

## Comentário a um soneto (autêntico) de Camões: *Em quanto quis Fortuna que tivesse*

Xosé Manuel Dasilva

Universidad de Vigo

[jdasilva@uvigo.es](mailto:jdasilva@uvigo.es)

Data de recepção do artigo: 14-06-2011

Data de aceitação do artigo: 23-09-2011

### Resumo

O presente artigo constitui uma aproximação, em forma de comentário, ao soneto camoniano *Em quanto quis Fortuna que tivesse*, com escassas dúvidas quanto à sua verdadeira autoria e com variantes textuais na tradição manuscrita e na tradição impressa. Tal comentário parte de alguns princípios metodológicos ao nosso entender irrenunciáveis: a utilização de uma edição da poesia camoniana rigorosa, como a realizada por Leodegário A. de Azevedo Filho; a leitura atenta do extraordinário comentário de Manuel de Faria e Sousa nas *Rimas várias*; e, por último, a interpretação das composições líricas de Camões no contexto do petrarquismo peninsular e à margem de qualquer tentativa biografista.

**Palavras-chave:** Camões – poesia lírica – soneto-prólogo – questão editorial – Faria e Sousa – autobiografismo

### Abstract

The present paper consists of a commentary on Camões' sonnet 'Em quanto quis Fortuna que tivesse', about whose true author little doubt exists and which has a number of textual variants in both handwritten and printed traditions. Our commentary is based on some methodological principles that we deem of as essential: resorting to an authoritative edition of Camões' poetry, such as that prepared by Leodegário A. de Azevedo Filho; an attentive reading of the valuable commentary on the 'Rimas várias' by Manuel de Faria e Sousa, as well as interpreting Camões' lyrical compositions within the framework of Iberian petrarchism, an interpretation that must be free of any temptation of biography-construction.

**Keywords:** Camões – lyrical poetry – sonnet-prologue – edition – autobiography

Na edição da poesia lírica de Camões realizada por Azevedo Filho, o soneto *Em quanto quis Fortuna que tivesse* apresenta o seguinte texto, estabelecido à luz da tradição manuscrita em confronto com a tradição impressa (Camões 1987: 275):

Em quanto quis Fortuna que tivesse  
esperanças de algum contentamento,  
o gosto de um suave pensamento  
me fez que seus efeitos escrevesse.

Porém, temendo Amor que aviso desse  
minha escriptura a algum júzo isento,  
escureceo-me o engenho, com o tormento,  
pera que seus enganos não di[ss]es[s]e.

Ó vós, que Amor obriga a ser sujeitos  
a diversas vontades, quando lerdos  
num breve livro casos tão diversos!

Verdades puras são, e não defeitos;  
e sabeí que, segundo o amor tiverdes,  
tereis o ent[en]dimento de meus versos.

É um soneto de natureza proemial. Quando o emissor lírico tinha ainda esperança de ser feliz, a vontade amorosa levou-o a escrever poemas em que ficavam descritos os tantos efeitos que esse sentimento nele provocava. Todavia, Amor logo temeu que tais versos pudessem revelar os seus enganos àqueles que, tendo livre opinião, não se deixariam subjugar pelos afectos, e por isso decidiu ofuscar o impulso do poeta com diferentes mágoas. O amante chama a atenção, enfaticamente, de todos quantos estão dominados por um desígnio amoroso, e indica, de seguida, que os poucos versos que irão ler contêm somente límpidas verdades.

A primeira quadra faz referência ao passado do amante, quando a sua ventura, então favorável, lhe permitia ter confiança no alcance da satisfação que provém da correspondência amorosa. Nessa altura, o emissor lírico, convertido em *autor implicado* neste soneto como responsável fictício pela elaboração dos poemas, sentia necessidade

de cantar, através da escrita, as emoções que esse sentimento o levava a experimentar, pois a doçura da paixão a tal convidava.

Mas Amor, receoso de que a sua mensagem, ao dar a conhecer os enganos da paixão, servisse para precaver os leitores avisados, desvaneceu de súbito as suas capacidades poéticas, incutindo-lhe apenas pesar. Note-se que a transição da primeira para a segunda quadra é realizada por meio da conjunção adversativa *porém*, o que faz com que os conteúdos das duas estrofes pareçam opostos, designadamente através do recurso ao par antitético *Fortuna / Amor*, entidades personificadas.

Após a descrição desta fase pretérita, o emissor lírico, de novo transformado em *autor implicado*, dirige um dramático apelo nos dois tercetos aos leitores que são os destinatários dos seus poemas. Com a apóstrofe pronominal *vós*, interpela exclamativamente quantos são obrigados por Amor a sujeitarem-se a um desejo afectivo, e lêem, num breve livro, os acidentes tão vários que a paixão pode implicar. Assim acontece porque esses versos não apresentam sentimentos fingidos, mas vivências autênticas, e portanto os leitores obterão, segundo experimentarem amor, a compreensão das emoções que neles ficam encerradas.

Em termos construtivos, *Em quanto quis Fortuna que tivesse* mostra uma nítida estrutura bipartida. Desta feita, o tempo verbal predominante nas quadras é o pretérito perfeito do indicativo (*quis, fez e escureceu-me*), ao passo que os tempos utilizados nos tercetos são o presente do indicativo (*obriga e são*) e o futuro do conjuntivo (*lerdes e tiverdes*), para além do imperativo (*sabei*) e do futuro do indicativo (*tereis*). O soneto apresenta nas quadras, de modo explícito, um tom essencialmente discursivo. Nos tercetos sobressaem, contudo, fórmulas de apelação enfática, como a apóstrofe colectiva expressa exclamativamente no primeiro terceto e, além disso, a referida forma verbal imperativa do terceto seguinte.

Tematicamente, *Em quanto quis Fortuna que tivesse* é um autêntico *soneto-prólogo* (ou soneto *in limine*), pois contém a maioria dos requisitos que singularizam esse peculiar subgénero da poesia petrarquista (Rozas 1964). Entre eles, há que mencionar a utilização preferencial da forma do soneto, o seu posicionamento em lugar de destaque relativamente ao conjunto de composições de que faz parte, a invocação do leitor como companheiro nos tormentos que Amor causa, mais do que como juiz literário, e, enfim, o desejo de servir de

exemplo dissuasor para outros possíveis amantes (Dasilva 2001: 225-226).

Com efeito, *Em quanto quis Fortuna que tivesse* parece escrito depois de decorrida uma experiência sentimental, a fim de figurar como preâmbulo de uma colecção de composições com assunto amoroso previamente criada. Pode-se pensar, inclusivamente, que tenha sido concebido para servir de início a uma eventual colecção de poemas dispostos numa dada ordem, como um *canzoniere* à maneira petrarquista, que reflectisse o processo amoroso vivido pelo emissor lírico (López Romero 1994: 427-428).

Com certeza, *Em quanto quis Fortuna que tivesse* não é o único *soneto-prólogo* escrito por Camões (Dasilva 2002a). No seu comentário, Faria e Sousa põe em relevo a natureza análoga de *Eu cantarei do Amor tão docemente*:

El soneto I [*Em quanto quis Fortuna que tivesse*] fue proposición en general hablando con el auditorio; este [*Eu cantarei do Amor tão docemente*] lo es en particular de los efectos que resultarán de su canto, y de cuál sea el sujeto de él con quien empieza a hablar. (Camões 1685: 5)<sup>1</sup>

De facto, esses dois sonetos ocupam a primeira e a segunda posição nas *Rhythmas* de 1595, privilégio de que vão continuar a gozar em quase todas as ulteriores edições camonianas. Cabe indicar como única excepção, quanto ao soneto *Eu cantarei do Amor tão docemente*, a edição da *Lírica* de José Maria Rodrigues e Afonso Lopes Vieira, onde figura com o número 38, decerto para adaptar o seu sentido à ideia do primeiro dos editores acerca de uma relação amorosa entre Camões e a Infanta Dona Maria (Camões 1932: 125). Fica à margem a edição *Obra completa* organizada por António

---

<sup>1</sup> Optamos por actualizar a grafia das citações correspondentes a Faria e Sousa. Há que dizer que Faria e Sousa é, infelizmente, uma figura ainda hoje problemática para muitos portugueses. Eis apenas um par de provas, referidas à língua por ele utilizada como comentador de Camões. Nas sessões da *VII Reunião Internacional de Camonistas*, celebrada em Coimbra em 2005, um renomado especialista luso indicava, patrioticamente, que era uma tarefa urgente traduzir para português as *Rimas várias* de Faria e Sousa. Não há muito tempo, aliás, Rita Marnoto, da Universidade de Coimbra, afirmava, literalmente, que Faria e Sousa, nas *Rimas várias*, “usa uma espécie de língua de contacto entre português e castelhano, que os portugueses percebem muito bem”. Quando mais não fosse, a primeira parte de tal observação não é de modo algum correcta, e desvenda uma certa animadversão contra Faria e Sousa. Valerá a pena ainda lembrar, se calhar, a dedicatória da edição da poesia lírica camoniana feita por Cleonice Berardinelli: “À memória de Manuel de Faria e Sousa, o grande injustiçado” (Camões 1980).

Salgado Júnior, onde se utiliza o critério alfabético para a ordenação dos textos (Camões 1963: 278).

No soneto *Eu cantarei do Amor tão docemente*, o emissor lírico promete cantar com extrema doçura o Amor, para levar quantos ainda não experimentaram a sua força a senti-la. Há-de o fazer manifesto perante todos os que escutarem o seu canto, descrevendo a paixão em tons suaves. A voz poética anuncia a precisa exposição dos pequenos desapontamentos, dos lamentos proferidos com abandono, do tímido atrevimento e das mágoas da ausência, emoções habituais para quem ama.

Além disso, o emissor lírico propõe-se também cantar a amada, referindo poucos pormenores em particular do recitado desdém com que corresponde às manifestações do seu amor. Com toda a modéstia, todavia, reconhece que não há-de elevar o seu canto como gostaria, pois confessa faltarem-lhe sabedoria, génio e talento para louvar a sublime e maravilhosa dama. Não será demais apontar que do soneto *Eu cantarei de amor tão docemente* há uma paráfrase parcial, relativa sobretudo à primeira quadra, no poema *Yo cantaré de amor tan dulcemente*, do autor espanhol Gabriel Bocángel (Dadson 1987: 51-53).

Outra composição camoniana que tem características de *soneto-prólogo* é *Sospiros inflamados, que cantais*. Também neste caso o poema é apresentado aos leitores como sensata advertência de quem é experiente. Trata-se de uma nova palinódia poemática em que o amante, na qualidade de *autor implicado*, como responsável pela escrita dos poemas, se arrepende dos antigos erros passionais, e pede que os textos que se seguem sejam entendidos na sua feição exemplar e instrutiva.

Apesar disso, Storck achou que *Sospiros inflamados, que cantais* poderia ser considerado, mais do que prólogo, epílogo poético expressamente composto para fechar a colecção de poesias amorosas (Camões 1880-1885: 383). Seria possível relacionar a opinião do erudito alemão com o seguinte juízo de Leal de Matos: “Soneto *testamentário*, por assim dizer, já que, perante a situação de morte iminente, se dirige à obra em conjunto, impondo-lhe um sentido último, e, para além deste sentido, a encarrega de uma mensagem” (Matos 1980: 501).

Quanto às fontes de *Em quanto quis Fortuna que tivesse*, deve-se dizer, antes de mais, que Faria e Sousa, ao comentar o soneto,

expõe um quadro que contextualiza o subgénero *soneto-prólogo*, traçando a sua história com descomunal cultura literária:

Este soneto es la proposición de estas Rimas; y la más elevada que yo hallo en todos los autores de semejantes poemas. Parece que con decir esto me obligaba a copiar aquí las de los mejores. Excúsolo, por no despendier tiempo en cosas que no sirven a la explicación a que me expongo; y más cuando estoy viendo que esto sólo me hará ser bastantemente dilatado, aunque no he de decir más de lo preciso; y también porque los eruditos lo pueden examinar, si no quisieren dar crédito a este nuestro juicio. Petrarca es el primero que propuso en forma sus varias Rimas; y después le imitaron el Bembo, el Casa, y otros quedándole inferiores. Nuestro magisterio Garcilaso no ordenó las suyas para estamparlas, y si llegara a hacerlo no fuera sino con todo acierto. Quien las ha publicado eligió de sus sonetos el que realmente era más propio para el principio. (Camões 1685: 1)

Embora não seja conhecido nenhum modelo preciso que Camões tenha imitado, existem várias composições, entretanto, que apresentam analogias indubitáveis com *Em quanto quis Fortuna que tivesse*. Como Faria e Sousa refere, a fonte do subgénero *soneto-prólogo* encontra-se em Petrarca, especificamente no soneto *Voi ch'ascoltate in rime sparse il suono*, que ocupa o primeiro lugar no *Canzoniere* como prómio poético (Petrarca 2008: 3):

Voi ch'ascoltate in rime sparse il suono  
 di quei sospiri ond'io nudriva 'l core,  
 in sul mio primo giovenile errore,  
 quand'era in parte altr'uom da quel ch'ì' sono,  
 del vario stile in ch'io piango et ragiono  
 fra le vane speranze, e 'l van dolore,  
 ove sia chi per prova intenda amore  
 spero trovar pietà, non che perdono.  
 Ma ben veggio or si come al popol tutto  
 favola fui gran tempo, onde sovente  
 di me medesimo meco mi vergogno.  
 Et del mio vaneggiar vergogna è 'l frutto,  
 e 'l pentersi, e 'l conoscer chiaramente  
 che quanto piace al mondo è breve sogno.

A coincidência mais importante entre *Em quanto quis Fortuna que tivesse* e o poema petrarquista é o uso do vocativo pronominal *vós* para apostrofar os leitores, numa invocação que lhes é dirigida como destinatários da composição. Além disso, é notória a similitude decor-

rente de uma focagem temporal que permite ao emissor lírico contemplar os dias do passado a partir do arrependimento do presente, de tal modo que os seus versos se fazem exemplo dissuasor para outros amantes.

Para além do modelo primigénio de Petrarca, *Em quanto quis Fortuna que tivesse* tem reminiscências do soneto de Juan Boscán *Nunca d'Amor estuve tan contento* (Boscán 1999: 121)<sup>2</sup>:

Nunca d'Amor estuve tan contento  
Que'n su loor mis versos ocupase;  
ni a nadie consejé que s'engañase  
buscando en el amor contentamiento.

Esto siempre juzgó mi entendimiento:  
que d'este mal tod'hombre se guardase,  
y así, porque'sta ley se conservase,  
holgué de ser a todos escarmiento.

¡O vosotros que andáis tras mis escritos  
gustando de leer tormentos tristes,  
según que por amar son infinitos!,

Mis versos son deciros: “¡O benditos  
los que de Dios tan gran merced huvistes  
que del poder d'Amor fuédeses quitos!”

Tais reminiscências dizem respeito, de novo, à utilização da forma *vós*, numa apóstrofe aos leitores que ocupa, em ambos os textos,

---

<sup>2</sup> É um anacronismo utilizar a expressão “poesia europeia”, como alguns tentam fazer hodiernamente no território português, em termos, por assim dizer, comunitários, para se referir ao contexto literário em que a poesia lírica de Camões se insere. O uso desse sintagma apenas pode responder a preconceitos ideológicos, de forma lamentável não ultrapassados, ou talvez a uma sorte de complexo de inferioridade. Sem dúvida, é mais apropriado o conceito, proposto por Aguiar e Silva, de “comunidade interliterária lusocastelhana” (Silva 2007), considerando as infinitas ligações evidentes, na altura, entre a poesia portuguesa e a poesia espanhola (Pérez-Abadín Barro 2011), ambas relacionadas, por sua vez, com a poesia italiana. Corresponde à mesma atitude atrás descrita o desejo de singularizar, a todo transe, a chegada do lirismo italiano a Portugal, como se pode ver sem esforço neste excerto: “Teria sido tão só na sequência do seu regresso que [Sá de Miranda] compôs em medida nova, ou não teria já elaborado, à data, algumas experiências nesse metro? E qual o papel que coube a Boscán e a Garcilaso, enquanto cultores, também eles, das novidades italianizantes? Enquanto não possuímos documentos externos susceptíveis de elucidar estas e muitas outras questões de teor semelhante, qualquer resposta que se tente fornecer-lhes não poderá deixar de se afigurar especulativa” (Marnoto 1997: 164-165).

o mesmo lugar, no começo do primeiro terceto. O poema camoniano poderá até conter alguns ecos dos versos iniciais da composição *Qui no és trist, de mos dictats no cur*, do escritor valenciano Ausiàs March (Mariani Gallo 1981), designadamente no que toca ao convite ao público para que leia os textos consoante a intensidade do seu próprio sentimento amoroso (March 1990: 258-260):

Qui no és trist, de mos dictats no cur,  
o n algun temps que sia trist estat,  
e lo qui és de mals passionat,  
per fer-se trist no cerque lloch escur:  
l'lija mos dits mostrans penssa torbada,  
sens algun art, exits d'hom fora seny,  
e la raó qu en tal dolor m'enpeny  
Amor ho sab, qui n'és causa estada.

Enfim, seria possível identificar algumas afinidades entre o poema camoniano e o soneto *Huir procuro el encarecimiento*, do autor espanhol Hernando de Acuña. Observe-se, por um lado, o tema da intenção de cantar apenas verdades, e não enganos, e, por outro lado, os propósitos dissuasores (Acuña 1982: 89):

Huir procuro el encarecimiento,  
no quiero que en mis versos haya engaño,  
sino que muestren mi dolor tamaño  
cual le siente en efeto el sentimiento.

Que mostrándole tal cual yo le siento  
será tan nuevo al mundo y tan extraño,  
que la memoria sola de mi daño  
a muchos pondrá aviso y escarmiento.

Así, leyendo o siéndoles contadas  
mis pasiones, podrán luego apartarse  
de seguir el error de mis pisadas

y a más seguro puerto enderezarse,  
do puedan con sus naves despalmadas  
en la tormenta deste mar salvarse.

Quanto às interpretações críticas de maior relevo, diga-se que *Em quanto quis Fortuna que tivesse* foi qualificado por Helder Macedo como “o póstico mais adequado de toda a sua poesia lírica” (Macedo 1980: 11). Por sua vez, Agostinho de Campos, quando ordena a edi-



ção *Camões lírico*, distingue uma série formada por seis sonetos dispostos alfabeticamente, o primeiro dos oito grupos que organiza, o qual denomina, com critério intuitivo, “Sonetos prologais” (Camões 1926). Eis os seis poemas que selecciona: *Depois que quis Amor qu’eu só passasse*, *Em quanto quis Fortuna que tivesse*, *Eu cantarei do Amor tão docemente*, *No tempo que d’amor viver soía*, *Pois meus olhos não cansam de chorar* e *Sospiros inflamados, que cantais*.

Do ponto de vista cronológico, Agostinho de Campos também sugere que *Em quanto quis Fortuna que tivesse* tenha sido composto por Camões nos últimos anos da sua vida, sem reparar no carácter tópico do jogo temporal, dentro do fundo temático da poesia petrarquista, resultante da contemplação arrependida do passado a partir de um presente desencantado. Este é o seu parecer: “Os versos 1 e 2 fazem supor que este soneto foi escrito tarde, numa idade em que o poeta estava já descrente e cansado de desilusões” (Camões 1926: 26).

Relativamente aos aspectos editoriais, há que apontar que *Em quanto quis Fortuna que tivesse* aparece publicado nas duas primeiras edições camonianas: *Rhythmas* (1595) e *Rimas* (1598)<sup>3</sup>. Posteriormente

---

<sup>3</sup> É espantoso o marasmo do camonismo luso, nomeadamente durante as últimas décadas, no que diz respeito à questão editorial camoniana, em extremo grave. Não por acaso, o camonólogo brasileiro Soares Amora sentenciava, há três décadas, que era “um desafio de realização inadiável” (Soares Amora 1980: 8). De modo inaudito, no que diz respeito à poesia lírica de Camões, percebe-se hoje em dia em Portugal uma atitude inclusivamente negativa, ou pelo menos pouco favorável, quanto à necessidade de estabelecer um cânone autoral de dimensões certas, e do ponto de vista textual fixado fidedignamente, que desemboque numa edição propriamente actual. Como consequência disso, assiste-se a um processo de institucionalização da edição de Álvaro Júlio da Costa Pimpão, de fundamentos metodológicos abaláveis, publicada pela primeira vez, além de tudo, há quase setenta anos. Apresentamos apenas três amostras. Em primeiro lugar, o Instituto Camões difundiu este comentário na Internet: “O cânone da lírica continua ainda por estabelecer, apesar do magnífico labor realizado pela crítica contemporânea. O critério actual para lograr esse objectivo é aquele que, no fim do século XIX, W. Storck e D. Carolina Michaëlis de Vasconcelos haviam preconizado: o estudo dos cancioneiros manuscritos já conhecidos e a procura de outros, porventura existentes, para determinar a autoria das composições e fixar uma norma editorial fidedigna. Ora, este trabalho não está concluído. E, na situação provisória em que se encontram as edições camonianas, a edição das *Rimas* (Coimbra, 1973), preparada por A. J. da Costa Pimpão, é a que nos oferece mais segurança”. Em segundo lugar, Fernando Pinto do Amaral, professor da Universidade de Lisboa, responsável por uma antologia recente da poesia lírica camoniana, expunha o seguinte nessa edição: “Continuando a fazer falta uma grande edição crítica das *Rimas* de Camões, de que ainda não dispomos, este livro destina-se simplesmente à divulgação em formato de bolso da sua poesia lírica, constituindo assim uma mera antologia de uso corrente. Para a sua elaboração recorri a diversas edições disponíveis da obra do grande poeta, entre as

foi reproduzido em todas as edições da poesia lírica do autor de *Os Lusíadas*, quase sempre colocado, como já foi dito, em posição inicial. Quanto à tradição manuscrita, é da mesma forma o soneto que ocupa o primeiro lugar no *Cancioneiro de Cristóvão Borges*, testemunho de valor extraordinário organizado em Lisboa no ano 1578, ou seja, ainda em vida do poeta, onde figuram seis sonetos e três redondilhas atribuídos explicitamente a Camões, além de outras sessenta e seis composições em áreas do manuscrito muito significativas. Dentro do âmbito da tradição manuscrita, *Em quanto quis Fortuna que tivesse* é também transcrito no *Cancioneiro de Luís Franco Correa*, onde ocupa, da mesma feita, um lugar de destaque.

No que respeita à autoria do soneto, não existe a mais pequena dúvida acerca da sua atribuição a Camões. Conta a seu favor, de maneira incontroversa, com dois testemunhos impressos (edições de 1595 e de 1598) e um testemunho manuscrito (*Cancioneiro de Cristóvão Borges*), todos eles de cronologia quinhentista. Por certo, uma questão que não é de somenos consiste em saber qual o número de *sonetos-prólogo* que na realidade Camões terá escrito (Dasilva 2002b). Entre todos os poemas que lhe foram atribuídos, é possível reconhecer a presença de traços desse subgénero poético em doze sonetos, sobretudo em virtude da sua localização tanto na tradição manuscrita

---

quais avultam as do Prof. Hernâni Cidade, mas sobretudo aquela que continua hoje a apresentar maior credibilidade – refiro-me à organizada pelo Prof. Álvaro Júlio da Costa Pimpão (Coimbra, Ed. Atlântida, 1973), que foi seguida na esmagadora maioria dos casos (...)” (Camões 2003: 13-14). Em terceiro lugar, Isabel Allegro de Magalhães, da Universidade Nova de Lisboa, apontava no número dedicado à poesia de Camões da *Antologia da Literatura Portuguesa*, editada pela Fundação Calouste Gulbenkian: “Como qualquer decisão, também esta é discutível, mas a justificação para seguir esse conjunto de textos [Costa Pimpão] foi o facto de ela se apresentar como uma edição equilibrada. Equilibrada, no sentido em que nela nem se inclui a quantidade imensa de poemas que, em determinados momentos da história, desde o século XVI até hoje, momentos de ponderações diversas sobre o verdadeiro *corpus* da poesia de Camões, se atribuíram sem qualquer prova rigorosa ao poeta; nem tão pouco inclui apenas aqueles poemas que, em qualquer edição feita, ou a fazer, são *comprovadamente* da autoria do poeta. Antes de ser viável um esclarecimento definitivo quanto ao autêntico *corpus* da autoria de Luís de Camões, julgo ter razão de ser não reduzir excessivamente as possibilidades de leitura nem, pelo contrário, ampliá-las em demasia” (Magalhães 2001: 7). Na verdade, a edição de Costa Pimpão veio à luz originalmente em 1944, ou seja, há demasiado tempo: Luís de Camões, *Rimas*, Barcelos, Companhia Editora do Minho. Depois apareceram estas reedições: *Rimas*, Coimbra, Acta Universitatis Conimbricensis, 1953; *Rimas*, Coimbra, Atlântida Editora, 1973; *Rimas*, Coimbra, Livraria Civilização, 1978; *Rimas*, Coimbra, Livraria Almedina, 1994. Após atenta análise, Herculano Carvalho demonstrou que não há nenhuma mudança de relevo entre a primeira edição e as novas reproduções (Carvalho 1982-1983).

quanto na tradição impressa. Os *incipit* desses sonetos, por ordem alfabética, são os seguintes: 1) *Com grandes esperanças já cantei*, 2) *De Amor escrevo, de Amor trato e vivo*, 3) *Depois de haver chorado os meus tormentos*, 4) *Depois que quis Amor qu'eu só passasse*, 5) *Em quanto quis Fortuna que tivesse*, 6) *Eu cantarei do Amor tão docemente*, 7) *Eu cantei já, e agora vou chorando*, 8) *Já cantei, já chorei a dura guerra*, 9) *Los que bivís subjectos a la estrella*, 10) *Quando os olhos emprego no passado*, 11) *Sospiros inflamados, que cantais* e 12) *Vós que escutais, em rimas derramado*.

Poder-nos-emos perguntar se serão realmente de Camões esses doze *sonetos-prólogo*. Com pleno rigor, pode-se atribuir ao grande poeta a autoria de três deles: 1) *Em quanto quis Fortuna que tivesse*, 2) *Eu cantarei do Amor tão docemente* e 3) *Sospiros inflamados, que cantais*. Para Costa Pimpão, são de Camões seis *sonetos-prólogo* (Camões 1944): 1) *Com grandes esperanças já cantei*, acrescentado pela primeira vez à obra camoniana nas *Rimas* de 1598 a partir o *Manuscrito apenso*, mas com atribuição a Diogo Bernardes no "Índice" do *Cancioneiro do Padre Pedro Ribeiro*; 2) *Depois que quis Amor que eu só passasse*, impresso nas *Rimas* de 1598, procedente também do *Manuscrito apenso*, e que no "Índice" do *Cancioneiro do Padre Pedro Ribeiro* anda de novo associado ao nome de Diogo Bernardes; 3) *Em quanto quis Fortuna que tivesse*; 4) *Eu cantarei do Amor tão docemente*; 5) *Eu cantei já, e agora vou chorando*, impresso pela primeira vez na *Segunda Parte* das *Rimas* preparada por Domingos Fernandes, vinda à luz em 1616, e sem nenhum testemunho manuscrito; e 6) *Sospiros inflamados, que cantais*.

Quanto ao mais, há a dizer que Costa Pimpão escolheu como texto de base a versão impressa, de acordo com o critério que habitualmente segue<sup>4</sup>, ao passo que Azevedo Filho prefere a versão do

---

<sup>4</sup> Conforme é sabido, Costa Pimpão adoptou, como fonte exclusiva, a tradição impressa e, além disso, com crédito diferente no que diz respeito às edições da poesia lírica camoniana publicadas nos séculos XVI e XVII. No concernente à complicada relação de Costa Pimpão com os códices, Aguiar e Silva indicou: "Costa Pimpão, como tantas vezes lhe ouvi dizer, nutriu sempre uma funda desconfiança em relação aos cancioneros manuscritos (...)" (Silva 1987: 35). Por seu turno, Pinto de Castro sublinhou acerca dessa conduta parcial de Costa Pimpão: "Mas daí lhe advinha também uma relutância manifesta em aceitar as lições manuscritas apógrafas, em favor de uma excessiva valorização das impressas, mesmo quando, como no caso da Lírica de Camões, as edições não tinham saído da responsabilidade directa ou indirecta dos autores" (Castro 1994: VIII). É revelador o caso do *Cancionero de la Real Academia de la Historia de Madrid*, manuscrito do século XVI. Difundido em 1925 por Justo García

*Cancioneiro de Luís Franco Correa*, que confronta directamente com a do *Cancioneiro de Cristóvão Borges*. As variantes redaccionais são registadas, nomeadamente, por este segundo editor (Camões 1987: 275-287). Na esteira de Azevedo Filho, Maurizio Perugi analisou pormenorizadamente as lições do soneto (Perugi 2009). Embora com uma relação de variantes menos completa, também pode ser consultada a edição de Cleonice Berardinelli (Camões 1980: 59).

Metricamente, *Em quanto quis Fortuna que tivesse* é um soneto com quatro rimas e esquema ABBA ABBA CDE CDE. Há que destacar a presença de um importante requisito formal dentro do subgénero do *soneto-prólogo*, a rima em *-ento*. Aparece nas quadras, em posição rimática, nos vocábulos *contentamento / pensamento* e *isento / tormento*, todos eles frequentes nos *sonetos-prólogo* petrarquistas, assim se estabelecendo uma equação sentimental, muito nítida, que identifica paixão e mágoa (Rozas 1969). De resto, todos os versos estão acentuados na 6.<sup>a</sup> e na 10.<sup>a</sup> sílabas.

Para completar o nosso comentário do soneto *Em quanto quis Fortuna que tivesse*, apresentamos em seguida uma série de anotações relativamente a palavras, sintagmas e versos da composição:

1-4 A primeira quadra reporta-se àqueles dias, distantes no tempo, em que o emissor lírico, dominado pela felicidade amorosa, tinha o propósito de dar detalhada conta das sensações próprias do estado que o bem-aventurado acaso gerava. Faria e Sousa proporcionou a seguinte paráfrase desta primeira quadra do soneto: “Quando esperaba gustos amorosos le obligó el gusto de esta esperanza a que escribiese efectos de Amor. Esta esperanza le fue concedida por la Fortuna, y luego abajo dirá que a ella se le opuso el Amor” (Camões 1685: 2).

---

Soriano e comentado em Portugal dois anos mais tarde, o mencionado códice contém quarenta e três poemas camonianos, deles vinte e oito com autoria expressa e os quinze restantes com autoria indirecta. Costa Pimpão, que conhecia, como é óbvio, este importante cancionero, não o utilizou. Quanto ao mais, não deixa de chamar a atenção, no fundo, o seguinte comentário, relativamente ao manuscrito quinhentista *Livro de sonetos y octauas de diuersos auctores*, interessante em termos textuais para o estabelecimento da poesia lírica camoniana, emitido ainda não há muito tempo por um camonista português das últimas gerações: “Este livro de mão é conhecido há muito tempo, mas só recentemente se elaboraram os índices necessários ao conhecimento do seu conteúdo completo” (Alves 2009: 97). O trabalho aludido foi feito, diga-se de passagem, por Víctor Infantes, docente da Universidad Complutense de Madrid (Infantes 2003).

1 *Em quanto quis Fortuna que tivesse* No arranque do soneto, deve ser destacada a presença da Fortuna em forma de personificação para aludir à sorte sentimental. Faria e Sousa menciona copiosos fragmentos da obra lírica camoniana em que se faz referência a essa entidade, muitas vezes ligada precisamente a Amor. Do ponto de vista formal, a tripla repetição dos fonemas oclusivos surdos *q* e *t* cria efeitos sonoros. Também não passa despercebida a iteração, embora de menor intensidade em comparação com o caso indicado, do fonema sibilante *s*, em posição rimática numa das duas palavras em que surge.

2 *esperanças* No *Cancioneiro de Cristóvão Borges* regista-se a lição *de falso amor*, em lugar de *esperança*, que é a versão que se reproduz nas duas primeiras edições da poesia camoniana. No *Cancioneiro de Luís Franco* figura o substantivo *esperanças*, no plural. Como se pode notar, a solução textual do *Cancioneiro de Cristóvão Borges* banaliza, por assim dizer, o conteúdo do verso, tornando mais evidente a mensagem que o emissor lírico quer transmitir.

2 *contentamento* Com este vocábulo, chama-se a atenção para as alegrias que, no plano da paixão, o amante esperava alcançar no futuro. Sob uma perspectiva temporal, assinala-se que, a partir do presente relativo à escrita do soneto, o emissor lírico contempla dois momentos passados, no que diz respeito ao período de euforia expresso mediante a fórmula *em quanto*, colocada, se calhar intencionalmente, em primeiro lugar no soneto: por um lado, aquele tempo em que tinha confiança no seu destino amoroso; e, por outro lado, aquele momento, apenas projectivo e nunca concretizado, em que pensava obter essa felicidade amorosa.

3 *um suave pensamento* Um dos traços do *soneto-prólogo* é, como já foi dito, o uso da rima em *-ento*, bastante habitual, aliás, no conjunto da poesia petrarquista. As palavras com essa terminação são quase sempre substantivos. Verifica-se, além disso, que se trata por via de regra de vocábulos cultos, abstractos e eufónicos. Neste soneto, com efeito, três das palavras que possuem essa rima são substantivos: *contentamento*, *pensamento* e *tormento*. É excepção o adjectivo *isento*, na segunda quadra. Quanto aos substantivos, é indubitável que todos apresentam as características atrás mencionadas. Do ponto de vista estatístico, na lírica petrarquista as vozes mais importantes dessa rima são, justamente, *pensamento* e *tormento*, as quais formam uma equação que sintetiza um componente essencial do subjectivismo dessa corrente poética (Rozas 1969).

De mais a mais, Hernâni Cidade pôs de relevo a rica significação da palavra *pensamento* (Cidade 1968: 119). Conforme explica, na poesia lírica camoniana aparecem os vocábulos *sentimento*, *pensamento*, *entendimento* e *razão* de maneira assídua e com significado muito semelhante, pelo que nem sempre é fácil estabelecer, para cada ocorrência, o sentido específico do termo. No caso de *Em quanto quis Fortuna que tivesse*, mais do que um sentido meramente referencial, o vocábulo designa de forma figurada a representação do objecto amoroso que o emissor lírico imagina. É relevante, a esse propósito, a modificação positiva que o adjectivo *suave* confere ao substantivo, que assim se enche de implicações doces e agradáveis.

Agostinho de Campos interpretou o sintagma *suave pensamento* de modo impressionista, supondo que o soneto teria sido escrito para servir de prólogo somente às composições inspiradas por uma certa dama: “Este modo de dizer parece indicar que a compilação poética a que o soneto havia de servir de prólogo continha produções referentes a uma única inspiradora” (Camões 1926: 26). Nem é preciso frisar que não há nenhuma certeza documental em que assim seja, de maneira que constitui apenas uma imaginativa proposta relativa às supostas amadas camonianas, campo tradicionalmente fértil em fantasiosas elucubrações.

No *Cancioneiro de Cristóvão Borges* figura a versão *de tão doce pensamento* e não *de um suave pensamento*. Mau grado essa divergência textual, a verdade é que, semanticamente, o que se diz no verso não varia muito com a solução proposta nessa fonte manuscrita. Azevedo Filho sugere que a versão proposta no referido cancionero seja reflexo de uma redacção primitiva do soneto, depois revista pelo próprio autor (Camões 1987: 277). Em todo o caso, Azevedo Filho dá ainda mais crédito à possibilidade de o verso ter sido transcrito de memória no códice em questão.

*4 me fez que seus efeitos escrevesse* O emissor lírico assoma, no plano da ficção, como responsável pela escrita dos poemas que se irão seguir, assumindo portanto o papel de *autor implicado*. Destaca-se com clareza, portanto, o carácter essencialmente introdutório do soneto face às restantes composições. É possível inferir, desse modo, que o sentimento amoroso propicia a vontade de descrever as várias emoções a que dá lugar. O *Cancioneiro de Cristóvão Borges* afasta-se novamente, em termos textuais, das outras fontes. Com efeito, apresenta a solução *me fez com que meus males*, em vez de *me fez que*

*seus feitos*. Daí decorre a trivialização do sentido do verso, fazendo-se mais evidente a interpretação a dar ao vocábulo *feitos*.

5-8 A segunda quadra faz menção ao facto de Amor, com receio de que o amante revelasse com os seus versos os enganos a que conduz, tivesse desvanecido completamente o seu engenho, para assim não poder acautelar todos os que desconheciam as consequências negativas da paixão.

5 *Porém, temendo Amor que aviso desse* Faria e Sousa glosa o verso da seguinte forma: “Pero el Amor temiendo que fuesen manifestados sus tormentos con la escritura del poeta con ellos mismos le embarazó el ingenio para que no escribiese, porque de leerle resultaría huir muchos de sujetarse al propio Amor por no sufrir sus penas” (Camões 1685: 2). Figura Amor como entidade personificada, o que justifica o emprego da maiúscula, vinculada de modo antitético à Fortuna do primeiro verso. Convém assinalar que a palavra *amor* aparece no soneto com duas significações: com maiúscula, como entidade, sinónimo de Eros ou Cupido, filho de Vénus, duas vezes nos versos 4 e 9; e com minúscula, como sentimento, no verso 13. Conforme se diz, Amor teve receio do propósito previamente declarado pelo emissor lírico, o de narrar os seus próprios males.

É importante a posição inicial da conjunção *porém*, paralela à ocupada, na quadra anterior, pela fórmula *em quanto*. Com a sua sólida significação de carácter adversativo, o vocábulo *porém* anuncia uma nova fase temporal relativamente ao pretérito a que esta primeira parte do soneto alude, oposta àquela fase anterior, constituída à sua vez por um duplo momento, que tinha sido exposta na primeira quadra. A respeito do tempo passado para o qual as duas quadras remetem, convém ressaltar que a forma verbal mais usada é, como já foi dito, o pretérito perfeito do indicativo.

6 *minha escriptura a algum juízo isento* Cleonice Berardinelli observou que *escriptura* “em Camões tem sempre o sentido de *texto escrito, obra, poema*” (Camões 1980: 284). Aliás, o sintagma *juízo isento* é uma expressão de tipo perifrástico para designar aquelas pessoas que ainda não têm uma ideia preconcebida do afecto amoroso. Quanto a isso, é expressivo o jogo de rimas estabelecido nesta segunda quadra entre *isento* e *tormento*, que denota uma atinada opção conceptual.

No *Cancioneiro de Cristóvão Borges* corre a lição *minha scriptura algum juiso exemplo*, constituindo *exemplo*, vocábulo colocado

em posição rimática, uma divergência assinalável. É óbvio que *exemplo* não rima com *tormento*, no verso seguinte, o que leva Azevedo Filho a considerar, mais uma vez, que no caso dessa fonte manuscrita o texto foi transcrito de memória (Camões 1987: 278).

7-8 *engenho... / ... enganos* Sem repercussões transcendentais de índole semântica, a conexão fonética entre estes dois vocábulos é relevante, contudo, do ponto de vista formal. Recorde-se a coincidência temática com o soneto *Huir procuro el encarecimiento*, de Hernando de Acuña, que também refere a intenção de que os seus versos tenham exemplarmente uma função dissuasora.

9 *Ó vós, que Amor obriga a ser sujeitos* A transição fluida das quadras para o primeiro terceto fica garantida pela presença de Amor, mais uma vez como entidade personificada. Lembre-se que o soneto evidencia, na sua construção estrutural, uma clara bipartição. Ao tom discursivo dominante nas duas primeiras quadras, segue-se, a partir daqui, uma sintaxe mais entrecortada, a evocar de certa forma o próprio desassossego do emissor lírico, agora menos confiante na sua sorte amorosa.

De novo no papel de *autor implicado*, a voz poética dirige um veemente apelo aos leitores, identificados na sua submissão à força de amor. No que diz respeito a este verso, Faria e Sousa evoca particularmente o início do primeiro soneto de Petrarca e também alguns passos do primeiro soneto de Boscán, dois poemas acima citados como fontes de *Em quanto quis Fortuna que tivesse*. Quanto ao soneto petrarquista, a coincidência é com o primeiro verso da composição: *Voi ch'ascoltate in rime sparse il suono*. Relativamente ao soneto de Boscán, a similitude situa-se exactamente no mesmo ponto, quer dizer, no primeiro verso do terceto inicial: *¡O vosotros que andáis tras mis escritos*.

9-10 *sujetos / a diversas vontades!* Faria e Sousa interpretou assim esta expressão: “Este es el mayor trabajo de los amantes, experimentar y sufrir varios gustos; o porque los trajo la fortuna (o el apetito), de dama en dama, o porque en una ellos son muchos ya natural, ya afectadamente” (Camões 1689: 3). O encavalgamento prolonga o sintagma do primeiro verso do terceto pelo verso seguinte, um aspecto formal ligado à sintaxe convulsiva, como indicado. De facto, o encavalgamento não é de modo algum excepcional no conjunto dos tercetos, conforme teremos ocasião de verificar.



A expressão *diversas vontades*, que constitui o remate da exclamação proferida pelo emissor lírico, é polissémica, dada a amplitude semântica do substantivo, mas o seu sentido terá a ver, muito provavelmente, com a variedade das paixões experimentadas pelos amantes a quem o soneto se dirige. Além disso, há uma ligação formal e também de significado entre *diversas*, no início deste verso, e *diversos*, que remata, não por acaso, o verso sucessivo.

10-11 *quando lerdas / num breve livro* Novo encavalgamento que ultrapassa a fronteira sintáctica entre os dois versos. Aliás, o sintagma *breve livro* é, sob o ponto de vista interpretativo, um dos mais problemáticos da história crítica da poesia lírica camoniana. Deu lugar a exageradas interpretações, baseadas em fundamentos volúveis que atingiram, em concreto, a própria constituição do cânone do poeta. Esse sintagma, supostamente referido à extensão da obra lírica de Camões, serviu a Faria e Sousa, por exemplo, para justificar a ideia de que o poeta tenha tido intenção de publicar só uma parte da sua produção, precisamente a de melhor qualidade, sem dar ao prelo os piores versos: “No es breve este libro, aunque son diversísimos los asuntos, y los casos. Pero de esto se puede inferir que el poeta no determinaba publicar cuanto había escrito de este género, sino lo que tuviese por mejor” (Camões 1685: 3). Em razão disso, Faria e Sousa justifica a ampliação do património lírico de Camões que se leva a cabo na sua edição.

Por sua vez, a presença da palavra *livro* tem sido utilizada, não raro, como prova para alicerçar a verdade do testemunho de Diogo do Couto sobre o roubo do fabuloso *Parnaso*, porque Camões neste soneto a ele se estaria a referir. Veja-se, por exemplo, o seguinte juízo de Agostinho de Campos: “Soneto evidentemente prologal ou introdutório, e como tal considerado por todos os editores e comentadores, que nele vêem a prova indirecta do roubo do original manuscrito do Parnaso, mencionado por Diogo do Couto” (Camões 1926: 26).

Vale a pena lembrar algumas informações relativas às circunstâncias em que Diogo do Couto menciona o *Parnaso* camoniano. Com efeito, o historiógrafo, na *Década VIII*, escrita em 1616 e publicada em 1673, conta o que continua a ser presentemente uma controversa lenda. Diz que se encontrou inesperadamente em Moçambique com Camões, ocupado na correcção de *Os Lusíadas*, a fim de os dar ao prelo, acrescentando que o poeta escrevia “muito em um livro que ia fazendo, a que intitulava Parnaso de Luís de Camões, livro de muita erudição, doutrina e filosofia, o qual lhe furtaram, e nunca pude saber

no Reino dele, por muito que o inquiri, e foi furto notável". Daqui decorre a história do roubo da lírica camoniana, com a finalidade de validar a crença de que também tivesse preparado para o prelo um suposto *Parnaso*, que seria o códice em questão.

Até hoje não surgiu, todavia, qualquer notícia que corroborasse a realidade desse roubo, nem tão pouco a existência do tal *Parnaso*, um facto que vem obstruir um dos mais sugestivos caminhos de acesso à leitura directa dos autógrafos do lírico. Infelizmente, isso indica que não se vislumbra nenhuma hipótese de conseguir uma fonte única e indiscutível para o conjunto da lírica camoniana, que apenas foi transmitida através das miscelâneas e dos cancioneiros manuscritos que, na época, circulavam com fluidez e em elevado número. De resto, também não se conhece qualquer testemunho textual que possa ser considerado descendente desse fantasioso *Parnaso*.

No ano de 1880, por ocasião das comemorações do terceiro centenário da morte do poeta, Teófilo Braga publicou, sob o título de *Parnaso*, uma edição da poesia lírica camoniana (Camões 1880). Como é óbvio, a escolha do termo "Parnaso" produziu uma certa confusão na altura e mesmo posteriormente, porque dava a entender, equivocadamente, que tal edição equivalia, na qualidade de património lírico completo de Camões, ao *Parnaso* citado por Diogo do Couto na *Década VIII*.

12 *verdades puras são, e não não defeitos...* O paralelismo construtivo na articulação deste verso é sintacticamente fundamentado no contraste entre uma afirmação e uma negação, em cada um dos seus dois membros. O significado do termo *defeitos*, em oposição a *verdades puras*, é, segundo Maria de Lourdes Saraiva, o de "desvio, afastamento da verdade, fantasia" (Camões 1980-1981: 26). Storck, sem qualquer fundamento textual, e talvez arrastado por uma errónea interpretação do último terceto, propõe que *defeitos* seja substituído por *conceitos*, já que com este vocábulo o verso tem, em seu entender, melhor sentido (Camões 1880-1885: 367).

Relativamente à pontuação, Costa Pimpão optou por introduzir reticências no final do verso, acrescentando assim uma significação de ordem pragmática que não está presente nas fontes textuais do soneto, quer manuscritas quer impressas. Trata-se quase de uma completa excepção entre os editores modernos, que preferiram, maioritariamente, utilizar ponto ou ponto e vírgula. Como ressalva, diga-se que as reticências também aparecem na edição de Maria de Lourdes Saraiva

(Camões 1980-1981: 25). O conteúdo pragmático atrás aludido terá a ver, eventualmente, com o propósito de conferir mais emoção ao verso, pois nenhum outro significado próprio desse sinal de pontuação se perspectiva neste caso.

Para Faria e Sousa, o sintagma *verdades puras* deve ser interpretado deste modo: “Lo que el poeta quiere decir es que atiende más a expresar lo verdadero de sus amorosas penas, que a decirlas por sutiles modos” (Camões 1685: 3). *Verdades puras* é outra das expressões mais controversas da poesia camonianiana, e uma obstinação para aqueles biógrafos e para aqueles críticos que teimaram na descoberta de episódios presumivelmente verdadeiros sob a ficção dos textos. Com efeito, esta frase, lida à letra e sem ter em linha de conta o código ideológico e estilístico da poesia petrarquista, foi numerosas vezes tomada como indício certo de que a lírica do autor de *Os Lusíadas* se pode interpretar em função de pressupostos autobiográficos<sup>5</sup>.

De acordo com essa perspectiva crítica, de índole subjectivista, os versos de Camões teriam sido redigidos com toda a sinceridade, fornecendo um testemunho verdadeiro da existência vital do poeta, e enquanto tal a merecer toda a credibilidade, até nos mais ínfimos detalhes confessados em toda a sua obra. Segundo essa concepção que descarta o fingimento como traço essencial da criação literária, haveria que interpretar os conteúdos dos poemas camonianos numa dimensão meramente factual, daí extraíndo aqueles dados biográficos que a ausência de documentos fidedignos não permite conhecer.

---

<sup>5</sup> É surpreendente a propensão biografista de uma parte considerável da crítica literária portuguesa ocupada no estudo da obra lírica camonianiana. Curioso é o caso de Maria Vitalina leal de Matos, professora reformada da Universidade de Lisboa, que publicou há alguns anos a monografia *O canto na poesia épica e lírica de Camões. Estudo de isotopia enunciativa*. É este um ensaio puramente formal de orientação post-saussuriana, baseado nos princípios da escola de semiótica estrutural promovida por Greimas. Relacionado com a citada monografia, a mesma estudiosa deu à luz, alguns anos mais tarde, o volume *Tópicos para a leitura de Os Lusíadas* (Lisboa, Editorial Verbo, 2003). Pois bem, Leal de Matos acaba de publicar o romance *Camões – Este Meu Génio Duro de Vinganças* (Lisboa, Arcádia, 2010), título que é o fim do soneto *Erros meus, má fortuna, amor ardente*. Trata-se, por sinal, de um soneto sem qualquer prova de autoria camonianiana, incluído por Domingos Fernandes, em 1616, na sua edição da poesia lírica de Camões. Sem nenhum testemunho manuscrito, Costa Pimpão aceitou, no entanto, a autoria camonianiana do referido poema. Acontece que o romance de Leal de Matos narra a vida e a obra de Camões misturando história e criação, realidade e ficção. A autora tentou explicar publicamente essa metamorfose: “Consciente de que o estruturalismo sempre negligenciara a componente biográfica dos autores em estudo, senti que a pessoa de Luís de Camões me interpelava e pus mãos à obra num processo que me ocupou cerca de seis anos”.

É necessário advertir, porém, que a pretensão de suma autenticidade, contida poeticamente no sintagma *verdades puras*, oposto a *defeitos*, está inscrita numa corrente tópica de natureza específica. A lírica petrarquista propõe-se afirmar, de modo fictício, que as confissões sentimentais do emissor lírico se identificam com as próprias vivências do autor que as escreve (Silva 1981: 112-116). Essa ilusão literária, de alcance geral no extenso âmbito da poesia decorrente do modelo fundado por Petrarca, resulta patente, em particular, como elemento fulcral do subgénero *soneto-prólogo*.

Além do mais, podem-se apontar, neste verso, algumas afinidades com a primeira quadra de *Huir procuro el encarecimiento*, de Hernando de Acuña, como já foi referido, no que diz respeito à determinação de falar apenas de verdades explicitada pelo emissor lírico.

13-14 *e sabeí... / ... de meus versos* Nesta nova invocação dirigida aos leitores, evidencia-se o jogo verbal, com estrutura de quiasmo, determinado pelos vocábulos *tiverdes* e *tereis*. Quanto ao plano hermenêutico, há que destacar a interpretação que Aguiar e Silva, numa perspectiva estritamente literária e alheia a tentações biográficas, realizou do controverso desfecho do soneto. Efectivamente, conforme afirma, a mensagem dos dois últimos versos patenteia uma relação de equilíbrio entre a fingida verdade que o emissor lírico proclama e o apelo à solidariedade sentimental que se pede ao receptor dos poemas:

Se a criação poética se autentica e ganha fundura humana pela sua ligação originária e substantiva com as verdades puras existencialmente vividas pelo amante sujeito da enunciação lírica, de análogo modo a recepção dos textos assim produzidos se encontra condicionada e regulada pelo substrato das experiências vitais do amor que os seus eventuais leitores possuam. (Silva 1981: 111)

É possível notar uma certa analogia entre a mensagem destes versos e o início de um poema de Ausiàs March, conforme já foi avançado, onde fica contido um convite ao público para que leia os poemas de acordo com o seu sentimento amoroso: *Qui no és trist, de mos dictats no cur, / o n algun temps que sia trist esta<sup>6</sup>*.

---

<sup>6</sup> Esta é a tradução portuguesa dos versos citados: *Não veja os meus escritos, quem não é triste, / ou quem não esteve triste em tempo algum*.

De resto, a elucidação do significado dos dois últimos versos do soneto é aproveitada por Faria e Sousa para fazer uma avaliação comparativa das obras de Petrarca e de Camões:

Agora se declara, y dice que el entendimiento de sus versos amorosos en quien los lee, ha de ser a medida del amor que tuviere. Si no fuere amante le parecerán mal; si amare algo, algo le parecerán; y pareceranle razonablemente si con medianía amare; y amando finamente le parecerán finísimos. De aquí resulta para quien entiende lo que es Amor, y la expresión de sus efectos, no habrá Poesía tan alta en materia amorosa, como la de Petrarca, y esta de mi Maestro, que tengo por ventajoso; porque en todo él no le cede, y en lances le excede con gran distancia. Es verdad que el Petrarca se queda con la primacía; cosa más considerable: mayormente cuando los que le han sucedido no pueden dar un paso sin él. (Camões 1685: 3)

Isso indica, de algum modo, a vontade de destacar a originalidade da poesia camoniana face aos seus mais ilustres modelos. Quanto ao mais, e já para terminar, é interessante apontar que nas *Rimas várias*, deste mesmo editor e comentador, está a variante textual *Entendei*, em lugar de *E sabeí*. Como bem se vê, tal discordância vocabular não implica qualquer alteração semântica de relevo.

## BIBLIOGRAFIA

- Acuña (1982): Hernando de Acuña, *Varias poesías*, Madrid, Cátedra. *Edición de Luis F. Díaz Larios*.
- Alves (2009): Hélio J. S. Alves, "Sem exclusões: leituras de poetas portugueses no *Siglo de Oro*", *Limite* (Cáceres), v. 3, pp. 93-111.
- Amora (1980): António Soares Amora, "Análise retrospectiva e prospectiva dos estudos camonianos em 1980", *Brotéria* (Lisboa), n. 111, 1980, pp. 5-18.
- Boscán (1999): Juan Boscán, *Obra completa*, Madrid, Cátedra. *Edición de Carlos Clavería*.
- Camões (1595): Luís de Camões, *Rhythmas*, Lisboa, Manoel de Lyra. *À custa de Estêvão Lopes mercador de libros*.
- Camões (1598): Luís de Camões, *Rimas*, Lisboa, Pedro Crasbeeck. *À custa de Estêvão Lopes mercador de libros*.
- Camões (1668): Luís de Camões, *Terceira Parte das Rimas*, Lisboa, Antonio Craesbeeck de Mello. *Tiradas de varios manvscriptos*

*muchos da letra do mesmo Autor, por D. Antonio Alvarez da Cunha, oferecidas a soberana alteza do Principe Dom Pedro.*

- Camões (1685): Luís de Camões, *Rimas várias*, t. I e II, s.l., Imprensa de Teotônio Dâmaso de Melo. *Comentadas por Manuel de Faria y Sousa.*
- Camões (1689): Luís de Camões, *Rimas várias*, t. III, IV e V, s.l., Imprensa Craesbeeckiana, 1689. *Comentadas por Manuel de Faria y Sousa.*
- Camões (1860-1869): Luís de Camões, *Obras*, Lisboa, Imprensa Nacional. *Precedidas de um ensaio biográfico [...] augmentadas com algumas composições inéditas do poeta pelo Visconde de Juromenha.* 6 vols. e 1 folheto.
- Camões (1880): Luís de Camões, *Parnaso*, Porto, Imprensa Internacional. *Edição Ferreira de Brito, comemorativa do III centenário da morte de Camões. Com uma introdução sobre a história da recensão do texto lyrico por Theophilo Braga.* 3 vols.
- Camões (1880-1885): Luís de Camões, *Sämmtliche Gedichte*, Pederborn, Druck und Verlag von Ferdinand Schöningh. *Zum ersten Male deutsch von Wilhelm Storck.* Zweiter Band.
- Camões (1926): Luís de Camões, *Camões Lírico, IV. Sonetos Escolhidos*, Paris - Lisboa - Porto - Rio de Janeiro, Livrarias Aillaud e Bertrand - Livraria Chardron - Livraria Francisco Alves. *Edição da Antologia Portuguesa organizada por Agostinho de Campos.*
- Camões (1932): Luís de Camões, *Lírica*, Coimbra, Imprensa da Universidade. *Edição crítica pelo Dr. José Maria Rodrigues e Afonso Lopes Vieira.*
- Camões (1944): Luís de Camões, *Rimas*, Barcelos, Companhia Editora do Minho. *Texto estabelecido, revisto e prefaciado por Álvaro Júlio da Costa Pimpão.*
- Camões (1946): Luís de Camões, *Obras Completas. Poesia Lírica*, Lisboa, Sá da Costa. *Prefácio e notas do Prof. Hernâni Cidade.* 2 vols.
- Camões (1963): Luís de Camões, *Obra Completa*, Rio de Janeiro, G. B. Companhia Aguilar Editora. *Organização, introdução, comentários e anotações do Prof. Antônio Salgado Júnior.*
- Camões (1980): Luís de Camões, *Sonetos de Camões. 'Corpus' dos Sonetos Camonianos*, Paris - Rio de Janeiro, Centre Culturel Portugais - Fundação Casa de Rui Barbosa. *Edição e notas por Cleonice Serôa da Motta Berardinelli.*

- Camões (1980-1981): Luís de Camões, *Lírica completa*, Lisboa, Imprensa Nacional - Casa da Moeda. *Prefácio e notas de Maria de Lurdes Saraiva*. 3 vols.
- Camões (1985): Luís de Camões, *Lírica de Camões. 1. História, metodologia, corpus*, Lisboa, Imprensa Nacional - Casa da Moeda. *Texto estabelecido à luz da tradição manuscrita, em confronto com a tradição impressa, por Leodegário A. de Azevedo Filho*.
- Camões (1987): Luís de Camões, *Lírica de Camões. 2. Sonetos*, t. I, Lisboa, Imprensa Nacional - Casa da Moeda. *Texto estabelecido à luz da tradição manuscrita, em confronto com a tradição impressa, por Leodegário A. de Azevedo Filho*.
- Camões (1989): Luís de Camões, *Lírica de Camões. 2. Sonetos*, t. II, Lisboa, Imprensa Nacional - Casa da Moeda. *Texto estabelecido à luz da tradição manuscrita, em confronto com a tradição impressa, por Leodegário A. de Azevedo Filho*.
- Camões (2003): Luís de Camões, *Poesia Lírica*, Lisboa, Publicações Dom Quixote. *Organização, prefácio e cronologia biográfica de Fernando Pinto do Amaral. Edição apoiada pelo Instituto Camões*.
- Carvalho (1982-1983): José Gonçalo Herculano de Carvalho, "Lendo a Écloga VI de Camões", *Revista Camoniana* (São Paulo), n. 5, pp. 79-90.
- Castro (1994): Aníbal Pinto de Castro, "Breve nota de apresentação" em Luís de Camões, *Rimas*, Livraria Almedina, pp. V-XI. *Texto estabelecido e prefaciado por Álvaro Júlio da Costa Pimpão*.
- Cidade (1968): Hernâni Cidade, "Algumas observações acerca das palavras *sentimento, entendimento, pensamento* nas *Rimas de Camões*" em *Litterae Hispanae et Lusitanae*, München, Max Hueber Verlag, pp. 119-124.
- Dadson (1987): Trevor J. Dadson, "El amor en la poesía de Bocángel. Análisis de algunos de los sonetos de Filis", *Edad de Oro* (Madrid), v. VI, pp. 51-65.
- Dasilva (2001): Xosé Manuel Dasilva, "*De tão divino acento em voz humana*". *Leituras dos sonetos de Camões*, Vigo, Universidade de Vigo.
- Dasilva (2002a): Xosé Manuel Dasilva, "Para uma caracterização do *soneto-prólogo* na poesia camoniana", *Revista Camoniana* (São Paulo), n. 12, pp. 55-99.

- Dasilva (2002b): Xosé Manuel Dasilva, "Lírica de Camões: alguns desafios e soluções" em Leodegário A. de Azevedo Filho; Marina Machado Rodrigues (orgs.), *Congresso Internacional de Lexicografia e Literaturas no Mundo Lusofónico*, Rio de Janeiro, Editora Ágora da Ilha, pp. 335-352.
- Infantes (2003): Víctor Infantes, "'Como merece a gente Lusitana'. La poesia sin fronteras del *Livro de sonetos y octauas de diuersos auctores* (1598), *Península. Revista de Estudos Ibéricos*, v. 0, pp. 185-200.
- López Romero (1994): José López Romero, "Soneto prólogo y cancionero petrarquista en la lírica de la Edad de Oro", *Trivium* (Madrid), n. 6, pp. 427-435.
- Macedo (1980): Helder Macedo, *Camões e a Viagem Iniciática*, Lisboa, Moraes Editores.
- Magalhães (2001): Isabel Allegro de Magalhães, "Nota prévia" em *História e Antologia da Literatura Portuguesa. Século XVI*, n. 18, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian.
- March (1990): Ausiàs March, *Obra poética completa*, Madrid, Castalia. *Edición, introducción, traducción y notas de Rafael Ferreres*.
- Mariani Gallo (1981): Nilva Mariani Gallo, "A concepção do amor em Camões e Ausiàs March", *Revista Camoniana* (São Paulo), n. 4, pp. 67-91.
- Marnoto (1997): Rita Marnoto, *O Petrarquismo Português do Renascimento e do Maneirismo*, Coimbra, Universidade de Coimbra.
- Matos (1981): Maria Vitalina Leal de Matos, *O canto na poesia épica e lírica de Camões. Estudo de isotopia enunciativa*, Paris, Fundação Calouste-Gulbenkian - Centro Cultural Português.
- Pérez-Abadín Barro (2011): Soledad Pérez-Abadín Barro, "Tareas pendientes: la poesía hispano-lusa de los siglos XVI y XVII", *Edad de Oro* (Madrid), v. XXX, pp. 257-296.
- Perugi (2009): Maurizio Perugi, "Camões, soneto XV ('corpus' mínimo)" em Maurizio Perugi (coord.), *Filologia e Literatura -1*, Lisboa, Edições Colibri, pp. 23-43.
- Petrarca (2008): Francesco Petrarca, *Rerum vulgarium fragmenta*, Firenze, Leo S. Olschki Editora. *Edizione critica di Giuseppe Savoca*.



- Rozas (1964): Juan Manuel Rozas, "Petarca y Ausías March en los sonetos-prólogo amorosos del Siglo de Oro", *Homenajes. Estudios de Filología Española* (Madrid), v. I, pp. 57-75.
- Rozas (1969): Juan Manuel Rozas, "Petarquismo y rima en -ento" em Albert Porqueras Mayo; Carlos Rojas (eds.), *Filología y crítica hispánica. Homenaje al Prof. Federico Sánchez Escribano*, Madrid, Ed. Alcalá - Emory University, pp. 67-85.
- Silva (1981): Vítor Manuel Aguiar e Silva, "Aspectos petrarquistas da lírica de Camões" em VV.AA., *Cuatro lecciones sobre Camoens*, Madrid, Fundación Juan March - Cátedra, pp. 99-116.
- Silva (1987): Vítor Manuel Aguiar e Silva, "O cânone da lírica de Camões: estado actual do problema; perspectivas de investigação futura" em *III Reunião Internacional de Camonistas (10 a 13 de Novembro de 1980). Actas*, Coimbra, Universidade de Coimbra, pp. 30-49.
- Silva (2007): Vítor Manuel Aguiar e Silva, "Camões e a comunidade interliterária luso-castelhana nos séculos XVI e XVI (1572-1648)", *Relâmpago* (Lisboa), n. 20, pp. 91-123.