



**A POESIA LÍRICA DE CAMÕES EM PROCESSO:** da metáfora do exílio nas redondilhas de “Sôbolos rios que vão” ao tema da mudança nos sonetos em medida nova

Fernanda Aparecida Moraes  
Graduada em Letras/Inglês – Uni-FACEF  
moraesfap@gmail.com

Maria Eduarda Santos  
Graduada em Letras/Inglês – Uni-FACEF  
maria.bailarina22@hotmail.com

Monica de Oliveira Faleiros  
Doutora em Estudos Literários - Uni-FACEF  
molifafacef@gmail.com

### **Resumo**

Este Trabalho de Conclusão de Curso apresenta um estudo sobre a poesia lírica de Luís Vaz de Camões, tendo em vista o processo de passagem de sua produção vinculada à tradição do período humanista, estilo conhecido como “medida velha”, para o “estilo novo”, ou “medida nova”, conjunto de regras e preceitos estéticos divulgados em Portugal, por Sá de Miranda, ao qual aderiu o poeta Luís de Camões. O poema “Sôbolos rios que vão” constitui o corpus desta pesquisa, pois entendemos que essa obra exemplifica a transição entre a expressão lírica da “medida velha” para a “medida nova”, uma vez que, ao mesmo tempo que se constrói com versos redondilhos, com estrofes que remetem à forma das cantigas, - portanto à poesia do período humanista -, por outro lado, apresenta uma reflexão lírica densa, que envolve as concepções filosóficas neoplatônicas, típicas da estética clássica. Além disso, pode-se perceber que a temática da mudança, presente na primeira parte do poema, se conecta ao tema de vários sonetos, como os conhecidos “Mudam-se os tempos mudam-se as vontades” e “Na ribeira do Eufrates assentado”, que também abordamos ao longo da leitura aqui apresentada. “Sôbolos rios que vão” é composto por trezentos e sessenta e cinco versos redondilhos no total, dispostos em trinta e sete estrofes, sendo trinta e seis décimas e uma quintilha e se constrói em torno do Salmo 137, com o qual dialoga, estabelecendo com ele relações intertextuais e, portanto, interdiscursivas, importantes para a leitura do texto, uma vez que é a partir dos versículos que o poeta desenvolve suas reflexões. Assim, o objetivo desta pesquisa é apresentar uma leitura dos estudos de alguns críticos sobre o corpus e, então, propor uma leitura explicativa sobre ele a partir da interpretação sequencial das estrofes, tendo em vista o diálogo estabelecido com o Salmo 137 e, também, com o tema da mudança, presente, principalmente, na primeira parte do poema e em alguns sonetos camonianos. Esta leitura justifica-se como uma modesta contribuição para as investigações sobre o poema e não tem a pretensão de esgotar a análise sobre ele, obra esta que vem sendo submetida à análise crítica por séculos e sobre a qual muito se há de dizer ainda. Esta pesquisa tem caráter bibliográfico e fundamenta-se nos seguintes estudos: concernente ao autor, a obra, as perspectivas históricas e culturais e, sobretudo, quanto aos aspectos das poéticas lírica e épica, utilizamos os estudos críticos de Saraiva; Lopes (1976), Rodrigues

**A POESIA LÍRICA DE CAMÕES EM PROCESSO:** da metáfora do exílio nas redondilhas de “Sôbolos rios que vão” ao tema da mudança nos sonetos em medida nova (1993), Moisés (2001) e Cunha (1980); no que se refere à influência do platonismo no poema, nossos estudos foram fundamentados no que propõe Menegaz (2013); a fim de analisar a estruturação e interpretação do poema, partimos, principalmente, de Berardinelli (2000) e, por fim, para desenvolver a análise do diálogo entre textos, aplicamos os estudos de Fiorin (2006) sobre os conceitos de intertextualidade e interdiscursividade.

**Palavras-chave:** Luís Vaz de Camões. “Sôbolos rios que vão”. Salmo 137. “Medida velha” e “Medida nova”. Dialogismo.

## Abstract

This Paper presents a study on the lyrical poetry of Luís Vaz de Camões, in view of the process of passing his production linked to the tradition of the humanist period, a style known as “old measure”, to the “new style”, or “new measure”, set of rules and aesthetic precepts published in Portugal, by Sá de Miranda, to which the poet Luís de Camões adhered. The poem “By the rivers of Babilon” constitutes the corpus of this research, as we understand that this work exemplifies the transition from the lyrical expression of the “old measure” to the “new measure”, since, at the same time, it is built with roundel verses, with stanzas that refer to the form of the songs, - therefore to the poetry of the humanist period -, on the other hand, presents a dense lyrical reflection, which involves the neoplatonic philosophical conceptions, typical of classical aesthetics. In addition, it can be seen that the theme of change, present in the first part of the poem, is connected to the theme of several sonnets, such as the well-known ones “Times change, wills change” and “On the Euphrates riverside”, which we also covered throughout the reading presented here. “By the rivers of Babilon” consists of three hundred and sixty-five roundel verses in total, arranged in thirty-seven stanzas, thirty-six tenths and a quintile and is built around Psalm 137, with which it dialogues, establishing with the intertextual and, therefore, interdiscursive relations, important for the reading of the text, since it is from the verses that the poet develops his reflections. Thus, the objective of this research is to present a reading of the studies of some critics about the corpus and, then, to propose an explanatory reading about it from the sequential interpretation of the stanzas, in view of the dialogue established with Psalm 137 and, also, with the theme of change, present mainly in the first part of the poem and in some Camonian sonnets. This reading is justified as a modest contribution to the investigations on the poem and does not intend to exhaust the analysis of it, a work that has been subjected to critical analysis for centuries and about which much remains to be said. This research has a bibliographic character and is based on the following studies: concerning the author, the work, the historical and cultural perspectives and, above all, regarding the aspects of lyric and epic poetics, we use Saraiva's critical studies; Lopes (1976), Rodrigues (1993), Moisés (2001) and Cunha (1980); with regard to the influence of Platonism in the poem, our studies were based on what Menegaz (2013) proposes; in order to analyze the structure and interpretation of the poem, we started, mainly, from Berardinelli (2000) and, finally, to develop the analysis of the

dialogue between texts, we applied the studies of Fiorin (2006) on the concepts of intertextuality and interdiscursivity.

**Keywords:** Luís Vaz de Camões. "By the rivers of Babylon". Psalm 137. "Old measure" and "New measure". Dialogism.

**Submissão:** 22/10/2020 **Aprovação:** 03/11/2020.

## 1 Introdução

O interesse por este trabalho surgiu nas aulas de Literatura Portuguesa, em que fomos apresentadas ao importante escritor do século XVI, Luís Vaz de Camões, e a sua obra atemporal, com a qual nos encantamos. Escolhemos o poema "Sôbolos rios que vão" como corpus desta pesquisa pelo interesse que essas redondilhas nos despertaram, especialmente por seu ritmo e sonoridade, que nos sensibilizaram desde a primeira leitura, além da genialidade do poeta ao criar um eu-lírico que materializa estados de alma, com sensações ditas, imaginadas, pensadas e observadas por meio das experiências; assim, foi da descoberta da beleza de toda a estética do texto camoniano que surgiu, portanto, a motivação para pesquisar, mais profundamente, sobre o autor e sua bela obra.

O texto camoniano mantém seu diálogo com leitores através do tempo e os seus temas se conectam com o presente. Isso pode ser percebido pela maneira como ele reaparece em diálogo com as obras de outros autores, que também tratam do tema do exílio, tal como o poema homônimo "Sôbolos rios que vão", contido na obra *Esconderijos do tempo* (1980), do poeta Mário Quintana, também a obra *Sôbolos rios que vão* (2010) do prosador António Lobo Antunes, ou, ainda, o conto de Jorge de Sena, denominado *Super Flumina Babylones* (1964), entre outros. Dessa forma, a ideia é de que esta pesquisa contribua, mesmo que modestamente, para a continuação da discussão sobre esse texto por meio da leitura que apresentamos.

O objetivo deste trabalho é apresentar um estudo sobre a poesia lírica de Luís Vaz de Camões, tendo em vista o processo de passagem de sua produção vinculada à tradição do período humanista, estilo esse conhecido como "medida velha", para o "estilo novo", ou "medida nova", conjunto de regras e preceitos estéticos divulgados em Portugal por Sá de Miranda, ao qual aderiu o poeta Luís de Camões. O poema "Sôbolos rios que vão" constitui o corpus desta pesquisa, pois entendemos que essa obra exemplifica a transição entre a expressão lírica da "medida velha" para a "medida nova", uma vez que, ao mesmo tempo que se constrói com versos redondilhos, com estrofes que remetem à forma das cantigas, - portanto à poesia do período humanista -, por outro lado, apresenta uma reflexão lírica densa, que envolve as concepções filosóficas neoplatônicas, típicas da estética clássica.

Além disso, pode-se perceber que a temática da mudança presente na primeira parte do poema se conecta ao tema de vários sonetos, como os conhecidos "Mudam-se os tempos mudam-se as vontades" e "Na ribeira do Eufrates assentado", que também abordamos ao longo da leitura aqui apresentada.

Esta pesquisa tem caráter bibliográfico e fundamenta-se nos seguintes estudos: concernente ao autor, a obra, as perspectivas históricas e culturais e, sobretudo, quanto aos aspectos das poéticas lírica e épica, utilizamos os estudos críticos de Saraiva; Lopes (1976), Rodrigues (1993), Moisés (2001) e Cunha (1980);

**A POESIA LÍRICA DE CAMÕES EM PROCESSO:** da metáfora do exílio nas redondilhas de “Sôbolos rios que vão” ao tema da mudança nos sonetos em medida nova no que se refere à influência do platonismo no poema, nossos estudos foram fundamentados no que propõe Menegaz (2013); a fim de analisar a estruturação e interpretação do poema, partimos, principalmente, de Berardinelli (2000) e, por fim, para desenvolver a análise do diálogo entre textos, aplicamos os estudos de Fiorin (2006) sobre os conceitos de intertextualidade e interdiscursividade.

Neste trabalho, apresentamos, primeiramente, informações bibliográficas sobre Camões e sua obra, que, segundo Saraiva e Lopes (1976) é multifacetada e abrange diversas correntes artísticas e ideológicas do século XVI em Portugal. Além disso, de acordo com Cunha (1980), Camões cultivou todas as formas poéticas prestigiadas pela renascença e em sua poesia há o conflito, a antítese, um dualismo nas formas, representando posições de espírito contrastantes. Na sequência, tratamos de aspectos históricos e culturais que, conforme Rodrigues (1993), o Renascimento português foi inaugurado com a “medida nova”, mas não abandonou a “medida velha”, pois “as redondilhas” se prestavam muito bem a retratos femininos, efusivos, graciosos, carregados de vitalidade, o que se adequava ao espírito otimista da época” (RODRIGUES, 1993, p. 19).

Em seguida, abordamos aspectos das poéticas lírica e épica na obra do autor por meio das contribuições do crítico Moisés (2001), majoritariamente. Após isso, verificamos a influência que o platonismo exerce na obra de Camões e demonstra, de acordo com Moura (apud MENEGAZ, 2013) que fora intenso e extenso, pelo menos numa dada fase da sua vida. Antes de analisarmos o poema escolhido, realizamos uma fortuna crítica, a fim de mostrar as diferentes visões que a crítica lançou acerca do poema, principalmente Berardinelli (2000). Em seguida, a análise de “Sôbolos rios que vão”, com que nos propomos a contribuir para as reflexões sobre o poema. Por fim, a análise comparativa das redondilhas com os sonetos: “Mudam-se os tempos mudam-se as vontades” e “Na ribeira do Eufrates assentado”.

## **1 Sobre o poeta e sua obra: o homem, o tempo, a poética e os temas**

Inicialmente, faremos um percurso acerca das vivências de Luís Vaz de Camões, apresentando seus dados biográficos, a fim de conhecer a história do poeta e os acontecimentos que o influenciaram em sua poética e temas. O escritor cultivou todas as formas poéticas de prestígio existentes do período denominado Renascimento, sob influência latina e italiana. Entretanto, a canção, a sextina e o soneto, escritos em “medida nova”, possuem influências comprovadas da “medida velha”. As temáticas predominantes em suas obras são o amor, o exílio, a mudança e o desconcerto do mundo.

### **1.1 O poeta Luís Vaz de Camões**

Luís Vaz de Camões, o grande poeta português do século XVI, era filho de Simão Vaz de Camões e Ana de Sá. Muito pouco se sabe sobre sua biografia e bibliografia, por escassez de dados. Segundo Saraiva e Lopes (1976), alguns fatos foram apurados em documentos oficiais, tais como registros das armadas, carta de perdão, cartas de tença ou pagamento. Outras informações foram obtidas de memórias conservadas pelos primeiros biógrafos, que conheceram o poeta ou seus

contemporâneos e, por fim, consideram-se as alusões autobiográficas na obra do próprio Camões, tudo isso permite-nos ter alguma noção das vivências do poeta.

Nascido em 1524 ou 1525, provavelmente em Lisboa, provém de uma família decaída da pequena nobreza, instalada em Santa Cruz, onde seu tio era cancelário. Mesmo sendo pobre, reconhece-se em sua obra o estudo esmerado no curso de Artes em Coimbra. Na juventude, frequentava, ao mesmo tempo, centros aristocráticos e a vida boêmia de Lisboa e, ao que tudo indica, a vida aventureira que levava o desclassificava perante os desembargadores letrados e sua condição de fidalgo desvalido o teria obrigado a escolher as armas às letras. Assim, combatendo em Marrocos, perdeu um olho, episódio este que descreve em sua obra. Já em 1552, fere um funcionário do Paço devido a uma rixa, o que o leva para a cadeia. É liberto em março de 1553, sendo perdoado e com a missão de servir o Rei da Índia.

No Oriente sofreu um naufrágio na costa de Cochinchina, desempenhando o cargo de provedor de defuntos e ausentes em Macau, quando perdera seus pertences e uma companheira chinesa e salvando-se a nado com *Os Lusíadas*, manuscrito que se tornaria sua obra-prima.

Novamente preso em Goa, dessa vez por dívidas, procurou ajuda das autoridades com as quais mantinha relações amistosas, que lhe davam proteção em troca dos escritos que fornecia.

Em 1567, enfrentou sérias dificuldades econômicas, após tantos anos vivendo no Oriente. Recebeu a ajuda de diversos amigos e, assim, em 1569, retornou a Lisboa, trazendo consigo *Os Lusíadas*, com pretensões de editá-lo, mas sem os poemas líricos, o *Parnaso Lusitano*, que fora roubado.

Após a publicação de *Os Lusíadas*, recebeu uma modesta tença trienal, que nem sempre era paga regularmente. Começou a ficar conhecido por suas obras líricas e cartas, que foram recolhidas em cancioneiros particulares manuscritos, mas publicado postumamente no *Cancioneiro* de Luís Franco Correia (1580).

Faleceu miserável, segundo testemunhas. Seu enterro, em 1579 ou 1580, foi custeado pela Companhia dos Cortesãos, instituição de beneficência.

Segundo Saraiva e Lopes (1976) amores desastrosos e infelizes foram vividos por Camões, e esses diversos amores desempenharam um papel importante na vida do poeta.

“Desde a *Arte poética*, de Aristóteles, sabe-se que todo poeta imita algo do mundo da natureza e/ou do mundo dos homens” (RODRIGUES, 1993, p. 25). Rodrigues (1993) afirma que Camões não deixou de exprimir todas estas modalidades de vivência valendo-se das experiências reais que viveu como guerreiro, navegador, amante e patriota sofrido. A poesia camoniana também é caracterizada pelo vocabulário, o ritmo, as figuras, a montagem das frases, o pensamento e a forma com que as palavras são escolhidas e combinadas.

De acordo com Saraiva e Lopes (1976), a obra de Camões é multifacetada e abrange diversas correntes artísticas e ideológicas do século XVI em Portugal. Os autores afirmam que a obra foi “elaborada sobre uma experiência pessoal múltipla que nenhum outro escritor seu contemporâneo realizou sozinho, foi capaz de dar forma lapidar e definitiva a um conjunto de ideias, valores e tópicos característicos de sua época” (SARAIVA; LOPES, 1976, p. 331). Quase tudo que se manifestou na Literatura Portuguesa de Quinhentos, por meio de distintos autores, encontra eco na lírica ou na épica de Camões.

**A POESIA LÍRICA DE CAMÕES EM PROCESSO:** da metáfora do exílio nas redondilhas de “Sôbolos rios que vão” ao tema da mudança nos sonetos em medida nova

Além disso, pode-se observar grande diferença entre Camões e os viajantes portugueses do século XVI, sendo o primeiro “humanista que medita a sua experiência à luz de uma cultura teórica”, e os outros “simples anotadores empíricos de casos curiosos e espantosos” (SARAIVA; LOPES, 1976, p. 332).

Ainda segundo os autores, Camões realizou a síntese sobre a tradição literária portuguesa e as inovações introduzidas pelos italianizantes, sendo considerado o melhor poeta português de escola petrarquista e, na redondilha e no mote glosado, o mais acabado artífice da escola do *Cancioneiro geral*.

Assim, entre a “pena” e a “espada”, Camões foi um letrado viajante, que “assumiu e meditou a experiência de toda uma civilização cujas contradições viveu na sua carne e procurou superar pela criação artística” (SARAIVA; LOPES, 1976, p. 332).

## 2.2 O Tempo: contexto de produção da obra de Camões

No fim da Idade Média houve descobertas marítimas e a confluência dos interesses do estado e da burguesia. Nesse período, o mercantilismo obteve avanços náuticos e geográficos que possibilitaram o desenvolvimento de tecnologias mais eficientes para dominar os mares.

Conforme Rodrigues (1993), “[...] as monarquias, necessitando de poderes absolutos, como condição para serem nacional e internacionalmente respeitadas, vão oferecer aos artistas uma dimensão mais ampla de temas e possibilidades de criação mais livre e mais audaciosa, contra os acanhados limites do horizonte medieval” (RODRIGUES, 1993, p. 7). Esses elementos políticos são percebidos em *Os Lusíadas* por meio dos cantos da glória de um povo que sai de sua pátria para apoderar-se das terras nos mais remotos mares.

O autor também afirma que “o Renascimento foi um período de intensa produção cultural, científica e sobretudo artística, realizada principalmente com base na imitação dos grandes modelos clássicos latinos e gregos da Antiguidade” (RODRIGUES, 1993, p. 8). O período teve como base teórica os filósofos gregos Platão e Aristóteles. O idealismo de Platão, que valoriza as ideias e o espírito, em oposição à consideração do mundo material. Platão faz uma separação entre o que é sensível (coisas) e o inteligível (ideias). Já Aristóteles trata da teoria da relação entre poesia e realidade, em que a poesia deve ser uma imitação do real.

Rodrigues (1993), afirma que o Renascimento português foi inaugurado com a “medida nova”, mas não abandonou a “medida velha”, pois “as redondilhas” se prestavam muito bem a retratos femininos, efusivos, graciosos, carregados de vitalidade, o que se adequava ao espírito otimista da época” (RODRIGUES, 1993, p. 19).

A poesia em Portugal na época humanística consistia em versos chamados redondilhos, que podem ter cinco sílabas (redondilho menor) ou sete sílabas (redondilho maior). Em 1527, o poeta Sá de Miranda introduziu em Portugal a melodia italiana que era composta de versos decassílabos heroicos e/ou sáficos. São chamadas de medida velha as poesias que possuem versos redondilhos e medida nova as que possuem versos decassílabos. Sobre o estilo dos sonetos de Camões, Rodrigues (1993) escreve:

MORAES, F.A.; SANTOS, M. E.; FALEIROS, M. O.

A rigor, Camões mescla e transforma as várias influências que recebe, tentando angustiadamente acomodá-las à expressão de seus dramas íntimos, que não são nada otimistas. Dizer, portanto, que os sonetos camonianos são “maneiristas” é a classificação mais acertada. Porque os traços maneiristas trazem sinais de uma “crise”, em que o pessimismo e o desencanto começam a minar o otimismo do Renascimento (RODRIGUES, 1993, p. 21).

O Renascimento também valorizou o tema religioso e as tradições judaica e cristã. A lírica de Camões é composta e inspirada por várias passagens do Antigo e Novo Testamento.

Conforme Cunha (1980), Camões cultivou todas as formas poéticas prestigiadas pela renascença, com forte influência latina e italiana, contudo, a canção, a sextina e o soneto, comprovam, na “medida nova”, os resíduos poéticos tradicionais. Em sua poesia há o conflito, a antítese, um dualismo nas formas, representando posições de espírito contrastantes. E isso deve-se ao homem do Renascimento, que está entre o misticismo de herança medieval e o racionalismo que se impunha às novas experiências, entretanto, havia um desejo de harmonia, de feição clássica.

### 2.3 A poesia de Camões: épica e lírica

Camões é notoriamente conhecido e reconhecido como autor da epopeia máxima do século XVI na Europa, denominada *Os Lusíadas*, uma grande obra que retrata os feitos heroicos dos portugueses. O autor também se destacou na lírica, que permanece sendo lida e apreciada. Diferente d’*Os Lusíadas*, a lírica camoniana não apresenta um modelo fixo em sua forma, sendo variável. Seus temas também são distintos, pois tratam da imagem do desconcerto do mundo, em desordem e desarmonia, em contraposição à épica, que concebe o mundo como uma máquina, a chamada “Máquina do Mundo”.

#### 2.3.1 A poesia épica de Camões

Desde o século XV, a expansão portuguesa era assunto para os poemas heroicos. Segundo Saraiva e Lopes (1976), o humanista italiano Ângelo Policiano, por exemplo, ofereceu-se a D. João II para cantar seus feitos em verso latino. Já Luís Vives fez uma dedicatória a D. João III a fim de exaltar os Descobrimientos de Portugal. Além disso,

No prólogo do *Cancioneiro Geral*, Garcia de Resende lamenta que os feitos dos Portugueses não estejam condignamente cantados. António Ferreira, apesar da sua aversão [...] pela vida guerreira e marítima, encorajou mais de um confrade a escrever a epopeia, e ele mesmo ensaiou o estilo heroico em mais de uma ode. Este projeto dos Humanistas relaciona-se com a ambição de ressuscitar um dos mais nobres gêneros greco-romanos. As viagens dos Portugueses prestavam-se a uma comparação vantajosa com as de Ulisses, dos Argonautas e de Eneias, assim como os seus feitos guerreiros com os dos Gregos e Troianos, o que ia ao encontro do ideal humanista de emulação com os autores antigos, e satisfazia a ideologia oficial da expansão (SARAIVA; LOPES, 1976, p. 347).

**A POESIA LÍRICA DE CAMÕES EM PROCESSO:** da metáfora do exílio nas redondilhas de “Sôbolos rios que vão” ao tema da mudança nos sonetos em medida nova

O gênero épico narrativo seguia regras abstraídas de modelos, como a *Ilíada* e a *Odisseia* de Homero e a *Eneida* de Virgílio, para o classicismo do Renascimento. Essas regras impunham a intervenção dos deuses nas ações humanas, tais como uma guerra ou uma viagem marítima, possuindo um conjunto e um desfecho. Entretanto, mesmo que a *Eneida* tenha tido destaque entre os poemas heroicos em latim, é considerada uma forma secundária dessas regras, visto que surgiu como uma imitação emuladora dos poemas de Homero.

Ora estes correspondem a uma fase civilizacional de que Virgílio e os poetas do Renascimento já estavam muito afastados. Para Homero os deuses constituíam entidades reais, forças superiores vivas e, por isso voluntárias e antropomórficas, que irrompiam da natureza e que participavam nas lutas dos bandos dos guerreiros ou piratas dos arquipélagos e costas do Mediterrâneo oriental, muitos séculos antes de Cristo (SARAIVA; LOPES, 1976, p. 348).

Desde o século XII outras formas narrativas modernas, como o conto, a novela e o romance, foram acrescentadas ao gênero épico. Já as narrativas orais antigas que apresentavam um mundo “animado e maravilhoso, onde cada herói vai talhando a sua própria lei, por entre as intrigas de uma outra humanidade superior, a dos deuses, sucede, em geral, a leitura [...] de enredos em cenários bem mais limitados [...]” (SARAIVA; LOPES, 1976, p. 350). Esses cenários limitados não davam abertura ao maravilhoso, nem enquadravam aspirações individuais, pois as coisas se mantinham inertes.

Foi precisamente o problema da ressurreição da epopeia clássica segundo o padrão homérico que Camões procurou resolver, levando a cabo esse desiderato característico dos escritores humanistas. O ambiente marítimo do assunto central filia o poema sobretudo na linhagem da *Odisseia*, da primeira metade da *Eneida* e dos poemas sobre os Argonautas escritos pelo grego Apolônio Ródio e pelo romano Valério Flaco (SARAIVA; LOPES, 1976, p. 350).

À epopeia patriótica associava-se a ideologia da expansão, na qual “os Portugueses cumpriam uma missão providencial, dilatando tanto o Império como a Fé: eram os Cruzados por excelência. [...] vinham tornar mais atual esta missão divina atribuída ao Reino Lusitano, exemplo que envergonharia o resto da Cristandade” (SARAIVA; LOPES, 1976, p. 350).

A maior obra da poética épica camoniana é *Os Lusíadas*, com a temática histórica de Portugal. Esta palavra, Lusíadas, é um neologismo criado por André de Resende, que “designa os Portugueses, que a erudição humanística nobilitava como descendentes de Luso, companheiro de Baco. O próprio autor explicita o seu propósito, ao afirmar que canta *o peito ilustre lusitano*” (SARAIVA; LOPES, 1976, p. 350). Sobre a importância e composição da obra, o autor escolheu a viagem de Vasco da Gama, tal como a rota marítima de Ulisses e Eneias, pois

Era a propósito da viagem do Gama que Camões pretendia narrar toda a história de Portugal, sendo o próprio Gama e um dos seus companheiros aproveitados (à imitação dos poemas clássicos) para relatores principais

MORAES, F.A.; SANTOS, M. E.; FALEIROS, M. O.

desta história. [...]. Os heróis de Camões raramente parecem de carne; falta-lhes o caráter e as paixões. São, em geral, estátuas processionais, solenes e impassíveis. Na resolução desta dificuldade de dar dinâmica e caracteres ao seu poema, o poeta encontrou a seu favor certas praxes greco-romanas do gênero, que lhe forneceram protótipos de uma intriga entre deuses apaixonados. O dinamismo psíquico de *Os Lusíadas* não reside tanto nas dificuldades e peripécias da viagem do Gama como na rivalidade que opõe Vênus, protetora dos Portugueses, a Baco, inimigo deles. [...]. Formalmente a mitologia desempenha, portanto, uma função central n' *Os Lusíadas*: a de lhe dar uma unidade de ação e um enredo dinâmico. Mas Camões procurou tirar dela um partido ideológico e estético mais fundo. [...]. *Os Lusíadas* opõem às inverossimilhanças dos poemas antigos o seu próprio realismo, e exprimem deveras um senso novo do mundo e das maravilhas reais [...]. Camões não quis apenas fazer uma enciclopédia histórica, mas também uma enciclopédia naturalista, contrapartida quanto possível real do antigo maravilhoso homérico. [...]. Esta noção do mundo faz também de *Os Lusíadas* a obra mais elaborada da literatura naturalista portuguesa de Quinhentos com o seu ponto de partida e o seu ponto de chegada bem caracterizados: de um lado, como ponto de partida, comparações que, na pegada dos autores clássicos e dos bestiários medievais, usam as coisas da natureza como simples emblemas de qualidades morais abstratas; do outro lado, o melhor equivalente moderno da tensão épica, a surpresa maravilhada perante os novos mundos que se abrem ao mundo já banalizado [...]. Outra característica também tipicamente renascentista de *Os Lusíadas*, capaz de suscitar o interesse de um leitor moderno, é [...] a palpitação afrodisíaca que vibra em todo o poema, exaltação do “amoroso ajuntamento”, lei do universo [...] (SARAIVA; LOPES, 1976, p. 351-354).

É possível evidenciar tamanha grandeza que a escrita de Camões alcança em suas obras e no desenvolvimento delas, cuja performance o tornou um dos grandes escritores portugueses, que ainda permanece sendo lido, mesmo após mais de 400 anos, pois sua obra é atemporal.

### 2.3.2 A poesia lírica de Camões

Além da poesia épica, Camões também se destacou na produção de uma obra lírica que continua sendo lida e apreciada e, ainda, recriada por vários poetas ao longo do tempo e das tradições literárias a partir dele. Entretanto, as expressões poéticas lírica e épica na obra do escritor são distintas, tanto no sentido como na forma, apresentando diferentes representações de mundo. Segundo Moisés (2001), “[...] ao contrário de *Os Lusíadas*, *As Rimas* camonianas não repousam sobre um modelo único, mas sobre larga variedade de formas, fôrmas e parâmetros” (MOISÉS, 2001, p. 42). A poesia lírica traz um eu-lírico que materializa estados de alma, as sensações são ditas, imaginadas, pensadas e observadas por meio das experiências. Apresenta a imagem do real desconcerto do mundo, em desordem e desarmonia, em contraposição à épica, que concebe o mundo como uma máquina, a chamada “Máquina do Mundo”, que

revela a base em que se assenta a concepção: a crença de que o mundo é semelhante a uma máquina; de que o universo, desde os seres mais elementares até os espaços e corpos celestes, é regido por leis certas e lógicas, portanto previsíveis. Ao homem caberá apreender, por meio do

**A POESIA LÍRICA DE CAMÕES EM PROCESSO:** da metáfora do exílio nas redondilhas de “Sôbolos rios que vão” ao tema da mudança nos sonetos em medida nova adequado desenvolvimento do seu conhecimento racional, as leis do funcionamento do Mundo como máquina. Assim, a harmonia das esferas [...] aparece como modelo geral do *mecanismo* que rege toda a Natureza [...] (MOISÉS, 2001, p. 30).

É importante ressaltar que “O fundamento metafísico da visão camoniana independe da veracidade, bem como do rigor científico [...]. Depende, sim, da crença inabalável na Razão” (MOISÉS, 2001, p. 31). Essa concepção distingue o homem da Natureza, aproximando-o da divindade cristã, possibilitando o acesso às leis que regem o universo. Contudo, a Máquina do Mundo existe apenas na consciência humana, “e existe para traduzir o seu ideal mais elevado, aquele da aspiração à ordem e à harmonia” (MOISÉS, 2001, p. 31).

Dessa forma, a poesia épica narra, em versos decassílabos heroicos, em sua maioria, aventuras e vitórias experimentadas em um mundo perfeito, equilibrado e harmonioso, totalmente concertado e idealizado. Ao contrário da poesia lírica, que não se estabelece sobre um único modelo ou um pensamento, mas apresenta

a perturbadora imagem do desconcerto do mundo, a imagem de um mundo pleno de realismo, em sua desordem e desarmonia, por oposição ao idealismo daquele Universo harmonioso de que a “máquina do Mundo” e a estrutura formal do poeta constituem símbolos acabados e perfeitos. Mundo em desordem, palco de absurdos e desatinos, em que tudo parece ter perdido o rumo certo, saindo para fora dos eixos [...] (MOISÉS, 2001, p. 43).

Sobre os aspectos formais da poesia lírica de Camões, a escola tradicional em redondilhas maiores e menores, tais como vilancetes, cantigas, quintilhas, e os gêneros em hendecassílabo foram cultivados igualmente. O autor escreveu em português e castelhano, constituindo uma ponte entre “certa tradição peninsular representada pelo *Cancioneiro geral* e os seiscentistas” (SARAIVA; LOPES, 1976, p. 332).

Camões era mestre na arte do redondilho e do decassílabo, ultrapassando largamente seus antecessores. Segundo Saraiva e Lopes (1976), a forma como o escritor

narra uma curta história (como em *Sete anos de pastor Jacob servia*), ou regista o discurso interior (como na canção *Vinde cá* ou nas redondilhas *Sôbolos rios*), ou desenvolve musicalmente, quase sem discurso ou tema tradicional (voltas a mote *saudade minha*), ou explana temas abstratos (*Mudam-se os tempos, mudam-se as vontades*), só tem comparação, pela diversidade de registo, pelo poder de síntese, pela adequação exata a um sentir que se está pensando ou a um pensar que se está sentindo, pela fluência – só tem comparação, dizíamos, com a de Fernando Pessoa (SARAIVA; LOPES, 1976, p. 333).

O ritmo camoniano é vário, evidentemente encontrado nas canções e nas odes, e acontece devido à liberdade que as formas concedem, de um poema para outro, combinando as estrofes entre decassílabos e hexassílabos. Nas odes predominam os hexassílabos, fazendo com que tenham um ritmo mais leve. Segundo os autores, “[...] enquanto as canções parecem tender para a confiança romântica, as redondilhas deixam-nos ver o autor alquimizando os seus estados de

espírito [...] com que ele mesmo parece divertir-se” (SARAIVA; LOPES, 1976, p. 333). Essas composições, em sua maioria, são marcadas por um humor, às vezes terno, na qual o poeta “[...] se dá o espetáculo dos seus próprios pensamentos e sentimentos, a soltarem-se dele e a moverem-se na sua sem-razão e nas suas contradições [...]” (SARAIVA; LOPES, 1976, p. 333). Camões, então, foi um dos precursores do conceptismo de Seiscentos devido a essa tendência.

No *Cancioneiro geral*, a poesia tendia no formalismo das antíteses, paradoxos e comparações. Também Camões seguiu essa mesma linha, sempre brincando com essa produção de imagens e, o que era escolasticismo, em Camões se torna uma graça livre. Nestas composições podemos encontrar “a transição do Quinhentismo para a nossa poesia seiscentista, a qual em Espanha preferiu os gêneros em redondilha aos gêneros decassilábicos” (SARAIVA; LOPES, 1976, p. 334).

De acordo com os estudiosos, a redondilha camoniana talvez possa ser comparada às fases finais do estilo gótico, pela desenvoltura menos individualizada nos moldes e os trocadilhos que possuem um caráter impessoal e prefixado, além do jogo de ambiguidades, que evidencia uma “arte de poetar”, na qual Camões “lança uma ponte que, em arco sobre o seu próprio estilo clássico renascentista (muito mais abstratamente discursivo e geometricamente racional), parece unir o gótico de Quatrocentos ao Barroco de Seiscentos, ambos mais presos à magia do verbo” (SARAIVA; LOPES, 1976, p. 334).

Camões revoluciona os usos utilizando recursos tradicionais, tais como o duplo significado de palavras empregadas sob uma teoria psicológica. Traz para o leitor um senso do real diferente do comum, transformando adjetivos em substantivos, por exemplo, qualificando as palavras para produzirem um sentido afetivo por meio da associação de ideias.

De acordo com Rodrigues (1993), a lírica portuguesa possui o espírito da saudade, algo que a torna singular. Esse sentimento é visto desde os trovadores nas cantigas de amigo e de amor.

Já os sonetos camonianos se utilizam principalmente da antítese e do paradoxo:

A antítese em Camões consiste em mostrar o mesmo objeto sob duas perspectivas distintas e opostas. Com essa técnica, Camões não pratica um mero jogo verbal, como vieram a fazer, mais tarde, alguns poetas barrocos. Camões simplesmente exprime as contradições e perplexidades inerentes à própria vida humana (RODRIGUES, 1993, p. 30).

Nas formas de origem italiana encontramos um cenário distinto, no qual são reveladas tendências dos tormentos do amor, evidenciando “verdadeiras metamorfoses em que se opera um seu absoluto *transformar-se na vontade amada*. [...], o poeta impõe-se, todavia, um verdadeiro martírio de fé amorosa: *sofra os males, pera que os mereça*” (SARAIVA; LOPES, 1976, p. 334).

As élogos do escritor que são, explicitamente, baseadas em Virgílio e Sannazzaro, constituem a seção da medida nova camoniana menos interessante, “pelas convenções próprias do gênero [...], embora a *de Almeno* e *Agrário* contenha interessantes confissões sobre o amor [...], e a chamada dos *Faunos* seja a melhor expressão de uma filosofia pan-erótica [...].” (SARAIVA; LOPES, 1976, p. 335). O amor estaria, então, presente na essência do eterno de todas as coisas na natureza, sendo por meio dele que se reforma a matéria.

**A POESIA LÍRICA DE CAMÕES EM PROCESSO:** da metáfora do exílio nas redondilhas de “Sôbolos rios que vão” ao tema da mudança nos sonetos em medida nova

Ainda segundo Saraiva e Lopes (1976), as elegias possuíam um ritmo mais monótono e uma rígida cadência decassilábica, além de não serem específicas quanto aos temas ou o tom. Já as oitavas, sempre destinadas às altas figuras sociais, correspondem em algo com a sátira moral ou político provençal, podendo usar como exemplo o tema do “desconcerto do mundo”.

As odes, por sua métrica, são consideradas as composições mais graciosas da medida nova, correspondendo à estrofe alcaica ou sáfica. Outra característica são as alusões mitológicas que as permeiam. Entre elas, suas obras se destacam, consideradas obras-primas:

*Nunca amanhã suave*, encantadora síntese entre a eloquência cortês, ironicamente galante, e a mais larga partitura fraseológica do petrarquismo renascentista, e *Pode um desejo imenso*, uma das mais convincentes meditações sobre o amor que o neoplatonismo inspira (SARAIVA; LOPES, 1976, p. 335).

Camões, segundo os estudiosos, contextualiza a canção de forma reflexiva e única, sem deixar de fazer uso dos materiais das escolas petrarquista italiana, espanhola e portuguesa. A canção camoniana possui um caráter de desabafo do eu-sozinho, “que nem as apóstrofes ou, por vezes, as convenções epistolares romanas (tempos verbais ou advérbios de lugar determinados sob o ponto de vista do destinatário e não do redator: *estive* em vez de *estou*, *ali* em vez de *aqui*) conseguem disfarçar” (SARAIVA; LOPES, 1976, p. 336). Por fim, o poeta se volta para a própria canção e sublinha seu isolamento.

Algumas das canções do autor destacam essas características, sendo que

a mais extensa canção, *Vinde cá, meu tão certo secretário*, fale ao próprio papel onde é escrita e assumo o caráter de um balanço autobiográfico em busca de um sentido para a vida; e que outra das mais conhecidas, *Junto de um seco, fero, estéril monte*, muito circunstancialmente localizada junto ao mar Vermelho, aprofunde a inquirição bernardiana acerca das razões, sucessivamente mais pertinentes, do seu sentir-se muito infeliz. [...]. Mas é nas três versões, mais complementares do que jerarquizáveis segundo uma ordem de aperfeiçoamento, de *Manda-me Amor que cante docemente* [...] – é aí que o poeta melhor apura a intensidade e os resultados de sua reflexão sobre o amor (SARAIVA; LOPES, 1976, p. 336).

Camões mantém a tradição petrarquista e neoplatônica, mas ousa no uso das hipérbolos, paradoxos e analogias, resultando num jogo de conceitos que abriu percurso ao conceptismo seiscentista, tornando-os extraordinários: o escritor “descobre aí o movimento mais íntimo, em que o eu e o não-eu, o desejo e a razão se convertem reciprocamente” (SARAIVA; LOPES, 1976, p. 336). Assim, hiperbolizando a beleza da amada que é capaz de sensibilizar os seres e insensibilizar o poeta, é convertida em expressão, já expressionista, de um estado de alma, de uma audácia direta e mítica, que a canção nos impressiona acerca dos limites entre o eu e o não-eu.

Segundo os autores, essa radicalidade legitima a “metamorfose do apetite” ou desejo carnal em razão e momento de decisão, em que ao confrontadas entre o idealismo neoplatônico e a ética cristã medieval do amor, se negam;

MORAES, F.A.; SANTOS, M. E.; FALEIROS, M. O.

evidenciando, assim, a existência de um movimento indissociável às categorias humanas lógicas e morais. Essa evidência, assustadora para o poeta, é nomeada por ele como manifestação divina, a fim de demandar um novo pensamento para suprir as carências do pensamento vulgar, “uma nova adequação mental ao ser-e-não-ser, ao eu-e-não-eu das transformações profundas, que *sai pela boca convertido em canto*” (SARAIVA; LOPES, 1976, p. 336).

No soneto, Camões alcança uma variedade rara e admirável. Por sua estrutura e por ser breve, o soneto é mais utilizado para exercícios de engenho, tal como o vilancete. Quanto ao soneto, é disposto em duas quadras e dois tercetos, o que favorece o discurso em tese e o uso da antítese, logo após a conclusão em forma de sentença. Além disso, sua brevidade permite concentrar mais emoção. O autor se utiliza imensamente desta disponibilidade, variando o seu modo fraseológico desde

a aparente narrativa unilinear de *Sete anos de pastor Jacob servia* até a 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 conceituais, o que acontece no primeiro terceto de *Quando a suprema dor muito me aperta* (SARAIVA; LOPES, 1976, p. 337).

Contudo, muitas vezes Camões se utiliza do esquema geral, ao que tudo indica, dedutivo, como quadro de referência para as possíveis variações. De acordo com Saraiva e Lopes (1976), baseando-se na terminologia da lógica clássica, “o silogismo se reduz com frequência aos dois termos do entimema, ou se amplia num encadeamento polissilogístico; outras vezes, o quadro lógico fundamental mantém-se, mas todo o calor emotivo se concentra nos momentos pretensamente preparatórios” (SARAIVA; LOPES, 1976, p. 338). Sendo assim, podemos identificar tais encadeamentos nos seguintes poemas em que se observam paradoxos, como em:

*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 cada oxímoro, ou paradoxo frasicamente muito concentrado, dilui os seus contornos conceptistas num belo uso do artigo indefinido e do encavalgamento 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* (SARAIVA; LOPES, 1976, p. 338).

Em algumas canções e sonetos, Camões foi convencionalmente caracterizado como romântico, devido ao tom confidente e individualizado, marcado pelo meio hostil. Outra característica trabalhada de forma intensa pelo autor, não sendo encontrada em nenhum escritor clássico é o “inconformismo que luta pela sobrevivência” (SARAIVA; LOPES, 1976, p. 338). Entretanto, o poeta permanece atento aos seus estados de espírito, mesmo em meio do desabafo, sempre se atenta “à sucessão das emoções, recordações, desejos, pensamentos, às

**A POESIA LÍRICA DE CAMÕES EM PROCESSO:** da metáfora do exílio nas redondilhas de “Sôbolos rios que vão” ao tema da mudança nos sonetos em medida nova respectivas contradições e aparente irracionalidade” (SARAIVA; LOPES, 1976, p. 338). É a busca do poeta pela libertação das pretensões mais íntimas, atravessando as irregularidades do mundo que se mostra hostil e objetivo, tanto ao ponto de não poder ser ignorado. Para o poeta,

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 literário tradicional. A sua apreensão e ainda a da sua relação dialética com o espírito exigem um esforço inovador para romper o verbalismo que ainda 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 (SARAIVA; LOPES, 1976, p. 338-339).

Tratando ainda da produção lírica do poeta, a autora Maria Helena Ribeiro da Cunha em seu estudo *Introdução à lírica clássica* (1980), contribuiu para a compreensão das tensões na poesia lírica do autor e o modo como se manifestam por meio da tentativa de conciliação de ideias filosóficas que se contrapõem.

Segundo Cunha (1980), Camões dá curso à tradição das redondilhas de transmitir a sutileza e agudeza de conceitos, tão ao gosto dos poetas de herança occitânica e dos Cancioneiros. Sem dúvida, é o soneto que melhor comprova as ressonâncias do estilo tradicional e a coexistência com os recursos típicos da poesia e poética clássicas. (CUNHA, 1980, p. 5). Assim sendo,

o dualismo nas formas, que traduz posições de espírito também contrastantes, significa o mútuo enriquecimento das modalidades poéticas e a peculiaridade camoniana das conciliações que se rejeitam. Porque Camões é, antes de mais nada, o conflito, o dual, a antítese. E a sua poesia assim se expressa porque ali está o homem do Renascimento, colocado entre o misticismo de herança medieval e o racionalismo que se impunha às novas experiências, muito embora e por outro lado, às ações presidisse o desejo de harmonia, de feição também clássica (CUNHA, 1980, p. 6).

Camões também sofreu influências dos neoplatônicos, quando a filosofia aristotélica atingiu seu pico na época medieval, o que provocou um desejo de consonância entre ambas: a filosofia neoplatônica busca a idealização da mulher e da natureza, que traçou um lirismo através dos trovadores e de Petrarca, que resume, de acordo com “Diaz-Plaja, a tríplice característica do mundo poético da Renascença: a natureza, a mulher e o divino” (CUNHA, 1980, p. 6). Já a filosofia aristotélica, orientará o homem na busca pelo perfeito e equilibrado, a partir dos conhecimentos fornecidos pela realidade sensível.

Cunha (1980) cita Filgueiras Valverde, que comenta acerca da lírica, arte maior do autor, afirmando que “Camões é três vezes petrarquista: pela imitação dos precedentes e seguidores do lírico italiano, e pela inspiração da obra do próprio Petrarca” (VALVERDE, apud CUNHA, 1980, p. 6). Entretanto, o gosto pela leitura filosófica adveio por meio das obras de Castiglione e Bembo, do Mestre Ficino ou de Leão Hebreu. Pode-se encontrar vestígios em sua escrita que mostram o mesmo

desejo de conciliação ficiniana, entre o pensamento filosófico e a Fé, principalmente no tema amoroso, sendo “o Amor, objeto e fim dos gestos cavaleirescos, à maneira feudal e de atitudes cortesãs que rememoram *Asolani* e *Cortegiano*” (CUNHA, 1980, p.6).

Cunha (1980) aponta que a filiação filosófica da poesia camoniana é um assunto controverso apesar de alguns sérios estudos que se têm feito sobre as prováveis leituras filosóficas do escritor. Estudiosos encontram uma possível influência de Platão ou dos neoplatônicos na obra de Camões, que pode ser comprovada na análise de alguns sonetos, odes, elegias e principalmente em “*Sôbolos rios que vão*”. Podemos dizer, assim, a teoria do amor em Camões se filia à filosofia neoplatônica, a uma religiosidade mística e a concepções petrarquizantes. “Destas, surge o amor como anseio irrealizado, um desejo sempre insatisfeito, tema aliás comum à lírica cavaleiresca medieval, muito embora Petrarca lhe acrescente a análise interior mais apurada” (CUNHA, 1980, p.7).

A estudiosa resume a lírica clássica camoniana em três filiações: “a tradicional, proveniente da poesia trovadoresca; a estilnovista e petrarquizante, como expoentes da imitação dos italianos; e a aristocrática, que busca inspiração nos Antigos” (CUNHA, 1980, p. 7). Camões escreve essencialmente sobre o amor, o exílio e o conflito entre a formação acadêmica e sua experiência individual.

“A poesia lírico-amorosa de Camões filia-se à poesia amorosa do século XVI, comprovando atitudes e influências que se vinham desenvolvendo em cadeia desde a lírica trovadoresca” (CUNHA, 1980, p.7).

De acordo com Saraiva e Lopes (1976), não seria apropriado afirmar que a obra de Camões é apenas um monólogo filosófico, pois assim ele não seria poeta, mas doutrinário. Contudo, é nítido que o poeta realizou uma articulação em sua obra, utilizando sua extensa experiência em termos filosóficos e religiosos vigentes na época, tais experiências eram marcadas por um “fundo desajustamento entre os ideais de sua formação social, escolar, literária e essa mesma experiência” (SARAIVA; LOPES, 1976, p. 339). Esse desajuste é repetidamente expresso, por vezes dramaticamente, em suas composições líricas, e marca o início de uma “luta íntima que o poeta tenta reconstituir numa totalidade harmoniosa, coerente e significativa a confusão fragmentada e contraditória das situações que viveu” (SARAIVA; LOPES, 1976, p. 339). Os exemplos dessa prática que podemos encontrar em sua obra são:

As canções, muitos sonetos, certas redondilhas como *Sôbolos rios que vão*, a égloga *As doces cantilenas que cantavam* são momentos sucessivos, renovados, por vezes antitéticos, deste esforço para encontrar uma essência na existência (SARAIVA; LOPES, 1976, p. 339).

### 2.3.3 Os temas predominantes na lírica camoniana

A seguir, faremos uma exposição dos temas presentes na lírica de Camões, sendo eles o amor, a mulher e o desconcerto do mundo. Em “*Sôbolos rios que vão*” as temáticas predominantes são o exílio e a mudança, nas quais o eu-lírico saudosista não encontra motivos para cantar os cânticos alegres de Sião, pátria natural, em terra estranha, Babilônia.

Como todo cristão culto e todo poeta petrarquista da época, Camões simpatizava-se com o neoplatonismo. Segundo Saraiva e Lopes (1976), “Os

**A POESIA LÍRICA DE CAMÕES EM PROCESSO:** da metáfora do exílio nas redondilhas de “Sôbolos rios que vão” ao tema da mudança nos sonetos em medida nova primeiros teólogos cristãos foram platonizantes, e o mesmo sucede com Santo Agostinho, o doutor da igreja que maior influência exerceu anteriormente a S. Tomás de Aquino” (SARAIVA; LOPES, 1976, p. 339). Com o renascimento do Humanismo na Antiguidade, a doutrina filosófica platônica buscou conciliar as duas ideologias e então, devido a isso, Platão era tendência durante o Renascimento.

Já na concepção do amor provençal, está presente também o platonismo, inclusive por via cristã, e a Mulher “aparece ali, não como uma companheira humana, mas como um ser angélico que sublima e apura a alma dos amantes” (SARAIVA; LOPES, 1976, p. 340). É possível identificar influências também de Alighieri, sendo Beatriz a musa de Dante, que o conduz ao Paraíso, ou Laura que é a inspiração de Petrarca na lírica amorosa.

Camões, então, herda essa concepção de ambos: 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 [...].” (SARAIVA; LOPES, 1976, p. 340). Dessa forma, a construção que o poeta realiza da amada é de um ser idealizado, no qual a sua presença realiza até mudanças na natureza, como o nascer das flores.

Entretanto, Camões se deparou com um conflito entre as dualidades do amor: o desejo carnal e o ideal do amor desinteressado. “Se o amor é um *efeito da alma*, como perceber que o amante deseje ver corporalmente a amada? – pergunta num soneto” (SARAIVA; LOPES, 1976, p. 340). Já em *Auto do Filodemo*, uma personagem chamada Duriano apresenta, de forma irônica, a contradição provocada pelo amor ativo (corporal) e passivo (espiritual), e aponta que os amadores petrarquistas não deixarão de lado seu discurso do ideal, sempre que puderem o utilizarão. Finalmente, o amor carnal foi pautado por Camões em *Os Lusíadas*, no episódio da *Ilha dos Amores*, na qual “Vênus desempenha um papel central, como símbolo e imagem do temperamento erótico português, e na *écloga As doces cantilenas que cantavam...*, verdadeiro hino à sexualidade, encarada como principal força criadora da Natureza ” (SARAIVA; LOPES, 1976, p. 340). Camões, então, aplica o Platonismo, na versão de Santo Agostinho, para buscar soluções a essa questão. Para Platão, os prazeres mundanos são limitados e contraditórios de Ideias Absolutas, que são os atributos divinos.

A problemática de Camões é sempre a busca nunca consumada na sua ânsia pelo amor, “é o da síntese entre um ansiado absoluto e as suas possibilidades viventes” (SARAIVA; LOPES, 1976, p. 342). Essa síntese, portanto, muito influencia na sua poética, pois a expressão se eterniza na tradição literária e social.

A tensão criada por Camões entre a espiritualidade e a carnalidade, representadas por Laura e Vênus, situa-se em um “terreno concreto a tensão humana existente entre os objetos imediatos, finitos e definidos a que tende o comportamento consciente, [...] vai recuando infinita e indefinidamente todos os obstáculos e limites às ansiedades humanas em progresso” (SARAIVA; LOPES, 1976, p. 342). Na era de Camões, a concepção da mulher ora aparecia em estilo neoplatônico ora mais naturalista. Sem doutrinações, o autor foi capaz de transmitir, mesmo entre contradições, “uma tensão poética bem superior à da simples plangência espiritualista de Petrarca, seu modelo; dá-nos uma idealidade amorosa mais realista nas suas raízes instintivas, uma mais larga realidade idealizada [...].”

MORAES, F.A.; SANTOS, M. E.; FALEIROS, M. O.

(SARAIVA; LOPES, 1976, p. 343). Ainda, de forma genial, o autor busca aproximar os opostos

[...] como na canção *Manda-me Amor que cante docemente*, certos relances fundos de uma possível conversão recíproca entre os dois opostos, um esboço da própria marcha de dois pés, o pé do real e o pé do ideal, o definido e o indefinido, das ânsias em que o amor (como tudo o que é humano) se vai, afinal, constantemente recriando como coisa humana (SARAIVA; LOPES, 1976, p. 343).

Quanto ao tema do “desconcerto do mundo”, frequente na poesia lírica de Camões, caracteriza-se pela “incomensurabilidade ou desajuste entre as exigências íntimas da vida pessoal e os meios que lhe são dados para satisfazer [...] ou entre o mérito individual e a sorte do indivíduo [...]” (SARAIVA; LOPES, 1976, p. 343). Segundo os estudiosos, o mundo aparece desajustado, principalmente ao homem meditativo, pois ele se vê inserido em um “destino confuso e irracional” (SARAIVA; LOPES, 1976, p. 343). Tanto que o poeta considera a loucura como fonte de felicidade e a saúde mental, o seu oposto.

Este desajuste entre os valores e a realidade, entre a razão e o fato, entre as necessidades vivas e a sua satisfação poderia estar na origem de uma poesia moralista e satírica [...]. Mas a sátira de Camões quase se reduz a *Os Disparates da Índia*, salada obscura de versos próprios ou alheios e de ríffões, onde se podem reconhecer a troça a bazófilas heráldicas ou guerreiras, à hipocrisia eclesiástica (*mas que lobo está em ti / metido em pele de ovejão*), à cobiça corruptora da justiça, etc., rematando por esta exortação aos *secretários* das consciências régias: *Porque não pondeis um freio / ao roubar que vai sem meio / debaixo do bom governo?* (SARAIVA; LOPES, 1976, p. 343-344).

O problema central, para Camões, seria “a não correspondência entre anseios, os valores, as razões [...] e o processo objetivo” (SARAIVA; LOPES, 1976, p. 344). Esse problema não está, somente, sobre a objetividade da matéria, mas no âmago do existir. “O desconcerto do mundo reside na própria relação entre ele, pessoalmente, e um destino com que ele se encontra e que, ao mesmo tempo, lhe é opaco” (SARAIVA; LOPES, 1976, p. 344).

Na obra lírica do autor faz-se ausente a ideia do progresso sobre a Terra, que é apresentada em algumas das obras renascentistas. O desconcerto do mundo nos mostra um cenário de desejos não satisfeitos, onde dificilmente os medíocres “*nadam em mar de contentamentos*” (CAMÕES apud SARAIVA; LOPES, 1976, p. 344).

O tema da mudança é objeto de reflexão e análise neste trabalho, visto que ela nunca se realiza para melhoras, o Tempo, até a Fortuna ou Acaso arbitrário, arrastam o sujeito que almeja esperança em seus desejos. Um dos questionamentos de Camões formulado pelos estudiosos foi: “Que grande alma gozou alguma vez uma felicidade presente? Onde uma felicidade se não reduza a mera lembrança de outro e anterior estado menos mal, nesse logro que é a saudade terrena?” (SARAIVA; LOPES, 1976, p. 344). A solução proposta, seria

[...] o ceticismo e o retiro para a vida bucólica epicuricamente saboreada entre a paisagem idílica e leituras prediletas, sob os auspícios de um mecenas [...] ; ou então (se não mesmo cumulativamente), o postulado

**A POESIA LÍRICA DE CAMÕES EM PROCESSO:** da metáfora do exílio nas redondilhas de “Sôbolos rios que vão” ao tema da mudança nos sonetos em medida nova platônico de uma *reminiscência* pré-natal, anterior à simples *memória* terrena, uma Saudade, sim, mas de outra vida *donde esta alma descendeu*, resolvendo-se a tensão viva do *desconcerto*, o diálogo ainda então mal encetado entre o imediato e o infinito, por um remergulho na Fé herdada, portadora de uma Salvação inerente a si própria e à observância do seu decálogo, tal como o julgava poder interpretar sem sobressaltos [...], esse pobre escudeiro português que, ao mesmo tempo, era um letrado e se sabia ser um dos melhores poetas de Quinhentos (SARAIVA; LOPES, 1976, p. 345).

Entretanto, isso não basta. Para o poeta, o *desconcerto* do mundo provoca uma tamanha inspiração de angústia, que não se compara a nenhuma outra. “O poeta oscila entre a teoria platônica, em que a aspiração à felicidade lhe aparece como *reminiscência* de um mundo inteligível, e o resgate do absurdo do mundo pela graça de Deus neoplatônico de Santo Agostinho” (SARAIVA; LOPES, 1976, p. 345).

Para Camões, “O mundo aparece [...] fragmentado, contraditório, problemático, em perpétua ânsia e dor de negar-se e fazer-se” (SARAIVA; LOPES, 1976, p. 346). Por este lado,

[...] o lirismo camoniano está mais perto da inquietação maneirista, incompatível com qualquer concepção estática do mundo, do que da segurança renascentista. É verdade que é ptolemaico e renascentista o mundo em que o poeta supõe viver, o *cosmo* de esferas concêntricas, limitado no espaço e no tempo, constituindo um sistema único, em que a Terra, e portanto, o homem (senhor recente dos oceanos), ocupava o centro, mundo equilibrado e confinado em si mesmo. O ser humano, nessa concepção, era um *microcosmo*, participante de todos os elementos cósmicos, e devolveria por fim cada elemento que o compunha ao respectivo “lugar natural”: a matéria desceria à Terra, a alma irromperia sozinha para além da última das esferas celestes. Mas é evidente que a problemática da lírica camoniana não cabe nesta bela arquitetura tranquilizadora que com o maneirismo se desfaz, quando o continente já conhecido e o próprio planeta se perdem num mundo cada vez mais vasto, talvez infinito e sem centro, quando a mecânica da Terra e do céu deixam de diferenciar-se, e o espaço, o tempo, a causalidade já não cabem em imagens visuais simples (SARAIVA; LOPES, 1976, p. 346).

A reverberação da angústia meditativa do autor ultrapassa até o quadro social no qual está inserido. Os questionamentos trazidos por ele são de que “todo mundo é composto de mudança, composto de sim e não, [...], infringindo as próprias leis ou ritmos já conhecidos de mudança” (SARAIVA; LOPES, 1976, p. 347). A esperança, que provoca o desgosto, aparece no subconsciente de um “não sei quê, que nasce não sei onde/ vem não sei como, dói não sei porquê” (CAMÕES apud SARAIVA; LOPES, 1976, p. 347). Além disso,

[...] o apego petrarquiano e bernardiniano à própria dor desvenda fundas raízes, ‘porque essa mesma imagem, que na mente/ me representa o bem de que careço/ mo faz de um certo modo ser presente.’ O mundo geometricamente fixo da perspectiva linear renascentista e o da dogmática tridentina estão ambos, nesta lírica, já abalados por um violento sismo, embora a detecção vulgar do seu epicentro apenas apreenda uma dialética

MORAES, F.A.; SANTOS, M. E.; FALEIROS, M. O.  
aparentemente limitada às ânsias individuais e seus objetos distantes  
(SARAIVA; LOPES, 1976, p. 347).

A poética lírica de Camões percorreu, entre as dualidades do amor e tensões pelas quais o poeta discorreu, que tornaram sua escrita única e atemporal, conquistando um lugar privilegiado na Literatura Portuguesa. Abordamos, até o momento, alguns temas da poética lírica: amor, mulher, desconcerto do mundo, exílio e a mudança, que compõem a obra de Camões e nos apresentam uma visão de mundo de sua época e como o autor a transformou em atemporalidade. A seguir abordaremos como a filosofia neoplatônica influenciou o poeta na escrita de “Sôbolos rios que vão”.

## 2 Estudos sobre o poema “Sôbolos rios que vão” e sua constituição neoplatônica

Como dissemos anteriormente, a obra escolhida para compor o corpus de nossa pesquisa é o poema lírico “Sôbolos rios que vão”, de Camões, que utiliza como mote o Salmo 137. O diálogo se estabelece devido ao tema do exílio, presente em ambos. O poema remete ao momento histórico em que o poeta se aproxima da morte. Nesse ínterim, sucede o declínio político de Portugal e o poeta, no exílio metafórico, revisa sua vida repleta de aventuras e falhos amores, expressando uma visão platônica do mundo, colocando-se, assim, entre a realidade concreta do mundo sensível e a ideia do mundo inteligível, ao qual almeja retornar.

A fim de explicar os acontecimentos, partimos de uma separação do poema em três partes: a primeira retrata o eu-lírico que está em terra estrangeira com saudades de Sião e devido a isso recusa os cânticos alegres, pois não quer aliviar seu sofrimento; a segunda é marcada por uma transição entre o “mundo sensível” e o “mundo inteligível”; na terceira parte há a constatação de que só haverá alegria a partir da transcendência.

Acerca do texto bíblico, Menegaz (2013) afirma que:

Ocorre, entre a Bíblia Hebraica, de um lado, e a Bíblia Grega e a Vulgata, do outro, uma diferença na numeração contínua e crescente dos salmos. Do Salmo 10 ao Salmo 148, a numeração da Hebraica está um número à frente da numeração da Grega e da Vulgata. Essas reúnem os salmos 9 e 10 e os 114 e 115, mas dividem em dois os salmos 146 e 147. Isso faz com que salmo *Superflumina*, da liturgia católica, que Camões conheceu como o de número 136, já que o texto usado em seu tempo era o da Vulgata, seja o 137 da Bíblia Hebraica (MENEGAZ, 2013, p. 98).

Esse salmo caracteriza-se como uma súplica coletiva, e sua temática “evoca o momento histórico da queda de Jerusalém com o final da monarquia e o exílio para a Babilônia, fatos relatados no *Segundo Livro das Crônicas, 36:*” (MENEGAZ, 2013, p. 98).

Mandou contra eles o rei dos caldeus, que matou pela espada seus jovens guerreiros no seu santuário, e não poupou nem o adolescente, nem a donzela, nem o velho, nem o homem de cabelos brancos. Deus entregou-os todos nas suas mãos. Todos os objetos do Templo de Deus, grandes e pequenos, os tesouros do tempo de Iahweh, os tesouros do rei e de seus oficiais, tudo Nabucodonosor levou para Babilônia. Queimaram o Templo de Deus, derrubaram as muralhas de Jerusalém, incendiaram os seus palácios

**A POESIA LÍRICA DE CAMÕES EM PROCESSO:** da metáfora do exílio nas redondilhas de “Sôbolos rios que vão” ao tema da mudança nos sonetos em medida nova e destruíram todos os seus objetos preciosos. Depois Nabucodonosor deportou para Babilônia todo o resto da população que escapara da espada; tiveram de servir a ele e a seus filhos até o estabelecimento do reino persa, cumprindo assim o que Iahweh dissera pela boca de Jeremias: ‘Até que a terra tenha desfrutado de seus sábados, ela repousará durante todos os dias da desolação, até que se tenham passado setenta anos’ (MENEGAZ, 2013, p. 98-99).

Percebe-se que há um evidente diálogo entre o salmo e o poema, visto que ambos têm a temática principal do exílio em terra estrangeira, que fez cessar o canto. O exílio dos judeus foi literal, entretanto em “Sôbolos rios que vão” o autor se refere ao exílio metafórico, no qual é por meio dos versículos do salmo, incorporados ao discurso lírico, que as reflexões são desenvolvidas e avançam. Na sequência será realizada uma exposição do estudo feito por Ronaldo Menegaz (2013), que em: “*A oposição Sião-Babilônia em Camões e outros autores*”, trata tanto das imagens do platonismo quanto da gênese do poema e, portanto, das possíveis influências que o poeta recebeu de autores lidos.

### 3.1 Imagens platônicas no poema

As redondilhas remetem à tradição medieval e buscam representar uma “tentativa de síntese entre tradição poética peninsular e as novidades do Renascimento e da influência italiana” (MENEGAZ, 2013, p. 102).

De acordo com Moura, “basta a existência das redondilhas ‘Sobre os rios que vão’ para demonstrar que o platonismo de Camões foi intenso e extenso, pelo menos numa dada fase da sua vida” (MOURA apud MENEGAZ, 2013, p. 102).

Segundo Menegaz (2013), Platão influenciou grandemente a cultura renascentista, inclusive uma tradição platônica já remonta à Idade Média e sua revalorização ocorreu no Renascimento, entretanto essa tradição foi contínua na Europa, uma vez que foi abordado de um modo cristianizado. Essa difusão do pensamento filosófico de Platão aconteceu devido aos autores da patrística, como Santo Agostinho, perpassadas por meio de passagens das Escrituras.

Menegaz (2013) afirma que “vamos encontrar nas redondilhas de ‘Sôbolos Rios que vão’ dois traços dos mais marcantes: a teoria da preexistência das almas e a teoria da reminiscência, ambas inteiramente ligadas” (MENEGAZ, 2013, p. 102). Segundo o platonismo, a teoria da preexistência explica que a alma está temporariamente presa na máquina corpo, e esse conjunto efêmero não permite contemplar a beleza da essência das coisas, as ditas “ideias verdadeiras”. Já a teoria da reminiscência apresenta a ideia de que o ser humano, inserido no mundo sensível, se esquece do que é “o bem, o justo e o belo”, entretanto por meio do diálogo, ao orientar o pensamento no sentido da razão, ele eleva o espírito do mundo terreno/sensível ao patamar ideal, próximo à perfeição.

No poema, Babilônia presente é a terra da dor e representa o mau tempo, em detrimento do passado feliz vivido pelo poeta, sendo a “felicidade que pela reminiscência se recupera, como a terra de Glória para a qual se deseja voltar” (MENEGAZ, 2013, p. 103).

Essa visão platônica se estende pelo poema, estabelecendo diversas correspondências, entre “realidades concretas do mundo objetivo” (sensível) e

MORAES, F.A.; SANTOS, M. E.; FALEIROS, M. O.

“idealizações de um mundo espiritual (inteligível)” (MENEZAS, 2013, p. 103). Dentre elas, a principal é a contraposição Sião versus Babilônia. A primeira representa o passado feliz, a terra da Glória, o próprio céu, plano inteligível, já a segunda é o mal presente, representa o exílio, o mundo sensível.

Esta divisão também se projeta sobre os instrumentos musicais citados no poema que carregam consigo significados voltados ao platonismo: a flauta e a lira. “*A lira santa, e capaz / Doutra mais alta invenção*” (CAMÕES apud MENEZAS, 2013, p. 103). A lira figura um movimento do sensível para o inteligível. É um instrumento de corda, apolíneo; já a flauta é um instrumento de sopro, o oposto da lira, pois remete a Dioniso, sendo símbolo da luxúria.

Friedman, citado por Moura, acrescenta que “a lira era um inimigo dos reinos baixos da terra e da água, onde a umidade faria com que as suas cordas perdessem a tensão, assim como as preocupações materiais sobrecarregariam a alma e impediriam a sua jornada para o Uno” (MOURA apud MENEZAS, 2013, p. 104). Outro fato salientado pelo estudioso é que “os instrumentos de sopro eram caracterizados pelo seu poder sobre as paixões concupiscentes e irascíveis, que prendiam à terra” (MOURA apud MENEZAS, 2013, p. 104).

De acordo com o estudioso, São Gregório de Nissa afirma ser “a alma humana uma combinação de flauta e lira, tal como a própria alma é um composto de razão” (NISSA apud MENEZAS, 2013, p. 104). Ainda é certo que:

[...] a música dos instrumentos de sopro deveria evitar-se, pois apelava às partes mais baixas da alma. Essa afirmação ainda é de Friedman, citado por Vasco Graça Moura, que repete a lição de São Clemente a partir de Friedman. Para São Clemente, a flauta é instrumento de idólatras, que para os animais e para a parte irracional do homem. Santo Ambrósio, de acordo com Eric Routley, *The Church and the Music*, citado por Vasco Graça Moura, diz ser a flauta ‘o mais pernicioso dos instrumentos musicais’ (MENEZAS, 2013, p. 104).

Por meio da “metanoia”, que é a mudança essencial de pensamento e caráter, a transformação espiritual, o arrependimento e a penitência, “a lira passa a interessar para o canto livre, e não cativo e aferrolhado, da “Pátria minha natural” (MENEZAS, 2013, p. 104).

Ainda sobre a oposição Flauta versus Lira, Moura apresenta mais um de seus significados:

A oposição entre instrumentos de corda e instrumentos de sopro começa por ser mitológica e está relacionada com o “duelo” entre Apolo e Mársias, de que resultou a vitória do deus tangedor de lira e a derrota do sátiro tocador de flauta, de que há abundante tradução iconográfica, direta e indireta, na arte do Renascimento (MOURA apud MENEZAS, 2013, p. 105).

Acerca disso, a autora Cunha (1980) afirma que Camões desenvolve alguns conceitos neoplatônicos a partir do tema do exílio:

Deixamos de parte as controvérsias que têm surgido a propósito do uso destas palavras – memória e reminiscência-, e as suas possíveis e

**A POESIA LÍRICA DE CAMÕES EM PROCESSO:** da metáfora do exílio nas redondilhas de “Sôbolos rios que vão” ao tema da mudança nos sonetos em medida nova eventuais fontes, porque nos parece mais importante e evidente a distinção que Camões faz entre os dois termos, que têm origem na dialética socrática, recriada por Platão: a memória pertence ao mundo sensível, ‘às terras onde nasceu a carne’, a reminiscência, porém, como ato intelectual, nos traz à lembrança ‘a essência da pátria divina’. Camões transforma assim o mundo platônico das ideias na Santa Cidade, na celeste morada. Esta Santa Cidade, entretanto, ele só a alcança pela ‘imaginação da alma’ (CUNHA, 1980, p. 12 e 13).

### 3.2 A gênese do poema

Menegaz (2013) cita o conto de Jorge de Sena, denominado *Super Flumina Babylones*, como sendo uma narrativa ficcional baseada em documentação da época e que nos mostra Camões em Lisboa, juntamente com sua mãe, no retorno das Índias. Vivencia a sensação de nostalgia a partir da antiga rotina, tal como “as visitas semanais aos frades de São Domingos; as dificuldades para receber a tença que o rei ordenara lhe fosse dada; os empregados de Rui Dias que vêm [...] cobrar o poeta a tradução dos Salmos Penitenciais que lhe fora encomendada” (SENA apud MENEGAZ, 2013, p. 105). Ademais, havia as presenças implícitas de Padre Manuel Correia e de Frei Bertolomeu Ferreira. Já a mãe domina todo o conto, cujo discurso “reflete como o espelho a luz do ocaso de seu grande filho” (SENA apud MENEGAZ, 2013, p. 105). Nesse contexto, Jorge de Sena apresenta Camões “a iniciar as redondilhas de *Sôbolos rios* numa noite, à luz de uma pequena candeia” (SENA apud MENEGAZ, 2013, p. 105).

Segundo Moura, “tudo ocorre a indicar terem as redondilhas sido escritas em Lisboa e na última fase da vida de Camões” (MOURA apud MENEGAZ, 2013, p. 105), provavelmente em 1573, com o acontecimento da grande enchente em Lisboa, de acordo com o *Memorial* de Pero Roiz Soares, citado por Menegaz. Ainda segundo Moura,

Sendo altamente provável, como disse, que “Sobre os rios” tenha sido escrito precisamente em 1573/74 tornar-se-á, nesse caso, também possível pensar que os acontecimentos descritos por Pero Roiz Soares tenham tido certo papel nessa criação camoniana. Sobre os rios é um poema “biográfico” a vários títulos e em Camões tudo ou quase tudo, mesmo quando elaboradamente transfigurado, parece ter a ver com experiências vividas... (MOURA apud MENEGAZ, 2013, p. 105).

De acordo com o estudioso, é provável que em sua volta para Portugal, Camões teve contato com dois textos que, possivelmente, o influenciaram: o *Segundo Cancioneiro espiritual*, de Jorge de Monternor, e a *Imagem da vida cristã*, de Frei Heitor Pinto.

De acordo com Menegaz (2013), o poema de *Montemor*, incluso no *Segundo Cancioneiro Espiritual*, foi editado em Antuérpia no ano de 1558. Nesse momento, Camões provavelmente estava situado nas redondezas do Oriente. Devido a isso, o poeta dificilmente teria acesso ao livro, ademais, o livro foi proibido no ano seguinte. Assim, é possível interpretar que Camões certamente teve contato com o texto ao retornar para Lisboa.

Acredita-se que a influência maior provém do livro de Frei Heitor Pinto, de 1563. Em um capítulo do livro “Diálogo da vida solitária”, especificamente o III, o

MORAES, F.A.; SANTOS, M. E.; FALEIROS, M. O.

Frei recomenda que “da Babilônia dos trabalhos corporais, a alma suspire pelo espiritual descanso de Jerusalém, e mais, que se dê o salto da quietação espiritual para o “repouso eterno daquela Jerusalém soberana, que já nunca terá fim” (PINTO apud MENEGAZ, 2013, p. 107). Além disso, o autor é expressamente influenciado pelo platonismo. Segundo Antonio José Saraiva e Oscar Lopes:

[..] o autor é um platonizante convicto que cita, constantemente e com reiterados elogios, Platão e discípulos seus, como Plotino e o pseudo Areopagita... No diálogo “Da Justiça”, capítulo IV, desenvolve expressamente a teoria platônica das Ideias, que nos permite “pintar e descrever um princípio justíssimo e perfeitíssimo, não como retrato dos que aí há, mas como ideia que em nossa alma conhecemos”. E dentro da mesma ideologia, “as cousas do mundo não são substâncias estantes, mas figuras que passam (SARAIVA; LOPES apud MENEGAZ, 2013, p. 107).

Ainda no “Diálogo da vida solitária”, Frei Heitor Pinto “caracteriza Jerusalém com sintagmas que remetem à ideia de paz, quietude e segurança, enquanto Babilônia se afirma como agitação, inquietude e insegurança” (MENEGAZ, 2013, p. 107).

A ação redentora de Cristo é a única capaz de recuperar a salvação, sendo a representação de Sião. Essa ideia está contida nos textos, tanto de Camões quanto em Frei Heitor Pinto, segundo o autor. “Ambos conferem ao tema hebraico dimensão cristológica e soteriológica: através de Cristo se volta a Sião” (MENEGAZ, 2013, p. 108). Entretanto, uma divergência se dá nas imagens da redenção dos autores. Para Frei Heitor, “Cristo é o Sol que tira a alma da frialdade do pecado para levá-la ao fervor do amor” (MENEGAZ, 2013, p. 108). Já em Camões, a redenção é evidenciada por meio da transposição da imagem do Salmo: “*Bem-aventurado o que apanhar às mãos, e fizer em pedaços contra uma pedra os teus filhinhos*”, sendo a pedra o próprio Cristo, a pedra angular (cf. 1.<sup>a</sup> Epístola de São Pedro 2, 4-9) e ao arremessá-la, destruir os vícios.

Todavia, em alguns diálogos referentes à *Imagem*, Frei Heitor também se refere a imagem de Cristo como pedra:

[...] no ‘Diálogo da Tribulação’: a firme pedra que é Cristo; no ‘Diálogo da Verdadeira Amizade’: a pedra firme que é Cristo; no ‘Diálogo da Discreta Ignorância’: aquela firme pedra que é Cristo; e no ‘Diálogo dos Verdadeiros e Falsos Bens’ E aos vinte e oito capítulos introduz Deus Padre dizendo que havia de enviar uma pedra aprovada e de canto, e preciosa, para fundamento da Igreja Católica, significada por Sião. E esta é a pedra em que tinha dito que os judeus haviam de embicar e cair, que é Cristo nosso Redentor (PINTO apud MENEGAZ, 2013, p. 108).

Trataremos agora do Salmo 137 e o modo como está inserido nas redondilhas “Sôbolos rios que vão”.

### 3.3 O salmo na tessitura das redondilhas

O topos “chorar na miséria presente o tempo feliz que passou” (MENEGAZ, 2013, p. 99) é uma constante na literatura e é também encontrado na Bíblia, como é possível ver no Salmo 137. Acerca disso, o estudioso Vasco Graça

**A POESIA LÍRICA DE CAMÕES EM PROCESSO:** da metáfora do exílio nas redondilhas de “Sôbolos rios que vão” ao tema da mudança nos sonetos em medida nova Moura, tratando do assunto *palinódia*<sup>1</sup>, escreve em sua obra *Camões e a Divina Proporção*:

Este ponto é particularmente importante, pois pode demonstrar-se que *Sobre os rios* é uma “rapsódia” de lugares comuns e não é das menores genialidades de Camões a de ter feito, a partir de tantos materiais, um dos poemas mais sublimes do lirismo ocidental. Paradigma por excelência da intra e da intertextualidade camonianas, em *Sobre os rios* poderão identificar-se dezenas e dezenas de *topoi* e lugares paralelos das mais variadas proveniências, com ecos, reelaborações e recorrências no poema e quase verso a verso (MOURA apud MENEGAZ, 2013, p. 99).

Dessa forma, esse tópico que remete à lembrança do passado diante do infeliz presente, parece ser “o centro nuclear tanto do Salmo quanto das Redondilhas” (MENEGAZ, 2013, p. 99).

Além disso, pode-se perceber que a temática da mudança presente na primeira parte do poema se conecta ao tema de vários sonetos, como os conhecidos “Mudam-se os tempos mudam-se as vontades” e “Na ribeira do Eufrates assentado”, que também abordaremos ao longo da leitura aqui apresentada.

“Sôbolos rios que vão” é constituído de uma relação com o Salmo 137, portanto, sua leitura só é possível tendo em vista seu diálogo com o texto bíblico. Assim sendo, faremos uma breve apresentação dos conceitos de intertextualidade e interdiscursividade desenvolvidos a partir do dialogismo pensado por Bakhtin, a partir do que diz por Fiorin (2006). Após isso, apresentaremos a leitura que Cleonice Berardinelli (2000) fez do poema em “*Sobre os rios: a Mudança da Mudança*”, expondo com profundidade o tema da mudança presente nas redondilhas.

### 3.3.1 Intertextualidade e Interdiscursividade

De acordo com Fiorin (2006), a intertextualidade foi uma das primeiras palavras, consideradas bakhtinianas, a receber prestígio no Ocidente e isso ocorreu devido à obra de Júlia Kristeva. Em 1967, a estudiosa Kristeva publicou na *Critique* uma rica discussão sobre as teorias de Bakhtin, “[...] expostas nas obras *Problemas da poética de Dostoiévski* e *A obra de François Rabelais*” (KRISTEVA apud FIORIN, 2006, p. 163). Assim, o foco da semioticista era estabelecer uma discussão acerca do texto literário. Segundo ela, para Bakhtin, o discurso literário

[...] não é um *ponto* (um sentido fixo), mas um *cruzamento de superfícies* textuais, um diálogo de várias escrituras’. Todo texto constrói-se, assim, ‘como um mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de um outro texto (KRISTEVA apud FIORIN, 2006, p. 163).

---

<sup>1</sup> Palinódia sf. ‘poema que desdiz aquilo que se disse em outro’, ‘retratação’.

Na leitura em que Kristeva faz da obra de Bakhtin, pôde identificar o discurso e o texto: “O discurso (o texto) é um cruzamento de discursos (de textos) em que se lê, pelo menos, um outro discurso (texto) ” (KRISTEVA apud FIORIN, 2006, p. 163). Segundo Fiorin, a autora afirmou ainda que, ao invés de concepção da noção de intersubjetividade, é dado lugar à noção de intertextualidade. Desse modo, conclui que Bakhtin se utilizou dessa noção, uma vez que, para ele, o “[...] diálogo é a única esfera possível da vida da linguagem” (KRISTEVA apud FIORIN, 2006, p. 163). Devido a isso, ele enxerga “a escritura como leitura do *corpus* literário anterior e o texto como absorção e réplica a um outro texto” (KRISTEVA apud FIORIN, 2006, p. 163). Assim, de acordo com Fiorin (2006), é decantada a noção de intertextualidade como elemento essencial na constituição de um texto.

Entretanto, Fiorin acrescenta que Kristeva repensou a noção de texto, visto que a intertextualidade de modo generalizado não funcionaria se o texto fosse visto na forma como ele tradicionalmente fora definido. O autor cita Barthes (1994) a fim de explicar que o texto “é a superfície fenomênica da obra literária: é o tecido das palavras utilizadas na obra e organizadas de maneira a impor um sentido estável e quanto possível único” (BARTHES apud FIORIN, 2006, p. 163).

Fiorin (2006) apresenta a definição de seu conceito acerca da intertextualidade, que se denomina como “Qualquer referência ao Outro, tomado como posição discursiva: paródias, alusões, estilizações, citações, ressonâncias, repetições, reproduções de modelos, de situações narrativas, de personagens, variantes linguísticas, lugares comuns etc.” (FIORIN, 2006, p. 165).

Segundo Fiorin (2006), “Em Bakhtin, a questão do interdiscurso aparece sob o nome de dialogismo” (FIORIN, 2006, p. 165). Acerca do conceito de dialogismo, o autor menciona que, para Bakhtin, “o dialogismo não se confunde com a interação face a face” (BAKHTIN apud FIORIN, 2006, p. 166), mas na verdade é uma forma que ocorre em relações dialógicas, e independente da dimensão que tiverem, está presente em todos os enunciados no processo comunicativo.

Dessa forma, há dois sentidos efetivos no dialogismo de Bakhtin, sendo o primeiro “o modo de funcionamento real da linguagem e, portanto, é seu princípio constitutivo” e o segundo “uma forma particular de composição do discurso” (BAKHTIN apud FIORIN, 2006, p. 167).

Segundo Fiorin (2006), Bakhtin afirma que o dialogismo é o princípio constitutivo da linguagem, visto que “não se pode realmente ter a experiência do dado puro” (BAKHTIN apud FIORIN, 2006, p. 167). De acordo com o que foi dito, isso significa que o real se apresenta semioticamente para nós, fazendo com que nosso discurso não se relacione de fato com as coisas, mas com diferentes discursos semiotizados no mundo.

Não se pode, portanto, pensar o dialogismo como algo que possa reduzir-se aos estudos que faz, por exemplo, a Análise da Conversação. Em segundo lugar, não se pode dizer que haja dois dialogismos: entre interlocutores e entre discursos. O dialogismo é sempre entre discursos. O interlocutor só existe enquanto discurso. Há, pois, um embate de dois discursos: o do locutor e o do interlocutor, o que significa que o dialogismo se dá sempre entre discursos (FIORIN, 2006, p. 166).

Assim sendo, o modo de funcionamento real da linguagem é o dialogismo, pois “Como não existe objeto que não seja cercado, envolto, embebido em discurso, todo discurso dialoga com outros discursos, toda palavra é cercada de

**A POESIA LÍRICA DE CAMÕES EM PROCESSO:** da metáfora do exílio nas redondilhas de “Sôbolos rios que vão” ao tema da mudança nos sonetos em medida nova outras palavras” (BAKHTIN apud FIORIN, 2006, p. 167). Desse modo, para Fiorin (2006)

Quando se diz que o dialogismo é constitutivo do enunciado, está-se afirmando que, mesmo que, em sua estrutura composicional, as diferentes vozes não se manifeste, o enunciado é dialógico. [...]. Todo enunciado possui uma dimensão dupla, pois revela duas posições: a sua e a do outro (FIORIN, 2006, p. 170).

Assim, baseando-nos na teoria de Bakhtin e nos conceitos de Fiorin, utilizaremos da intertextualidade e interdiscursividade para a leitura do corpus. Visto que nosso objetivo é a análise interpretativa de “Sôbolos rios que vão” e seu diálogo com o salmo 137, não nos propomos a aprofundar nos conceitos bakhtinianos.

### 3.3.2 A mudança da mudança

Segundo Berardinelli (2000), o ponto mais alto das obras em “medida velha” está nas redondilhas de “Sôbolos rios que vão”. Como já dissemos anteriormente, o poema possui o Salmo 137 como mote, seus 365 versos estão dispostos em 36 décimas e mais uma quintilha, que glosam os versículos. A autora inicia suas reflexões destacando a temática do exílio da pátria proveniente do Salmo, que provoca a interrupção do canto e o desejo de penalidade dos opressores. O poeta, tomando o exemplo dos judeus, diz-se exilado e chora a pátria perdida, assim, Sião representa o passado de felicidade e Babilônia, o mal presente.

Dessa problemática coletiva dos filhos de Sião parte o Poeta para o seu problema pessoal - a busca da verdade única e essencial através de suas três verdades existenciais: a do poeta (cantor), a do amante, a do crente, que se refletem no poema em três áreas semânticas de extensão diversa, onde predomina largamente a do canto. E o canto não é um só, mas dois - o do amor terreno e o do amor divino - inseridos no canto-poema (BERARDINELLI, 2000, p. 205).

Como foi dito no início do capítulo, Berardinelli (2000) esquematiza o poema e faz uma divisão dos versículos que o motivaram. Segundo a estudiosa, “o poema revela que se estrutura em um jogo de oposições ou diferenças que se vão resolvendo pela absorção ou substituição do primeiro termo pelo segundo, considerados na ordem em que surgem no poema” (BERARDINELLI, 2000, p. 207).

Por meio dessas distinções a estudiosa vai mostrar como a ideia do exílio vai se transformando, transitando do plano sensível para o inteligível por meio do canto: canto-poema = canto; o canto 1 e o amor 1 se referem ao amor terreno; o canto 2 e o amor 2 são referentes ao amor divino.

São substituídos: o canto 1, pelo canto 2; a memória, pela reminiscência; a confusão, pela paz; a tristeza, pela alegria. São absorvidos, permanecendo nos que os absorvem e, sobretudo, servindo-lhes de degrau (vv. 244-50): o amor 1, pelo amor 2 e a particular beleza, pela beleza geral. Poderíamos

MORAES, F.A.; SANTOS, M. E.; FALEIROS, M. O.

propor uma série de homologias, cujos primeiros termos seriam a situação passada (lembrada pela memória) e a futura (desejada através da reminiscência) (BERARDINELLI, 2000, p. 207).

Berardinelli (2000) afirma que o poema decorre da homologia básica entre: o canto 1 e o canto 2; o amor 1 e o amor 2. Porém não é perfeita, pois há a substituição do canto terreno pelo divino, e uma absorção do amor terreno pelo divino.

O poema está dividido ao meio em duas situações: a primeira (vv. 1 - 175), temporal; a segunda (vv. 181 - 360) espacial. Os versos mediais (vv. 176 - 80) marcam a transição entre as duas situações, assim como os quase finais (vv. 356-60) que assinalam a passagem para a solução definitiva (confirmativa da segunda situação), também encarecendo a ideia de subida (vv. 179-80: “ não canse para voar / a memória em Sião” e vv. 359-60: “ tanto sobe o entendimento, / que fará se em ti se achar? ”). Os cinco últimos versos resumem o desejo de beatitude que se veio exprimindo desde o verso 316 (BERARDINELLI, 2000, p. 207-208).

Berardinelli (2000) também afirma que “nessa mudança do eixo temporal antes/agora para o eixo espacial aqui/ali, notamos que também se verifica o duplo fenômeno de substituição/absorção que tínhamos assinalado atrás: a Babilônia temporal se insere na terra de dor, enquanto que a Sião-tempo passado é substituída pela terra de Glória” (BERARDINELLI, 2000, p. 208).

Ainda segundo a autora, “se o *antes* é o passado trazido ao presente pela memória que o quer esquecer, o *ali* é o antepassado, trazido ao presente pela reminiscência que o quer realizar num futuro eterno e, pois, atemporal” (BERARDINELLI, 2000, p. 209).

Berardinelli (2000) apresenta o levantamento dos tempos verbais no poema. Há uma predominância do tempo verbal no passado, que depois cede ao futuro sendo reforçado pelos imperativos optativos. O tempo presente tem predominância do aspecto durativo, sendo atemporal. Há poucos que apontam para o aqui/agora, e para esse ela chama de “presentes temporais”

Aquilo mesmo que o Poeta diz ser “ o mal presente” (Babilônia) já é apresentado no perfeito do indicativo, pois que, presente em relação ao passado mais remoto (Sião), é anterior ao momento da enunciação que surge com nitidez da diferença entre as formas *vi*, usada oito vezes, e *vejo* (v. 39), acentuada por espalho e banho. (vv.39 e 42) É neste passo que, em metalinguagem feita no próprio discurso poético, o Poeta denuncia o que atrás chamamos canto-poema, de que é sujeito, este, a seu turno, sujeito do canto 1: “vejo a mim, qu’espalho / tristes palavras ao vento”. (vv. 39-40) (BERARDINELLI, 2000, p. 209).

A ensaísta expõe o ponto espacial mostrando que Babilônia está no tempo presente, e é o lugar onde em um “sonho imaginado” relembra o passado, para voltar à triste realidade. Na segunda parte do poema, o presente temporal retorna juntamente com a metalinguagem para remeter aos cantos de amor terreno e divino. “Deste presente se volta o Poeta para o futuro situado no não tempo (pois que é o tempo da Eternidade), cuja presença se afirma sobretudo num espaço superior aonde se chega subindo (vv. 359, 364)” (BERARDINELLI, 2000, p. 209).

**A POESIA LÍRICA DE CAMÕES EM PROCESSO:** da metáfora do exílio nas redondilhas de “Sôbolos rios que vão” ao tema da mudança nos sonetos em medida nova

Ainda segundo Berardinelli (2000), o poeta vê esse futuro situado no não tempo, o lugar da realização plena do homem. Permitindo mais uma homologia entre o “ali 1 e o ali 2”, sendo o primeiro um degrau para o segundo. Na medida em que o ali 1 “o Poeta, depois de ter a ilusão da felicidade num espaço de sonho, vê que tudo mudou; mais ainda, que tudo muda inexoravelmente, com o passar do tempo” (BERARDINELLI, 2000, p. 210). A estudiosa conclui que no ali terreno há somente enganos, e por isso surge o desejo de outro ali onde “descanse eternamente” (v. 365).

Berardinelli (2000) destaca o tema da mudança que é recorrente na lírica de Camões. Porém, em “Sôbolos rios que vão” a progressão da mudança não é negativa, descendente, exceto na sua primeira metade; mas, “[...] quando gira o eixo temporal sobre o espacial, Sião - “bem passado” que, lembrado no presente, “não é gosto, mas é mágoa” - perderá a notação de tempo e se identificará com a terra de Glória” (BERARDINELLI, 2000, p. 210).

Ainda sobre esse giro do eixo temporal sobre o espacial, Berardinelli (2000) aponta que ele é marcado pela ambiguidade entre o significante e significado. Sobre os versos 178 - 80 a estudiosa cita o comentário do prof. Hernâni Cidade:

A Sião que até aqui tem sido o tempo passado, passa agora a ser a felicidade futura, na glória de Deus? Eis duas questões a pôr: é já a Sião deste último verso a terra bem-aventurada ou da Glória, a Jerusalém celeste, a que se alude nas estrofes seguintes, desde o primeiro verso da imediata? E como se deu o salto de uma esfera de preocupação para outra? [...] Todavia, na vaguidade desta composição bíblica, não é sensível o desnível dos dois planos. A sinonímia Sião-Jerusalém não há ali palavra que a impeça, e assim é atribuível à originalidade do Poeta, tanto o que em riqueza de conteúdo pessoal e humano meteu nas duas partes consideradas do Salmo, como a transição de plano para plano, independentemente do texto inspirador (CIDADE apud BERARDINELLI, 2000, p. 210).

Berardinelli (2000) comenta a interpretação acima argumentando que essa transição foi uma rotação por meio do jogo com o significante *pena*.

[...] se cansar a pena (o canto 1) de cantar o que sente o coração (o amor 1), restam ao Poeta os segundos termos da homologia básica: amor 2 e canto 2. A pena que escreve, tornada pena de asa, pede o espaço em que voar, e voa, feita memória, para Sião (os dois significantes - pena e memória - remetem para um mesmo significado: que voa). Há que notar que o voo da memória se processa segundo o eixo horizontal (temporal), aparentemente ainda em direção à Sião terrestre que, no verso seguinte, é chamada “terra bem-aventurada” (v. 181) e mais adiante (v. 201) “terra de glória”, lembrada pela reminiscência. Este último significante é o primeiro (Sião) e começa a desvanecer-se no segundo (terra bem-aventurada), e essa faixa de ambiguidade corresponde à passagem de um plano a outro, quando não há nitidez de linhas e, surgida no nível da expressão, comunica-se ao do conteúdo (BERARDINELLI, 2000, p. 211).

Ainda segundo Berardinelli (2000), o poema representa a mais plena afirmação das três verdades existenciais: a do poeta, a do amante e a do crente

MORAES, F.A.; SANTOS, M. E.; FALEIROS, M. O.

[...] transpostas as duas primeiras para a última, única capaz de realizar em plenitude o homem? Parece-nos que sim: que só a mão do “senhor e grão capitão / da alta torre de Sião” (vv. 276-7) poderá sustê-lo na mudança em declive e levá-lo a gozar, uma vez ao menos, a mudança da mudança (BERARDINELLI, 2000, p. 211).

Como se pode observar até aqui, o poema “Sôbolos rios que vão” tem sido estudado e comentado por diversos estudiosos ao longo do tempo, assim, a partir dos estudos que realizamos e procuramos apresentar neste trabalho, passaremos, a seguir, a uma proposta de análise do corpus com o objetivo de construir uma leitura explicativa do texto, contemplando ainda uma comparação entre a primeira parte das redondilhas e os dois sonetos “Mudam-se os tempos, mudam-se as vontades” e “Na ribeira do Eufrates assentado”, tendo em vista o tema da mutabilidade das coisas do mundo, para, assim, mostrar, por meio dessas abordagens, o trânsito da “medida velha” para a “medida nova” que se pode observar nas redondilhas, ou seja, no poema “Sôbolos rios que vão”.

#### 4 Proposta de leitura do poema “Sôbolos rios que vão”

A proposta de leitura, que apresentaremos a seguir, não tem, como dissemos, a intenção de esgotar todos os desdobramentos do texto e explorar todos os sentidos suscitados por ele, visto que muitos críticos renomados já o revisitaram por anos, tal como os estudiosos que, dentre muitos, selecionamos para a fortuna crítica que expusemos no capítulo anterior. Desse modo, o que pretendemos agora é lançar um olhar analítico sobre o poema e apresentar nossas contribuições.

Retomando a descrição do corpus, lembramos que partiremos de uma separação do poema em três partes, nas quais, a primeira retrata o eu-lírico que está em terra estrangeira com saudades de Sião e, devido a isso, recusa os cânticos alegres, pois não quer aliviar seu sofrimento; já a segunda é marcada por uma transição entre o “mundo sensível” e o “mundo inteligível” e na terceira parte há a constatação de que só haverá alegria a partir da transcendência. Além disso, a análise será conduzida tendo em vista os versículos do Salmo 137, que entretece o poema.

Ao longo da leitura explicaremos que o poema produz a sensação de uma espiral, em que o poeta, trazendo uma ideia, avançando e retomando sobre ela, cria a impressão de movimento presentes nas décimas, o que se dá, normalmente, entre a primeira parte dos cinco primeiros versos e a segunda parte, do sexto ao décimo versos. Percebemos que a voz do eu-lírico descende de uma das vozes do próprio poeta, visto que, em muitas de suas obras, ele se utiliza das próprias experiências como uma forma de se expressar.

##### 4.1 Primeira parte

Sião e Babilônia são referências espaciais provenientes do Salmo 137, utilizadas para representar metaforicamente a situação do eu-lírico. Podemos identificar os primeiros versos da primeira estrofe como uma citação quase literal do primeiro versículo do salmo: “*Às margens dos rios da Babilônia, nós nos*

**A POESIA LÍRICA DE CAMÕES EM PROCESSO:** da metáfora do exílio nas redondilhas de “Sôbolos rios que vão” ao tema da mudança nos sonetos em medida nova *assentávamos e chorávamos, lembrando-nos de Sião*<sup>2</sup> (BÍBLIA, Salmos, 137, 1). É interessante que a intertextualidade se dá em relação ao salmo, que trata das vivências do exílio, algo que Camões também experimentou:

1

Sôbolos rios que vão  
por Babilônia, me achei,  
Onde sentado chorei  
as lembranças de Sião  
e quanto nela passei.  
Ali o rio corrente  
de meus olhos foi manado,  
e, tudo bem comparado,  
Babilônia ao mal presente,  
Sião ao tempo passado.

(CAMÕES, 1982, p. 139).

O poema se abre com versos que citam o salmo, situando a voz lírica em um espaço e em um tempo não referidos, mas identificados com seu estado emocional, ou seja, o eu-lírico inicia o texto estabelecendo essa distinção que norteará toda a reflexão lírica: o tempo presente é de tristeza, evidenciando uma analogia com a vivência do povo de Israel quando foi levado para a Babilônia em cativeiro e de saudades das vivências do passado, em Sião, terra natal, portanto não havia tristeza. No poema, as lágrimas são o rio corrente, ou seja, se identificam com os rios Tigre e Eufrates, da Babilônia, cuja água é formada das lágrimas de tristeza, criando uma imagem poética.

Em poesia, a repetição produz sentido. Assim, o poeta utilizou desde a primeira estrofe “Ali” propositalmente, referindo-se à Babilônia, ou seja, ao momento presente, em que por meio das lembranças, o passado se presentifica, dando a impressão de que as “lembranças contentes” não tivessem passado, no sentido de acabado. A ênfase na repetição de “ali” marca o presente do exílio em que se encontram o mal presente e o bem passado, e um ganha sentido a partir do outro.

Essa ideia, enfaticamente acompanhada do advérbio “ali”, continua sendo desenvolvida na segunda estrofe:

2

Ali, lembranças contentes  
n'alma se representaram,

e minhas cousas ausentes  
se fizeram tão presentes  
como se nunca passaram.  
Ali, depois de acordado,  
co rosto banhado em água,  
deste sonho imaginado,  
vi que todo o bem passado  
não é gosto, mas é mágoa.

---

<sup>2</sup> O texto integral do salmo 137 se encontra no Anexo A deste trabalho.

Todavia, na segunda parte da estrofe há a tristeza: o “sonho imaginado” acaba e o eu-lírico constata que a alegria vivenciada em Sião se converteu em mágoa na Babilônia, e aqui se entrecruzam os momentos referidos por meio da memória do passado.

O poeta é pessimista em relação à passagem do tempo e às mudanças. Em sua visão, a passagem do tempo provoca mudança e, conseqüentemente, as mudanças provocam danos. Isso ocorre, pois, segundo ele, o tempo desfaz as esperanças. Nesta primeira parte do texto, ele transita das imagens e tema oferecidos pelo salmo para uma longa reflexão sobre a mudança, constatando que nada é permanente:

3  
E vi que todos os danos  
se causavam das mudanças  
e as mudanças dos anos;  
onde vi quantos enganos  
faz o tempo às esperanças.  
Ali vi o maior bem  
quão pouco espaço que dura,  
o mal quão depressa vem,  
e quão triste estado tem  
quem se fia da ventura.  
(CAMÕES, 1982, pp. 139-140).

A repetição de “vi” na primeira parte da quarta estrofe é a constatação de que os acontecimentos passados mudaram depressa e para o “mal”. Na segunda parte, trata-se de como esse passado impactou o eu-lírico. Verificamos isso por meio do uso de “vi”, no passado, que o influencia no presente, com o uso de “vejo”, ou seja, a sucessão de acontecimentos ruins no passado causaram a reação de espalhar palavras carregadas de tristeza no presente.

4  
Vi aquilo que mais val,  
que então se entende melhor  
quanto mais perdido for;  
vi o bem suceder o mal,  
e o mal, muito pior,  
E vi com muito trabalho  
comprar arrependimento;  
vi nenhum contentamento,  
e vejo-me a mim, que espalho  
tristes palavras ao vento.  
(CAMÕES, 1982, p. 140).

Nos cinco primeiros versos a seguir, há a retomada do que já foi dito na primeira estrofe acerca da lamentação e das lágrimas derramadas pelo eu-lírico assentado às margens do rio. Na segunda parte da estrofe, ele se encontra em um estado de consciência perturbador e após deixar a guerra, se despoja das armas, pendurando-as na parede do templo.

5

Bem são rios estas águas,  
com que banho este papel;  
bem parece ser cruel  
variedade de mágoas  
e confusão de Babel.  
Como homem que, por exemplo  
dos transe em que se achou,  
depois que a guerra deixou,  
pelas paredes do templo  
suas armas pendurou:

(CAMÕES, 1982, p. 140).

Na sexta estrofe o poeta cita o texto do salmo, estabelecendo com ele relações intertextuais e interdiscursivas, por meio de imagens que vão sendo desenvolvidas com o segundo versículo do salmo: “*Nos salgueiros que lá havia, pendurávamos as nossas harpas*” (BÍBLIA, Salmos, 137, 2). Por causa da tristeza, o eu-lírico percebe que o tempo desgasta/destrói, por isso pendura os instrumentos nos salgueiros. O instrumento alegre/ledo era parte da vida passada e assim, o canto/música, no caso a poesia, fica consagrada à memória dos tempos felizes, marcando, novamente a tristeza do presente em que não cabe o canto. Após se assentar e refletir, o poeta constata a tristeza e decide deixar de cantar, assim como os hebreus que tinham perdido a alegria. Tal como é observado nos versos seguintes:

6

Assi, depois que assentei  
que tudo o tempo gastava,  
da tristeza que tomei  
nos salgueiros pendurei  
os órgãos com que cantava.  
Aquele instrumento ledo  
deixei da vida passada,  
dizendo: -- Música amada,  
deixo-vos neste arvoredo  
à memória consagrada.

(CAMÕES, 1982, p. 140).

Ainda sobre a sexta estrofe, frisamos a importância do salgueiro. De acordo com Wycliffe Bible Dictionary (2006) as traduções de salgueiro do hebraico (‘araba, sapsapa) estão sempre relacionadas com a água. Há variedades do arbusto na Palestina que crescem ao longo de todos os cursos de água, o mais comum deles, na região, é de pequeno porte, diferentemente da altura dos europeus, entretanto ambos possuem ramos e galhos flexíveis.

Segundo Hugo (2011), estudioso de árvores e plantas mitológicas, “além de ornamentar as margens dos cursos d’água, seus ramos tendem a alcançar

MORAES, F.A.; SANTOS, M. E.; FALEIROS, M. O.

a água como se realmente pretendessem tocá-la, o que muitos consideram inspirador, principalmente quando o vento sopra levantando seus longos ramos.”

Inspirador, o Salgueiro se destaca por uma abundância de valores simbólicos. Ele pode ser caracterizado como árvore da vida e símbolo de longevidade. Entretanto, também possui um simbolismo negativo que está associado à tristeza e ao luto, bem como à fraqueza em geral. Especialmente os judeus, que vivenciaram o exílio por longos anos, consideravam o salgueiro a personificação do infortúnio.

A partir das informações acima é possível relacionar o sentido do salgueiro no poema e a semelhança do significado da árvore, tanto para o eu-lírico como para os judeus, que é a desventura. Isso sucede pois ambos experienciaram o exílio babilônico e o lamentaram às margens do rio que abrigam os salgueiros.

Na sétima estrofe, o poeta se compara a Orfeu no passado, deus da música na mitologia grega. Filho de Eagro e da musa Calíope, tocava lira e cítara. Segundo Guimarães (1972, p. 239-240), “Suas cantigas eram tão suaves que as feras o seguiam, inclinavam-se as árvores para ouvi-lo e os homens mais coléricos sentiam-se penetrados de doçura e bondade.” A autora afirma também que “depois da morte de Orfeu, sua lira foi transportada ao céu, onde se transformou numa constelação. A alma do poeta foi para os Campos Elíseos onde, revestido de longas vestes brancas, ele continua a cantar para os Bem-aventurados.” (GUIMARÃES, 1972, p. 240). O poder da música para Orfeu é literalmente transformador, pois ele é um deus. No entanto, o eu-lírico não possui tais poderes e por isso no poema o poder transformador da flauta é figurado. O poeta cria uma imagem poética a fim de demonstrar a beleza do antigo canto, que era repleto de alegria e assim, a natureza se alinhava ao movimento da canção. Entretanto, no exílio esse sentimento cessou e, portanto, a flauta nada pode “transformar”.

7

Fruta minha que, tangendo,  
os montes fazíeis vir  
para onde estáveis, correndo,  
e as águas, que iam decendo,  
tornavam logo a subir:  
jamais vos não ouvirão  
os tigres que se amansavam,  
e as ovelhas, que pastavam,  
das ervas se fartarão  
que por vos ouvir deixavam.  
(CAMÕES, 1982, p. 141).

A oitava estrofe faz referência à flauta e todos os milagres que ela poderia realizar, entretanto, ela não é capaz de solucionar os males causados pelo tempo. O poeta parece ter perdido seu poder de transformar a realidade com sua música e seu canto e, novamente, se estabelece a relação do passado alegre, repleto de contentamento, em oposição ao mal presente, marcado pela tristeza e impotência, sendo a transformação conduzida das coisas da natureza à realidade vivida nos “desconcertos da ventura”:

8

Já não fareis docemente  
em rosas tornar abrolhos

**A POESIA LÍRICA DE CAMÕES EM PROCESSO:** da metáfora do exílio nas redondilhas de “Sôbolos rios que vão” ao tema da mudança nos sonetos em medida nova

na ribeira florecente;  
nem poreis freio à corrente,  
e mais, se for dos meus olhos.  
Não movereis a espessura,  
nem podereis já trazer  
atrás vós a fonte pura,  
pois não pudestes mover  
desconcertos da ventura.  
(CAMÕES, 1982, p. 141)

Na estrofe seguinte, o poeta retoma as reflexões sobre as mudanças e suas consequências, o que se observa no verso: “*mudando-se a vida,/se mudam os gostos dela.*” Assim, os cinco primeiros versos evidenciam a problemática do passar do tempo, que na visão negativa do poeta mudam sempre para pior, e até a flauta, instrumento que antes lhe trazia tanta alegria por ser “*tão querida*”, no atual exílio não é capaz de transformar sua realidade. Nos últimos cinco versos da estrofe, o eu-lírico exemplifica a primeira parte da estrofe, citando que os prazeres da “*tenra mocidade*” já não são mais desejados “*logo a maior idade*”.

9  
Ficareis oferecida  
à Fama, que sempre vela,  
fruta de mim tão querida;  
porque, mudando-se a vida,  
se mudam os gostos dela.  
Acha a tenra mocidade  
prazeres acomodados,  
e logo a maior idade  
já sente por pouquidade  
aqueles gostos passados.  
(CAMÕES, 1982, p. 141).

Retomando a reflexão feita nos versos anteriores, o eu-lírico acrescenta aos primeiros versos da décima estrofe a ideia de que a mudança torna os desejos e esperanças efêmeros. Do sexto ao décimo versos há um questionamento acerca de como a esperança será forte em uma vida diminuta. A esperança realmente é uma fraqueza, mas sem ela não há razão para viver.

10  
Um gosto que hoje se alcança,  
amanhã já o não vejo;  
assi nos traz a mudança  
de esperança em esperança,  
e de desejo em desejo.  
Mas em vida tão escassa  
que esperança será forte?  
Fraqueza da humana sorte,  
que, quanto da vida passa,  
está recitando a morte!  
(CAMÕES, 1982, pp. 141-142).

MORAES, F.A.; SANTOS, M. E.; FALEIROS, M. O.

Em seguida, o poeta afirma que o “*canto da mocidade*” não será deixado por “*obra da idade*”, mas pela força do destino/sorte. E na sequência sua afirmação é que, embora deixe o canto, sua causa não é abandonada.

11

Mas deixar nesta espessura  
o canto da mocidade,  
não cuide a gente futura  
que será obra da idade  
o que é força da ventura.  
Que idade, tempo, o espanto  
de ver quão ligeiro passe,  
nunca em mim puderam tanto  
que, posto que deixe o canto,  
a causa dele deixasse.  
(CAMÕES, 1982, p. 142).

A próxima estrofe consiste, primeiramente, na apresentação de opostos: tristeza versus contentamento, sol versus neve. Essa oposição provoca sentidos acerca da transformação gerada pela mudança no decorrer do tempo, sempre negativa. Na segunda parte da estrofe, o poeta retoma o acontecimento das quinta e sexta estrofes, nas quais o instrumento é pendurado no salgueiro, e com sofrimento ocorre o despojamento dos órgãos e da flauta, ficando como troféus àqueles que o havia vencido:

12

Mas, em tristezas e nojos,  
em gosto e contentamento,  
por sol, por neve, por vento,  
*terné presente á los ojos*  
*por quien muero tan contento.*  
Órgãos e frauta deixava,  
despojo meu tão querido,  
no salgueiro que ali estava  
que para troféu ficava  
de quem me tinha vencido.  
(CAMÕES, 1982, p. 142).

Em seguida, é retomada a ideia das relações metafóricas, por meio de que o poeta revisita o salmo, fazendo avançar suas reflexões, e, ao mesmo tempo, redirecionando-as. Desse modo, as imagens do salmo são os pontos de partida temáticos para as reflexões do poeta imerso em suas próprias experiências. É o que ocorre entre o terceiro versículo do salmo e a décima terceira estrofe: “*pois aqueles que nos levaram cativos nos pediam canções, e os nossos opressores, que fôssemos alegres, dizendo: Entoai-nos algum dos cânticos de Sião*” (BÍBLIA, Salmos, 137, 3). No poema, o eu-lírico, cativo das lembranças, é questionado sobre por que deixou de cantar:

13

**A POESIA LÍRICA DE CAMÕES EM PROCESSO:** da metáfora do exílio nas redondilhas de “Sóbolos rios que vão” ao tema da mudança nos sonetos em medida nova

Mas lembranças da afeição  
que ali cativo me tinha,  
me perguntaram então:  
que era da música minha  
que eu cantava em Sião?  
Que foi daquele cantar  
das gentes tão celebrado?  
Porque o deixava de usar?  
Pois sempre ajuda a passar  
qualquer trabalho passado.  
(CAMÕES, 1982, p. 142).

Na décima quarta estrofe, o poeta exemplifica o poder do canto, que traz alegria ao “*caminhante ledo*” durante a lida e “*refreia o medo*” quando a noite chega. A mesma ideia se desenvolve nos últimos cinco versos, por meio de várias imagens que representam o canto como alívio dos sofrimentos:

14  
Canta o caminhante ledo  
no caminho trabalhoso,  
por entre o espesso arvoredos;  
e, de noite, o temeroso,  
cantando, refreia o medo.  
Canta o preso docemente  
os duros grilhões tocando;  
canta o sagador contente;  
e o trabalho, cantando,  
o trabalho menos sente.  
(CAMÕES, 1982, p. 143).

O quarto versículo é mote para as cinco primeiras redondilhas da décima quinta estrofe “*Como, porém, haveríamos de entoar o canto do SENHOR em terra estranha?*” (BÍBLIA, Salmos, 137, 4). Já no restante da estrofe, o poeta se pergunta como poderá cantar, visto que seu peito está cheio de lágrimas, rejeitando o alívio que o canto poderia proporcionar e mencionando que “*só, descansos enjeito*”. Aqui, o poeta reflete sobre a tristeza e evidencia que seu canto não é um passatempo, pois não o utiliza para descansar o fardo do trabalho, fazendo-nos pensar sobre qual seria a motivação do canto do poema e qual é esse canto que busca:

15  
Eu, que estas cousas senti  
n'alma, de mágoas tão cheia,  
- Como dirá, respondi,  
quem alheio está de si  
doce canto em terra alheia?  
Como poderá cantar  
quem em choro banha o peito?  
Porque, se quem trabalhar  
Canta por menos cansar,  
Eu, só, descansos enjeito.  
(CAMÕES, 1982, p. 143).

MORAES, F.A.; SANTOS, M. E.; FALEIROS, M. O.

Na décima sexta estrofe o poeta constata que não faz sentido “*nem seria cousa idónea*” cantar em Babilónia “*as cantigas de Sião*”, e diz preferir morrer de tristeza do que abrandá-la com o canto:

16  
Que não parece razão  
nem seria cousa idónea,  
por abrandar a paixão,  
que cantasse em Babilónia  
as cantigas de Sião.  
Que, quando a muita graveza  
de saudade quebrante  
esta vital fortaleza,  
antes moura de tristeza  
que, por abrandá-la, cante.  
(CAMÕES, 1982, p. 143).

Na estrofe seguinte, observamos que a tristeza é tão profunda que alcança até o “*fino pensamento*”, mas ele não tem medo do tormento, preferindo morrer de tristeza. Entretanto, o eu-lírico não tem medo do tormento, preferindo morrer de tristeza, pois isso é contentamento. O poeta também afirma que não vai cantar nem escrever o que sente por não adiantar, pois até a “*pena*” se cansará, o que é impossível, visto que é um ser inanimado e, mesmo assim, ele não descansará.

17  
Que se o fino pensamento  
só na tristeza consiste,  
não tenho medo ao tormento:  
que morrer de puro triste,  
que maior contentamento?  
Nem na fruta cantarei  
o que passo, e passei já,  
nem menos o escreverei,  
porque a pena cansará,  
e eu não descansarei.  
(CAMÕES, 1982, pp 143 - 144).

A seguir, vemos o jogo que o poeta tece com os diferentes sentidos da palavra “pena”. Nos cinco primeiros versos “pena” é tanto um objeto que, naquela época, era utilizado para escrever, quanto “sofrimento”, justificando que a razão para a “pena” se cansar é o tamanho sofrimento por estar em terra estranha. No restante da estrofe há novamente o significado de “pena”, como objeto para escrita, em contraposição com a pena de uma asa: sendo assim, a primeira se cansaria e a segunda não, visto que esta última é a conotação da memória que voa para Sião.

18  
Que, se a vida tão pequena  
se acrescenta em terra estranha,  
e se amor assi o ordena,  
razão é que canse a pena  
de escrever pena tamanha.  
Porém se, para assentar

**A POESIA LÍRICA DE CAMÕES EM PROCESSO:** da metáfora do exílio nas redondilhas de “Sôbolos rios que vão” ao tema da mudança nos sonetos em medida nova

o que sente o coração,  
a pena já me cansar,  
não canse para voar  
a memória em Sião.  
(CAMÕES, 1982, p. 144).

Na estrofe seguinte, há mais uma citação intertextual do quinto versículo bíblico: “*Se eu de ti me esquecer, ó Jerusalém, que se resseque a minha mão direita*” (BÍBLIA, Salmos, 137, 5). Nos versos “*minha pena seja dada/ a perpétuo esquecimento*” os sentidos de pena como fazer poético se funde com punição. Já no verso “*A pena deste desterro, que eu mais desejo esculpida/ em pedra [...]*” denota punição e sofrimento. É possível inferir que o poeta estabelece uma condição para si mesmo, se ele se esquecer da “*Terra bem-aventurada*”, que sua punição seja “*perpétuo esquecimento*”.

19  
Terra bem-aventurada,  
se, por algum movimento,  
d'alma me fores mudada,  
minha pena seja dada  
a perpétuo esquecimento.  
A pena deste desterro,  
que eu mais desejo esculpida  
em pedra, ou em duro ferro,  
essa nunca seja ouvida,  
em castigo de meu erro.  
(CAMÕES, 1982, p. 144).

A vigésima estrofe, é possível perceber uma relação com o sexto versículo: “*Apegue-se-me a língua ao paladar, se me não lembrar de ti, se não preferir eu Jerusalém à minha maior alegria*” (BÍBLIA, Salmos, 137, 6). O eu-lírico lança novamente sobre si um juízo caso se esqueça de Jerusalém, terra essa que ganhará novos sentidos no decorrer do poema.

20  
E se eu cantar quiser,  
em Babilónia sujeito,  
Hierusalém, sem te ver,  
a voz, quando a mover,  
se me congele no peito.  
A minha língua se apegue  
às fauces, pois te perdi,  
se, enquanto viver assi,  
houver tempo em que te negue  
ou que me esqueça de ti.  
(CAMÕES, 1982, p. 144).

Até aqui o poeta constata a tristeza proveniente da natureza terrena, algo que a partir dessa segunda parte do poema, que é marcada por um momento de transição, entre o terreno e o divino e a mudança no sentido do canto, será transformado, e então ele buscará alcançar uma nova realidade pois a atual é insatisfatória.

## 4.2 Segunda parte

A vigésima primeira estrofe marca a passagem para a segunda parte do poema em que são introduzidas as ideias platônicas, então as lembranças passam a reminiscência, e o sentido do exílio começa a se modificar, e instala-se, nesta parte, o processo de transposição almejado pelo poeta a ser alcançado por meio do canto. Assim, o poeta se questiona: como pode lembrar da terra gloriosa sendo que nunca a viu? Por meio do conceito platônico isso é possível, visto que a recordação do mundo inteligível se dá pela reminiscência e não pela memória.

A medida em que o poeta modifica seu foco, os verbos que antes estavam centrados no passado, agora cedem ao tempo presente, predominando o aspecto durativo e almeja no futuro subir à pátria divina.

21

Mas ó tu, terra de Glória,  
se eu nunca vi tua essência,  
como me lembras na ausência?  
Não me lembras na memória,  
senão na reminiscência.  
Que a alma é tábua rasa,  
que, com a escrita doutrina  
celeste, tanto imagina,  
que voa da própria casa  
e sobe à pátria divina.

(CAMÕES, 1982, p. 145).

A vigésima segunda estrofe complementa a ideia da reminiscência e aqui o passado, a saudade refere-se ao céu, de onde "*esta alma descendeu*". O exílio agora é de outro tipo, é do céu. Como já foi dito, o poeta fala de um lugar conhecido/lembrado não pela memória, mas pela reminiscência, conceito da filosofia de Platão, na qual a alma pertence à terra de Glória e para lá deseja voltar.

22

Não é, logo, a saudade  
das terras onde nasceu  
a carne, mas é do Céu,  
daquela santa Cidade,  
donde esta alma descendeu.  
E aquela humana figura,  
que cá me pode alterar,  
não é quem se há-de buscar:  
é raio da Ferosura,  
que só se deve de amar.  
(CAMÕES, 1982, p. 145).

O poema prossegue à luz de Platão, evidenciando que no mundo sensível o que vemos são apenas sombras projetadas pelo fogo da candeia, não pelo sol. Na segunda parte da estrofe, o eu-lírico expõe que foi cativado por falsos argumentos, ou seja, sofismas com aparência de verdade que o conduz a maus caminhos.

**A POESIA LÍRICA DE CAMÕES EM PROCESSO:** da metáfora do exílio nas redondilhas de “Sôbolos rios que vão” ao tema da mudança nos sonetos em medida nova

23

Que os olhos e a luz que ateia  
o fogo que cá sujeita,  
não do sol, mas da candeia,  
é sombra daquela Ideia  
que em Deus está mais perfeita.  
E os que cá me cativaram  
são poderosos afeitos  
que os corações têm sujeitos;  
sofistas que me ensinaram  
maus caminhos por direitos.  
(CAMÕES, 1982, p. 145).

Na continuação, o poeta faz uma reflexão sobre o canto, retomando a ideia já trabalhada na décima quinta estrofe em que o eu-lírico se questionou como haveria de cantar em terra alheia, com a alma repleta de mágoas e o peito banhado por lágrimas. Na primeira parte da décima quarta estrofe, o poeta traz novamente essa ideia e avança, evidenciando mais um motivo para não cantar na terra estrangeira: não cantará o amor profano por versos de amor divino. Na segunda parte da estrofe, ele inicia com a conjunção adversativa “mas” para distinguir-se por ser *“lustrado co santo Raio”*, ainda que esteja em Babilônia, na terra de dor e confusão. Por fim, faz uma pergunta retórica sobre como cantar o canto que é devido somente ao Senhor.

24

Destes o mando tirano  
me obriga, com desatino,  
a cantar ao som do dano  
cantares de amor profano  
por versos de amor divino.  
Mas eu, lustrado co santo  
Raio, na terra de dor,  
de confusão e de espanto,  
como hei-de cantar o canto  
que só se deve ao Senhor?  
(CAMÕES, 1982, pp 145-146).

Na primeira parte da vigésima quinta estrofe há a introdução dos benefícios provenientes da Graça, sendo por meio dela que o vício se transforma em virtude. A segunda parte da estrofe é consequente da anterior, pois é por meio da virtude que o amor natural pode passar do plano sensível ao inteligível e desse modo pode ser elevado ao *“Real”* e a *“Beleza geral”*.

25

Tanto pode o benefício  
da Graça, que dá saúde,  
que ordena que a vida mude;  
e o que tomei por vício  
me faz grau para a virtude;  
e faz que este natural  
amor, que tanto se preza,

MORAES, F. A.; SANTOS, M. E.; FALEIROS, M. O.  
suba da sombra ao Real,  
da particular beleza  
para a Beleza geral.  
(CAMÕES, 1982, p. 146).

Na continuidade, o poeta inicia a estrofe com o verbo “Fique”. Esse verbo está conjugado no modo imperativo, nesse caso, o eu-lírico parece estar suplicando ao Senhor que atenda seu pedido. Há também um contraponto com os instrumentos. A flauta com que cantou a existência material fica pendurada, ou seja, o canto profano é abandonado. Já a lira dourada é adquirida para cantar Jerusalém sagrada. Uma vez liberto da materialidade, busca alcançar a Jerusalém celeste. Relembrando o que foi dito pelo crítico Menegaz (2013) a lira figura um movimento do sensível para o inteligível. É um instrumento de corda, apolíneo; já a flauta é um instrumento de sopro, o oposto da lira, pois remete a Dioniso, sendo símbolo da luxúria.

26  
Fique logo pendurada  
a frauta com que tangi,  
ó Hierusalém sagrada,  
e tome a lira dourada,  
para só cantar de ti.  
Não cativo e ferrolhado  
na Babilónia infernal,  
mas dos vícios desatado,  
e cá desta a ti levado,  
Pátria minha natural.  
(CAMÕES, 1982, p. 146).

No decorrer da segunda parte do poema foi possível perceber o movimento de transição que o eu-lírico realiza, abandonando o mundo sensível e desejando transcender para o inteligível. A vigésima sétima estrofe reforça a ideia posta anteriormente acerca da súplica ao Senhor: que possa cantar somente à Ele e que seja dos vícios desatado para transcender à Pátria natural. Na primeira parte da estrofe o eu-lírico lança sobre si uma condenação em que, se vier a ser um servo mundano, que sua pena seja ser riscado do *“livro dos viventes”*. Na segunda parte, o poeta toma *“a lira santa”* e, expressa novamente uma súplica: *“cale-se esta confusão,/cante-se a visão da paz.”*

27  
E se eu mais der a cerviz  
a mundanos acidentés,  
duros, tiranos e urgentes,  
risque-se quanto já fiz  
do grão livro dos viventes.  
E tomando já na mão  
a lira santa e capaz  
doutra mais alta invenção,  
cale-se esta confusão,  
cante-se a visão da paz.  
(CAMÕES, 1982, p. 146).

#### 4.3 Terceira parte

**A POESIA LÍRICA DE CAMÕES EM PROCESSO:** da metáfora do exílio nas redondilhas de “Sôbolos rios que vão” ao tema da mudança nos sonetos em medida nova

A terceira parte do poema inicia-se na vigésima oitava estrofe, na qual canta-se o canto que é devido a Deus. Cantar a palinódia é entoar um canto com outra música ou em outro tom, de onde provém o sentido de “retratar-se.” Nos últimos cinco versos o poeta se coloca como humano e incapaz de alcançar a “*alta torre de Sião*” sozinho e, ao expressar tamanho desejo de ir para lá, suplica ao “*Senhor e grão Capitão*” que o auxilie, pois “*à qual não posso subir,/se me vós não dais a mão.*”

28  
Ouça-me o pastor e o Rei,  
retumbe este acento santo,  
mova-se no mundo espanto,  
que do que já mal cantei  
a palinódia já canto.  
A vós só me quero ir,  
Senhor e grão Capitão  
da alta torre de Sião,  
à qual não posso subir,  
se me vós não dais a mão  
(CAMÕES, 1982, p. 147).

Nesta estrofe o eu-lírico faz referência ao sétimo versículo do salmo “*Contra os filhos de Edom, lembra-te, SENHOR, do dia de Jerusalém, pois diziam: Arrasai-a, até aos fundamentos*” (BÍBLIA, Salmos, 137, 7). Em ambos os textos há o pedido de punição dos maus por meio da consciência de que são humanos:

29  
No grão dia singular  
que na lira o douto som  
Hierusalém celebrar,  
lembrai-vos de castigar  
os ruins filhos de Edom.  
Aqueles que tintos vão  
no pobre sangue inocente,  
soberbos co poder vão,  
arrasai-os igualmente,  
conheçam que humanos são.  
(CAMÕES, 1982, p. 147).

Na trigésima estrofe, é possível interpretar na primeira parte da estrofe que o poeta trata do livre arbítrio, ou seja, o poder de escolha que o ser humano possui, desde que arque com suas responsabilidades e conseqüências. Já nos próximos cinco versos ele apresenta uma resistência às más influências terrenas, visto que ele almeja ser elevado ao mundo inteligível, há forças contrárias que desejam derrubá-lo do alicerce.

30  
E aquele poder tão duro  
dos afeitos com que venho,  
que encendem alma e engenho,  
que já me entraram o muro

MORAES, F.A.; SANTOS, M. E.; FALEIROS, M. O.  
do livre alvídrio que tenho;  
estes, que tão furiosos  
gritando vêm a escalar-me,  
maus espíritos danosos,  
que querem, como forçosos,  
do alicerce derrubar-me;  
(CAMÕES, 1982, p. 147).

Na próxima estrofe, o poeta reconhece que não possui forças suficientes para vencer seus inimigos e por isso suplica a intervenção divina que é o caminho para sua libertação:

31  
Derrubai-os, fiquem sós,  
de forças fracos, imbeles,  
porque não podemos nós  
nem com eles ir a Vós  
nem sem Vós tirar-nos deles.  
Não basta minha fraqueza  
para me dar defesa,  
se vós, santo Capitão,  
nesta minha fortaleza  
não puserdes guarnição.  
(CAMÕES, 1982, pp 147-148).

O penúltimo versículo do salmo está referenciado na estrofe seguinte: *“Filha da Babilônia, que hás de ser destruída, feliz aquele que te der o pago do mal que nos fizeste”* (BÍBLIA, Salmos, 137, 8). Ambos possuem o desejo de que, todo o mal destilado, seja para eles retornado justamente.

32  
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, co a ajuda celeste,  
contra ti prevalecer,  
e te vier a fazer  
o mal que lhe tu fizeste.  
(CAMÕES, 1982, p. 148).

O verso *“Ó carne que encantas,/filha de Babel”*, apresenta a ideia de que é preciso resistir ao caráter mundano, por meio da ajuda celeste, para então ascender. Aquele que se libertar da vida material ascenderá à pátria verdadeira, singular, e terá o descanso eterno: o caminho do eu-lírico do mundo material para o mundo espiritual, ou seja, a transcendência, ocorre a partir de mudanças, constatações, transformações e despojamento do que é mundano.

Na continuação, o poeta trata dos vícios e as marcas que eles deixam tanto no corpo quanto na alma. Além disso, ele afirma que para ser beato é necessário evitar nutrir pensamentos que induzem a *“vícios graves e urgentes”*:

33

**A POESIA LÍRICA DE CAMÕES EM PROCESSO:** da metáfora do exílio nas redondilhas de “Sôbolos rios que vão” ao tema da mudança nos sonetos em medida nova

Quem, com disciplina crua,  
se fere que ua vez,  
cuja alma, de vícios nua,  
faz nódoas na carne sua,  
que já a carne n'alma fez.  
E beato quem tomar  
seus pensamentos recentes  
e em nascendo os afogar,  
por não virem a parar  
em vícios graves e urgentes.  
(CAMÕES, 1982, p. 148).

O último versículo do salmo “*Feliz aquele que pegar teus filhos e esmagá-los contra a pedra*” (BÍBLIA, Salmos, 137, 9) se relaciona com a trigésima quarta estrofe do poema. A estrofe se refere ao Cristo metaforicamente como “*Pedra*” e “*Carne divina*”. É possível perceber aqui que há o revisitar do platonismo ao cristianismo: a ascese mística se dá pela renúncia ao sensível, à purificação.

34  
Quem com eles logo der  
na pedra do furor santo,  
e, batendo, os desfizer  
na Pedra, que veio a ser  
enfim cabeça do Canto;  
quem logo, quando imagina  
nos vícios da carne má,  
os pensamentos declina  
àquela Carne divina  
que na Cruz esteve já;  
(CAMÕES, 1982, p. 148).

Na trigésima quinta estrofe encontram-se nitidamente conceitos platônicos, sendo o mundo sensível (terreno) e mundo inteligível (divino), enfatizando a excelência deste último e tamanha alegria e contentamento que há ali.

35  
Quem do vil contentamento  
cá deste mundo visível,  
quanto ao homem for possível,  
passar logo o entendimento  
para o mundo inteligível:  
ali achará alegria  
em tudo perfeita e cheia  
de tão suave harmonia,  
que, nem por pouca, recreia,  
nem, por sobeja, enfastia.  
(CAMÕES, 1982, p. 149).

Na primeira parte da penúltima estrofe o eu-lírico demonstra seu profundo anseio por essa “*pátria singular*”, e descreve o quão insignificante são as paixões luxuosas do mundo. Na segunda parte da estrofe o poeta evidencia o processo que ainda está no âmbito do imaginário, entretanto o simples pensamento de ali se achar, o transborda de alegria.

36

Ali verá tão profundo  
mistério na suma Alteza,  
que, vencida a natureza,  
os mores faustos do mundo  
julgue por maior baixaza.  
Ó tu, divino aposento,  
minha pátria singular!  
Se só com te imaginar  
tanto sobe o entendimento,  
que fará se em ti se achar?  
(CAMÕES, 1982, p. 149).

A última estrofe, diferentemente de todas as anteriores que são décimas, é uma quintilha. Aqui não há a segunda parte do movimento, que todas as estrofes anteriores apresentam. Uma possível interpretação seria a total imersão no mundo inteligível, pois aqui ele não se refere ao terreno, apenas contempla esse lugar onde somente os justos e penitentes têm a possibilidade de adentrar. Atingindo a Jerusalém celeste, cessa o movimento, a busca do eu-lírico. Assim, o poeta finaliza expressando quão bem-aventurados são aqueles que partem para essa “*terra excelente*”, pois gozarão do descanso eterno.

37

Ditoso quem se partir  
para ti, terra excelente,  
tão justo e tão penitente  
que, depois de a ti subir  
lá descanse eternamente.  
(CAMÕES, 1982, p. 149).

#### 4.4 O tema da mudança

Por meio do estudo da lírica camoniana foi possível observar que o tema da mudança é uma constante e, por meio dessa investigação, descobrimos que no trânsito da “medida velha” para “medida nova” mantém-se essa temática. A fim de evidenciar essa descoberta, faremos uma análise comparativa entre os sonetos “Na ribeira do Eufrates assentado” e “Mudam-se os tempos, mudam-se as vontades”, pertencentes à medida nova, tendo em vista as redondilhas de “Sôbolos rios que vão”.

##### 4.4.1 “Na ribeira do Eufrates assentado”

Esse soneto, assim como “Sôbolos rios que vão”, dialoga com o salmo 137 e, portanto, com o próprio poema. Na primeira estrofe de ambos os textos, há a imagem do eu-lírico, que está assentado às margens dos rios da Babilônia, relembando os momentos de glória vivenciados em Sião:

1

Na ribeira do Eufrates assentado,  
Discorrendo me achei pela memória

**A POESIA LÍRICA DE CAMÕES EM PROCESSO:** da metáfora do exílio nas redondilhas de “Sôbolos rios que vão” ao tema da mudança nos sonetos em medida nova

Aquele breve bem, aquela glória,  
Que em ti, doce Sião, tinha passado.  
(CAMÕES, 2013, p. 145).

1

*Sôbolos rios* que vão  
por Babilónia, me achei,  
Onde *sentado* chorei  
as *lembranças de Sião*  
e quanto *nela passei*.  
Ali, o rio corrente  
de meus olhos foi manado,  
e, tudo bem comparado,  
Babilónia ao mal presente,  
*Sião ao tempo passado*.  
(CAMÕES, 1982, p.139, grifos nossos).

A segunda estrofe do soneto se relaciona com a décima terceira estrofe das redondilhas, na qual o poeta foi questionado por quem o mantinha cativo sobre o porquê não cantar a música que remete ao passado, que, sendo livre, cantava em Sião:

2

Da causa de meus males perguntando  
Me foi: - Como não cantas a história  
De teu passado bem, e da vitória  
Que sempre de teu mal hás alcançado?  
(CAMÕES, 2013, p. 145).

13

Mas lembranças da afeição  
que ali cativo me tinha,  
*me perguntaram então:*  
*que era da música minha*  
*que eu cantava em Sião?*  
Que foi daquele cantar  
das gentes tão celebrado?  
Porque o deixava de usar?  
Pois sempre ajuda a passar  
qualquer trabalho passado.  
(CAMÕES, 1982, p. 142, grifos nossos).

Em seguida, o poeta dá continuidade à ideia do canto, iniciada na estrofe anterior do soneto, pode-se perceber que ambos os versos abordam o poder do canto de anestesiarem a dor causada pelo mal. Percebemos a genialidade do escritor, que, apesar de tratar do mesmo tema, o expõe de formas distintas, no soneto de modo conciso e direto, e nas redondilhas, exemplificando e detalhando:

3

Não sabes que a quem canta se lhe esquece  
O mal, inda que grave e rigoroso?  
Canta, pois, e não chores dessa sorte.  
(CAMÕES, 2013, p. 145).

MORAES, F.A.; SANTOS, M. E.; FALEIROS, M. O.

14

Canta o caminhante ledo  
no *caminho trabalhoso*,  
por entre o espesso arvoredado;  
e, de noite, o temeroso,  
cantando, *refreia o medo*.  
Canta o preso docemente  
os duros grilhões tocando;  
canta o sagador contente;  
e o trabalho, cantando,  
*o trabalho menos sente*.  
(CAMÕES, 1982, p. 143).

Na última estrofe do soneto, o eu-lírico conclui a reflexão: mesmo sentindo muita saudade das vivências em Sião, rejeita o conforto que o canto pode proporcionar, preferindo antes morrer de tristeza, o que se observa, novamente, em ambos os textos:

4

Respondo com suspiros: - Quando cresce  
A muita saudade, o piadoso  
Remédio é não cantar senão a morte.  
(CAMÕES, 2013, p. 145).

16

Que não parece razão  
nem seria cousa idónea,  
por abrandar a paixão,  
que cantasse em Babilónia  
as cantigas de Sião.  
Que, quando a muita graveza  
de *saudade quebrante*  
esta vital fortaleza,  
*antes moura de tristeza*  
*que, por abrandá-la, cante*.  
(CAMÕES, 1982, p. 143, grifos nossos).

A partir da comparação, conforme o que já foi dito, verificamos que há uma relação intertextual entre o salmo e as redondilhas. Assim, por meio da análise foi possível observar que há um diálogo entre o salmo 137, “Sôbolos rios que vão” e o soneto “Na ribeira do Eufrates assentado”, e entre os três textos há, portanto, uma relação interdiscursiva. Observamos essa relação pela persistência do tema do exílio, que traz a saudade do passado, daquele tempo feliz que é recuperado pela memória no momento presente. A temática principal se manifesta quanto à mudança do destino, figurativizada pelo exílio, sendo este acontecimento o impulso para as transformações na vida do eu-lírico.

#### 4.4.2 “Mudam-se os tempos, mudam-se as vontades”

Tanto na primeira estrofe do soneto “Mudam-se os tempos, mudam-se as vontades” quanto na nona estrofe de “Sôbolos rios que vão” é evidente o tema da mudança como uma constante, que está presente em tudo:

**A POESIA LÍRICA DE CAMÕES EM PROCESSO:** da metáfora do exílio nas redondilhas de “Sôbolos rios que vão” ao tema da mudança nos sonetos em medida nova

1  
Mudam-se os tempos, mudam-se as vontades,  
Muda-se o ser, muda-se a confiança;  
Todo o mundo é composto de mudança,  
Tomando sempre novas qualidades.  
(CAMÕES, 2013, p. 108).

9  
Ficareis oferecida  
à Fama, que sempre vela,  
fruta de mim tão querida;  
porque, *mudando-se a vida,*  
*se mudam os gostos dela.*  
Acha a *tenra mocidade*  
prazeres acomodados,  
e logo a *maior idade*  
*já sente por pouquidade*  
*aqueles gostos passados.*  
(CAMÕES, 1982, p. 141, grifos nossos).

A segunda estrofe do soneto se relaciona com a terceira estrofe das redondilhas. Em ambas o poeta relata sua esperança frustrada, visto que tudo que se esperava sucedeu diferente, e desse mal causado ficam somente mágoas e saudades:

2  
Continuamente vemos novidades,  
Diferentes em tudo da esperança;  
Do mal ficam as mágoas na lembrança,  
E do bem, se algum houve, as saudades.  
(CAMÕES, 2013, p. 108).

3  
E vi que todos os danos  
se causavam das mudanças  
e as mudanças dos anos;  
*onde vi quantos enganôs*  
*faz o tempo às esperanças.*  
Ali vi o maior bem  
quão pouco espaço que dura,  
*o mal quão depressa vem,*  
e quão triste estado tem  
quem se fia da ventura.  
(CAMÕES, 1982, pp. 139-40, grifos nossos).

A terceira estrofe do soneto dialoga com a décima segunda e décima quinta estrofes do poema. Percebemos que há relação entre o soneto e a décima segunda estrofe na inspiração da natureza, que também sofre uma mudança constante, visto que passa por estações. Assim, o doce canto é metaforizado pelo poeta com a primavera, pois essa é a estação que “*cobre o chão de verde manto*”. A cor verde significa esperança e está relacionada aos tempos felizes do poeta. Entretanto, como a natureza é formada por ciclos, a primavera se encerra, cedendo

MORAES, F.A.; SANTOS, M. E.; FALEIROS, M. O.

novamente ao inverno, que simboliza o choro do eu-lírico. Ambas as estrofes das redondilhas abarcam a mudança do “doce canto” em “choro”, devido às transformações, às mudanças:

3

O tempo cobre o chão de verde manto,  
Que já coberto foi de neve fria,  
E, enfim, converte em choro o doce canto.  
(CAMÕES, 2013, p. 108).

12

Mas, em tristezas e nojos,  
em gosto e contentamento,  
*por sol, por neve, por vento,*  
*terné presente á los ojos*  
*por quien muero tan contento.*  
*Órgãos e fruta deixava,*  
*despojo meu tão querido,*  
*no salgueiro que ali estava*  
*que para troféu ficava*  
*de quem me tinha vencido.*  
(CAMÕES, 1982, p. 142, grifos nossos).

15

Eu, que estas cousas senti  
n'alma, de mágoas tão cheia,  
- Como dirá, respondi,  
quem alheio está de si  
*doce canto* em terra alheia?  
Como poderá cantar  
quem em *choro* banha o peito?  
Porque, se quem trabalhar  
canta por menos cansar,  
eu, só, descansos enjeito.  
(CAMÕES, 1982, p. 143, grifos nossos).

Na quarta estrofe do soneto há o diálogo com a quarta e décima estrofes de “Sôbolos rios que vão”. No soneto, o poeta constata que até a mudança passa por uma mudança, visto que não existe um padrão de como as coisas mudam. Em ambas as estrofes das redondilhas vimos uma exemplificação da atuação da mudança e suas consequências, do mal que ela pode causar e, “*de esperança em esperança, / e de desejo em desejo*”, evidenciando a efemeridade de tudo:

4

E, afora este mudar-se cada dia,  
Outra mudança faz de mor espanto:  
Que não se muda já como soía.  
(CAMÕES, 2013, p. 108).

4

Vi aquilo que mais val,  
que então se entende melhor  
quanto mais perdido for;

**A POESIA LÍRICA DE CAMÕES EM PROCESSO:** da metáfora do exílio nas redondilhas de “Sôbolos rios que vão” ao tema da mudança nos sonetos em medida nova

*vi o bem suceder o mal,  
e o mal, muito pior,  
E vi com muito trabalho  
comprar arrependimento;  
vi nenhum contentamento,  
e vejo-me a mim, que espalho  
tristes palavras ao vento.*  
(CAMÕES, 1982, p. 140, grifos nossos).

10

*Um gosto que hoje se alcança,  
amanhã já o não vejo;  
assí nos traz a mudança  
de esperança em esperança,  
e de desejo em desejo.*  
Mas em vida tão escassa  
que esperança será forte?  
Fraqueza da humana sorte,  
que, quanto da vida passa,  
está recitando a morte?  
(CAMÕES, 1982, pp. 141-42, grifos nossos).

Observamos que a relação intertextual, e interdiscursiva, portanto, se dá apenas no primeiro soneto quanto ao salmo e quanto às redondilhas. Já no segundo soneto, o tema da mudança é tratado de forma mais ampla, abrangente, estabelecendo-se uma relação interdiscursiva.

No primeiro soneto “Na ribeira do Eufrates assentado”, a mudança está relacionada apenas ao exílio, pois este é o meio pelo qual ocorrem as transformações na vida do eu-lírico. Já em “Mudam-se os tempos, mudam-se as vontades” é evidenciado o significado do poder da mudança sobre todas as coisas, não estando relacionado somente a um acontecimento, mas a transformação que ela faz em tudo.

Em “Sôbolos rios que vão” é possível encontrar ambas as abordagens. Na primeira parte do poema, a mudança se dá por meio do exílio, visto que o eu-lírico está em terra estrangeira e relata como foi modificado por este acontecimento. Ainda no início das redondilhas, o tema é tratado evidenciando a forma como a mudança transforma tudo com o passar do tempo.

Por meio dessa comparação, verificamos que ambos os sonetos apresentam relações de interdiscursividade com “Sôbolos rios que vão”. Tendo em vista a divisão em três partes das redondilhas, observamos que o diálogo dos sonetos se dá somente com a primeira parte, na qual, o poeta trata acerca do mundo sensível, sendo um conceito platônico que se refere ao plano terreno. Além disso, verificamos que ambos os sonetos tratam do canto como uma expressão de alegria de um passado feliz, mas com a mudança o canto é cessado, pois não há mais motivos de alegria, somente de tristeza.

Em “Na ribeira do Eufrates assentado” destacamos a temática do exílio e a saudade da Terra natural; já em “Mudam-se os tempos, mudam-se as vontades” predomina o tema da mudança e a natureza como inspiração. Todas as temáticas ditas estão presentes nas redondilhas, sendo temas mais reflexivos e densos,

típicos das produções em “medida nova” que já se apresentam nas redondilhas, o que demonstra seu caráter de trânsito.

## 5 Considerações finais

Luiz Vaz de Camões, grande escritor português do século XVI, tem suas obras vinculadas à tradição do período humanista marcada pelo trânsito entre a “medida velha” e a “medida nova”. Além disso, Rodrigues (1993) afirma que, desde Aristóteles, todo poeta se inspira em algo da natureza ou do mundo dos homens. Assim, Camões não deixou de exprimir todas estas modalidades de vivência valendo-se das experiências reais que viveu como guerreiro, navegador, amante e patriota sofrido. A poesia camoniana também é caracterizada pelo vocabulário, o ritmo, as figuras, a montagem das frases, o pensamento e a forma com que as palavras são escolhidas e combinadas.

A maior obra da poética épica camoniana é *Os Lusíadas*, com a temática histórica de Portugal, na qual Camões elegeu a viagem de Gama às Índias a fim de relatar os atos heroicos dos portugueses. Já a lírica tem como temáticas principais o amor, a mulher e o desconcerto do mundo. Em “Sôbolos rios que vão” as temáticas predominantes são o exílio e a mudança, nas quais o eu-lírico saudosista não encontra motivos para cantar os cânticos alegres de Sião, sua pátria natural, em terra estranha, Babilônia.

O crítico Carlos Felipe Moisés (2001) comenta que as *Rimas* camonianas não se prendem em um modelo único, mas se utilizam de várias formas, fôrmas e parâmetros. Na lírica há a representação plena de realismo, no qual se revela a perturbadora imagem do desconcerto do mundo, em oposição à concepção renascentista da “máquina do mundo” presente na poesia épica: o mundo pleno e concertado, que funciona como uma máquina.

Entretanto, o que se evidencia por meio da poesia lírica é que os processos do mundo e da vida são caóticos, imprevisíveis e escapam à tentativa de racionalização. Pode-se observar isso pelo tratamento dado pelo poeta ao tema da mudança, tanto na “medida velha” quanto na “medida nova”, que evidenciamos por meio da análise das redondilhas “Sôbolos rios que vão” e dos sonetos “Na ribeira do Eufrates assentado” e “Mudam-se os tempos, mudam-se as vontades”.

O poema “Sôbolos rios que vão” tem sido comentado e analisado por diversos estudiosos ao longo do tempo, devido a sua atemporalidade, e por manter diálogo com os leitores. Os temas abordados pelo autor se conectam com o presente e, devido a isso, reaparecem em diálogo com as obras de outros autores contemporâneos, tais como Jorge de Sena, Antônio Lobo Antunes e Mário Quintana.

Diante disso, o objetivo deste trabalho foi apresentar um estudo sobre a poesia lírica de Luís Vaz de Camões que é marcada pelo trânsito entre a “medida velha” e a “medida nova”. O poema “Sôbolos rios que vão” constitui o corpus desta pesquisa, pois entendemos que essa obra exemplifica a transição referida, que se constrói com versos redondilhos e com estrofes que remetem à poesia do período humanista, mas apresentam as concepções filosóficas neoplatônicas, típicas da estética clássica.

Por meio da análise explicativa do poema “Sôbolos rios que vão”, cumprimos com os objetivos desta pesquisa de evidenciar essa transição; mostramos também que as redondilhas estabelecem um diálogo com a *Bíblia*, especificamente o salmo 137; exploramos ainda a temática da mudança, que está

**A POESIA LÍRICA DE CAMÕES EM PROCESSO:** da metáfora do exílio nas redondilhas de “Sôbolos rios que vão” ao tema da mudança nos sonetos em medida nova presente na primeira parte do poema e se conecta ao tema de vários sonetos, como os conhecidos “Na ribeira do Eufrates assentado” e “Mudam-se os tempos mudam-se as vontades”, que também abordamos ao longo da leitura aqui apresentada.

A leitura explicativa do corpus se apresentou a partir da interpretação sequencial das estrofes e suas relações com o salmo 137. A fim de alcançar o objetivo proposto, dividimos o poema em três partes. Na primeira parte o eu-lírico se encontra exilado e com saudade de Sião, descontente da sua sorte e mergulhado em profundo sofrimento. Evidenciamos o diálogo com o salmo, visto que os judeus também estavam exilados. É importante lembrar que o poema se constrói a partir dos versículos do salmo. Ainda no início das redondilhas, o tema é tratado evidenciando a forma como a mudança transforma tudo com o passar do tempo e o modo como ela transformou os acontecimentos de sua vida negativamente. Nessa parte predomina a influência platônica, na qual o “mundo sensível” em que está inserido é causador de dores, incertezas e sofrimentos.

Já na segunda parte, é possível perceber uma transição entre o “mundo sensível” e o “mundo inteligível”, visto que o eu-lírico começa a almejar coisas celestes pois já não vê mais nesse plano material motivos para alegrar-se. Tanto aqui como na primeira parte o poeta abandona o canto por não querer aliviar o sofrimento.

Quanto à terceira e última parte do poema concluímos o objetivo de evidenciar que a mudança presente no plano sensível é sempre para o mal e não permite que haja esperanças. Dessa forma, o poeta entende que só é possível encontrar alegria por meio da transcendência, eliminando o “mundo sensível” e almejando ser elevado ao “mundo inteligível”.

Verificamos que há uma oposição entre o presente, denominado tempo do exílio e o passado que se refere às vivências felizes e, assim, o poeta estabelece o tempo e espaço: Babilônia, o mal presente e Sião, tempo passado. Por meio do platonismo, o poeta criou uma metáfora para esses lugares se referindo aos mundos sensível (Babilônia) e inteligível (Sião). Sião e Babilônia se convertem em figuras.

Com a leitura explicamos que o poema produz a sensação de uma espiral, trazendo uma ideia, avançando e retomando sobre ela, criando a impressão de movimento que está presente nas décimas, sendo a primeira parte os cinco primeiros versos e a segunda parte, do sexto ao décimo versos. Percebemos que a voz do eu-lírico descende de uma das vozes do próprio poeta, visto que, em muitas de suas obras, ele se utiliza das próprias experiências como uma forma de se expressar.

Berardinelli (2000) destaca o tema da mudança que é recorrente na lírica de Camões. Porém, em “Sôbolos rios que vão” a progressão da mudança não é negativa, descendente, exceto na sua primeira metade. Conforme a nossa análise, identificamos que, na terceira parte do poema, a mudança ocorre de maneira ascendente, pois o eu-lírico aspira à Terra de Glória, sendo somente por meio da transcendência que a felicidade pode ser alcançada.

Acreditamos ser uma contribuição a abordagem do tema da mudança, mostrando que “Sôbolos rios que vão” é um poema em trânsito e o tema tratado nele perdura, estando presente também nos sonetos em “medida nova”. Assim,

realizamos uma leitura comparativa entre as redondilhas e os sonetos com o objetivo de evidenciar a intertextualidade e a interdiscursividade.

No primeiro soneto analisado, “Na ribeira do Eufrates assentado”, a mudança está relacionada apenas ao exílio, pois este é o meio pelo qual ocorrem as transformações na vida do eu-lírico. Em “Mudam-se os tempos, mudam-se as vontades” é evidenciado o significado do poder da mudança sobre todas as coisas, não estando relacionado somente a um acontecimento, mas a transformação que ela faz em tudo.

Desse modo, observamos que o resultado dessa análise comparativa foi obtido, pois foi possível perceber que o poeta, tanto nas redondilhas quanto nos sonetos, foi capaz de abordar o mesmo tema em diferentes estruturas. Observamos que ambos foram trabalhados com grande profundidade poética e são ricas as reflexões, sendo perceptível a engenhosidade com que o poeta faz um belo arranjo com as palavras.

Assim, concluímos que a obra de Camões é atemporal, devido à sua escrita peculiar e a abordagem de temas cujo interesse se perpetua pelos séculos, tais como a condição humana e o sofrimento diante do exílio e isolamento. Ao longo do poema o eu-lírico realiza um percurso e expressa o desejo de se despojar do mundo material para alcançar uma outra dimensão, pois nela encontrará satisfação. Berardinelli (2000) afirma que Camões abandona o poeta e o amante na primeira parte do poema para, em seguida, transpor-se ao crente, que suplica ao senhor o auxílio para a mudança.

No mundo sensível, a mudança é sempre devastadora, não permitindo que haja esperança, por isso, torna-se necessário desconectar-se da realidade material. O canto representa a arte e por meio dele o eu-lírico encontra o caminho para a transcendência, almejando elevar-se ao mundo inteligível. E nós, como leitores, no decorrer da leitura, nos desconectamos da materialidade e cultivamos nosso lado espiritual, pois obras como essas nos encantam, nos inspiram e nos elevam.

## Referências

BERARDINELLI, Cleonice. *Estudos camonianos*. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira: Cátedra Padre Antônio Vieira, Instituto Camões, 2000.

BÍBLIA, A.T. Salmos In *Bíblia de estudo de Genebra*. 2. ed. Barueri, SP: Sociedade Bíblica do Brasil; São Paulo: Cultura Cristã, 2009. p. 795 – 796.

CAMÕES, Luís de. *Lírica*. Introdução e notas: Aires da Mata Machado Filho. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: EDUSP, 1982. p. 139-149.

CAMÕES, Luís de. *Sonetos / Luís de Camões*. 4. ed São Paulo: Martin Claret, 2013. pp. 108; 145.

CUNHA, Maria Helena Ribeiro; PIVA, Luiz. Introdução à Lírica Clássica. In: \_\_\_\_\_. *Lirismo e epopeia em Luís de Camões*. Universidade do Texas. São Paulo: Editora Cultrix, 1980.

**A POESIA LÍRICA DE CAMÕES EM PROCESSO:** da metáfora do exílio nas redondilhas de “Sôbolos rios que vão” ao tema da mudança nos sonetos em medida nova  
FIORIN, J.L. Interdiscursividade e intertextualidade. In: BRAIT, Beth. (org.) *Bakhtin*; outros conceitos-chave. São Paulo: Contexto, 2006.

GUIMARÃES, Rute. *Dicionário da mitologia grega*. São Paulo: Cultrix, 1972, p. 239-240.

HUGO. O Lendário Salgueiro-Chorão. Vale do mago, 2011. Disponível em: <http://www.valedomago.com/2011/12/o-sagrado-salgueiro-chorao.html>. Acesso em: 12 set. 2020.

MENEGAZ, Ronaldo. A oposição Sião-Babilônia em Camões e outros autores. *Idioma*, Rio de Janeiro, nº 25, 2º. Se.: 96-111, 2013.

MOISÉS, C. F. A máquina do mundo. In:\_\_\_\_\_. *O desconcerto do mundo: do Renascimento ao Surrealismo*. São Paulo: Escrituras, 2001.

HOUAISS, Antônio. *Pequeno dicionário Houaiss da língua portuguesa* / Instituto Antônio Houaiss de Lexicografia, [organizador]; [diretores Antônio Houaiss, Mauro de Salles Villar, Francisco Manoel de Mello Franco]. São Paulo: Moderna, 2015

PFEIFFER, Charles F et al. *Dicionário bíblico Wycliffe*. 4. ed. em inglês. Tradução de Degmar Ribas Júnior 15 Impressão. Rio de Janeiro: Casa Publicadora das Assembleias de Deus, 2015

PROPRIEDADES mágicas do Salgueiro. Viver Natural, 2017. Disponível em: <https://www.vivernatural.com.br/esoterismo/magia/propriedades-magicas-do-salgueiro/>. Acesso em: 20 set. 2020.

RODRIGUES, Antônio Medina. *Sonetos de Camões*. São Paulo: Ática, 1993.

SARAIVA, Antônio José; LOPES, Oscar. *História da literatura portuguesa*. 9. ed. Universidade de Indiana. Porto: Porto Editora, 1976.

## **ANEXO A**

### **SALMO 137**

1. Às margens dos rios da Babilônia, nós nos assentávamos e chorávamos, lembrando-nos de Sião.
2. Nos salgueiros que lá havia, pendurávamos as nossas harpas,
3. pois aqueles que nos levaram cativos nos pediam canções, e os nossos opressores, que fôssemos alegres, dizendo: Entoai-nos algum dos cânticos de Sião.
4. Como, porém, haveríamos de entoar o canto do SENHOR em terra estranha?
5. Se eu de ti me esquecer, ó Jerusalém, que se resseque a minha mão direita.
6. Apegue-se-me a língua ao paladar, se me não lembrar de ti, se não preferir eu Jerusalém à minha maior alegria.
7. Contra os filhos de Edom, lembra-te, SENHOR, do dia de Jerusalém, pois diziam: Arrasai-a, até aos fundamentos.
8. Filha da Babilônia, que hás de ser destruída, feliz aquele que te der o pago do mal que nos fizeste.
9. Feliz aquele que pegar teus filhos e esmagá-los contra a pedra.