

Amor é um fogo que arde sem se ver,
 é ferida que dói, e não se sente;
 é um contentamento descontente,
 4 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;
 8 é um cuidar que ganha em se perder.

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

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

(*Rimas*, Soneto 5, p. 119)

1. Soneto dedicado à definição de amor em termos petrarquistas. Ao longo das duas quadras e do primeiro terceto, acumula-se toda uma gama de imagens metafóricas, de paradoxais contraposições e de oximoros que foram canonizados por Petrarca. A definição de amor dilata-se na apresentação de uma série de reacções e fenómenos típicos da vivência amorosa. O soneto é rematado com uma interrogação final, correspondente ao segundo terceto, que apresenta o estado de enamoramento como um equilíbrio entre opostos. Caracteriza-se, pois, por um forte investimento retórico, dotado de grande precisão. A acuidade dos tópicos apresentados, potenciada pelos efeitos retóricos de contradição, de acumulação e de correlação, suscita a participação emocional do leitor, através da *captatio*.

Os onze primeiros versos são estruturados em paralelo através de sucessivas figuras de contraposição. A correlação tem incidência sintáctica, conceptual e retórica. O paralelismo construtivo obedece ao esquema, Amor é A e não A' / Amor é B e não B', e assim sucessivamente, por onze vezes, ao longo de onze versos, cada um dos quais

COMENTÁRIO A CAMÕES, VOL. 1

corresponde a uma proposição. O sujeito é o mesmo, *amor*. É explicitado no primeiro verso, logo de início, mas nos versos seguintes é elidido. A função sintáctica de nome predicativo do sujeito coincide com uma imagem metafórica petrarquista de base, à qual logo de seguida é associado o seu oposto. Por consequência, à luz do princípio lógico de não contradição, as situações enumeradas seriam inconcebíveis. Ora, a figura de retórica que condensa núcleos em oposição, mas que paradoxalmente coincidem, é o oximoro. Daí o seu intenso uso neste soneto.

Por sua vez, no segundo terceto a série de contradições e de reacções fenomenológicas apresentadas é confrontada com o bom acolhimento merecido por amor. Às várias contraposições até então enumeradas, soma-se uma outra, no plano estrutural da composição. Apesar de todos os contrários próprios de amor, esse sentimento é acolhido de bom grado pelo género humano. A pergunta contida no último terceto enfatiza, pois, a paradoxal conformidade entre amor, com as suas contradições, e o coração humano. A palavra *amor* é usada duas vezes, no começo e no fim da composição. Depois de percorrer sucessivas volutas de uma espiral, o soneto termina com a mesma palavra com que começara. Assim se estabelece um harmonioso ciclo, em equilíbrio dialéctico, assunto que voltará a ser referido adiante.

Não é focada nem a experiência específica de um sujeito que fala na primeira pessoa, nem a actuação de uma entidade personificada cujos efeitos revertem sobre o enamorado. Quanto ao primeiro aspecto, tenha-se em linha de conta que a definição se desenvolve, nos versos iniciais, através de uma enumeração de substantivos. Seguidamente, na segunda quadra e no primeiro terceto é usado o modo infinitivo, na forma do infinito impessoal, que é uma forma substantiva. Pelo que diz respeito ao segundo aspecto, recorde-se que os editores dos séculos passados grafavam frequentemente a palavra *amor* com maiúscula. Assim acontece na primeira fonte que transmitiu o texto de *Amor é um fogo que arde sem se ver* (v. 14), que é a segunda edição das *Rimas* (1598). Contudo, é difícil encontrar uma justificação para esse procedimento, neste soneto. Amor não é um agente, mas um conceito a definir por via fenomenológica. Costa Pimpão conserva a maiúscula, ao contrário de Cleonice Berardinelli que grafa *amor* com minúscula (*Sonetos* 1980: 139).

A construção acumulativa formada por sujeito (*amor*), verbo (*é*) e nome predicativo do sujeito é característica da definição e a pergunta final remete para o género das *quaestiones*. Tanto a definição, como a interrogação, são tipologias características da prática escolástica, encontrando-se intimamente associadas. Era habitual, na arte da argumentação retórica, a formulação de *quaestiones*, quer dizer, de perguntas acerca de um determinado assunto ou de um determinado conceito, às quais o pensamento devia saber responder prontamente por via especulativa.

A prática das *quaestiones* encontra-se intimamente ligada à tipologia *de oppositis*. Trata-se de uma acumulação de oximoros e de figuras de contraposição. 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. Pelo seu lado, os poetas occitanos associaram os versos *de oppositis* a um tipo específico de composição, o *devinalh*, palavra que significa adivinha. Propõe ao leitor um enigma, através de uma série de oximoros e figuras de contraposição, incentivando-o a encontrar a respectiva chave. Concomitantemente, é utilizado para apresentar o estado de enamoramento, como é o caso de *Amor é um fogo que arde sem se ver*.

No entanto, Camões trabalha o género das *quaestiones* e da definição, bem como a tipologia dos versos *de oppositis*, de um modo muito próprio. A ordem lógica da retórica prescreve que primeiro seja colocada a pergunta, à qual depois o enunciado da definição responderá ou a chave da adivinha irá dar resposta. Ora, neste caso, a pergunta surge no fim do soneto, depois de ter sido levada a cabo a tentativa de definição. Não incide sobre *o que é*, mas *como é*. Aliás, desde o primeiro verso se sabe que se trata de amor. A pergunta confronta o teor das contraposições apresentadas ao longo das duas quadras e do primeiro terceto. Os primeiros onze versos do soneto mostram que amor abunda em contradições, ao passo que a pergunta do último terceto incide sobre o acolhimento que, apesar disso, merece nos corações humanos.

As figuras de retórica e os processos estilísticos utilizados em *Amor é um fogo que arde sem se ver* encontram-se estruturados em torno de dois eixos, através de modalidades semelhantes às de *Tanto*

COMENTÁRIO A CAMÕES, VOL. 1

de meu estado me acho incerto. 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 (*solitário / entre a gente*), de correspondências lexicais, da paronomásia (figura que faz a alteração de uma parte do corpo da palavra, *contentamento / descontente*), de figuras retóricas de paralelismo fonético, morfológico, sintáctico, 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 por figuras de paralelismo. Por consequência, estruturas analíticas contrastivas de base binária tendem a ser recompostas em arranjos simétricos, através de uma modulação equilibrante.

Já Faria e Sousa notara que Camões mostra como amor gera conformidade entre quem ama (*Rimas varias* I 1685: 162). De facto, as contraposições enumeradas não têm um sentido disfórico nem condenam amor por razões morais ou de outro tipo. Os seus termos equilibram-se, um em correlação com o outro, dialecticamente. A dialéctica camoniana foi analisada de forma pioneira por Jorge de Sena (Sena I 1980: 15-39). Tende a aproximar pólos em oposição, através de 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). Para uma mais profunda interpretação deste assunto, é fundamental ter em linha de conta os antecedentes de *Amor é um fogo que arde sem se ver*.

A tentativa de identificar como fontes deste soneto passos do *Cancioneiro* de Petrarca vinculados às noções de erro ou de pecado não terá deixado de afectar a sua interpretação. Na verdade, a sua fonte próxima é Petrarca. Não, porém, o poeta do *Cancioneiro*, mas o

autor do tratado latino *De remediis utriusque fortunae*. O passo em causa é: «Est enim amor latens ignis, gratum vulnus, sapidum venenum, dulcis amaritudo, delectabilis morbus, iucundum supplicium, blanda mors» (1.69; ‘amor é um fogo oculto, uma agradável ferida, um saboroso veneno, uma doce amargura, uma deleitável doença, um jucundo suplício, uma afável morte’). Essas contraposições são desenvolvidas com alargamento da expressão do texto de Petrarca (*amplificatio*).

Na obra de Petrarca, considerada no seu conjunto, o amor é tratado sob perspectivas muito diversas, apesar de o modelo que ganhou fama e prevaleceu ser o do *Canzoniere*. O tratado *De remediis utriusque fortunae* é um diálogo no qual são analisados erros e contradições do homem, para então lhe serem prescritos os remédios adequados, com um implacável rigor moral. No passo citado, amor é radicalmente condenado porquanto nocivo e destabilizante. Contudo, Camões distancia-se da condenação que Petrarca, nessa obra de fim de vida, faz recair sobre amor. Esse conjunto de contraposições e imagens ilustra, no *De remediis*, os seus malefícios, ao passo que, neste soneto, redonda num quadro de equilíbrio entre opostos que muito deve a Pietro Bembo e ao neoplatonismo. Teófilo Braga (Braga 1911: 28) incluiu-o na série de composições que relacionou com os *Dialoghi d’amore* de Leão Hebreu.

Amor é um fogo que arde sem se ver é uma das mais conhecidas composições de Camões, frequentemente incluída em manuais escolares e recolhas antológicas de poemas camonianos, por mais reduzidas que sejam. Carolina Michaëlis de Vasconcelos escolheu-a para as *Cem melhores poesias (líricas) da língua portuguesa* (98). Todavia, o seu sucesso extravasa as fronteiras do literário. O impacto dos seus versos tem vindo a ser explorado, na actualidade, nas mais diversas circunstâncias.

2. Soneto pela primeira vez impresso na segunda edição das *Rimas* (1598: 21). A partir daí, anda em todas as edições históricas de referência, onde na maior parte das vezes lhe é atribuída a mesma posição, com o número 81. Não há testemunhos da sua circulação manuscrita nos séculos XVI e XVII, excepção feita ao *Manuscrito apenso* a um exemplar da primeira edição das *Rimas* (1595) que serviu de base

COMENTÁRIO A CAMÕES, VOL. 1

à edição de 1598, e por isso nela reverte. Leodegário de Azevedo Filho não o inclui no *corpus* mínimo camoniano, mas tendo em linha de conta que não é atribuído a outro poeta, adopta uma posição cautelosa (*Lírica de Camões* 1, 1985: 255). Considerando estas circunstâncias e o valor da segunda edição das *Rimas*, é de admitir a autoria de Camões.

Costa Pimpão fixou o seu texto a partir da segunda edição das *Rimas* (1598). Apesar de o *Manuscrito apenso* lhe ter servido de base, há variantes a registar. Faria e Sousa (*Rimas varias* I 1685: 160) diz transcrever o soneto a partir de um manuscrito que, em seu entender, continha uma lição mais apurada. Actualmente, não é possível identificá-lo. Carolina Michaëlis de Vasconcelos (*As cem melhores poesias*: 98), Teófilo Braga (*Sonetos* I 1913: 44) e Agostinho de Campos (*Camões lírico* IV s.d.: 39) retomaram e fixaram essa versão de Faria e Sousa. Editores e organizadores de antologias mais recentes têm vindo a cruzar, não raro, lições textuais da edição de 1598 com lições registadas por Faria e Sousa, de forma aparentemente aleatória. Cleonice Berardinelli regista as variantes no aparato da sua edição (*Sonetos* 1980, 81: 139). Marimilda Vitali estudou algumas dessas variantes (Vitali 2010).

3. Soneto com quatro rimas, esquema ABBA ABBA CDC DCD. O esquema rimático dos tercetos não é o maioritariamente usado por Camões. Acompanha, assim, o carácter excepcional desta composição, no conjunto dos seus sonetos, pela acumulação de imagens e oposições em correlação. As rimas A (-er) e B (-ente) têm assonância em *e*, que é reforçada em B, rima consonante. Além disso, há a registar um efeito assonante em *e*, que se estende a todo o verso, entre o 2.º v. e o 11.º v., todos eles começados por *é*. Gera-se, assim, um sistema de correlações. Por sua vez, o contraponto entre rimas agudas (A e D) e graves (B e C) cria uma alternância rítmica. Desta feita, fica simultaneamente estruturado um sistema de oposições.

Por conseguinte, essas duas características do esquema rimático, de simetria e de diferenciação, acompanham a estrutura conceptual e retórica do soneto, no seu equilíbrio entre opostos.

4. 1-11 *Amor é...* Construção dos primeiros onze versos a partir de sujeito (*amor*) / verbo (*é*) / nome predicativo do sujeito, formado por várias metáforas, oposições e correlações / com eventuais complementos ou proposições que dele dependem e criam um contraponto. Corresponde à definição de um *quid*. A construção repete-se em paralelo, com elisão do sujeito, *amor*, depois do 2.º v., e efeito anafórico, *é* em início de verso. Nesses onze versos, o acento interno na 6.ª sílaba distingue o segmento frásico que contém o primeiro membro da contraposição, do segmento frásico que contém o seu segundo membro.

1 *um* Na primeira quadra, o artigo indefinido a seguir ao verbo é empregue alternadamente. É usado nos versos ímpares (1, 3), coincidentemente antes de substantivos masculinos (*fogo*, *contentamento*). Não é usado nos versos pares (2, 4), coincidentemente antes de substantivos femininos (*ferida*, *dor*). Aliás, a forma feminina (*uma*) implicaria, para a estrutura métrica, mais uma sílaba átona. Na versão de Faria e Sousa, a regularidade dessa alternância alarga-se também à segunda quadra e ao primeiro terceto: «He hũ não querer [...] / He solitario andar [...] / He hum não contentarse [...] / He cuidar que [...] // He hum estarse preso [...] / He servir [...] / He hum ter [...]».

1 *fogo que arde sem se ver* O fogo é metáfora tópica para exprimir a intensidade da paixão. O facto de andar escondido confere-lhe uma força muito própria. O verso contém um oximoro, por distinção enfática, resultante da tensão entre duas qualidades, *arde* / *sem se ver*. A evidência imediata da chama opõe-se ao facto de não ser visível. Os dois segmentos são reaproximados quer por via semântica, dado que o fogo anda associado, na memória cultural, à visão da chama, quer por via fonética, com a aliteração em fricativa, *r*, *f*, *s* e *v*.

A fonte é o tratado de Petrarca *De remediis*, «Est enim amor latens ignis» ('amor é um fogo oculto'). A ideia de que o amor velado é chama dotada de particular intensidade tem uma longa tradição literária. Camões potencia o impacto da imagem, conferindo-lhe uma incidência visiva que capta a atenção do leitor logo a partir do primeiro verso.

2-11 Cada um destes 10 vv. tem, além do acento interno na 6.ª sílaba, um outro acento interno na primeira sílaba, *é*. O verso decassilábico com acento interno na 1.ª e na 6.ª sílabas é pouco usual. É também fora de comum a coincidência desse regime de acentos com uma

COMENTÁRIO A CAMÕES, VOL. 1

sucessão de versos todos eles construídos com anáfora inicial, *é*, que se repete, igualmente, dez vezes. Além disso, a sequência ganha relevo, por contraste, com o regime de acentos do verso que a precede, o v. 1, e dos versos que se lhe seguem, os vv. 12-14, que correspondem ao último terceto. Têm um regime de acentos mais usual. E, contudo, esta forte rede de correlações estrutura onze versos que em si contêm radicais oposições. O conjunto de processos retóricos utilizados enfatiza o carácter excepcional da matéria apresentada.

2 é ferida que dói e não se sente A ferida de amor é metáfora tópica para exprimir as angústias da sensualidade. Mas a atracção amorosa faz com que o amante não se dê conta dessa pena. O verso contém um oximoro resultante da tensão entre as duas qualidades, *que dói / e não se sente*. O sofrimento opõe-se ao facto de não ser experimentado. A primeira qualidade é apresentada na forma afirmativa, a segunda qualidade na forma negativa. Os termos são aproximados por via semântica e por via sintáctica, através da coordenação.

Recria a sucessiva metáfora com oximoro do *De remediis*, «*gratum vulnus*» ('agradável ferida'). Tal como em Petrarca, a partir deste segundo segmento o sujeito é elidido.

3 é um contentamento descontente A satisfação em que anda quem ama coexiste, paradoxalmente, com o seu oposto, dado que amor contém em si pulsões contraditórias. O oximoro *contentamento / descontente* opera uma distinção enfática. Da mesma feita, os seus membros são aproximados no plano lexical (paronomásia), e no plano fonético. Um mesmo radical é acompanhado, no primeiro caso, por um sufixo nominal, e, no segundo caso, por um prefixo negativo e por um sufixo adjectivante. Daí resultam efeitos de homofonia entre as palavras assim construídas. São também potenciados pelo regime de acentos. O acento do verso recai sobre sílabas nasaladas seguidas pela consoante oclusiva suda *-t*, a 6.^a sílaba (*contentamento*) e a 10.^a sílaba (*descontente*). A rima B, entre *descontente* (v. 3) e *sente* (v. 2), enfatiza efeitos emocionais, acompanhados pela aliteração em som nasal, que se repete seis vezes, ao longo do 3.^o v., antes da rima.

Retoma a metáfora com oximoro da *dulcis amaritudo* no *De remediis* ('doce amargura'). Camões não imita directamente a imagem que se segue no tratado de Petrarca, *sapidum venenum* ('saboroso ve-

nenos'), talvez por a referência ao veneno não se enquadrar tão bem no timbre tendencialmente harmonioso destes versos.

4 *é dor que desatina sem doer* A dolorosa inquietude causada por amor coexiste, paradoxalmente, com a ausência de sensibilidade a esse mesmo sofrimento. O verso contém um oxímoro resultante da tensão entre as duas qualidades, *desatina / sem doer*. *Desatinar* significa, etimologicamente, perder o *tinio* ou a razão, mas a esse significado outros se acrescentam. Sendo *dor*, que é personificada, o sujeito de *desatina*, associa-se também a *desatina* a intensidade de um desejo que perturba a razão e destabiliza. «Desatina porque no se consegue», anota Faria e Sousa (*Rimas varias* I 1685: 161). Mas, ao mesmo tempo, esse desatino aplaca a dor, ou por conter em si um impulso vital, ou por iludir a consciência. A este regime de aproximações, no plano semântico, há a acrescentar correlações fonéticas. O verso é percorrido, de modo homogêneo, por uma aliteração na consoante oclusiva sonora *d*. Cf. o verso de Petrarca *et dolendo adolcisse il mio dolore* (*Canz.* 105, 58), pelo que toca ao tema geral da atenuação da sensibilidade do amante à dor e à aliteração na consoante oclusiva sonora *d*.

Mantém relações de paralelismo com outros versos do soneto. Entre o 1.º v. e o 4.º v., estabelece-se uma correlação por epífora, «[...] que arde sem se ver / [...] que desatina sem doer». Implica a rima A, *-er*; as categorias morfológicas presentes; a construção sintáctica; a modalidade retórica de construir o oxímoro; ritmos e sonoridades. Além disso, o 2.º v. e o 4.º v. ligam-se através de uma anáfora sintáctica, com equivalência das categorias morfológicas, «é ferida que dói [...] / é dor que desatina [...]».

Neste verso, é recriada a sucessiva metáfora com oxímoro do *De remediis, delectabilis morbus* ('deleitável doença'), evitando a referência directa ao conceito de doença, talvez para manter o tom harmonioso da composição, também neste caso.

5 *É um não querer mais que bem querer* Jogo de palavras entre *querer*, na acepção volitiva de desejar, e *bem querer*, no sentido de uma consagração afectiva delicada e plena, que explora a polissemia de *querer*. Os dois membros da contraposição são aproximados por via lexical, fonética, morfológica e rítmica. O verbo *querer* repete-se, no primeiro caso acompanhado de partícula negativa, *não querer*, no

segundo caso de um advérbio intensificador, *bem querer*. Da mesma feita, gera-se um efeito de rima interna em A.

A partir da segunda quadra do soneto, o Petrarca do *De remediis* deixa de ser a fonte mais directa. Do v. 5 ao v. 11, a formulação é directamente feita no modo infinitivo. Cf. este verso com «del mio fermo voler già non mi svoglia» (*Canz.* 59, 3; ‘do meu firme querer já não me tira a vontade’), que contém também um jogo de palavras com a noção de querer. Contudo, Petrarca reforça o carácter totalizante da vontade, com a negação da negação, *non mi svoglia*, ao passo que Camões nega a força volitiva absoluta, *não querer*, para afirmar a doçura de *bem querer*.

6 é um andar solitário entre a gente O verso contém um oximoro que opõe a solidão do amante (*solitário*) ao seu relacionamento com outras pessoas (*entre a gente*). Com efeito, anda de tal modo absorvido pelos seus pensamentos que descursa a vida de relação e, mesmo quando se encontra no meio da gente, fica concentrado nas suas vivências interiores, como se estivesse só. A rima B (-ente) de *gente* tem um efeito rimático aliterante, no interior do verso, com *entre*. Esta homofonia desempenha uma função agrupante dos membros da segunda parte do oximoro que assim se diferencia da primeira. Da mesma feita, os termos em oposição são homogeneizados por via semântica e também por via fonética, dado que todo o verso é pontuado por uma aliteração em vogais nasalizadas.

A ideia da solidão no meio da gente tem por grande referência cultural o início das *Lamentações* de Jeremias, «Quomodo sedet sola / civitas plena populo! / Facta est quasi vidua / domina gentium» (*Lam.* I 1; ‘Como está sozinha a cidade, dantes cheia de gente! Ficou quase viúva, a senhora das gentes’). Dante, na *Vita nova*, associou indissolúvelmente esse passo das *Lamentações* ao estado de enamoramento. Cita-o no momento em que Beatrice morre (cap. 28). A ideia da solidão entre a gente não se encontra propriamente em Petrarca. Na sua poesia, a solidão é associada ao isolamento e a uma natureza em estado puro. Camões é não só um dos primeiros poetas portugueses, como também um dos primeiros poetas europeus a exprimir essa complexa noção. Ausiàs March usou a expressão *andar entre as gentes*, «Aquell qui sent d’esperit pura amor / per àngel pot anar entre les gents» (*Cants* 122bis 53-54). Segundo este poeta, o amante que vive

os contrários de amor em equilíbrio é como um anjo que anda entre as gentes. Também Camões valoriza a harmonia entre opostos, mas sem passar pelo plano angelical e dando outro relevo à humana solidão do amante.

7 *é nunca contentar-se de contente* A satisfação própria do estado de enamoramento coexiste, paradoxalmente, com a insatisfação do amante, que continuamente aspira a aumentá-la. O oximoro *nunca contentar-se / de contente* opera uma distinção enfática, intensificada pelo advérbio *nunca*. Os seus termos são aproximados no plano lexical e no plano fonético. Através da figura da paronomásia, um mesmo radical é acompanhado, no primeiro caso, pelo sufixo verbal próprio do infinito impessoal, ao que se segue o pronome reflexo (*contentar-se*), e, no segundo caso, por um sufixo adjectivante (*contente*). A homofonia entre as palavras construídas por paronomásia é potenciada pelo regime de acentos, em 6.^a, *contentar-se*, e em 10.^a, *de contente*. A sequência *contentar-se / de contente* tem construção em quiasmo, com inversão da posição das formas que têm o mesmo étimo e das duas partículas átonas que lhe são associadas. A rima B, de *contente* com *gente*, no v. 6, liga-se, por efeito de homofonia, a *entre*, no interior do v. 6. A partir de *gente*, o grupo *nt* repete-se quatro vezes.

Este verso, que é o 3.^o da segunda quadra, mantém muitas semelhanças com o 3.^o v. da primeira quadra. Em comum, a construção do oximoro por paronomásia a partir de um radical que é o mesmo. Um dos membros do oximoro é acompanhado de negação, no 3.^o v. *descontente*, no 7.^o v. o advérbio de tempo *nunca*. A paronomásia implica também a rima consoante entre *descontente* (v. 3) e *contente* (v. 7).

8 *é um cuidar que ganha em se perder* É o tópico das vantagens e das desvantagens de amor. O proveito anda geralmente ligado à posse da coisa amada, ao passo que a perda significa ou o falhanço dessa posse, ou os danos que daí resultam, no plano moral, psicológico e religioso. As meditações de quem ama levam à convicção de que, mesmo quando as circunstâncias são desfavoráveis, há vantagens, o que se pode interpretar em função da remissão de faltas e pecados, de um conseqüente enriquecimento interior ou mesmo da dilatação do aturdimento amoroso. O oximoro opõe uma qualidade, *se ganha*, a uma outra, *em se perder*. A rima em A de *perder*, com *querer*, no v. 5, enfatiza efeitos emocionais em parcial contraste.

Cf. o verso do *Triumphus Cupidinis* de Petrarca, «e dannoso guadagno ed util danno» (IV 143), pelo que diz respeito à contraposição balanceada entre o que se ganha e se perde em amor. Camões deslocou-a de modo a fazer prevalecer a faceta positiva. O tópico amoroso também tem antecedentes nos tratados de mercadores

9 *É querer estar preso por vontade* A prisão de amor é metáfora tópica para exprimir os vínculos a que o corpo se encontra submetido, em conformidade com a sua natureza finita. A imposição forçada do encarceramento coexiste, paradoxalmente, com o seu oposto, dado que é firmemente aceite. O oximoro *estar preso / por vontade* estabelece uma tensão entre duas qualidades. Cruza o motivo do constrangimento com o do voluntarismo. As várias metáforas utilizadas no primeiro terceto dizem respeito ao campo semântico da subjugação, cuja introdução já fora preparada pelo v. 8.

10 *é servir a quem vence, o vencedor* O verso poderia ser assim explicitado: ‘é o vencedor a servir quem ele vence’. O responsável pela acção, que é o *vencedor*, é posposto, por hipérbato (ou seja, inversão) assinalado através de vírgula. Aquele que vence, ou seja, o *vencedor*, paradoxalmente, é que serve quem ele próprio venceu. A servidão de amor é metáfora tópica para exprimir a submissão absoluta ao objecto de amor. Reenvia para a poesia occitana e para o conceito de amor como serviço. O oximoro *servir [...] o vencedor / a quem vence* opera uma distinção enfática. Da mesma feita, os seus membros são aproximados no plano lexical, por paronomásia, e no plano fonético. A um mesmo radical, é acrescentado, no caso, de *vencedor*, um sufixo nominal de agente, e, no caso de *vence*, um sufixo verbal. *Vencedor* mantém efeitos aliterantes com *vontade*, última palavra do v. 9. Ao longo de todo o verso, verifica-se a aliteração em consoante fricativa, *v* e *s*.

11 *é ter com quem nos mata, lealdade* A associação entre amor e morte é tensão fundacional do estado de enamoramento, no plano cultural, literário ou psicanalítico. O complemento directo, *lealdade*, é posposto, por hipérbato assinalado através de vírgula. Paradoxalmente, a pulsão destruidora própria do estado de enamoramento coexiste com uma dedicação que o perpetua. O oximoro *ter com quem nos mata / lealdade* apresenta, pois, uma das mais radicais contraposições da tópica amorosa. O soneto desenvolve-se em crescendo, com

uma concentração de imagens mais fortes no primeiro terceto, que culmina com esta contraposição. Este verso, que é o último do primeiro terceto, liga-se ao v. 9, que é o primeiro do terceto, por terminar, da mesma feita, com um substantivo abstrato em posição rimática, *lealdade*, em rima ampliada com *vontade*, no v. 9. Por sua vez, liga-se ao anterior, o v. 10, pelo uso do hipérbato, pela pausa requerida pela inversão e assinalada com vírgula e pelo uso paralelo do pronome *quem*. A palavra *lealdade* encerra, em sentido positivo e edificante, uma formulação que se estendeu ao longo de 11 versos.

12-14 *Mas ... / ... amor* Às onze asserções que definem amor através de um jogo de contrários, segue-se uma adversativa, *Mas*, com formulação interrogativa. É o desfecho do soneto. Do plano das tensões próprias de amor, passa-se a um outro plano, que é o do efectivo acolhimento que amor merece do género humano. Ao conjunto de contraposições apresentado, sobrepõe-se um paradoxo estrutural. Sendo amor feito de oposições, é surpreendente que seja bem acolhido. A forma interrogativa traduz esse confronto entre duas situações que são contrárias mas coexistem. Um tal balanceamento é típico da dialéctica camoniana, que tende a aproximar os pólos em oposição, através de um movimento que se perpetua e se desdobra continuamente sobre si próprio, sem chegar a uma síntese.

Faria e Sousa interpreta: «Es assi que tiene el Amor essas contrariedades, y que con ellas haze conformes a los que se amam. Es verdad que a lo conforme es opuesto lo contrario; mas tambien lo es que sin lo contrario no se dá lo conforme. Contrarios son los elementos, y los tiempos del año, pero con esta contrariedad se conforman de modo que dello resulta la conservacion del Mundo» (*Rimas varias* I 1685: 162). Os contrários acabam por se sustentar mutuamente, assim perpetuando o sentimento amoroso.

Os vv. 10 e 11, com hipérbato e pausa marcada por vírgula, tinham preparado a passagem ao ritmo mais lento do último terceto, a acompanhar o seu andamento indagador e interiorista.

12 *como causar pode* O hipérbato *causar pode*, a aliteração em oclusiva surda, *c*, com alternância entre vogal posterior, *o*, e anterior, *a*, põem em evidência a particularidade da situação.

12 *favor* A rima, que é D, introduz uma relação de reciprocidade com *vencedor*, no v. 10.

COMENTÁRIO A CAMÕES, VOL. 1

13 *nos corações humanos* Faria e Sousa regista, *nos mortaes corações* (*Rimas varias* I 1685: 160). *Mortaes*, relativamente a *humanos*, anteposto a *corações*, põe em evidência a fragilidade do homem perante a morte e o carácter efémero das paixões.

13 *amizade* Faria e Sousa regista *conformidade* (*Rimas varias* I 1685: 160) e observa: «*amizade* es baxo, y tambien improprio, porque ay mucha diferencia entre la amistad y el amor de que el Poeta aqui trata; el *conformidade* tiene gran correspondencia con las contrariedades que propuso, como opuesto dellas» (*Rimas varias* I 1685: 162). Faria e Sousa não vê que a teoria neoplatónica confere um lugar primordial à amizade, que é o baluarte do verdadeiro amor.

A rima, C, que é rima ampliada, estabelece uma ligação entre qualidades abstractas, *vontade*, v. 9; *lealdade*, v. 11; e *amizade*, v. 13.

14 *se tão contrário a si* Homofonia entre o início e o fim do segmento, *se / si*. Faria e Sousa regista, *Sendo a si tão contrario* (*Rimas varias* I 1685: 160).

14 *amor* O soneto termina com a mesma palavra com que começa. «Círculo estremado», comenta Faria e Sousa (*Rimas varias* I 1685: 163). Mais do que um círculo perfeito, trata-se de uma voluta que trabalha as contradições de amor, na dialéctica das suas conformidades irresolúveis, reenviando-as para o plano da reflexão sobre o humano.

5. Filgueira Valverde 1982: 136-138; Marnoto 1997: 538-541; Moreira 1998: 82-86; Vitali 2010.

Rita Marnoto