Maria Micaela Dias Pereira Ramon Moreira

Os Sonetos Amorosos de Camões

Estudo Tipológico

UNIVERSIDADE DO MINHO
Centro de Estudos Humanísticos
Colecção Hespérides / Literatura

Os sonetos amorosos de Camões

Estudo tipológico

Colecção HESPÉRIDES

Linguística

1. Maria Emília Pacheco Lopes Pereira
   A transposição discursiva em estilo indirecto num *corpus* jornalístico

Literatura

1. Maria do Carmo Pinheiro e Silva
   D. João e a Máscara, de António Patrício. Uma tragédia da expressão

2. Ana Ribeiro
   A escola do paraíso, de José Rodrigues Miguéis. Um romance de aprendizagem

3. Maria Micaela Dias Pereira Ramon Moreira
   Os sonetos amorosos de Camões – Estudo tipológico

Maria Micaela Dias Pereira Ramon Moreira

Os sonetos amorosos de Camões

Estudo tipológico

Colecção HESPÉRIDES
Literatura 3

Universidade do Minho
Centro de Estudos Humanísticos
1998

Título **Os sonetos amorosos de Camões – Estudo tipológico**

Texto MARIA MICAELA DIAS PEREIRA RAMON MOREIRA

Edição UNIVERSIDADE DO MINHO / CENTRO DE ESTUDOS HUMANÍSTICOS

Colecção HESPÉRIDES / LITERATURA 3

Depósito legal 122262/98

ISBN 972-96478-4-4

Data de saída 20.04.98

Tiragem 500 exemplares

Execução gráfica Barbosa & Xavier, Lda., Artes Gráficas
Rua Gabriel Pereira de Castro, 31-A e C
Tel (053) 263063-618916 Fax (053) 615350
4700 BRAGA

À memória
de meu Pai

PREFÁCIO

O presente estudo reproduz, com algumas alterações, a dissertação de Mestrado em Ensino da Língua e Literatura Portuguesas, apresentada à Universidade do Minho com o título Tipologia Textual dos Sonetos Amorosos de Camões.

Levam-me a submetê-la agora ao juízo de um público menos restrito o acolhimento favorável que mereceu por parte do júri, nomeadamente por parte do Doutor José Augusto Bernardes que a arguiu, a diligência do Prof. Doutor Vítor Aguiar e Silva e a convicção de que um trabalho da natureza deste pode contribuir para o entendimento dos sonetos de Camões como um todo, sendo, portanto, útil a todos quantos se debatem com dificuldades em abordar os textos do grande génio da Literatura Portuguesa do século XVI.

No decurso da elaboração deste estudo recebi vários auxílios que me é grato deixar registados.

O primeiro dirige-se ao Professor Vítor Aguiar e Silva pela sugestão do tema, pela orientação traduzida em comentários rigorosos, mas justos e pela atenção com que estimula o trabalho daqueles que, como eu, começam a sua carreira universitária.

Aos meus colegas do I.L.C.H., particularmente ao Dr. Carlos Carvalho e ao Doutor Lindeza Diogo, agradeço a solidariedade e disponibilidade demonstradas.

Gostaria ainda de expressar o meu reconhecimento ao Doutor José Augusto Bernardes por ter contribuído, com a sua arguição inteligente, para a reformulação de alguns aspectos da minha tese.

Introdução

> «Il sonetto, sì come di bellezza supera tutte l'altre poesie toscane, così è anco sovra tutti gl'altri componimente il più difficile che far si possa. Nasce questa difficoltà da molte cagioni, ma principalmente della picciolezza sua.»
>
> (Cesare Crispolti, «Lezione del sonetto» *in Trattati di Poetica e Retorica del '500*)

A obra poética de Luís de Camões tem, ao longo dos séculos e de forma quase ininterrupta desde as suas primeiras edições, despertado um interesse dificilmente igualável por qualquer outro autor das nossas letras. Enquanto exemplo perfeito de beleza estética aliada à capacidade de exploração criadora das potencialidades que os códigos quer linguístico, quer literário ofereciam ao seu autor, essa mesma obra tornou-se, desde cedo também, numa referência obrigatória no quadro do ensino da literatura. No âmbito do actual sistema de ensino, à épica e à lírica camonianas é reservado um lugar de destaque nos programas da disciplina de Língua e Literatura Portuguesas de diferentes graus de ensino, tanto unificado, como secundário.

No caso concreto da obra lírica camoniana, a prática instituiu que, dentre os diversos tipos de composições escritas em medida nova, o estudo do soneto se destacasse nitidamente em relação aos outros géneros igualmente versados por Camões. A tal primazia não serão alheias a beleza e popularidade de muitos dos sonetos do poeta, que fazem de facto parte da nossa memória comum, associadas à brevidade típica destas composições que as torna passíveis de serem objecto de estudo no espaço de tempo reservado para as aulas.

No entanto, das múltiplas obras dedicadas especificamente à poesia lírica de Camões, são raras aquelas que se assumem como estudos monográficos de género e que se ocupam a fazer um estudo

crítico e pormenorizado que explore a *forma externa* e a *forma interna*[1] de poemas do autor, procurando chegar a uma visão de conjunto das especificidades características de cada um dos géneros em que ele compôs[2]. Para além do mais, quando existem, pecam por parcelares, pois não levam em conta todos os textos pertencentes a um mesmo género cuja autoria seja hoje consensualmente atribuída ao autor das *Rimas*, optando geralmente por proceder a um tipo de abordagem textual que, ancorada numa forte tradição crítica, se especializou em encarar os poemas como «productos únicos, hechos artísticos singulares» (García Berrio, 1980:27), alargando quando muito o âmbito das suas pesquisas à determinação das marcas de intertextualidade que esses textos possam evidenciar.

Ora, sendo certo que uma das características que pode genericamente ser atribuída à linguagem poética de qualquer época ou período literário é a de lhe ser inerente uma constante dialéctica entre as convenções próprias do código literário (no qual interagem normas linguísticas e estéticas) e os sistemas expressivos criados por cada autor que são necessariamente investidos de uma maior relevância quando confrontados com a tópica contextual, quando se trata de textos pertencentes a um período como aquele em que Camões escreveu, a importância adquirida por tal dialéctica vê-se largamente aumentada.

Com efeito, a poesia dos séculos XV e XVI, qualquer que fosse o género eleito para suporte da sua comunicação, aparece em grande medida dominada por convenções decorrentes de uma poética de época cuja ideia de originalidade se apresentava radicalmente diferente da imagem que o Romantismo nos legou e

---

1. Ao utilizarmos as expressões *forma externa* e *forma interna*, fazemo-lo tendo em mente as definições que delas dá Jorge de Sena: «Para nós, *forma externa* são as características formais, observadas em si mesmas, enquanto independentes do sentido (...). *Forma interna*, por sua vez, não sendo «conteúdo» ou «*innere Form*», é a «estrutura de sentido» ou «construção de sentido» que uma obra literária ***é***, segundo as correlações semânticas determinadas pela forma externa. Esta e a forma interna não são, portanto, dois grupos de elementos idealisticamente antinómicos, suporte de sentido, uns, e o sentido, os outros; mas sim os próprios elementos constituintes do objecto estético, observados em si mesmos, ou na totalidade que eles mesmos constituem (...).»(SENA, 1980:31)

2. A propósito da classificação do soneto enquanto *género* que se enquadra no modo lírico, vejam-se as reflexões feitas no primeiro ponto do segundo capítulo deste estudo.

que ainda hoje se encontra em vigor, por assentar não nos conceitos de individualidade criadora surgida *ex nihilo* mas, pelo contrário, por aceitar que o *furor* criativo se enxerta necessariamente num escopo cultural comum, encarado como ponto de partida para toda e qualquer criação pessoal.

No que diz respeito ao soneto, tipo de texto que, não pertencendo à tradição lírica peninsular e tendo sido posto em voga pelo Renascimento, Camões adoptou num maior número de composições, a herança literária colectiva é duplamente visível, já que a sua tessitura se encontra sujeita a regras dimanadas de uma hipercodificação quer temática, quer formal, muito embora os constrangimentos se façam sentir de modo mais evidente neste último plano do que no primeiro [3].

No caso dos sonetos criados especificamente durante o Classicismo Renascentista e o Maneirismo, a constante dialéctica entre a norma linguístico-estética que cada autor pretende simultaneamente imitar e renovar e a manipulação sígnica pessoal que decorre desse esforço de renovação, determina, pois, a ocorrência de certos tipos de sintaxe textual por meio dos quais um leque não muito amplo de temáticas pré-estabelecidas de raiz petrarquista é desenvolvido, «a través de una argumentación precisa, en un texto construido con un orden y una estructura expositiva concretos...» (García Berrio, 1980:24). O resultado da apropriação e manipulação pessoal desta espécie de «fórmulas semântico-sintácticas» mais ou menos determinadas *a priori* apresenta-se sob a forma de textos que devem, em qualquer caso, respeitar as contingências formais do género lírico escolhido. De facto, como afirma Maria Corti, «la scelta di un genere da parte dello scrittore è già scelta di un certo modello interpretativo della realtà, sul piano sia tematico sia formale; ogni genere porta le sue restrizioni nel cogliere il reale e il verosimile, ha funzione selettiva e provocatoria, i suoi codici non sono mai neutrali, sono, per così dire, invenzioni umane di lunga durata che avviano il messaggio, in quanto tale, in una certa direzione.» (Corti, 1985:153).

---

3. Com efeito, se o soneto, sobretudo se encarado numa perspectiva diacrónica, admite uma considerável variedade de temas como sejam, nas palavras de Graziani, «la plainte amoureuse, la réfléxion morale, la consolation, l'épitaphe, la description, la satire, et jusqu'au burlesque» (GRAZIANI *in* BELLENGER, 1988: 105/106), os constrangimentos formais a que está sujeito ficam bem claros quando um autor como Jost se lhes refere por meio de metáforas retiradas à linguagem jurídica (JOST, 1989: 118-124).

Na ausência de uma **poética explícita** do soneto surgida até finais do século XVI, os autores desses poemas viam-se, por via de regra, na contingência de elaborar os seus próprios textos a partir da imitação de textos anteriores claramente aceites como modelares, o que, em última análise, coloca de novo a questão da criação literária desta época em termos de dialéctica entre o próprio e o herdado, o texto e o arquitexto.

Dentre todos os sonetistas anteriores a Camões, aquele que maior influência sobre ele exerceu (e sobre todos os seus contemporâneos, em geral) foi sem dúvida alguma Petrarca. Na verdade, a fortuna e influência do poeta toscano foram tão grandes, que nelas se pode encontrar justificação para o facto de a lírica europeia pós-petrarquista se afigurar como um macro-repositório de motivos temáticos e de procedimentos expressivo-formais não muito diversificados; tais motivos e procedimentos encontram origem na tradição, a qual propiciava a cada escritor um conjunto limitado de normas e tópicos literários que ele devia recriar de forma original, aspirando assim à *retractio*, ou seja, à reelaboração de temas e formas estéticas recebidas dos antecessores modelares por via da memória cultural [4]. Assim, qualquer lírico de dimensão petrarquista porfiava em reelaborar com o maior brilho possível o conjunto de normas poéticas dimanadas da obra de Petrarca, concentrando-se em imitar não só temas e formas isoladamente considerados, como também as próprias estratégias retórico-discursivas usadas pelo autor de Arezzo por forma a configurar as suas *Rime* como a história de uma paixão passada que é literariamente recuperada através da memória num tempo presente que coincide com o momento da escrita. Tal história, enquanto mensagem que se destina a ser comunicada a outrem, exige a presença de uma instância enunciadora e de um público receptor que, nas palavras de William Kennedy, se definem respectivamente como «a split addresser whose voice as speaker differs from that of the author» e «a split addressee whose function as fictive audience

---

4. Aliás, o conceito de *imitatio* está patente no próprio Petrarca que o põe em prática relativamente aos clássicos: «Ma è chiaro che, in questa stessa solenne ed eloquente dichiarazione, il concetto di originalità è per lui strettamente connesso con quello del necessario riattaccarsi alla tradizione letteraria: originalità è imitazione: solo che questa non dev'essere furto, ma emulazione. Siamo alle radici italiane della poetica che avrà nel maturo Rinascimento la sua particolareggiata formulazione, e dominerà sino al Romanticismo.» (BOSCO, 1961:111-112).

— usually the speaker's beloved — differs from that of the actual reader» (Kennedy, 1978:20). A relação discursiva que se institui entre ambas estas entidades determina implicitamente, como já foi referido, a presença de um acervo de convenções retórico-discursivas que, usando ainda as palavras de Kennedy, se instituem como «a limited set of repeated themes and stylistic devices» (*idem, ibidem*).

Num contexto deste tipo parece afigurar-se de elevada pertinência um estudo que vise não apenas ao conhecimento do que os sonetos de um dado autor do período literário em questão têm de singular e único, num processo hermenêutico cujo principal objectivo seja a determinação explícita dos mecanismos artísticos que configuram a poeticidade de poemas individualmente considerados, mas também ao exame do conjunto desses textos no sentido de neles captar estratégias discursivas semelhantes, processos organizacionais e sintáctico-estilísticos similares que, em virtude dessas mesmas similitudes, sejam passíveis de ser agrupados numa tipologia que evidencie estratégias retórico-discursivas recorrentes. É esse o objectivo que subjaz ao presente trabalho.

Para a sua consecução, elegeu-se um *corpus* de sonetos amorosos de Camões segundo a edição preparada e prefaciada por Costa Pimpão. Por serem amplamente conhecidos os problemas suscitados pela constituição do cânone da obra lírica do poeta, parecem justificar-se algumas reflexões sobre a edição escolhida.

Como se sabe, apenas três poesias líricas de Camões foram publicadas no decurso da sua existência [5] e destas uma é o soneto «*Vós, Ninfas da Gangética espessura*». Todas as outras foram postumamente publicadas e postumamente recolhidas de diversos manuscritos, num afã começado quinze anos após a morte do poeta e prolongado até aos nossos dias. Deste afã resultou um grande número de edições organizadas em várias épocas, segundo vários critérios e que oferecem ao leitor *corpora* bem diferentes da lírica camoniana. Dentre todos os géneros líricos praticados pelo poeta,

---

5. Hêrnani Cidade refere também o soneto «*Ditosa pena, como a mão que a guia*» como tendo sido publicado ainda em vida de Camões. No entanto, o texto não figura na edição por nós usada e o próprio Hernâni Cidade reconhece que dificilmente se poderá aceitar sem reservas este soneto anónimo como camoniano (HERNÂNI CIDADE, 1992:70).

aquele que maiores flutuações tem conhecido tem sido precisamente o dos sonetos. Para se compreender a amplitude e o alcance dessas flutuações basta notar que a edição *princeps* de 1595 apresentava sessenta e cinco sonetos, que a segunda aumentou este número para cento e cinco e que o crescimento deste conjunto de textos não mais se deteve até ao dealbar do nosso século, contendo a edição de 1880, de Teófilo Braga, trezentos e oitenta sonetos!

Os editores do século XX, na esteira de Wilhelm Storck e Carolina Michaëlis de Vasconcellos, procederam a um cuidadoso trabalho de expurgação da lírica de Camões, procurando dela retirar tudo aquilo que ao longo dos tempos e das peripécias associadas ao fervor maior ou menor, mais ou menos escrupuloso pela obra do poeta, lá tinha sido apocrifamente incluído.

No entanto, e apesar de tudo, os esforços expendidos não conseguiram fixar definitivamente o *corpus* dos textos camonianos, o que mais uma vez se reflecte no número de poemas apresentados ao público leitor como sendo da autoria deste lírico. Considerando ainda e sempre apenas os sonetos, verifica-se que a edição de 1932, de José Maria Rodrigues e Afonso Lopes Vieira, propõe cento e noventa e cinco, a de Hernâni Cidade (1946) considera duzentos e quatro e a de 1953, de Costa Pimpão, admite tão só cento e sessenta e seis [6]. Cumpre ainda acrescentar que, contrariando a tendência da primeira metade do nosso século, as edições surgidas neste último quartel parecem querer retomar o processo iniciado por Faria e Sousa e que se pensava ter atingido o auge do exacerbamento com Teófilo Braga. Na edição de Cleonice Berardinelli, de 1980, figuram quatrocentos sonetos, embora «em 1980, não [seja] possível o retorno inocente a Faria e Sousa, ao P.e Tomás de Aquino, ao Visconde de Juromenha» (Aguiar e Silva, 1994: 52) e isso não tenha passado despercebido à professora brasileira. Por isso mesmo, ela justifica a sua opção avisando que «se simplesmente fizesse a soma algébrica das três [edições de 1932, 1946 e 1953] — pondo sinal negativo nos sonetos que a alguma faltassem — sem discutir a inclusão ou exclusão a que procedesse, iria produzir mais uma edição dos sonetos — a mais reduzida, com certeza; a mais sólida e credível, talvez; mas isso bastaria para

6. Na verdade, a primeira edição da lírica de Camões elaborada por Costa Pimpão data de 1944. Todavia, nesta edição figuram também os Autos e as Cartas, motivo pelo qual referimos a de 1953.

defini-la como portadora de alguma coisa nova? (...) minha edição, por isso, acolhe sonetos garantidos por virem impressos em 1595 e 1598, e por virem manuscritos, com autoria explícita, em cancioneiros do século XVI, mas não repele os que Juromenha e Teófilo Braga foram buscar a manuscritos que não mencionam, nem uma vez, a autoria camoniana.» (Berardinelli 1980: 4-5).

Como tal, apesar das críticas que lhe são feitas e que encontram fundamento sobretudo no tipo de fontes privilegiadas por Costa Pimpão [7], camonistas de prestígio do nosso tempo reconhecem sem rebuço que a edição «não sendo ainda o *opus perfectum* que a arte magnífica do nosso Poeta Maior está de há muito a exigir dos especialistas, é indubitável que a lição agora de novo reeditada é, entre quantas antes e depois dela apareceram, a que maior grau de confiança oferece, tanto no que toca à definição do cânone, como no que à lição textual diz respeito» (Pinto de Castro *in* Camões, 1994: V).

Tendo embora consciência das suas limitações, há que reconhecer, portanto, que esta é ainda a edição da lírica de Camões que maior grau de fiabilidade alcançou e por isso a escolhemos para a partir dela trabalhar. Assim sendo, salvo indicação em contrário, todas as citações ou referências que venham a ser feitas dos sonetos de Camões reportar-se-ão a esta edição.

---

7. A este propósito afirma Aguiar e Silva: «Costa Pimpão (...) nutriu sempre uma funda desconfiança em relação aos cancioneiros manuscritos, atribuindo, em contrapartida, uma elevada fidedignidade às edições de 1595 e de 1598, e só na sua edição de 1973 das *Rimas*, decerto sob a pressão dos numerosos estudos publicados nos anos precedentes, alargou um pouco, mas de modo assistemático e fragmentário, a utilização das fontes manuscritas. Esta atitude de desconfiança ou de escasso interesse em relação aos cancioneiros manuscritos e de alta confiança em relação às duas primeiras edições das *Rimas* carece de fundamentação consistente e credível.» (AGUIAR E SILVA, 1994: 41).

Apontamentos preliminares sobre o soneto

«Les genres passent, le sonnet demeure.»

(François Jost, *Le sonnet de Pétrarque à Baudelaire. Modes et modulations*)

1. Reflexões em torno de uma classificação genológica

A epígrafe que escolhemos para abrir o presente capítulo, pelo tom aforístico que assume ao justapor numa mesma frase duas orações de estrutura sintáctica semelhante que apenas diferem semanticamente em virtude do valor antitético dos respectivos sintagmas verbais, parece ligar os dois membros dessa frase numa relação metonímica de «continente» e «conteúdo», classificando assim, consequentemente, o soneto como um *género poético* que apresentaria a particularidade de sobreviver às próprias flutuações e alterações sofridas pela referida categoria teórica ao longo dos tempos.

A problemática dos géneros é, todavia, uma das mais antigas e complexas no quadro dos estudos literários e, desde a Antiguidade até aos nossos dias, nunca deixou de constituir motivo de discussão, até porque a imprecisão e dispersão de sentidos associados à noção de género bem como a outros lexemas que com este concorrem como *modos*, *tipos* e mesmo *formas*, torna frequentemente a classificação de um dado texto uma questão problemática e não raras vezes polémica, sobretudo se se considerar a pluralidade de acepções particulares que lhes reservam diferentes autores. De facto, termos como os que se encontram em questão revelam, tanto numa perspectiva sincrónica como diacrónica, uma flutuação semântica desfavorável a uma possibilidade de sistematização.

E no entanto, conhecer o estatuto auferido por uma dada produção literária, ou seja, compreender o lugar que ocupa no seio dos mecanismos que enformam o seu sistema de significação

aquando dos momentos da sua génese e recepção, afigura-se uma operação tão complexa quanto necessária, porquanto a inserção de uma obra numa categoria funcional particular constitui um contributo inegável para a sua significação global (Bakhtine, 1978: 96).

No âmbito do trabalho que nos propusemos aqui levar a efeito não cabe uma discussão alargada e de pormenor cujo propósito seja reconstituir as coordenadas principais da(s) polémica(s) levantada(s) em torno dos géneros; procuraremos tão-só encarar o assunto de um ponto de vista sincrónico, numa tentativa de circunscrição que se atenha a códigos genológicos pertinentes para o segmento de tempo em que possam inscrever-se os sonetos escritos por Camões, agora em análise.

De acordo com Aguiar e Silva (1986: 353), a teoria dos géneros literários alcançou no Renascimento tardio «um desenvolvimento, uma sistematicidade e uma minúcia que a transformaram, até ao advento do romantismo, num dos factores mais relevantes da metalinguagem do sistema literário».

Na teoria e na prática literárias dessa época, na esteira das reflexões aristotélicas e horacianas, eram considerados três géneros literários fundamentais — o épico, o dramático e o lírico — que se desdobravam em subgéneros menores, distinguindo-se cada um deles por obedecer a um conjunto de regras específicas, tanto formais e estilísticas como temáticas e de conteúdo que, sendo estritamente observadas, asseguravam ao autor elevado merecimento estético. O género era então definido como «uma entidade invariante, governada por regras bem definidas, vigorosamente articuladas entre si e imutáveis» (*idem*, *ibidem*), e por isso, cada género perseguia objectivos peculiares, estando-lhe adstritos temas, formas e traços estilísticos próprios.

Porém, esta visão dominante sobre os géneros literários não foi unanimemente aceite, tanto no século XVI como no século XVII, multiplicando-se as polémicas protagonizadas por autores que viriam a ser considerados maneiristas, pré-barrocos ou barrocos: ao passo que a poética do Classicismo Renascentista concebia o género como um «universo temático-formal rigidamente fechado» (*ibidem*: 354), as poéticas do Maneirismo e do Barroco entendiam-no como uma entidade histórica que como tal estava sujeita a um processo de alterações, desenvolvimentos, desaparecimentos e ressurgimentos.

As orientações da teoria e da crítica literárias contemporâneas, iniciadas nos primeiros anos do século pelos Formalistas Russos, parecem adoptar em relação ao conceito de género a mesma concepção histórica, definindo B. Tomachevski esta categoria como um conjunto sistémico de processos *dominantes* na criação de uma dada obra literária, processos esses que são polivalentes, vivem e se desenvolvem, isto é, inscrevem-se na história e só em relação a um tempo determinado adquirem completa relevância (Tomachevski, *in* Todorov, 1978: 197).

Esforços no sentido de se evitarem ambiguidades tinham sido encetados já desde o Romantismo, o que levou alguns teorizadores a propor designações diferentes para referir, por um lado, as categorias acrónicas e universais e, por outro, aquelas cujo surgimento, desenvolvimento e modificações se podem inscrever na história. Todavia, uma total univocidade semântica não foi ainda alcançada. Assim, Goethe (*in* Ducrot e Todorov, 1982: 129) começou por distinguir as «formas naturais da poesia» dos «modos» poéticos, afirmando em relação às primeiras que «não há senão três autênticas *formas naturais* da poesia: a que narra claramente; a da emoção exaltada; e a preocupada com o subjectivo: epopeia, poesia lírica, drama»; já Claudio Guillén (1971: 11-17) propõe o retorno à distinção aristotélica entre «género» e «espécie» [8]; Aguiar e Silva, por seu turno, diferencia os «modos» dos «géneros» literários propriamente ditos, esclarecendo: «Os modos literários representam, por um lado, a nível da forma da expressão, possibilidades ou virtualidades transtemporais da enunciação e do discurso (...) e, por outra parte, a nível da forma do conteúdo, representam configurações semântico-pragmáticas constantes que promanam de atitudes substancialmente invariáveis do homem perante o universo, perante a vida e perante si próprio» (Aguiar e Silva, 1986: 389); «Os géneros literários (...) são constituídos por códigos que resultam da correlação peculiar de códigos fónico-rítmicos, métricos, estilísticos, técnico-compositivos, por um lado, e de códi-

---

8. Escreve Guillén: «Aristotle (in *Topica*, 1, 5.102a) had defined genre, *genos*, as the essential tribute that is applicable to a plurality of things which are specifically different from each other. Man was a species of the genus animal, the rose a species of the genus flower, and both could be identified though a specific differentiae. In other words, the confusion of modern genre theory is partly due to the fact that we now call genre was once considered more specific than generic, and that we are left without an accepted term for genus» (GUILLÉN, 1971: 11).

gos semântico-pragmáticos, por outra parte, sob o influxo e o condicionalismo de determinada tradição literária e no âmbito de certas coordenadas socioculturais» (*ibidem*: 390-391).

Este último autor põe igualmente em relevo o importante papel desempenhado pelos géneros literários na organização e transformação do sistema literário, dado que cada época origina, cultiva e difunde diversos géneros de acordo com uma hierarquia própria.

Ora, no Renascimento surgiram e difundiram-se géneros literários novos entre os quais Aguiar e Silva aponta a epopeia, a tragédia e a comédia, a ode, a écloga, etc. (*ibidem*: 394). No entanto, desta enumeração não consta o soneto, pois para este teorizador da literatura ele não passaria de uma «forma poética fixa» na medida em que não se caracteriza necessariamente por «relações biunívocas entre uma forma do conteúdo e uma forma da expressão» (*ibidem*: 401).

Na verdade, considerado sob uma perspectiva eminentemente diacrónica, o soneto surge como uma forma métrica altamente codificada sob o ponto de vista dos códigos fónico-rítmicos, métricos e até técnico-compositivos, mas que se tem prestado ao tratamento dos mais variados conteúdos. Tal constatação leva Guglielmo Gorni (*in* Antonelli e Cicchetti, 1984: 16-17) a afirmar que «il fatto è che nessuna forma metrica del patrimonio romanzo quanto il sonetto appare, nella sua lunga vita, cosí costante nella figura e cosí polivalente per funzione e contenuti: **il sonetto è il contenente piú disponible ai vari generi di poesia, è paradossalmente il tipo metrico piú rigoroso nella morfologia e piú eclettico nella sostanza**» (destacados nossos) [9].

Esta capacidade plástica do soneto para se moldar a uma infinidade de temas e conteúdos da mais variada espécie surgiria, pois, como um impeditivo do seu reconhecimento enquanto género literário, não passando, por consequência, de uma forma fixa cuja permanência se mantém até aos nossos dias.

No entanto, épocas houve em que a esta forma poética fixa estiveram associadas intimamente temáticas tão perfeitamente identificáveis e caracterizáveis como as próprias marcas formais que a configuram. É o caso específico dos sonetos predominantemente de temática amorosa produzidos a partir do modelo posto

---

9. Veja-se também o que se escreveu a este propósito na nota n.º 3 deste trabalho.

em voga por Petrarca no *Canzoniere*. Ora, de acordo com a posição defendida por Guillén (1985: 166) «**cuando una modalidad temática se adhiere a un molde formal de manera relativamente estable, engendrando un modelo prestigioso, aparece y se afianza un género**» (destacados nossos).

Os trabalhos levados a cabo por Antonio García Berrio no domínio da lírica castelhana do «*Siglo de Oro*», versando nomeadamente sobre sonetos de temática amorosa produzidos por Garcilaso, Herrera, Quevedo e Góngora, vieram demonstrar que neste período específico da história da literatura o enquadramento dos conteúdos e temas desenvolvidos nos sonetos é passível de uma circunscrição tão minudente e produtiva quanto aquela que se refere a aspectos formais [10]; baseado nos estudos do investigador espanhol, Xosé Manuel DaSilva (1994) aplicou os mesmos métodos aos sonetos de Camões, tendo chegado a conclusões semelhantes.

Outras características podem ainda ser apontadas como passíveis de configurar o soneto renascentista e maneirista como um género, relevando estas simultaneamente tanto da organização das formas do conteúdo como das estruturas sintácticas empregues. Nos períodos em questão, este tipo de texto apresenta, com efeito, determinadas regularidades que permitem àqueles que o estudam proceder a generalizações como aquelas que faz, por exemplo, Henri Weber (1955: 233) quando afirma: «on a vu quelquefois dans le sonnet une forme qui s'imposerait à la pensée comme une idée platonicienne. (...) De lá, une tendance à lier le sonnet au platonisme de la Renaissance, en considérant en particulier le caractère dialectique de sa construction: dans l'organisation d'un bon sonnet, où la coupure est observée par le poète, le huitain contient une prémisse, le sixain la conclusion; le huitain peut être une question, alors le sixain en est la réponse, ou le huitain est une affirmation, une assertion, alors le sixain en est la

---

10. Consultem-se a este propósito, entre as múltiplas publicações do autor, as seguintes: «Tipología textual de los sonetos españoles sobre el carpe-diem» *in Dispositio*, III, 9, (1978: 243-293); «A text-typology of the Classical Sonnets» *in Poetics*, 8, (1979: 435-458); «Construcción textual en los sonetos de Lope de Vega. Tipología del macrocomponente sintáctico» *in Revista de Filología Española*, 60, (1980: 23-157); «Una tipologia testuale di sonetti amorosi nella tradizione classica spagnola» *in Lingua e Stile*, III (1980: 451-478); e «Macrocomponente textual y sistematismo tipológico: el soneto amoroso español de los siglos XVI y XVII y las reglas del género» *in Zeitschrift für Romanische Philologie*, 97, 1-2, (1981: 146-171).

démonstration, la preuve; si le huitain est une analyse, le sixain est une synthèse. Chaque sonnet bien fait des grands maîtres sonnétistes montre plus ou moins cette disposition dialectique. Donc la structure du sonnet est en elle-même un système d'ordre, dans lequel les pensées s'ordonnent comme dans un dialogue».

Assim sendo, os elementos formais não constituem de forma alguma o único critério identificativo do soneto, nem por si sós o critério essencial. Para que tal identificação seja possível é necessário que se verifique uma articulação perfeita entre os esquemas formais e as estruturas do conteúdo pois, como sustenta Jost (1989: 148), «si celle-ci n'est pas observée, le sonnet perd sa raison d'être en tant que genre: et ce genre, le chiffre quatorze ne saurait à lui seul le sauver».

Logo, parece-nos possível sustentar que, por vezes, se privilegiarmos uma perspectiva sincrónica epocal, podemos observar que o soneto se transforma em «algo más que una forma, una muy ordenada invitación a la brevedad, un ceñido complejo de tensiones, infinitamente disponible» (Guillén, 1985: 166). Por conseguinte, sabendo embora que a questão dos géneros literários se manterá controversa porquanto dependerá sempre da posição historiográfica e filosófica assumida por quem se dedica ao seu estudo, somos tentados a afirmar que nos parece justificado, tanto conceptual como terminologicamente, utilizar a designação de *género literário* quando o que está em causa são textos poéticos deste tipo, criados durante o Classicismo Renascentista ou o Maneirismo, segundo os mais ou menos rígidos parâmetros da poética pós-petrarquista [11]. Como tal, afigurou-se-nos correcta a opção de, por um lado, trabalhar apenas os sonetos camonianos que possam ser inseridos na categoria temática dos «*sonetos amorosos*»; por outro, dado que neles se constata uma tendência para privilegiar certas construções que surgem acopladas de forma mais ou menos sistemática a certos subtemas daquela categoria, não nos coibiremos de nos referirmos a eles como fazendo parte de um *género lírico* peculiar.

---

11. Esta conclusão é também sustentada por GUILLÉN (1985: 166) quando afirma que: «Durante el Renacimiento el soneto amoroso, o ciclo de sonetos amorosos, de seguro **llega a ser un género**» (destacados nossos).

2. Surgimento e difusão: das origens ao séc. XVI

Uma investigação como aquela que nos propomos desenvolver, pelo facto de se restringir a um género literário versado por um único autor, não obriga a que necessariamente sejam trazidas à colação considerações de carácter geral sobre o dito género, através das quais se reconstitua a sua história e se lhe acompanhe a evolução. No entanto, pareceu-nos metodologicamente útil alinhar algumas ideias nesse sentido por partilharmos da opinião de Descartes quando afirmava que «la nature des choses est bien plus aisée à concevoire lorsqu'on les voit naître en cette sorte, que lorsqu'on ne les considère que toutes faites» (Descartes, *in* Jost, 1989: 9). Por isso, decidimos incluir alguns breves elementos relativos à origem, percurso(s) e características do soneto, desde o seu surgimento até ao século em que Camões produziu os seus. Renunciaremos, contudo, a uma exaustiva exposição histórica; essa dimensão assumirá essencialmente uma função de introdução ou até de ilustração que permita compreender o que de seguida se dirá em relação aos traços característicos fundamentais destes poemas.

Da consulta atenta à bibliografia especializada sobre o assunto (embora esta seja, na maior parte dos casos e sistematicamente, omissa em relação ao caso português), uma primeira conclusão se tira: se é hoje genericamente aceite e divulgado que este tipo de composição poética surgiu na Sicília, na corte de Frederico II, entre os anos de 1215 e 1235 [12], uma tão firme certeza não existe relativamente ao seu inventor até porque, como é vulgar acontecer, as inovações literárias não são muitas vezes fruto de uma teoria que lhes pré-exista e que seja posta em prática por um dado autor, mas antes o resultado de experiências várias e múltiplas tentativas que acabam por cristalizar-se numa dada forma, posteriormente empregue de modo sistemático, em torno da qual é possível então elaborar coordenadas teóricas. Este tipo de processo não é, na maior parte dos casos, obra de um único indivíduo; antes resulta do esforço conjunto de uma geração que partilha uma mesma visão do mundo e, de forma mais restrita, os mesmos postulados estéticos.

No entanto, um nome ganha maior relevância quando se trata de eleger aquele que primeiramente e de forma repetida terá

---

12. Autores há, no entanto, que distendem o limite superior apontado até ao ano de 1250. Veja-se, por exemplo, BLANC, *in* BELLENGER,1988: 9

utilizado o soneto como forma poética: é ele o de Giacomo ou Iacome ou Jacopo da Lentino ou Lentini, um notário da corte do Imperador do Ocidente, ao qual é atribuída uma vintena de sonetos, sendo o mesmo dizer, cerca de vinte composições poéticas de catorze versos endecassilábicos distribuídos por dois grupos desiguais, um de oito versos com duas rimas cruzadas (ABA-BABAB) e outro de seis, apresentando três rimas interpoladas diferentes (ACD/ACD) [13].

Da Lentini não legou à posteridade nenhum comentário de natureza crítica acerca deste tipo de textos, nem tão pouco escreveu algum *soneto sobre o soneto* como futuramente outros autores viriam a fazer. Por isso, ao investigador desta matéria resta a solução de tomar os próprios textos e as coordenadas do contexto em que estes surgiram como pontos de referência para qualquer construção teorética. A este propósito, faz notar Michael Spiller: «in trying to see the space of the sonnet as he [da Lentini] saw it, we are forced back on the poems themselves and the ambience of Frederick's court» (Spiller, 1992: 14).

Assim sendo, ter-se dado o seu surgimento num ambiente de corte não é de todo despiciendo para explicar que, tal como o concebeu da Lentini, o soneto haja servido de veículo poético para a expressão de temáticas lírico-amorosas cujos contornos mantêm relações de articulação profunda com o meio de origem. Na verdade, a passagem da Idade Média para o Renascimento fez-se também por meio do declínio da poesia trovadoresca e de toda a mundividência que lhe subjazia: a imagem do suserano provençal partilhando a sua «senhor» com o trovador (ainda que só simbolicamente) ver-se-á substituída pela figura de um Frederico II, Imperador, que, falando em termos freudianos, encarna o papel de pai castrador, alheio a qualquer partilha do seu poder, sendo isto extensivo ao poder sobre a dama. Esta, por seu lado, perde estatuto social perante uma casta de poetas da corte que são agora altos dignatários do poder imperial. Por consequência, da antiga relação entre a «senhor» e o poeta enquanto «precador» quer no plano

---

13. O facto de uma das rimas da oitava se ver repetida no sexteto é, para Jost, prova de que «avec Lentino le sonnet (...) refuse de chanter et vagit encore, pour ainsi dire, dans son *status nascendi*» (JOST, in BELLENGER,1988:58), pois, segundo ele, a mudança de rima entre os dois sistemas estróficos é característica indispensável ao reconhecimento desta forma fixa.

social, quer amoroso, sobressai com contornos nítidos a ideia da dama cruel em relação à qual é necessário recalcar toda a expectativa de satisfação ou comprazimento, sempre que estes excedam o prazer provocado pela dor.

É igualmente importante considerar que da Lentini, integrando o séquito dos fiéis servidores administrativos do Imperador, estava intimamente familiarizado com uma forma de eloquência que Spiller (*idem*, *ibidem*) define como «the «speaking out» of the self in texts that were designed to persuade, control, stabilise power and enhance authority». Ver-se-á no decurso deste trabalho em que medida tais funções retóricas permanecerão associadas ao tipo de discurso próprio do soneto.

Acrescentando aos dados que foram apresentados a informação de que a poesia se vai progressivamente libertando da música e da comunicação coral, temos reunidas as condições que explicam o advento de uma lírica amorosa mais individual e elitista, bem como a constituição do soneto enquanto composição poética que do ponto de vista temático elege a frustração amorosa como assunto fundamental e que reclama para si o estatuto daquilo que Spiller designa como «instrumento forense». Leiam-se as suas palavras: «The sonnet is shaped at its beginning as a *forensic* instrument, so to speak: for pleading, arguing, asserting in a voice that is in control of wordly experience» (*idem*: 17). Ao assumir funções desta natureza, o soneto vai, desde o seu início, impor-se como um tipo de composição em que um dado emissor lírico discorre sobre a sua própria experiência vivencial, propondo-se pô-la ao serviço de uma audiência perante a qual se apresenta c omo exemplo a seguir. Por isso, escreve ainda Spiller: «The /I/ in previous sonneteering had been, as I have suggested, in a *forensic* mode, implicitly or explicitly creating an adversary (in the Lady) or at least a hearer who required to be persuaded, by a lover or by a preacher. If the speaker described or elaborated on his own miseries, it was to bring about some action on the part of his hearer — granting of favour, or a recommended moral or political course of conduct» (*idem*: 29).

Brevemente, porém, este quadro se verá alterado, pois o sistema posto em voga por da Lentini conhecerá modificações diversas, tanto do ponto de vista métrico-rímico como temático, acomodando-se quer às exigências prosódicas das diversas línguas em que se viu usado, quer aos contextos histórico-culturais sob os quais se foi dando o seu florescimento, quer ainda ao gosto pessoal

dos sonetistas de todos os tempos e espaços que dele se apropriaram. Como faz notar François Jost, «une complète uniformité n'a jamais existée. Elle devint à jamais illusoire le jour où le sonnet brisa les frontières de la Toscane et conquit l'ensemble de l'Italie, le jour où, doublant le cap de Gibraltar et passant les Alpes, il obtint une place sûre non seulement en France, en Espagne, au Portugal, mais encore parmi les nations nordiques et slaves, en Angleterre, en Allemagne, en Russie» (Jost, *in* Bellanger,1988: 57).

Foi ainda dentro das confinações geográficas da península itálica que as primeiras alterações se fizeram sentir, emergindo das composições produzidas pelos *stilnovistas* Dante Alighieri, Guido Cavalcanti, Cino da Pistoia e outros poetas menores como Lapo Gianni ou Gianni Alfani. Todos eles desenvolveram o hábito de se corresponderem literariamente por meio de sonetos, muitas vezes constituindo «tenzoni» [14].

O vasto uso dado pelo grupo de poetas a este tipo de texto permitiu dotá-lo de uma nova musicalidade a que por certo não é alheia a nova organização rimática das estrofes que o compõem. Assim, é aos poetas do *dolce stil nuovo* que se deve a forma mais genericamente divulgada das quadras (ABBA/ABBA) e uma maior flexibilização da organização dos versos do sexteto, podendo estes assentar em duas ou três rimas, sempre diferentes das escolhidas para a oitava, cuja distribuição admite várias combinações.

As inovações introduzidas pelos *stilnovistas* não se confinaram à estrutura externa dos sonetos; elas atingiram igualmente o conteúdo dos mesmos. Apesar de o Amor continuar a ser a temática preponderante, a forma como a dama — objecto principal do canto do poeta — é encarada, assume novos contornos. Mario Marti resume do seguinte modo os traços fundamentais do tratamento poético dado à dama por este grupo de poetas florentinos: «The Lady of the *stlinovisti* is attenuated, and disappears into

---

14. Spiller define «tenzone» da seguinte forma: «A *tenzone* is a group of poems on the same subject contributed either by two poets exchanging poems or by a group all contributing. There might be rules to make it more interesting, such as that each poet had to use the same rhymewords» (SPILLER, 1992: 202). Também Gorni se refere a esta característica do soneto dos primeiros tempos afirmando que ele não se afirma como «espressione dell'assoluto poetico, forma isolata e in sé perfetta della liricità, bensí, in prima istanza, come proposta colloquiale, voce singola che fa appello a un coro di voci, individuo metrico candidato all'aggregazione testuale con altri suoi simili» (GORNI *in* ANTONELLI e CICCHETTI, 1984: 476).

the mist of a symbol, into the undefined sweetness of a yearning towards the ideal; and wholly in the light of her eyes, in the sweetness of her smile, in the fair graces of her hair, her coming is like the gleams of sun upon a fresh dawning; her presence begets a airy lightness, almost she does not possess physical attributes; and these few (eyes, smile, gold of hair, her bearing) are spiritualised and reduced, till they become mere signs of a state of mind intoxicated by the ecstasy of contemplation. She does not, I say again, make up the Other in a dialogue of love: she is the figure into which flows and is reflected the interior life of the poet — almost the symbol of self-contemplation» (Marti, *in* Spiller, 1992: 29).

Do conjunto de atributos enumerados por Marti, conclui-se que a dama passa a ser considerada um símbolo, uma espécie de idealização mística da perfeição humana, em suma, uma mensageira da graça divina e um elo de ligação entre o homem e Deus. Consequentemente, para os *stilnovistas*, o soneto deixa de servir de espaço de comunicação entre o sujeito amador e a dama amada, ainda que em muitos deles o primeiro continue a dirigir-se directamente à segunda.

Uma alteração desta natureza acarreta necessariamente modificações que afectam a relação que se institui entre o «eu» lírico e a linguagem por este usada: a partir do momento em que a construção do texto deixa de assentar num «diálogo» entre o sujeito emissor e a dama, os poemas com função predominantemente apelativa são substituídos por outros de teor puramente expositivo--argumentativo. Trata-se de preterir a persuasão do outro pela expressão confessional da interioridade do próprio «eu», o que leva Spiller a afirmar: «In the hands of the *stilnovisti*, (...) the fourteen-line Sicilian sonnet, without in the least losing its capacity to argue, instruct, plead and also mock, acquires the further capacity to mirror the epiphanic moments of the inner self, the moments at which an inner transformation occurs through contact with the ideal» (Spiller, 1992: 44). Com os poetas do *dolce stil nuovo* afirma-se assim, definitivamente, o soneto auto-reflexivo, que se assume como modelo de exemplaridade na sua plena autonomia poética (Gorni: 1984: 476).

Se os poetas do *dolce stil nuovo* dotaram o soneto de uma nova musicalidade, moldando-o à expressão de conteúdos de natureza mais «intimista», os trezentos e dezassete sonetos da autoria de Petrarca, dedicados a *Madonna Laura*, cristalizaram os contornos da temática amorosa que esta espécie de poemas continua a tratar

preferencialmente. Na interpretação de Fowler, a poesia lírica amorosa constitui-se assim, a partir de então, como «a record of the intense and hazardous service of a lover, a service offering precarious local triumphs and the certainty of final defeat» (Fowler, 1987: 228). Tais contornos transformar-se-ão, com o passar do tempo e graças ao uso, em *clichés* da lírica amorosa, abundantemente utilizados por todos quantos vieram a constituir o séquito de admiradores e seguidores de Petrarca.

A partir de então, em boa parte consequência da divulgação e do prestígio enorme auferidos pelo *Canzoniere* do poeta de Arezzo, o soneto ultrapassa os limites fronteiriços da Itália e estende-se progressivamente a toda a Europa, sendo daí depois levado a outros continentes como o americano ou o asiático.

Chegou primeiro à Espanha e a Portugal pelas penas de Iñigo López de Mendoza, Marquês de Santillana (1398-1458), e de Francisco Sá de Miranda (1485?-1558), respectivamente, mantendo no essencial as mesmas características do soneto *stilnovista* e petrarquista, já que, originárias do mesmo tronco comum, as línguas italiana, espanhola e portuguesa não registam diferenças fónicas que justifiquem fórmulas rímicas próprias. No que concerne à França e à Inglaterra, ambos os países contactaram com o soneto no início do século XVI e um século mais tarde, este tipo de composição chegou também à literatura de expressão alemã.

No caso concreto da literatura portuguesa (aquele que verdadeiramente nos interessa), importa realçar que, se bem que esta espécie de textos tenha sido introduzida por Sá de Miranda, é o nome de Camões que se impõe como principal referência do género. Como sustenta Jost, «l'héritage de Petrarca passa au Portugal par l'entremise de Francisco Sá de Miranda (1485-1558) qui, encouragé par Garcilaso de la Vega, y prêcha le premier le nouveau lyrisme. Mais c'est Luis Vez (*sic*) de Camões (1524-1580), né la même année que Ronsard et mort cinq ans avant lui, qui conféra à la forme lusitanienne du sonnet, en quelque deux cents spécimens, l'empreinte de la perfection» (Jost, 1989: 57).

Com efeito, foi Sá de Miranda o percursor da «difusão do petrarquismo sonetista» (Sena, 1980:119) no nosso país, mas «conquanto ele haja escrito dos sonetos mais belos da língua portuguesa, esta forma não ocupa um lugar preponderante, pelo número» (*idem:* 113) no conjunto da sua obra. Os seus sonetos, ainda que dotados de grande «densidade expressiva», não se confinam preferencialmente ao tratamento de temáticas líricas,

onde amores impossíveis sejam profusamente cantados, como acontece nas *Rime* do mestre italiano [15]. Dele, Miranda aproveitou sobretudo os esquemas rimáticos, o que para Sena é «uma prova de como o seu petrarquismo é mais cultural que literato» (*idem*: 114).

Não obstante, as novidades mirandinas encontraram eco num conjunto apreciável de poetas seus seguidores que preferiram os metros, formas e temas italianizantes petrarquistas em detrimento daqueles a que passou a chamar-se «medida velha». Entre os seus fiéis admiradores encontram-se Pêro de Andrade Caminha, António Ferreira e Diogo Bernardes. Quanto a Camões, não há indicação segura de que tenha chegado a fazer parte desta plêiade de escritores.

A Andrade Caminha, segundo as edições de 1791, da Academia das Ciências, e a de 1898, organizada por J. Priebsch, são atribuídos cento e vinte e nove sonetos; nos *Poemas Lusitanos*, de António Ferreira, encontram-se cento e dois; de Diogo Bernardes, nas *Flores do Lima* e nas *Várias Rimas ao Bom Jesus*, há cento e quarenta e seis mais cinquenta e dois sonetos, respectivamente (Sena, 1980: 131-142).

Porventura com menor nitidez em Bernardes que, no dizer de Sena, «se situa numa posição intermédia entre a do grupo Caminha-Ferreira, a que está ligado, e a de Camões, a que, pela idade, está mais ligado», antecipando este último através de uma «fluência rítmico-semântica [que] atinge raras musicalidades» (*idem*:142), qualquer um destes poetas forma um grupo que amplia o petrarquismo formal. Neste processo de ampliação formalista, destaca-se talvez Ferreira que estende a imitação formal dos ensinamentos de Petrarca à própria organização dos seus sonetos em forma de *Canzoniere* o qual, à semelhança do do mestre, se divide em duas partes: a primeira contendo poemas supostamente escritos *in vita*, e a segunda *in mortem* da dama inspiradora do autor [16].

---

15. O facto de nos sonetos de Miranda não se verificar a relação de implicação mútua entre a escolha da temática amorosa e o seu tratamento em catorze sintagmas métrico-rítmicos decassilábicos agrupados em duas quadras e dois tercetos, justificará provavelmente que Sena se lhes refira como «forma» poética e não como um género lírico.

16. Isto apesar de, ao contrário de Petrarca, os seus sonetos celebrarem várias e não apenas uma mulher amada o que, se por um lado pode indiciar um maior grau de convencionalismo e de fingimento impostos pelos modelos, por outro é passível de provar exactamente o contrário, isto é, que a poesia de Ferreira é mais sinceramente confessionalista.

Com Camões, o soneto português do século XVI atingiu a maturidade plena, afirmando-se não só do ponto de vista formal, como sobretudo das temáticas e conteúdos abordados. O seu génio literário foi decisivo para transformar o soneto num poema dotado de harmonia perfeita, num texto em que «syntaxe et strophe collaborent pour rendre sensible, musical, oratoire, peut-être, mais dans la meilleur acception du terme, la progression du sens» (Gendre *in* Bellenger, 1988: 44). De facto, o seu contributo para a história do soneto manifestou-se não só na estruturação e consolidação de determinados esquemas formais ideais, como também na moldagem indissolúvel destes aos conteúdos expressos, funcionando os modelos herdados como meros pontos de partida para «uma essencialidade rítmico-semântica do pensamento, que usa dos esquemas como um puro espírito usa da materialização necessária para «aparecer»» (Sena, 1980: 146), pelo que, em relação aos sonetos de Camões, mais do que aos de qualquer outro poeta sonetista seu contemporâneo, se justifica atribuir a classificação genológica para que tendemos no primeiro ponto deste capítulo.

A constatação destes factos leva Jorge de Sena a concluir que «tudo nos revela como Camões se situa peculiarmente, na literatura portuguesa (e também na europeia), como o alto cume em que uma nova época se define. A sua concentração expressiva, a sua exclusividade de esquemas, o carácter tão laico da sua poesia, e a sua terrível inquietação com o sentido último da vida e do pensamento (ou do pensamento como actividade), caracterizam-no como um expoente máximo da época que perdera o jogo do Renascimento» (*idem*: 149).

3. Traços característicos fundamentais do soneto de tradição petrarquista

Tratando-se de um género poético cuja origem não remonta, como decorre do breve historial feito no ponto anterior, à antiguidade clássica, o autor de sonetos da época em que Camões viveu, não encontrava à sua disposição nos tratados de Poética mais divulgados e seguidos na Idade Média e no Renascimento qualquer referência a este tipo de texto; reflexões teóricas sistematizadas sobre ele tão-pouco ocorreram concomitantemente com a constituição do género. Nestas condições, torna-se fundamental no processo de criação o papel desempenhado pela imitação, que

tacitamente impõe ao escritor normas de uma poética implícita de que ele se serve como matriz das suas próprias produções.

Na obra literária de Petrarca e na de outros poetas seus imitadores que haviam filtrado os traços estilísticos e temáticos do conjunto dos textos das *Rime*, identificando assim as possibilidades sistémicas por eles activadas, tornava-se possível encontrar um conjunto de procedimentos que podiam ser tomados como traços característicos fundamentais a ter em conta aquando da elaboração de um soneto. É, aliás, a interpretação e imitação dos traços fundamentais da lírica petrarquiana que dá origem ao fenómeno lírico conhecido como «*petrarquismo*», que Anne J. Cruz (1988: 10-11) define da seguinte forma: «el petrarquismo deberá entenderse como la tensión existente entre la obra petrarquesca y la obra de los epígonos petrarquistas — en el vaivén entre acción creadora y reacción imitativa, que se vuelve a su vez en un acto de creación poética, engendrando tanto poesía como convención poética».

Os procedimentos a que fizemos referência reportam-se tanto aos aspectos relativos à macro-estrutura, como à micro-estrutura compositivas deste género textual. Convém aclarar desde já que a primeira designação pretende cobrir o conjunto das unidades básicas que, sucessivamente enunciadas, possibilitam a expansão de conteúdos que constituem o discurso do emissor lírico e, correlativamente, dos conectores implícitos e explícitos através dos quais se estabelece a articulação dessas unidades por forma a constituírem-se como um conjunto textual; a segunda refere-se aos procedimentos sintagmáticos que, no interior do texto, apresentam uma frequência que se possa considerar relevante para a definição da linguagem poética de um dado autor (García Berrio, 1980: 23-35).

Obviamente, no que toca aos aspectos relativos à sua macro-estrutura, o soneto afigura-se como um tipo de texto muito especial, uma vez que os próprios constrangimentos impostos pela sua rígida estrutura métrica facilitam grandemente a tarefa de estabelecer as unidades básicas que o constituem, as quais «regulan su interacción operativa según el «plan textual» en que aparecen insertas» (Petöfi e García Berrio, 1978: 55). Com efeito, sobretudo a partir dos poetas do *dolce stil nuovo* e de Petrarca, o soneto surge como uma forma poética dotada de grande estabilização, isto é, citando Pierre Blanc, «comme une forme figée, doublement fixée, sur le plan du nombre des vers comme sur celui du nombre et de la disposition des strophes, et très rigide quant au système des rimes» (Blanc *in* Bellenger, 1988: 13).

Uma organização da estrutura externa com características como as apontadas vai necessariamente reflectir-se na disposição interna das unidades básicas que integram o texto, constituindo dessa forma um todo perfeito. Vários estudiosos do soneto foram sensíveis a este facto, tendo a partir dele «teorizado» sobre os traços distintivos fundamentais desta espécie de poemas. Tal é o caso de Henri Weber que, num estudo sobre a criação poética na França do séc. XVI, defende que a organização de um soneto bem conseguido há-de respeitar a sua divisão clara em dois blocos, um constituído pelas quadras, o outro pelos tercetos. Estes dois blocos devem articular-se entre si por meio de mecanismos de natureza quer sintáctica, quer semântica (Weber, 1955: 233).

Depreende-se das palavras de Weber que a construção de um «bom soneto» adquire sempre um carácter dialéctico protagonizado pelas relações de complementaridade e/ou de oposição que se entretecem entre quadras e tercetos, independentemente da temática eleita. Sabemos, porém, que o soneto de tradição petrarquista é um tipo de composição poética em que tradicionalmente predomina a temática amorosa; logo, do seu plano textual não consta preferencialmente a imitação de acções alheias, mas antes a expressão lírica da experiência de um emissor em que coincidem as entidades do sujeito do enunciado e da enunciação [17], pelo que a modalidade discursiva que neles mais abunda, pelo menos a partir das contribuições dadas a este tipo de poema pelos *stilnovistas*, é a expositivo-argumentativa com função expressiva. De facto, verifica-se que em muitos destes poemas um emissor se dirige a um determinado «destinatário directo» ou «destinatário da enunciação» (que geralmente é a mulher amada, referida quer directamente, quer através de um símile metonímico, mas que pode também ser uma entidade abstracta como sejam o *Amor*, as *Saudades*, a *Fortuna* ou outras de valor equivalente), tendo sempre em mente, explícita ou implicitamente, o leitor enquanto «desti-

---

17. Veja-se o que a este propósito escreve Françoise Graziani, ainda que alargando bastante o âmbito das temáticas versadas pelo soneto: «Si le sonnet admet des sujets aussi variés que la plainte amoureuse, la réflexion morale, la consolation, l'épitaphe, la description, la satire et jusqu'au burlesque, il se définit cependant globalement, et en termes aristotéliciens, de même que l'épigramme et de même que l'ode, non pas en tant qu'imitation d'actions comme les grands genres de l'épopée et de la tragédie, mais en tant qu'imitation de passions» (GRAZIANI *in* BELLENGGER, 1988: 105-106).

natário indirecto» ou «destinatário do enunciado» (García Berrio, 1980: 32).

Tais destinatários, no entanto, servem muitas vezes não como verdadeiros interlocutores com os quais o sujeito enunciador interage verbalmente de uma forma pragmática, mas como simples pretextos para a explanação lírica do universo mental e espiritual do «eu». É importante que se recorde a este propósito que esta particularidade que o uso veio a transformar em traço característico do soneto pós-petrarquista, foi uma inovação que emergiu da poesia dos *stilnovistas*. Efectivamente, adverte Spiller: «the sonnets of the *stilnovisti*, simply because of the advent of a theory of love (...) directed attention away from the social world towards the mental or spiritual» (Spiller, 1992: 36).

Esta peculiaridade dos sonetos fá-los identificarem-se com a própria substância do modo lírico que «não se enraíza no anseio ou na necessidade de descrever o real empírico, físico e social, circundante ao *eu lírico*, nem no desejo de representar sujeitos independentes deste mesmo eu ou de contar uma acção em que se oponham o mundo e o homem ou os homens entre si» (Aguiar e Silva, 1986: 583), mas antes se funda «na revelação e no aprofundamento do eu lírico (...) tendendo sempre esta revelação a identificar-se com a revelação do homem e do ser.» (*idem*, *ibidem*).

Pelos motivos que acabam de ser expendidos, a ocorrência de outras modalidades discursivas como a elegíaca ou a narrativa, em que não se verifica esta sobreposição entre agente da enunciação e do enunciado, apenas se consolidou na medida em que «la impresión textual externa, estrófica, y las similaridades elocutivo-retóricas, como el tipo de lenguage, fueran enturbiando la originaria conciencia lírica fundamentalmente centrada en la peculiaridad expressivo-actancial del poeta.» (García Berrio, 1980: 36); por outro lado, tais modalidades discursivas funcionam quase sempre como mais um pretexto para o «eu» lírico revelar a sua subjectividade. Como afirma Aguiar e Silva, «o episódio e a circunstância exteriores podem funcionar como elementos impulsionadores e catalíticos da produção textual, mas a essencialidade do poema consistirá, graças à fulguração da palavra, na emoção, nas vozes íntimas, na meditação, na ressonância mítica e simbólica, enfim, que tal episódio ou tal circunstância suscitam na subjectividade do poeta.» (Aguiar e Silva, 1986: 584).

As relações atrás referidas que se estabelecem entre o emissor e o(s) seu(s) destinatário(s) são passíveis de serem inscritas no

quadro de uma concepção de retórica enquanto arte da comunicação e da persuasão subjacente às poéticas de Platão e Aristóteles, mas também de Cícero e Quintiliano. Todos eles definem esta disciplina como «the art of communication and persuasion», instituindo-se ela, portanto, como «a moral act far exceeding the mere arrangement of words that all speech necessarily entails» (Kennedy, 1978: 1). Neste contexto, a atenção dos quatro tratadistas centra-se preferencialmente nas «strategies involving the speaker's characterization and his relationship to an audience» (*idem, ibidem*), posto que são precisamente as relações que se estabelecem entre os agentes do triângulo enunciativo formado pelo emissor lírico, pela dama-destinatário e pelo leitor-audiência que condicionam e determinam a comunicação dos pensamentos e dos sentimentos expostos em cada soneto. Estes, ao conformarem-se como um género lírico específico, accionam um conjunto de normas e de convenções retórico-estilísticas, semânticas e pragmáticas que contribuem para configurar o «horizonte de expectativas» quer dos leitores coetâneos, quer dos cronologicamente distantes, orientando-os na leitura e compreensão dos textos (Aguiar e Silva, 1986: 384).

Os agentes do triângulo enunciativo de que falámos, no entanto, não devem ser tomados como criaturas dotadas de existência empírica, coincidentes com as figuras do autor ou de um qualquer destinatário cuja factualidade seja possível demonstrar. Efectivamente, apesar de a uma primeira abordagem o leitor de textos líricos, nomeadamente aqueles que elegem a temática amorosa e um discurso de tipo confessionalista, se sentir tentado a ver neles uma reacção pessoal da sensibilidade do homem-poeta perante uma experiência de vida (o que, no caso específico de Camões, tem determinado que muitos editores e críticos da sua obra, mesmo modernamente, sejam levados a considerá-la como autobiográfica e a procurar, através dela, reconstruir o percurso existencial e amoroso do autor), as orientações actuais dos estudos literários apontam para o facto de que, em literatura, como realça Victoria Escandell Vidal, «puesto que se trata de representaciones, no deben utilizarse los criterios de verdad habituales. (...) en la comunicación estética rige el siguiente principio: «[que los participantes] de entrada no juzguen los objetos de comunicación interpretables referencialmente, o sus constituyentes, según criterios de verdad (...)». Esta «suspensión del juicio» es decisiva para la correcta interpretación de la obra literária. (...) La obra

no está construida para que alguien la crea verdadera en todos sus aspectos.» (Escandell Vidal, 1993: 241-242).

Para a compreensão do fenómeno lírico literário importa, pois, não a discussão em torno da existência real da dama-destinatário ou da sinceridade do autor através de cuja palavra poética seria possível determinar o seu percurso autobiográfico, mas antes a detecção dos processos que permitem proceder a uma caracterização do sujeito enunciador bem como das relações que este mantém com uma audiência directa ou indirecta. Como postula Dominique Maingueneau, «le texte n'est pas destiné à être contemplé, il est énonciation tendue vers un coénonciateur qu'il faut mobiliser pour le faire adhérer «physiquement» à un certain univers de sens.» (Maingueneau, 1993: 137).

Ora esta «mobilização» é conseguida essencialmente por meio da activação de certas normas de natureza retórica que se reportam a determinados princípios discursivos que Kennedy (1978: 3) designa como aqueles que governam a estrutura (*dispositio*) e o estilo (*elocutio*) do texto literário. Na verdade, como se viu na secção anterior deste capítulo, ao soneto estiveram desde o início associadas certas funções retóricas cuja importância aumentou com o decorrer do percurso evolutivo deste tipo de poemas. Por isso, referindo-se explicitamente à época em que Camões escreveu, afirma Gary J. Brown: «the Renaissance poet or preceptist who considered the sonnet necessarily found his attitudes framed by the designs and functions of rhetoric.» (Brown, 1976: 32). Durante o Classicismo Renascentista e o Maneirismo, com efeito, abundaram as poéticas retóricas que acentuavam a ideia de «efeito» e a utilização de processos retóricos. Ao longo desse período, textos de todos os géneros foram produzidos segundo as regras dessas mesmas poéticas retóricas. Logo, se utilizarmos as categorias retóricas para interpretarmos estes textos, contribuímos para o esclarecimento da sua organização formal intencional; desse modo, textos que foram concebidos sob a imposição de formas de pensamento e de expressão normativas, tornam-se-nos acessíveis por meio da mediação de uma hermenêutica histórica (Plett, *in* Kibédi Varga, 1981: 97-99).

Em consequência do que acaba de ser afirmado, convém ter presente que quando nos referimos à importância assumida pela retórica na criação de textos líricos da natureza dos sonetos, não nos reportamos apenas, como já foi dito, à relevância que lhe pode ser outorgada enquanto arte de embelezamento e ornamentação

do estilo, aspectos estes que, tendo em conta a distinção anteriormente estabelecida entre macro-estruturas e micro-estruturas compositivas, estariam relacionados com estas últimas. A influência da retórica na lírica amorosa de raiz petrarquista vai muito mais além, afectando a própria substância do soneto e, consequentemente, condicionando o «tom» escolhido pelo sujeito emissor para se dirigir à audiência que elege como destinatário dos seus versos. De facto, citando Brown, constata-se que «the major categories of rhetoric — epideitic (to praise or blame), deliberative (to exhort or dissuade), and judicial (to accuse or defend) — circumscribe many of the Renaissance poet's intentions for the lyric in general and the sonnet in particular» (Brown, 1976: 33).

Todavia, sendo embora inegável que uma disciplina como a retórica adquire uma importância considerável quando se trata de estudar textos produzidos durante os períodos do Classicismo Renascentista e do Maneirismo, ela não se afigura como instrumento suficiente de acesso aos ditos textos. Logo, ao pretender constituir-se como uma tipologia textual dos sonetos amorosos de Camões, este estudo não a poderia eleger como instrumento de trabalho base. Pelo contrário, o estudo reflecte também a combinação de outros contributos provenientes de várias áreas dos estudos literários: a pragmática da enunciação, a estilística, a história literária e a própria retórica.

Partindo da conjugação (que se quer doseadamente equilibrada) dos conhecimentos provindos de cada um dos campos de saber enunciados, procuraremos proceder a uma subcategorização dos sonetos, aliando dois critérios que nos parecem os mais adequados para descrever os traços pertinentes do género: a dialéctica enunciativa e a organização temática. Pensamos que eles nos permitirão estabelecer diferentes categorias tipológicas às quais nos referiremos na segunda parte deste trabalho. A partir das categorias encontradas, assim organizaremos em distintos capítulos o estudo temático-construtivo dos sonetos de Camões a que nos dedicaremos de seguida.

Tipologia textual dos sonetos amorosos de Camões

Disse-se já que, tradicionalmente e em termos gerais, as temáticas amorosas são predominantes nos sonetos de raiz petrarquista. Isto mesmo se verifica também em relação aos sonetos camonianos. Efectivamente, o argumento ou motivo conceptual principal do discurso do emissor lírico dos sonetos deste autor é o Amor visto, sentido, analisado, descrito e rememorado nas suas mais diversas formas e manifestações. Por isso mesmo, na maior parte dos poemas deste género atribuíveis a Camões é esta a temática predominante, o que se justifica plenamente (como tivemos já oportunidade de referir) pelas ligações estreitas que se estabelecem entre ela e as próprias características do modo lírico.

O sentimento amoroso cantado por Camões é dominado pela figura petrarquiana da dama ausente e distante na tripla vertente espacial, temporal e social. Esta inacessibilidade da dama e consequente irrealização do impulso amoroso convertem-se em foco de um discurso de teor introspectivo, também constante no *Canzoniere* de Petrarca, que está na origem e que explica o surgimento de poemas em que é visível uma atitude reflexiva sobre a vida colectiva e a individual, nem sempre explicitamente conectada com a expe-riência do Amor, mas que com ela mantém relações profundas. O impedimento da concretização do desejo amoroso protagonizado pela dama inalcançável traduz-se numa vivência marcada pela dor, pelo pranto e pela desventura de que o sujeito lírico se apercebe através de um processo de auto-análise e de comparação com a realidade circundante. Deste exercício do pensamento, intimista e contrastivo, resulta a percepção de que o mundo é regido por razões alógicas ou por anti-leis e que a vida é marcada pela figura do tempo veloz que lhe imprime um carácter efémero, transitório e mutável.

Esta visão do Amor que se projecta na concepção do mundo e da vida explanada por Camões na sua obra lírica e particularmente

nos sonetos deve muito, sem dúvida, ao modelo petrarquiano do indivíduo abalado por um dissídio interno que o transforma num ser fragmentado e afectado por um profundo sentimento de angústia existencial. Porém, reclama-se com certeza de forma equivalente de uma mundividência maneirista (na qual se reencontra aliás um filão petrarquista), predominante no século XVI, e que terá moldado as reacções emotivas do poeta perante a vida.

O Maneirismo literário, com efeito, surge dominado pela ideia do «*disegno interior*», isto é, do hábito do ensimesmamento que traz o homem preocupado com complexidades interiores e com problemas filosófico-morais que o afectam a si mas que são passíveis de generalizações abrangentes. Daí que ao tratamento da temática amorosa estejam associadas outras temáticas, por vezes de natureza mais cerebral e abarcante, como a do *desconcerto do mundo* e a do *tempo enquanto agente de metamorfose e destruição*, entre outras [18]. Todavia, dadas as relações de proximidade que se entretecem entre os sonetos em que o canto ao/do Amor é explícito e aqueles outros em que, não o sendo, este aparece como causa potenciadora das restantes temáticas dominantes, classificámo-los a todos como *sonetos amorosos* e tratá-los-emos no mesmo apartado.

Embora Camões não tenha escrito somente *sonetos amorosos*, são estes os que ocorrem em maior número na sua obra lírica e este foi mais um motivo para centramos a nossa atenção naqueles textos cuja principal temática é esta, quer ela se afigure explícita ou subentendida, deixando de parte neste estudo aqueles que designamos como *sonetos circunstanciais* por estarem adstritos à celebração de algum acontecimento factual. Estão neste último caso uma sequência de dezasseis sonetos, aos quais Costa Pimpão atribuiu os números de cento e quarenta e nove a cento e sessenta e quatro, bem como os sonetos números cinquenta e cento e quinze. Os seus *incipit* são, por ordem crescente de numeração: «*Senhor João Lopes, o meu baixo estado*», «*Ah! imiga cruel, que apartamento*», «*Em flor vos arrancou, de então crescida*», «*Debaixo desta pedra está metido*», «*De um tão felice engenho produzido*», «*Depois que viu Cibele o corpo humano*», «*De tão divino acento a voz*

---

18. Aguiar e Silva faz o elenco detalhado das principais temáticas características do Maneirismo (e que se encontram também em Camões) na sua obra *Maneirismo e Barroco na Poesia Lírica Portuguesa*.

humana», «*Dos ilustres antigos que deixaram*», «*Esforço grande, igual ao pensamento*», «*-Não passes, caminhante! — Quem me chama*»,«*No mundo poucos anos, e cansados,*», «*Que levas cruel Morte? Um claro dia*», «*Chorai, Ninfas, os fados poderosos*», «*— Quem jaz no grão sepulcro, que descreve*», «*Os reinos e os impérios poderosos*», «*Ilustre e dino ramo dos Meneses*», «*Vós, Ninfas da Gangética espessura*» e «*Que vençais no Oriente tantos reis*» [19]. Assim sendo, enquanto *sonetos amorosos*, tivemos em conta cento e quarenta e oito textos aos quais passaremos de imediato a dedicar a nossa atenção, no intuito de os subcategorizar de acordo com um par de factores cruzados entre si: os elementos do aparelho enunciativo e o(s) traço(s) semântico(s) predominante(s); referir-nos-emos ainda, sempre que tal se justifique, às categorias retóricas que intimamente se lhes associem.

A) Precisões preliminares de natureza conceptual

Atribuímos a classificação genérica de *sonetos amorosos* àque-les em que o Amor, suas causas, efeitos e agentes constituem o motivo conceptual principal do discurso do emissor lírico. Estes textos apresentam como denominador comum o facto de que, como sustenta García Berrio, «el poeta, sujeto de la enunciación y al tiempo sujeto (agente) del enunciado, constituye, (...) la condición imprescindible desde la que queda definida la lírica amorosa en la tradición europea» (García Berrio, 1980: 35-36), o que origina a ocorrência de um grande número de textos relativos ao mundo interior do «eu» poético individualizado, à sua atitude e condição pessoais, nos quais predomina como modalidade discursiva o soliloquio expositivo-argumentativo com função expressiva.

No entanto, ainda que respeitando a estrutura desta fórmula básica da poesia amorosa, o autor de sonetos de amor de filiação petrarquista dispunha de algumas alternativas textuais que lhe permitiam enriquecer e diversificar o tipo de textos produzidos. Entre essas alternativas, duas assumem importância capital: a primeira

---

19. Alguns destes sonetos, no entanto, apresentam nítidas semelhanças com os *sonetos amorosos*, graças sobretudo aos processos compositivos neles empregues. Referimo-nos mais concretamente aos sonetos n.os 115, 157 e aos três com estrutura dialogada.

consiste na introdução nos textos de outros actantes [20], como sejam a dama ou o próprio leitor, o que se encontra na base da construção de textos com função marcadamente apelativa; a outra reporta-se à poetização de assuntos externos ao «eu», quer se trate de personagens, acontecimentos ou episódios, para os quais é importante a consideração de um tipo de discurso narrativo com função predominantemente referencial.

A ocorrência de textos em que o sujeito lírico interage verbalmente com outros actantes não constitui uma novidade da poesia pós-petrarquista. Todavia, é na organização específica dada por Petrarca às suas *Rime* que se pode encontrar o modelo destes sonetos. De facto, o *Canzoniere* abre com um soneto que funciona como uma espécie de introdução à «narrativa» constituída pelo conjunto dos poemas subsequentes. Por isso mesmo, a este soneto e a outros que apresentem características semelhantes dá-se o nome de *sonetos-prólogo* ou *sonetos-proemiais*, pois neles o locutor dirige-se directamente a um alocutário, transmitindo-lhe informação que o invista da capacidade de se tornar um leitor cooperante e, em consequência, competente.

Na lírica de Camões encontram-se textos pertencentes a cada uma das espécies de sonetos referidos. Curiosamente, são os sonetos em que se detecta a presença de mais que um actante que se impõem como predominantes, estando a sua ocorrência desde o início legitimada pelos sonetos-prólogo que também se encontram na obra lírica camoniana. Assim, o sujeito lírico dirige com frequência as suas palavras, sejam elas de queixa ou de enaltecimento, à dama, referida directamente ou através de um símil metonímico, podendo de forma análoga eleger outro destinatário do enunciado que funciona então como confidente.

A ocorrência de sonetos ditos narrativos com função referencial não é também excepcional em Camões; pelo contrário, estes textos constituem um conjunto bastante razoável. Porém, a eles não estão consignadas funções radicalmente diferentes daquelas que se encontram nas outras duas modalidades referenciadas «en la medida en que, o bien incluyen una referencia explícita al propio

---

20. Utilizamos a noção de *actante* no sentido que Tesnière lhe dá, isto é, enquanto «...seres ou coisas que de algum modo, mesmo a título de simples figurante e da forma mais passiva, participam no processo» (TESNIÈRE, 1965:102 *in* REIS E LOPES, 1990: 16)

caso amoroso del poeta, o bien se configura la narración como suporte de una moraleja universal, de contenido amoroso, que bien podemos considerar también relativa al propio poeta, a través de una presuposición pragmática a la que conduce su estructura general, temática y sintáctica» (García Berrio, 1980: 37). De qualquer forma, como já foi observado, o evento narrado funciona no texto como uma espécie de pretexto, mais ou menos assumido, para possibilitar a expressão lírica da subjectividade do «eu» poético.

Apesar de todos os sonetos amorosos apresentarem uma base semântica comum, a sua construção sintáctico-retórica vai sempre determinar um grau de implicação e presença textual do sujeito da enunciação diferente, o que se reflecte inevitavelmente nas relações que este estabelece com a audiência e nas estratégias discursivas que são mobilizadas ao nível da estrutura do texto. Deter-nos-emos seguidamente na análise de cada um dos subtipos de sonetos amorosos referidos.

B) Tipologia temático-construtiva

1) *Os Sonetos-Prólogo*

A edição de Costa Pimpão da obra lírica de Luís de Camões abre a secção dedicada aos sonetos com dois poemas cujos *incipit* são «*Enquanto quis Fortuna que tivesse*» e «*Eu cantarei de amor tão docemente*». Estes textos integram a categoria de sonetos denominados *sonetos-prólogo*, os quais, como já se afirmou, procedem directamente de Petrarca, embora para a sua configuração característica tenha contribuído o influxo de um vasto séquito de poetas petrarquistas. Efectivamente, as *Rime* do poeta toscano iniciam-se pelo conhecido soneto «*Voi ch'ascoltate in rime sparse il suono*», ao qual fica confiada a missão de destacar, a partir do momento presente da escrita, que todos os *fragmenta* que se lhe seguem pertencem a um passado que é motivo de arrependimento.

Num curto artigo intitulado «*Petrarca y Ausias March en los soneto-prólogo amorosos del siglo de oro*» (Rozas, 1964), Juan Manuel Rozas, partindo precisamente do soneto inaugural de Petrarca e seguindo-lhe o rasto até aos últimos exemplares produzidos em pleno período barroco, estabeleceu aquilo que ele próprio denominou como sendo a «teoria» do soneto prólogo, ou seja,

determinou de forma condensada e em jeito de leis quais as suas principais características e funções.

É, pois, possível afirmar que, normalmente, o *soneto-prólogo* cumpre as funções introdutórias próprias do *exordium* retórico, isto é, funciona como um prefácio ou proémio no qual se encontram as informações básicas atinentes ao conjunto da obra, como se de um programa geral resumido se tratasse. Os dados e propostas contidos nesta espécie de antecâmara textual pormenorizam-se, ampliam-se e/ou matizam-se nos poemas que se lhe seguem.

Porque se trata de uma peça poética portadora de indícios que autorizam situar cronologicamente a sua ideação numa fase avançada do percurso humano do «eu» lírico, caracterizada pela maturidade sentimental, o conteúdo do soneto prólogo é habitualmente de natureza crítico-reflexiva sobre um passado de erros e falsas venturas. A escolha deste marco temporal tende a dotar a palavra poética de um valor modelar, útil em todos os tempos, assumindo assim um carácter de *exemplum*.

Nestes poemas, para além de enunciar as linhas-mestras dos textos subsequentes, o seu autor desculpa-se pela sua falta de força anímica para levar a bom termo o desenvolvimento do tema e expressa o desejo de que outros o façam melhor por si. Isto significa que estes sonetos levam em conta as recomendações normativas da retórica medieval e renascentista nas quais, como se sabe, se imbricavam preceitos de natureza quer literária, quer moral. Não deve, por conseguinte, resultar bizarro que em algumas destas composições o autor se ofereça a si próprio como exemplo para a conduta a adoptar pelo receptor ao qual ele se dirige explicitamente em lugar privilegiado do texto, se bem que em alguns deles (como no caso específico de um dos sonetos-prólogo de Camões a que nos referimos já) o interlocutor eleito seja a dama e não o leitor.

Através do estudo efectuado pelo investigador espanhol fica claro o relevo do *soneto-prólogo* na história do petrarquismo peninsular, mercê do sucesso que alcançou entre os diversos autores que, com o seu engenho próprio, enriqueceram o modelo inicial com acréscimos semânticos e estruturais.

Na literatura portuguesa do século XVI há um número razoável de autores, para além do próprio Camões, em cujas obras é possível encontrar textos que se conformam, se não a todas, pelo menos a algumas das características tidas como típicas do *soneto-prólogo*. Citem-se, por exemplo, os casos evidentes de António Ferreira e Diogo Bernardes e os menos óbvios de Pêro de Andrade Caminha e Frei Agostinho da Cruz.

Em relação a Ferreira, é credível pensar-se que terá sido ele o pioneiro em Portugal a aplicar à sua obra o conceito petrarquista de *Canzoniere* (à luz do qual a noção de soneto-prólogo assume relevância plena), uma vez que, a acreditar no testemunho do seu filho e editor, terá ordenado o conjunto das suas produções líricas para serem publicadas [21]. Como tal, o texto «*Aquela, cujo nome a meus escritos*» ocupa o primeiro lugar no conjunto dos sonetos amorosos que integram os seus *Poemas Lusitanos* [22]. De Diogo Bernardes assumem valor de prólogo as composições cujos *incipit* são «*Vos que d'amor cruel nunca sentistes*», «*Aqui de largos males breue história*» e «*Cantey um tempo, agora choro a guerra*», às quais na edição *princeps* de 1597, são atribuídos, respectivamente, os números I, II e III [23]. No tocante a Pêro de Andrade Caminha e Frei Agostinho da Cruz destacam-se, com valor idêntico, os textos «*Eu cantarei d'Amor tam novamente,*» [24] e «*Os versos, que cantei importunado*» [25], segundo a ordem em que os autores são referidos.

No que concerne especificamente a Camões, é sabido que ele deixou a sua obra tão desordenada e longe de possuir uma estrutura previamente pensada para ser editada, que nos é impossível saber se algum dos seus sonetos terá sido escrito com o intuito explícito de desempenhar as funções de prólogo. Contudo, na tradição impressa, os seus editores têm, ao ordená-la, adoptado como regra quase geral a colocação em primeiro lugar dos dois

---

21. Esta ideia foi por diversas vezes defendida por T. F. Earle: «Ferreira foi o primeiro poeta verdadeiramente petrarquista em Portugal, porque foi o primeiro a escrever uma sequência de sonetos com uma estrutura muito parecida com a do *canzoniere*. Não foi o primeiro a escrever sonetos — Sá de Miranda tinha-o feito (...). Mas os sonetos de Sá de Miranda não eram dirigidos a uma única mulher, como os de Petrarca, e não formavam uma sequência» (EARLE, 1991:122/123). Opinião semelhante havia já sido pelo mesmo autor exposta com anterioridade no artigo intitulado «*Autobiografia e retórica numa canção de Camões*» (EARLE, 1987)

22. Cf. António Ferreira (1957), *Poemas Lusitanos*, prefácio e notas de Marques Braga, vol. I, Lisboa: Sá da Costa

23. Cf. Diogo Bernardes (1985), *Rimas Várias. Flores do Lima* — Reprodução *fac-similada* da edição de 1597, nota introdutória de Aníbal Pinto de Castro, Lisboa: I.N.C.M.

24. Cf. P. de Andrade Caminha (1989), *Poesias Inéditas* — Reprodução em *fac-símile* do exemplar com data de 1898 da Biblioteca Nacional, edição de J. Priebsch, Lisboa: I.N.C.M.

25. Cf. Frei Agostinho da Cruz (1994), *Sonetos e Elegias*, estudo, estabelecimento crítico do texto e notas de António Gil Rafael, Lisboa: Hiena Editora.

sonetos citados, motivados certamente pelo teor introdutório por eles manifestado. Estes textos ocupam já o primeiro e segundo lugares na edição das *Rhythmas* de 1595; o primeiro dos dois, para além disso, é o soneto que no *Cancioneiro de Cristóvão Borges* surge em posição inaugural.

Porque nos parece inequívoco o conteúdo de teor explicativo e programático dos sonetos em questão, deter-nos-emos na sua análise com o intuito de pôr em evidência as implicações que deles decorrem para o conjunto dos textos subsequentes.

Ainda que estes sonetos não surjam destacados, nem sejam antecedidos de nenhum título (como por vezes acontece na obra de outros poetas), eles coadunam-se nitidamente às normas dos *sonetos-prólogo*.

Em relação à primeira composição seleccionada como pertencente a este peculiar subgénero temático da poesia de filiação petrarquista, pode dizer-se que em «*Enquanto quis Fortuna que tivesse*» se encontra grande parte dos requisitos típicos do soneto-prólogo, como sejam: a dissociação entre o momento presente da escrita e o momento pretérito sobre o qual incide a reflexão do poeta; a invocação ao leitor patente em posição axial do texto, isto é, no início dos tercetos; a apresentação do conteúdo temático poetizado como provindo directamente da experiência empírica factualmente vivenciada e, finalmente, o desejo de estabelecer uma relação estreita com o receptor a quem o autor se propõe como modelo.

O efeito obtido pela conjugação de tais requisitos não podia passar sem nota a Faria e Sousa o qual, pela introdução que faz ao comentário do poema em questão, parece ter tido conhecimento não só das características do subgénero em que ele se insere, como também da história desse subgénero. Leiam-se as suas palavras: «Este Soneto es la proposicion de estas Rimas; y la màs elevada que yo hallo en todos los Autores de semejantes Poemas. (...) Petrarca es el primero que propuso en fórma sus varias Rimas; y despues le imitaron el Bembo, el Casa, y otros, quedandole inferiores. Nuestro Magisterio Garcilasso no ordenò las suyas para estamparlas, y si llegâra a hazerlo no fuera sino con todo acerto. Quien las ha publicado eligió de sus Sonetos el que realmente era más propio para el principio. Lope de Vega imitó bien a Petrarca, empeçãdo assi *Versos de Amor, conceptos esparzidos &c*. Yo en mi Parte I. que consta de seis Centurias de Sonetos, de cada una hize proposicion,

por la variedad dellos; y tambien en las seis partes que se siguem, confórme a las materias, pròcurando imitar a los Maestros» (Faria e Sousa, 1972: 1). Como ele, e já modernamente, vários outros camonistas atribuiram a este texto a classificação de soneto--prólogo, ainda que não usando exactamente o termo [26].

No soneto, apesar da sua filiação evidente numa corrente tópica de natureza específica na lírica petrarquista, não se encontram provas de uma imitação clara e directa de nenhum soneto--prólogo de qualquer outro poeta, mas antes reminiscências de textos de três deles. A este propósito escreve Rozas: «El dirigirse a los amadores con el pronombre de segunda persona destacado por el *oh* admirativo, procede de Petrarca, a través de Bóscan, cuyo soneto-prólogo es (hasta ahora) el único que hace la llamada con una exclamación, y la hace precisamente, como Camoens, al principio de los tercetos. La igualdade de una de las rimas de los cuartetos, en *ento*, hace más segura esta reminiscencia. Los dos últimos versos portugueses caen dentro de la órbita de A [Ausiàs March]» (Rozas,1964: 67).

Atendo-nos ao texto camoniano em si mesmo, resulta notório que «*Enquanto quis Fortuna que tivesse*» se afirma retoricamente como um soneto escrito com posteridade em relação aos poemas de assunto amoroso que se encarrega de encabeçar — a abundância de verbos nos pretérito perfeito e imperfeito, quer do indicativo, quer do conjuntivo, nas quadras (*quis*, *fez*, *escureceu*; *tivesse*, *escrevesse*, *desse*, *dissesse*), não no-lo permite pôr em causa. Ele surge assim como uma explicação possibilitada pela clareza que o correr do tempo traz aos factos do percurso evolutivo tanto do sujeito lírico, como das suas produções estéticas, duas realidades

---

26. É o caso de Helder Macedo que se lhe refere como «o pórtico mais adequado de toda a sua [de Camões] poesia lírica» (MACEDO, 1980:11); Cleonice Berardinelli: «Sobre o carácter introdutório deste soneto, que é o primeiro em todas as edições (exceção feita para SJ [Salgado Júnior], que é em ordem alfabética), já falava Faria e Sousa. Storck dá-lhe, em alemão, o título de «An die Leser» (Aos Leitores), nomeando o alocutário do poema.» (BERARDINELLI, 1980: 499); Maria de Lurdes Saraiva: «O soneto parece ser o prólogo de uma compilação de poemas líricos, organizada pelo próprio Camões numa fase adiantada da vida, quando deixara já de escrever poemas de amor. Utiliza-o precisamente como soneto proemial, para servir de introdução à leitura de um conjunto de sonetos que parecem escritos pelo «gosto de um suave pensamento».» (SARAIVA, 1980: 13) ou Leodegário A. de Azevedo Filho: «... tudo indica que o soneto tenha sido escrito como espécie de prólogo à obra lírica do Poeta.»(AZEVEDO FILHO, 1987: 285).

complementares e indissociáveis que surgem no texto em perfeito equilíbrio graças ao número de versos que a cada uma é dedicado e à posição estrutural que ocupam na sintaxe das frases da primeira e segunda quadras.

Nesse percurso evolutivo destacam-se com nitidez duas fases cujas fronteiras são delimitadas sintacticamente pelo recurso à oração adversativa encimada pela conjunção «*porém*»: a primeira quadra corresponde à fase em que a existência do emissor lírico era dominada por um sentimento de «*esperança*» e «*contentamento*» que se traduzia na produção de textos em que os efeitos do amor entendido como «*um suave pensamento*» são enumerados; na segunda, por acção zelosa do «*Amor*», o «*contentamento*» transforma-se em «*tormento*», o que acarreta como consequência a alteração da temática dos textos produzidos que passam a reflectir o desengano e desilusão do sujeito lírico em relação ao amor e à vida.

Os tercetos, ao contrário das quadras, não se reportam já ao passado vivido, mas adquirem um carácter projectivo em relação ao destinatário dos versos contidos no «*breve livro*» do poeta. Como tal, predominam neste momento do texto os verbos no futuro (*lerdes*, *tiverdes*, *tereis*). O jogo temporal que assim se institui entre o passado (tempo da produção/escrita) e o futuro (tempo da recepção/leitura) é marcado por duas conjunções subordinativas temporais — «*Enquanto*» e «*quando*» —, que funcionam como eixos cronológicos sobre que se alicerça o soneto camoniano.

Nesta segunda parte do poema fica, além do mais, clara a intenção retórica perseguida pelo sujeito enunciador: ao dirigir-se a uma audiência constituída por todos aqueles que possam estar «*sujeitos/a diversas vontades*» do Amor, ele adopta um discurso que se inscreve nitidamente no *genus deliberativum*, uma vez que assume uma função de conselheiro perante essa mesma audiência, o que está aliás em conformidade com o quadro de expectativas que é lícito traçar para um soneto que integre esta subcategoria temática; paralelamente, o sujeito lírico define-se a si próprio como portador de um *ethos* [27] forte, isto é, como detentor de um

---

27. Tomamos o termo tal como aparece definido por Dominique Maingueneau: «La rhétorique antique entendait par *ethè* les propriétés que se conférent implicitement les orateurs à travers leur manière de dire: non pas ce qu'ils disent explicitement sur eux-mêmes mais *la personnalité qu'ils montrent à travers leur façon de s'exprimer*.» (MAINGUENEAU, 1993: 137)

elevado grau de credibilidade perante a audiência, clarificando assim desde logo a relação que se propõe manter com o destinatário do enunciado.

Para a compreensão dos pressupostos que subjazem ao tipo de relação almejado entre sujeito enunciador e destinatário do enunciado é ainda da máxima importância o último terceto do poema:

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

Soneto n.º 1

O sintagma «*verdades puras*» que abre o primeiro verso deste terceto tem-se revelado problemático na história da crítica camoniana devido às ilações de teor biografista que parece legitimar. Efectivamente, em diversas oportunidades, a afirmação, que surge aliás repetida noutros passos da lírica de Camões [28], tem sido usada para corroborar uma pretensão de suma veracidade dos seus versos que se constituiriam dessa forma como testemunhos autênticos da pessoa e da vida do escritor.

Uma atitude crítica deste tipo, como já antes tivemos ensejo de referir, está em dissonância com o comummente aceite princípio do fingimento poético, ao encarar a obra de arte literária como uma espécie de documento de teor biografista, como se de um assento notarial se tratasse.

No entanto, há que ter presente que a declaração da intenção de inscrever os textos no domínio do verdadeiro mais não é do que um sintoma da época e que o sintagma em questão é tão só um estilema várias vezes usado na lírica petrarquista. Por conseguinte, referindo-se a esta mesma problemática, Aguiar e Silva conclui que: «(...) a poética petrarquista da *imitatio vitae* é indissociável de uma poética da *imitatio stili*, faz parte de um código literário (...) segundo o qual o poema, produzido em conformidade com paradigmas bastante rígidos de estilemas, imagens, símbolos, processos retóricos e configurações temáticas, deve espelhar a biografia

28. Faria e Sousa resenha-os do seguinte modo: «Termino usado del P. algunas vezes. Soneto 87. *E nao falo senão verdades puras.* Cãc. 10. E. 13. *Explicando puras verdades.* Redondillas 2. est. 3. *A verdade limpa & nua.* Lusiadas Canto 5. E. 89. *A verdade que eu conto nua & pura.* Canto 8. E. 60. *Verdade limpa, & nua.*» (FARIA E SOUSA, 1972:3)

do autor empírico, identificado ou confundido com o «eu» lírico. Não é, deste modo, a biografia que gera a poesia, mas a poesia que, segundo determinadas normas e convenções semióticas, constrói uma biografia» (Aguiar e Silva,1994: 189).

Para este investigador, portanto, a afirmação contida no verso a que nos vimos referindo destina-se apenas a dotar de maior credibilidade a criação poética, apresentando-a como intimamente conectada, se não mesmo derivada, das experiências amorosas vivenciadas pelo sujeito da enunciação, o que ocorre em vários outros autores. Se não fosse por nenhuma outra razão, esta bastaria para que o bom-senso nos obrigasse a duvidar da factualidade de uma afirmação tão vastamente reiterada e a procurar entendê-la como mero artifício discursivo para reforçar a posição do sujeito enunciador perante a audiência, pois, como escreve Dominique Maingueneau, «ce que l'orateur prétend être, il le donne à entendre et à voir: il ne *dit* pas qu'il est simple et honnête, il le *montre* à travers sa manière de s'exprimer. L'éthos est ainsi attaché à l'exercice de la parole, au rôle qui correspond à son discours, et non à l'individu «réel», appréhendé indépendamment de sa prestation oratoire: c'est donc le sujet d'énonciation en tant qu'il est en train d'énoncer qui est ici en jeu» (Maingueneau, 1993: 138).

A relação de equilíbrio que se estabelece entre experiência empírica e experiência literária não se confina à instância enunciadora; ela é reivindicada também como condição *sine qua non* para a recepção da obra poética. Ao advertir o leitor dos seus textos de que «*segundo o amor tiverdes,/tereis o entendimento de meus versos!*», o sujeito lírico impõe-lhe uma atitude hermenêutica que modernamente diríamos filiar-se no paradigma do leitor cooperativo, o qual, para bem inteligir a mensagem que lhe vai ser transmitida, deverá não só possuir competência linguístico-literária apropriada, mas sobretudo algo que se poderia designar como uma espécie de «competência vivencial» idêntica à do emissor, uma vez que a compreensão dos seus versos (ditados pela experiência amorosa directamente vivida) far-se-á só e unicamente na proporção do acervo de conhecimento vital do amor manifestado pelo receptor.

À luz dos conhecimentos que hoje possuímos, diríamos que neste soneto se prevê o tipo de *leitor-modelo* (Eco, 1979) do conjunto dos poemas amorosos, organizando a estratégia textual de forma a construí-lo, o que, para todos os efeitos, reforça o seu carácter de prólogo.

O carácter proemial do segundo soneto que nos propusemos analisar nesta parte do nosso estudo — «*Eu cantarei de Amor tão docemente*» — foi igualmente de há muito notado. A ele se refere Faria e Sousa dizendo que «(...) el soneto I. fue proposition en general hablando con el Auditorio; este lo es en particular de los efetos que resultarán de su canto, y de qual sea el sugeto dèl con quien empieça a hablar.» (Faria e Sousa, 1972:5). Assim, ao estabelecer uma relação de implicação entre ambos os textos, o camonista do século XVII, implicitamente, vincula o último deles à mesma catalogação tipológica do primeiro, ou seja, subcategoriza-o como um soneto-prólogo.

Na continuação do comentário que faz ao poema, Faria e Sousa apresta-se a tornar saliente a sua filiação genealógica, apontando-lhe como modelo o soneto de Petrarca — «*Io cantarei d'amor sí novamente*» [29]. As afinidades que existem entre os dois textos são de facto evidentes, apesar de, como observou Hernâni Cidade, não excederem a primeira quadra [30]. De facto, é a primeira quadra tanto do texto camoniano como do petrarquiano que encerra as

---

29. Na edição do *Canzoniere* de Petrarca da responsabilidade de Contini e Ponchiroli, este texto surge com o número CXXXI, embora Faria e Sousa se lhe refira dizendo tratar-se do 102: «Imitacion del 102. de Petrarca, que aviendo ordenado sus Rimas, no sé yo con que fundamento quiso que fuesse 102. el Soneto que pudiera ser primero, o segundo, por ser proposicion: porque a la mitad del libro dezir: *Io cantare de amor tan nuevamente*, teniendo ya cantado tanto dèl poco proposito tiene:» (FARIA E SOUSA, 1972:5)

30. Cf. CIDADE, 1992: 122/123: «O próprio soneto em que formula o seu programa (...) foi feito à imitação do de Petrarca: (...) A imitação, porém, não vai além desta primeira quadra, em Camões mais artisticamente construída, em Petrarca com mais vigorosa expressão. Nestas restantes estrofes, segue o lusitano via diversa. Enquanto o mestre se detém na ideia de comovedor (sic) de amor aquela que ama, o seu discípulo enuncia os vários temas que o amor sugere e, relativamente à mulher, não é o desejo de comovê-la que exprime, mas a certeza de que, para lhe cantar o gesto, lhe falta *saber*, *engenho* e *arte*.» Filiação idêntica lhe reconhecem Maria de Lurdes Saraiva [«A 1.ª estrofe adapta a de um soneto de Petrarca: «*Io canterei d'amor sì novamente/ ch'al duro fianco il di milli sospiri/ trarrei per forza, e milli alti desiri/ raccenderei nella gelata mente*». — Logo a seguir, Camões afasta-se do modelo petrarquista, e faz poesia própia.» (SARAIVA, 1980: 15)] e Leodegário de Azevedo Filho [«O modelo do soneto é outro de Petrarca: (...) Mas apenas o ponto de partida, pois o soneto de Camões tem vida própria.» (AZEVEDO FILHO, 1987: 337)]. Para o último verso do soneto, Dasilva aponta como modelo inspirador o soneto, também petrarquiano, «*Quella per cui con Sorga ò cangiato Arno*» (DASILVA, 1996: 26), cujo último terceto é «*ma poi ch'i'giungo a la divina parte/ ch'un chiaro et breve sole al mondo fue,/ ivi manca l'ardir, l'ingegno et l'arte.*» (CONTINIE PONCHIROLI, s.d.: 382).

linhas mestras do projecto poético do «eu» lírico, enunciado em termos projectivos como decorre do emprego dos verbos no futuro simples em ambos os textos («*cantarei*», no que diz respeito ao primeiro; «*cantarei*», «*trarrei*» e «*reccenderei*» no que tange ao segundo).

Porém, mesmo nestes primeiros versos que seguem mais fielmente o modelo, a especificidade do texto de Camões em relação a este não pode ser escamoteada: Camões dedica o dobro do espaço textual à especificação das características do seu canto (enquanto Petrarca ressalta apenas o carácter de novidade da sua poesia, o lírico português procura caracterizá-la em termos semânticos — «*tão docemente*» — e sintácticos — «*por uns termos em si tão concertados*» —) e condensa as duas hipérboles petrarquianas numa única de idêntica grandeza («*dous mil acidentes namorados*» substituem os «*mille sospiri*» e «*mille alti desiri*»), como ainda desloca o epicentro dos fenómenos provocados pelo seu canto do domínio do racional («*raccenderei ne la gelata mente*») para a esfera do emocional («*faça sentir ao peito que não sente*»).

Desta quadra em diante, a criatividade do poeta português leva-o a pôr de parte o texto do mestre e a seguir via diferente, concentrando-se em apresentar metodicamente o seu projecto de escrita. O sujeito enunciador propõe-se, pois, cantar o amor (seja de forma concertada e doce, seja enquanto sentimento que provoca emoções contraditórias), o brando e suportável sofrimento amoroso e a dama, apesar de, para o tratamento deste último motivo de enunciação lírica, se confessar incapaz em virtude da escassez de conhecimento, inspiração e talento. É preciso que se diga, contudo, que a modéstia assim evidenciada se inscreve na tradição prologal herdada da retórica da Idade Média de acordo com a qual, no intróito das obras, deveria estar contido, entre outros tópicos, o do pedido de desculpas pela impreparação para tratar condignamente o tema escolhido, procedendo-se dessa forma à *captatio benevolentiae* [31] que mais não é que uma outra forma de clarificar a relação que o sujeito enunciador pretende manter com a audiência.

---

31. Veja-se o que a este propósito sustenta Prieto, ainda que com relação ao soneto inaugural do *Canzoniere* de Petrarca: «Este soneto evidencia el recuerdo de las introducciones medievales que enunciaban el argumento, se pedían excusas por la falta de fuerzas para tratar el tema en su grandeza, y se esperaba que otros alcanzaran mas éxito. Es decir, estamos con un soneto que participa del exordium o prologus que recomendaban las normas de la retórica medieval (...).» (PRIETO, 1984: 102)

A característica que mais sobressai na construção deste soneto talvez seja a associação estreita entre as temáticas do Amor e do elogio à dama. Se na primeira parte, correspondente às quadras, estão citados em enumeração plurimembre os efeitos contraditórios suscitados pelo sentimento amoroso [32], na segunda, composta pelos tercetos, é apresentada a dama no papel de destinatário do encómio que o sujeito enunciador apresenta. De um modo geral, as regras subjacentes à poesia de cariz amoroso postulam precisamente a necessidade da existência de um ser amado — neste caso a mulher —, que funcione como causa e fim da exposição dos sentimentos que brotam do Amor. Isso explica que, neste texto, o sujeito lírico se dirija não ao leitor, mas à dama, através da apóstrofe presente no primeiro terceto, em que é afirmado que a «Senhora» se constituirá também em objecto de escrita e, mais que isso, condicionará a direcção tomada pelos próprios textos enquanto principal destinatário directo ou da enunciação desses mesmos textos. Para além do que acaba de ser referido, esta confusão das temáticas do Amor e do elogio à dama determina que os *genera* eleitos sejam desta feita o epidíctico (que permite sobretudo enaltecer as qualidades da dama) e o judicial (que abre a possibilidade a que o sujeito enunciador desfie o rol de queixas motivadas pelo «*desprezo honesto / de vossa vista branda e rigorosa*»).

Os comentários que acabam de ser tecidos tornam manifesto que as vinculações funcionais entre este soneto e aquele em que anteriormente nos detivemos são consideráveis, apesar de entre ambos se observarem algumas diferenças que vão desde a atitude assumida pelo sujeito lírico perante a sua escrita e a vida em geral, ao destinatário indicado no texto, passando pela percepção dos efeitos dos versos escritos ou a escrever. Com efeito, se no soneto «*Enquanto quis Fortuna que tivesse*» o sujeito lírico se apresenta como o protótipo do indivíduo desenganado que, apesar disso ou por isso mesmo, se mostra detentor de um forte grau de credibilidade que lhe permite instituir-se perante o leitor como um modelo a seguir, no poema «*Eu cantarei de Amor tão docemente*» a sua postura é a de um ser confiante que por conseguinte imprime um

---

32. Este tipo particular de construção sintáctica está certamente na base da recomendação que Leodegário de Azevedo Filho faz para que se «observe[-se] o tom nitidamente maneirista no segundo quarteto.» (AZEVEDO FILHO, 1987: 337).

tom assertivo às suas afirmações. Por isso mesmo, o destinatário deste último texto — a «*Senhora*» — é referido muito simplesmente apenas através do vocativo destacado por vírgulas, enquanto que o destinatário do primeiro soneto — os leitores — é introduzido no texto por meio de um processo sintáctico-retórico mais complexo: no verso «*Ó vós que Amor obriga a ser sujeitos*», Camões combina o uso da interjeição com o do vocativo seguido de uma conjunção relativa com valor enfático, o que resulta numa maior teatralidade, logo, numa mais evidente «artificialidade» entendida no sentido de construção voluntária comandada por um desejo ou intuito racional. Assim se explica que no segundo texto, de forma congruente, os efeitos da escrita do poeta pretendam afectar a sensibilidade de quem lê («*(...) faça sentir ao peito que não sente*»), ao contrário do que ocorre no primeiro, no qual se sustenta que o efeito da escrita se tornou perceptível ao leitor através da razão («*Porém, temendo Amor que aviso desse/minha escritura a algum juízo isento*»), ainda que haja depois uma inflexão neste tipo de raciocínio quando o poeta termina dizendo que «*(...) segundo o amor tiverdes,/tereis o entendimento de meus versos!*», passo a que já nos referimos com detalhe.

Apesar das diferenças apontadas, ambos os sonetos, como dissemos, assumem funções idênticas, isto é, entendidos como um conjunto, eles condensam em si informações a partir das quais é possível intuir os traços gerais que os restantes sonetos amorosos de Camões patenteiam. Entre essas informações contam-se como particularmente importantes aquelas que apresentam o argumento ou motivo conceptual principal que o poeta se propõe desenvolver nos seus textos: o Amor; assinalam as atitudes genéricas do «eu» face às suas produções poéticas, atitudes essas que vão desde a evocativa e palinódica até à confessional e à encomiástica; delineiam as coordenadas temporais do discurso que oscilará entre o futuro e a recordação de um passado liricamente presentificado; indicam os actantes fundamentais do referido discurso — o «eu», a dama e o leitor; apontam os condicionalismos inerentes à participação deste último; e, finalmente, esboçam as chaves alegóricas significativas dos restantes textos através do recurso a imagens ou conceitos semânticos de raiz mitológica — *Fortuna* e *Amor* — que prenunciam a filiação simbólica de alguns textos.

Partindo da análise dos restantes textos que integram o *corpus* dos sonetos camonianos estabelecido por Costa Pimpão, procuraremos seguidamente estudá-los por forma a determinar o modo como eles desenvolvem a temática amorosa elegida como funda-

mental a partir dos sonetos-prólogo, respeitando sempre as apertadas exigências da forma externa deste tipo particular de poema. Esperamos poder demonstrar como os restantes modelos temáticos, estruturais e funcionais fornecidos pelos dois sonetos--prólogo comentados se revelam operativos nos outros sonetos também. Procuraremos ainda examinar em que medida princípios compositivos e discursivos retóricos contribuem para a elaboração dos tipos fundamentais de sonetos considerados.

2. *Os sonetos expositivo-argumentativos com função expressiva*

Considerámos como integráveis nesta designação todos aqueles sonetos em que o «eu» lírico surge, formal e explicitamente, presente, sem que se verifique a participação de qualquer outro actante. A eleição de um critério deste teor pode parecer demasiadamente óbvia (e portanto pouco operativa) na medida em que é quase tautológico afirmar-se que «la lírica, (...), tematiza por definición la expresión del propio yo del poeta emissor, y se constituye para el receptor en fuente de experiencia sobre el yo propio o sobre el ser del mundo y de la vida, sólo *a través* de las propias declaraciones observadas y como *sorprendidas* en el emissor» (García Berrio, 1980: 42). Nesse sentido, portanto, todo o texto lírico — e o texto lírico amoroso em particular — é, antes de mais, expressão dos próprios sentimentos e vivências do poeta, simultaneamente sujeito da enunciação e do enunciado; para além disso, a função expressiva não se encontra totalmente ausente em nenhum texto lírico amoroso. Porém, como já fizemos notar, foram critérios preponderantes para o estabelecimento desta diferenciação classificativa dos sonetos quer a complexificação do esquema através da introdução de outras personagens que interagem com o poeta ou a quem ele se refere, quer o maior ou menor grau de evidência explícita do «eu» lírico no texto.

Assim, classificámos como expositivo-argumentativos com função expressiva quarenta e dois sonetos a que, na edição de Costa Pimpão, são atribuídos os números 5, 18, 19, 20, 21, 25, 35, 36, 37, 44, 46, 48, 49, 51, 55, 58, 66, 81, 85, 87, 88, 89, 90, 92, 93, 94, 97, 99, 100, 102, 104, 108, 109, 110, 111, 123, 126, 130, 134, 140, 157 e 166.

A primeira constatação que se impõe ao analisar este conjunto de quarenta e dois sonetos é que eles possuem uma grande unidade

temática e uma modalidade de voz lírica afim; em todos eles é nitidamente perceptível a intenção do poeta de tomar como argumento ou motivo conceptual principal do seu discurso o Amor, tratado a partir de um processo centrado na introspecção do «eu». Trata-se, portanto, de um conjunto de textos cujo ponto de arranque comum é a meditação sobre o sentimento amoroso, suas implicações e aportações na e para a vida do poeta e, em consequência, não se pode dizer que haja propriamente vários núcleos temáticos na *inventio* global dos mesmos. No entanto, são verificáveis ligeiras variações nas atitudes genéricas que o «eu» lírico adopta face às suas produções, o que se cifra no surgimento de sonetos que apresentam alguns matizes temático-discursivos.

É nítido que no maior número deles a voz lírica revela um talante expositivo de solilóquio, através do qual confessa directamente os pensamentos, preocupações, afectos e mágoas que vivencia concomitantemente ao momento da escrita. A estes poemas subtitulámo-os como *sonetos confessionais* e considerámos que integram a categoria um conjunto de dezanove textos. Neste conjunto é possível ainda delimitar sub-agrupamentos menores de acordo com determinados feixes de sentido ou isotopias que se tornam recorrentes em alguns deles e que a que adiante faremos uma referência mais pormenorizada.

Em doze dos sonetos que reputámos como expositivo-argumentativos com função expressiva o «eu», ainda e sempre centrado em si próprio, entoa a palinódia do seu passado concreto, evocando cenas do mesmo, contando ou descrevendo acontecimentos pretéritos e estabelecendo por vezes paralelos entre a sua situação e determinados episódios mitológicos. Designámos estes poemas como *sonetos evocativos*, até porque em alguns deles é possível descortinar uma perspectiva algo narrativa.

Os restantes textos que integram este primeiro grande apartado em que dividimos os sonetos amorosos camonianos (dez no seu total) foram por nós classificados como *sonetos filosóficos*. Neles o poeta como que reflecte sobre alguns aspectos da condição humana, tal como ele próprio a experiencia, isto é, ainda que partindo de uma atitude basicamente confessional, procede a generalizações, procurando extrair da sua experiência íntima uma *lição* aplicável à humanidade em geral.

Cabe ainda dizer que, pesem embora os matizes temático-discursivos que acabam de ser postos em evidência, as reflexões que nos sonetos são feitas sobre o Amor, surja ele focado a partir de

uma perspectiva meramente pessoal ou extensível à condição humana, são sempre perpassadas por um sentimento de desengano, tão característico do sentir e das poéticas maneiristas. Em consequência, juntando este traço semântico unificador às já referidas unidades temática e da modalidade da voz lírica escolhida, não podemos deixar de notar que os grupos de sonetos que a análise pode determinar são bastante fluidos, o que pode fazer parecer que os limites entre eles são, por vezes, pouco nítidos. Todavia, a esquematização a que vimos procedendo persegue a intenção de permitir uma melhor compreensão da urdidura dos textos e das relações que entre eles se entretecem, e espelha uma leitura dos mesmos que, embora assumindo-se como pessoal e subjectiva, procura ser rigorosa, mas problematizante.

2.1.) *Os Sonetos Confessionais*

Nestes sonetos em que o poeta, assumindo a dupla condição de sujeito da enunciação e do enunciado, expressa os seus próprios sentimentos e vivências tal como os vê no momento em que escreve, o tema da desilusão e do desespero afigura-se como um lugar comum. O tema comporta essencialmente queixas sobre as repercussões negativas, contraditórias e alógicas que a experiência do *Amor* tem para o sujeito lírico, mas alarga-se e matiza-se por meio de diversos processos que vão desde a eleição de outras entidades — como a *Fortuna* ou o *Tempo*- para partilharem com o *Amor* a responsabilidade pelo infortúnio do poeta, até ao estabelecimento de paralelos entre a condição deste e a de seres da natureza cuja situação se assemelha à sua, passando pelas referências ao sonho e à memória enquanto entidades hipostasiadoras do sofrimento do «eu» lírico.

O ponto de partida destes sonetos pode ser uma reflexão pessoal ou uma constatação íntima produzidas por um acto de auto-análise cuja enunciação é realizada na primeira quadra, encontrando-se nas restantes estrofes o desenvolvimento poético do motivo apresentado. Nestes casos, o soneto apresenta-se dotado de uma estrutura bipartida, ainda que esta bipartição não coincida com a típica divisão em quadras e tercetos que lhe confere um equilíbrio perfeito.

Os poemas a que na edição de Costa Pimpão são atribuídos os números 21 e 25 são um bom exemplo do que se acaba de afirmar. Tanto num, como noutro, o sujeito lírico começa por dar voz

ao sentimento de desengano que brota do mais íntimo do seu ser, assumindo, porém, atitudes diferentes quer em relação aos potenciais leitores dos textos, quer à própria maneira de desenvolver o conteúdo dos mesmos.

Assim, no soneto «*Oh! como se me alonga, de ano em ano,*» é realizada uma reflexão desesperada sobre a tomada de consciência da contradição existente entre a brevidade da vida humana e a vivência psicológica do sujeito lírico para quem ela se afigura como extremamente longa. Esta contradição institui-se porque o tempo avança de forma incontornável, deixando ao sujeito lírico a sensação de gozar a vida de uma forma vã, pois que a experiência lhe demonstrou que para si não existe esperança de qualquer proveito:

Oh! como se me alonga, de ano em ano,
a peregrinação cansada minha!
Como se encurta, e como ao fim caminha
este meu breve e vão discurso humano!

Vai-se gastando a idade e cresce o dano;
perde-se-me um remédio, que inda tinha;
se por experiência se adivinha,
qualquer grande esperança é grande engano.

Corro após este bem que não se alcança;
no meio do caminho me falece,
mil vezes caio, e perco a confiança.

Quando ele foge, eu tardo; e, na tardança,
se os olhos ergo a ver se inda parece,
da vista se me perde e da esperança.

A estratégia discursiva eleita para este poema assenta em dois processos fundamentais: por um lado, no emprego da *exclamatio* presente na primeira quadra; por outro, nas restantes estrofes, na acumulação de formas verbais, muitas delas figurando em início de verso, que reproduzem quer a fugacidade do tempo, quer a sensação de impotência do sujeito lírico perante esse facto.

Herrera refere-se à *exclamatio* como sendo a figura de retórica «... por la cual con más intensa pronunciación declaramos el movimiento de nuestro ánimo...» (*in* Brown, 1979: 27/28), e na verdade os dois enunciados exclamativos, perfeitamente equilibrados, que constituem a primeira quadra desempenham uma

importante função estrutural no soneto, não só porque enfatizam a expressão do cansaço existencial do emissor lírico, funcionando desse modo como uma forma eficaz de estabelecer desde logo um pacto de leitura com o leitor que o predispõe a encarar o texto como uma reflexão apoiada na experiência directa sobre as vicissitudes nefandas da vida, mas também porque, contendo expressões verbais antitéticas, indiciam o traço sintáctico-estilístico fundamental do texto.

Na sua obra *Maneirismo e Barroco na Poesia Lírica Portuguesa*, Aguiar e Silva (1971: 343) havia já frisado a importância do emprego profuso de expressões verbais antitéticas neste poema. Elas constituem um factor importante de adaptação das estratégias retórico-discursivas mobilizadas pelo texto à temática dos efeitos devastadores do passar do tempo: «Camões (...) para exprimir o alongamento da existência e a correlativa aproximação da morte, bem como o agravamento das culpas imposto pelos dias que se repetem, lança mão de formas verbais que antiteticamente se contrapõem: *Oh! como se me alonga, de ano em ano, / a peregrinação cansada minha! / Como se encurta, e como ao fim caminha / este meu breve e vão discurso humano! // Vai-se gastando a idade e cresce o dano*».

Aos versos destacados pelo investigador citado podem juntar-se aqueles que, nos tercetos, contêm outras expressões verbais que acentuam o dramatismo decorrente da consciencialização da inutilidade do «*remédio*» a que se aludira nas quadras: «*Corro após este bem que não se alcança; / (...) Quando ele foge, eu tardo;*». Face a tal inutilidade, a conclusão que o poeta expressa no último verso do soneto é a única possível («*da vista se me perde e da esperança.*»). De facto, à luz do exposto ao longo do poema, o sentimento que melhor pode resumir e justificar as exclamações da quadra de abertura é o sentimento de *perda* que tudo dana, que afecta o sujeito lírico quer no plano da materialidade concreta («*da vista*»), quer da vivência psicológica que ele dela faz («*da esperança*»).

O texto assenta assim numa estrutura que depende da mera justaposição das estrofes que o compõem sem que se estabeleçam tensões entre elas que encontrem tradução a nível sintáctico. Isto não invalida, no entanto, que a progressão do raciocínio pesaroso do enunciador conduza o esforço interpretativo do leitor por forma a reconhecer perfeita articulação entre as partes que desenvolvem o motivo da desesperança apresentado na primeira quadra.

O segundo soneto que destacámos — «*Passo por meus trabalhos tão isento*»- constitui também uma análise de sentimentos interiores realizada a partir das asserções produzidas na primeira quadra. Nela o poeta afirma a serenidade voluntária e quase ataráxica com que enfrenta a vida. Esta atitude é, no entanto, perturbada pelo *Amor*, que surje no texto personificado, e que tudo faz para afectar negativamente a existência resignada do poeta:

Passo por meus trabalhos tão isento
de sentimento grande nem pequeno,
que só pola vontade com que peno
me fica Amor devendo mais tormento.

Mas vai-me Amor matando tanto a tento,
temperando a triaga co veneno,
que do penar a ordem desordeno,
porque não mo consente o sofrimento.

Porém, se esta fineza o Amor sente,
e pagar-me meu mal com mal pretende,
torna-me com prazer como ao Sol neve.

Mas se me vê cos males tão contente,
faz-se avaro da pena, porque entende
que quanto mais se paga, mais se deve.

Em relação à primeira quadra, as restantes estrofes que compõem o poema afiguram-se como uma explicitação da oração consecutiva «*que só pola vontade com que peno/me fica Amor devendo mais tormento*». A ambiguidade que estes dois versos contêm é desenvolvida em tom dialéctico na segunda quadra e nos dois tercetos. A uma primeira leitura, cada uma destas estrofes funciona como uma réplica directa à anterior, cujo conteúdo se encarrega de contrariar, como decorre da presença das conjunções adversativas com que se inicia cada uma delas («*mas, porém, mas*»).

Assim, a voz enunciadora do poema assume uma atitude dialéctica, documentando, portanto, a estrutura discursiva eleita uma ambição de realismo, uma vez que perante as contradições inerentes ao sentimento amoroso tal como ele é apresentado pelo petrarquismo assimilado pelos poetas maneiristas, a análise interior que o sujeito faz de si próprio deve revelar um indivíduo dividido e acometido de pensamentos e sentimentos igualmente contraditórios.

Também neste soneto, por conseguinte, a antítese é o traço sintáctico-estilístico que maior relevo adquire: ela verifica-se tanto entre elementos frásicos isolados (entre adjectivos: «*sentimento* ***grande*** *nem* ***pequeno***»; entre substantivos: «*como ao* ***Sol neve***»; ou entre substantivos e verbos: «*que do penar a* ***ordem desordeno***»), como entre expressões verbais de sentido oposto («*que quanto mais se paga, mais se deve*»), como ainda entre as diversas partes do texto entendido no seu conjunto. Efectivamente, mercê do recurso às conjunções adversativas que encimam a segunda quadra e os dois tercetos, como já fizemos notar, o soneto adquire uma estrutura dialéctica em que se resenham a *tese* (segunda quadra: o *Amor* nega o «*sofrimento*» àquele que deseja sofrer), a *antítese* (primeiro terceto: o *Amor* nega «*o prazer*» àquele que o sente) e a *síntese* contida no último verso que claramente ilumina o sentido dos dois com que fecha a quadra inaugural. Cria-se deste modo uma complexidade semântica que pode causar dificuldades de interpretação ao leitor menos habituado a este «aspecto de pesquisa interior, tão característico dos sonetos camonianos» (Saraiva, 1980: 45) [33]. No entanto, à semelhança do que ocorre com o anterior, este soneto não deixa de apresentar uma estrutura dependente da justaposição das partes que, embora em perfeita articulação umas com as outras, funcionam como blocos sintácticos de sentido completo.

Se nos dois sonetos que acabámos de comentar o sujeito lírico efectua um exercício de auto-análise perspectivando os marcos temporais que a balizam desde o próprio momento em que escreve, outros há em que, partindo desse mesmo momento, o poeta distende os limites cronológicos da introspecção, o que origina a ocorrência de poemas em que é nítida a intenção de elaborar um *balanço existencial*, ou seja, uma espécie de apresentação dos aspectos mais relevantes que emanam do processo introspectivo em curso. Destacámos para ilustrar esta sub-categoria os sonetos

---

33. Perante tal dificuldade, Faria e Sousa aponta como solução proceder a uma leitura do texto como se se tratasse não de um *soneto amoroso* em sentido estrito, mas antes de um *soneto religioso*. Diz o comentador do poeta: «Diganme agora los entendidos si podia un hombre que amasse a lo humano dezir esto. Esto no lo puede dezir sino quien ama a lo divino, porque alli son gloriosas las penas, y se desean más por merecer más gloria. (...) Desto se conoce tambien que este Amor era divino, como ya explicamos; porque el penar de divinos amores desease, y no assi el de los humanos. (...) Divino es, luego, el Amor que (como el P. aqui) pide rigores por gustos; y tiene por gustos rigores. Ah, como es mil vezes divino!» (FARIA E SOUSA, 1972: 32-33)

números 49, «*Se, despois d'esperança tão perdida*»; 88, «*Que poderei do mundo já querer*»; 97, «*Com grandes esperanças já cantei*» e 109, «*Eu cantei já, e agora vou chorando*».

Os dois primeiros sonetos deste grupo de quatro contêm marcas retórico-discursivas que nos permitem deduzir com segurança que eles foram escritos num período avançado do percurso existencial do sujeito lírico [34]. As coordenadas temporais que neles se identificam remetem, pois, para uma reflexão evocativa sobre o passado liricamente presentificado.

No primeiro, o sujeito lírico rejeita a hipótese por ele mesmo enunciada de vir por algum momento a sentir-se alegre, uma vez que a sua alma debilitada agora por uma longa existência em que a tristeza e o sofrimento foram a tónica predominante, não pode já ser sensível a qualquer promessa de felicidade:

Se, despois d'esperança tão perdida,
Amor pola ventura consentisse
que inda algu'hora breve alegre visse
de quantas tristes viu tão longa vida;

u alma já tão fraca e tão caída,
por mais alto que a sorte me subisse,
não tenho para mim que consentisse
alegria tão tarde consentida.

Não tão sòmente Amor me não mostrou
u hora em que vivesse alegremente,
de quantas nesta vida me negou;

mas inda tanta pena me consente,
que co contentamento me tirou
o gosto d'algu'hora ser contente.

O texto apresenta uma estrutura bipartida em que se identificam dois momentos fundamentais: o primeiro momento

---

34. No que concerne o soneto «*Se, despois d'esperança tão perdida*», Faria e Sousa permite-se deduzir, a partir do sintagma «*tão longa vida*» que a composição teria sido produzida por Camões aquando da sua estadia na Índia: «De aqui infiero que el P. escribiò este Soneto en la India; ni puede ser menos, porque aun aqui toca en esperanças amorosas; y no creo que las tuvo tales desde que bolvió a Portugal, assi porque estava ya entrado en la vejez, como porque tuvo mas motivos de atender a lastimas de enfermedades, y de ingratitudes, q a galanterias, y a amores» (FARIA E SOUSA, 1972: 186). O comentário carece, evidentemente, de confirmação.

corresponde às duas quadras nas quais é delineada pelo emissor lírico a hipótese eventual de o *Amor* (neste poema também personificado) inverter o sentido do seu percurso vital repleto de tristezas e angústias, concedendo-lhe uma breve e fugidia alegria que ele no entanto não pode aproveitar; nos tercetos, que configuram o segundo momento, explicitam-se as razões da atitude desiludida do sujeito amador.

O soneto funciona assim como um todo composto por dois blocos equilibrados cujos componentes se articulam por meio de relações sintácticas bem evidentes. Os oito primeiros versos mostram-se todos eles dependentes da conjunção subordinativa condicional que abre o poema e que determina o modo verbal predominante, isto é, o imperfeito do conjuntivo que traduz o carácter meramente eventual da hipótese aventada («*consentisse, visse, subisse, consentisse*»); os seis restantes perfazem uma única frase cujo teor explicativo é veículado através da locução copulativa «*Não tão sòmente...mas inda*» que encabeça, em cada um dos tercetos, a apresentação dos motivos justificativos dos dissabores e desditas que assolaram toda a existência do poeta.

O segundo soneto que integra o grupo que agora ocupa a nossa atenção constitui também uma lamentação em torno da dolorosa existência do sujeito lírico. Por meio de um hábil jogo verbal que consiste no emprego, num texto de tão curta extensão, de tempos do passado, do presente e do futuro, o emissor procede a um balanço da sua amargurada vida, a qual não o fez conhecer mais do que *desgosto*, *desamor* e, finalmente, *morte*, o que condiciona irremediavelmente a sua vivência presente e mesmo futura:

Que poderei do mundo já querer,
que naquilo em que pus tamanho amor,
não vi senão desgosto e desamor,
e morte, enfim; que mais não pode ser?

Pois vida me não farta de viver,
pois já sei que não mata grande dor,
se cousa há que mágoa dê maior,
eu a verei; que tudo posso ver.

A morte, a meu pesar, m'assegurou
de quanto mal me vinha; já perdi
o que perder o medo m'ensinou.

Na vida desamor sòmente vi,
na morte a grande dor que me ficou:
parece que para isto só nasci!

Que a referida lamentação é realizada numa fase avançada do percurso vital daquele que a produz, parecem querer prová-lo a predominância dos verbos no pretérito perfeito («*pus, vi, assegurou, perdi, ensinou, vi, ficou, nasci*»), em contraste com os dois versos com que se inicia cada uma das quadras («*Que poderei do mundo já querer,*» e «*Pois vida me não farta de viver,*»), ambos contendo nítidos indicadores semânticos que remetem para o desencanto de quem percorreu uma longa vida de infortúnio.

Faria e Sousa identifica como motivo da produção deste soneto a morte da amada do poeta, chegando inclusivé a afirmar que o poema em causa teria sido escrito na mesma ocasião que «*Alma minha gentil, que te partiste*», ou seja, após o falecimento da mulher que Camões amava: «Este Soneto fue escrito quãdo el 19. que es despues de la muerte de su Querida: allá expressó los deseos de seguirla sobre las ansias de su ausencia; y acá explica las miserias a que le reduxo su adversa Fortuna, las quales se colmaron con aquella muerte.» (Faria e Sousa, 1972: 177) [35]. Seja qual for a causa apontada, o que é certo é que a composição reflecte de modo directo queixas do emissor lírico sobre a sua própria vida e sobre a forma como tem sido obrigado a vivê-la.

A frase interrogativa que constitui toda a primeira quadra resume a completa desconfiança do sujeito lírico perante as vicissitudes que a vida lhe possa ainda reservar, uma vez que a experiência que dela tem o coíbe de se sentir esperançoso de qualquer tipo de prazer. Neste sentido, o argumento da composição é muito semelhante ao que indicámos para o soneto «*Se, despois d'esperança tão perdida*»; a forma de o desenvolver é que se apresenta, no entanto, diferente e é certamente esta capacidade de Camões para reinventar sempre, de forma diversa e por isso mesmo nova, argumentos que funcionam como estilemas da lírica pós-petrarquista que faz dele o poeta genial que é, furtando a sua lírica ao estigma da repetitividade monótona e previsível de alguns dos seus contemporâneos.

---

35. Na mesma linha biografista de interpretação do poema se situam JOSÉ-HERMANO SARAIVA (s.d.: 269-270) e LEODEGÁRIO A. DE AZEVEDO FILHO (1989: 724-725).

Com efeito, se no soneto anteriormente estudado é enunciada a hipótese — imediatamente posta de parte — de o sujeito lírico vir ainda a ser feliz, neste afirma-se logo de entrada a certeza de que o futuro só poderá ser pior ainda do que o presente e o passado («*se cousa há que mágoa dê maior, /eu a verei, que tudo posso ver*»); se o primeiro assentava numa estrutura bipartida que coincidia basicamente com a organização quadras/tercetos, este baseia-se na contraposição, à maneira petrarquista, dos tempos da vida e da morte, do passado e do presente/futuro, verificando-se uma constante alternância entre eles que o último terceto condensa, ao apresentar-se como conclusão sucinta da temática desenvolvida nas estrofes precedentes.

Neste terceto, de facto, retomam-se em estrutura paralelística os conceitos de «*vida*» e de «*morte*», associando o primeiro ao passado e o segundo ao presente/futuro mercê do valor incoativo conferido ao verbo *ficar* no contexto do verso em que surge («*na morte a grande dor que me ficou*»). No entanto, ambos os estados experimentados em cada um dos tempos se encontram irmanados no mesmo sentimento de desespero propiciado pelo «*desamor*» e pela «*dor*» (palavras que figuram no terceto em posição de rima interna) que levam o emissor lírico a concluir que «*parece que para isto só nasci!*». Este último verso exprime, assim, a ideia tão característicamente maneirista de que a mágoa é a única herança que acompanha o homem desde o nascimento até à hora da morte [36], servindo, pois, como desfecho perfeito para a argumentação que alternadamente foi sendo apresentada no texto.

Os dois restantes poemas que incluímos no subgrupo daqueles em que o poeta procede a uma espécie de *balanço existencial*, — «*Com grandes esperanças já cantei*» e «*Eu cantei já, e agora vou chorando*» — têm em comum a referência explícita ao *canto*,

---

36. A este propósito escreve LEODEGÁRIO A. DE AZEVEDO FILHO (1989: 724-725): «O soneto desenvolve, como outros, o tema das lamentações pelos desenganos amorosos. A dor não mata, mas deixa o resíduo do desgosto, sobretudo quando a morte leva o ser amado. Ou seja: leva alguém que era a causa do sofrimento, mas a quem o Poeta deve a perda do medo de amar. Se na vida colheu desamor, a morte lhe traz saudades. E parece que só nasceu para isso: sofrer por amor, em posição ou postura nitidamente antiepicurista. E que inclui o soneto, por isso mesmo, na estética do Maneirismo».

elemento cuja importância é inegável na totalidade da obra camoniana e nos sonetos mais particularmente.

No soneto-prólogo que na edição de Costa Pimpão figura com o número dois e a que já nos referimos demoradamente, estão contidas as linhas mestras do plano poético do «eu» lírico que, em termos projectivos, afirma desejar colocar o seu canto ao serviço das temáticas do Amor e do elogio da dama. Nesse texto, o sujeito enunciador assume a postura de um ser confiante que, consequentemente, aparece investido de um alto grau de credibilidade.

Estes dois textos representam um inegável *volte-face* em relação à confiança evidenciada naquele que serve de introdução ao conjunto dos sonetos. Também eles são portadores de marcas desse canto votado ao Amor e à dama, mas o seu conteúdo mais relevante é o da consciência do engano assumida pelo emissor lírico, que reflecte de si próprio e do canto que produz a imagem do desencanto e da perplexidade.

Faria e Sousa foi sensível à proximidade temática (e não só) que os dois textos apresentam: «Mucho deste soneto tiene el 67 de la Cent. 2. Eu cantey já & agora vou chorando &c.» (Faria e Sousa, 1972:8) [37]. De facto, em ambos o poeta lança o olhar sobre o seu passado, tempo dominado pelo *canto*, contrapondo-o ao momento presente vivido sob o signo do *choro*. Esta dicotomia entre o *canto* e o *choro* funciona assim como o eixo em volta do qual os poemas se desenvolvem.

A primeira quadra de cada um dos sonetos condensa sumariamente a temática fundamental deles que é precisamente a da tomada de consciência da oposição entre o passado e o presente; por isso neles se afirma: «*Com grandes esperanças já cantei, / (...) / e agora choro já,*» e «*Eu cantei já, e agora vou chorando*». Esta ideia é sucessivamente reformulada em ambos os textos em planos progressivamente mais complexos e subtis, desembocando nos

---

37. Para além de os aproximar entre si, o comentador da obra de Camões identifica-lhes também o modelo petrarquiano, inventariando de seguida aqueles que na obra de outros poetas desenvolvem a mesma temática: «En ambos imitò a Petrarca en el Soneto 194. *Cantai, hor piango; e non men di dolcezza/Del pianger prendo che del canto presi* &c. y en el 195. *Y piansi, hor canto.* &c. [estes são os sonetos números CCXXIX e CCXXX, respectivamente, da edição do *Canzoniere* da responsabilidade de Contini e Ponchiroli]. Bembo assi entra en otro Soneto no menos parecido a lo de mi Poeta (...) El Conde de Mataluni, tomo 7. de Napolitanos, (...) El Tasso, (...) Boscan en otro Son. (...)» (FARIA E SOUSA, 1972: 273).

dois casos na demonstração da incapacidade do sujeito lírico de enquadrar racionalmente as mutações observadas.

No primeiro, o poeta reconhece que houve um tempo em que o seu canto reuniu qualidades que o poderiam fazer corresponder aos anseios por si enunciados no soneto-prólogo número dois. Todavia, paradoxalmente, os efeitos desse canto não foram os esperados e dele apenas lhe ficou a expiação que o faz chorar no momento presente. Se se demora em considerações sobre o passado, este surge-lhe como a fonte por excelência de desgostos, aumentando o seu estado de angústia actual. Logo, a lição que retira é a de nunca esperar da vida nada de bom. Esta conclusão lógica é, no entanto, posta em causa, por um lado, porque a desventura vivida o faz desconfiar de tudo, mesmo da certeza da dor; por outro, porque (e aqui nos deparamos com novo paradoxo) o poeta parece ser ainda acometido de um muito ténue luzir de esperança:

Com grandes esperanças já cantei,
com que os deuses no Olimpo conquistara;
despois vim a chorar porque cantara
e agora choro já porque chorei.

Se cuido nas passadas que já dei,
custa-me esta lembrança só tão cara
que a dor de ver as mágoas que passara
tenho pola mor mágoa que passei.

Pois logo, se está claro que um tormento
dá causa que outro n'alma s'acrescente,
já nunca posso ter contentamento.

Mas esta fantasia se me mente?
Oh! ocioso e cego pensamento!
Ainda eu imagino em ser contente?

Naquele que tem por *incipit* «*Eu cantei já, e agora vou chorando*», o sujeito lírico afirma chorar presentemente pelo tempo em que, dominado por um optimismo infundado, cantou; porém, a contradição é dupla, pois o seu choro actual não é motivado pela saudade de um passado feliz, mas pelo próprio canto enganador que transportava em si a semente do pranto. Perante tal constatação, instala-se o mais completo cepticismo que leva o poeta a duvidar de tudo, tanto mais que parece sentir-se abandonado pelo

livre arbítrio, uma vez que é ao *Destino* iníquo que atribui as responsabilidades pela sua má sorte:

Eu cantei já, e agora vou chorando
o tempo que cantei tão confiado;
parece que no canto já passado
se estavam minhas lágrimas criando.

Cantei; mas se me alguém pergunta: -Quando?
— Não sei; que também fui nisso enganado.
É tão triste este meu presente estado
que o passado, por ledo, estou julgando.

Fizeram-me cantar, manhosamente,
contentamentos não, mas confianças;
cantava, mas já era ao som dos ferros.

De quem me queixarei, que tudo mente?
Mas eu que culpa ponho às esperanças
onde a Fortuna injusta é mais que os erros?

Assim, como afirmámos anteriormente, ambos os sonetos elegem como temática principal a reflexão sobre o passado por contraposição com o presente. Para desenvolver este tema, o poeta opta pela referência constante ao *canto* e ao *choro*. O *canto* surge como metáfora de um tipo de poesia dedicada ao Amor e ao elogio da dama, semanticamente marcada pela positividade decorrente de um estado de forte auto-confiança, e que corporizaria o projecto poético estabelecido no soneto-prólogo número dois; o *choro* remete para uma poesia mais pessimista, produzida sob os auspícios do mais céptico desalento.

A mestria dos textos camonianos não consiste, todavia, no mero tratamento poético da oposição passado/presente com a consequente referência maniqueísta ao *bem* (associado ao tempo pretérito) e ao *mal* (característico do momento actual), como acontece nos modelos petrarquistas de que Camões poderá ter tido conhecimento; ela advém da inscrição do sofrimento num quadro de referência acrónico. Essa subtracção do sofrimento aos limites do próprio tempo é expressa por meio da construção alternada das estrofes, nas quais *canto* e *choro* se sucedem no desempenho das funções de causa/efeito do estado de desalento actual do sujeito lírico, e perante o qual ele admite a sua mais completa impotência.

Abandonando o traço semântico do desespero, o soneto «*Quem quiser ver d'Amor ua excelência*» apresenta como motivo temático principal uma jura de amor confiante.

No conjunto dos textos que inserimos na categoria dos *sonetos confessionais*, este afigura-se como um caso particular: ao contrário dos outros, parece ter sido produzido numa fase inicial do percurso existencial do sujeito lírico, ainda não marcada pelos sinais da desventura.

É certo que também nele se encontra uma referência à *experiência*, factor obsidiante para Camões que se lhe refere em variadíssimos pontos da sua obra quer lírica, quer épica. Porém, a *experiência* a que neste poema se alude (a ser a *experiência* capitalizada pelo *eu* poético) [38] é tão somente aquela que é possível ter numa fase da vida ainda não obscurecida pelo sofrimento, quantas vezes desnecessário e gratuito, que, precisamente por se apresentar com essas características, *desatina e faz doer*; é a *experiência* possível numa altura da vida em que a confiança é ainda grande, por se acreditar que tudo é concretizável graças à vontade própria, desconhecendo-se o poder de que podem ver-se investidos a *Fortuna e o duro Fado*.

Este soneto cumpre, pois, os objectivos traçados em «*Eu cantarei de amor tão docemente*», isto é, trata-se de um poema dedicado ao Amor e à dama que o faz despertar, e que está em perfeita consonância com a atitude de auto-confiança demonstrada pelo sujeito lírico nesse texto proemial.

Em «*Quem quiser ver d'Amor ua excelência*» está patente uma promessa de perene fidelidade a uma dama que, contrariamente ao usual, é fonte de *ventura* e não de desespero. Como tal , todos os que desejarem observar uma conduta amorosa requintada e exemplar, devem atentar no relacionamento modelar que o sujeito poético mantém com o objecto da sua paixão, pois nem a distância, nem a ausência, nem as provações alterarão a imperturbável

---

38. A utilização que fazemos de um discurso hipotético justifica-se pela ambiguidade semântica que existe, a nosso ver, no último verso da primeira quadra. De facto, a preposição «*por*» pode assumir um valor causal, mas pode igualmente revestir-se de valor final. No primeiro caso, entender-se-ía que a *ventura* do sujeito lírico advém da *experiência* amorosa por si angariada; no segundo, o substantivo *experiência* não se reportaria à vivência do *eu*, mas sim ao destinatário potencial do soneto sugerido pelo pronome relativo «*Quem*».

constância sentimental do amante que, até mesmo no momento angustioso da morte, jura mostrar-se perseverante na sua paixão:

Quem quiser ver d'Amor ua excelência
onde sua fineza mais se apura,
atente onde me põe minha ventura,
por ter de minha fé experiência.

Onde lembranças mata a longa ausência,
em temeroso mar, em guerra dura,
ali a saüdade está segura,
quando mor risco corre a paciência.

Mas ponha-me Fortuna e o duro Fado
em nojo, morte, dano e perdição,
ou em sublime e próspera ventura;

Ponha-me, enfim, em baixo ou alto estado;
que até na dura morte me acharão
na língua o nome, n'alma a vista pura.

Na primeira quadra do texto, o emissor lírico formula um convite dirigido a um destinatário, apenas identificado por meio do pronome relativo «Quem» (e por isso não o incluímos no grande grupo dos sonetos interpelativos), que permanece assim indiscriminado. Com tal convite, pretende-se que o destinatário tome a conduta do «eu» poético como modelar e, subentende-se, a imite. O procedimento adoptado, sem ser original [39], acentua a exemplaridade do comportamento amoroso do actante principal do texto, apresentando-se este perante os potenciais destinatários (entre os quais se inclui o próprio leitor) como um ser dotado de uma sabedoria em questões de paixão que bem pode ser útil a qualquer um.

As restantes estrofes do soneto costumam ser interpretadas como prodigalizando diversas provas que garantem o valor da atitude de fidelidade que o sujeito lírico mantém face à mulher amada, e que, dada a sua qualidade, mais reforçariam o papel modelar que ele se atribui a si próprio. É nesta linha que Faria e

---

39. Atente-se, por exemplo, nos sonetos números CCXLVIII e CCCXXXVII de Petrarca, nos quais é usado o mesmo tipo de construção sintáctica (PETRARCA, s.d.:312 e 420).

Sousa comenta o texto [40] e nela parece também inserir-se Hernâni Cidade (1992: 128) quando, ao filiar este soneto naquele de Petrarca que tem como primeiro verso «*Ponmi ove'l sole occide i fiori et l'erba,*», diz: «Em Petrarca não podia deixar de ser formulado como hipótese o que **em Camões teria de ser dado como realidade já vivida.**» (destacados nossos).

Parece-nos, porém, que tanto na segunda quadra, como nos dois tercetos o sujeito lírico não apresenta provas de uma constância demonstrada em situações já vividas por si. Se atentarmos na segunda quadra com cuidado, verificamos que não há nela nenhuma marca formal explícita da presença do «eu». Assim, ao invés de explorar as minúcias dos seus estados de alma e de os transcrever poéticamente, o emissor parece antes enunciar uma máxima de conduta ainda não experimentada pessoalmente, e que se resumiria no princípio de que «a lembrança de um amor ausente é alimentada pela saudade». Não que o sujeito poético tenha tido oportunidade de comprovar esta máxima na prática (caso em que não hesitaria com certeza em ver-se directamente implicado naquilo de que fala), mas toma-a como altamente provável.

Uma interpretação operada neste sentido permite compreender o emprego da conjunção adversativa «*Mas*» que abre o primeiro verso do primeiro terceto. Em ambos os tercetos, aliás, não se descrevem situações passadas; antes se lança um desafio à «*Fortuna*» e ao «*duro Fado*», incitando-os a pôr à prova a constância do poeta. Por meio do recurso às conjunções disjuntivas («*ou...ou*»), o emissor lírico enumera sumariamente as mais graves circunstâncias que imagina que a vida lhe poderá vir a proporcionar, para concluir que não capitulará perante nenhuma delas.

Não se trata, portanto, de um texto que fale das «*verdades puras*», mas dos «*defeitos*» prodigalizados pela ingenuidade da juventude. Daí o abismo semântico que o afasta dos que comentámos até este ponto.

Um outro soneto que se particulariza relativamente aos restantes é o que tem por *incipit* «*Presença bela, angélica figura*».

---

40. No comentário à segunda quadra do soneto, escreve Faria e Sousa: «Dize que siendo la ausencia, y los horribles trabajos, ordinariamente causa de olvidarse mucho lo passado gustoso ó querido, él ausente, y padeciendo tormentas maritimas, y expuesto a la muerte con las armas en las manos en duras batallas, no se puede olvidar de sus amores.» (FARIA E SOUSA, 1972: 326)

Com efeito, se é verdade que na obra lírica de Camões abundam os textos que, como este, são descritivos da dama; se não se pode negar que o processo compositivo neste empregue também não é único [41]; há, contudo, que reconhecer que neste, a observação do objecto amado a partir da qual é feita a descrição, se apresenta como decorrendo concomitantemente ao momento de produção do texto (ainda que o tempo presente que é usado no último terceto assuma o valor de uma espécie de *presente histórico*).

Trata-se de um poema em que o sujeito da enunciação descreve hiperbolicamente a beleza de uma determinada dama que pretende homenagear e cujos atributos o trazem extasiado e rendido. Por consequência, ele adopta uma atitude nitidamente encomiástica da mulher amada.

A estrutura apresentada pelo soneto é simples e repete-se (como veremos) em diversos outros que versam a mesma temática: as quadras e o primeiro terceto traçam um retrato, e só nos últimos três versos o sujeito lírico o remata, indicando quais os efeitos que uma tão grande beleza produz em si:

Presença bela, angélica figura,
em quem, quanto o Céu tinha, nos tem dado;
gesto alegre, de rosas semeado,
entre as quais se está rindo a Fermosura;

olhos, onde tem feito tal mistura
em cristal branco o preto marchetado,
que vemos já no verde delicado
não esperança, mas enveja escura;

brandura, aviso e graça, que aumentando
a natural beleza cum desprezo,
com que, mais desprezada, mais se aumenta;

são as prisões de um coração que, preso,
seu mal ao som dos ferros vai cantando,
como faz a sereia na tormenta.

---

41. Dando conta do carácter típico deste tipo de construção dos sonetos, Faria e Sousa escreve: «Destos Sonetos continuados [quiero dezir, que contiene uno una *(sic)* sola clausula, por no fenecer conceto asta el ultimo verso] ay en mi P. algunos;» (FARIA E SOUSA, 1972: 238)

Partindo sempre da mesma estrutura sintáctica que assenta na acumulação de sintagmas nominais (que constituem os subtemas eleitos para traçar o retrato da dama) expandidos por meio de orações relativas que, a par dos adjectivos, consubstanciam os caracterizadores dos referidos subtemas, o soneto desenvolve-se numa única frase em leque, cujo sintagma verbal se encontra apenas no último terceto.

As metáforas hiperbólicas usadas ao longo da descrição não espantam pelo seu carácter inusitado; pelo contrário, inscrevem-se na mediania do lugar comum poético que explora as potencialidades das construções em quiasmo («*Presença bela, angélica figura*») ou das antíteses presentes em sintagmas contíguos («*em cristal branco o preto marchetado*» ou «*com que, mais desprezada, mais se aumenta;*»), através das quais se pinta a graça de uma mulher de olhos escuros[42]. Assim também o remate dado ao texto não é dos mais surpreendentes, apenas se destacando o recurso à metonímia («*coração*») que contribui para diminuir o grau de implicação do sujeito lírico no processo de sujeição descrito, tornando o texto mais simbólico, o que é reforçado por meio da comparação contida no último verso e que aproxima o canto do poeta do canto das sereias que «con su musica aplacan las tormentas maritimas» (Faria e Sousa, 1972: 239). Tal como estas, também o sujeito lírico usa o seu canto para procurar minorar o *mal* que lhe provoca a observação da mulher amada que o traz preso com o seu encanto, como se de *ferros* se servisse.

Com este soneto regressamos, pois, ao convívio com poemas que configuram o Amor como uma experiência que já quase nada tem a ver com o sentimento de arrebatada confiança professada naquele que comentámos imediatamente antes. O Amor volta a conectar-se com o engano, a desilusão, o desespero. É como se, uma vez experimentada na prática a vivência desse sentimento forte, toda a confiança se convertesse numa decepção que exclui qual-

---

42. Este facto não constitui também novidade de monta pois a obra de Camões está pejada de todo o tipo de «olhos». A este proposito, leia-se o que escreve HERNÂNI CIDADE (1992: 165): «Os olhos -já o dissemos- são invocados a todos os pretextos, brilham de todas as cores, perturbam com todos os encantos. Há olhos *graves e serenos, que dão flores à terra e ao céu estrelas*; azuis, *a melhor cor por que a gente se perde*; há-os verdes (...) Mas também há olhos pretos (...) Até aparecem na *Lírica* olhos que ninguém tem sabido dizer como são — *olhos gonçalves*...».

quer hipótese de felicidade, a não ser que esta se apresente sob o signo do engano.

Dentre os sonetos que classificámos como *sonetos confessionais*, alguns ilustram esta última esperança de experimentar a felicidade através da ilusão, quer ela se apresente sob a forma de sonhos, quer como devaneios do espírito. Estão neste caso os sonetos números 100 «*Quando de minhas mágoas a comprida*»; 110 «*Na desesperação já repousava*»; e 123 «*Doce sonho, suave e soberano*». No primeiro e no último, o engano surge como consequência directa do sonho ocorrido durante o sono do emissor lírico; no segundo, a ilusão provém de um desvario da imaginação desperta.

Em «*Quando de minhas mágoas a comprida*», o sujeito da enunciação narra admiravelmente no curto espaço do soneto acontecimentos que o fazem passar do sofrimento à ventura para logo se ver novamente afectado por aquele. Quando, vencido pelo cansaço que lhe provoca o constante reflectir sobre as suas desventuras, o emissor consegue adormecer, vê a sua mágoa ser momentaneamente suplantada pela aparição daquela que em vida mais não foi que uma sombra para ele; porém, no momento em que pretende perpetuar o instante fugaz da felicidade, acorda, tomando consciência de que essa felicidade, mesmo breve, lhe é negada:

Quando de minhas mágoas a comprida
maginação os olhos me adormece,
em sonhos aquel'alma me aparece
que para mim foi sonho nesta vida.

Lá nua soïdade, onde estendida
a vista pelo campo desfalece,
corro par'ela; e ela então parece
que mais de mim se alonga; compelida.

Brado: -Não me fujais, sombra benina!
Ela (os olhos em mim cum brando pejo,
como quem diz que já não pode ser),

torna a fugir-me; e eu, gritando: -Dina...
antes que diga mene, *acordo, e vejo*
que nem um breve engano posso ter.

O soneto constrói-se a partir da duplicidade de sentidos de que é portador o vocábulo «*sonho*»: na realidade, o termo aparece empregue primeiro para designar «a actividade involuntária produzida durante o sono» e depois «uma ideia quimérica alimentada pela imaginação vã». Está assim instituída a ambiguidade poética, já que o que o soneto parece querer transmitir é a ideia de que «los sueños querian hazer que pareciesse real, lo que en la misma realidad pareciò sueño» (Faria e Sousa, 1972:145). Daí o sentimento de frustração do sujeito poético que se apercebe da dupla contradição contida no sucesso narrado.

Apesar da lucidez com que é encarada a substância deste meio para atenuar o sofrimento amoroso, ele aparece reincidentemente na lírica. O soneto «*Doce sonho, suave e soberano,*» é outro em que o mesmo expediente é usado.

Ancorado numa estrutura bipartida, o poema desenvolve a temática da oposição entre a realidade e o sonho, com nítida preferência por este último. Nas duas quadras, o emissor lírico multiplica-se em exclamações de regozijo motivado por um sonho que tivera, expressando de maneira reiterada o desejo de permanecer no engano pois, se bem que tal sonho lhe tenha propiciado momentos inesquecíveis de bem-aventurança, ele sabe-o enganoso. Os tercetos tomam como foco de análise o «*sonhador*» que tece o comentário sobre o que lhe sucedeu para concluir que, perante a negra vivência que a realidade lhe proporciona, bom é que do sono lhe advenha algum prazer:

Doce sonho, suave e soberano,
se por mais longo tempo me durara!
Ah! quem de sonho tal nunca acordara,
pois havia de ver tal desengano!

Ah! deleitoso bem! ah! doce engano!
Se por mais largo espaço me enganara!
Se então a vida mísera acabara,
de alegria e prazer morrera ufano.

Ditoso, não estando em mim, pois tive,
dormindo, o que acordado ter quisera.
Olhai com que me paga meu destino!

Enfim, fora de mim, ditoso estive.
Em mentiras ter dita razão era,
pois sempre nas verdades fui mofino.

O último soneto que integra este grupo — «*Na desesperação já repousava*»- combina os processos utilizados nos dois anteriores: as quadras têm uma estrutura narrativa, como a que está presente nas quadras do soneto «*Quando de munhas mágoas a comprida*»; os tercetos são mais explicitamente líricos, contendo também o comentário do sujeito poético ao que acabara de narrar.

O carácter narrativo das quadras advém-lhes sobretudo da inscrição no tempo do episódio que é contado. Para além disso, é através da oração subordinada temporal presente no quinto verso que, também neste poema, se institui a temática da clivagem que se opera entre o real e o imaginado. Assim, é-nos dito que, tendo o poeta encontrado enfim a paz na apatia, a imaginação vem despertá-lo para a hipótese de algum bem poder ainda estar-lhe reservado. Apesar de saber que tal hipótese não passa de uma vã promessa do «*coração*», o sujeito lírico exprime o desejo de que o seu engano perdure:

Na desesperação já repousava
o peito longamente magoado,
e, com seu dano eterno concertado,
já não temia, já não desejava;

quando ua sombra vâ me assegurava
que algum bem me podia estar guardado
em tão fermosa imagem, que o treslado
n'alma ficou, que nela se enlevava.

Que crédito que dá tão fàcilmente
o coração àquilo que deseja,
quando lhe esquece o fero seu destino!

Oh! deixem-me enganar, que sou contente;
que, posto que maior meu dano seja,
fica-me a glória do que imagino.

O que importa basicamente concluir do comentário que foi feito a estes três sonetos, é que em todos eles, mesmo que exprimindo o comprazimento na ilusão, o poeta não deixa de mostrar a sua lucidez implacável. Como muito bem observou Maria Vitalina Leal de Matos (1981: 357), «estes poemas narram menos o engano que a consciência do engano e do que aí há de erro, de alienação do homem em relação a si próprio e à realidade».

A consciência é apanágio de um indivíduo reflexivo; ela permite analisar, interpretar e comentar a(s) realidade(s) sobre a qual(ais) incide. E o mais natural é que quem demonstre ter uma tão lúcida consciência da sua situação enquanto sujeito vivendo num mundo em que imperam as ideias do desconcerto e da alogicidade se apresente aos outros como um «*modelo a seguir*».

Dentre os sonetos que convencionámos classificar como *sonetos confessionais*, seleccionámos três em que o enunciador se reserva a si próprio esta função exemplar. Falamos dos sonetos números 89, «*Pois meus olhos não cansam de chorar*»; 93, «*Conversação doméstica afeiçoa*»; e 94, «*Despois que quis Amor que eu só passasse*».

Em todos é adoptado um discurso que se inscreve no *genus deliberativum*, embora a este nível se possa estabelecer uma espécie de gradação entre eles, gradação essa que tem a ver com a forma mais ou menos clara como o sujeito poético assume a sua função de conselheiro. Assim, partindo do menos para o mais evidente, temos em primeiro lugar o soneto «*Conversação doméstica afeiçoa*», em que não surge nenhuma referência explícita ao papel modelar assumido pelo sujeito da enunciação; em segundo, o poema «*Pois meus olhos não cansam de chorar*», no qual se admite que o padecimento do poeta pode servir de lenitivo à dor dos outros; e finalmente o texto «*Despois que quis Amor que eu só passasse*», que muito nitidamente se assume como «*exemplário para a gente*».

A voz enunciadora de cuja responsabilidade são os discursos produzidos nos três poemas apresenta-se sempre detentora de um grau forte de credibilidade decorrente dos mesmos motivos que dissemos justificá-lo relativamente ao *soneto-prólogo* «*Enquanto quis Fortuna que tivesse*».

Lauseberg (1982: 89) define o *grau elevado de credibilidade* como pertencendo «ao partido que representa uma opinião partidária que, de antemão, está de acordo com a opinião do juiz». No caso em apreço, o(s) juiz(es) dos argumentos expostos nos sonetos são os potenciais leitores que tinham sido caracterizados no soneto proemial já referido como aqueles que são «iniciados» nas questões amorosas e que estão, portanto, em situação de entender o canto do poeta na proporção dos conhecimentos que dessas questões possuam.

Perante este *leitor-modelo* a quem é exigida (logo no poema de introdução aos sonetos) comprovação real e testemunhada dos conhecimentos que detém como condição essencial para com-

preender os versos do poeta, o sujeito lírico mais uma vez se apresenta como aquele que escreve «*a longa história de* [seus] *males*», aquele que vai «*desvarios em versos concertando*», não «*por fazer delicadas escrituras*», mas antes não falando «*senão verdades puras / que* [lhe] *ensinou a viva experiência*».

Embora a pretensão de fazer derivar o exercício de criação poética das experiências amorosas vivenciadas pelo «eu» poético não passe de uma declaração de intenção, afirmações como as contidas nos versos que atrás reproduzimos destinam-se indubitavelmente a dotar de maior credibilidade o discurso do poeta. Este não se apoda a si próprio de honesto e experiente, estratégia cujo efeito poderia ser o de despoletar a desconfiança do destinatário dos versos; o expediente retórico-discursivo usado permite-lhe assim afirmar-se como detentor de um *éthos* (Maingueneau, 1993: 138) forte que mais uma vez se encontra ligado ao exercício da palavra e não a características do indivíduo real, excluindo, pois, qualquer interpretação biografista. É, no entanto, através deste processo que o sujeito lírico se afirma textualmente como um modelo a seguir.

Seguindo a ordem que no início deste comentário indicámos, é possível afirmar que no soneto «*Conversação doméstica afeiçoa*» o sujeito enunciador traça, nas quadras, um quadro de características válidas atemporalmente e onde é explanada uma situação que não se assume como relativa apenas ao poeta, mas a qualquer pessoa; de facto, a familiaridade decorrente de relações próximas e constantes pode despertar entre qualquer indivíduo quer a amizade pura e simples, quer o amor. Se os sentimentos assim gerados são retribuídos com desdém e falsidade, é costume que, pela sua própria natureza, o amor e a amizade tendam a desculpar e até mesmo a ignorar as faltas cometidas contra si. Só nos dois tercetos o sujeito poético pessoaliza as afirmações generalizantes que faz nas quadras, dizendo que elas não resultam de especulações da sua lavra, antes são o produto da sua dura experiência:

Conversação doméstica afeiçoa,
ora em forma de boa e sã vontade,
ora d'ua amorosa piedade,
sem olhar qualidade de pessoa.

Se despois, porventura, vos magoa
com desamor e pouca lealdade,
logo vos faz mentira da verdade
o brando Amor, que tudo em si perdoa.

Não são isto que falo conjecturas,
que o pensamento julga na aparência,
por fazer delicadas escrituras.

Metido tenho a mão na consciência,
e não falo senão verdades puras
que m'ensinou a viva experiência.

Há uma nítida diferenciação entre os processos retórico--discursivos empregues nas quadras, por um lado, e nos tercetos, por outro. Nas quadras, a implicação textual do sujeito da enunciação na teoria que é exposta é reduzida, para não dizer nula: o recurso ao pronome pessoal de segunda pessoa do plural («*vos*») parece querer afastá-lo. E no entanto, do ponto de vista dos implícitos pragmáticos do discurso, quem assim fala, só pode fazê-lo com conhecimento de causa. Por outro lado, é este um processo evidente que atesta sobre a pretensão que o sujeito poético tem de, como dissemos antes, se apresentar como detentor de um *grau elevado de credibilidade*, pois deste modo expõe um ponto de vista que previamente sabe ser partilhado pelo juiz do seu discurso.

Nos tercetos, contrariamente ao que ocorre nas estrofes precedentes, o sujeito da enunciação aparece fortemente implicado no texto, procedendo a um exercício de auto-credibilização com o duplo objectivo de justificar as afirmações feitas anteriormente e, decorrente deste, de apresentar a sua vivência pessoal como fonte de experiência para os outros. Por isso, as suas «*escrituras*», quer dizer, os seus testemunhos não têm por base «*conjecturas*», mas são ditadas directamente pela sua «*consciência*» formada na escola da «*viva experiência*». A imagem contida no verso «*Metido tenho a mão na consciência*», de resto, não deixa dúvidas quanto à relação de imbricação que se pretende criar entre a *vida* e o *estilo*, assumindo-se este como porta-voz daquela e revestindo-se ambos de carácter exemplar.

No soneto «*Pois meus olhos não cansam de chorar*», a actividade poética surge igualmente como um processo que permite mitigar a dor do poeta e, dessa forma, minorar também a mágoa de todos os que eventualmente se venham a constituir como destinatários da sua mensagem.

Embora se verifique uma forte unidade de estilo em todo o poema, ele apresenta duas partes constitutivas bem delimitadas. Numa primeira parte (que engloba os seis primeiros versos), o

sujeito lírico dá conta das mágoas de amor que o dilaceram, mostrando-se desalentado e submisso em relação ao «*cego Amor*» que o guia a parte incerta. Na segunda parte, à qual se circunscrevem os restantes oito versos, o poeta afirma o poder lenitivo que os seus versos possuem para todos aqueles que tenham sido também tocados pelo Amor:

Pois meus olhos não cansam de chorar
tristezas, que não cansam de cansar-me;
pois não abranda o fogo em que abrasar-me
pôde quem eu jamais pude abrandar;

não canse o cego Amor de me guiar
a parte donde não saiba tornar-me;
nem deixe o mundo todo de escutar-me,
enquanto me a voz fraca não deixar.

E se nos montes, rios, ou em vales,
piedade mora, ou dentro mora Amor
em feras, aves, prantas, pedras, águas,

ouçam a longa história de meus males
e curem sua dor com minha dor;
que grandes mágoas podem curar mágoas.

É importante, antes de mais, reflectir sobre as relações intertextuais que mais uma vez se instituem entre este soneto e o soneto proemial «*Enquanto quis Fortuna que tivesse*»: também neste texto se defende que a eficácia do canto poético se fará sentir sempre e só na proporção da experiência do Amor que os destinatários demonstrem ter. Se no soneto inaugural se afirmava que «*...segundo o amor tiverdes,/tereis o entendimento de meus versos!*», neste sustenta-se que a dor do poeta diminuirá a dor daqueles em que «*...dentro mora Amor*». Mais uma vez, por este meio, o poeta iguala a sua condição à dos destinatários para melhor identificar as suas opiniões com as que eles possam defender.

De resto, como notou Faria e Sousa (1972: 133), «En este Soneto ay industriosamente un continuo juego de palabras para exprimir el que Amor hazia del Amante, trayendole a no ligeras pelotas de penalidades». Efectivamente, no texto combinam-se vários processos estilísticos que Aguiar e Silva (1971) identificou como característicos do Maneirismo literário — referimo-nos em concreto ao paralelismo sintáctico apresentado pelas duas orações

concessivas da primeira quadra e correspondentes subordinantes, ambas negativas, da segunda; à plurimembração dos versos do primeiro terceto; e, obviamente, aos já referidos múltiplos jogos de palavras. O soneto apresenta, pois, uma estrutura saturada de artifícios que, se podem fazer duvidar da veracidade do sofrimento que o inspirou, não deixam dúvidas sobre a mestria poética de Camões para compor «*a longa história de* [seus] *males*» através da qual pretende «*curar mágoas*» do «*mundo todo*».

Na hierarquia que previamente estabelecemos, o último dos três sonetos destacados — «*Despois que quis Amor que eu só passasse*» — é aquele (já o dissemos) em que o «eu» poético mais claramente se assume como «*modelo a seguir* ». Depois de recordar, nas duas quadras, os tormentos inauditos por que o fizeram passar o *Amor* e a *Fortuna*, o sujeito lírico apresenta-se a si próprio e aos seus versos como fonte de conhecimento exemplar, mais uma vez para aqueles que estejam sujeitos às mesmas forças que ele:

Despois que quis Amor que eu só passasse
quanto mal já por muitos repartiu,
entregou-me à Fortuna, porque viu
que não tinha mais mal que em mim mostrasse.

Ela, porque do Amor se aventajasse
no tormento que o Céu me permitiu,
o que para ninguém se consentiu,
para mim só mandou que se inventasse.

Eis-m'aqui vou com vário som gritando,
copioso exemplário para a gente
que destes dous tiranos é sujeita,

desvarios em versos concertando.
Triste quem seu descanso tanto estreita,
que deste tão pequeno está contente!

O «*Amor*» e a «*Fortuna*» são os dois agentes do sofrimento do sujeito poético, e por isso mesmo, como diz Faria e Sousa (1972: 14), «Son (...) los argumentos deste Soneto». Ambos aparecem personificados para assim lhes ser atribuída a responsabilidade por todos os infortúnios de que o emissor lírico hiperbolicamente se queixa. A hipérbole é, aliás, a figura que predomina nas quadras, nas quais o poeta, apesar de ter o cuidado de identificar o sofri-

mento dos outros com o seu próprio («*Despois que quis Amor que eu só passasse/**quanto mal já por muitos repartiu***», com destacados nossos) , se apresenta como aquele que tudo sofreu em maior grau («*o que para ninguém se consentiu/para mim só mandou que se inventasse.*»). Por este meio, ele não só se assegura de que as teses que defende são partilhadas por aqueles que o ouvem ou lêem, como se auto-atribui um *elevado grau de credibilidade* que lhe permite apresentar-se como «*exemplário para a gente*».

Esta apresentação é assumida de forma profundamente dramática: a escolha do advérbio «*eis*» para iniciar o primeiro verso do primeiro terceto permite ao poeta impor-se aos leitores como «*modelo a seguir*», quase como se estes o estivessem verdadeiramente a observar em acção.

O soneto termina com uma frase sentenciosa que aparece com a pretensão de valer como uma prova reconhecida de um conhecimento do mundo aplicável não só ao sujeito poético mas também aos outros (conclusão que o emprego do pronome indefinido «*quem*» ajuda a confirmar).

Assim, o poema apresenta uma estrutura que se assume como uma espécie de *entimema*, já que nele são expostos dois raciocínios narrativos, os quais são concluídos por meio de um *epifonema*: o Amor e a Fortuna atormentaram o poeta o mais que era possível (primeiro raciocínio); a sua vida e a sua obra poética são um exemplo para todos quantos se encontram sujeitos àquelas forças superiores (segundo raciocínio); o poeta encontra nessa certeza uma triste consolação (conclusão).

2.2.) *Os Sonetos Filosóficos*

Integrando o grande grupo dos *sonetos expositivo-argumentativos com função expressiva* surgem alguns em que o poeta, embora não abandonando a atitude confessional que é comum a todos os que incluímos nesta caregoria, procede a generalizações, procurando usar a sua experiência pessoal íntima para reflectir sobre alguns aspectos da condição humana em geral.

A este tipo de sonetos convencionámos chamar *sonetos filosóficos*. Sob esta designação figuram alguns dos sonetos camonianos mais conhecidos e apreciados pelo público leitor. Para além desta característica, estes textos têm em comum o facto de formarem um pequeno *corpus* em que é visível uma *intenção didáctica e pedagógica*, entendida em sentido lato.

Tal como sucedera a Petrarca[43] (o modelo por excelência no qual se encontra a origem de um processo de imitação por parte dos seus seguidores, que não se confina ao nível do *stilus*, mas se estende também ao da *vita*), Camões demonstra possuir uma consciência muito nítida de que a sua época era uma época de mudança e renovação dos códigos culturais e, por consequência, também literários. Os contornos do mundo tal como era conhecido até então já não são mais os mesmos, alteraram-se, e acompanhando essas alterações, a inteligência crítica do homem, bem como as palavras por meio das quais ela se pode fazer notar, procuram alcançar novas abrangências que expressem concepções diferentes do mundo e da vida.

É assim compreensível que, no campo estritamente literário, ganhe relevo um tipo de poesia em que figurem alguns recursos retórico-estilísticos que dotam o discurso das características próprias à consecução dos almejados objectivos *educativos*. O movimento humanista, aliás, de que Camões é obviamente devedor, «impõe modelos históricos, acções e ditos exemplares» (Soares: 1991: 379) como forma de instituir a educação pelo paradigma enquanto via eficaz da formação do pensamento e da capacidade de expressão (*ibidem*: 380). Daí o advento de uma *literatura de sentenças* cujo fim último é, partindo da reflexão sobre as *coisas* em mudança, instituir a nova ordem.

Em Camões, este tipo de *literatura exemplar* adquire, no que aos sonetos diz respeito, duas dimensões fundamentais: uma, de que já falámos no apartado anterior deste trabalho, é aquela que se prende com a pretensão evidenciada pelo sujeito lírico de se apresentar como *modelo a seguir*; a outra está precisamente conectada com os poemas sobre os quais nos debruçaremos agora, os quais se fundam em determinados processos retórico-discursivos que se encontram ao serviço de uma forma particular de especulação sobre as realidades e problemáticas atinentes não só ao sujeito lírico, mas à Humanidade em geral. Tais raciocínios especulativos tomam por base um discurso globalmente argumen-

---

43. Relativamente à capacidade de reconhecer a alteridade do processo histórico, sustenta Aguiar e Silva (1986: 406-407): «É Petrarca (1304-1347), todavia, quem primeiro exprime a consciência de que o seu tempo encerra um ciclo da história da cultura — um ciclo de decadência e de trevas — e inicia um novo ciclo — um ciclo de esplendor, que era o retorno da grandeza de Roma».

tativo que atesta a influência de princípios retóricos herdados da antiguidade clássica.

Nos sonetos que catalogámos como *filosóficos* é de notar a presença de certas *figurae elocutionis* e *figurae sententiae* (Lausberg, 1982: 165 e ss.), denunciando o carácter eminentemente retórico destes textos, cujo funcionamento pragmático se institui como modelar, numa perspectiva pedagógico-didáctica, já que através deles o sujeito poético pretende *ensinar* o destinatário a entender a(s) realidade(s) que se lhe depara(m).

É particularmente evidente nestes sonetos a presença de *figuras de acumulação pormenorizante* (*ibidem*:218) e de *figuras de acumulação argumentante* (*ibidem*: 219). Exemplo do primeiro caso é o famoso poema que tem por *incipit* o verso «*Amor é um fogo que arde sem se ver*»; quanto aos textos em que se identificam *figuras de acumulação argumentante*, é conveniente desde já dividi-los em duas subcategorias: os exclusivamente filosóficos e os que combinam a reflexão filosófica com uma atitude confessional.

O soneto «*Amor é um fogo que arde sem se ver*» é um poema que tecnicamente se desenvolve como *poesia de definição* [44]. Como afirma Maria do Céu Fraga, «trata-se, no caso da poesia de definição, de definir as novas colorações que tingem a língua literária e de preencher com a força da novidade conceptual uma língua poética exaurida» [45]. Obviamente, estes textos não pretendem apresentar definições dotadas de um elevado grau de univocidade semântica, a fim de evitarem a ambiguidade inerente aos signos definidos; pelo contrário, neles os poetas jogam com o sentido metafórico dos vocábulos escolhidos para a explicação dos termos a definir.

Concretamente, no caso deste soneto camoniano, o poeta procura definir o *Amor*, ao longo dos primeiros onze versos, por meio de outras tantas proposições lapidares, contendo cada uma

---

44. Christopreer Mauser, no estudo que dedica à poesia de definição na literatura peninsular — «*Hacia una tipología de las «definiciones» en la poesia de los siglos XVI y XVII*» — cita o soneto camoniano em causa, referindo que ele apresenta características de vários dos tipos que o autor propõe para a classificação das *definições*.

45. A afirmação foi proferida no decurso de uma comunicação apresentada à *VI Reunião Internacional de Camonistas*, cujo título é «*A Poesia de Definição e de Catálogo nas* ***Rimas*** *de Camões*», ainda não publicada, mas gentilmente cedida pela autora em versão fotocopiada.

delas uma metáfora e a respectiva negação dessa mesma metáfora, o que traduz o carácter paradoxal do termo em causa. Esta estrutura perfeitamente paralelística é abandonada no último terceto, o qual contém uma interrogação retórica que, para além de reiterar a suprema contradição inerente ao *Amor*, prolonga a reflexão até à própria natureza humana, que não é menos incompreensível e paradoxal:

Amor é um fogo que arde sem se ver,
é ferida que doi, e não se sente;
é um contentamento descontente,
é dor que desatina sem doer.

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

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

Mas como causar pode seu favor
nos corações humanos amizade,
se tão contrário a si é o mesmo Amor?

Este soneto camoniano, que é muitas vezes indicado «como exemplo paradigmático do *soneto de definição*, e até das *definitiones amoris*» (Fraga, 1996:7), prodigaliza uma quantidade de metáforas oximóricas que, se por um lado acentuam o carácter contraditório da natureza do sentimento em causa, por outro deixam adivinhar as dificuldades sentidas pelo poeta em expressar o segundo termo da definição, a sua incapacidade para encontrar vocábulos ou perífrases curtas que correspondam semanticamente ao termo a ser definido. Talvez por isso a tentativa de definição seja abandonada ao cabo de onze versos, e ao carácter mais ou menos assertivo das quadras e do primeiro terceto, fruto de uma formulação impessoal e abarcante, se suceda a explanação da incompreensão manifestada pelo poeta perante aquilo que procura definir ou, o mesmo é dizer, o falhanço da tentativa de se apropriar do mundo através da palavra poética. Desta forma, o soneto de Camões constitui prova de que nem tudo pode ser definido, ao contrário do que postula a retórica ciceroniana.

E no entanto, os princípios da retórica clássica estão bem evidentes neste poema. A longa enumeração das propriedades do *Amor* apresentadas na primeira parte do poema constitui uma *acumulação pormenorizante e concretizante* (Lausberg, 1982:218), consistindo esta na diérese do pensamento inicial em vários pensamentos parciais coordenados assindeticamente que surgem como *isocolo*. Esta figura, aliás, preside a toda a construção do soneto, já que podemos considerar estar em presença de um todo sintáctico composto por três partes em que se verifica uma correspondência em sucessão linear de proposições relacionadas entre si semanticamente (onze primeiros versos), acrescido de uma parte sintáctica marginal que se esquiva à regra do paralelismo (segundo terceto).

Cada uma das proposições anaforicamente iniciadas pelo verbo «*ser*» contém, como já dissemos, uma metáfora. O conjunto de todas elas põe em evidência as oposições inerentes à própria natureza do *Amor*, do qual se descrevem não tanto as características intrínsecas, mas sobretudo os efeitos que provoca em quem ama — daí o predomínio dos infinitivos substantivados sobre os substantivos propriamente ditos que figuram como segundos termos de comparação.

Em consequência do carácter contraditório das definições sucessivamente ensaiadas, pode concluir-se pela impossibilidade de apresentar uma definição lapidar do termo em apreço. E é precisamente neste ponto que reside a originalidade da estrutura deste texto que nos é dada pelo terceto final o qual, ao entrar em ruptura com a construção paralelística dos onze versos anteriores, permite aproximar todo o soneto duma perspectiva camoniana muito recorrente que é aquela que encerra «a noção da complexidade dos sentimentos, numa incompreensível *concordia discordans*» (Fraga, 1996: 8).

Os sonetos números 44, «*Ditoso seja aquele que sòmente*»; 58, «*A Morte, que da vida o nó desata*»; 104, «*Correm turvas as águas deste rio,*» e 166, «*Verdade, Amor, Razão, Merecimento*» constituem o grupo daqueles que considerámos exclusivamente filosóficos.

Em todos eles o sujeito lírico adopta uma atitude de prescrutação ansiosa do sentido da vida, da existência humana e da(s) realidade(s) em mutação, mas sem que as reflexões que faz se apliquem apenas ou preferencialmente ao seu caso pessoal. Igualmente, todos eles apresentam uma estrutura lógica dominada

por *figuras de acumulação argumentante*, dentre as quais assume particular relevo o *entimema* nos diversos esquemas de apresentação e de redução do *silogismo* previstos pela retórica clássica (Lausberg, 1982:219-223).

Por nos parecerem mais elucidativos dos processos de construção que pretendemos demonstrar, centraremos a nossa atenção particularmente no segundo e no último dos sonetos referenciados.

No texto que tem por *incipit* o verso «*A Morte, que da vida o nó desata*» assiste-se ao desenvolvimento de um raciocínio lógico que tem por fim último demonstrar a supremacia do *Amor* relativamente à *Morte*. O sujeito lírico sustenta que a *Morte*, habituada a pôr termo à vida, quisera igualmente destruir o sentimento amoroso, servindo-se para isso da *Ausência*, do *Tempo*, da *Razão* e da *Fortuna*, quatro elementos amplamente conhecidos como antagónicos ao *Amor*. Porém, se a *Morte* é tão poderosa que consegue separar a alma do corpo, o *Amor* é-o ainda mais pois é capaz de promover a consubstanciação de duas almas num só corpo, vencendo assim todas as forças adversas que a *Morte* usa para o aniquilar:

A Morte, que da vida o nó desata,
os nós, que dá o Amor, cortar quisera
na Ausência, que é contr'ele espada fera,
e co Tempo, que tudo desbarata.

Duas contrárias, que ua a outra mata,
a Morte contra o Amor ajunta e altera;
ua é Razão contra a Fortuna austera,
outra, contra a Razão, Fortuna ingrata.

Mas mostre a sua imperial potência
a Morte em apartar dum corpo a alma,
duas num corpo o Amor ajunte e una;

porque assi leve triunfante a palma,
Amor da Morte, apesar da Ausência,
do Tempo, da Razão e da Fortuna.

Perante este texto, um primeiro comentário se impõe: o conceito nele densamente explanado contraria até certo ponto a posição que o poeta assume relativamente ao Amor em vários outros sonetos, pois neste fica claro que se trata de um sentimento

capaz de se superiorizar a qualquer vicissitude com que se venha a defrontar.

Para provar tal tese, o emissor poético recorre a uma estrutura que segue uma lógica difícil e todavia irrefutável. Nos dois primeiros versos da primeira quadra é apresentado o *pensamento principal* do poema — a *Morte* pretende destruir o *Amor*; a segunda quadra, juntamente com os dois versos finais da primeira, contém as *rationes* que constituem as provas daquilo que se dissera. Contudo, daqui não decorre uma *conclusio* que siga a linha do *pensamento principal*. A conjunção adversativa que inicia o primeiro terceto justifica a introdução de um novo *pensamento principal* — o *Amor* triunfa sobre a *Morte* — que (e aqui reside a mestria de construção do texto) usa as mesmas *praemissae* do pensamento anterior, ao qual este se contrapõe, como prova. A conclusão desta trama lógica, expressa no último terceto por meio da oração final nele contida, é, agora sim, o resultado do raciocínio efectuado, o qual, como apontámos, desenvolve não um mas dois *pensamentos principais* antagónicos.

O volte-face a que os argumentos são sujeitos a partir do primeiro terceto é preparado e possibilitado pelo emprego do mais-que-perfeito do indicativo do verbo «*querer*», utilizado com valor hipotético, e que está presente no membro de frase que encerra o primeiro *pensamento principal* («*A Morte, que da vida o nó desata,/os nós, que dá o Amor, cortar* ***quisera***», com destacados nossos).

A técnica da disseminação/recoleção de elementos patente no soneto ajuda a perceber como é que as mesmas *rationes* servem para provar simultaneamente os dois *pensamentos principais* que se opõem entre si.

Assim, em virtude desta ossatura lógica que suporta o texto, este assume uma dimensão meditativa, crítica e filosófica sobre as controvérsias atinentes à complexa realidade circundante.

Quanto ao soneto «*Verdade, Amor, Razão, Merecimento*», pode afirmar-se que ele encerra uma reflexão de índole indiscutivelmente especulativa em volta da condição humana. Sendo um soneto que se «inclui na estética maneirista, desde o primeiro quarteto» (Azevedo Filho, 1989: 1000, tomo II), nele é desenvolvida a temática da dúvida metódica perante as incongruências da vida, transparecendo a tendência do homem maneirista para se refugiar numa «posição de recolhimento espiritual e de fé» (*idem, ibidem*) para

assim fazer face ao vazio deixado por aquilo que o experimentalismo e o racionalismo explicam mal ou não conseguem de todo explicar.

O emissor poético considera que os valores positivos da *Verdade*, do *Amor*, da *Razão* e do *Merecimento* são capazes de dar sentido à vida de qualquer um. No entanto, essa mesma vida é governada precisamente pelos valores opostos: *Fortuna*, *Caso*, *Tempo* e *Sorte*. Perante esta constatação, a inteligência humana procura entender as causas de tal desconcerto, embora a única conclusão a que chegue seja a de que nem todos os mistérios da vida estão ao seu alcance. Ainda assim, nesta luta em busca do sentido das coisas, é preferível fiar-se na experiência do que no saber livresco, pois aquela vem muitas vezes alterar concepções tidas como verdadeiras (e vice-versa) por este. Mas ainda a melhor solução é ter fé e, logo, socorrer-se dela para procurar uma razão para as sem-razões da existência:

Verdade, Amor, Razão, Merecimento,
qualquer alma farão segura e forte;
porém, Fortuna, Caso, Tempo e Sorte,
têm do confuso mundo o regimento.

Efeitos mil revolve o pensamento
e não sabe a que causa se reporte;
mas sabe que o que é mais que vida e morte,
que não o alcança humano entendimento.

Doctos varões darão razões subidas,
mas são experiências mais provadas,
e por isso é milhor ter muito visto.

Cousas há i que passam sem ser cridas
e cousas cridas há sem ser passadas,
mas o milhor de tudo é crer em Cristo.

Na primeira quadra é colocada uma questão de índole intelectual que o emissor lírico propõe como ponto de partida para as reflexões explanadas nos versos subsequentes. Trata-se de ponderar sobre a contradição existente entre o que seria justo e legítimo esperar e aquilo que na realidade acontece, quase sempre diferente do desejado. Esta fractura entre o plano ideal e o plano real é visível a nível do discurso graças à disposição formal antitética dos versos que constituem esta primeira estrofe. Efectivamente, o verso tetra-

membre que abre o soneto e que condensa todos os elementos positivos que garantiriam a segurança de qualquer indivíduo, encontra a sua correspondência contrária de forma perfeita no terceiro verso, o qual se apresenta como oximórico em relação ao primeiro.

Nos nove versos seguintes são apresentadas provas que fundamentam o pensamento enunciado na primeira estrofe. O *mundo* afigura-se tão *confuso* que se furta ao *humano entendimento*, considerando que o substantivo em questão «traduz sempre uma operação da inteligência, apreendendo analìticamente a verdade duma realidade do mundo físico ou moral» (Hernâni Cidade, 1968: 120) e que, portanto, ao não conseguir exercer esta capacidade, o homem vê afectadas as suas faculdades judicativa e decisória.

No primeiro terceto é formulado um outro argumento que se prende com as duas formas fundamentais de conhecimento: o conhecimento livresco associado à autoridade que os *doctos varões* personificam, e o conhecimento empírico proveniente das *experiências* e do *ter muito visto*.

As interpretações a dar à valorização deste último tipo de conhecimento em detrimento do primeiro podem ser múltiplas [46]. Na linha do raciocínio que vimos desenvolvendo, parece-nos que tal valorização é uma outra prova do desconcerto do mundo já que o

---

46. Aliás este passo do soneto revela-se de interpretação particularmente difícil, não sendo alheia a tal a diversidade de lições apresentadas pelos diferentes manuscritos e edições. Com efeito, os versos 10 e 11 suscitam um importante problema textual determinante para a interpretação do soneto. Segundo LEODRGÁRIO DE AZEVEDO FILHO (1989: 987-1001, tomo II), nas três fontes manuscritas em que se encontra o texto — *Cancioneiro de Cristóvão Borges*, *Cancioneiro de Luís Franco Correa* e *Manuscrito Apenso* — as lições destes versos são, respectivamente: «*mais são experiências mais provadas*», «*mas são experiencias mais prezadas*», «*mas são experiências mais provadas,*» e «*e por isto é milhor ter pouco visto*», «*e por isto é milhor ter pouco visto*», «*e por isto é milhor ter muito visto*».O próprio Leodegário de Azevedo Filho regista a variante «*mas são experiências [mal] provadas;/e, por isto, é milhor ter pouco visto*», justificando: «Todos os manuscritos usam o advérbio ...*mais*..., no lugar de ...*mal*..., por erro comum. de natureza conjuntiva. E a correcção aqui se faz por *emendatio ope conjuncturae*» (...) «A lição isolada de MA, que altera completamente o sentido do verso, com ...*muito*... no lugar de ...*pouco*..., não pode impor-se à lição conjunta de CrB e de LF, pois resulta de evidente inovação do copista, criando uma variante interna de todo recusável»(AZEVEDO FILHO, 1989: 991-992, tomo II). Costa Pimpão, seguindo a edição *princeps*, transcreve «*mas são experiências mais provadas,/e por isso é milhor ter muito visto*», e é segundo esta lição (que nos parece, aliás, em muito maior conformidade com a mundividência camoniana) que interpretamos o texto.

conhecimento erudito deveria decorrer ou ter por base o conhecimento experimental, em lugar de se apresentar como antagonista deste. Porém, o motivo que justifica a escolha enunciada no décimo primeiro verso vem explanada no início do segundo terceto através de um elaborado quiasmo que, como diz Faria e Sousa (1972: 343), transmite «estremada ponderacion y advertencia: que ay cosas ciertas y no creidas; y creidas siendo inciertas: y en este error no caen sino los que son poco experimentados porque vieron poco».

O último verso contém a *conclusio* da argumentação exposta ao longo de todo o soneto. Esta, todavia, não decorre logicamente do que acabara de afirmar-se e assim, em lugar de encontrarmos no início do verso uma conjunção conclusiva como seria de esperar, deparamos com uma conjunção adversativa («*mas*») que vem contrariar o sentido da argumentação anterior. Após fazer a apologia do conhecimento experimental, o emissor lírico opta por uma solução fideísta. O remate do poema torna-se deste modo inesperado, ambíguo e, por isso mesmo, imprevisível, bem ao gosto de Camões que surpreende sempre o leitor. Além disso, denota, como já afirmámos, uma inegável filiação na estética maneirista [47].

No interior do grupo dos *sonetos filosóficos* há cinco que se podem classificar sob a designação de *filosófico-confessionais*. Trata-se dos poemas números 19, «*Tempo é já que minha confiança*»; 20, «*Transforma-se o amador na cousa amada*»; 55, «*Sempre a Razão vencida foi de Amor*»; 87, «*Foi já num tempo doce cousa amar*» e 92, «*Mudam-se os tempos, mudam-se as vontades*».

Em todos eles perpassa uma atitude de inquirição desassossegada do sentido da vida que, embora com uma densidade ideológica que varia de soneto para soneto, adquire um pendor filosófico.

---

47. Nesta linha de pensamento escreve AGUIAR E SILVA (1971: 244-245): «Nesta perspectiva, a consciência do homem aparece dramàticamente dilacerada entre a experiência do real, a vivência do quotidiano, e uma crença que, aceite contra as razões dessas experiência e vivência, virá anular, no plano da fé, o escândalo do desconcerto do mundo. Esta solução fideísta, porém, não impede que o homem continue a sofrer o desconcerto do mundo no seu corpo, nos seus afectos e no seu entendimento, gerando-se assim uma dolorosa antinomia entre a experiência vital e a razão, por um lado, e os ditames da fé, por outra banda. Esta antinomia, e a consciência dividida que a suporta — **elementos caracterìsticamente maneiristas** —, exprimiu-as o poeta no soneto *Verdade, Amor, Razão, Merecimento*, em cujos tercetos avulta a oposição entre a experiência e a fé» (sublinhados nossos).

O que distingue estes sonetos dos que enquadrámos no capítulo dos exclusivamente filosóficos são as marcas explícitas da presença do «eu» que o seu discurso deixa transparecer. Isto significa que nestes o sujeito poético, muito claramente, ou parte da sua experiência concreta para dela retirar conclusões aplicáveis à humanidade em geral, ou toma premissas universais e as ilustra com o seu próprio caso. De qualquer forma, está bem patente nestes poemas a intenção de desenvolver raciocínios especulativos lógicos em torno de uma ideia, de uma constatação, de uma crença.

Exemplificativo do primeiro processo apontado é o soneto «*Foi já num tempo doce cousa amar*» que desenvolve um estilema da lírica camoniana: o que repousa sobre o par tópico do *bem passado* contraposto ao *mal presente*, do qual ressalta uma sensação de desengano.

Na primeira quadra, o sujeito lírico evoca o tempo em que experimentou a felicidade proporcionada por um amor protegido pela esperança. No entanto, nas estrofes que se seguem, o amante lamenta a brevidade do tempo bafejado pela felicidade ao qual se sucedem sempre abruptamente períodos de pena, dos quais, no entanto, não se deve espantar quem esteja atento ao desconcerto do mundo:

Foi já num tempo doce cousa amar,
enquanto m'enganava a esperança;
o coração, com esta confiança,
todo se desfazia em desejar.

Ó vão, caduco e débil esperar!
Como se desengana ua mudança!
Que, quanto é mor a bem-aventurança,
tanto menos se crê que há-de durar!

Quem já se viu contente e prosperado,
vendo-se em breve tempo em pena tanta,
razão tem de viver bem magoado.

Porém quem tem o mundo experimentado,
não o magoa a pena nem o espanta,
que mal se estranhará o costumado.

À enumeração das alegrias associadas à vivência pretérita, destina-se concretamente a primeira quadra na qual a presença do

«eu» lírico é bem evidente, quer através do emprego do pronome pessoal de primeira pessoa («*me*»), quer da sinédoque tópica «*coração*». Estas marcas discursivas serviram certamente a Faria e Sousa para proceder a uma interpretação biografista do soneto [48].

Tal interpretação, em bom rigor, não se pode estender aos restantes versos do texto, pois a partir da segunda quadra o sujeito lírico abandona o tom meramente confessional para optar por outro de talante mais filosófico. É assim que as marcas da sua presença no discurso se eclipsam para dar lugar a construções impessoais ou encimadas pelo pronome indefinido de significação englobante «*quem*».

As três frases exclamativas que se lêem na segunda estrofe funcionam como um comentário geral ao caso pessoal que acabara de ser exposto, aparecendo este sintetizado de forma lapidar nos versos 7 e 8 que exprimem a proporção inversa que se verifica entre a *bem-aventurança* e o tempo de que ela dispõe para se manifestar: «*Que, quanto é mor a bem-aventurança,/tanto menos se crê que há-de durar!*». Esta frase de dimensão aforística assume-se como a *propositio* do texto encontrada por meio de um raciocínio indutivo.

No primeiro terceto são apresentados factos comprovativos do que se afirma na *propositio*, instituindo-se simultaneamente o tópico da *mudança súbita* que, «associado a contrastes diversos, configura uma temática de cunho maneirista» (Azevedo Filho, 1987: 377, tomo I). Finalmente, o último terceto encerra a conclusão que se pode extrair duma argumentação deste teor: o que tem experiência do mundo não deve espantar-se com o seu desconcerto.

Como se vê, o texto apresenta uma estrutura que parece ter, como processo de raciocínio básico, a indução. Este tipo de pensamento permite ao sujeito lírico extrapolar da sua experiência pessoal para juízos de alcance filosófico, porque atinentes a problemas que afectam o homem em geral.

Tendo como temática base também o desconcerto do mundo, o soneto «*Mudam-se os tempos, mudam-se as vontades*» deixa

---

48. De facto, o comentarista da obra de Camões lê este soneto aparentando-o com o de Petrarca que começa «*Fu forse un tempo dolce cosa Amore*»: «y puede ser que como él le escribio despues de muerta su querida Laura, escribiesse mi P. este despues de fallecida su amada Natercia, ò Doña Catalina de Ataide, pues le empeçô de la misma suerte; aunque esto no es preciso» (FARIA E SOUSA, 1972: 168).

perceber uma construção assente no processo de raciocínio contrário ao que sobressai no soneto anterior. Se naquele o sujeito lírico passava do particular para o geral, neste adopta um pensamento de tipo dedutivo para concluir que se tudo é afectado pela mudança, ele próprio não se lhe pode furtar.

Todo o texto gira em torno de uma ideia fundamental: a da mudança total, cósmica, que faz com que tudo adquira constantemente propriedades diversas daquelas que a vontade deseja. Estas alterações projectam-se quer na realidade física circundante, quer na própria forma de sentir do sujeito poético. No entanto, o mais desconcertante de tudo, é que a própria mudança não se deixa enquadrar em nenhum esquema de previsibilidade, sendo ela também afectada por alterações constantes:

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.

Contìnuamente vemos novidades,
diferentes em tudo da esperança;
do mal ficam as mágoas na lembrança,
e do bem (se algum houve), as saüdades.

O tempo cobre o chão de verde manto,
que já coberto foi de neve fria,
e, em mim, converte em choro o doce canto.

E, afora este mudar-se cada dia,
outra mudança faz de mor espanto,
que não se muda já como soía.

Sendo dos mais conhecidos de Camões, este soneto dispensa uma análise detalhada. Frisaremos apenas que na sua estrutura, embora repouse também sobre *figuras de acumulação argumentante*, evidencia a presença de um raciocínio dedutivo.

Assim, na primeira estrofe o sujeito lírico defende o ponto de vista de que tudo muda, fazendo decorrer esta afirmação da descrição, em jeito proverbial, das várias mudanças parcelares observadas, as quais são apresentadas no texto por meio de quatro orações paralelas, articuladas entre si assindeticamente.

A natureza negativa das alterações referidas vem explicitada na segunda estrofe, acrescentando assim ao pensamento principal

uma qualidade que o especifica, isto é, se na primeira quadra nos era dito que «*todo o mundo é composto de mudança*», nesta sabemos que essa mudança é «*diferente*[s] *em tudo da esperança*».

É no primeiro terceto que se torna visível a dedução a que o poeta procede: se tudo em seu redor muda para pior, então a mudança também nele «*converte em choro o doce canto*». Esta seria a *conclusio* do pensamento explanado. Todavia, Camões leva-o mais além e em lugar de o texto seguir um esquema de entimema com anteposição das *rationes*, vem ao de cima a natureza dialéctica do pensamento camoniano que se traduz na sua obra pela abundância de conjunções adversativas ou outras que semanticamente adquirem o mesmo valor (como acontece neste caso). Tal procedimento, no caso vertente, acentua ainda mais essa consciência nítida que o sujeito lírico manifesta ter de que o mundo aparece afectado pelo desconcerto.

Pensamos que os exemplos que tratámos deixam claro que em qualquer um dos textos são de notar as estruturas retóricas atrás particularizadas, cujo funcionamento pragmático se institui como uma tentativa de compreensão e explicação das alterações profundas a que assistiram aqueles que viveram na época de Camões e que, consequentemente, sentiram necessidade de reequacionar filosoficamente o seu conhecimento do mundo. É certo que as estruturas retóricas referenciadas raramente são empregues na sua forma pura; torna-se mesmo assim útil reconhecer que a sua presença nestes sonetos lhes confere uma dimensão *tratadística* que os institui como modelares numa perspectiva de exemplo de *sonetos filosóficos*.

2.3) *Os Sonetos Evocativos*

Num conjunto relativamente copioso de sonetos camonianos que se enquadram nas características que definimos como típicas dos *sonetos expositivo-argumentativos com função expressiva*, o sujeito lírico, actante em torno do qual se estrutura o conteúdo destes textos, faz a palinódia de cenas ou acontecimentos da sua vivência passada. Estes são aqueles poemas a que chamámos *sonetos evocativos*. Todos eles têm em comum o facto de se constituirem como uma analepse relativamente ao momento da escrita.

Do ponto de vista temático, eles organizam-se em torno de quatro núcleos fundamentais: os evocativos da dama (n.os 18 e 90);

os evocativos da dor da partida/perda (n.os 37, 81 e 126); os evocativos de uma felicidade efémera passada (n.os 51, 66 e 111); e os evocativos das diversas fases da vida do «eu» lírico (n.os 46, 85, 99, 108 e 157). Alguns deles contêm referências a personagens e/ou episódios mitológicos (n.os 51 e 66); em todos eles é possível identificar uma perspectiva algo narrativa, embora nuns ela seja mais assumida do que noutros.

Aqueles sonetos em que mais claramente o enunciador se assume como um «narrador» de eventos passados iniciam-se geralmente por uma oração subordinada temporal (ou outras de valor equivalente) que tem por função enquadrar cronologicamente os factos a serem revelados, distanciando-os assim do momento em que são escritos.

Um exemplo claro do que acabámos de afirmar é o soneto n.º 99, *«No tempo em que viver de Amor soía»*. Neste poema, o sujeito lírico entoa a palinódia do seu passado sentimental, recordando o tempo em que, vivendo para o Amor, o ía experimentando por múltiplas e diferentes mulheres, alternando os períodos de paixão com outros de liberdade sentimental. Esta inconstância amorosa não resultava da sua vontade; antes dependia de forças superiores que pretendiam demonstrar-lhe que nem a mudança de mulher amada, nem a ausência momentânea e esporádica de paixão lhe trariam melhor sorte. Por isso, resignado, o sujeito lírico conclui que o Amor se serve dele para seu divertimento:

No tempo que de Amor viver soía,
nem sempre andava ao remo ferrolhado;
antes agora livre, agora atado,
em várias flamas vàriamente ardia.

Que ardesse num só fogo, não queria
o Céu, porque tivesse experimentado
que nem mudar as causas ao cuidado
mudança na ventura me faria.

E se algum pouco tempo andava isento,
foi como quem co peso descansou,
por tornar a cansar com mais alento.

Louvado seja Amor em meu tormento,
pois para passatempo seu tomou
este meu tão cansado sofrimento!

Na primeira quadra, que marca a distância que separa o momento em que o poeta relata a sua experiência da própria experiência vivida, a instância enunciadora produz uma asserção por meio da qual confessa a sua inconstância sentimental. Fá-lo utilizando para tal duas metáforas, uma mais, outra menos estereotipada («*em (...) flamas (...) ardia*» e «*andava ao remo ferrolhado*», respectivamente), e acentuando o carácter mutável das suas paixões através da construção paralela com sentido oposto dos dois membros que constituem o terceiro verso, bem como da antanáclase presente no verso «*em várias flamas vàriamente ardia*».

A antanáclase, a par do hipérbato, são as figuras, uma de elocução, outra de construção, que mais se destacam na segunda quadra, na qual o sujeito poético se exime da culpa da inconstância, assegurando simultaneamente que ela não lhe acarretava felicidade. Esta ideia de sofrimento aliado à mudança constante em termos afectivos é retomada metaforicamente no primeiro terceto, comparando-se o poeta a um «carregador que pousa o fardo para o poder retomar com mais alento» (Saraiva, 1980: 191).

A última estrofe funciona como um comentário interpretativo dos factos narrados nas estrofes anteriores; nela é abandonado o pendor narrativo visível nestas, e opta-se nitidamente por fechar a curta narrativa do passado com uma nota lírica, apresentando-se assim o texto dividido em duas partes complementares segundo o esquema «*narrativa evocativa; comentário*».

Estão organizados segundo um esquema semelhante mais cinco sonetos deste grupo, concretamente os n.os 18, 37, 46, 90 e 108. O primeiro e o último desta listagem, todavia, ainda que formalmente se apresentem divididos em duas quadras e dois tercetos, do ponto de vista da coerência do discurso estruturam-se de forma ligeiramente diferente.

Tomando como exemplo paradigmático o soneto «*Quando o Sol encoberto vai mostrando*», diremos que o seu conteúdo semântico aponta para uma organização em três quadras e um dístico final.

Sendo um soneto que apresenta como núcleo temático a evocação da dama, nele o sujeito enunciador dá conta das recordações que a melancolia dos fins de tarde lhe traz. Nesse exercício mental de retorno ao passado, ele evoca atitudes, comportamentos, gestos da mulher amada, para nos dois versos finais comentar as

relações que se estabelecem entre estas recordações passadas e a sua projecção na existência actual do «eu» lírico:

Quando o Sol encoberto vai mostrando
ao mundo a luz quieta e duvidosa,
ao longo d'ua praia deleitosa,
vou na minha inimiga imaginando.

Aqui a vi, os cabelos concertando;
ali, co a mão na face tão fermosa;
aqui, falando alegre, ali cuidosa;
agora estando queda, agora andando.

Aqui esteve sentada, ali me viu,
erguendo aqueles olhos tão isentos;
aqui movida um pouco, ali segura;

aqui se entristeceu, ali se riu;
enfim, nestes cansados pensamentos
passo esta vida vã, que sempre dura.

O soneto é um daqueles que, à semelhança do anteriormente comentado, apresenta no verso inaugural uma oração subordinada temporal, logo seguida de um complemento circunstancial de lugar. Cada um dos mecanismos, a seu modo, ajuda a confirmar a narratividade do texto em questão. É ainda nesta primeira quadra que são indicados os actantes do texto: o «eu» (ainda que omisso sintacticamente) e a dama, apodada de «*minha inimiga*».

Nos oito versos seguintes, esta mulher vai ser evocada pelo sujeito poético que, através dessa evocação, traça também o seu retrato. O retrato assenta invariavelmente em deícticos de lugar («*aqui*»; «*ali*»), usados alternadamente, sendo este processo abandonado somente no oitavo verso em que se utiliza um deíctico de tempo («*agora*»). Quer uns, quer outro introduzem sintagmas descritivos contendo subtemas e caracterizadores de significação antitética.

É a presença da técnica que se acaba de referir também no primeiro verso do segundo terceto que permite falar na existência de uma terceira quadra, não reconhecida pelo metro, que é rematada pelo dístico final. Este, como já referimos, abandona o tom narrativo e impõe-se como um comentário lírico ao que acaba de ser narrado, no qual o poeta lastima que os factos evocados façam parte de um passado feliz que se opõe ao momento presente em que a vida se afigura «*vã*» e longa.

Dentro deste grupo de sonetos, merece um particular destaque aquele que tem por *incipit* o verso «*Fiou-se o coração, de muito isento*». Trata-se de um poema que apresenta características estruturais interessantes na medida em que se divide em duas partes diferentes, apresentando-se a segunda como um *exemplum* retirado à mitologia.

A composição em questão tem propiciado numerosas elucubrações de cariz biografista que procuram interpretar à letra o seu significado[49]. Na verdade, neste texto (que apresenta como motivo temático a evocação de um amor passado efémero) o sujeito poético recorda o tempo em que se sentia seguro de si e livre de inclinações passionais funestas; porém, recorda também como essa certeza veio a ser abalada pelo surgimento de uma paixão que se sobrepôs à razão. As semelhanças do caso evocado com o episódio mitológico de que Hipólito foi protagonista levam o emissor lírico a comparar-se-lhe, concluindo que, através do sofrimento que lhe causou, o Amor se vingou do inocente Hipólito:

Fiou-se o coração, de muito isento,
de si, cuidando mal, que tomaria
tão ilícito amor tal ousadia,
tal modo nunca visto de tormento.

---

49. A interpretação biografista mais extrema desta peça é propiciada por JOSÉ HERMANO SARAIVA (s.d.: 158-160), o qual vê nela a confirmação dos amores que Camões teria simultaneamente alimentado pela esposa e pela filha de D. Francisco de Noronha. Este historiador não é, todavia, o único a incorrer em interpretações deste teor. FARIA E SOUSA (1972: 324), em consonância com a hipótese biografista, explica: «Pareceme escrito a averse enamorado de alguna parienta muy llegada. Dalo a entender aquello de *ilicito amor*: »e, mais adiante, «Mas lo que el P. quiere dezir es que viendose arrebatado deste ilicito amor, como no le podia resistir, y era entendido, y cuerdo, reconocia el riesgo en que andava, y era preciso que le atormentasse mucho el ver que por más que intentava echar de si este amor no podia; y quedava padeciendo irreparablemente dos tormentos, uno el que trae consigo el Amor por qualquier Dama no prohibida; otro de que si aspirava al logro deste amor, consiguiendole, quedaria pareciendo menos hombre racional, que irracional bestia; porque de las bestias es solamente propio el juntarse sin este reparo». Igualmente MARIA DE LURDES SARAIVA (1980: 172-173) sustenta: «O soneto refere-se aparentemente a uma experiência vivida por Camões, experiência que ele relaciona com o drama de Hipólito» e «A tese que explica o drama de Camões pelos amores com duas mulheres, mãe e filha, tem neste texto convincente apoio».

Mas os olhos pintaram tão a tento
outros que visto tem na fantasia,
que a razão, temerosa do que via,
fugiu, deixando o campo ao pensamento.

— Ó Hipólito casto, que, de jeito,
de Fedra, tua madrasta, foste amado,
que não sabia ter nenhum respeito:

em mim vingou o amor teu casto peito;
mas está desse agravo tão vingado,
que se arrepende já do que tem feito.

A breve peráfrase do texto que acaba de ser feita, assim como a sua configuração formal (na qual sobressai o recurso ao discurso directo) deixam desde logo claro que ele apresenta uma estrutura bipartida segundo o esquema «*narrativa evocativa;* ***exemplum*** *ilustrativo*» a que correspondem as duas quadras e os dois tercetos, respectivamente.

De facto, neste soneto aproveita-se a história mítica de Hipólito e de Fedra, sua madrasta, para corroborar a intensidade dramática do estado emotivo do amante que se reflecte nas duas primeiras estrofes; isto apesar de ser plausível interpretar a referência mitológica como um mero recurso para acentuar a força com que o Amor se apoderou do sujeito poético, fazendo-o viver uma efémera relação irracional.

Não obstante a referência às relações trágicas entre Hipólito e Fedra estar contida somente no primeiro terceto, ela é sugerida logo na primeira quadra quando o emissor expõe de forma emotiva, por meio da utilização tripla do advérbio de intensidade «*tão*» e do adjectivo «*tal*», o seu juízo racional sobre o caso que viveu. A causa da sua incapacidade de resistir racionalmente àquele «*ilícito amor*» é declarada na segunda quadra e deriva da circunstância de o poeta ter encontrado no plano da realidade aquilo que até então só existia na sua fantasia. Desta forma, a capacidade de raciocínio viu-se vencida pelo impulso irreprimível da paixão.

O recurso ao discurso directo, tal como a apóstrofe exclamativa a Hipólito que se encontram no primeiro terceto, são os meios escolhidos para introduzir na composição o mito que é empregue como *exemplum* ilustrativo. Assim como condensara em oito versos o dilema dilacerante em que se viu envolvida no passado, a instância enunciadora resume agora em três versos a história similar

ocorrida entre Fedra e o enteado, fazendo avultar a irreverência e veemência do comportamento da mulher.

O último terceto permite interpretar a referência mitológica como um sinal do paralelismo que é lícito estabelecer entre o arrebatamento impetuoso de Fedra relativamente a Hipólito e a pressão que o Amor exerce junto do poeta, vencendo a sua resistência inicial. Tal paralelislmo encontra justificação no sentimento de arrependimento que tanto uma como o outro sentem em relação às suas vítimas.

O soneto é, pois, constituído por duas partes complementares, intimamente relacionadas . A nosso ver, na *inventio* do poema, o episódio mitológico escolhido funciona como um exemplo ilustrativo dos poderes do Amor, o que exclui suposições biografistas não documentadas.

Para concluir a referência a estes *sonetos evocativos*, analisaremos ainda um evocativo da dor da partida/perda e outro evocativo das diversas fases da vida do «eu» lírico. Assim ficarão representados os quatro núcleos temáticos fundamentais que estruturam este conjunto de poemas.

Ilustração perfeita do primeiro núcleo temático é o conhecido soneto «*Aquela triste e leda madrugada,*». Os biógrafos de Camões costumam usá-lo como comprovante das suas teses quer sobre os amores, quer sobre os exílios do poeta, discutindo não só quem seria a «*outra vontade*» que se despedia, mas também qual dos amantes partiria [50].

---

50. MARIA DE LURDES SARAIVA (1980:148-149), em nota ao comentário que faz a este soneto, resume deste modo as posições dos biógrafos: «Todos os biógrafos de Camões fazem finca-pé neste soneto como comprovante das suas hipóteses. De um modo geral, pensa-se que tenha sido escrito em 1553, quando Camões partiu para a Índia. O Prof. José Maria Rodrigues procurou conciliá-lo com a sua teses dos amores de Camões pela infanta D. Maria, dizendo que a prima Isabel Tavares (que seria a menina dos olhos verdes) foi à sua despedida, e nesse momento Camões, caindo em si, reconciliou-se com ela, e fez aquele soneto. José H. Saraiva, com razão, chama a atenção para o facto de que nada no soneto indica qual dos amantes parte; se ela, se ele. E supõe que se trata realmente da partida da menina dos olhos verdes, a Dinamene, que a família teria afastado de Lisboa, opondo-se aos projectos do Poeta.» Também FARIA E SOUSA (1972: 62) tece conjecturas biografistas sobre a composição. Para ele é certo que é o poeta quem parte («Escribiole el P. en ocasion de ausentarse de su Querida.») e que parte para a Índia («y dello infiero yo que fue al partir para la India; porque la orden desta partida es que todos q se han de embarcar se hallen en los baxeles la mañana del dia en que han de partir.»).

Efectivamente, este soneto pertence aos do ciclo da despedida. Nele, o sujeito lírico recorda como numa longínqua madrugada, de que sempre se lembrará, se despediu da mulher amada, fornecendo, ao longo da segunda quadra e dos dois tercetos do texto, pormenores sobre as circunstâncias dolorosas dessa partida:

Aquela triste e leda madrugada,
cheia toda de mágoa e de piedade,
enquanto houver no mundo saüdade
quero que seja sempre celebrada.

Ela só, quando amena e marchetada
saía, dando ao mundo claridade,
viu apartar-se d'ua outra vontade,
que nunca poderá ver-se apartada.

Ela só viu as lágrimas em fio,
que d'uns e d'outros olhos derivadas
s'acrescentaram em grande e largo rio.

Ela viu as palavras magoadas
que puderam tornar o fogo frio,
e dar descanso às almas condenadas.

O sujeito enunciador começa por situar os factos que vai evocar num tempo pretérito relativamente ao momento da escrita. A opção pela construção passiva da frase da primeira quadra, bem assim como pela deslocação do complemento directo para início de estrofe, são processos que permitem reforçar, do ponto de vista do discurso, a sensação de dor que resulta de uma partida que ocorreu num tempo recuado, mas que, de facto, continua a ser «*sempre celebrada*». Assim sendo, o determinante demonstrativo «*aquela*» desempenha no texto uma função catafórica e, simultaneamente, introduz o desfasamento temporal patente na dicotomia passado evocado/presente da escrita.

Todo o soneto está dotado de uma grande coesão que do ponto de vista semântico-retórico tende a traduzir, em termos de reiterações verbais, a ideia da incessante presença viva da dor da separação no intelecto do amante. Esse sentimento doloroso experimentado pelo sujeito lírico é transposto, por meio das hipálages contidas no primeiro e segundo versos, para a «*madrugada*» que aparece caracterizada pela dupla adjectivação («*triste*» e «*leda*») e pelos também duplos complementos determinativos («*de mágoa e de piedade*»).

Nas três estrofes que se seguem, é ainda a «*madrugada*» que, embora referida através do pronome anafórico «*ela*», serve de sujeito às diversas orações em que gradativamente se explanam as circunstâncias da separação de que foi a única testemunha ocular (daí a repetição insistente do verbo «*viu*» que serve de predicado a cada uma das orações subordinantes quer da segunda quadra, quer dos dois tercetos).

É curioso notar que o texto está construído sob o signo da *sugestão*, pois não há nele nenhum sinal seguro da identificação e caracterização dos amantes que se despedem. Na verdade, para se lhes referir, o sujeito lírico lança mão a lexemas substitutivos de valor metonímico como sejam «*vontade*»; «*olhos*»; e «*almas*». No entanto, o que inegavelmente sobressai é a relação de forte implicação mútua entre os amantes, sugerida a nível discursivo através da construção em quiasmo dos versos sétimo e oitavo, do sujeito da oração relativa do décimo verso e da hipérbole tópica que lhe serve de predicativo. Tópicos da estética petrarquista patentes na *elocutio* do soneto são ainda o oxímoro contido no sintagma «*fogo frio*» e a caracterização das «*almas*» como «*condenadas*».

Fica deste modo patente que este *soneto evocativo* se apresenta como uma composição bipartida, mas na qual uma vez mais não funciona o princípio do balanço entre quadras e tercetos. Neste caso, o pensamento do poeta novamente se furta às imposições ditadas pela organização estrófica típica para se desenvolver em dois blocos que, não sendo equilibrados, formam todavia um todo coerente.

Igualmente conhecido e admirado é o soneto que escolhemos para representar aqueles em que o sujeito lírico evoca as diversas fases da sua vida: «*Erros meus, má fortuna, amor ardente*». Maria de Lurdes Saraiva, procurando explicar o sucesso alcançado por esta composição, escreve: «Tem de comum com todos os sonetos célebres a simplicidade de linguagem, aparentemente desnuda de duplos sentidos e aliviada de expressões obsoletas e alusões mitológicas. Os sonetos que hoje consideramos obras-primas são os que resistiram ao desgaste do tempo, em virtude da simplicidade da linguagem.» (Saraiva, 1980: 164-165). De facto, trata-se de um texto de estrutura simples e vocabulário desprovido de artifícios cuja poeticidade reside, sobretudo, na limpidez e fluência com que as ideias parecem organizar-se.

No soneto, onde abundam indicadores de uma personalização intensa das reflexões nele contidas, o sujeito lírico constrói uma

espécie de biografia sentimental evocando, primeiro e em termos gerais, os agentes da sua infelicidade que responsabiliza pela desesperança que sempre o acompanha; depois, especificando o contributo dado por cada um desses agentes para a sua «*perdição*». No dístico final, abandona a rememoração do passado para exprimir um desejo de vingança para o futuro:

Erros meus, má fortuna, amor ardente
em minha perdição se conjuraram;
os erros e a fortuna sobejaram,
que para mim bastava o amor sòmente.

Tudo passei; mas tenho tão presente
a grande dor das cousas que passaram,
que as magoadas iras me ensinaram
a não querer já nunca ser contente.

Errei todo o discurso de meus anos;
dei causa [a] que a Fortuna castigasse
as minhas mal fundadas esperanças.

De amor não vi senão breves enganos.
Oh! quem tanto pudesse que fartasse
este meu duro génio de vinganças!

A leitura do texto põe em evidência a aparente simplicidade da mensagem nele contida: um conjunto de factores conjugados acidental ou voluntariamente provocou a destruição do «eu» lírico, levando-o a abandonar qualquer sentimento de esperança, para além daquela que reside na vontade de ser vingado.

Efectivamente, em acumulação plurimembre, são apresentados, na primeira quadra, os três elementos («*Erros*», «*fortuna*» e «*amor*») que parecem ter-se conjurado para maltratar o sujeito poético. De todos eles, no entanto, cedo se enfatiza o papel desempenhado pelo amor que, por si só, teria bastado para determinar a perdição dele. A frase contida nos terceiro e quarto versos adquire assim um valor adversativo, não explicitado sintacticamente.

A segunda quadra, à excepção da oração com que abre («*Tudo passei;*»), retira a reflexão do passado e projecta os seus efeitos do presente para o futuro: a mágoa passada é sentida como se fosse presente e, como tal, o exercício do livre arbítrio leva a instância enunciadora a repudiar veementemente (atente-se na dupla negação contida no verso oito: «*...não...nunca...*») qualquer tipo de contentamento.

Os quatro versos seguintes constituem um exemplo mais daqueles poemas em que o pensamento não se curva perante as imposições do arranjo estrófico. Com efeito, pela sua similitude lógica, eles constituem mais uma quadra na qual o sujeito poético volta a referir os três elementos acusados da sua perdição, desta feita não lhes atribuindo o papel de sujeito das frase em que figuram, mas reservando essa função sintáctica para si mesmo, ainda que em orações todas omissas de sujeito explícito.

Os últimos dois versos contêm uma exclamação desesperada em que o emissor poético emite um desejo de vingança, constituindo-se assim como um dístico final, também não reconhecido pela organização estrófica.

As considerações qua acabámos de tecer sobre o soneto anterior permitem-nos concluir a reflexão sobre aqueles que se organizam a partir da fórmula básica de *expositivo-argumentativos com função expressiva*. O elemento mais peculiar deste abundante grupo textual é o que decorre da sua construção em torno da figura do «eu» lírico, sem que exista nenhuma espécie de destinatário explícito. A presença deste último é condição essencial para que falemos em *sonetos interpelativos*, ao estudo dos quais nos votaremos no capítulo que se segue.

3. *Os Sonetos Interpelativos*

Aplicámos esta designação ao conjunto de sonetos em que, embora o poeta continue desempenhando as funções de sujeito da enunciação e, ao mesmo tempo, de sujeito (agente) do enunciado (García Berrio, 1980: 35), é possível detectar outros actantes que com ele interagem.

Não se julgue que é dispicienda a frequência deste tipo de sonetos no conjunto da lírica camoniana; pelo contrário, os textos com estrutura apelativa são inclusivamente mais numerosos do que os outros. Deste modo, dos cento e quarenta e oito sonetos amorosos constantes da edição com que trabalhámos, oitenta e dois integram esta categoria: cinquenta e dois contemplam a mulher (vinte e dois dos quais, logo no primeiro verso) quer directamente referida (em quarenta e cinco sonetos), quer através de um símile metonímico (em quatro textos), quer ainda conjugando os dois processos (sonetos vinte e nove e noventa e um);

vinte e quatro elegem um confidente; em cinco, a instância enunciadora dirige-se a um destinatário não concretizado, mas que pode ser identificado com o leitor, inscrevendo-se na linha do *soneto-prólogo «Enquanto quis Fortuna que tivesse»*.

García Berrio é de opinião que para a construção destes sonetos é determinante «la tradición preceptiva centrada en los actores del episodio lírico amoroso-cortés como actantes de una proposición» (*idem, ibidem*). Depois de enfatizar a presença do «eu» lírico como «la condición imprescindible desde la que queda definida la lírica amorosa en la tradición europea postrovadoresca y pospetrarquista» (*ibidem*:36), o autor acrescenta que «el poeta disponía de una alternativa textual, que le permitía sin duda enriquecer y diversificar el tipo de textos producidos» (*idem, ibidem*). Essa alternativa consistia em introduzir no texto outros actantes como fossem exactamente aqueles que estão presentes nos sonetos de Camões, ou seja, a dama, um confidente, geralmente a natureza ou alguma entidade de significação abstracta (que pode muito bem ser protagonizada pelos seus próprios sentimentos), e ainda o próprio leitor.

Elias Rivers reforça esta posição quando afirma que «the love sonnet, from its very beginnings in Sicily, draws for content upon an already highly conventionalized mediaeval tradition. This tradition furnished the first sonneteer with what was, so to speak, a partially preformed subject matter; the basic situation, (...) consists essentially of three interrelated *personae*: a vassal poet-lover, his noble lady-love, and the tension between them, wich is hypostatized as «Amore», the lord of lovers» (Rivers, 1958: 42-43).

A situação de comunicação básica enunciada por Rivers mantém-se genericamente inalterada nos *sonetos interpelativos* de Camões. Na verdade, já Frederick Williams, no estudo que dedica ao soneto camoniano «*Transforma-se o amador na cousa amada*» e, por extensão, à teoria geral do Amor no século XVI, havia chamado a atenção para a permanência dos modelos que regiam a relação amorosa, a caracterização e o papel dos amantes e a sua consequente transposição poética desde o século XII. Escreve o autor: «Beginning in the twelfth century, Western man's attitude toward love, in essence unchanged for previous thousands of years, changed profoundly, and the idea of courtly or romantic love become super-imposed over the traditional view of relations between the sexes.» (Williams, 1991:181).

Isto quer dizer que o poeta-amante continua a considerar-se como um servo da «dama» ou «senhora» toda-poderosa, respon-

sável, por um lado, pelo encantamento dele perante as suas qualidades superiores; por outro, pela desdita e infelicidade que ele sente, resultantes da inacessibilidade dessa mulher a quem dedica palavras de galanteria ou de queixa, respectivamente. São estes ainda os motivos fundamentais que levam o sujeito lírico a dirigir-se aos confidentes ou a, mais uma vez, assumir-se como um exemplo de cuja experiência os leitores podem tirar partido.

Ainda que os *sonetos interpelativos* tenham por base uma situação de comunicação na qual são fundamentais os diversos actantes a que já nos referimos, a importância concedida a cada um deles não é de todo equivalente.

Aparentemente é à dama que está reservado o papel principal. Como já se disse, a grande maioria destes poemas tem-na como destinatário ou objecto de referência principal. Efectivamente, os sonetos de Camões são pródigos em apresentar uma panóplia de personagens femininas, indistintas a maior parte das vezes, diferenciadas ou individualizadas, poucas, com as quais o sujeito poético institui relações ao longo dos textos.

Tais imagens femininas motivam a ocorrência de composições que, umas vezes, combinam a caracterização enaltecedora ou crítica das figuras com os efeitos que elas exercem sobre o poeta, outras, detêm-se isoladamente no primeiro ou no segundo caso, dando origem a textos nos quais predominam, respectivamente, os géneros discursivos retóricos epidíctico (para elogiar ou culpabilizar a dama) ou judicial (para a acusar das desventuras do poeta). Contudo, apesar da proliferação de textos descritivos da dama (quer directa, quer indirectamente) onde se combinam fontes diversas, de entre as quais se destacam a platónica, a *stilnovista* e a petrarquista, as mulheres a quem o poeta se dirige são referidas por meio de retratos plurais e de contornos imprecisos, quer por força do estereótipo, quer pelo carácter abstractizante de muitos dos elementos convocados para a sua descrição, o que redunda num séquito «de mulheres a quem não vemos a cara» (Matos, 1992: 64), segundo a expressão de Maria Vitalina Leal de Matos.

No âmbito destes poemas, a natureza assume uma função importante. Como afirma Maria Teresa Nascimento, «a partir do seu material imagético surgem alguns retratos femininos, nascidos de uma relação de semelhança, seja ela de ordem comparativa ou metafórica. A comparação traduz frequentemente uma escala de superioridade para a beleza feminina (...) ou um desejo de

equidade por parte da Natureza (...). A metáfora, de ampla utilização, colhe os seus ingredientes nas cores (...), nas matérias preciosas e nas flores» (Nascimento, 1995: 1) [51].

Paralelamente aos aspectos referenciados pela autora (que relevam mais do plano da construção dos textos), afigura-se útil ter presente que, a nível conceptual, a relação de superioridade ou, quando muito, de equidade que se estabelece entre a mulher e a natureza é de índole mais profunda. Na verdade, verifica-se uma tendência nítida para vincar claramente a projecção que a dama tem sobre o mundo, o qual muitas vezes não só se subjuga, mas inclusivamente se transforma na própria amada. Este aspecto foi posto em evidência por Leonard Barkan, ao qual se deve a seguinte afirmação: «When Petrarch walks though «boschi inospiti e selvaggi» and yet sees and hears nothing but forms of Laura, he epitomizes the spirit of metamorphosis at the heart of Petrarchan love poetry. The poet sets his passionate desire over against his drive to experience or to understand the cosmos around him. These latter moral and spiritual drives are forever distorted and subverted by the drives of love, and poetic expression of his distortion is often a metamorphosis of the world into the lady» (Barkan, 1975: 175).

Pese embora tudo o que acabámos de escrever, uma análise atenta do tratamento dado à mulher ao longo dos cinquenta e dois sonetos interpelativos que a elegem como destinatário privilegiado permite concluir que a importância que lhe é conferida só aparentemente se sobrepõe àquela que o sujeito lírico se reserva a si próprio.

O advento do Renascimento e do Humanismo Classicista, com todas as alterações político-económico-sociais que lhes estão associadas, veio definitivamente afirmar a emergência do «*indivíduo*» enquanto categoria conceptual autónoma, consciente dessa autonomia e orgulhosa dela. Williams (1991:184) sintetiza a mudança de mentalidades que nesta área se produziu afirmando: «Whereas the early and high Middle Ages evidenced little regard for man's individual worth, with the breaking up of the feudal system and the emergence of the modern concept of nationhood, a belief in human rights and personal identity overtook Europe».

---

51. A citação é retirada de uma comunicação apresentada à *VI Reunião Internacional de Camonistas*, ainda não publicada, mas amavelmente cedida pela autora em versão fotocopiada.

Associando a este facto uma concepção platónica do amor, perante a qual a mulher permanece como um objecto inatingível, fugidio e inapreensível, constantemente perseguido e desejado, mas nunca — felizmente — alcançável, compreende-se melhor o processo de hipostasiamento a que é submetido o «eu». A mulher, no fundo, — e, podemos acrescentar desde já, os confidentes também —, é um mero pretexto que permite ao sujeito lírico erigir-se em tema fundamental da análise dos seus próprios sentimentos e vivências a ponto de, como afirma Maria Vitalina Leal de Matos (1992: 65), «a [sua] atenção se ir concentrando narcisicamente sobre si próprio, na tentativa de auto-compreensão, numa auto-contemplação apreciativa e até orgulhosa».

Assim sendo, a atitude de reverência venerativa ou de queixa veemente que o sujeito lírico assume de forma directa perante a dama, ou indirecta junto dos confidentes, acaba por ressumbrar uma certa falsidade e formalismo por dois motivos fundamentais: por um lado, porque o que está verdadeiramente em causa não é a pessoa amada, suas características e acções, mas antes o próprio Amor enquanto sentimento que provoca fundas reacções no indivíduo, reacções essas que o sujeito da enunciação se aplica a esmiuçar [52]; por outro, porque tal atitude deriva dos estereótipos postos em voga por Petrarca e imitados por todos os poetas posteriores considerados petrarquistas.

Para melhor explicitar este raciocínio, um outro dado deve ainda ser aduzido: consiste ele na predominância de confidentes retirados não do domínio da natureza (como ocorria preferencialmente na lírica trovadoresca e tradicional), mas que representam «un desdoblamiento entre la persona del poeta y alguna de sus potenciais o productos con intervención en la anécdota temática amorosa» (García Berrio, 1980: 42). Isto significa obviamente que, mesmo quando formalmente o poeta parece dirigir-se a outrém discorrendo acerca de si mesmo, de alguém ou de algum acontecimento que directamente o atingiram, na verdade ele mais não faz do que produzir solilóquios que lhe são dirigidos e que só aparentemente o põem em contacto com outro actante.

---

52. Nesta linha de pensamento Williams afirma: «the social aspect of courtly love was still in full bloom in the 1500s althout now the importance of loyalty and honesty to the beloved (if it ever existed), had declined. (...) Courtly love was now, more than ever, a false love: love for love's sake (or convention's sake), but not love of a person» (WILLIAMS, 1991: 181).

O expediente que acaba de ser referido é mais um processo de hipostasiamento do «eu» lírico cuja «auto-contemplação apreciativa e até orgulhosa» lhe permite uma vez mais instituir-se como uma espécie de *preceptor* de todos aqueles que, como ele, tenham já tido experiência do Amor e dos seus efeitos, e que constituem os destinatários privilegiados de cinco dos *sonetos interpelativos*.

3.1.) *Os Sonetos Interpelativos que Elegem como Destinatário a Dama*

3.1.1.) **Sonetos com referência explícita à Dama**

Como já afirmámos em passo anterior deste capítulo, dos cinquenta e dois sonetos apelativos que contemplam a mulher, trinta e cinco elegem-na como destinatário directamente referido e dez sugerem-na por meio do vocativo «vós» ou de outras marcas de segunda pessoa, prefazendo assim uma maioria confortável.

Os sonetos em que a dama é referida directamente apresentam os seguintes principais núcleos semânticos aglutinadores: o mais importante é o que se traduz na fórmula das queixas sobre a dama, patente em dezasseis poemas (n.os 12, 16, 27, 33, 34, 41, 43, 52, 53, 54, 101, 125, 127, 133, 139 e 143); segue-se nesta escala o que toma como particularidade fundamental a descrição elogiosa da dama, quer em si mesma (sonetos n.os 10, 17, 45 e 65), quer por comparação com outros elementos (sonetos n.os 7, 9, 24, 56 e 121); logo de seguida surge aquele que tematiza as queixas perante as contradições do Amor (n.os 4, 8, 28 e 117); por último, ocorrem alguns menos representativos como aqueles em que o sujeito lírico engrandece a situação gratificante do enamoramento (n.os 39 e 141), declara o seu amor eterno (n.os 40, 75 e 86) ou pede perdão à dama (n.º 119).

Em termos muito genéricos é possível afirmar que o tom de desilusão e desespero, tão característico dos *sonetos expositivo--argumentativos com função expressiva*, desaparece nestes. Em tal grupo de textos, o sujeito lírico opta antes por elogiar a mulher como um ser superior, quase divino, de beleza inefável, perante a qual ele assume uma atitude de infinita reverência e a quem jura que jamais se lhe extinguirá dentro da alma o grande amor que lhe tem. Na verdade, mesmo quando se queixa dela ou do Amor

que ela desperta em si, fá-lo num tom as mais das vezes ligeiro, quase jocoso, quase resvalando para a expressão lírica de um arrufo ou amuo que se sabe sem importância de maior, ou que, pelo menos, se revela infinitamente mais suave do que os queixumes patentes nos sonetos integrantes do conjunto dos que analisámos no capítulo anterior, os quais revelavam quase sempre um indivíduo atormentado pelo sofrimento e pelo desconcerto do mundo, que se refere à felicidade como algo de irremediavelmente perdido.

No grupo de sonetos cuja peculiaridade mais característica consiste no facto de o emissor lírico se queixar directamente à dama das suas atitudes, merecem ser salientados em primeiro lugar aqueles em que ele procede a uma exposição interpretativa das situações que apresenta. Cabe indicar neles como traço específico a presença de uma linha argumentativa em que se observa, de modo preponderante, uma exposição dos agravos amorosos baseada num acumular de enunciados hipotéticos.

O soneto «*Se tomar minha pena em penitência*» é um bom exemplo dos que obedecem a uma fórmula textual como a que acaba de ser indicada.

Desenvolve-se ele em torno de duas ideias fundamentais que alternadamente vão sendo apresentadas no poema: a de que os erros cometidos contra o Amor se pagam em dobro quando o sofrimento é aceite como castigo expiatório desses erros, e a de que a indiferença da dama, não podendo ser vingada, contribui para aumentar a pena causada pelos pecados próprios. Porém, já que tanto as faltas cometidas pelo poeta como o sofrimento causado pela apatia da dama a ela só podem ser imputados, o sujeito lírico queixa-se de que as penas que padece são culpa exclusiva da mulher amada:

Se tomar minha pena em penitência
do erro em que caiu o pensamento,
não abranda, mas dobra meu tormento,
a isto, e a mais, obriga a paciência.

E se ua cor de morto na aparência,
um espalhar suspiros vãos ao vento,
em vós não faz, Senhora, movimento,
fique meu mal em vossa consciência.

E se de qualquer áspera mudança
toda a vontade isenta Amor castiga
(como eu vi bem no mal que me condena);

e se em vós não s'entende haver vingança,
será forçado (pois Amor me obriga)
que eu só de vossa culpa pague a pena.

O texto assenta num conjunto de proposições condicionais, iniciadas todas pela mesma conjunção de subordinação anaforicamente empregue ao longo de cada uma das quatro estrofes que se articulam entre si sindeticamente. O recurso repetido a este processo mais uma vez permite falar na criação de uma terceira quadra no poema, o qual é rematado por um dístico final.

Na primeira quadra não fica de imediato patente a queixa da dama, uma vez que o sujeito lírico se limita a informar, resignado, que o tormento que padece é redobrado pela aceitação da necessidade de se penitenciar por um erro cometido anteriormente. Só na segunda, onde ocorre o vocativo que permite identificar o destinatário do poema, essa queixa se torna visível, não porque o poeta a faça directamente, mas porquanto se apresenta com características tópicas do amante desprezado, descorado e suspiroso, perante a indiferença da «Senhora».

Esta queixa da dama é reforçada no décime segundo verso de uma forma curiosa, pois , para além de se lamentar dos rigores do Amor e da falta de compaixão da mulher amada, o poeta queixa-se também da impossibilidade de se vingar dessa mesma mulher, o que o condena a que apenas ele «*pague a pena*».

A construção do soneto revela-se, pois, particularmente conseguida. No decurso dos doze primeiros versos são expostas as queixas do poeta que, no entanto, permanecem até esse ponto no domínio do hipotético, como se de um exercício de pensamento lógico se tratasse; apenas nos dois versos finais o leitor fica a saber finalmente que o sujeito enunciador se lamenta por ser injustamente obrigado a pagar como próprias perante o Amor (entidade abstracta aqui novamente personificada) as culpas alheias.

A vontade de vir a obter vingança sobre a dama, discretamente anunciada no soneto a que acabámos de referir-nos, é-o de forma mais afirmativa no soneto n.º 16, «*Se as penas com que Amor tão mal me trata*». Neste texto, o poeta queixa-se do pouco apreço que o seu amor tem merecido por parte da dama, projectando quer a continuidade da sua paixão, quer a permanência do desprezo da mulher amada *ad aeternum*. No entanto, em lugar de se comprazer com o sofrimento daí advindo, jurando suportá-lo sempre estoica-

mente, o sujeito lírico promete vingança, vaticinando o arrependimento da dama quando o tempo não puder já ser recuperado:

Se as penas com que Amor tão mal me trata
quiser que tanto tempo viva delas
que veja escuro o lume das estrelas
em cuja vista o meu se acende e mata;

e se o tempo, que tudo desbarata,
secar as frescas rosas sem colhê-las,
mostrando a linda cor das tranças belas
mudada de ouro fino em bela prata;

vereis, Senhora, então também mudado
o pensamento e aspereza vossa,
quando não sirva já sua mudança.

Suspirareis então pelo passado,
em tempo quando executar-se possa
em vosso arrepender minha vingança.

Este é um soneto que respeita completamente a organização típica em duas quadras e dois tercetos, sendo nítida a delimitação entre as duas partes, para o que muito contribuem as estruturas sintácticas presentes nas quadras, por um lado, e nos tercetos, por outro.

Na verdade, ambas as quadras abrem com uma oração condicional, estando coordenadas uma à outra por meio da conjunção copulativa «*e*» que reforça a unidade semântica e estrutural entre elas. Nesta parte do poema se enuncia a hipótese de o desprezo da dama se prolongar até à sua velhice, prolongando também indefinidamente o sofrimento do sujeito lírico.

Ao contrário do que acontecia no soneto que comentámos imediatamente antes, neste o teor da queixa fica patente desde o primeiro verso; nele o poeta lamenta-se das «*penas com que Amor* [o] *trata*». A ideia de que estas penas se possam prolongar por tempo indeterminado é sugerida quer pelo sintagma de significação temporal indefinida «*tanto tempo*», quer ainda pelo retrato que o poeta traça indirectamente da dama.

De facto, as ideias do passar do tempo e da projecção da infelicidade do poeta no futuro são indiciadas por meio de três perífrases recuperando metáforas tópicas, através das quais a dama é caracterizada no futuro e, *a contrario*, também no presente: são elas

relativas aos olhos («*veja escuro o lume das estrelas*»), às faces («*secar as frescas rosas sem colhê-las*») e aos cabelos («*mudada de ouro fino em bela prata*»). Desta forma se pinta engenhosamente um quadro de decrepitude futura que funciona como técnica retórica preparativa do espírito do destinatário para melhor acolher o sentido dos versos que directamente lhe são destinados, aos quais está subjacente o tópico literário do «*colige rosas*».Assim, só no primeiro terceto deparamos com o vocativo identificativo do destinatário do texto ao qual o sujeito enunciador passa a dirigir-se, curiosamente não para expressar a sua aceitação em face da situação criada pela amada (o que seria de todo compreensível no quadro de uma concepção do amor de tipo platónico como é aquela que as mais das vezes está presente nos sonetos de Camões), mas para a prevenir de que também ela sofrerá no futuro as consequências da sua «*aspereza*», o que para ele funcionará como uma vingança.

Porém, como dissemos, esta não é uma atitude típica do amante para com a Senhora. Assim, em todos os outros sonetos que fazem parte desta subcategoria, o poeta, embora se queixe da dama, enaltece-a na sua superioridade («*Porque quereis, Senhora, que ofereça*») à qual ninguém pode resistir, mesmo sabendo que o castigo do desprezo será certo («*Se pena por amar-vos se merece*»). Paralelamente, mostra-se resignado a dominar a impetuosidade dos sentidos perante a divindade da amada («*Vossos olhos, Senhora, que competem*»), contra a qual não encontra nenhuma defesa («*Se tanta pena tenho merecida*»). Por isso mesmo promete obedecer-lhe em tudo («*Dai-me ua lei, Senhora, de querer-vos*»), ainda que ela pareça comprazer-se com o desespero em que o vê mergulhado («*Aquela fera humana que enriquece*»).

Cumpre ainda fazer notar que se todos os textos deste subgrupo apresentam uma estrutura argumentativa que repousa preponderantemente em enunciados de tipo hipotético, em quatro deles esta semelhança de construção é ainda mais notória. Falamos, claro está, dos sonetos n.ºs 16, 33, 34 e 53, cujos primeiros versos, para além de apresentarem acentuadas parecenças sintácticas, parecem glosar todos um mesmo mote, tais são as conformidades semânticas e lexicais que entre eles se verificam.

Ainda dentre os sonetos que apresentam como fórmula textual mais relevante as queixas sobre a dama, há dois cujo processo de

construção se baseia numa estrutura comparativa em que, nas duas quadras, se desenvolve um *exemplum* ilustrativo das lamentações do «eu» lírico, enquanto que, nos tercetos, se decodifica o dito *exemplum*, equiparando a situação do amante e da dama à anteriormente referida por meio das diferentes metáforas. Este é o caso dos sonetos n.os 43 e 54.

No primeiro, que tem por *incipit* «*Como quando do mar tempestuoso*», o poeta recorre à imagética do mar tormentoso para se comparar ao marinheiro que, depois de escapar ileso a uma tempestade, promete não voltar ao mar, mas acaba por quebrar a promessa movido pela cobiça. Também ele, quando longe da mulher amada, decide não mais a ver, mas prevarica em consequência da incapacidade de contrariar a atracção que por ela sente:

Como quando do mar tempestuoso
o marinheiro, lasso e trabalhado,
d'um naufrágio cruel já salvo a nado,
só ouvir falar nele o faz medroso;

e jura que em que veja bonançoso
o violento mar, e sossegado
não entre nele mais, mas vai, forçado
pelo muito interesse cobiçoso;

assi, Senhora, eu, que da tormenta
de vossa vista fujo, por salvar-me,
jurando de não mais em outra ver-me;

minh'alma que de vós nunca se ausenta,
dá-me por preço ver-vos, faz tornar-me
donde fugi tão perto de perder-me.

Em «*O cisne, quando sente ser chegada*», a metáfora desenvolvida é a do «*canto do cisne*». Do mesmo modo que esta ave entoa um último e dilacerado canto na hora da morte, assim também o poeta mais esmera a sua voz ao sentir findarem os falsos amores com que a dama parecia responder ao verdadeiro que ele lhe tem:

O cisne, quando sente ser chegada
a hora que põe termo a sua vida,
música com voz alta e mui subida
levanta pola praia inhabitada.

Deseja ter a vida prolongada,
chorando do viver a despedida;
com grande saüdade da partida,
celebra o triste fim desta jornada.

Assi, Senhora minha, quando via
o triste fim que davam meus amores,
estando posto já no extremo fio,

com mais suave canto e harmonia
discantei pelos vossos disfavores
La vuestra falsa fe, y el amor mío.

Tanto um como outro soneto, como se vê, apresentam uma mesma organização bipartida clássica servida por estruturas comparativas. Em ambos o vocativo está presente apenas no primeiro terceto (início do segundo bloco semântico de cada um dos textos), antecedido do advérbio «*assi*»; cada um deles desenvolve um *exemplum* que ilustra metaforicamente o queixume do poeta; a diferença consiste apenas no facto de, no primeiro, essa estrutura comparativa ser nítida desde o primeiro verso por meio da conjunção «*como*», e, no segundo, ela ser de início menos evidente.

Para além disso, em bom rigor, o segundo soneto apresenta também como característica peculiar a inclusão de um texto alheio, provavelmente de um poeta espanhol, que é transcrito na língua original [53]. O processo, que ocorre com uma certa frequência na lírica de outros autores dos séculos XVI e XVII [54], não é relevante nos

---

53. FARIA E SOUSA (1972: 100) informa: «Este verso es de Boscan que le organizò a la luz deste de Petrarca (...) *Fe la sua gran virtute, e'l furor mio*. Parece escribiò el P. este Soneto por fenecerle con este verso à imitacion de Garcilasso que feneciò otro con este verso de Petrarca». MARIA DE LURDES SARAIVA (1980: 131) segue-lhe a peugada, anotando este verso da seguinte forma: «verso do poeta catalão Juan Boscán (nascido pouco antes de 1500 e falecido em 1542)». Porém, CLEONICE BERARDINELLI e AZEVEDO FILHO chamam a atenção para que tal verso não se encontra na lírica do poeta catalão: «Faria e Sousa diz que este verso é de Boscán. Askins (...) lembra que já Stork o procurara em vão entre os versos do poeta espanhol e diz com razão que, se Faria pôde conhecê-lo, hoje ele está desaparecido» (BERARDINELLI, 1980: 517) e «FS, ao comentar o soneto, informa que o verso é de Boscán. Mas Askins (...) observa que Storck não o encontrou na obra daquele poeta espanhol. Assim, não se sabe bem de quem seja o verso» (AZEVEDO FILHO, 1987: 488).

54. Veja-se a este propósito, por exemplo, MARIE ROIG MIRANDA, *Les Sonnets de Quevedo*, nomeadamente os capítulos I, II e III da segunda parte.

sonetos de Camões e por isso não nos deteremos a comentá-lo como uma das características da construção deste tipo de texto do poeta.

Nos restantes sonetos em que o sujeito lírico se queixa da dama, ele limita-se a fazer uma exposição pura e simples dos agravos por ela infligidos, não apresentando este núcleo de textos nenhuma particularidade de relevo. Por ser diferente de todos os outros desta série merece antes ser comentado o soneto n.º 101, «*Ah! minha Dinamene! Assi deixaste*».

Trata-se do único poema deste conjunto em que o destinatário surge identificado por um nome próprio, muito embora não tenha sido ainda possível afirmar com certeza que tal nome corresponda a alguma mulher que tenha tido uma existência concreta [55].

Nele, o «eu» lírico queixa-se não já da aspereza e crueldade de uma dama que o despreza em vida, mas sim da dor que lhe causa a morte da mulher amada. Na última estrofe do soneto, impreca contra o mar, o céu e o seu próprio destino, culpando-os pela dor imensa que sente e que pensa não poder nunca ser igualada:

Ah! minha Dinamene! Assi deixaste
quem não deixara nunca de querer-te?
Ah! Ninfa minha! Já não posso ver-te,
tão asinha esta vida desprezaste!

Como já para sempre te apartaste
de quem tão longe estava de perder-te?
Puderam estas ondas defender-te,
que não visses quem tanto magoaste?

---

55. FARIA E SOUSA (1972: 278) pensa-o um anagrama, mas confessa não descortinar de que nome: «Los nombres fingidos suelen ser anagramas de los verdaderos; mas no sé a qual verdadero corresponda este fingido de Dinamene». MARIA DE LURDES SARAIVA (1980: 151-152) segue-lhe na senda, embora acrescentando outras informações relevantes para se compreender as dificuldades encontradas pelos que pretendem ler o texto em clave biografista: «...é evidentemente um criptónimo sob o qual se esconde um nome, que Camões tinha motivos para não revelar. Segundo uma cópia manuscrita da Década VIII de Diogo do Couto, Dinamene seria uma moça chinesa, que o teria acompanhado na viagem de regresso da China e perecido no naufrágio da foz do Mecom. Os nossos eruditos supõem, porém, que aquela cópia de Couto é uma falsificação do século XVII...(...) Tem toda a verosimilhança a hipótese de J.H. Saraiva de que as primeiras letras do criptónimo *Dina* são as iniciais de D Ioana Noronha de Andrade, (...) Sucede que a família desta jovem usava o apelido *Meneses* o que pode explicar as últimas letras do nome enigmático. A palavra Dinamene já existia, todavia, no vocabulário poético, e foi usada quer em escritores da Antiguidade, quer em Garcilaso, que assim designa uma ninfa do Tejo».

Nem falar-te sòmente a dura morte
me deixou, que tão cedo o negro manto
em teus olhos deitado consentiste!

Ó mar, ó Céu, ó minha escura sorte!
Que pena sentirei, que valha tanto,
que inda tenho por pouco viver triste?

Todo o texto exala um dramatismo e uma emotividade que a pontuação da edição de que nos servimos só ajuda a acentuar. A profusão de frases exclamativas e interrogativas traduz bem um estado de espírito dilacerado pela dor e ao mesmo tempo perplexo mediante as circunstâncias inesperadas, mas igualmente inultrapassáveis, que estão na origem desse sentimento doloroso. Do mesmo modo, o recurso à interjeição seguida de um vocativo antecedido ou seguido do determinante possessivo («*Ah! minha Dinamene!*» e «*Ah! Ninfa minha!*») serve fins idênticos.

No texto estão bem delimitados os papéis atribuídos a cada um dos actantes: à dama, o de provocadora de infelicidade (note-se, aliás, como o modelo é o mesmo, apesar de o motivo da queixa ser totalmente alheio à vontade de quem lhe dá origem); ao poeta, o de sofredor. Por isso mesmo predominam as construções antitéticas através das quais se colocam em pólos opostos as atitudes de cada um dos actantes («*Assi deixaste/quem não deixara nunca de querer-te?*», «*...já para sempre te apartaste/de quem tão longe estava de perder-te?*»).

Na segunda quadra, não é já à dama que se destinam as palavras do sujeito lírico, mas a entidades abstractas a quem ele se dirige, interrogando-as sobre o seu triste destino.

O soneto apresenta-se, portanto, estruturado em dois blocos — o primeiro constituído pelas duas quadras e pelo primeiro terceto; o segundo pelo último terceto — cuja marca separatória reside precisamente no destinatário das queixas e imprecações do poeta: Dinamene, no primeiro caso; o «*mar*», o «*Céu*» e a «*escura sorte*», no segundo.

Os *sonetos interpelativos* em que o sujeito lírico se encarrega de fazer o encómio da dama podem ser agrupados em dois conjuntos: o daqueles em que a dama é descrita em si mesma e o daqueles em que é comparada ou à natureza ou a figuras mitológicas. Todos eles, em termos genéricos, desenvolvem conteúdos líricos positivos dos

quais estão apartadas conotações semânticas de lamentação ou de desespero.

A presença da dama na qualidade de receptora explícita deste tipo de mensagem poética justifica-se plenamente por ela própria representar a força que dá vida à lírica amorosa de origem petrarquista, nomeadamente àqueles textos em que, como nestes, o poeta exalça as qualidades extraordinárias que observa na mulher amada, recorrendo a um discurso de tipo epidíctico. As fórmulas temáticas que é possível discernir nestas composições recolhem vários motivos que vão desde a mera exaltação da mulher amada como objecto amoroso, até ao requebro das suas virtudes físicas e morais, passando pela sua comparação hiperbolizante com elementos da natureza ou com figuras mitológicas.

O soneto «*Quando da bela vista e doce riso*» é um daqueles que apresenta como fórmula textual o encarecimento hiperbólico da mulher amada entendida como objecto do amor do poeta.

No poema combina-se uma caracterização encomiástica da dama com a descrição dos efeitos dela no sujeito lírico. Este, quando contempla a formosura e doçura de tal mulher fica tão extasiado que se sente transportar para uma dimensão extraterrena, onde qualquer outro bem que não seja a amada, parece mera ilusão. Por se encontrar assim ausente de toda a realidade, o emissor lírico compreende a situação dos dementes, pois ele próprio se sente enlouquecer quando tem perante si tal objecto amoroso. Contudo, não é sua intenção lisonjeá-la, pois a sua condição é tão elevada que ele não se reputa suficientemente talentoso para o fazer:

Quando da bela vista e doce riso,
tomando estão meus olhos mantimento,
tão enlevado sinto o pensamento
que me faz ver na terra o Paraíso.

Tanto do bem humano estou diviso,
que qualquer outro bem julgo por vento;
assi, que em caso tal, segundo sento,
assaz de pouco faz quem perde o siso.

Em vos louvar, Senhora, não me fundo,
porque quem vossas cousas claro sente,
sentirá que não pode merecê-las.

Que de tanta estranheza sois ao mundo,
que não é d'estranhar, Dama excelente,
que quem vos fez, fizesse Céu e estrelas.

O soneto é constituído por uma série de elogios destinados a fazer sobressair a natureza celestial da dama que é eleita como objecto amoroso do poeta. O olhar formoso e o riso suave e gracioso da mulher amada são os tópicos seleccionados na primeira quadra para representar a sua beleza, a qual desperta no amante uma emoção carregada do mais extremo arrebatamento que o faz, através dela, ascender ao paraíso. Pode-se, portanto, dizer que este soneto encerra outra prova ideológica do platonismo visível na forma como Camões encara o amor patente num bom número de composições líricas [56]. As hipérboles elogiosas sucedem-se na segunda quadra, chegando o amante a afirmar que perante a beleza da dama bem pouco faz quem endoidece.

Os tercetos constituem nitidamente uma segunda parte da composição na qual a instância enunciadora se dirige directamente à dama através de dois vocativos recorrentes — «*Senhora*» e «*Dama excelente*» —, nomeadamente para manifestar a sua impreparação para cantar os seus louvores ajustadamente.

Ainda que comentadores como Faria e Sousa ou Agostinho de Campos apontem como justificação para esta afirmação de modéstia o facto de a superioridade da beleza da amada ser tal que impedia o amante de a compreender e, logo, de a definir [57],

---

56. Este indício de platonismo não passou sem nota a Faria e Sousa, o qual escreve: «Tanto con aquella vista queda apartado de si mismo que no se tiene por humano; y tanto le parece ver superior a todo gozo humano, que el humano mas glorioso le parece cosa de ayre en respeto de aquellos ojos, y de aquella risa de su Amada que está logrando. Veys aqui como và descubriendo siempre que este su Amor es Platonico, pues mietras se acuerda del se olvida da todo lo que es terreno; y lo tiene en nada por màs que sea sublime» (FARIA E SOUSA, 1972: 48).

57. O comentador setecentista aponta duas razões para o emissor lírico exprimir a sua incapacidade de cantar as reconhecidas virtudes da dama: «Por dôs razones dize que no se funda en alabarla: una estacita, y otra declara él mismo. La tacita mira al gran soborno que es para las Damas la alabanza de hermosas, y de la esperança que por esto se consigue con ellas, ô sea dicho con verdad, o con adulacion, se despide; como si dixera, por más que yo diga de vuestra hermosura, no os obligo, pues siempre dirè menos de lo que en vòs ay. La que claramente dize, es que aunque se animasse a alabarla no pudiera hazerlo con igualdad a su perfecion de soberanas gracias; y dá la razon, que es certissima; y viene a ser que ellas no pueden ser comprehendidas de pensamiento humano, por más ingenioso y sutil

pensamos que não será despropositado ler estes versos na mesma linha que lemos os três versos finais do soneto proemial «*Eu cantarei de amor tão docemente*». Isto quer dizer que vemos neles mais uma vez a exploração do efeito retórico da *captatio benevolentiae*, através do qual o sujeito enunciador procura dispor o destinatário a seu favor, captando-lhe a atenção e a simpatia.

O soneto termina com uma figura etimológica composta pelo jogo de palavras existente entre «*estranheza*» e «*estranho*» que serve de suporte ao elogio superlativo tópico que compara a mulher ao céu e às estrelas.

O requebro elogioso e superlativo das virtudes físicas e morais da dama é o motivo temático fundamental do soneto «*Leda serenidade deleitosa*», no qual o sujeito poético procede a uma descrição das belezas da amada. Essas belezas são a causa principal do seu enamoramento por ela, do qual ele se sente extremamente orgulhoso:

Leda serenidade deleitosa,
que representa em terra um paraíso;
entre rubis e perlas doce riso,
debaixo d'ouro e neve, cor de rosa;

presença moderada e graciosa,
onde ensinando estão despejo e siso
que se pode por arte e por aviso,
como por natureza, ser fermosa;

fala de quem a morte e a vida pende,
rara, suave; enfim, Senhora, vossa;
repouso nela alegre e comedido;

estas são as armas com que me rende
e me cativa Amor; mas não que possa
despojar-me da glória de rendido.

---

que sea: y de lo que no se comprehende no se puede discurrir Pensamiento es en que el P. no lidia poco, affirmando que esta belleza, por sublime se haze impossible a toda alabanza» (FARIA E SOUSA, 1972: 50). AGOSTINHO DE CAMPOS (1926: 72) interpretou essa incapacidade como consequência de uma espécie de alheamento do emissor lírico: «O Poeta sente-se transportado ao Paraíso por essas maravilhas de beleza e desiste de louvá-las: por isso mesmo que as sente, vê que não pode compreendê-las, e, portanto, defini-las».

Também neste poema a dama é divinizada e conotada com a ideia de paraíso, ou seja, também nele perpassa a concepção platónica de amor que faz ver no objecto amado um meio de ascenção a uma realidade superior à terrena.

O retrato desta mulher celestial é traçado nas duas quadras e no primeiro terceto através do recurso a numerosos lugares comuns da poética petrarquista. Como subtemas são, pois, referidos explicitamente a «*serenidade*», o «*riso*», a «*presença*», o «*despejo e siso*» e a «*fala*»; a caracterização física faz-se mediante o acumular de metáforas tópicas como sejam os «*rubis*» dos lábios, as «*perlas*» dos dentes, o «*ouro*» dos cabelos e a «*neve cor de rosa*» da pele. Todos estes atributos são superlativizados através dos processos habituais: adjectivos de significação encomiástica, orações relativas e comparativas hiperbólicas que fazem desta senhora a encarnação da perfeição, a imagem fiel do paraíso na terra.

À semelhança do que ocorre noutros poemas igualmente descritivos das qualidades da dama, só nos últimos versos, imediatamente após a introdução do vocativo que identifica o destinatário do soneto, o poeta parece despertar do êxtase da contemplação, fazendo afirmações pessoais que reflectem o regozijo do enamoramento que suavemente o subjuga.

No que diz respeito às composições em que estão patentes comparações hiperbolizantes da mulher com elementos da natureza ou com figuras mitológicas, seleccionámos duas: «*Está-se a Primavera trasladando*» e «*Diversos dões reparte o Céu benino,*».

No primeiro poema assinalado, o emissor lírico começa por elaborar um retrato comparativo da amada, utilizando o símbolo da Primavera para representar a viçosa juventude dessa mulher em cujo rosto resplandece toda a beleza da estação fecunda e propícia ao desabrochar do amor. Ela, contudo, não se mostra receptiva a corresponder ao sentimento que o poeta nutre por si, pelo que é suavemente advertida de que poderá vir a arrepender-se disso no futuro:

Está-se a Primavera trasladando
em vossa vista deleitosa e honesta;
nas lindas faces, olhos, boca e testa,
boninas, lírios, rosas debuxando.

De sorte, vosso gesto matizando,
Natura quanto pode manifesta
que o monte, o campo, o rio e a floresta
se estão de vós, Senhora, namorando.

Se agora não quereis que quem vos ama
possa colher o fruito destas flores,
perderão toda a graça vossos olhos.

Porque pouco aproveita, linda Dama,
que semeasse Amor em vós amores,
se vossa condição produze abrolhos.

O soneto estrutura-se em duas partes distintas, correspondendo a primeira às quadras e a segunda aos tercetos. As quadras abrem com um encómio tópico das qualidades físicas da amada, em que o emissor lírico compara a beleza do seu semblante com o florescimento da natureza por altura da Primavera. Essa beleza é tal que a própria natureza acaba por se enamorar da dama que a reflecte, numa alusão ao mito de Narciso a que há igualmente referência no soneto n.º 121 — «*Dizei, Senhora, da Beleza ideia*» —, também pertencente a este subgrupo.

Através de dois versos plurimembres, um formado por quatro, outro por três elementos («*nas lindas faces, olhos, boca e testa, / boninas, lírios, rosas debuxando.*»), correlacionam-se diversas flores com os atributos físicos da dama numa correspondência cromática quase perfeita e de acordo com o cânone habitual da beleza feminina na lírica petrarquista.

Nos tercetos está patente uma advertência do poeta à amada baseada no tópico do «*carpe diem*». De facto, se continuar a mostrar-se tão pouco receptiva ao amor, ela verá o tempo passar, a beleza fenecer e os «*amores*» transmudados em «*abrolhos*». Deste modo, o soneto termina de forma conceituosa, tirando partido do jogo de palavras presente entre «*Amor*» e «*amores*», e da antítese metafórica «*amores*»/«*abrolhos*».

O último dos sonetos destacados — «*Diversos dões reparte o Céu benino*» — faz parte do grupo dos que comparam a mulher com figuras mitológicas, acentuando a supremacia da primeira.

Todo ele consiste num encarecimento da dama feito a partir da comparação vantajosa desta com dotadas figuras mitológicas. Assim, afirma-se que os dons divinos foram equitativamente repartidos pelos habitantes do Olimpo, mas a mulher a que o soneto se refere quebrou essa ordem, reunindo em si as mais caras virtudes tanto físicas, como morais:

Diversos dões reparte o Céu benino,
e quer que cada ua um só possua;
assi, ornou de casto peito a Lua,
ornamento do assento cristalino.

De graça, a Mãe fermosa do Minino,
que nessa vista tem perdido a sua;
Palas, de discrição, que imite a tua;
do valor, Juno, só de império dino.

Mas junto agora o mesmo Céu derrama
em ti o mais que tinha, e foi o menos,
em respeito do Autor da natureza;

que, a seu pesar, te dão, fermosa Dama,
Diana, honestidade, e graça, Vénus,
Palas o aviso seu, Juno a nobreza.

A estrutura comparativa hiperbólica do texto é evidente mesmo sem estar explícito nenhum nexo sintáctico deste teor. Todavia, a técnica da disseminação/recolecção patente no soneto cumpre essa função. Na verdade, se nas quadras se vão disseminando referências a virtudes associadas a divindades mitológicas, nos dois últimos versos do poema umas e outras são agrupadas no sentido de as fazer convergir todas na «*fermosa Dama*» que desta forma nitidamente se superioriza. Trata-se, pois, de mais uma composição típica do encarecimento e até divinização das qualidades da mulher amada patentes em todos os sonetos deste núcleo.

Muito semelhante a este é o soneto «*Pelos extremos raros que mostrou*». De facto, também nele são elogiadas as virtudes de Palas, Vénus, Diana e Juno, detentoras todas elas de «*extremos raros*», para posteriormente se lhes compararem as «*Senhoras*» que as ultrapassam em qualidades. A curiosidade deste poema advém de nele se apostrofar não uma, mas diversas mulheres. Assim, o argumento da descrição hiperbólica de qualidades femininas com o auxílio de exemplos ilustrativos que procedem da mitologia e da natureza, tem neste texto um tratamento cuja peculiaridede reside no facto de os tercetos conterem o elogio galante de quatro damas de uma só vez. No entanto, a fórmula textual mantém-se,ou seja, também nele se desenvolve o motivo da comparação da figura feminina com símbolos tópicos de beleza que ela ultrapassa.

Para concluir a referência que temos vindo a fazer aos *sonetos interpelativos que elegem como destinatário a dama*, resta focar aqueles em que o sujeito lírico lhe dirige queixas sobre as contradições do amor. Como tivemos ensejo de escrever anteriormente, apresentam uma fórmula temática deste tipo os sonetos «*Tanto de*

meu estado me acho incerto», «*Pede o desejo, Dama, que vos veja*»,«*Quando vejo que meu destino ordena*» e «*Quando cuido no tempo que, contente,*».

As diversas fórmulas textuais que fazem parte deste grupo tipológico contêm motivos temáticos que vão desde a exposição simples das contradições inerentes ao estado de enamoramento, até às reflexões que suscita a contemplação dos bens passados por oposição ao mal presente, passando pela oposição entre amor carnal e amor espiritual. A uni-los, encontra-se o carácter negativo associado aos conteúdos desenvolvidos.

Quando se queixa das contradições intrinsecamente conotadas com o estado de paixão, o sujeito lírico pode fazê-lo de dois modos: ora expondo à maneira petrarquista as consequências contrárias que essa paixão produz em si, em longas enumerações elaboradas em jeito de um catálogo que consiste na listagem de diferentes elementos unidos pelo denominador comum dos efeitos do amor (soneto n.º 4); ora analisando introspectivamente as sensações desconcertantes que a partida do objecto amado provoca em quem ama, fazendo-o desejar e simultaneamente repudiar a morte como solução para suportar a dor da separação que se quer sanar e manter ao mesmo tempo (soneto n.º 28).

As lamentações relacionadas com a oposição que se instala entre o amor sensual e o amor ideal (soneto n.º 8) poderão entender-se no quadro de uma concepção platónica deste sentimento, segundo a qual a consumação sensual do amor o anula. Elas patenteiam também a dicotomia que se instala entre as duas teorias do amor que perpassam na lírica camoniana: «um conceito de amor abrangendo a totalidade das manifestações eróticas, fortemente marcado de sensualidade, e um conceito de amor depurado, reduzido a manifestações espirituais» (Matos, 1992: 50). Por último, tornam manifesto o próprio carácter dual da natureza humana que constantemente se debate entre os apelos das sensações e o chamamento da razão.

Finalmente, as lamentações que se conotam com o par antitético passado/presente (soneto n.º 117) desenvolvem a já explorada contradição entre o bem e o mal, a felicidade e o sofrimento que se associam, respectivamente, a cada um desses períodos temporais.

Quanto às composições que não cabem em nenhum dos três subgrupos encontrados, dado o seu escasso número, não constituem nenhum subconjunto, mas antes se impõem como singulares pelo que as deixamos de parte.

Como já dissemos, neste núcleo de *sonetos interpelativos que elegem como destinatário a dama* há dez em que o sujeito lírico se lhe refere por meio do emprego do pronome pessoal «vós» ou de outras marcas de segunda pessoa. Neles se verificam duas fórmulas textuais muito bem caracterizadas: uma delas retoma as queixas moderadas contra a mulher amada; a outra consiste na glorificação dela e dos sentimentos que faz despertar no coração do poeta.

Os textos que obedecem a esta última fórmula estão em maior número e a edição de Costa Pimpão atribui-lhes os n.os 11, 14, 105, 135, 145 e 146. Nos sonetos n.os 136 e 138 o poeta, ainda que vagamente se lamente do sofrimento que a ausência da dama lhe causa, afirma congratular-se com esse sentimento. Assim, só nos sonetos n.os 142 e 144 as queixas contra a dama são explícitas. Não nos deteremos, contudo, no comentário de nenhum deles por se lhes aplicar em termos gerais o que anteriormente afirmámos em relação aos outros sonetos que apresentam este mesmo motivo temático como fundamental. Demorar-nos-emos antes um pouco mais nos sonetos n.os 136 e 138 porque quer um, quer outro apresentam como particularidade construtiva o facto de desenvolverem uma espécie de ambiguidade através da qual o sujeito lírico se lamenta da ausência da dama, mas ao mesmo tempo se congratula com essa ausência.

Os sonetos em questão apresentam estruturas muito diversas. «*A fermosura desta fresca serra*» é um poema descritivo das belezas da natureza no qual o poeta toma apenas a palavra no décimo primeiro verso para confessar que sem a amada nada do que observa o pode alegrar e retirar do estado de melancolia em que a ausência dela o deixa:

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

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

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

Sem ti, tudo m'enoja e m'avorrece;
sem ti, perpètuamente estou passando
nas mores alegrias, mor tristeza.

No texto «*Quando a suprema dor muito me aperta*», a presença da instância enunciadora impõe-se desde o primeiro verso, desenvolvendo um raciocínio apoiado numa bem construída argumentação lógica que leva o poeta a concluir que, embora a saudade muito lhe doa, não a pode recusar, pois é ela que lhe permite ter sempre presente a imagem da mulher amada, na realidade apartada de si:

Quando a suprema dor muito me aperta,
se digo que desejo esquecimento,
é força que se faz ao pensamento,
de que a vontade livre desconcerta.

assi, de erro tão grave me desperta
a luz do bem regido entendimento,
que mostra ser engano ou fingimento
dizer que em tal descanso mais se acerta.

Porque essa própria imagem, que na mente
me representa o bem de que careço,
faz-mo de um certo modo ser presente.

Ditosa é, logo, a pena que padeço,
pois que da causa dela em mim se sente
um bem que, inda sem ver-vos, reconheço.

Como facilmente se reconhece, cada um dos sonetos apresenta uma estrutura própria, em nada semelhante à do outro. No primeiro, ao longo dos primeiros dez versos, o poeta procede à elaboração de um catálogo de diversos elementos ligados entre si assindeticamente (excepção feita aos dois versos iniciais) que combinam adjectivos e verbos substantivados para caracterizar a magnitude da beleza observada. Só a partir do décimo primeiro verso (que se liga do ponto de vista das ideias expostas aos restantes três), o sujeito lírico toma a palavra não para proferir uma afirmação relativa a algo que se tenha passado ou esteja a acontecer no momento da escrita, mas para colocar a hipótese de toda a beleza descrita deixar de o ser sem a presença da dama. A actualização de tal hipótese apenas ocorre nos dois versos finais em que

o poeta, recorrendo a uma construção perifrástica gerúndia, situa o seu comentário num presente atemporal («*perpetuamente estou passando,/nas mores alegrias, mór tristeza*»).

O segundo soneto tem uma estrutura bastante mais complexa explicitada pelos nexos sintácticos que se criam entre as estrofes. Nele abundam as conjunções de subordinação que ajudam a clarificar a natureza do raciocínio desenvolvido como uma expansão do paradoxo enunciado na primeira quadra, e que conferem ao texto um elevado grau de coesão. De comum entre ambos ressalta, então, a ambiguidade contida nesta espécie de acusação da mulher ausente que não chega a ser a verbalização de uma autêntica queixa.

Essa não é, aliás, como dissemos, a fórmula textual predominante nestes sonetos, mas antes a que decorre da glorificação da dama a que o sujeito lírico se refere usando um tipo de discurso predominantemente epidíctico. Nos restantes textos deste subgrupo constata-se essa facto.

Assim, a natureza superior da dama é exalçada como motivo que conduz o emissor lírico a cantar também as excelências do Amor que o deixam, ainda que ferido («*Está o lascivo e doce passarinho*»), sobretudo honrado por experimentar um sentimento dessa natureza pela mulher que descreve elogiosamente («*Tomou-me vossa vista soberana*» e «*El vaso reluciente y cristalino*»). Por isso mesmo, repetidamente o sujeito poético enfatiza o seu orgulho por estar apaixonado, o que o leva a renunciar a «*riquezas*», «*honras*», «*tratos humanos*» («*Julga-me a gente toda por perdido*») e a afiançar à mulher amada uma constância sentimental capaz de resistir a qualquer contrariedade («*Quando se vir com água o fogo arder*» e «*Vencido está de Amor meu pensamento*»).

Do conjunto de sonetos a que acabámos de fazer referência, os n.ºs 14 e 146 desenvolvem-se a partir de uma estrutura comparativa do tipo das que já detectáramos antes, isto é, as quadras descrevem um quadro alegórico (o do passarinho mavioso que, descansado, emite um canto suave, delactor da sua presença junto do caçador que o abate certeiramente, no primeiro caso; o de um precioso vaso de cristal repleto de água cristalina, no segundo), enquanto os tercetos contêm a sua aplicação à experiência pessoal do emissor lírico, dando assim origem a textos perfeitamente bipartidos cuja ligação entre as partes se faz quer por meio de um nexo sintáctico explícito («*Destarte*»), quer sebentendido. O último destes dois

poemas apresenta a particularidade de ser um daqueles em que Camões usou a língua castelhana e não a portuguesa.

Cumpre ainda referir que o soneto «*Vencido está de Amor meu pensamento*» é um soneto acróstico no qual as primeiras letras de cada verso formam a expressão «*Voso como cativo*», e as primeiras da sétima sílaba métrica, também de cada verso, compõem o vocativo «*mui alta senhora*». Trata-se de um poema único no conjunto dos sonetos de Camões, o qual não representa nenhuma tendência característica deste tipo de composição do poeta, mas tão só uma prova intencional de virtuosismo formal e de destreza na manipulação da forma.

3.1.2.) **Sonetos com referência a um símile metonímico da Dama**

Enquanto actante privilegiado dos *sonetos interpelativos*, a mulher amada surge em seis sonetos apostrofada por meio de um símile metonímico. Esse símile pode ser retirado tanto do universo físico, como moral. Assim, o sujeito lírico toma como símile metonímico da dama os seus cabelos (sonetos n.os 23 e 95), os seus olhos (sonetos n.os 91 e 132) ou a sua alma (soneto n.º 80); no soneto n.º 29 identifica-a com a «saudade».

Todos os sonetos que apresentam esta característica têm em comum o facto de o poeta se dirigir à dama ausente tomando como destinatário directo algo que com ela identifica e que a pode representar. Em nenhum destes poemas, excepção feita ao n.º 80, se pode afirmar com segurança que a ausência da dama seja devida à sua morte. As lamentações que neles estão contidas parecem antes relacionar-se com afastamentos temporários e não definitivos dos amantes. Esses afastamentos, no entanto, fazem com que a memória recorde atributos da mulher amada que a possam tornar presente a ela própria. No último verso do soneto «*Lindo e sutil trançado*» colhemos elementos que parecem ilustrar na perfeição esta ideia.

Trata-se de um soneto em que o poeta fala com a rede de malhas que segurou o cabelo da amada e que lhe ficou como memória apaziguadora das suas dores. À partida, o emissor lírico dirige uma apóstrofe interrogativa a esse belo trançado com o qual entabula um diálogo imaginário que lhe permite encarecer a beleza da dama e conjecturar sobre o quão feliz poderia ser se a possuísse como possui aquele objecto que lhe pertenceu. No entanto, termina

resignadamente afirmando que a posse desse trançado significa metonimicamente a posse da própria amada:

Lindo e sutil trançado que ficaste
em penhor do remédio que mereço,
se só contigo, vendo-te, endoudeço,
que fora cos cabelos que apertaste?

Aquelas tranças d'ouro que ligaste,
que os raios do Sol têm em pouco preço,
não sei se para engano do que peço
se para me atar, os desataste.

Lindo trançado, em minhas mãos te vejo,
e por satisfação de minhas dores
como quem não tem outra, hei-de tomar-te.

E se não for contente meu desejo,
dir-lh'-ei que, nesta regra dos amores,
pelo todo também se toma a parte.

Desde a primeira quadra, o belo e delicado objecto de adorno aparece no soneto com a dupla função de prenda dada pela mulher amada e de interlocutor do canto que o emissor lírico enuncia no texto. Por isso, a ele se dirigem as conjecturas que o poeta faz sobre a intensidade da emoção que sentiria se chegasse a tocar o cabelo que ele deixou solto; a ele são apresentadas também as dúvidas quanto à intenção com que o trançado lhe foi oferecido; a ele, finalmente, a instância enunciadora confidencia que o aceitará como paliativo da sua dor e como promessa de felicidades futuras.

O último terceto do poema encerra, pois, um conceito engenhoso e subtil, baseado na essência da metonímia como figura retórica que, se por um lado significa, no caso concreto do poema, que assim como o poeta toca o trançado da dama, assim também a tocaria a ela, por outro, aplicando o sentido das próprias palavras do poeta ao conjunto dos sonetos que tomam um símile metonímico da dama como destinatário directo, pode dizer-se que, em último caso, é a ela que o sujeito lírico se dirige e não propriamente a um confidente como ocorre nos textos de que falaremos no próximo ponto deste capítulo.

Desta forma, o emissor poético selecciona alguns atributos da dama que, por serem tópicos, facilmente são reconhecidos como referências a ela própria, e dirige-se-lhes nos mesmos termos em

que se lhe dirige a ela: para lhe jurar amor eterno e submissão incondicional («*Olhos fermosos, em quem quis Natura*»), para se queixar pelo seu desprezo («*Fermosos olhos que na idade nossa*») [58], para descrever os seus atributos de beleza incomparável («*Ondados fios d'ouro reluzentes*») ou ainda para se lamentar por dela ter de se apartar temporariamente («*Se algu'hora em vós a piedade*») ou para sempre («*Alma minha gentil, que te partiste*»).

3.2.) *Os Sonetos Interpelativos que Elegem como Destinatário um Confidente*

A presença do actante «*confidente*», apresentando embora uma frequência menor no conjunto dos *sonetos interpelativos*, é ainda assim consideravelmente significativa, uma vez que vinte e três poemas apresentam esta fórmula textual.

Diferentemente do que ocorre com outros sonetistas de tradição petrarquista [59], Camões não elege nenhum confidente-humano como destinatário directo do seu canto. Este dirige-se a elementos da natureza, ao Amor como universal abstracto, ou então, preferencialmente, ao poeta mesmo; a função de destinatário-confidente assumem-na igualmente outros universais abstractos (como a «*vida*», soneto n.º 57; os «*males*», soneto n.º 84; ou a «*Fortuna cruel*» e os «*duros Fados*», soneto n.º 114), algumas figuras mitológicas (as «*Náiades*» e as «*Dríades*», soneto n.º 73) e lugares míticos personificados («*Sião*», sonetos n.os 120 e 129). Nos sonetos em que o poeta se dirige a si mesmo através da invocação dos seus sentimentos, produz-se, como diz García Berrio (1980: 42), «un desdoblamiento entre la persona del poeta y alguna de sus potencias o productos con intervención en la anécdota temática amorosa».

É de salientar desde já que nestes sonetos o confidente é normalmente mais do que um puro vocativo com função enfática.

---

58. Entre estes dois sonetos há uma evidente afinidade quer do tema em si, quer do tratamento que lhe é dado. O segundo, todavia, conjuga a confissão de firmeza no amor com um queixume melancólico da insensibilidade da dama patente no último terceto.

59. Como por exemplo Lope de Vega, Garcilaso, Herrera, Quevedo e Góngora, cuja lírica foi estudada por García Berrio no sentido em que estudamos agora os sonetos camonianos. Cf. GARCÍA BERRIO, 1980: 40-41.

Regra geral, os confidentes, ainda que inanimados, cobrem uma importante parcela da macro-estrutura sintáctico-semântica dos textos e daí a sua importância que de seguida procuraremos explicitar.

3.2.1.) **Sonetos com referência à Natureza**

São três os sonetos em que o sujeito lírico toma elementos da natureza como seus confidentes, a saber: os sonetos n.º 6, «*Doces águas e claras do Mondego,*»; n.º 13, «*Alegres campos, verdes arvoredos*» e n.º 38, «*Árvore, cujo pomo, belo e brando,*».

Em todos eles os confidentes são apodados positivamente por meio de adjectivos ou outros processos de caracterização que lhes são favoráveis. No entanto, nos dois primeiros sonetos referidos, os confidentes servem de receptores de uma mensagem cujo conteúdo lhes é alheio, instituindo-se dessa forma como meros interlocutores do sujeito lírico; no último, a «*Árvore*», para além de ser o destinatário directo do texto, é igualmente o próprio motivo do canto do poeta. Por isso, ainda que em todos os textos se resenhe um discurso de tipo epidíctico, nos dois que referimos inicialmente a instância enunciadora apresenta através dele as suas queixas, enquanto no n.º 38, elogia e faz votos para que o seu confidente mantenha as características que lhe merecem admiração e que ela se propõe celebrar o melhor possível.

No primeiro soneto referenciado, as «*doces águas e claras do Mondego*» cumprem o tradicional papel de confidentes de uma alma amorosa e isolada que, por se encontrar apartada do objecto do seu amor[60], se dirige às águas as quais, simbolicamente, encerram dois significados antagónicos muito explorados durante o período maneirista: por um lado, o da barreira da distância; por outro, o do meio para a encurtar.

Em todas as estrofes há referência ao confidente do poeta, quer de forma explícita, quer por meio dos pronomes de segunda pessoa. A afirmação apenas não se aplica ao primeiro terceto no

---

60. Entendendo-se que esse objecto amoroso seja corporizado pelas próprias águas do rio, ou que estas funcionem como um símile metonímico da mulher amada e das situações «*doces*» que junto desse curso de água o poeta terá com ela vivido.

qual está contido o principal oponente à relação harmoniosa que o emissor lírico manteve já com o confidente: esse oponente é a «*Fortuna*» enganadora que o faz apartar-se de quem não queria. Esta constatação, aliada ao facto de o soneto abrir e fechar com uma apóstrofe directa às «*águas*», prova que elas são muito mais que um vocativo enfático; são uma referência fundamental no texto:

Doces águas e claras do Mondego,
doce repouso de minha lembrança,
onde a comprida e pérfida esperança
longo tempo após si me trouxe cego;

de vós me aparto; mas, porém, não nego
que inda a memória longa, que me alcança
me não deixa de vós fazer mudança,
mas quanto mais me alongo, mais me achego.

Bem pudera Fortuna este instrumento
d'alma lever por terra nova e estranha,
oferecido ao mar remoto e vento;

mas alma, que de cá vos acompanha,
nas asas do ligeiro pensamento,
para vós, águas, voa, e em vós se banha.

O destinatário do segundo soneto é um destinatário plural, expresso por meio de diversos vocativos articulados assindeticamente entre si. Do conjunto desses vocativos resulta um quadro paisagístico belo e aprazível que contrasta nitidamente com o estado emocional magoado e pesaroso da instância enunciadora. Esta, oprimida por uma dor amorosa que a condena ao sofrimento, dirige-se a diversos elementos naturais que compõem um todo atractivo, fazendo assim avultar a disjunção que caracteriza as situações de cada um dos actantes presentes no texto.

Os elementos da natureza invocados pelo poeta são no nono verso apostrofados imperativamente para que saibam que não mais podem trazer prazer ao poeta, porque tal não é consentido pelo sofrimento que o toca. Deduz-se, portanto, que se trata de mais um soneto que institui a dicotomia antitéctica entre o passado e o presente, conotando-se o primeiro com a felicidade e o segundo com a angústia.

No terceto final, o sujeito lírico usa uma cadeia de metáforas através das quais inverte o rumo argumentativo desenvolvido previamente. Com efeito, a própria natureza ridente, se regada com as lágrimas saudosas dos olhos tristes do amante, converter-se-á em terreno onde só as saudades florirão:

Alegres campos, verdes arvoredos,
claras e frescas águas de cristal,
que em vós os debuxais ao natural,
discorrendo da altura dos rochedos;

silvestres montes, ásperos penedos,
compostos em concerto desigual,
sabei que, sem licença de meu mal,
já não podeis fazer meus olhos ledos.

E, pois me já não vedes como vistes,
não me alegrem verduras deleitosas,
nem águas que correndo alegres vêm.

Semearei em vós lembranças tristes,
regando-vos com lágrimas saudosas,
e nascerão saudades de meu bem.

Por último, o soneto n.º 38, como já salientámos, difere dos dois anteriores, não só porque nele não se resenha nenhuma queixa, mas sobretudo porque a «*árvore*» se desdobra em confidente e em matéria da própria confidência. Ainda que a sua linguagem condensada levante problemas de interpretação [61], fica claro que nele é usado um tom encomiástico da «*árvore*» (que bem

61. MARIA DE LURDES SARAIVA (1980: 170) dá conta desta dificuldade e aponta algumas possíveis soluções: «Faria e Sousa apresenta duas explicações: seria apenas um poema a uma árvore, cuja sombra acolhia os amores do Poeta; ou seria uma homenagem a uma mulher, que compara a Vénus, visto que esta é por vezes representada com uma maçã, fruto que aparece descrito na 1.ª quadra. Juromenha perfilha a primeira destas interpretações. *Árvore* tem, no séc. XVI, o sentido de *ascendente* ou de tronco familiar. Neste caso designa uma mulher. Fruto dessa mulher é alguém cujo retrato se faz na primeira quadra em termos muito próximos dos usados na Canção «Nem roxa flor de Abril». À mulher-árvore, a mão de pomo belo e brando, deseja o Poeta longa vida e saúde, ou talvez, que alguma perseguição a não atinja. O reconhecimento do Poeta vem de que a mulher-árvore proporciona abrigo e protege os seus amores. Isto é: a destinatária do soneto é protectora de Camões. Se o seu canto a não celebrar como ela merece, ela ficará sempre na sua memória».

pode ser uma metáfora da mulher amada), à qual o sujeito lírico dirige palavras de agradecimento pela felicidade que esta lhe tem proporcionado e, ao mesmo tempo, faz votos para que nenhum mal a venha a afectar:

Árvore, cujo pomo, belo e brando,
natureza de leite e sangue pinta,
onde a pureza, de vergonha tinta,
está virgíneas faces imitando;

nunca da ira e do vento, que arrancando
os troncos vão, o teu injúria sinta;
nem por malícia de ar te seja extinta
a cor, que está teu fruito debuxando.

Que pois me emprestas doce e idóneo abrigo
a meu contentamento, e favoreces
com teu suave cheiro minha glória,

se não te celebrar como mereces,
cantando-te, sequer farei contigo
doce, nos casos tristes, a memória.

3.2.2.) **Sonetos com referência ao Amor**

São igualmente três os sonetos que apresentam o Amor como actante-confidente das queixas que o emissor lírico enuncia. Este grupo tipológico patenteia fórmulas textuais que contêm motivos temáticos de carácter negativo, surgindo o Amor conotado com as ideias de engano ardiloso, de vingança, de ilusão consentida. Em dois destes poemas — sonetos n.os 47 e 83 — o Amor surge na qualidade de abstracção personificada; no texto que tem o n.º 96, ele é associado à figura de Cupido, o «*moço cego*».

Os dois primeiros textos encerram um apelo continuado em que, ao longo de todas as estrofes, o sujeito enunciador se dirige ao seu destinatário como se ele estivesse presente, ainda que mudo. Em «*Oh! quão caro me custa o entender-te*» confessa-lhe a sua incapacidade para, ao contrário do que supunha, compreender os efeitos dolorosos e traiçoeiros que dele derivam, graças à sua natureza intrinsecamente enganadora. É esta que justifica, na primeira quadra, o acento enfático da apóstrofe exclamativa ao Amor, qualificado categoricamente como «*molesto*». A oposição

entre a credulidade do emissor lírico e a astúcia perniciosa do Amor é sugerida pela própria estrutura do texto no qual é visível uma demarcação entre as quadras (centradas no emissor lírico) e os tercetos (onde predomina a presença do actante--confidente). Em última instância, porém, o sujeito lírico parece culpar-se por só tardiamente se ter apercebido dessa oposição, como se deduz dos dois versos de estrutura bimembre que terminam o soneto:

Oh! quão caro me custa o entender-te,
molesto Amor, que, só por alcançar-te,
de dor em dor me tens trazido a parte
onde em ti ódio e ira se converte!

Cuidei que para em tudo conhecer-te,
me não faltasse experiência e arte;
agora vejo n'alma acrescentar-te
aquilo que era causa de perder-te.

Estavas tão secreto no meu peito
que eu mesmo, que te tinha, não sabia
que me senhoreavas deste jeito.

Descobriste-t'agora; e foi por via
que teu descobrimento e meu defeito,
um me envergonha e outro m'injuria.

Também o soneto que tem por *incipit* o verso «*Amor, co a esperança já perdida*» assenta na fórmula do apelo, neste texto mais evidente ainda mercê da questão que, nos versos 6 e 7, o sujeito lírico coloca à entidade interlocutora para a interrogar sobre o que mais pode querer dele, se o fosso entre o seu «*bem passado*» e a «*destruída glória*» actual é já enorme. O apelo ao confidente a quem o emissor poético se queixa de não ser feliz por assim não o desejar «*aquela que* [ele] *adora*» fica ainda enfatizado por meio do ousado convite que lhe dirige no sentido de se vingar dele ou então de definitivamente se contentar com as lágrimas que chora:

Amor, co a esperança já perdida,
teu soberano templo visitei;
por sinal do naufrágio que passei,
em lugar dos vestidos, pus a vida.

Que queres mais de mim, que destruída
me tens a glória toda que alcancei?
Não cuides de forçar-me, que não sei
tornar a entrar onde não há saída.

Vês aqui alma, vida e esperança,
despojos doces de meu bem passado,
enquanto quis aquela que eu adoro:

nelas podes tomar de mim vingança;
e se inda não estás de mim vingado,
contenta-te com as lágrimas que choro.

Uma ligeira variação deste esquema apresenta o soneto «*Bem sei, Amor, que é certo o que receio;*». De facto, se as primeiras três estrofes correspondem também à fórmula do apelo ao destinatário-confidente, o último terceto encerra uma reflexão final do sujeito lírico não já dirigida a esse confidente, mas que funciona como uma conclusão enfática do raciocínio contido nas palavras anteriores do poeta. Assim, nas duas quadras e no primeiro terceto, é analisada a contradição que consiste em saber-se que se está a ser enganado e deixar-se assim mesmo enganar. No segundo terceto, o sujeito enunciador deixa de dirigir-se ao Amor para finalizar proferindo um comentário dramático, o qual encerra toda a sua perplexidade perante a fraqueza que demonstra em relação a «*um Moço cego*»:

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

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

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

Oh! poderoso mal a que m'entrego!
Que, no meio do justo desengano,
me possa inda cegar um Moço cego!

Apesar das ligeiras diferenças encontradas, fica bem patente que todos estes sonetos apresentam como traço comum a análise minudente que o poeta faz de si próprio, dissecando as repercussões que nele têm a infidelidade ou o desprezo da amada para assim melhor compreender a sua interioridade.

3.2.3.) **Sonetos com referência ao Poeta**

É a original fascinação, que se verifica na lírica camoniana, do sujeito lírico por si próprio e pelos sentimentos que experimenta e que quer perceber até ao mínimo detalhe que se encontra certamente na base dos poemas em que a instância enunciadora se desdobra, assumindo o duplo papel de actante emissor e actante receptor.

No conjunto dos *sonetos interpelativos que elegem como destinatário um confidente*, os que obedecem a esta fórmula estão presentes em número consideravelmente superior aos outros. Na verdade, fazem parte deste grupo onze sonetos, mais concretamente os que têm os números 15, 31, 59, 82, 107, 113, 116, 118, 122, 128 e 147. Na maioria deles a instância enunciadora dirige-se a uma representação dos seus sentimentos («*lembranças*, *pensamentos*, *memórias*, *saudades*, *suspiros*»); apenas no último elege como destinatário os seus «*ojos tristes*». Este soneto, aliás, não se enquadra no esquema que traçaremos de seguida para os outros, pois refere uma situação em que o poeta, apesar de manifestar desconfiança perante a prenda de amor que lhe enviou aquela por quem os seus olhos choram, aceita-a, demonstrando ter ainda um sentimento de alguma confiança em relação à sua situação amorosa.

Todos os restantes, cabem dentro de uma fórmula tipológica que poderíamos resumir sob a designação de *sonetos-invectiva*, com a particularidade de os ataques acrimoniosos do emissor lírico se acharem dirigidos contra ele próprio através de apóstrofes diversas que se resumem todas nas recordações constantes que o assaltam.

Nestes sonetos desenha-se a figura de um ser desiludido, descrente na vida, instalado no desespero constante e perseguido por sentimentos obsidiantes, que procede ao relato da dolorosa experiência do presente, mas revelando uma maturidade mental que prodigaliza indícios de que a sua produção se distancia a todos os níveis da daqueles em que o sujeito lírico apela à dama, quer

directamente, quer por meio de um símile metonímico, para a elogiar ou para brandamente acusar o seu desprezo.

Por outro lado, em termos genéricos, nestes poemas aparecem equacionados os temas fundamentais que se encontram nos sonetos amorosos: a referência a um breve passado de felicidade em que o sujeito lírico se sentia confiante e orgulhoso dos sentimentos que experimentava; a perda desse estado graças aos reveses da Fortuna e à inconstância do Amor; a recordação do tempo passado; a lamentação pela alteração desse passado; em suma, o contraste insanável entre o tempo pretérito e o tempo presente. Sob este ponto de vista, estes podem igualmente ser considerados *sonetos--epílogo*, pois neles se encontra uma espécie de recapitulação, em jeito de *peroratio*, das temáticas expostas e desenvolvidas noutros.

Bom exemplo do que acaba de ser escrito parece-nos o soneto «*Doces lembranças da passada glória*». Trata-se de um soneto que, à semelhança de todos os outros que integram este subgrupo, excepção feita ao n.º 116, abre com uma apóstrofe da instância enunciadora dirigida às «*doces lembranças*», num evidente desdobramento dramático do poeta em actante emissor e actante receptor. O sujeito lírico começa por dirigir um pedido à entidade confidente para que o deixe repousar da luta interior constante em que vive. Deriva ela da contradição inultrapassável entre o «*passado bem*» que a «*Fortuna roubadora*» se encarregou de lhe tirar e de que agora não tem mais que «*memórias*» tristes, e o «*mal presente*» que o faz desejar poder «*tornar* (...) *a ser nascido*»:

Doces lembranças da passada glória,
que me tirou Fortuna roubadora,
deixai-me repousar em paz u'hora,
que comigo ganhais pouca vitória.

Impressa tenho n'alma larga história
deste passado bem que nunca fora;
ou fora, e não passara; mas já agora
em mim não pode haver mais que a memória.

Vivo em lembranças, mouro d'esquecido
de quem sempre devera ser lembrado,
se lhe lembrara estado tão contento.

Oh! quem tornar pudera a ser nascido!
Soubera-me lograr do bem passado,
se conhecer soubera o mal presente.

No texto fica patente que o Amor — motivo fundamental de descontentamento do poeta — é concebido como um ilusório e perecível engano, associado ao tempo passado, e que apenas perdura na lembrança; esta, por seu turno, é a matriz do sofrimento presente. Assim, do Amor, porque fugaz, fica a memória; o amante, que é esquecido, recorda; as recordações, porque o tempo não é reversível, são instrumento causador de dor. Por isso o sujeito poético termina em tom exclamativo desejando, nos últimos dois versos que combinam o quiasmo dos predicados com o paralelismo dos complementos, que o tempo pudesse recuar para que ele tivesse oportunidade de aproveitar o bem passado, sabendo que o presente é mau.

Não é demais reafirmar que esta dicotomia constantemente observada entre a felicidade do passado e a angústia desesperada do presente leva a que os textos deste subgrupo possam apresentar um outro esquema construtivo que consiste na abertura do soneto com um protesto claro contra a perda do bem passado (soneto n.º 118, por exemplo), recorrendo o poeta a sucessivos versos interrogativos para, por um lado, expressar a sua revolta perante tal mudança de estado que tanta pena lhe causa; por outro, como que para se forçar a si próprio a encontrar uma solução que ponha fim à sua angústia.

No entanto, dos sucessos dolorosos que se viu constrangido a viver, o poeta acabou por retirar experiência compatível com «*mil vidas, não ua só*» (soneto n.º 128) o que, embora ele não o reconheça, acaba por ser benéfico para a construção do seu *ethos* que, na linha dos *sonetos-prólogo*, se afirmar como forte, porque evidenciador de um elevado grau de credibilidade perante a audiência composta pelos leitores.

É nesta linha que se inscreve o soneto «*Suspiros inflamados, que cantais*», no qual se distinguem dois tipos de destinatário: de um lado, os «*suspiros inflamados*» do poeta que directamente se consubstanciam nos seus «*escritos*» numa recusa aparente da poética em voga no tempo de Camões que impunha, pelo menos aos seus contemporâneos, «*labor et lima*»; de outro, todos aqueles que manifestarem «*falsas esperanças/de Amor e da Fortuna*». Melhor dizendo, pode afirmar-se que o sujeito lírico se dirige aos seus próprios «*suspiros*», os quais estiveram na origem dos versos que escreveu, rogando-lhes que, depois da sua morte, fiquem para exemplo e advertência de todos que «*co dedo*» os mostrarão «*como*

exemplo de males» e como provas de que «*em Fortuna tudo são mudanças,/e que em Amor não há senão enganos*»:

Suspiros inflamados que cantais
a tristeza com que eu vivi tão ledo!
Eu mouro e não vos levo, porque hei medo
que ao passar do Lete vos percais.

Escritos para sempre já ficais
onde vos mostrarão todos co dedo
como exemplo de males; que eu concedo
que para aviso d'outros estejais.

Em quem, pois, virdes falsas esperanças
d'Amor e da Fortuna, cujos danos
alguns terão por bem-aventuranças,

dizei-lhe, que os servistes muitos anos,
e que em Fortuna tudo são mudanças,
e que em Amor não há senão enganos.

Dada a sua qualidade exemplar e instrutiva, o soneto tem sido inscrito por alguns autores na linha dos *sonetos-prólogo* [62]; outros, porém, parecem inclinados a vê-lo como um *soneto-epílogo*, tal como nós também o classificámos [63].

A verdade é que o soneto parece ter sido escrito numa fase avançada da vida do poeta, sendo que este elege como confidente os «*suspiros inflamados*» ou, como diz na segunda quadra, os «*escritos*», afirmando explicitamente o desejo de fama pelo medo demonstrado de que, «*ao passar do Lete*», os seus versos sejam esquecidos. Este desejo de alcançar fama póstuma através da poesia, expresso quer através da referência mitológica, quer da perífrase contida no verso seis, constitui um tópico de pro-

---

62. Tal é o caso de MARIA DE LURDES SARAIVA (1980:87) que escreve: «O soneto tem pois o carácter de uma advertência ao Leitor. Restitu-o agora à sua função proemial como introdução ao que considero um novo ciclo da obra lírica:». Identica posição assume DASILVA (1994:471) o qual pensa também que o soneto tem um nítido «*carácter prologal*».

63. Esta posição assumem-na WILHELM STORCK que o considera um «epílogo poético, composto de caso pensado para fechar a colecção de peças amorosas criados por Camões» (cf. STORCK, 1880-1885: 383 *in* DASILVA, 1994:471, nota 512) e MARIA VITALINA LEAL DE MATOS (1981: 501) que lhe chama «*soneto testamentário*».

veniência horaciana com ampla divulgação na literatura dos séculos XVI e XVII.

No seu conjunto, o soneto apresenta, pois, um indivíduo maltratado pela Fortuna e pelo Amor, mas cuja experiência adquirida o dota de um elevado grau de credibilidade perante si próprio e perante os outros, o que legitima a pretensão de que a sua poesia assuma a função de «*exemplo de males*», de «*aviso*» daqueles que têm ainda as duas entidades abstractas referidas por «*bem-aventuranças*».

Por conseguinte, este é um soneto que faz a ponte entre aqueles em que predomina o traço semântico da «*queixa*» e aqueles em que este se combina com o da «*advertência*», nos quais o sujeito lírico se dirige ao leitor e onde há marcas nítidas do género deliberativo. A eles passaremos de seguida a dedicar a nossa atenção, não nos detendo no núcleo de poemas que elegem outros confidentes que não os referenciados, e cujos números indicámos na introdução que fizemos aos *sonetos interpelativos que elegem como destinatário um confidente* (cf. p. 130).

3.3.) *Os Sonetos Interpelativos que Elegem como Destinatário o Leitor*

São cinco os sonetos em que, na linha do soneto proemial «*Enquanto quis Fortuna que tivesse*», o sujeito lírico elege como seu destinatário um interlocutor colectivo, identificado por meio do pronome pessoal «*vós*» ou simplesmente de verbos na segunda pessoa do plural sem carácter reverencial, que bem podem ser os leitores. Esses sonetos são os que figuram na edição de Costa Pimpão com os números 3, 32, 42, 131 e 165.

Apesar da característica comum a que já fizemos referência, estes poemas apresentam diferenças que premitem agrupá-los em dois núcleos distintos: o daqueles em que o traço semântico da *advertência* aparece secundarizado relativamente a outros como os da *confidência/queixa/impropério*; e o dos marcados pela presença nítida do primeiro traço apontado.

No primeiro caso, encontram-se os textos «*Busque Amor novas artes, novo engenho*», «*Amor, que o gesto humano n'alma escreve*» e «*O dia em que eu nasci, moura e pereça*».

Em relação aos dois primeiramente referidos, trata-se de peças em que a reflexão pessoal sobre as contradições do Amor permite

ao sujeito poético usar a sua experiência para, condensando-a em forma de máxima sentenciosa, advertir aqueles que o lêem ou ouvem o seu canto para os perigos que resultam dessas mesmas contradições.

Na composição «*Amor, que o gesto humano n'alma escreve*», o agente da enunciação expõe, ao longo das três estrofes iniciais, um sucesso em que ele próprio foi personagem interveniente, para no último terceto se dirigir imperativamente a um já referido interlocutor colectivo, advertindo-o da inconstância do Amor que rapidamente faz passar das lágrimas ao contentamento e vice-versa:

Olhai como Amor gera num momento,
de lágrimas de honesta piedade,
lágrimas de imortal contentamento.

soneto n.º 42

Em «*Busque Amor novas artes, novo engenho*», está igualmente presente essa mesma apóstrofe imperativa dirigida àqueles que deverão tomar o caso do poeta como exemplo para por ele poderem aferir as suas condutas. Neste soneto, o «eu» lírico compara-se à figura do náufrago que, tendo perdido o barco, se encontra à deriva em mar revolto [64]; como ele, também o poeta, tendo fracassado completamente a sua relação amorosa, se sente desenganado, inseguro e, mais do que isso, incapaz de compreender o novo estado em que o Amor o traz.

Para a enunciação dessa incompreensão é usado o tópico literário de origem latina do «*nescio quid*» que teve profusa utilização nas obras de Dante e Petrarca e a partir deles em numerosos autores ao longo dos tempos [65]. Esse motivo temático aparece nos tercetos do poema camoniano cinco vezes repetido em outras tantas diferentes formulações, apontando todas para um

---

64. A associação entre o sentimento amoroso e imagens como as do «*mar revolto*» e do «*marinheiro naufragado*» provém já da literatura latina, estando presente em autores como Virgílio, Horácio, Plínio ou Quintiliano (cf. CURTIUS, 1955: 189-193, vol.1). A sua utilização é também ampla na poesia de raiz petrarquista e, mais especificamente, do período maneirista (cf. MANERO SOROLLA, 1990 e AGUIAR E SILVA, 1971).

65. Cf. a este propósito, por exemplo, ALONSO, 1981: 239-242 ou PORQUERAS-MAYO, 1972: 11-59.

estado de melancolia que será o responsável pelo mal que o poeta tem posto na alma [66]:

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

Olhai de que esperanças me mantenho!
Vede que perigosas seguranças!
Que não temo contrastes nem mudanças,
andando em bravo mar, perdido o lenho.

Mas, conquanto não pode haver desgosto
onde esperança falta, lá me esconde
Amor um mal, que mata e não se vê.

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

Quanto ao soneto «*O dia em que eu nasci, moura e pereça*», pode dizer-se que em todo ele o sujeito lírico se dedica a lançar impropérios contra o dia aziago do seu nascimento, coleccionando um catálogo de horrores através dos quais exprobra essa data funesta. Só no último terceto identifica o receptor dos seus vitupérios — a «*gente temerosa*» — para a exortar a não se espantar perante tamanha fúria, pois que ela é bem justificada pela desventura que caracterizou toda a existência do queixoso:

O dia em que eu nasci, moura e pereça,
não o queira jamais o tempo dar,
não torne ao mundo, e, se tornar,
eclipse nesse passo o sol padeça.

A luz lhe falte, o sol se [lhe] escureça,
mostre o mundo sinais de se acabar,
nasçam-lhe monstros, sangue chova o ar,
a mãe ao próprio filho não conheça.

---

66. Para compreender o alcance do conceito de «*melancolia*» durante o Renascimento e o Maneirismo, cf. AGUIAR E SILVA, 1993: 5-28.

As pessoas pasmadas, de ignorantes,
as lágrimas no rosto, a côr perdida,
cuidem que o mundo já se destruiu.

Ó gente temerosa, não te espantes,
que este dia deitou ao mundo a vida
mais desgraçada que jamais se viu!

Ainda que o poema constitua a imitação de um tema bíblico, o tratamento que lhe é dado assume-se como profundamente dramático e enquadra-se no esquema usado por Camões noutros textos que apresentam fórmula tipológica semelhante.

Os sonetos números 32 e 165 contêm, como já dissemos, advertências ao leitor claramente assumidas. Ainda que o teor dessas advertências assuma natureza muito diversa, a estrutura dos textos evolui de forma semelhante. Na verdade, o primeiro soneto contém uma observação do emissor lírico aos que gozam de uma vida sentimental tranquila para que tenham sempre presente «*que amor com seus contrários se acrescenta*»; o segundo, de natureza não estritamente amorosa, antes com alcance existencial, encerra uma meditação sobre o sentido do mundo e da vida, a qual deve servir como carta de princípios para aqueles que a lerem.

No entanto, ambos abrem com uma mesma apóstrofe colectiva traduzida pelo pronome pessoal «*vós*», o qual, num caso como noutro, é determinado por meio de orações relativas coordenadas entre si. Também em cada um dos casos o sujeito poético se dirige a este destinatário colectivo usando verbos no imperativo que se encontram na segunda quadra: «*quero que saibais*» e «*dedicai, se quiserdes*», respectivamente. Os versos referidos patenteiam, aliás, uma estrutura em quiasmo que facilmente os aparenta entre si. Por fim, quer um, quer outro soneto concentram, com uma sentença tópica final, as ideias genéricas explanadas nos versos antecedentes. Estas ideias são, no fundo, as verdades para as quais o emissor lírico quer alertar o destinatário:

que Amor com seus contrários acrescenta.

Soneto n.º 32

mas o que a Deus é justo e evidente
parece injusto aos homens e profundo.

Soneto n.º 165

Do exposto anteriormente, pensamos que resulta claro que os textos que integram este subgrupo assumem uma configuração nuclear que os aparenta com o discurso deliberativo, uma vez que por seu intermédio o emissor lírico alinha um conjunto de conselhos que reputa como úteis ao destinatário da sua mensagem. Estes conselhos ou advertências promanam directamente da sua experiência própria o que, ao conferir-lhe um elevado grau de credibilidade, legitima a atitude modelar que, desde o exposto no *soneto-prólogo* número um, se viu ser aquela em que o sujeito lírico pretendia estribar a sua relação com a audiência.

4. *Os sonetos narrativos com função predominantemente referencial*

A designação que serve de título a este capítulo pretende assinalar todos os sonetos que assumem uma função predominantemente representativa, mediante uma expressão textual de tipo narrativo, em que a figura do sujeito da enunciação não coincide com a do sujeito do enunciado.

Refira-se desde já que a enunciação do discurso do emissor lírico segundo o modelo da narração representa a categoria tipológica de uso mais restrito no conjunto dos sonetos amorosos camonianos. Tal facto pode encontrar justificação no conflito que se institui entre o modo de expor a mensagem em que predomina o relato, característico destes sonetos, e as próprias características da poesia de amor, por definição lírica e, portanto, não narrativa. É, todavia, inegável que alguns textos de Camões, menos frequentes é certo, mas nem por isso excepcionais, apresentam um modelo enunciativo estribado em esquemas sintácticos em que o emissor lírico adopta uma atitude de distanciamento daquilo de que fala. Neles, a presença do poeta é absolutamente eliminada [67], confinando-se o seu aparelho enunciativo ao uso da terceira pessoa.

Segundo García Berrio (1980: 47-48), «la característica de la *narración* frente a la exposición lírica la determina la presencia

67. Diga-se desde já que os sonetos n.os 74 e 103 se esquivam à constância que está na origem desta afirmação, pois neles se verifica a presença de um narrador homodiegético ou autodiegético, respectivamente. Por outro lado, os sonetos n.os 62, 63 e 79 finalizam com um pequeno comentário nitidamente da autoria do poeta.

del factor *tiempo*. El soneto, al no ser *imitación de acciones* sino exposición de un *concepto*, prescinde teóricamente y por definición, como forma genuinamente lírica, de la dimensión temporal; sin embargo, en la práctica, son muchos los textos clásicos en los que la exposición se centra en acontecimientos seriados en sucesión temporal; en tales casos, la exposición se convierte en narración».

Como vimos, porém, em muitos *sonetos expositivo-argumentativos com função expressiva*, sobretudo naqueles que classificámos como *sonetos evocativos*, o sujeito lírico procede à rememoração do seu passado, narrando, muitas vezes cronologicamente, acontecimentos ou situações a ele associados.

Uma constatação deste tipo, levanta o problema de decidir como distinguir os textos que acabam de ser indicados no parágrafo anterior dos que agora designamos como narrativos. Para proceder à discriminação que se impõe, torna-se relevante um par de factores conjugados: a eleição de conteúdos temáticos relativamente excepcionais por dizerem respeito a amores alheios e não aos amores do «eu» lírico; e uma diferente concepção da categoria tempo.

Debatendo-se com problema idêntico em relação aos sonetos de Lope de Vega, García Berrio fala na existência de um *tempo objectivo* ou narrativo centrado no enunciado, o qual se opõe a um *tempo da expressão* ou expositivo, centrado, por sua vez, na enunciação. A estes estariam ligados diferentes tipos de narração que com eles se conjugariam, permitindo assim estabelecer a separação dos textos pertencentes quer a uma, quer a outra das categorias tipológicas. Afirma o professor espanhol: «En ocasiones hemos distinguido entre *narración objetiva*, como sinónimo explícito de la *modalidad de expresión narrativa en función representativa*, es decir, con sujeto en tercera persona distinto del poeta como sujeto de la enunciación, y simple *narración o narración subjetiva*, con lo que se designa el tipo de *narración en función sintomática*, típicamente lírica, en la que el sujeto de la enunciación es al mismo tiempo sujeto del enunciado» (García Berrio, 1980: 49).

Dá-se, pois, por assente que *sonetos narrativos com função predominantemente referencial* são aqueles em que a modalidade de expressão eleita é a narrativa, nos quais predomina uma concepção de *tempo objectivo* e em que o sujeito da enunciação narra amores a que é alheio, usando portanto a terceira pessoa e distinguindo-se dessa forma do sujeito do enunciado.

Precisamente por constituirem pequenas histórias, normalmente baseadas numa fábula, seja ela mitológica, bucólica ou mesmo bíblica, estes sonetos podem ser subcategorizados como *sonetos-parêntesis*. Na verdade, eles constituem como que digressões ocasionais do discurso introspectivo do «eu» lírico que neles aborda questões externas à própria interioridade. Relativamente ao motivo central de todos os sonetos amorosos — o Amor, claro está — estes são sonetos parentéticos e ao mesmo tempo amplificativos que alteram a perspectiva intimista da voz poética e se orientam para a narração objectiva.

Cumpre ainda referir que em muitos deles o narrador faz intervir as próprias personagens em discurso directo ou numa espécie de discurso indirecto-livre, o que na opinião de García Berrio (1980: 51) faz com que estes poemas não sejam «sólo textos narrativos, sino más precisamente textos *dramáticos*, en los que con mayor frequencia se ofrece incluso la estructura dialogada».

Embora não nos parecendo que a presença do diálogo, por si só, transforme um texto narrativo em texto dramático [68], a observação citada é-nos útil para referir um pequeno núcleo de sonetos camonianos que, esse sim, é constituído por *sonetos dramáticos* porquanto totalmente dialogados. Por comodidade metodológica, todavia, incluímo-lo neste capítulo, embora nos refiramos a ele separadamente.

O quadro teórico referido em que se destaca como forma de discurso a modalidade narrativa verifica-se em vinte sonetos. Destes, catorze combinam a narração com o diálogo, três são narrativos simples e outros três enriquecem a narração com um comentário do próprio narrador. Finalmente, também um soneto é totalmente dialogado, instituindo-se como texto dramatizado.

4.1.) *Os Sonetos Narrativos Dialogados*

Os sonetos em que se verifica a combinação da modalidade discursiva da narração com o diálogo são os números 22, 30, 61,

---

68. A modalidade de discurso dialogado constitui uma opção de que o narrador dispõe para dissimular a sua presença dando palavra às personagens. É certo que a transcrição fiel das intervenções das personagens cria «momentos de dramatização da narrativa» (REIS e LOPES, 1990: 97), mas não transforma um texto narrativo em texto dramático.

64, 67, 68, 70, 74, 77, 78, 103, 106, 112 e 124, constituindo portanto o conjunto mais significativo dos sonetos narrativos com função referencial. Com efeito, em todos estes sonetos o discurso do narrador é interrompido em certo momento para dar lugar à reprodução em estilo directo das vozes das personagens citadas no texto ou à transcrição de monólogos da autoria dessas mesmas personagens.

A primeira das possibilidades apresentadas é bastante mais abundante pois ocorre em doze dos catorze sonetos deste grupo. Quase todos eles transmitem uma mensagem expressa sob a forma de fábula ancorada no universo mitológico e/ou bucólico, com excepção do soneto n.º 30 — «*Sete anos de pastor Jacob servia*» — que utiliza um tema da Bíblia, embora desenvolvido de forma muito pessoal e distanciando-se de todos os pormenores prosaicos do relato bíblico, com o fito de fazer sobressair apenas a máxima da constância do Amor.

Trata-se de um dos sonetos de Camões mais célebres, mais imitados e mais comentados e por isso nos dispensaremos de o analisar em pormenor e correndo o risco de nada acrescentar de novo. Diremos apenas que esta é uma composição poética dotada de uma singeleza narrativa acentuada, que a torna de fácil compreensão para o leitor comum, e ao mesmo tempo tocante pela força dramática com que o motivo da constância no amor é focado.

Ainda que aparentando um certo despojamento retórico, tudo no poema se conjuga para fazer sobressair a constância do amor dedicado por Jacob a Raquel: a tríplice repetição da forma verbal «*servia*», na primeira quadra; a anadiplose decorrente da dupla ocorrência do sintagma «*a ela*» nos versos três e quatro; a epanadiplose contida no verso cinco por meio do qual se instaura um conceito de vivência psicológica do tempo, são processos que põem de manifesto que o único propósito perseguido pelo amante é a obtenção merecida de Raquel por prémio. Todavia, como afirma Massaud Moisés (1987: 278), a exposição que é feita nos seis versos iniciais é interrompida pela utilização da conjunção adversativa «*porém*» que encima os versos em que é introduzido o elemento perturbador nesta história de fidelidade, nomeadamente através da equilibrada contraposição que se estabelece entre as duas irmãs no verso oito, o qual reflecte o seu destino cruzado.

A narração da viragem que se produz com a decisão inesperada da Labão, a qual suscita uma reacção ao mesmo tempo triste,

mas firme do protagonista, é seguida da transcrição em discurso directo das palavras enfaticamente hiperbólicas deste último:

> *(...) — Mais servira, se não fora*
> *para tão longo amor tão curta a vida.*
>
> Soneto n.º 30

Os dois últimos versos recolhem, pois, a voz directa da personagem, reforçando assim a mensagem apologal que o soneto pretende transmitir, ou seja, a imutabilidade e tenacidade de um sólido sentimento amoroso.

O esquema do soneto que acaba de ser comentado, em que ao discurso narrativo da autoria de um narrador heterodiegético se sucede a inclusão de versos que reproduzem as palavras da(s) própria(s) personagem(ens), palavras essas que constituem o desenlace do texto, repete-se em todos os outros sonetos narrativos dialogados, apesar de o diálogo poder ser de maior ou menor extensão conforme os casos: o soneto n.º 22 obedece a um esquema exactamente igual ao comentado; nos sonetos n.os 70 e 77 o diálogo ocupa todo o último terceto; no n.º 120, apenas a primeira quadra é reservada à voz do narrador, sendo a das personagens que se ouve nas três estrofes seguintes; os n.os 61, 64, 67, 68, 78 e 124 seguem uma bipartição estrutural em que nas duas quadras se ouve o narrador e nos dois tercetos a(s) personagem(ens).

Dentre estes sonetos em que ocorre a presença de um narrador heterodiegético, o soneto n.º 106 constitui um caso à parte, porque nele o discurso directo da responsabilidade da personagem é inserido no primeiro terceto, mas o narrador retoma a palavra no último.

Nas duas quadras iniciais deste soneto é traçado o quadro de um ambiente nocturno onde impera o «*silêncio repousado*» propício à reflexão melancólica. Depois, no primeiro terceto, faz-se ouvir naquela quietude a voz do «*pescador Aónio*» que invoca desesperadamente as «*ondas*» para que lhe devolvam aquela que dele fizeram apartar-se para sempre. Na última estrofe, o narrador excepcionalmente retoma a palavra no sentido de intensificar «a viva sensação daquela imensa melancolia onde os ruídos parecem apenas avivar o silêncio» (Cidade, 1992: 208):

> *O céu, a terra, o vento sossegado...*
> *As ondas, que se estendem pela areia...*
> *Os peixes, que no mar o sono enfreia...*
> *O nocturno silêncio repousado...*

O pescador Aónio, que, deitado
onde co vento a água se meneia,
chorando, o nome amado em vão nomeia,
que não pode ser mais que nomeado:

-Ondas (dezia), antes que Amor me mate,
torna-me a minha Ninfa, que tão cedo
me fizeste à morte estar sujeita.

Ninguém lhe fala; o mar de longe bate,
move-se brandamente o arvoredo;
leva-lhe o vento a voz, que ao vento deita.

Dignos de menção especial são também os sonetos n.os 61 e 64 porque neles, em bom rigor, não se verifica a transcrição do diálogo das personagens, mas antes o registo de monólogos interiores ou solilóquios por elas proferidos. Em ambos os textos se pode constatar a presença de um narrador cuja voz se faz ouvir nas quadras, estando os tercetos reservados ao monólogo das personagens «Leandro» e «Elisa», respectivamente.

Tanto uma composição como outra são compostas a partir de duas histórias mitológicas que se fundam no motivo da ausência, a qual, num caso como noutro, conduz os amantes à morte. Contudo, convém que se esclareça que nos dois sonetos não se encontra apenas a fiel reprodução dos mitos, pois o seu argumento original é objecto de recriação imaginosa por parte do poeta.

Talvez por causa da brevidade imposta pela estrutura formal fixa do soneto, a matéria argumental desenvolvida nestas composições concentra-se nas passagens de maior dramatismo. Assim, as quadras de cada uma delas, de carácter essencialmente narrativo, apresentam o desespero de «*Leandro*» por ver que as forças lhe faltam para atravessar com vida o Helesponto e reunir-se à sua querida Hero; e o não menor desespero da rainha de Cartago provocado pela partida de Eneias, seu esposo, respectivamente nos sonetos n.os 61 e 64. Os tercetos, por seu turno, recolhem com enorme dramatismo as palavras que os protagonistas de cada uma das histórias proferem para si mesmos. É neste ponto que Camões se afasta da estrita imitação dos episódios mitológicos, reapropriando-se da discursividade deles para os tornar menos realistas, mas espiritualmente mais intensos.

Tal efeito é conseguido por dois meios complementares: por um lado, precisamente porque o narrador informa o leitor de que

as personagens falam consigo próprias, aumentando assim o dramatismo do seu desespero solitário («*no pensamento, / (que a língua já não pode) seu intento/ ao mar (...), encomendava,*», soneto n.º 61; « *falando só com ela, assi dezia:*», soneto n.º 64); por outro, porque o próprio desfecho encontrado para cada um dos poemas acentua a qualidade dos sentimentos dos protagonistas — «*Leandro*», numa atitude de altruísmo e sem se preocupar com o seu sofrimento, apenas receia o desgosto que possa causar a «*Hero*»:

— Ó mar(dezia o moço só consigo),
Já te não peço a vida: só queria
que a de Hero me salves; não me veja...

Este meu corpo morto, lá o desvia
daquela torre. Sê-me nisto amigo,
pois no meu maior bem me houveste enveja!

Soneto n.º 61;

«*Elisa*» afirma que a espada é desnecessária para lhe causar a morte, sendo para tanto suficiente a pena da partida do amante:

— Fermosa e nova espada, se ficaste
só para executares os enganos
de quem te quis deixar, em minha vida,

sabe que tu comigo t'enganaste;
que, para me tirar de tantos danos,
sobeja-me a tristeza da partida.

Soneto n.º 64.

Dentre os *sonetos narrativos dialogados*, há dois (como afirmámos em nota de roda-pé) em que se verifica a presença de um narrador não heterodiegético. Com efeito, no soneto n.º 74, ele, apesar de narrar um episódio do qual não é protagonista, assume-se como personagem, instituindo-se assim como narrador homodiegético; no soneto n.º 103, a sua intervenção como personagem é fulcral para o desenrolar do texto, podendo dizer-se que se trata de um narrador autodiegético.

Em ambos os sonetos referidos ocorrem, portanto, as modalidades discursivas da narração e do diálogo, embora este último, no primeiro, se confine aos dois versos finais e, no segundo, se expanda ao longo da última quadra.

Em «*Num bosque que das Ninfas se habitava*» é desenvolvido o motivo da morte por amor como experiência paradoxal que faz viver. Assim, o argumento deste poema é constituído por uma narração de tipo mitológico que tem como personagens «*Sílvia, Ninfa linda,*», «*Cupido*» e o próprio poeta enquanto narrador/personagem. A acção desenrola-se num ambiente bucólico parcamente descrito, em que ganham relevo apenas os elementos importantes para o desenvolver do argumento, como sejam a árvore em que o deus do Amor pendurava as suas setas durante a hora da sesta, o que permitiu a Sílvia apossar-se delas com facilidade, passando a dispor do poder de ferir de amor indiscriminadamente todos os pastores.

Tomando consciência disto, o emissor lírico, que até então desempenhava a função de mero narrador da cena travada entre a ninfa e Cupido, intervém em discurso directo com o intuito de pôr os outros pastores de sobreaviso quanto aos poderes de Sílvia e de afirmar que só para ele a morte que a ninfa lhe dá é uma fonte de vida:

> — *Ó pastores! fugi, que a todos mata,*
> *Senão a mim, que de matar-me vivo.*
>
> Soneto n.º 74.

No soneto «*Cantando estava um dia bem seguro,*», a presença do narrador/ personagem é bem mais evidente. Este começa por narrar um episódio ocorrido numa época passada na qual ele cantava descuidadamente a sua alegria. Nessa altura, porém, «*Sílvio, pastor antigo*» predisse que a sua felicidade não seria duradoura, o que veio a confirmar-se. Na verdade, o narrador/ protagonista retoma a palavra esclarecendo, nos dois tercetos, que um dos lobos de que falava o pastor amigo lhe levou os bens e o outro a mulher amada, da qual somente ficou a saudade.

Este é, portanto, um poema em que, à semelhança do que ocorre no soneto n.º 106, a tanscrição do discurso directo da personagem não coincide com o desenlace do texto, pois este é da responsabilidade do narrador que explicitamente se identifica com a figura de Méris, o interlocutor de Sílvio, que lhe diz:

> — *Méris, quando quiser o fado escuro,*
> *oprimir-te virão em um só dia*
> *dous lobos; logo a voz e a melodia*
> *te fugirão, e o som suave e puro.*
>
> Soneto n.º 103

4.2.) *Os sonetos narrativos simples*

Considerámos *sonetos narrativos simples* aqueles em que o sujeito lírico se limita a narrar um determinado episódio a que é alheio, sem incluir nem a transcrição do discurso das personagens, nem comentários pessoais. Apenas três poemas respondem a estes requisitos, a saber, os sonetos n.os 60, 69 e 72. Ainda assim, a primeira das composições incluídas neste núcleo difere das duas restantes: enquanto nestas o conhecimento dos factos está estritamente dependente do discurso do narrador, naquela ele faz incluir um excerto de uma mensagem escrita pelo protagonista dos eventos.

Efectivamente, em «*Todo o animal da calma repousava,*», o narrador alonga-se a referir como «*Liso*», debaixo de um calor ardente que obrigava todos os animais à quietude, procura desenfreadamente a sua Ninfa, pois só ela constitui lenitivo capaz de apagar o fogo de amor em que o pastor arde. Porém, apesar de os próprios montes se comoverem com o seu sofrimento, a amada mantém-se insensível. Perante isto, não resta mais a «*Liso*» do que desabafar as suas mágoas, escrevendo-as no tronco duma faia, para assim dar aviso a quantos por ali passarem:

> «*Nunca ponha ninguém sua esperança*
> *em peito feminil, que de natura*
> *sòmente em ser mudável tem firmeza.*»
>
> Soneto n.º 60

São estas as palavras que o narrador transcreve, provavelmente com o intuito de tornar o episódio narrado mais atractivo e a mensagem a transmitir mais credível.

Por seu turno, os textos «*Tomava Daliana por vingança*» e «*Em fermosa Leteia se confia,*» são modelos perfeitos de *sonetos narrativos simples*, pois neles a única voz presente é a do narrador, que conta dois episódios vivenciados por personagens mitológicas às quais, embora por motivos diferentes, está associado o motivo da transformação.

Quer um poema, quer outro apresentam-se estruturados em duas partes bem diferenciadas, mas ambas da responsabilidade total e única de um narrador heterodiegético.

No primeiro dos sonetos referenciados, a primeira quadra explana a ideia de que, agindo por despeito e por vingança, a protagonista do texto decidiu unir-se por casamento a um homem que não era o verdadeiro destinatário do seu amor. A segunda quadra e os dois tercetos desenvolvem os efeitos nefastos dessa acção, nomeadamente através de diversas metáforas retiradas ao universo vegetal («*rosas*», «*gentil planta*», «*lindo fruito*», «*verde prado*») as quais encontram, nos tercetos, a sua negação termo a termo, culminando na afirmação do tópico da transformação para pior:

interesse enganoso, amor fingido,
fizeram desditosa a fermosura.

Soneto n.º 69

Deve ainda acrescentar-se que este é um soneto que mantém uma evidente ligação temática com o n.º 70, que incluímos no subgrupo dos *sonetos narrativos dialogados*. De facto, a personagem central feminina é referida sob o mesmo nome em ambos os textos e a situação descrita é também a mesma; só o nome do marido mal amado muda: «*Gil vaqueiro*», no soneto n.º 69, e «*Laurénio*», no seguinte. Para além disso, é também visível que o ponto de vista adoptado em cada um dos textos é diferente: o primeiro está todo construído de acordo com a perspectiva da mulher; no segundo são contemplados os pontos de vista quer dela, quer daquele que usou para se vingar de quem amava verdadeiramente.

Em todo o caso, as composições desenvolvem o mesmo argumento, fazendo crer que apenas o espartilho formal que o soneto impõe ao poeta o teria obrigado, neste caso, a retomá-lo em dois textos a que na edição de Costa Pimpão é dada uma ordem consecutiva [69].

Finalmente, no soneto cujo *incipit* é «*Em fermosa Leteia se confia,*», a divisão em duas partes da mensagem transmitida pelo texto é bem mais evidente. A composição, em que está presente exclusivamente o discurso narrativo, desenvolve poeticamente o

---

69. A relação entre os textos não passou despercebida a FARIA E SOUSA (1972: 104), o qual sugere: « Este Soneto [«*Tomava Daliana por vingança*»] para bien se avia de seguir al 41 [«*Quantas vezes do fuso se esquecia*»], porque esta Daliana de aqui, es sin duda la misma de allá pues allà era perdida por Silvio que la burlava, aqui por vengarse del se casó con un rustico, y vil ganadero.». Cf. também SARAIVA (1980: 59).

mito de Oleno e Leteia. Esta, confiada na sua formosura, é levada, por vaidade, a competir com a própria beleza dos deuses que, para a castigarem por tal ousadia, determinam que ela se transforme numa estátua de pedra. Oleno, por amor, tem um gesto de solidariedade extrema e predispõe-se a sofrer o mesmo castigo para assim ficar eternamente ligado à mulher amada. O motivo da transformação de Leteia por vingança dos deuses é, pois, explanado nas duas quadras; os tercetos são consagrados à narração do extraordinário gesto de Oleno. A passagem de uma a outra parte da estrutura bipartida do texto é explicitamente marcada pela conjunção adversativa «*mas*» que encima o nono verso.

Como traço comum entre os três sonetos que acabam de ser comentados destaca-se o discurso exclusivamente da responsabilidade do narrador. Foi esta a característica que nos permitiu inseri-los no subgrupo dos *sonetos narrativos simples*.

4.3) *Os Sonetos Narrativos Seguidos de Comentário*

Inscrevem-se neste grupo os sonetos n.ºs 62, 63 e 79, pois combinam um tipo de discurso meramente narrativo com um comentário final do sujeito lírico. Em todos eles é narrado um episódio mitológico, no qual o emissor poético não desempenha função de personagem, mas que ele comenta, quer para esclarecer o significado a atribuir-lhe, quer para aplicar o conteúdo da fábula narrada ao seu caso pessoal.

As composições cujos *incipit* são «*Por sua ninfa, Céfalo deixava*» e «*Sentindo-se tomada a bela esposa*» desenvolvem uma mesma história mitológica que, se assim se pode dizer, é narrada em «dois episódios».

No primeiro, o narrador conta como Céfalo, rei da Tessália, abandona Aurora, que o raptara, por não amar senão Prócris, sua esposa. No entanto, querendo experimentar se esta seria tão constante no amor como ele, disfarça-se para a tentar. Prócris, sem desconfiar que era o prórpio marido quem a cortejava, cede.

O segundo soneto constitui a continuação deste apólogo, porquanto nele é narrada a reacção de Prócris perante o embuste. Na verdade, ela foge, refugiando-se nos montes, levando o marido a procurá-la e a pedir-lhe perdão por a ter tentado.

Quer num, quer noutro texto, o mito é narrado no decurso das três primeiras estrofes; o último terceto é destinado à explicitação do significado que lhe deve ser atribuído, isto é, constitui um comentário proferido pelo sujeito lírico que tem como objectivo tornar clara para o leitor a intenção do apólogo. No caso do primeiro texto, pretende-se pôr em evidência os extremos a que os amantes recorrem para se martirizarem:

Ó engenho sutil para seu dano!
Vede que manhas busca um cego amante
para que sempre seja descontente!

Soneto n.º 62

O segundo soneto encerra a máxima de que, quando a paixão é grande, o ofendido não se furta a pedir perdão ao culpado:

Ó força de afeição desatinada!
Que da culpa contra ele cometida,
perdão pedia à parte que é culpada!

Soneto n.º 63

Como se comprova através da transcrição dos versos, as estratégias retórico-discursivas para fazer a passagem do discurso narrativo para o comentário do sujeito lírico são idênticas nos dois textos. Em ambos se verifica a ocorrência de uma apóstrofe inicial a uma entidade abstracta («*engenho sutil*» e «*força de afeição*», respectivamente); também em ambos predominam as frases de tipo exclamativo que conferem a este passo do discurso dos textos uma função expressiva. Porém, a advertência ao leitor é mais nítida no soneto n.º 62, pois nele se lhe encontra uma referência directa, traduzida no verbo «*ver*» no modo imperativo.

Relativamente ao soneto «*O filho de Latona esclarecido*», pode afirmar-se que ele observa uma estrutura idêntica. Nas duas quadras e no primeiro terceto é narrada a fábula mitológica segundo a qual Apolo teria sido ferido por Cupido com uma seta com ponta de ouro, a qual fez despoletar o amor, enquanto que uma outra seta, esta com ponta de chumbo, teria atingido Peneia que, por isso, permaneceu indiferente ao deus da beleza. Na última estrofe, o poeta aplica a si próprio o conteúdo do episódio exposto,

interrogando-se sobre como poderá ele esperar os favores da mulher amada se o próprio Apolo nada conseguiu de uma simples ninfa:

> «*Se este nunca alcançou nem um engano*
> *de quem era tão pouco em seu respeito,*
> *eu que espero de um ser que é mais que humano?*»
>
> Soneto n.º 79

4.4) *Os Sonetos Totalmente Dialogados*

Dentre os sonetos amorosos camonianos, apenas um se enquadra nesta fórmula. Referimo-nos ao soneto n.º 71, «*Como fizeste, Pórcia, tal ferida*». Trata-se de um texto que apresenta um nítido carácter dramático por ser integralmente dialogístico [70], baseando-se a sua estrutura na transcrição alternada das falas de duas personagens: Pórcia e o seu interlocutor, que pode bem ser identificado com o emissor lírico, embora a sua voz não esteja claramente indicada [71].

O soneto toma por base o acontecimento histórico do sinistro suicídio de Pórcia, mulher de Brutus, elevando-a à categoria de mito simbólico. Porém, em lugar deste acontecimento ser dado a conhecer por meio do discurso de um narrador, é a partir do diálogo que as personagens mantêm entre si que nos inteiramos dele. Efectivamente, são as indagações de uma delas e as respostas da outra que fazem progredir o argumento do soneto.

Assim, o diálogo contido nas duas quadras dá conta de uma primeira tentativa gorada de suicídio, levada a cabo por Pórcia ao saber que o marido conspirava contra César. Nos tercetos, fica

---

70. No conjunto dos sonetos de Camões, há outros dois que apresentam uma estrutura igual. São eles os sonetos n.º 156, «- *Não passes, caminhante! — Quem me chama?*» e n.º 158, «- *Que levas, cruel Morte? — Um claro dia*». Estes, contudo, são sonetos circunstanciais e não amorosos e, por isso, não lhes fizemos aqui referência.

71. A este propósito convém ter também presente o comentário ao texto produzido por FARIA E SOUSA, no qual ele identifica o interlocutor de Pórcia com Brutus, o marido suicida: « Estremado soneto a Porcia por las circunstancias con que se mató a si propia. Ella fue hija de Caton el mayor, y mujer de M. Bruto; (...) En el entra el P. casi con lo propio que Bruto dixo a Porcia, viendola herida» (FARIA E SOUSA, 1972: 126-127).

registado o suicídio definitivo dela, que engoliu brasas, depois de ser informada de que Brutus atentara contra a vida:

— Como fizeste, Pórcia, tal ferida?
Foi voluntária, ou foi por inocência?
-Mas foi fazer Amor experiência
se podia sofrer tirar-me a vida.

— E com teu próprio sangue te convida
a não pores à vida resistência?
— Ando-me acostumando à paciência,
porque o temor a morte não impida.

— Pois porque comes, logo, fogo ardente,
se a ferro te costumas? — Porque ordena
Amor que morra e pene juntamente.

— E tens a dor do ferro por pequena?
— Si: que a dor costumada não se sente;
e eu não quero a morte sem a pena.

A mensagem transmitida pela composição, embora oculta sob o símile da história de Pórcia, faz ressaltar a ideia de que o verdadeiro amor anda frequentemente associado ao sofrimento e até mesmo à morte.

Para finalizar, basta apenas reiterar a ideia de que este não é rigorosamente um soneto narrativo. Contudo, como já justificámos, incluímo-lo neste núcleo por facilidade metodológica e porque, embora estribando-se num processo sintáctico-compositivo diferente, ele toma como argumento fundamental uma história alheia à figura do sujeito lírico, tal como ocorre nos verdadeiros sonetos narrativos.

Do observado relativamente aos sonetos que integram este último capítulo, conclui-se que, apesar das diferenças manifestadas entre eles e que estiveram na origem das subcategorizações a que os sujeitámos, todos assumem uma função predominantemente representativa, adoptando um discurso de tipo narrativo em que a figura do sujeito da enunciação não coincide com a do sujeito do enunciado.

Por último, cumpre ainda relembrar que, pese embora as suas peculiaridades sintáctico-discursivas, estes sonetos não patenteiam excepcionalidade temática, uma vez que é o Amor que continua sendo o motivo principal que neles é desenvolvido. No entanto, em vez deste sentimento se encontrar intimamente conectado com a figura do emissor poético, está-o com outras figuras que desempenham função de protagonistas das histórias narradas. Por isso mesmo os designámos como *sonetos-parêntesis*, já que eles representam digressões ocasionais relativamente ao discurso introspectivo produzido pelo «eu» lírico, e que o ilustram ou concretizam.

Conclusões e considerações finais

«(...) y escuso dar mâs razones, porque los ignorantes no conocen algunas aun que se las den; y los entendidos no las han menester».

(Manuel de Faria e Sousa, *Rimas Várias de Luís de Camões*)

A quem se proponha fazer um estudo tipológico do género do que nós definimos como objectivo principal da presente dissertação, colocam-se alguns problemas metodológicos que, embora de alcance diverso, podem condicionar os resultados da investigação a desenvolver.

Dentre esses problemas avulta, em primeiro lugar, o que deriva da especificidade de cada soneto em si. Para o vulgar leitor, de facto, os sonetos camonianos proporcionam a fruição de um elevado prazer estético, derivado das peculiaridades de cada texto, que o fazem surgir como único. Em absoluto rigor, todos os sonetos diferem entre si, tanto do ponto de vista semântico, como sintáctico. Logo, do seu estudo não ressaltam nacessariamente características tão evidentemente prototípicas que permitam detectar micro-estruturas típicas deduzíveis, por sua vez, de macro-estruturas típicas também. Cumulativamente, a riqueza intrínseca de cada um dos textos implica que se deixem sempre intactos enormes filões interpretativos e múltiplos campos de investigação.

Por outro lado, os esforços encetados no sentido de estabelecer parâmetros comuns entre os textos, a partir dos quais se possa construir a almejada tipologia, esbarram com a resistência manifestada por Camões em enquadrar-se em esquemas rígidos e impessoais.

Para além disso, a determinação desses parâmetros só faria pleno sentido se fosse possível cotejá-los com outros emanados

de estudos semelhantes feitos em relação à obra de autores contemporâneos de Camões, quer portugueses, quer espanhóis, quer italianos, que tenham explorado o legado petrarquista. Só assim seria possível identificar os traços da especificidade criadora camoniana, destrinçando-os daquilo que é determinado pelas normas de uma estética da identificação, amplamente reinante na época.

Finalmente, não são de desprezar os problemas causados pela desproporção existente entre a abundante bibliografia sobre a totalidade da obra de Camões e sobre o soneto em geral, por um lado, e a sua escassez no que diz respeito especificamente ao soneto português (incluindo-se aí os de Camões), por outro. Essa desporporção será a responsável por alguns desequilíbrios na presente dissertação, mas pode também sugerir caminhos para futuras pesquisas.

Pese embora as dificuldades que acabam de ser enumeradas, cabe-nos, chegando ao fim deste trabalho, apresentar tanto os resultados alcançados, como as limitações que a dissertação pode patentear.

Assim, a investigação que levámos a efeito proporcionou-nos dados suficientes para que possamos advogar a tese da constituição do soneto de raiz petrarquista como um género poético. Concretamente no que diz respeito aos sonetos de Camões, resultou para nós óbvio que a temática do Amor, neles obsidiantemente explorada sob os mais diversos prismas, se impõe como a dominante que transforma uma mera forma regular num género do modo lírico.

O estudo das modalidades de construção textual que se reflectem nos sonetos camonianos que integram a edição de Costa Pimpão incidiu, por conseguinte, apenas naqueles textos (cento e quarenta e oito, de um total de cento e sessenta e seis) que se enquadram nas características dos sonetos amorosos. Partimos da comprovação de estar perante um tipo de composição poética de traços muito singulares, que procedem da sobreposição de duas normas organizadoras de natureza distinta, embora complementares: de um lado, a norma estrófico-métrico-rímica; de outro, a norma temática. A simultaneidade de ocorrência de ambas dá-se em tão abundante número de exemplos que se impõe como típica.

Todavia, deve assumir-se que esta classificação genológica não merece consideração global unânime e que o estudo que fizemos, precisamente por ser monográfico e não contar com tipologias

estabelecidas para autores congéneres como Brenardes, Garcilaso, Herrera, Boscán, Bembo, o próprio Petrarca, não assegura a representatividade que o rigor poderia exigir às generalizações.

Como referimos no final da primeira parte da presente dissertação, para proceder ao estudo das modalidades típicas de construção dos sonetos amorosos de Camões, levámos em consideração dois tipos de critérios que, entrecruzados, estiveram na base da tipologia a que chegámos. O primeiro desses critérios consistiu na detecção do modelo enunciativo patente nos diversos sonetos; o segundo, teve em conta a identificação do(s) traço(s) semântico(s) predominante(s) em cada poema, o que nos permitiu organizá-los em subcategorias temáticas e determinar a função que cada um deles desempenha no macrotexto constituído por todos os poemas de temática amorosa pertencentes a este género.

Chegámos, deste modo, a uma primeira grande divisão dos textos em *sonetos expositivo-argumentativos com função expressiva*, *sonetos interpelativos* e *sonetos narrativos com função referencial*, complexificando-se as duas últimas modalidades enunciadas por meio quer da diversificação dos destinatários eleitos, quer dos tipos de discurso neles presentes, respectivamente.

Dentro de cada um destes grupos foi possível detectar subgrupos de textos que se afiguraram como desempenhando funções similares, se tomados em conta todos os sonetos na sua globalidade macrotextual. Assim, identificámos os *sonetos-prólogo*, os *sonetos confessionais*, os *sonetos filosóficos*, os *sonetos evocativos*, os *sonetos-invectiva*, os *sonetos-parêntesis* e os *sonetos-epílogo*.

Finalmente, detectámos a presença de três traços semânticos fundamentais, que podem ocorrer nos textos isoladamente ou combinados entre si. Esses traços são o do «*canto*», o da «*queixa*» e o da «*advertência*». A cada um deles parece associar-se um tipo de discurso que, recorrendo à terminologia da retórica clássica, classificámos como epidíctico, judicial e deliberativo, respectivamente.

Todos os critérios da análise tipológica referidos emergiram do estudo dos próprios *sonetos-prólogo* que encerram em si as coordenadas interpretativas a partir das quais abordámos os restantes poemas.

Temos consciência de que há muito de pessoal e subjectivo na adopção destes critérios e na forma como eles foram usados na análise dos sonetos. Porém, tornava-se necessário optar por um

caminho que se adequasse à consecução dos objectivos traçados. Pensamos que o que escolhemos se mostrou capaz disso. Resta-nos, portanto, esperar que este modesto estudo possa contribuir para o conhecimento dos sonetos amorosos de Camões como um todo, e que se revele útil a todos quantos, nomeadamente em níveis de ensino como o unificado e o secundário, se debatem, por vezes, com dificuldades na abordagem dos textos do grande Poeta português que é Camões.

Bibliografia

ALMEIDA, Isabel Adelaide (1996), «*Camões e a poesia de arte menor*» *in Lírica Camoniana – estudos diversos*, Constância-Lisboa: Cosmos.

ALMEIDA, Justino Mendes de (1996), «*Releitura das Odes de Luís de Camões*» *in Lírica Camoniana – estudos diversos*, Constância-Lisboa: Cosmos.

ALONSO, Dámaso (1981), *Poesía Española (Ensayo de métodos y límites estilísticos)*, Madrid: Gredos.

ANDRESEN, Sophia de Mello Breyner (1980), «*Luís de Camões – Ensombramentos e Descobrimentos*» *in Cadernos de Literatura*, n.º 5, Abril/80, I.N.I.C., Coimbra: Universidade de Coimbra, pp. 22-29.

BAKHTINE, Mikhaïl (1978), *Esthétique et Théorie du Roman*, Paris: Gallimard.

BERARDINELLI, Cleonice Serôa da Motta (1980), edição e notas, *Sonetos de Camões – **corpus** dos sonetos camonianos*, Braga: Barbosa & Xavier, Limitada, Editores.

BARKAN, Leonard (1975), *Nature's Work of Art. The Human Body as Image of the World*, New Haven and London: Yale University Press.

BERNARDES, Diogo (1985), *Rimas Várias. Flores do Lima* – Reprodução *fac-similada* da edição de 1597, nota introdutória de Aníbal Pinto de Castro, Lisboa: I.N.C.M.

BLANC, Pierre (1988), «*Sonnet des origines, origine du sonnet: Giacomo da Lentini*» *in* BELLENGER, Yvonne, *Le Sonnet à la Renaissance – des origines au XVIIe siècle*, Paris: Aux Amateurs des Livres.

BORGES, Maria João (1996), «*Glosas contemporâneas de Camões: crítica de poesia*» *in Lírica Camoniana – estudos diversos*, Constância-Lisboa: Cosmos.

BOSCO, Umberto (1961), *Francesco Petrarca*, Bari: Editori Laterza.

IDEM *et allii* , a cura di (1975), *Questioni e Correnti di Storia Letteraria – Problemi ed orientamenti critici di lingua e di litteratura italiana*, Milano: Marzorati Editore.

BROWN, Gary J. (1976), «*Rhetoric in the Sonnet of Praise*» *in Journal of Hispanic Philology*, I, pp. 31-50.

IDEM (1979), «*Rhetoric as Structure in the **Siglo de Oro** Love Sonnet*» *in Hispanofila*, n.º 66, pp. 10-39.

CAMINHA, Pêro de Andrade (1989), *Poesias Inéditas* – Reprodução em *fac-símile* do exemplar com data de 1898 da Biblioteca Nacional, editadas por J. Priebsch, Lisboa: I.N.C.M.

CAMÕES, Luís de (1994), *Rimas*, estabelecimento do texto e prefácio de Álvaro J. da Costa Pimpão, Coimbra: Almedina.

CAMPOS, Agostinho de (1926), ed. Luís de Camões, *Camões Lírico, IV. Sonetos Escolhidos*, Lisboa/Porto/Rio de Janeiro: Livrarias Aillaud e Bertrand, Cherdron e Francisco Alves.

IDEM (1936), *Estudos sobre o Soneto*, Coimbra: Biblioteca da Universidade.

CASTRO, Joaquim Mendes de (1977), «*Transforma-se o Amador na Coisa Amada — (Análise semântico-formal do soneto camoniano)*» *in Brotéria*, n.º 104, pp. 214-216.

CHIAPPELLI, Fredi (1971), *Studi sul Linguaggio del Petrarca – La canzone delle visioni*, Firenze: Leo S. Olschki Editore.

CIDADE, Hernâni (1968), «*Algumas observações acerca das palavras* ***sentimento, entendimento, pensamento*** *nas* ***Rimas*** *de Camões*» *in Litterae Hispanae et Lusitanae*, München: Max Hueber Verlag, pp. 119-124.

IDEM (1992), *Luís de Camões. – O Lírico*, Lisboa: Presença.

CRUZ, Anne J. (1988), *Imitación y Transformación – El petrarquismo en la poesía de Boscán y Garcilaso de la Vega*, Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishing Company.

CRUZ, Frei Agostinho da (1994), *Sonetos e Elegias*, estudo, estabelecimento crítico do texto e notas de António Gil Rafael, Lisboa: Hiena Editora.

CUNHA, Maria Helena Ribeiro da (1989), *A Dialéctica do Desejo em Camões*, Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.

CURTIUS, Ernst Robert (1955), *Literatura europea y Edad Media Latina*, Madrid: Fondo de Cultura Económica, 2 vols.

DASILVA, Xosé Manuel (1994), *Os Sonetos de Camões: Tipologia Textual*, tese de Doutoramento apresentada à Faculdade de Filologia da Universidade de Santiago de Compostela, Santiago de Compostela (obra não publicada).

IDEM (1996), «*O soneto como preâmbulo confidencial na poesia camoniana*», comunicação apresentada na *VI Reunião Internacional de Camonistas*, Coimbra, 16 a 19 de Abril de 1996 (texto não publicado).

DILLON, George L. (1976), «*Literary Transformations and Poetic Word Order*» *in Poetics*, vol. 5, n.º 1(17), Março, Amsterdam: North-Holland Publishing Company.

DIRSCHERL, Klaus (1982) «*Camões e a tradição do elogio feminino petrarquista*» *in Cadernos de Literatura*, n.º 11.

DUBOIS, Claude-Gilbert (1979), *Le maniérisme*, Paris: Presses Universitaires de France.

DUCROT, Oswald e TODOROV, Tzvetan (1982), *Dicionário das Ciências da Linguagem*, Lisboa: Publicações Dom Quixote.

EARLE, T. F. (1987), «*Autobiografia e retórica numa canção de Camões*» *in Arquivos do Centro Cultural Português*, vol. XXIII, Lisboa/Paris: Fundação Calouste Gulbenkian.

IDEM (1991), *Musa Renascida. A poesia de António Ferreira*, Lisboa: Caminho.

ECO, Umberto (1979), *Leitura do Texto Literário – Lector in Fabula – A cooperação interpretativa nos textos literários*, Lisboa: Editorial Presença

ESCANDELL VIDAL, Maria Victoria (1993), *Introducción à la Pragmática*, Barcelona: Anthropos.

FERREIRA, António (1957), *Poemas Lusitanos*, vol. I, prefácio e notas de Marques Braga, Lisboa: Sá da Costa.

FILGUEIRA VALVERDE, José (1981), *Camões – Comemoração do centenário de «Os Lusíadas»*, Coimbra: Almedina.

FILHO, Leodegário A. de Azevedo (1977/78), «*Os Sonetos de Camões*» *in Humanitas*, vols. XXIX-XXX, Coimbra, pp. 205-218.

IDEM (1987), *Lírica de Camões – 2. Sonetos – Tomos I e II*, Lisboa: I.N.C.M.

IDEM (1989), «*Crítica Idealista e Crítica Realista na Lírica de Camões*» *in Nós – Revista Galaicoportuguesa de Cultura*, n.os 13 a 18, Jan./Dez. 89, Braga: Barbosa & Xavier, pp. 67-72.

FRAGA, Maria do Céu (1989), *Camões: Um Bucolismo Intranquilo*, Coimbra: Almedina.

IDEM (1996), «*A corrosão do idílico nas éclogas camonianas*», *in Lírica Camoniana – estudos diversos*, Constância-Lisboa: Cosmos.

IDEM (1996), «A Poesia de Definição e de Catálogo nas Rimas de Camões», comunicação apresentada na *VI Reunião Internacional de Camonistas*, Coimbra, 16 a 19 de Abril de 1996 (texto não publicado).

FRYE, Northrop (1973), *Anatomy of Criticism*, Princeton. New Jersey: Princeton University Press.

GARCÍA BERRIO, Antonio (1978), «*Tipología textual de los sonetos españoles sobre el* ***carpe-diem***» *in Dispositio*, III, 9, pp. 243-293.

IDEM (1979), «*A text-typology of the Classical Sonnets*» *in Poetics*, 8, pp. 435-458.

IDEM (1980), «*Construcción Textual en los Sonetos de Lope de Vega: Tipología del Macrocomponente Sintáctico*» *in Revista de Filología Española*, Tomo LX, Madrid: Instituto «Miguel de Cervantes», pp. 23-157.

IDEM (1980), «*Una tipologia testuale di sonetti amorosi nella tradizione classica spagnola*» *in Lingua e Stile*, III, pp. 451-478.

IDEM (1981), «*Macrocomponente textual y sistematismo tipológico: el soneto amoroso español de los siglos XVI y XVII y las reglas del género*» *in Zeitschrift für Romanische Philologie*, 97, 1-2, pp. 146-171.

IDEM, (1989), *Teoría de la Literatura*, Madrid: Cátedra.

GARRIDO GALLARDO, Miguel, ed. (1988), *Teoría de los géneros literarios*, Madrid: Arco.

GENDRE, André, (1988) «*Enfance du sonnet français: les premiers erreurs amoureuses de Pontus de Tyard*» *in* BELLENGER, Yvonne, *Le Sonnet à la Renaissance – des origines au XVIIe. siècle*, Paris: Aux Amateurs des Livres.

GORNI, Guglielmo (1984), «*Le forme primarie del testo poetico*» *in* ANTONELLI, Roberto e CICCHETTI, Angelo (redazione), *Letteratura italiana – Le forme del testo – I. Teoria e poesia*, Torino: Giulio Einaudi editore.

GOYET, Francis (1996), *Le Sublime du «lieu commun» – L'invention rhétorique dans l'Antiquité et à la Renaissance*, Paris: Honoré Champion.

GRAZIANI, Françoise, (1988) «*Le* ***concetto*** *dans le sonnet*» *in* BELLENGER, Yvonne, *Le Sonnet à la Renaissance – des origines au XVIIe. siècle*, Paris: Aux Amateurs des Livres.

GUILLÉN, Claudio (1971), *Literature as System*, Princeton, New Jersey: Princeton University Press.

IDEM (1985), *Entre lo Uno y lo Diverso – Introducción a la Literatura Comparada*, Barcelona: Editorial Crítica.

HATZFELD, Helmut (1973), *Estudios Sobre el Barroco*, Madrid: Editorial Gredos.

HUERTA, Albert (1984), *Aristotle and Portugal, with an emphasis on Camões in the sixteenth century, and selected love sonnets*, Michigan: University Microfilms International.

JOST, François, (1988) «*Le Sonnet: sens d'une structure*» *in* BELLENGER, Yvonne, *Le Sonnet à la Renaissance – des origines au XVIIe. siècle*, Paris: Aux Amateurs des Livres.

IDEM (1989), *Le sonnet de Pétrarque à Baudelaire – Modes et modulations*, Berne, Francfort, Main, New York, Paris: Peter Lang.

KENNEDY, William J. (1978), *Rhetorical Norms in Renaissance Literature*, New Haven--London: Yale University Press.

KIBÉDI VARGA, Antonio (1981), *Teoria da Literatura*, Lisboa: Editorial Presença.

KRISTELLER, Paul Oskar (1982), *El Pensamiento Renacentista y sus Fuentes*, México: Fondo de Cultura Económica.

LAUSBERG, Heinrich (1968), *Manual de Retórica Literaria – Fundamentos de una ciencia de la literatura*, Tomos I, II e III, Madrid: Gredos.

IDEM (1982), *Elementos de Retórica Literária*, Lisboa: Gulbenkian.

MACEDO, Helder (1980), *Camões e a viagem iniciática*, Lisbos: Moraes Editores.

MAINGUENEAU, Dominique (1993), *Le Contexte de l'oeuvre littéraire. Énonciation, écrivain, société*, Paris: Dunod.

MANERO SOROLLA, María Pilar (1990), *Imágenes petrarquistas en la lírica española del Renacimiente. Repertorio*, Barcelona: Promociones y Publicaciones Universitarias.

MARGARIDO, Alfredo (1984), «*Uma leitura antropológica do soneto de Camões* Sete anos de pastor Jacó servia» *in Colóquio Letras*, n.º 81, Setembro, pp. 16-23.

MARNOTO, Rita (1996), «*A figura feminina petrarquista em Camões, entre imitação e transformação*» *e* «*Camões e o ciclo da sextina*» *in Lírica Camoniana – estudos diversos*, Constância-Lisboa: Cosmos.

MATOS, Maria Vitalina Leal de (1977), «*Diálogo sobre um Dialéctico Soneto*» *in Brotéria*, n.º 104, pp. 209-213.

IDEM (1981), «*O Tempo na Poesia Camoniana*» *in Arquivos do Centro Cultural Português – Camões*, vol. XVI, Paris: Fundação Calouste Gulbenkian.

IDEM (1981), *O Canto na Poesia Épica e Lírica de Camões – estudo da isotopia enunciativa*, Paris: Fundação Calouste Gulbenkian/Centro Cultural Português.

IDEM (1987), *Ler e Escrever – Ensaios*, Lisboa: I.N.C.M.

IDEM (1992), *Introdução à poesia de Luís de Camões*, Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa.

MAUSER, Christopheer (1992), «*Hacia una tipología de las «definiciones» en la poesía de los siglos XVI y XVII*» *in* DUTTON, Brian e RONCERO LÓPEZ, Victorino (ed.), *Busquemos otros montes y otros ríos. Estudios de literatura española del Siglo de Oro dedicados a Elias L. Rivers*, Madrid: Editorial Castalia.

MENICHETTI, Aldo (1975), *Implicazioni retoriche nell'invenzione del sonetto in Strumenti Critici*, Anno IX, fascicolo I, pp. 1-30.

MIRANDA, Marie Roig (1989), *Les Sonnets de Quevedo. Variations, constance, évolution*, Nancy: Presses Universitaires de Nancy.

MOISÉS, Massaud (1987), *A Criação Literária (Poesia)*, São Paulo: Cultrix.

MOURA, Vasco Graça (1995), *A* Vita Nuova *de Dante Alighieri*, Lisboa: Bertrand Editora.

NASCIMENTO, Maria Teresa (1996), «*Personagens, tempo e espaço: modos de significação na lírica camoniana*», comunicação apresentada na *VI Reunião Internacional de Camonistas*, Coimbra, 16 a 19 de Abril de 1996 (texto não publicado).

PANOFSKY, E. (1973), *Idea. Contributo alla storia dell'estetica*, Firenze: La Nuova Italia.

PARKER, Patricia e QUINT, David, editores (1986), *Literary Theory/Renaissance Texts*, Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press.

PETÖFI, Janos S. e GARCÍA BERRIO, A. (1978), *Lingüística del texto y crítica literaria*, Madrid: Comunicación.

PETRARCA, Francesco (s.d.), *Canzoniere*, Testo critico e introduzione. Annotazioni de Gianfranco Contini e Daniele Ponchiroli, Torino: Einaudi Editore.

PORQUERAS MAYO, Alberto (1972), «*El* ***no sé qué*** *en la literatura española*» *in Temas y formas de la literatura española*, Madrid: Gredos.

PRIETO, António (1984), «*El «cancionero petrarquista» de Garcilaso*» *in DICENDA – Cuadernos de Filología Hispánica 3*, Madrid: Facultad de Filología da Universidad Complutense de Madrid.

IDEM (1991), *La Poesia Española del Siglo XVI – Andais tras mis escritos*, vol. I, Salamanca: Catedra.

REBELO, Jaime (s.d.), *A harmonia na versificação portuguesa – Análise de alguns sonetos camonianios.*

REBELO, Luís de Sousa (1981), «*O Texto e o Contexto num Soneto de Camões*» *in Arquivos do Centro Cultural Português – Camões*, Vol. XVI, Paris: Fundação Calouste Gulbenkian, pp. 437-446.

REIS, Carlos e LOPES, Ana Cristina M. (1990), *Dicionário de Narratologia*, Coimbra: Almedina.

RIGOLOT, François (1984), «*Qu'est-ce qu'un sonnet? Perspectives sur les origines d'une forme poétique*» *in Revue d'Histoire Littéraire de la France*, 84e année, nº 1, janvier/février.

ROCHA, Andrée (1980), «*Imité de Camoëns*» *in Cadernos de Literatura*, n.º 5, Abril/80, I.N.I.C., Coimbra: Universidade de Coimbra, pp. 30-35.

ROCHA, Clara Crabbé (1980), «*Metáforas do Amor ou Amor-Metáfora nos sonetos de Camões*» *in Cadernos de Literatura*, n.º 5, Abril/80, I.N.I.C., Coimbra: Universidade de Coimbra, pp. 46-56.

RONCAGLIA, Aurelio (1981), «*Coleurs de Peinture et Couleurs de Rhétorique dans la Poésie Lyrique de Camões*» *in Arquivos do Centro Cultural Português – Camões*, Vol. XVI, Paris: Fundação Calouste Gulbenkian, pp. 371-386.

ROZAS, Juan Manuel (1964), «*Petrarca y Ausias March en los soneto-prólogo amorosos del siglo de oro*» *in Homenajes. Estudios de Filología Española*, I, pp. 57-75.

SANTAGATA, Marco (1975), Connessioni intertestuali nel Canzoniere del Petrarca in Strumenti Critici, Anno IX, fascicolo I, pp. 80-112.

SARAIVA, José Hermano (s.d.), *Vida Ignorada de Camões*, Mem Martins, Publicações Europa-América.

SARAIVA, Maria de Lurdes (1980), *Luís de Camões – Lírica Completa II – Sonetos*, Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.

SENA, Jorge de (1980), *Trinta Anos de Camões. 1948-1978 (Estudos Camonianos e Correlatos)*, vol. I, Lisboa: Edições 70.

IDEM (1980), *Trinta Anos de Camões. 1948-1978 (Estudos Camonianos e Correlatos)*, vol. II, Lisboa: Edições 70.

IDEM (1980), *Os Sonetos de Camões e o soneto quinhentista peninsular*, Lisboa: Edições 70.

SILVA, Vítor Manuel de Aguiar e (1962), «*Para uma interpretação do classicismo*» *in Revista de História Literária de Portugal*, I, pp. 1-157

IDEM(1971), *Maneirismo e Barroco na Poesia Lírica Portuguesa*, Coimbra: Centro de Estudos Românicos.

IDEM (1974), «*O texto literário e os seus códigos*» *in Colóquio-Letras*, 21, Julho 1974, pp. 23-33.

IDEM (1986), *Teoria da Literatura*, Coimbra: Almedina.

IDEM (1992), «*Inquirições sobre o soneto* ***O dia em que eu nasci moura e pereça***», *in Diacrítica*, n.º 7, Braga: Universidade do Minho.

IDEM (1993), «*As canções da melancolia: Aspectos do Maneirismo de Camões*» *in Diacrítica*, n.º 8, Braga: Universidade do Minho.

IDEM (1994), *Camões: Labirintos e Fascínios*, Lisboa: Edições Cotovia.

SOARES, Nair Nazaré de Castro (1991), «*A Literatura de Sentenças no Humanismo Português:* ***res et uerba***» *in Humanitas* XLIII-XLIV.

SOUSA, Manuel de Faria e (1972), *Rimas Varias de Lvis de Camões* (edição comemorativa), Lisboa: I.N.C.M.

SPILLER, Michael R. G. (1992), *The Development of the Sonnet – An Introduction*, London and New York: Routledge.

TOMACHEVSKI, B. (1978), «*Temática*» *in* TODOROV, Tzvetan (apresentação), *Teoria da Literatura II – Textos dos Formalistas Russos*, Lisboa: Edições 70.

VASCONCELOS, Carolina Michaëlis de (1889), «*Sete anos de pastor Jacob servia*» *in Círculo Camoniano*, I, pp. 149-159.

IDEM (1910), *Investigações Sobre Sonetos e Sonetistas Portugueses e Castelhanos*, Extrait de la *Revue Hispanique*, tome XXII, New York/Paris.

IDEM (1980), *Estudos Camonianos – I) O Cancioneiro Fernandes Tomás, II) O Cancioneiro do Pe. Pedro Ribeiro*, Lisboa: I.N.C.M.

IDEM (1996), *A Saudade Portuguesa*, Lisboa: Guimarães Editores.

WEBER, Henri (1955), *La Création Poétique au XVIe. siècle en France – de Maurice Scève à Agrippa d'Aubigné*, Paris: Librairie Nizet.

WEINBERG, Bernard (1974), a cura di, *Trattati di Poetica e Retorica del'500*, Roma--Bari: Editori Laterza.

WILLIAMS, Frederick G. (1991), «*Camões: «The lover into the beloved object is transformed;» – A concise overview of the principal systems influencing the concept of love in the 1500s and a study of the sonnet itself*» *in Arquivos do Centro Cultural Português*, vol. XXIX, Paris: Fundação Calouste Gulbenkian.

ANEXO

ÍNDICE ALFABÉTICO DOS SONETOS COMENTADOS

A fermosura desta fresca serra ..... p. 126
Ah! minha Dinamene! Assi deixaste ..... p. 117
Alegres campos, verdes arvoredos ..... p. 133
Amor, co a esperança já perdida ..... p. 136
Amor é um fogo que arde sem se ver ..... p. 84
Amor, que o gesto humano n'alma escreve ..... p. 143
A Morte, que da vida o nó desata ..... p. 86
Aquela triste e leda madrugada ..... p. 101
Árvore, cujo pomo, belo e brando. ..... p. 134
Bem sei, Amor, que é certo o que receio ..... p. 137
Busque Amor novas artes, novo engenho. ..... p. 143
Com grandes esperanças já cantei ..... p. 62
Como fizeste, Pórcia, tal ferida ..... p. 158
Como quando do mar tempestuoso ..... p. 115
Cantando estava um dia bem seguro ..... p. 153
Conversação doméstica afeiçoa ..... p. 77
Despois que quis Amor que eu só passasse ..... p. 77
Diversos dões reparte o Céu benino ..... p. 123
Doce sonho, suave e soberano ..... p. 74
Doces águas e claras do Mondego ..... p. 132
Doces lembranças da passada glória ..... p. 139
Em fermosa Leteia se confia ..... p. 155
Enquanto quis Fortuna que tivesse ..... p. 43
Erros meus, má fortuna, amor ardente ..... p. 103
Está-se a Primavera trasladando ..... p. 122
Eu cantarei de Amor tão docemente ..... p. 43
Eu cantei já, e agora vou chorando. ..... p. 62
Fiou-se o coração, de muito isento ..... p. 99
Foi já num tempo doce cousa amar ..... p. 91

Leda serenidade deleitosa ..... p. 121
Lindo e sutil trançado ..... p. 129
Mudam-se os tempos, mudam-se as vontades. ..... p. 91
Na desesperação já repousava ..... p. 74
No tempo em que viver de Amor soía ..... p. 96
Num bosque que das Ninfas se habitava ..... p. 153
O Céu, a terra, o vento sossegado ..... p. 150
O cisne, quando sente ser chegada ..... p. 115
O dia em que nasci, moura e pereça [1] ..... p. 144
O filho de Latona esclarecido ..... p. 157
Oh! como se me alonga, de ano em ano ..... p. 58
Oh! quão caro me custa o entender-te ..... p. 135
Os vestidos Elisa revolvia ..... p. 152
Passo por meus trabalhos tão isento ..... p. 60
Pelos extremos raros que mostrou ..... p. 124
Pois meus olhos não cansam de chorar ..... p. 77
Por sua ninfa, Céfalo deixava ..... p. 156
Presença bela, angélica figura ..... p. 71
Quando a suprema dor muito me aperta ..... p. 127
Quando da bela vista e doce riso ..... p. 119
Quando de minhas mágoas a comprida ..... p. 74
Quando o Sol encoberto vai mostrando ..... p. 97
Que poderei do mundo já querer ..... p. 62
Quem quiser ver d'Amor ua excelência ..... p. 69
Se as penas com que Amor tão mal me trata ..... p. 112
Se, despois d'esperança tão perdida ..... p. 62
Seguia aquele fogo, que o guiava ..... p. 152
Sentindo-se tomada a bela esposa ..... p. 156
Sete anos de pastor Jacob servia ..... p. 149
Se tomar minha pena em penitência. ..... p. 111
Suspiros inflamados, que cantais. ..... p. 140
Todo o animal da calma repousava ..... p. 154
Tomava Daliana por Vingança ..... p. 154
Verdade, Amor, Razão, Merecimento ..... p. 86
Vós outros, que buscais repouso certo ..... p. 145
Vós que, d'olhos suaves e serenos ..... p. 145

---

[1] Ainda que a autoria camoniana deste soneto seja discutida por Aguiar e Silva (cf. AGUIAR E SILVA, 1992: 5-26), comentámo-lo porque decidimos aceitar os critérios da edição da lírica de Camões com que trabalhámos.

ÍNDICE

PREFÁCIO 9

INTRODUÇÃO 11

APONTAMENTOS PRELIMINARES SOBRE O SONETO 19

1. Reflexões em Torno de uma Classificação Genológica 19
2. Surgimento e Difusão: das Origens ao Séc. XVI 25
3. Traços Característicos Fundamentais do Soneto de Tradição Petrarquista 32

TIPOLOGIA TEXTUAL DOS SONETOS AMOROSOS DE CAMÕES 39

A) Precisões Preliminares de Natureza Conceptual 41

B) Tipologia Temático-Construtiva 43

1. Os Sonetos-Prólogo 43
2. Os Sonetos Expositivo-Argumentativos com Função Expressiva 55
   - 2.1. Os Sonetos Confessionais 57
   - 2.2. Os Sonetos Filosóficos 82
   - 2.3. Os Sonetos Evocativos 95
3. Os Sonetos Interpelativos 105
   - 3.1. Os Sonetos Interpelativos que elegem como destinatário a Dama 110
     - 3.1.1. Sonetos com referência explícita à Dama 110
     - 3.1.2. Sonetos com referência a um símile metonímico da Dama 129
   - 3.2. Os Sonetos Interpelativos que elegem como destinatário um Confidente 131
     - 3.2.1. Sonetos com referência à Natureza 132
     - 3.2.2. Sonetos com referência ao Amor 135
     - 3.2.3. Sonetos com referência ao Poeta 138
   - 3.3. Os Sonetos Interpelativos que elegem como destinatário o Leitor 142

4. Os Sonetos Narrativos com Função Predominantemente Referencial 146
4.1. Os Sonetos Narrativos Dialogados 148
4.2. Os Sonetos Narrativos Simples 154
4.3. Os Sonetos Narrativos seguidos de Comentário 156
4.4. Os Sonetos Totalmente Dialogados 158

CONCLUSÕES E CONSIDERAÇÕES FINAIS 161

BIBLIOGRAFIA 165

ANEXO 173

COMPOSTO, IMPRESSO E BROCHADO
NAS OFICINAS GRÁFICAS DE BARBOSA
& XAVIER, LIMITADA • 4700 BRAGA

ISBN 972-96478-4-4

Edição apoiada pela

Fundação Para a Ciência e a Tecnologia