

Tanto de meu estado me acho incerto,
 que em vivo ardor tremendo estou de frio;
 sem causa, juntamente choro e rio,
 4 o mundo todo abarco e nada aperto.

É tudo quanto sinto, um desconcerto;
 da alma um fogo me sai, da vista um rio;
 agora espero, agora desconfio,
 8 agora desvario, agora acerto.

Estando em terra, chego ao Céu voando,
 nũ' hora acho mil anos, e é de jeito
 11 que em mil anos não posso achar ã' hora.

Se me pergunta alguém porque assi ando,
 respondo que não sei; porém suspeito
 14 que só porque vos vi, minha Senhora.

(*Rimas*, Soneto 4, p. 118)

1. Soneto dedicado à explanação do estado de incerteza que domina o poeta segundo o modelo petrarquista. As vivências interiores são apresentadas através de uma sucessão de fenômenos de oscilação entre contrários, cujos termos, paradoxalmente, coexistem.

Sob o ponto de vista sintático, o soneto organiza-se em quatro períodos, cada um dos quais corresponde a uma das suas quatro estrofes. Ao longo das duas quadras e do primeiro terceto, é apresentada toda uma gama de contraposições paradoxais e de imagens metafóricas que foram canonizadas pelo código petrarquista. No último terceto, fica condensado o desfecho. É uma resposta e uma reflexão em torno da hipotética pergunta que alguém faz ao poeta acerca da causa do seu estado. A estrutura desenvolve-se em espiral. As duas quadras e o primeiro terceto exploram as contraditórias vivências interiores do amante, num crescendo de intensidade. Por sua vez, no segundo terceto é descrito um movimento que passa por uma presença de alteridade (um *alguém* que eventualmente interroga o poeta acerca do motivo do que sente) e se estende até à mulher amada, *minha Se-*

COMENTÁRIO A CAMÕES, VOL. 1

nhora, que é apresentada como suposta causa desse estado de incerteza, tão só porque o poeta a viu. O texto caracteriza-se por um forte investimento retórico.

Qualquer tentativa de identificar, em termos históricos, essa figura feminina, carece de fundamento.

O estado de incerteza é uma situação basilar da concepção amorosa própria do universo lírico de Camões, e *Tanto de meu estado me acho incerto* analisa-o de modo palmar. Trata-se de um poema frequentemente incluído em recolhas antológicas e manuais escolares. A maior parte dos compiladores e editores de Camões tem vindo a colocá-lo no início da sequência dos sonetos. Já assim acontecia na primeira edição das *Rimas*, de 1595, onde é o terceiro soneto, e na segunda edição, de 1598, onde é o nono soneto. Contudo, é por vezes reduzido, de modo superficial, a um decalque estereotipado. Ora, a comparação de *Tanto de meu estado me acho incerto* com outras composições da época mostra bem que assim não é, sem deixar lugar para dúvidas. A metodologia comparativa é essencial para a sua interpretação. Camões modeliza códigos literários em voga no seu tempo, com relevo para o código petrarquista, mas de forma própria, e *Tanto de meu estado me acho incerto* segue vias muito específicas. Se não vejamos.

Esta composição poderia ser aproximada da tipologia dos versos *de oppositis*, uma acumulação de oximoros e de figuras de contraposição através da qual é apresentado, frequentemente, o estado de enamoramento. Tem antecedentes na poesia elegíaca grega e latina, e foi cultivada, ao longo de toda a Idade Média, em latim e em várias línguas vulgares, para tratar temas doutrinários ou religiosos e para cantar o amor místico ou o amor profano. Esse sistema de contradições foi também explorado pela escolástica, em correlação com a prática das *quaestiones*, as perguntas às quais o pensamento devia saber responder prontamente por via especulativa. Por sua vez, os poetas occitanos associaram os versos *de oppositis* a um tipo específico de composição, o *devinalh*, palavra que significa adivinha. Apresenta ao leitor um enigma, através de uma série de oximoros e figuras de contraposição, incentivando-o a encontrar a respectiva solução.

Este conjunto de técnicas e precedentes literários é posto ao serviço da exploração dos meandros da intimidade. Desta feita, Camões distancia-se da atmosfera de abstractismo medieval, para penetrar no

estado sentimental do amante, tomando Petrarca como modelo. Muito possivelmente, não teria conhecido a lírica occitana de modo directo, mas apenas nos seus aspectos gerais, como poeta de grande cultura. Aliás, os tratados de retórica que circulavam na época descreviam muitos dos procedimentos utilizados pelo lirismo medieval. Neste soneto, oximoros, paradoxos e figuras de contraposição e de paralelismo são deslocados, do campo da especulação, para o da análise do estado de enamoramento. É no último terceto que é formulada uma pergunta, por sinal hipotética, e não inicialmente, como acontecia nas *quaestiones*. A pergunta é dirigida ao poeta, mostrando-se assim instrumento de penetração no seu universo íntimo.

De facto, os comentadores têm vindo a colocar este soneto, quase unanimemente, na senda da imitação de Petrarca. Num dos mais antigos manuscritos que transmite o seu texto, o *Cancioneiro de Cristóvão Borges*, é registado o apontamento, à margem da transcrição que dele é feita, «Petra.» (9, p. 67). Essa abreviatura tem vindo a ser interpretada como uma remissão para o seu modelo, Petrarca. A esse propósito, costumam ser recordados vários sonetos do *Canzoniere*, com relevo para a série *S'amor non è, che dunque è quel ch'io sento?* (*Canz.* 132), *Amor m'è posto come segno a strale* (*Canz.* 133) e *Pace non trovo, et non ò da far guerra* (*Canz.* 134); ou ainda *In dubbio di mio stato, or piango or canto* (*Canz.* 252).

Essa mesma direcção conceptual e retórica foi depois desenvolvida pelos imitadores de Petrarca. Faria e Sousa (*Rimas varias* I 1685: 25) recorda, a esse propósito, o poeta petrarquista italiano Luigi Groto, mas muitos outros autores, poemas e obras poderiam ser aduzidos. Merece destaque a composição «Lasso me, ch'ad un tempo e taccio e grido / e temo e spero, e mi rallegro e doglio», soneto modelar de Pietro Bembo (p. 542), que foi imitado por vários poetas petrarquistas. Nesse *mare magnum*, qualquer enumeração é, a bem dizer, infinda, e a cronologia das composições aconselha grande cautela no estabelecimento de precedentes, por não existirem, tantas vezes, dados cronológicos precisos.

São vários os paralelos possíveis com a poesia portuguesa do tempo de Camões, como sejam as oitavas de Pero de Andrade Caminha, *Trago a vida inquieta, Alma cansada* (651-654), ou a canção de Fernão Correia de Lacerda, *Amor, porque em ti tudo renoves* (*Poesia*

maneirista: 218-220). Também os núcleos temáticos e a configuração retórica do soneto encontram numerosas correspondências na poesia portuguesa maneirista (Silva 1971: 325-354).

Em *Tanto de meu estado me acho incerto*, e também em *Amor é um fogo que arde sem se ver*, Camões de forma alguma apresenta os contrários de amor enquanto expressão de uma vivência dilacerante, à diferença do que acontece noutras composições. Os aspectos contraditórios redundam num equilíbrio entre opostos dotado de grande densidade psicológica, o qual é fruído com certa doçura e complacência.

Na poesia de Petrarca, a coexistência de opostos dava lugar, não raro, a um sentimento de fragmentação interna dilacerante, o dissídio. Todavia, em Camões o estado de incerteza é uma oscilação entre opostos que se balanceiam e se interpenetram de forma equilibrada. Concomitantemente, o contraponto entre um estado sentimental representado por uma imagem metafórica e o seguinte, que se lhe opõe, são encadeados em sucessão. É como se o amante passasse de um estado para o outro através de contínuas metamorfoses, desprovidas de dramatismo. Daqui resulta, pois, a força positiva de amor. Neste conceito harmonioso de amor, tal como é apresentado em *Tanto de meu estado me acho incerto*, espelham-se os grandes princípios do pensamento neoplatónico.

Alguns comentadores e críticos camonianos colocaram este soneto na órbita do neoplatonismo. Nesse sentido, Faria e Sousa interpretou-o como expressão de um amor que «conduze al deseo de las cosas divinas, y de la paz tranquila» (*Rimas varias* I 1685: 27). Por sua vez, Teófilo Braga (Braga 1911: 26-34) incluiu-o na série de composições que relacionou com os *Dialoghi d'amore* de Leão Hebreu. Contudo, ambas as interpretações são prejudicadas por uma concepção do neoplatonismo como aspiração espiritual desligada do plano terreno. Investigações mais recentes colocam no cerne dessa corrente de pensamento um princípio de harmonia cósmica, que conjuga plano material e plano imaterial, corpo e espírito (Silva 1994).

Fulcro do estado de incerteza, é a célebre dialéctica camoniana, o que bastaria, por si só, para diferenciar claramente *Tanto de meu estado me acho incerto* de todos os seus precedentes. Foi analisada de forma pioneira por Jorge de Sena (Sena I 1980: 15-39). Tende a

aproximar pólos em oposição, através um movimento que se perpetua e que se desdobra continuamente sobre si mesmo. Desconhece uma síntese, na medida em que as oposições não existem fora da unidade (Marnoto 2007: 7-32). Da impossível estabilização da vida interior do amante num quadro de sentimentos e sensações constantes, resultam oscilações que, em termos periodológicos, são características do Maneirismo.

O balanceamento e a interpenetração de opostos têm também o seu correlato no plano estilístico-retórico. Se tomarmos como termo de comparação os referidos sonetos compostos por Petrarca a partir da técnica *de oppositis* ou composições do Maneirismo italiano, as diferenças fazem-se evidentes. Em Camões, é menor a quantidade de imagens e artifícios retóricos utilizados e a harmonização dos opostos faz-se mais intrínseca. A tensão equilibrante que percorre o soneto é também ilustrada, pela mesma via metodológica comparativa, através do confronto com imagens usadas por outros poetas. Núcleos semânticos cujo teor pode ser mais agressivo, como o ódio, o grito ou a morte, não têm entrada neste refinado universo lírico.

Figuras de retórica e processos estilísticos encontram-se estruturados em torno de dois eixos, através de modalidades semelhantes às de *Amor é um fogo que arde sem se ver*. Um eixo, que é horizontal, acumula figuras de oposição, que diferenciam situações. Outro, que é vertical, trabalha figuras de paralelismo e correlação, que geram aproximações entre esses mesmos termos que são diferenciados. Por consequência, os vários elementos do texto encontram-se ligados, simultaneamente, por relações de contraste e de semelhança. Um movimento de análise, separação e diferenciação anda intimamente aliado a um outro, que harmoniza os mesmos termos, criando simetrias.

Essa aproximação é feita através da escolha de palavras ligadas a campos semânticos que a memória antropológica associa por contraste (calor/frio; choro/riso), de correspondências lexicais, da paronomásia (figura que faz a alteração de uma parte do corpo da palavra), de figuras retóricas de paralelismo fonético, morfológico, sintático, etc., de tropos em quiasmo (quando termos semelhantes são retomados na ordem inversa, segundo o esquema a-b / b-a) e assim sucessivamente, como se especificará no ponto 4. Para além disso, as várias séries de contraposições encontram-se também entre si ligadas

COMENTÁRIO A CAMÕES, VOL. 1

por figuras de paralelismo. Por consequência, estruturas analíticas contrastivas de base binária tendem a ser recompostas em arranjos simétricos, através de uma modulação equilibrante.

O carácter paradoxal das situações apresentadas, a sua estruturação retórica e o andamento do soneto, que desemboca na pergunta que no último terceto é dirigida ao amante, são as bases da estratégia de envolvimento do leitor (*captatio*), levando-o a acompanhar as vivências íntimas do poeta.

Por um lado, o menor número de imagens retóricas, em termos relativos, usado por Camões não implica uma análise interior tão pormenorizada. Mas, por outro lado, daí resulta um quadro interior que é mais intenso e também mais flutuante, entre estados sentimentais e oscilações de opostos. Correlativamente, o ritmo da composição faz-se mais lento, assim traduzindo a complexa busca de si próprio que leva a cabo. Por conseguinte, o estado de incerteza adquire uma incidência muito diferente da de um simples jogo de opostos. A impossibilidade de estabilização das vivências íntimas do amante em formas definidas de uma vez por todas, que é característica da lírica camoniana, leva a uma constante interpenetração dialéctica. Os termos em oposição ficam assim envolvidos numa sugestiva espiral de sentimentos e emoções, sinal da configuração específica deste universo poético.

2. Soneto impresso nas duas primeiras edições das *Rimas* (1595: 2; e 1598: 3). A partir daí, figura em todas as edições históricas de referência, onde lhe é geralmente atribuído o mesmo lugar, no início da sequência dos sonetos, com o número 9, como na edição de 1598. Pelo que diz respeito à tradição manuscrita, anda no *Cancioneiro de Cristóvão Borges* (117: 129) e no *Cancioneiro de Luís Franco Correa* e é referido no *Índice do Cancioneiro do Padre Pedro Ribeiro*. No segundo desses cancioneiros de mão, é copiado duas vezes (105v e 131v), com variantes redaccionais, sendo a primeira versão menos aprimorada, o que levou Leodegário de Azevedo Filho (*Lírica de Camões* 2 II 1989: 933) a conjecturar que tivesse sido registada de memória, pelo que mais à frente se fez nova transcrição. Além disso, não há testemunhos da sua atribuição a outro poeta. Tendo em linha de conta estas circunstâncias, a sua autoria não suscita qualquer dúvida.

Costa Pimpão elegeu como texto de base a versão impressa, à semelhança de Cleonice Berardinelli (*Sonetos* 1980, 117: 129), ao passo que Leodegário de Azevedo Filho (*Lírica de Camões* 2 II 1989: 931-946) optou pela versão do *Cancioneiro de Cristóvão Borges*.

As variantes redacionais são registadas nas edições de Cleonice Berardinelli e de Leodegário de Azevedo Filho, bem como no aparato apostro por Arthur Lee-Francis Askins à edição do *Cancioneiro de Cristóvão Borges*.

3. Soneto com cinco rimas e esquema ABBA ABBA CDE CDE. As rimas A (-erto) e D (-eito), ambas consonantes, têm assonância no som vocálico *e* e na sílaba final *-to*. A rima B, nas quadras, com o som vocálico *i* depois de fricativa (*frio / rio / rio / -fio*), introduz uma tonalidade aguda, que encontra o seu eco na rima D dos tercetos (-eito).

4. 1-4 *Tanto... / que...* O soneto começa com uma construção consecutiva, que a si subordina os restantes versos da primeira quadra, e cujo sentido ecoa na segunda quadra. Intensifica, logo de início, o estado de incerteza e os seus reflexos interiores. Da mesma feita, serve de introdução às situações hiperbólicas e paradoxais que a seguir são apresentadas em sucessão.

Quanto ao início com construção consecutiva, cf. o artificioso soneto de contrários de Pietro Bembo, *Tanto è ch'assenzo et fele e rodo et suggo* (pp. 595-596).

1 *estado... incerto* A incerteza decorre quer do carácter contraditório e paradoxal das situações, dos sentimentos e das emoções que o poeta vive, quer da coexistência dos termos dessas oposições, quer das mudanças e oscilações que se sucedem em cadeia. Por esse conjunto de motivos, o estado sentimental do poeta balanceia-se entre opostos, sem se poder fixar de um modo constante. Correspondem-lhe as figuras retóricas de oposição e correlação em paralelo usadas ao longo do soneto, que traduzem a dialéctica camoniana. O estado de incerteza adquire, por consequência, um carácter problemático. Dele não pode ser dada uma definição simples e delimitada, ao que se substitui o elenco fenomenológico das vivências do amante. Desta feita, a apresentação das situações e dos fenómenos psicológicos e somáticos próprios de amor ganha uma dimensão demonstrativa.

A aliteração em oclusiva surda *t* ao longo do verso e em nasal ao longo de toda a quadra sugere o envolvimento dos afectos.

Petrarca usa a expressão *stato incerto* uma única vez, *Questo arde, et di suo stato è incerto*, na canção *Di pensier in pensier, di monte in monte* (*Canz.* 129, 13). Faria e Sousa » (*Rimas varias* I 1685: 25) recorda Giacomo Marmitta, «et talhor vivo del mio stato incerto», 11.º verso do soneto *Quest'aere oscuro e questa folta pioggia* (p. 36). Em nenhuma destas composições e destes poetas o estado de incerteza tem a centralidade que assume no lirismo camoniano, onde anda associado ao sentido dialéctico que caracteriza o seu universo.

No *Cancioneiro de Luís Franco Correa*, na primeira das duas transcrições que deste soneto são feitas, regista-se *Tanto do meu ser me acho incerto*. Será eventual distração do copista, visto que o verso passa a ter apenas 8 sílabas. Todavia, essa variante faz incidir a incerteza sobre os próprios fundamentos ônticos do sujeito, o seu *ser*.

2 que em vivo ardor tremendo estou de frio A contraposição entre o excesso de calor e o excesso de frio, bem como as imagens que a exprimem, são figuras tópicas do estado de enamoramento. Trata-se do primeiro de uma série de fenómenos que caracteriza o comportamento psico-somático do amante, intersectando reacções psicológicas e físicas. O *ardor* transmite a intensidade da paixão, ao passo que o *frio* pode resultar do temor do amante, do vigor das emoções que o dominam ou da impossibilidade de se controlar a si próprio, pelo que fica sem reacção. O verso contém um oximoro resultante da tensão entre as duas qualidades, *em vivo ardor / tremendo estou de frio*. A forma verbal do gerúndio articula a coincidência entre estados diferenciados, ao mesmo tempo que traduz a sua continuidade. Este contraponto entre oposição e correlação é característico do estado de incerteza. A aliteração em fricativa, *v*, *r* e *s*, remete para o estremecimento de amor.

Formulações semelhantes encontram-se frequentemente em Petrarca, por exemplo: «e 'n foco e 'n gielo / tremando, ardendo, assai felice fui» (*Canz.* 337, 10-11), com uso do verbo *tremare* no gerúndio; «e tremo a mezza state, ardendo il verno» (*Canz.* 132, 14). Também Sá de Miranda escrevera, na égloga *Alexo*, «Dias ha que no me entiendo, / no percundo este mal mjo: / al sol hielome de frio, / a la sombra en huego ardiendo» (p. 87, vv. 49-52), com uso do gerúndio.

3 *sem causa* Tais oscilações sensitivas não podem ser explicadas por via racional. Encontram-se de perto ligadas ao uso da figura retórica do oximoro, que escapa aos princípios lógicos, por os seus termos contraditórios coincidirem.

3 *juntamente choro e rio* A contraposição entre o choro e o riso, que constitui outro contraste típico do estado de enamoramento, mostra como as emoções e as reacções psicossomáticas do amante são extremas. O choro traduz, em termos gerais, as penas de amor, ao passo que o riso traduz a alegria dos prazeres amorosos ou a esperança. Esta oscilação pode também ser interpretada, na sua incidência expressiva, com referência ao estilo poético. O verso contém um oximoro resultante da tensão entre as duas qualidades, *choro / e rio*. A reaproximação dos seus termos faz-se por via semântica, dado que o choro, na memória cultural, anda associado ao riso por contraste, e é enfatizada pelo advérbio de modo *juntamente*. Além disso, resulta das correlações ao nível fonético, morfológico e sintáctico, com duas palavras começadas por fricativa, que são duas formas verbais conjugadas no mesmo modo, tempo e pessoa, ligadas por coordenação.

A expressão, muito comum em toda a poesia petrarquista, tem correspondente em Petrarca: *piango et rido* (*Canz.* 105, 76). Outras formulações, como «or ride, or piange, or teme, or s'assecura» (*Canz.* 129, 8), distinguem-se por apresentarem uma formulação em alternativa, à diferença do que acontece neste passo, pois os termos tendem a convergir, em virtude do seu andamento dialéctico.

4 *o mundo todo abarco e nada aperto* Imagem hiperbólica e paradoxal que transmite o confronto entre, por um lado, a fantasia do poeta e a incomensurabilidade das suas emoções amorosas e, por outro lado, a impossível consecução de tais aspirações. O verso é formado por dois segmentos frásicos ligados por um oximoro resultante da tensão entre as duas acções, *o mundo todo abarco / e nada aperto*. Do ponto de vista semântico, *abarco* e *aperto* aproximam-se, mas o sentido das proposições é modificado pelo complemento directo de cada um destes verbos. *Todo* opõe-se a *nada*, pelo seu conteúdo, ao que se acrescenta um contraponto entre vogais posteriores e anteriores. Mas, da mesma feita, esses segmentos encontram-se relacionados por paralelismo semântico, sob um ponto de vista antropológico, e por paralelismo fonético, morfológico e sintáctico. O número de síla-

bas de *todo / nada* e de *abarco / aperto* corresponde-se, com efeito de homofonia no segundo par. Em ambos os casos, temos um complemento directo e um verbo que lhe é posposto, ligados por coordenação. O número de sílabas do segundo segmento é, porém, menor, criando uma gradação decrescente que acompanha a impossibilidade de abarcar o mundo todo.

A fonte é Petrarca, «et nulla stringo, et tutto 'l mondo abbraccio» (*Canz.* 134, 4), todavia com inversão da ordem dos termos.

No *Cancioneiro de Luís Franco Correa*, na segunda das duas transcrições que deste soneto são feitas, escreve-se, em vez de *abarco*, *abraço*, que é lição única, e segue a formulação de Petrarca nos versos que acabaram de ser citados.

5 *É tudo quanto sinto um desconcerto* O poeta vivencia emoções e sensações várias e contrastantes. Este verso apresenta uma situação geral que é especificada nos restantes versos da segunda quadra e no primeiro terceto. Estabelecem-se, pois, relações de paralelismo entre o 1.º verso da segunda quadra e o 1.º verso da primeira quadra, que também apresenta uma situação geral que depois é especificada no resto da estrofe. De facto, o v. 1 e o v. 5 têm a mesma rima em A, que neste caso é ampliada, *incerto / desconcerto*, e integra palavras com prefixo negativo (*in-*, *des-*). Este tipo de rimas evidencia a flutuação entre realidades que são, ao mesmo tempo, próximas e diferenciadas, em correlação com o estado de incerteza; ver também a nota ao v. 6.

À diferença do que acontece nas edições de 1595 e 1598, na tradição manuscrita não figura o artigo indefinido. O conceito de *desconcerto* é situado, assim, num plano absoluto.

6 *da alma um fogo me sai, da vista um rio* A intensidade do amor é apresentada, por hipérbole, através de duas imagens antitéticas, a chama que se desprende do âmagô do poeta, feita *fogo*, e as lágrimas que brotam dos seus olhos, como um *rio*. A chama e a torrente são metáforas tópicas da impetuosidade da paixão (para a chama, cf. v. 2; para o choro, cf. v. 3). Já os tratados de medicina medievais associavam a visão ao sentimento amoroso (e cf. v. 14). António Ferreira escreve, «Contente, a alma dos olhos água lança» (1.5, 12: 51). Os termos da antítese são aproximados através de um paralelismo semântico, fonético, morfológico e sintáctico. Os dois segmentos em oposição, que são separados por vírgula, contêm em si um contraste

entre dois elementos primordiais, fogo e água. A prosódia de *da alma um fogo / da vista um rio* corresponde-se. O verbo que articula os dois membros é o mesmo, *sai*. Em ambos os casos, a uma preposição que denota a origem, *da*, e ao nome de um elemento psico-somático, que é cerne da fenomenologia amorosa, segue-se o artigo indefinido, *um*, e um elemento da natureza. Os termos da oposição retomam *ardor*, no v. 2; e *choro*, no v. 3. Além disso, os vv. 2, 3 e 6 encontram-se ligados por efeitos rimáticos, com a rima B, *frio / rio / rio*. O v. 3 e o v. 6 têm rima homonímica, *rio* do verbo *rir* no v. 3; e *rio*, substantivo, no v. 6.

A metáfora de *rio*, por lágrimas, é usada em Petrarca, «*degli occhi tristi un doloroso fiume*» (*Canz.* 279, 11). Tem larga circulação na poesia da época, de Sannazaro, na *Arcadia*, «*per gli occhi spargo un doloroso fiume*» (écl. 2, 130, p. 72); a António Ferreira, «*de tristes lágrimas um rio*» (1.28, 9, p. 62), também com rima entre o substantivo *rio* e a forma do verbo *rir*.

7-8 *agora espero... / ... acerto* O estado de incerteza é explanado através de situações contrastantes, num elenco serial com quatro membros construído por correlação, cujos termos são típicos da vivência amorosa. As atitudes do poeta dividem-se, paradoxalmente, entre a confiança nas suas expectativas e um sentimento de insegurança relativamente à sua consecução; e entre o desequilíbrio do seu comportamento, em virtude da dispersão por uma multiplicidade de situações, e uma atitude ponderada. O elenco em série estende-se ao longo de 2 versos e serve de remate às quadras. Da repartição dos seus quatro membros por 2 versos, resulta um arranjo geométrico perfeito, de 2 por 2. Esta quadripartição anda intimamente associada à história das paixões. Já os estóicos consideravam que as paixões elementares eram quatro, ideia depois desenvolvida por um vasto filão conceptual, de incidência secular.

Os membros da antítese do v. 7 são sujeitos a processos de harmonização. O mesmo acontece com os membros da antítese do v. 8. Além disso, em correlação com a estrutura quadrimembre, os dois pares são aproximados. O paralelismo é fonético, morfológico, sintático e semântico. A quadripartição do ritmo é marcada pelo final do verso e pelo uso de vírgulas. Os quatro segmentos são construídos por anáfora, *agora*, ao que se segue a forma verbal, no mesmo modo, tempo, pessoa e número. Entre o v. 7 e o v. 8, a disposição dos verbos

COMENTÁRIO A CAMÕES, VOL. 1

cria efeitos em quiasmo. *Espero* e *acerto*, cujo sentido é eufórico, ligam-se por rima interna, que é átona, *-ero* / *-erto*. O mesmo se passa com *desconfio* e *desvario*, cujo sentido é disfórico, também ligados por rima interna átona, *-fio* / *-rio*. Além disso, estas duas últimas formas verbais são construídas com o mesmo prefixo negativo, *des-*.

Para a primeira antítese, *agora espero*, *agora desconfio*, têm vindo a ser apontadas várias fontes petrarquianas, *e temo*, *et spero* (*Canz.* 134, 2, o famoso soneto *Pace non trovo, et non ò da far guerra*; e *Canz.* 252, 2, o não menos famoso *In dubbio di mio stato, or piango or canto*). Note-se, todavia, que Petrarca contrapõe à esperança o temor, ao passo que Camões lhe contrapõe uma atitude mais suave, apesar de mais acutilante, a de desconfiança. Ilustra a tendência, em Camões, para o uso de imagens menos drásticas, e que por isso melhor acompanham as flutuações próprias do estado de incerteza. Formulação próxima de Boscán, '*spero y desconfío* (39, 9, p. 128).

No *Cancioneiro de Luís Franco Correa*, na primeira das duas transcrições que deste soneto são feitas, escreve-se, «agora desespero, agora desconfio», o que produz um efeito sonoro aliterante, mas não cria oposição, cortando o efeito serial.

9 *Estando em terra, chego ao Céu voando* O amante, paradoxalmente, pode estar à face da terra, ao mesmo tempo que se eleva às alturas. A terra é metáfora tópica para exprimir as pulsões amorosas, ao passo que a ascensão representa o anseio de espiritualidade. O contraste hiperbólico entre plano inferior e plano superior e entre imobilidade e movimento funde-se num oximoro resultante da tensão entre as duas qualidades, *estando em terra, / chego ao Céu voando*. *Estando* opõe-se a *voando* e *terra* a *Céu*. Mas os dois termos são aproximados no plano fonético, morfológico, sintático e semântico. A primeira e a última palavras ligam-se por rima interna, em *-ando*. Além disso, o verso tem construção em quiasmo. A um gerúndio e um substantivo, segue-se um substantivo e um gerúndio. Desta feita, o primeiro verso do primeiro terceto retoma o modelo da contraposição em quiasmo já usado no final da segunda quadra, nos vv. 7 e 8.

A fonte é Petrarca, «et volo sopra 'l cielo, et giaccio in terra» (*Canz.* 134, 3). Contudo, o gerúndio usado por Camões funde mais intimamente os termos em contraste, exprimindo a continuidade própria de um estado, à semelhança do 2.º v. Tanto este verso de Pe-

trarca, «et volo sopra 'l cielo, et giaccio in terra», como o que é imitado no 4.º v., «et nulla stringo, et tutto 'l mondo abbraccio» (*Canz.* 134, 4), pertencem ao mesmo soneto, *Pace non trovo, et non ò da far guerra*. Ambos são recriados com inversão da ordem dos segmentos em oposição. O v. 9 responde, com um movimento vertical, ao movimento horizontal do v. 4.

Na primeira edição das *Rimas* (1595), *Céu* é grafado com maiúscula, ao passo que, na segunda edição (1598), é grafado com minúscula. Os editores modernos dividem-se entre uma e outra solução.

10-11 *Nũ'hora acho ... / ... não posso achar ã'hora* O estado de incerteza perturba de tal forma a percepção que o amante tem do tempo que, de modo paradoxal e por hipérbole, uma hora lhe parece mil anos, e mil anos lhe parecem menos do que uma hora (sobre o uso de *mil*, no lirismo amoroso, ver o ensaio de Maurizio Perugi neste mesmo vol.). A fonte nuclear destes versos é o passo dos salmos de David, «Quoniam mille anni ante oculos tuos / tamquam dies hesternae, quae praeteriit» (*Salm.* 89, 4; 'Porque mil anos são aos Teus olhos / como o dia de ontem, que passou'). O sentido do tempo, para a divindade, é figurado através do contraponto entre mil anos e um dia.

Estes versos têm vindo a suscitar interpretações controversas. Faria e Sousa, no seu comentário, faz deles duas leituras. Numa, lê o v. 10 em sentido disfórico, noutra em sentido eufórico. Primeiro, diz que *Nũ'hora acho mil anos* significa a dilatação do tormento (*Rimas varias* I 1685: 26). Mais adiante, afirma que a contemplação da divina beleza, que é infinita, proporciona uma felicidade tal ao amante que uma hora lhe parece mil anos, mas em mil anos não pode achar uma hora em que se consiga libertar dos laços terrenos, para fruir a felicidade eterna (*Rimas varias* I 1685: 28). Storck, a propósito do v. 10, anota que a visão da mulher é como o Céu, onde mil anos são como um dia, na senda da segunda leitura de Faria e Sousa (*Sämmtliche Gedichte* II 1880: 368). Por sua vez, Maria de Lurdes Saraiva, a propósito do v. 11, observa que em mil anos o poeta não pode encontrar uma hora por não se lhe deparar uma oportunidade favorável (*Lírica completa* II 1994: 54). Esta diversidade de interpretações é implícita à própria abertura do texto. À explicitação detalhada da sua letra, sobrepõe-se a expressão daquela continuidade entre flutuações radicais que caracteriza o estado de incerteza. A intensificação do jogo retó-

COMENTÁRIO A CAMÕES, VOL. 1

rico, nestes dois versos que rematam a série de contrapontos contida nas duas quadras e no primeiro terceto, confere-lhes um tom galante, como se especificará.

Ligam, por oximoro, duas ações contraditórias e, todavia, coincidentes. Por sua vez, cada um deles contém um oximoro, por distinção enfática, que condensa em si a percepção, em simultâneo, de noções de tempo não conciliáveis. Estas figuras são estruturadas por contraposição, mas com recurso aos habituais processos de harmonização e correlação. O numeral *ũa* opõe-se a *mil* e *hora* opõe-se a *anos*. Os termos são reequilibrados pela sua pertença a campos semânticos comuns, o das medidas numéricas e o das unidades de tempo, os quais, por sua vez, são reconduzíveis a um campo semântico único, mais vasto, que é o das quantidades. A proposição consecutiva, *de jeito / que*, por um lado, marca a distinção entre as duas ideias. Por outro lado, desenha uma linha de continuidade entre os dois versos com encavalgamento. O verbo é o mesmo, *achar*, conjugado na forma positiva e na negativa, neste caso acompanhado por um modalizador que remete para o posicionamento do poeta, *acho / não posso achar*. Também a oposição entre os numerais *ũa / mil* e entre as medidas temporais *hora / anos* se repete. A inversão da ordem dos termos *ũa hora / mil anos*, em quiasmo, gera efeitos fonéticos e de ênfase conceptual.

O carácter hiperbólico destes versos e o uso do quiasmo são artifícios retóricos elaborados, comuns ao v. 9. A proposição consecutiva *de jeito / que* responde à proposição consecutiva inicial, *Tanto ... que*. A acumulação de *opposita* segue um crescendo de intensidade, ao longo do soneto, que culmina neste primeiro terceto. Remata a apresentação da série de situações e fenómenos paradoxais que ilustram o estado de incerteza.

Quanto às fontes, além do referido passo do 90.º Salmo de David, assinalem-se pelo menos Petrarca, «Ogni giorno mi par piú di mill'anni» (*Canz.* 357, 1) e «O misero colui che' giorni conta / e par gli l'un mille anni» (*Triumphus Mortis* 2, 55-56), que enfatiza a duração da espera; e Boscán, «ni me vale buscar cien mil razones, / para en cien años alcançar un'ora / en que pueda penar templadamente» (104, 94-96, p. 218), que, a propósito do sofrimento amoroso, contrapõe a cem anos uma hora.

Na tradição manuscrita, no v. 10 não figura a forma verbal *é*, sendo a redacção, *e de geito*, o que aumenta a fluência do encavalgamento.

12-14 *Se me pergunta ... / ... Senhora* Depois da descrição das situações e dos fenómenos próprios do estado de incerteza, o poeta lança a hipótese de que alguém lhe pergunte quais os seus motivos, dá por resposta o seu desconhecimento da respectiva razão e apresenta a suposição de que a sua causa é ter visto a mulher amada. Ao tópico da pergunta, corresponde uma resposta com um outro tópico, o tópico do não saber, *non scio*, e uma resposta.

Pergunta, no v. 12, tem por correlato *respondo* e *suspeito* no v. 13. O terceto segue um percurso que liga o poeta, alguém que o interroga, e a mulher, numa espiral de hipóteses e conjecturas. Essas suposições contrastam com a asserção, *só porque vos vi, minha Senhora*. Hernâni Cidade considera este terceto «discreta atribuição de tal estado à perturbadora» (Cidade 2003: 124). A carga lúdica do jogo retórico, já patente no primeiro terceto, reitera o tom galante.

O segundo terceto encontra-se ligado ao primeiro por efeitos de paralelismo fonético, métrico e rítmico. *Ando*, no v. 12, rima com *voando*, no v. 9, o que situa o segundo terceto na senda da mesma atitude absorta, própria do amante. Também o ritmo se corresponde, com pausas marcadas por sinal gráfico no interior do v. 10 e do v. 13; e encavalgamento entre os vv. 10-11 e entre os vv. 13-14, iniciando-se o v. 11 e o v. 14 por *que*, no primeiro caso consecutivo, no segundo relativo.

14 *vi* A associação de amor à visão da amada é um tema com profundas raízes culturais. A literatura religiosa e o neoplatonismo renascentista consideram a visão uma via privilegiada de contacto com o bem, que depois se funde com outros componentes.

No *Cancioneiro de Luís Franco Correa*, na primeira das duas transcrições que deste soneto são feitas, escreve-se, *que he so por vos não ver minha Senhora*. O motivo da visão mantém-se, desdobrando-se, neste caso, no tema da lonjura.

14 *minha Senhora* A pausa antes do vocativo, *minha Senhora*, dá relevo ao segmento final, que surge destacado. A fonte da construção é Petrarca, «in questo stato son, donna, per voi» (*Canz.* 134, 14), com ampliação e modalização conjectural. Mais próxima a formulação de

COMENTÁRIO A CAMÕES, VOL. 1

Boscán, numa composição em redondilha maior, «A este estado, se-
ñora, / é llegado a causa vuestra» (20, 96, pp. 291-292).

5. Cidade 2003: 124; Rossi 1965; Marnoto 1997: 535-538.

Rita Marnoto