. A sua expressão e ainda a sua relação dialética com o espírito exigem um esforço inovador para romper o verbalismo que predomina na maior parte das composições em redondilhas. Obrigam a retoques descritivos, a um novo uso dos recursos aprendidos nos clássicos antigos e modernos, ao acúmulo de comparações aproximativas e a verdadeiras inovações metafóricas, em vez de (como nas redondilhas) simples glosas sobre frases e meras combinações de símbolos ou emblemas bem conhecidos.

As edições nacionais de maior circulação, e que transcendem as edições de Costa Pimpão e Rodrigues Lapa, relacionam 70 sonetos, dispostos, aproximadamente, na ordem em que aparecem nas primeiras edições das *Rimas*.

Não era comum no quinhentismo a praxe de se colocar título nos sonetos, razão pela qual os sonetos de Camões são sempre identificados pelo primeiro verso.

## 5. OS TEMAS CENTRAIS DOS SONETOS

### 5.1. As contradições do amor – O universalismo – O neoplatonismo – O amar e o querer

Camões interessara-se muito pelo neoplatonismo, como aliás todo o cristão culto da sua época e todo o poeta petrarquista. Os primeiros teólogos cristãos foram platonizantes, e o mesmo sucede com Santo Agostinho, o doutor da Igreja que maior influência exerceu anteriormente a São Tomás de Aquino. Quando o Humanismo ressuscitou a Antiguidade, foi também o platonismo a doutrina filosófica pela qual se tentou a conciliação das duas mentalidades. Eis em que consiste a voga de Platão durante o Renascimento.

Já a concepção do amor provençal está informada de platonismo, aliás por via cristã: a Mulher aparece ali, não como uma companheira humana, mas como um ser angélico que sublima e apura a alma dos amantes. Beatriz conduz Dante pelas alturas do Paraíso; e das mesmas alturas, depois de morta, é que Laura serve de tema à parte mais importante da lírica amorosa de Petrarca.

Camões herdou essa concepção da Mulher e do Amor. Nos seus sonetos, odes, canções e redondilhas, a mulher amada aparece iluminada por uma luz sobrenatural que lhe transfigura as feições carnis: luminosos são os cabelos de ouro, e o olhar resplandecente tem o condão de serenar o vento; a sua presença faz nascer as flores e até enternecer os troncos das árvores. Toda a sua figura é o revestimento corpóreo de um ideal: respira gravidade, serenidade, altura. No retrato da Amada, Camões não faz mais do que seguir o padrão de Laura.

Mas a experiência vivida e cultural de Camões mal poderia cingir-se a tais convenções. E, assim, registra o conflito (e união) entre o desejo carnal e o ideal do amor desinteressado, que consiste só no “fino pensamento”. Se o amor é um “efeito da alma”, como perceber que o amante deseje ver corporalmente a amada? — pergunta num soneto.

Camões tenta resolver essa tensão pelos próprios meios do platonismo, através da versão de Santo Agostinho. Imaginara Platão que as qualidades por nós conhecidas no mundo em que vivemos são manifestações limitadas e contraditórias de Ideias absolutas, isto é, de atributos da divindade. A beleza das coisas terrenas não passa de uma imitação da Beleza plena, que existe substancialmente num mundo a que este serve somente de sombra. Tal é a teoria perfilhada por Camões.

O corpo amado não passa, portanto, de reflexo da Beleza pura. E é esta que se deve procurar, sacrificando aquele. Levado, neste pendor, Camões acaba por condenar todo o amor que não seja à Divindade; esta se torna o objeto do seu ardor, sem o intermediário dos “maus sofistas”, isto é, do amor carnal, mesmo disfarçado sob aparências espirituais. O desejo alquimizava-se em ascese, como aliás se pretende nas redondilhas “Sôbolos rios que vão”, que, apesar de não serem cobradas pelo vestibular da UNICAMP, são bastante úteis para a compreensão da lírica camoniana:

*E tu, ó carne que encantas,  
filha de Babel tão feia,  
toda de misérias cheia,  
que mil vezes te levantas  
contra quem te senhoreia:  
beato só pode ser  
quem com a ajuda celeste  
contra ti prevalecer,  
e te vier a fazer  
o mal que lhe tu fizeste.*

*Quem com disciplina crua  
se fere mais que uma vez,  
cuja alma, de vícios nua,  
faz nódoas na carne sua,  
que já a carne na alma fez.*

Nesse poema, o contraste entre o amor carnal e o amor espiritual é pretensamente vencido por uma amputação do primeiro, embora a própria importância quase exclusiva que nesse poema fundamental lhe atribui, a própria vibração com que se lhe refere, possa, pelo contrário, sugerir-nos de um modo poético que aquilo que no fundo o poeta pretende é divinizar o amor humano e garantir-lhe a plena e eterna realização.

E, além dessa vibração que desmente o ascetismo a que parece chegar o poeta, é de notar que noutros passos, e dos mais poéticos da sua obra, o objetivo claramente posto consiste, não em efetivamente suprimir o desejo, mas em o superar realizando-o, ainda, de algum modo. Sim, é certo que o simples querer ver a amada pode, num excesso de requinte, ser qualificado com uma *baixeza* (que amor nunca se afina nem se apura/enquanto está perante a causa dele); o poeta pode mesmo proclamar com insistência que *de meu não quero mais que o meu desejo* – o que ele nunca recusa nem desvaloriza (nem mesmo em “Sôbolos rios”) é esse mesmo desejo. A tríplice canção “Manda Amor que cante” mais não faz do que reabilitar tal desejo contra qualquer razão que se lhe oponha; e a bela

ode “Pode um desejo imenso” também exalta a superação, e não a abdicação do desejo. Mais abstrato, o conhecido soneto “Transforma se o amador na cousa amada” recorre à metafísica aristotélica para explicar que a Ideia platônica da Beleza e do Bem, despertada pela amada no seu espírito, não passa afinal de uma como que matéria indefinida, que só se consuma objetivando-se numa forma plena (e femininamente) humana, corpo e alma.

### Texto I

#### TRANSFORMA SE O AMADOR NA COUSA AMADA

- 1 – Transforma se o amador na cousa amada,
- 2 – por virtude do muito imaginar;
- 3 – não tenho, logo, mais que desejar,
- 4 – pois em mim tenho a parte desejada.
  
- 5 – Se nela está minha alma transformada,
- 6 – que mais deseja o corpo de alcançar?
- 7 – Em si sòmente pode descansar,
- 8 – pois consigo tal alma está liada<sup>1</sup>.
  
- 9 – Mas esta linda e pura semideia<sup>2</sup>,
- 10 – que, como um acidente em seu sujeito,
- 11 – assi co a alma minha se conforma,
  
- 12 – está no pensamento como ideia:
- 13 – [e] o vivo e puro amor de que sou feito,
- 14 – como a matéria simples busca a forma.

#### Vocabulário:

<sup>1</sup> Ligada, unida.

<sup>2</sup> Feminino de *semideus*; semideusa.

- a) O soneto tem um caráter discursivo ou conceptual — pretende comunicar-nos, por meio da argumentação cerrada, antes um **pensamento** acerca do Amor e da Mulher que um **sentimento** que se tem deles. Pertence ao gênero lírico-reflexivo ou lírico-filosófico. O **racionalismo** é evidente na contenção emocional. A emoção e o sentimento são contidos nos limites do **equilíbrio** e da **harmonia**, elementos fundamentais na atitude clássica. O poeta atenua os impulsos do eu lírico, de sua vida subjetiva particular, em favor de uma visão **impessoal**, **objetiva** e **universal**, que busca o Bem, a Beleza e a Verdade como **valores absolutos**.
- b) Os dois quartetos configuram a concepção platônica do Amor. O poeta idealiza e imagina tanto a amada, que já a tem em si mesmo, como ideal que se corporifica no seu sentimento amoroso e ganha rea-

lidade dentro do próprio poeta. Aquele que ama se transforma na amada, de tanto idealizá-la; logo, não tem mais o que desejar, pois já tem em si mesmo a ideia do ser que ele deseja. A incisiva interrogação dos versos 5 e 6 antecipa a assertiva dos versos 7 e 8.

- c) A interpretação do soneto tem suscitado polêmicas. Para alguns estudiosos, nos tercetos, Camões pretende uma *síntese ilusória* entre a teoria platônica da *ideia* e a doutrina aristotélica da *forma*. Se, para Aristóteles, a matéria é a existência virtual que só se realiza mediante as formas; para Camões, o amor mental é tão só matéria, virtualidade, apetência. E, para que o amor saia da mera virtualidade, tem de se realizar corporeamente. Assim, entende Saraiva que, partindo de Platão, Camões vai ter em Aristóteles: “como a matéria simples busca a forma”.

Para outros especialistas, não há qualquer contradição, desde que o soneto nada mais é do que uma consumação em termos platônicos da tese da insatisfação amorosa. Entende o crítico que, para Camões, a aspiração amante existe essencialmente no eu, que busca pelos seres amados uma forma sensível que represente essa aspiração amante, ou em quem ela reverbera. Para Camões, diz Antônio Sérgio, a verdadeira Beatriz nunca é corpórea: está no pensamento como ideia, como voo do pensamento para o ser Divino, à procura de uma representação ideal de mulher. A insatisfação amorosa seria a condição de existência e permanência desse amor pelo amor.

De qualquer forma, tanto a terminologia neoplatônica como o empirismo aristotélico servem de pretexto para que Camões desenvolva a sua própria teoria, evidenciando outra realidade, que transborda a esfera das ilações lógicas e dos conceitos filosóficos, uma realidade íntima, só dele, poeta, e do poema.

Ao começar pela palavra *transforma* e ao terminar em *forma*, o poeta traça um círculo que nos devolve sempre à mesma questão, nunca respondida, numa espécie de “moto perpétuo”, em que a transformação é sempre renovada, permanece sempre em essência, não só como insatisfação indispensável à permanência do amor, não só como possibilidade à procura do ato, mas também como uma fatalidade que o faz permanecer dentro do redemoinho da sua contingência humana.

Camões cria dentro do próprio poema um dinamismo vital, porque, ao terminar aquela angustiada afirmação de que “a matéria simples busca a forma”, volta ao princípio, ao *transformar-se*, que é uma busca incessante de outra forma, como a voltar ao ponto de partida, para descrever a mesma trajetória: e dela, conclui-se, o poeta não vê saída.

O poema não é apenas filosofia poetizada ou poesia filosofante; é, além disso, a expressão lírica da angústia do ser que, sabendo-se racional, quer tornar redutíveis a termos poéticos as suas perplexidades de homem, a sua experiência vital.

Camões parece usar o esquema do silogismo para desautorizá-lo como discurso racional que leve a uma solução definitiva; e ainda volta a terminologia filosófica contra si mesma, descobrindo uma nova ordem que lhe contraria e desafia a convenção.

É óbvio que sonetos como esses, por serem reflexivos, oferecem outras possibilidades de leitura e deixam o eixo aparente do poema como simples pretexto ou acessório a uma realidade íntima, mais profunda. É o que, de resto, ocorre com qualquer grande poeta. Mas nem sempre isso ocorre com a força e com a angústia crítica de Camões, só traduzível pelas palavras de outro grande poeta português, Fernando Pessoa: “Tudo o que em mim sente está pensando...”.

- d) Os versos são decassílabos:

Trans / for / ma / se o a / ma / dor / na / cou / sa a / ma / da  
 ① ② ③ ④ ⑤ ⑥ ⑦ ⑧ ⑨ ⑩

As rimas obedecem ao esquema **ABBA-ABBA-CDE-CDE** (interpoladas ou opostas, nos quartetos; intercaladas ou alternadas, nos tercetos).

## Texto II

### AMOR É UM FOGO QUE ARDE SEM SE VER

- 1 – Amor é um fogo que arde sem se ver,  
 2 – é ferida que dói, e não se sente;  
 3 – é um contentamento descontente,  
 4 – é dor que desatina sem doer.

Quartetos

- 5 – É um não querer mais que bem querer;  
 6 – é um andar solitário entre a gente;  
 7 – é nunca contentar-se de contente;  
 8 – é um cuidar que ganha em se perder.

- 9 – É querer estar preso por vontade;  
 10 – é servir a quem vence, o vencedor;  
 11 – é ter com quem nos mata, lealdade.

Tercetos

- 12 – Mas como causar pode seu favor  
 13 – nos corações humanos amizade<sup>1</sup>,  
 14 – se tão contrário a si é o mesmo Amor?

<sup>1</sup> Algumas edições registram também: “Nos mortais corações conformidade”.

a) No soneto, o poeta esforça-se por conceituar a natureza paradoxal do Amor. Os versos ressaltam, por meio de sua estrutura bimembre, afirmativas que se repartem em enunciados contrários (antitéticos) e estabelecem o caráter paradoxal do sentimento amoroso. A reiteração do verbo ser — “É” — no início dos versos, do 2.º ao 10.º, configura uma sucessão de *anáforas*, ou uma *cadeia anafórica*.

b) As contradições, por vezes, são aparentes, porque o segundo membro do verso funciona como complemento do primeiro, especificando-o e tornando-o ainda mais expressivo, quando confronta duas realidades diversas: uma sensível (“ferida que dói”); e outra, espiritual, que a transcende (“e não se sente”). É o caso do 1.º, 2.º, 4.º e 5.º verso. No 1º verso, por exemplo, o segundo membro (“sem se ver”) significa *interiormente*; no 2.º verso, o Amor é ferida que dói (exteriormente) e “não se sente” (interiormente); no 4.º verso, o Amor é dor que desatina (exteriormente), “sem doer” (interiormente); e, no 5.º verso, a noção é a de que não é possível querer mais de tanto que se quer, de tanto que se ama. Mesmo que se tome o referencial *fogo* como elemento de contraste entre os dois membros desses versos, esse mesmo fogo, contraditoriamente, *arde* “sem se ver”.

c) Esse discurso sobre os sintomas do amor não é privilegiado nem criação da época camoniana. Na Antiguidade, muitas vezes, o amor foi tomado por uma *enfermidade*, uma doença da razão, uma espécie de cegueira; Petrarca e os poetas do *dolce stil nuovo* italiano detiveram-se frequentemente nas atitudes paradoxais com as quais o amante denuncia o seu sofrimento. A lírica provençal dos trovadores medievais revela, nas cantigas de amor, a desorientação em que cai o trovador ao surpreender as próprias reações diante de sua “Senhora”, de sua “Dona”. Camões, contudo, enriquece a formulação dos cancioneiros medievais, ao submeter a análise do sentimento a uma operação de fundo intelectual, racional, para, ao fim e ao cabo, concluir pela ineficácia de tal análise. Aquilo que o poeta sente não pode se separar daquilo que ele pensa. Mas como o sentir e o pensar são movimentos antagônicos, porque o sentir deseja e o pensar limita, o resultado, na prática textual, só pode ser um acúmulo de contradições e paradoxos.

d) A dificuldade em se conceituar o amor de maneira precisa, posto que é um sentimento vago e inconceituável, aproxima a lírica camoniana do *maneirismo* e, no limite, da atitude barroca: as oposições, simetricamente dispostas nos versos, são dispostas num processo de gradação, que desemboca na perplexidade

do poeta, na sua desconcertante interrogação/conclusão sobre os efeitos do amor.

e) Os versos são decassílabos:

A / mor / é um / fo / go / que ar / de / sem / se / ver,  
 ① ② ③ ④ ⑤ ⑥ ⑦ ⑧ ⑨ ⑩

É / fe / ri / da / que / dói / e / não / se / sen / te;  
 ① ② ③ ④ ⑤ ⑥ ⑦ ⑧ ⑨ ⑩

É / um / con / ten / ta / men / to / des / con / ten / te;  
 ① ② ③ ④ ⑤ ⑥ ⑦ ⑧ ⑨ ⑩

É / dor / que / de / sa / ti / na / sem / do / er.  
 ① ② ③ ④ ⑤ ⑥ ⑦ ⑧ ⑨ ⑩

Observe que a sexta e a décima sílabas são sempre tônicas, o que configura o predomínio dos *decassílabos heroicos*.

f) Quanto à posição das rimas, são **interpoladas** ou **opostas**, nos quartetos, e **alternadas** ou **intercaladas**, nos tercetos: esquema **ABBA–ABBA–CDC–DCD**.

g) Compare o esquema de rima deste soneto com o do soneto anterior. Observe a igualdade nos quartetos e a diferença nos tercetos. A esmagadora maioria dos sonetos de Camões obedece a esses dois esquemas de rima.

### Texto III

#### ENQUANTO QUIS FORTUNA QUE TIVESSE

- 1 – Enquanto quis Fortuna<sup>1</sup> que tivesse<sup>2</sup>
- 2 – esperança de algum contentamento,
- 3 – o gosto de um suave pensamento<sup>3</sup>
- 4 – me fez que seus efeitos escrevesse.
  
- 5 – Porém, temendo Amor que aviso desse<sup>4</sup>
- 6 – minha escritura a algum juízo isento,
- 7 – escureceu-me o engenho co tormento,
- 8 – para que seus enganos não dissesse.
  
- 9 – Ó vós que Amor obriga a ser sujeitos<sup>5</sup>
- 10 – a diversas vontades! Quando lerdas<sup>6</sup>
- 11 – num breve livro casos tão diversos,
  
- 12 – verdades puras são, e não defeitos...
- 13 – E sabeí que, segundo o amor tiverdes,
- 14 – tereis o entendimento de meus versos!



## Vocabulário:

<sup>1</sup> Fortuna = destino (observe que o emprego da inicial maiúscula — *maiúscula alegorizante* — visa a dar à palavra mais expressividade, revestindo-a de uma conotação ou significação alegórica, transcendente, absoluta. É o que ocorre com outras palavras, como Amor, Razão, Fado, Senhora, Dama, Vida, Morte, Céu, Tempo etc.).

2, 3, 4, 5, 6 Observe a presença dos “enjambements”, ou encadeamentos, ou cavalgamentos. Ocorre neles o extravasamento sintático de um verso para o seguinte.

a) As edições das *Rimas*, desde a primeira, em 1595, registraram este soneto como o primeiro dentro do gênero, e assim vem ocorrendo em quase todas as edições e antologias. Como o que nos interessa aqui não é a proximidade com a disposição dos cânones da lírica camoniana, mas certa aproximação temática, não seguimos a ordem em que os sonetos vêm dispostos habitualmente.

b) Este soneto é o que mais explicitamente coloca a relação entre o emissor (o “eu lírico”) e o receptor (o leitor), na decodificação da “mensagem” amorosa, da reflexão lírica sobre o Amor. Em síntese, diz o poeta que só os que tiverem amado entenderão as contradições de seus versos, que são verdadeiros, pois as contradições são do próprio Amor, e não do seu discurso amoroso. Às funções poética, expressiva e conativa, soma-se a metalinguística, evidente nas alusões à escritura do poema, à sua recepção e à natureza da mensagem amorosa nele contida.

c) Observe que, nos versos 5 e 9, a palavra Amor, grafada com maiúscula, refere-se ao sentimento amoroso, enquanto valor espiritual, universal, absoluto; no verso 13, amor, grafado com a inicial minúscula, alude à vivência amorosa concreta, à paixão humana, à relação interpessoal. O Amor, ainda que obrigue a “vontades” (= desejos) contraditórias, alimentava a “Esperança de algum contentamento” e fez que o poeta escrevesse seus efeitos.

## Texto IV

### ESTÁ O LASCIVO E DOCE PASSARINHO

- 1 – *Está o lascivo e doce passarinho*
- 2 – *com o biquinho as penas ordenando;*
- 3 – *o verso sem medida, alegre e brando,*
- 4 – *espedindo no rústico raminho;*

- 5 – *o cruel caçador (que do caminho*
- 6 – *se vem calado e manso desviando)*
- 7 – *na pronta vista a seta endireitando,*
- 8 – *lhe dá no Estígio<sup>1</sup> lago eterno ninho.*

- 9 – *Dest’arte o coração, que livre andava,*
- 10 – *(posto que já de longe destinado)*
- 11 – *onde menos temia, foi ferido.*

- 12 – *Porque o Frecheiro cego<sup>2</sup> me esperava,*
- 13 – *para que me tomasse descuidado,*
- 14 – *em vossos claros olhos escondido.*

## Vocabulário:

<sup>1</sup> Infernal, relativo a Estige, rio do Inferno, na mitologia grega.

<sup>2</sup> Cupido, designação latina de Eros, o deus alado do Amor, representado frequentemente de olhos vendados e munido de arco e flecha. Por extensão, é a personificação do Amor.

a) Tal como o passarinho descuidado cantava, até ser atingido pelo cruel caçador que o atirou ao lago do inferno, assim o coração do poeta, livre, mas já predestinado, foi ferido pelo Amor, escondido sob os claros olhos femininos.

b) As comparações entre o passarinho e o poeta, o caçador cruel e o Amor, a oposição entre o passado e o presente, a alegria e a inquietude são temas de inspiração clássica, revitalizados por Petrarca e retomados frequentemente no Arcadismo.

## 5.2. A saudade metafísica – A “reminiscência” amorosa – O tempo versus a eternidade – O real versus o ideal

No século XVI, as ideias de Platão, que já tinham sido aproveitadas pela mística medieval, e adaptadas, por Santo Agostinho, aos caminhos da vida espiritual, ganharam grande repercussão e passaram a ser transmitidas, por intermédio dos sábios gregos, refugiados na Florença dos Médicis após a queda de Constantinopla. Constitui-se uma verdadeira escola neoplatônica; trechos do *Banquete* eram declamados por artistas da Itália e comentados com grande erudição. Em Portugal, Leão Hebreu publicou, em 1535, os *Diálogos do Amor*, livro em que expõe sistematicamente a teoria platônica. Camões deve ter meditado bastante esse livro, além da presumível assimilação do neoplatonismo dos agostinianos. Há três aspectos da teoria platônica que se refletem na lírica camoniana.

## A) A preexistência da alma

Segundo Platão, as almas são criadas pelo Demiurgo. Colocadas no “hiperurânio”, cada uma em sua “estrela”, conhecem as verdades eternas, a beleza absoluta, os arquétipos de todas as coisas.

Para a primeira encarnação humana, o Demiurgo entrega todas as almas aos Deuses da Terra e dos Planetas, que as revestem de um corpo. Guardam, contudo, uma “reminiscência”, uma “saudades” da contemplação da Beleza e da Verdade absolutas. Quando aparecem no mundo, podem, nessa primeira encarnação, escolher livremente o seu destino e, no fim dessa primeira vida terrena, se tiverem sido justas, irão para um lugar de descanso; se tiverem sido ruins, descerão até as profundezas subterrâneas para se purificarem. Estas, ao fim de mil anos, encarnarão de novo.

## B) A reminiscência

A alma, encarcerada no corpo, só pode espreitar pela janela dos sentidos. De acordo com a doutrina platônica, os sentidos não são **causa**, mas apenas **ocasião** do conhecimento. Em outras palavras, o papel dos sentidos é apenas tornar **conscientes** na alma os conhecimentos adquiridos anteriormente na **estrela** e esquecidos na encarnação.

As coisas sensíveis, segundo Platão, são imagens da Ideia e nada mais. Tudo o que existe no mundo é **cópia imperfeita** daquele outro mundo em que estávamos antes de nascer. As imagens só servem para recordar uma ideia formada e adquirida antes; são incapazes de a criarem. Uma fotografia lembra-nos o amigo, mas só porque já tínhamos dele uma ideia certa e exata. É o conhecido **mito da caverna**: as coisas sensíveis são apenas **sombras imperfeitas** das ideias preexistentes.

## C) Do sensível à Ideia

Platão ensina que as coisas sensíveis são meras sombras, imagens imperfeitas da realidade única, imutável e eterna — a **Ideia**. A **alegoria** ou **mito da caverna** impõe a noção de que “a realidade sem forma e sem cor, impalpável”, é a verdadeira realidade, aquela que, contemplada pela inteligência, constitui a luz da alma. E, no mundo inteligível, a Beleza não só “brilha entre todas as Ideias Puras como na nossa estada na Terra, ela ainda ofusca com seu brilho todas as outras coisas”, e o amante, “ao receber a emanção da Beleza através dos olhos, sente esse doce calor que alimenta as asas da alma”. Diz ainda o filósofo:

Quando das belezas inferiores nos elevamos, através de uma bem entendida pedagogia amorosa, até a beleza suprema e perfeita que começamos então a vislumbrar, chegamos quase ao fim, pois na estrada reta do amor, quer a sigamos sozinhos, quer nela sejamos guiados por outrem, cumpre sempre subir usando desses belos objetos visíveis como dos degraus de uma escada. De um para dois, de dois para todos os belos corpos, dos belos corpos para as belas ocupações, destas aos belos conhecimentos — até que, de ciência em ciência, se eleva por fim o espírito à ciência das ciências que nada mais é que o conhecimento da Beleza Absoluta. Assim finalmente se atinge o conhecimento da Beleza em si!”

Se alguma coisa dá valor à vida, caro Sócrates, — prosseguiu a estrangeira da Manteneia —, essa é a contemplação da Beleza Absoluta.

(Platão. *Diálogos*, trad. Jorge Paleikat. Rio de Janeiro: Globo, 1962, v. I, p. 168.)

## Texto V

### ALMA MINHA GENTIL, QUE TE PARTISTE

- 1 – *Alma minha gentil, que te partiste*
  - 2 – *tão cedo desta vida descontente,*
  - 3 – *repousa lá no Céu eternamente,*
  - 4 – *e viva eu cá na terra sempre triste.*
  
  - 5 – *Se lá no assento etéreo, onde subiste,*
  - 6 – *memória desta vida se consente,*
  - 7 – *não te esqueças daquele amor ardente*
  - 8 – *que já nos olhos meus tão puro viste.*
  
  - 9 – *E se vires que pode merecer te*
  - 10 – *algũa causa a dor que me ficou*
  - 11 – *da mágoa, sem remédio, de perder te,*
  
  - 12 – *roga a Deus, que teus anos encurtou,*
  - 13 – *que tão cedo de cá me leve a ver te,*
  - 14 – *quão cedo de meus olhos te levou.*
- a) O soneto, que os biógrafos associam à morte de **Dinamene** (Ti-nan-men), amante chinesa com quem Camões teria vivido em Macau, é dos mais conhecidos. Segundo a tradição, acusado Camões de delitos administrativos, ele e Dinamene teriam sido

levados da China para a Índia, onde seria julgado. Na viagem, por volta de 1560, o navio naufraga nas costas do rio Mekong. Camões teria conseguido salvar-se e conservar *Os Lusíadas*, que trazia quase concluído, mas teria perdido Dinamene, a sua “alma gentil”, lembrada em elevado tom elegíaco, quase místico.

- b) O platonismo revela-se, no soneto, pela sublimação eternizadora da amada, depois de sua morte. O poeta contempla a amada transubstanciada em puro espírito (“lá no assento etéreo”), por meio do muito amar. O apelo aos sentidos é transcendentalizado, imaterializado, buscando Dinamene no Céu, em Deus, entendidos como valores filosóficos, míticos, e não apenas religiosos ou cristãos. A morte implica uma espécie de purificação. A amada, que partiu para esse “mundo das ideias e formas eternas”, também se torna objeto de elevação e saudade. Mas a “reminiscência”, neste caso, tem mão dupla: do poeta, que se eleva à beleza imaterial da amada, como usual, e também na direção oposta, pois o “eu lírico” sugere a possibilidade de que a amada se lembre dele, “lá no assento etéreo”.
- c) O poeta clássico equilibra a expressão de seus transe existenciais com a disciplina clássica. Emoção e razão, expressão pessoal e imitação modelam uma dicção sóbria, contida, mas nem por isso menos comovente. Mesmo quando aproveita o material autobiográfico, não há o “descabelamento” desesperado dos românticos. A morte da amada serve também ao exercício poético da imitação — no caso, do modelo petrarquista: “*Quest’anima gentil che si diparte*” e “*Anima bella, da quel nodo sciolta*”.
- d) A situação conflitante que o poeta retrata projeta uma tensão que se aproxima do Maneirismo e, por essa via, do Barroco: a presença da morte, o tom fatalista, o dualismo que opõe vida e morte, passado e presente, serenidade e sofrimento.

## Texto VI

### QUANDO DE MINHAS MÁGOAS A COMPRIDA

- 1 – *Quando de minhas mágoas a comprida*
- 2 – *maginação<sup>1</sup> os olhos me adormece,*
- 3 – *em sonhos aquela alma me aparece*
- 4 – *que para mim foi sonho nesta vida.*

- 5 – *Lá nua soidade<sup>2</sup>, onde estendida*
- 6 – *a vista pelo campo desfalece,*
- 7 – *corro par’ela; e ela então parece*
- 8 – *que mais de mim se alonga, compelida.*
- 9 – *Brado: Não me fujais, sombra benina<sup>3</sup>!*
- 10 – *Ela (os olhos em mim cum brando pejo,*
- 11 – *com quem diz que já não pode ser),*
- 12 – *torna a fugir-me; e eu, gritando: Dina...*
- 13 – *antes que diga mene, alardo, e vejo*
- 14 – *que nem um breve engano posso ter<sup>4</sup>.*

#### Vocabulário:

<sup>1</sup> Forma arcaica de imaginação.

<sup>2</sup> Solidão.

<sup>3</sup> Forma arcaica de benigna, benfazeja.

<sup>4</sup> Colocando na ordem direta os dois quartetos, teríamos:

“Quando a comprida imaginação de minhas mágoas adormece meus olhos, aquela alma, que para mim foi sonho, nesta vida, aparece-me em sonhos.”

“Lá numa soidade, onde a vista desfalece estendida pelo campo, corro para ela; e ela então parece que, compelida, mais se alonga de mim.”

- a) Novamente a amada morta enseja a elevação do poeta, em sonho, à sua etérea e fugidia figura. Mas mesmo essa contemplação em sonho é fugaz e enganosa; é visão que se esvai antes que se pronuncie o nome completo da amada. O caráter neoplatônico do poema, a natureza puramente espiritual da figura feminina, eternizada pela morte, transparecem em todo o texto, especialmente nos versos 3 e 4: aquela “alma” que foi “sonho” aparece para o poeta em “sonhos” e, mesmo em sonhos, quanto mais o poeta corre para ela, mais ela se distancia (“alonga”) dele.
- b) A seleção vocabular, centrada em vocábulos como “maginação”, “olhos” (o mais “espiritual” dos sentidos), “sonhos”, “alma”, “sonho”, “sombra”, “breve engano” (aqui significando “ilusão”), instaura uma atmosfera de espiritualidade, de imaterialidade, numa relação gradativa – *sono* – *sonho* – *sombra* – *alma*, em que cada um desses elementos funciona como degrau para subir ao outro, numa escala que vai do sensível para o inteligível. Ainda uma vez a humanidade da figura masculina, que “brada” e que “grita”, envolta em “mágoas”, “ilusões” e “sonhos”, contrasta com a imaterialidade da mulher, incorpórea, que mesmo em sonho é indicada apenas pelos “olhos”, postos no poeta “cum brando pejo”.

## Texto VII

### AH! MINHA DINAMENE! ASSI DEIXASTE

- 1 – Ah! minha Dinamene! Assi deixaste  
2 – quem não deixara nunca de querer-te?  
3 – Ah! Ninfa minha! Já não posso ver-te,  
4 – tão asinha<sup>1</sup> esta vida desprezaste!
- 5 – Como já para sempre te apartaste  
6 – de quem tão longe estava de perder-te?  
7 – Puderam estas ondas defender-te,  
8 – que não visses quem tanto magoaste?
- 9 – Nem falar-te somente a dura morte  
10 – me deixou, que tão cedo o negro manto  
11 – em teus olhos deitado consentiste!
- 12 – Ó mar, ó Céu, ó minha escura sorte!  
13 – Que pena sentirei, que valha tanto,  
14 – que inda tenho por pouco o viver triste?

#### Vocabulário:

<sup>1</sup> Ligeira, rápida, depressa.

a) Aqui, o tema da saudade da amada morta ganha contornos mais subjetivos, próximos *do romantismo*, ou *do barroco*, pelo tom exaltado, exclamativo, sentimental, e pela atmosfera soturna que envolve os sentimentos do poeta. Expressões como “dura Morte”, “negro manto”, “escura sorte”, “viver triste” não soariam estranhas, por exemplo, na poesia de Álvares de Azevedo ou de Junqueira Freire. Contudo, a adoção da forma fixa do soneto, o sistema quinhentista das rimas, a métrica decassilábica distanciam a composição do liberalismo formal dos românticos, inscrevendo-a na tradição clássica.

## Texto VIII

### BUSQUE AMOR NOVAS ARTES, NOVO ENGENHO

- 1 – Busque Amor novas artes, novo engenho,  
2 – para matar me, e novas esquivanças;  
3 – que não pode tirar me as esperanças,  
4 – que mal me tirará o que eu não tenho.

- 5 – Olhai de que esperanças me mantenho!  
6 – Vede que perigosas seguranças<sup>1</sup>!  
7 – Que não temo contrastes nem mudanças,  
8 – andando em bravo mar, perdido o lenho<sup>2</sup>.
- 9 – Mas, conquanto não pode haver desgosto  
10 – onde esperança falta, lá me esconde  
11 – Amor um mal, que mata e não se vê.
- 12 – Que dias há que n'alma me tem posto  
13 – um não sei quê, que nasce não sei onde,  
14 – vem não sei como, e dói não sei porquê.

#### Vocabulário:

<sup>1</sup> Certezas ilusórias, desmentidas pela realidade.

<sup>2</sup> Embarcação.

a) As esperanças amorosas do poeta convertem-no num naufrago do Amor, que se esbate nas contradições de seus sentimentos. O soneto, já aparentado com o Barroco na expressão da incerteza, apoia-se na construção paradoxal, retomando um dos temas prediletos da lírica amorosa camonianiana: as contradições do amor, que resultam da impossibilidade quer de defini-lo, quer de evitá-lo. Vítima do “Amor um mal, que mata e não se vê”, o poeta traduz, no último terceto, uma das mais belas sínteses sobre o tema amoroso, visto como inefável, transcendente a qualquer entendimento:

Que dias há que n'alma me tem posto  
um não sei quê, que nasce não sei onde,  
vem não sei como, e dói não sei porquê.

Ninguém terá traduzido, em língua portuguesa, com tanta elegância, e de maneira tão sintética, a natureza avassaladora e indefinível do Amor. Quem o experimentou sabe. É por isso que o poeta adverte, no soneto que serve de pórtico de sua lírica desse gênero, que:

...segundo o amor tiverdes,  
tereis o entendimento de meus versos!

## Texto IX

### VENCIDO ESTÁ DE AMOR MEU PENSAMENTO

<i>Vencido está de Amor o mais que pode</i>	<i>meu pensamento vencida a vida,</i>
<i>sujeita a vos servir oferecendo tudo</i>	<i>instituída, a vosso intento.</i>
<i>Contente deste bem, ou hora em que se viu mil vezes desejando outra vez renovar</i>	<i>louva o momento, tão bem perdida; a tal ferida, seu perdimento.</i>
<i>Com essa pretensão a causa que me guia tão estranha, tão doce,</i>	<i>está segura nesta empresa, honrosa e alta.</i>
<i>Jurando não seguir votando só por vós ou ser no vosso amor</i>	<i>outra ventura, rara firmeza, achado em falta.</i>

a) Esta engenhosa construção lembra a atitude lúdica do Barroco, no trabalho com o material signifiante. A exploração da camada visual do poema, a sua atomização espacial em duas colunas, possibilita mais de uma forma de leitura, já que estas colunas guardam uma certa autonomia. Observe que as letras iniciais da segunda coluna, dispostas verticalmente, constituem um *acróstico*, formando a expressão *MUI ALTA SENHORA*. A exploração das possibilidades materiais da palavra, seu aspecto gráfico, sua disposição espacial nos eixos horizontal e vertical lembram procedimentos que eram comuns no Barroco e remetem-nos à modernidade, dita vanguardista, da poesia concretista das décadas de 1950 e 1960. A joyceana entidade “verbivocovisual” faz no soneto uma insuspeitada aparição, para delírio de “semióticos” e aparentados.

### 5.3. Os temas maneiristas: O “desconcerto do mundo” ou “O mundo às avessas” – A lírica reflexiva

A lírica reflexiva de Camões debruça-se com insistência sobre “o mundo às avessas”, o “desconcerto do mundo”, fruto de um destino confuso e irracional, da não correspondência entre os anseios, os valores, as

razões e a realidade objetiva. É a área temática mais acentuadamente **maneirista** ou **pré-barroca** de Camões, abrangendo também os temas da “**mudança**”, da “**fugacidade do tempo**” e do “**fatal envelhecimento do humano diante do constante renovar-se da natureza**”. O mundo geometricamente fixo da perspectiva linear renascentista e o do dogmatismo rigoroso do catolicismo contrarreformista são abalados, na lírica de Camões, por uma violenta convulsão, prenunciadora do Barroco.

## Texto X

### O DIA EM QUE EU NASCI, MOURA E PEREÇA

- 1 – *O dia em que eu nasci, moura<sup>1</sup> e pereça,*
- 2 – *não o queira jamais o tempo dar,*
- 3 – *não torne mais ao mundo, e, se tornar,*
- 4 – *eclipse nesse passo o sol padeça.*
  
- 5 – *luz lhe falte, o sol se (lhe) escureça,*
- 6 – *mostre o mundo sinais de se acabar,*
- 7 – *nasçam-lhe monstros, sangue chova o ar,*
- 8 – *a mãe ao próprio filho não conheça.*
  
- 9 – *as pessoas pasmadas de ignorantes,*
- 10 – *as lágrimas no rosto, a cor perdida,*
- 11 – *cuidem que o mundo já se destruiu.*
  
- 12 – *Ó gente temerosa, não te espantes,*
- 13 – *que este dia deitou ao mundo a vida*
- 14 – *mais desgraçada que jamais se viu!*

### Vocabulário:

<sup>1</sup> Forma arcaica de *morra*.

- a) A atitude de Camões neste soneto é de total desconsolo, de irremediável desalento. Já se inicia com uma maldição, “O dia em que eu nasci, moura e pereça”, imprecando contra o dia de seu nascimento, que “deitou ao mundo a vida / mais desgraçada que jamais se viu!”
- b) A intensidade, os exageros expressivos, as hipérbolas líricas remetem-nos à **turbulência** do Barroco. O verso 7, “*Nasçam-lhe monstros, sangue chova o ar*”, já prenuncia o **feísmo**, o gosto exuberante pelos aspectos cruéis e dolorosos, e o **expressionismo**, a deformação pelo exagero, que marcarão o estilo barroco. Antecipações dessa natureza são frequentes até mesmo na épica renascentista

de *Os Lusíadas*. Basta lembrar as descrições da tromba marítima, o episódio do escorbuto e as digressões sobre a vida, seus desenganos e incertezas, que Camões inscreve na sua epopeia, a fim de avaliarmos a importância dessas antecipações.

### Texto XI

#### MUDAM SE OS TEMPOS, MUDAM SE AS VONTADES

- 1 – *Mudam se os tempos, mudam se as vontades,*
- 2 – *muda se o ser, muda se a confiança;*
- 3 – *todo o mundo é composto de mudança,*
- 4 – *tomando sempre novas qualidades.*
  
- 5 – *Continuamente vemos novidades,*
- 6 – *diferentes em tudo da esperança;*
- 7 – *do mal ficam as mágoas na lembrança,*
- 8 – *e do bem (se algum houve), as saudades.*
  
- 9 – *O tempo cobre o chão de verde manto,*
- 10 – *que já coberto foi de neve fria, e, enfim,*
- 11 – *converte em choro o doce canto.*
  
- 12 – *E, afora este mudar se cada dia,*
- 13 – *outra mudança faz de mor espanto,*
- 14 – *que não se muda já como soía<sup>1</sup>.*

#### Vocabulário:

<sup>1</sup> Costumava.

- a) O poema parece retomar a *Teoria do Devir*, do filósofo Heráclito: “O que é, enquanto é, não é, porque muda”, que reconhece como único estado de todas as coisas a mudança.

Essa colocação, próxima do Barroco, do tema da incerteza e da inconstância da vida, e da contínua mudança de todas as coisas, é reforçada pelo jogo antitético “mal” x “bem”, “verde manto” x “neve fria”, “choro” x “doce canto”. A mudança das coisas afeta até a própria mudança; ela passa a não mudar mais como mudava antes. Abre-se outro par antitético: presente x passado.

Assim, como o tempo não permite que nada fique como é e a mudança dá-se sempre para pior, no plano da existência, o bem só subsiste no passado, na memória, na saudade, na “reminiscência” que Camões tomou emprestada da filosofia de inspiração platônica.

### 5.4. A inspiração bíblica – O cristianismo e o hebraísmo – O paganismo

A adesão de Camões à “medida nova”, ao estilo petrarquista, aos moldes clássicos greco-latinos, à inspiração mitológica, ao humanismo e ao racionalismo, em suma, ao ideário clássico-renascentista, não implicou a superação do espírito medieval, nem o abandono das fortes raízes cristãs e místicas do Quinhentismo português. Já aludimos ao fato de que o século XVI, em Portugal, foi essencialmente *bifronte*: os valores clássicos e medievais conviveram e se interpenetraram. A mitologia pagã oferecia as alegorias literárias, mas não afastou a inspiração bíblica; o racionalismo, o hedonismo e o epicurismo conviviam com a ética judaico-cristã, com a educação tridentina e jesuítica e com a prática religiosa.

Em meio a todas essas influências, a formação cristã do poeta, sua fé religiosa e sua crença em Deus emergem tanto na obra lírica como na épica. A experiência de vida, que se projeta no amargurado pessimismo, não elimina a concepção cristã do mundo; a desordem social, com suas injustiças, não é uma obra divina, senão humana e diabólica; os desconcertos do mundo não eliminam o sentido cristão de uma ordem do Universo, regida por Deus.

Portanto, para Camões, não há incompatibilidade entre hebraísmo, cristianismo e paganismo, e o poeta vale-se livremente de sugestões bíblicas, sobretudo do Antigo Testamento, e de sugestões pagãs, inspiradas na mitologia. As fontes judaicas derivam da forte presença da cultura hebraica na Península, bem como de Judas Abravanel, ou Abarbanel, apelidado Leão Hebreu, judeu-português, autor de “Diálogos de Amor”, obra de grande repercussão no mundo culto da Renascença e que Camões leu e meditou profundamente.

### Texto XII

#### SETE ANOS DE PASTOR JACOB SERVIA

- 1 – *Sete anos de pastor Jacob servia*
- 2 – *Labão, pai de Raquel, serrana bela;*
- 3 – *mas não servia ao pai, servia a ela,*
- 4 – *e a ela só por prêmio pretendia.*
  
- 5 – *Os dias, na esperança de um só dia,*
- 6 – *passava, contentando se com vê-la;*
- 7 – *porém o pai, usando de cautela,*
- 8 – *em lugar de Raquel lhe dava Lia.*

- 9 – *Vendo o triste pastor que com enganoso*  
10 – *lhe fora assi negada a sua pastora,*  
11 – *como se a não tivera merecida;*
- 12 – *começa de servir outros sete anos,*  
13 – *dizendo: — Mais servira, se não fora*  
14 – *para tão longo amor tão curta a vida.*

- a) O soneto, inspirado diretamente no Antigo Testamento, foi baseado em *Gênesis* 29, 15-30, em que se narram “os Dois Casamentos de Jacó”. Transcrevemos o episódio bíblico, para que se observe a capacidade de síntese da lírica camonianiana:

Disse Labão a Jacó: “Acaso, por seres meu parente, haverias de servir-me de graça? Dize-me qual será teu salário.” Ora, Labão tinha duas filhas; a mais velha chamava-se Lia, a mais moça Raquel. Lia tinha os olhos amortecidos, ao passo que Raquel era esbelta de corpo e bela de aparência. Jacó, tendo amor por Raquel, respondeu a Labão: “Por Raquel, tua filha mais moça, servir-te-ei durante sete anos.” Labão respondeu: “Melhor que eu ta dê do que a qualquer outro. Fica comigo.”

Jacó serviu sete anos por Raquel, e estes lhe pareceram poucos dias, de tal modo ele a amava! Disse então Jacó a Labão: “Entrega-me minha mulher porque já venceu o prazo combinado, e eu quero me unir a ela.” Labão reuniu todos os homens do lugar e fez um banquete. Chegando a noite, tomou sua

filha Lia e a levou a Jacó, que a ela se uniu. Labão deu a sua filha Lia uma criada chamada Zelfa. Ora, pela manhã, eis que era Lia! Disse, pois, a Labão: “Que me fizeste? Então não foi por Raquel que te servi? Por que me enganaste?” Respondeu-lhe Labão: “Em nossa região não é costume dar-se a filha mais moça antes da mais velha. Acaba a semana com esta, e então te darei também a outra, por outros sete anos de serviço.” Jacó aceitou, e acabada a semana deu-lhe Labão por mulher sua filha Raquel. Labão deu como escrava para Raquel sua criada Bala. Jacó uniu-se também a Raquel e amou-a mais que a Lia. E serviu a Labão por outros sete anos.

- b) O tom concentradamente narrativo do soneto de Camões esboça uma espécie de novela amorosa. Com exceção dos adjetivos “bela” e “triste”, nada há de difuso que afrouxe o tom condensado da narração. Jacó, no Velho Testamento, é o símbolo bíblico da fidelidade e da constância no amor. Sua fala nos versos finais: “mais servira, se não fora / para tão longo amor tão curta a vida”, dentro da concepção neoplatônica, traduz a ideia de que seu amor transcendia o tempo histórico e projetava-se numa zona *ideal*, além da malícia e da astúcia de Labão. Jacó teria sua amada, custasse o que custasse, pois o sentimento não era da carne, mas do espírito, e o amante de Raquel servia não a Labão, mas ao Amor, à amada e a si próprio; por isso, servia resignado e contente.

## ☐ Exercícios

Textos para as questões 1 e 2.

### Texto I

#### A FERMOSURA DESTA FRESCA SERRA

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

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

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

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

(Camões)

### Texto II

#### RECREIOS CAMPESTRES NA COMPANHIA DE MARÍLIA

*Olha, Marília, as flautas dos pastores,  
Que bem que soam, como são cadentes!  
Olha o Tejo a sorrir-se! Olha: não sentes  
Os Zéfiros brincar por entre as flores?*

*Vê como ali, beijando-se, os Amores  
Incitam nossos ósculos ardentes!  
Ei-las de planta em planta as inocentes  
As vagas borboletas de mil cores!*

*Naquele arbusto o rouxinol suspira;  
Ora nas folhas a abelhinha para.  
Ora nos ares sussurrando, gira.*

*Que alegre campo! Que manhã tão clara!  
Mas ah! Tudo o que vês, se eu não te vira,  
Mais tristeza que a morte me causara.*

(Bocage)

1. O **Texto I** é do Classicismo, enquanto o **Texto II** é do Arcadismo. Apesar de pertencerem a momentos literários diferentes, apresentam o mesmo contraste temático. Identifique-o.

2. Os dois sonetos antecipam um procedimento muito comum no Romantismo no que se refere ao tratamento dispensado à natureza. De qual se trata?

Texto para as questões de 3 a 6.

#### ALMA MINHA GENTIL, QUE TE PARTISTE

*Alma minha gentil, que te partiste  
tão cedo desta vida descontente,  
repousa lá no Céu eternamente,  
e viva eu cá na terra sempre triste.*

*Se lá no assento etéreo, onde subiste,  
memória desta vida se consente,  
não te esqueças daquele amor ardente  
que já nos olhos meus tão puro viste.*

*E se vires que pode merecer te  
algüa causa a dor que me ficou  
da mágoa, sem remédio, de perder te,*

*roga a Deus, que teus anos encurtou,  
que tão cedo de cá me leve a ver te,  
quão cedo de meus olhos te levou.*

3. Destaque os pares de opostos apresentados na primeira estrofe.

4. Entre os pares de opostos apontados na questão anterior, quais são valorizados positivamente e quais são valorizados negativamente?

5. O contraste trabalhado na estrofe demonstra influência de qual postura filosófica bastante marcante no lirismo camoniano?

6. Quais os pedidos que o eu lírico faz à amada morta?



Texto para as questões 7 e 8.

*ENQUANTO QUIS FORTUNA QUE TIVESSE*

*Enquanto quis Fortuna que tivesse  
esperança de algum contentamento,  
o gosto de um suave pensamento  
me fez que seus feitos escrevesse.*

*Porém, temendo Amor que aviso desse  
minha escritura a algum juízo isento,  
escureceu-me o engenho co tormento,  
para que seus enganos não dissesse.*

*Ó vós que Amor obriga a ser sujeitos  
a diversas vontades! Quando lerdas  
num breve livro casos tão diversos,*

*verdades puras são, e não defeitos...  
E sabei que, segundo o amor tiverdes,  
tereis o entendimento de meus versos!*

7. Por qual motivo este soneto costuma ser o primeiro de inúmeras antologias camonianas?

8. Além da função poética da linguagem, qual outra se mostra marcante no soneto em análise?

Texto para as questões de 9 a 12.

*ESTÁ O LASCIVO E DOCE PASSARINHO*

*Está o lascivo e doce passarinho  
com o biquinho as penas ordenando;  
o verso sem medida, alegre e brando,  
espedindo no rústico raminho;*

*o cruel caçador (que do caminho  
se vem calado e manso desviando)  
na pronta vista a seta endireitando,  
lhe dá no Estígio lago eterno ninho.*

*Dest'arte o coração, que livre andava,  
(posto que já de longe destinado)  
onde menos temia, foi ferido.*

*Porque o Frecheiro cego me esperava,  
para que me tomasse descuidado,  
em vossos claros olhos escondido.*

9. O soneto transcrito trabalha basicamente com uma comparação. De qual se trata?

10. O que quer dizer “lhe dá no Estígio lago eterno ninho”?

11. Qual concepção Camões apresenta nesse soneto sobre o amor?

12. Que fenômeno comum na língua portuguesa ocorre no vocábulo “frecheiro”?

Texto para as questões 13 e 14.

*CÁ NESTA BABILÔNIA, DONDE MANA*

*Cá nesta Babilônia, donde mana  
matéria a quanto mal o mundo cria;  
cá onde o puro Amor não tem valia,  
que a Mãe, que manda mais, tudo profana;*

*cá, onde o mal se afina, e o bem se dana,  
e pode mais que a honra a tirania;  
cá, onde a errada e cega Monarquia  
cuida que um nome vão a desengana;*

*cá, neste labirinto, onde a nobreza  
com esforço e saber pedindo vão  
às portas da cobiça e da vileza;*

*cá neste escuro caos de confusão,  
cumprindo o curso estou da natureza.  
Vê se me esquecerei de ti, Sião!*

13. De que maneira se manifesta no soneto “Cá nesta Babilônia, donde mana” a fusão entre a cultura clássica e a cultura judaico-cristã?

14. O que permite que “Cá nesta Babilônia, donde mana” seja qualificado como maneirista?

**SONETOS**

- 1) Ambos os sonetos trabalham o contraste entre o caráter positivo do mundo objetivo, representado pela natureza agradável que é descrita, e o caráter negativo do mundo subjetivo, representado pela possibilidade de tristeza do eu poemático.
- 2) Ambos os poemas antecipam a tendência romântica de avaliar a natureza conforme o estado de espírito do enunciador, tornando-a expressiva da emoção.
- 3) O primeiro quarteto lida com os seguintes pares de opostos: enunciador  $x$  destinatária, “lá”  $x$  “cá”, “Céu”  $x$  “terra”, “repousa”  $x$  “sempre triste”.
- 4) São valorizados positivamente: destinatária, “lá”, “Céu”, “repousa”. São valorizados negativamente: enunciador, “cá”, “terra”, “sempre triste”.
- 5) O quarteto mantém ligação com o platonismo, na medida em que qualifica positivamente o universo espiritual, ao qual pertence a amada morta, e negativamente o universo carnal, ao qual está preso o eu lírico.
- 6) O eu poemático primeiramente pede para que a amada, que já se encontra no plano espiritual, não se esqueça do amor que os dois tiveram no plano terreno. Além disso, solicita ao objeto de sua afeição para que peça a Deus que seu tempo na Terra seja encurtado, o que o faria reencontrar aquela que conquistou seu coração.
- 7) O soneto “Enquanto quis Fortuna que tivesse” apresenta uma explicação para a existência da produção poética do eu lírico: são verdades sobre os mecanismos de funcionamento do amor, que muitas vezes se revela por meio de manifestações dolorosas. Por esse motivo, apresenta-se como um prefácio, como uma advertência para o que está por ser lido; por isso a predileção de vários editores em colocá-lo na abertura de uma coleção de poemas do autor.
- 8) O soneto apresenta também a função metalinguística, pois se mostra como um texto voltado sobre si mesmo, na medida em que é um poema que discute poesia.
- 9) O poema estabelece uma comparação entre o passarinho desprevenido que é flechado e o coração do eu lírico, que, também desprevenido, é atacado pelo amor.
- 10) De acordo com a mitologia clássica, Estígio faz parte do reino dos mortos. Assim, o verso “Ihe dá no Estígio lago eterno ninho” é uma metáfora eufemística para indicar que o passarinho morreu.
- 11) Camões apresenta nesse soneto, assim como em outros, a ideia de que o amor é um sentimento que provoca sofrimento comparável ao da morte.
- 12) O termo “frecheiro” é um exemplo de um fato corriqueiro na língua portuguesa: a troca do “l” pelo “r”. Tal fenômeno ainda é visto hoje na oscilação, por exemplo, entre “Cleusa” e “Creusa”, “plástico” e “prástico”, “planta” e “pranta”.
- 13) A oposição que o poeta faz entre dois locais bíblicos, a Babilônia, terra de males presentes, e Sião, terra gloriosa da qual sente saudade, mantém relação com o platonismo, segundo o qual a realidade atual é imperfeita, pois representa um exílio do mundo perfeito das ideias. Assim, manifesta-se a fusão entre a cultura judaico-cristã e a cultura da antiguidade clássica.
- 14) O poema apresenta, por meio da referência constante a oposições, uma visão em crise da existência humana, características constantes da poesia maneirista.