

SONETOS. Enquanto tipo específico de composição poética cuja perenidade tem gozado de uma impressionante constância ao longo dos tempos, o soneto levanta uma questão preliminar que se prende com a sua classificação genológica. Tendo em conta a capacidade plástica para se moldar aos mais diversos temas e conteúdos, o soneto apresentar-se-ia como uma forma poética fixa e não como um género do modo lírico, uma vez que, do ponto de vista diacrónico, não se observa uma correspondência entre as suas formas do conteúdo e da expressão. Todavia, épocas há em que determinadas modalidades temáticas surgem intrinsecamente associadas a esta forma métrica altamente codificada sob o ponto de vista dos códigos fónico-rítmico, métrico e técnico-compositivo, permitindo que a mesma seja qualificada como um género literário. Tal é o caso dos períodos renascentista e maneirista, em que é possível rastrear um repertório temático-conteudístico dotado de uma estabilidade comparável à manifestada a nível das marcas formais, o que permite classificar o soneto destes períodos como um género.

Geralmente, situa-se o nascimento deste tipo de composição poética na Sicília, na corte de Frederico II, por entre os anos de 1215 e 1235, atribuindo-se a sua criação a Giacomo da Lentini, um notário da corte do imperador do Ocidente, autor de cerca de dezena e meia de composições poéticas de 14 versos endecassilábicos organizados em dois grupos desiguais, um de oito versos com duas rimas cruzadas (ABAB/ABAB), outro de seis com três rimas interpoladas (ACD/ACD ou CDE/CDE).

O sistema posto em voga por Da Lentini conhecerá modificações diversas, tanto do ponto de vista métrico-rítmico como temático, acomodando-se quer às exigências prosódicas das diversas línguas em que se viu usado, quer aos contextos histórico-culturais em que floresceu, quer ainda ao gosto pessoal dos seus cultores.

Foi dentro dos limites geográficos da península itálica que as primeiras alterações ocorreram por ação dos poetas *stilnovistas* Dante Alighieri, Guido Cavalcanti, Cino da Pistoia e outros. A estes poetas se deve a forma genericamente mais divulgada das quadras (ABBA/ABBA) e uma maior flexibilidade na organização dos versos do sexteto, podendo estes assentar em duas ou três rimas, sempre diferentes das escolhidas para a oitava e cuja distribuição admite várias combinações.

Se os poetas do *dolce stil nuovo* dotaram o soneto de uma nova musicalidade, moldando-o também à expressão de conteúdos de natureza mais «intimista», os sonetos que Petrarca dedicou a *Madonna Laura* impuseram-se como o exemplo modelar a seguir. Em consequência da divulgação e do prestígio enorme alcançados pelo *Canzoniere* do poeta de Arezzo, o soneto ultrapassou os limites fronteiriços da Itália e estendeu-se progressivamente a toda a Europa, sendo daí levado para outros continentes como o americano ou o asiático.

Chegou à Espanha e a Portugal pelas penas de Iñigo López de Mendoza, marquês de Santilhana (1398-1458), e de Francisco Sá de Miranda (1481?-1558), respetivamente, mantendo no essencial as características dos modelos *stilnovista* e petrarquista. Miranda aproveitou sobretudo os esquemas rimáticos, dando assim prova de um «petrarquismo [...] mais cultural que literato» (SENA 1980, p. 114). Não obstante, as novidades mirandinas encontraram eco num conjunto apre-

ciável de poetas seus seguidores que preferiram as formas, as temáticas e os metros italianizantes em detrimento daqueles a que se passou a chamar a «medida velha». Dentre os seus seguidores, salientem-se Pero de Andrade Caminha, António Ferreira ou Diogo Bernardes. Quanto a Camões, desconhece-se se terá feito parte da plêiade mirandina. No entanto, se foi Sá de Miranda quem introduziu o soneto na literatura portuguesa, é Camões quem sobressai como cultor exímio do género.

Com Camões, o soneto português do século XVI atingiu a maturidade plena, afirmando-se não só do ponto de vista formal, como temático-conteudístico. O seu contributo para a história do soneto manifestou-se não apenas na estruturação e consolidação dos mais bem conseguidos esquemas formais, como também na harmónica modelagem destes às diferentes temáticas e conteúdos abordados.

Na ausência de uma preceituação clássica sobre o género, os sonetos petrarquianos impuseram-se aos poetas quinhentistas como modelo a imitar. Com Petrarca o soneto adquire uma grande estabilização do ponto de vista da sua estrutura externa, passando a assumir-se como uma forma fixa, quer quanto ao número de versos (catorze), quer quanto à sua organização estrófica e aos esquemas rimáticos predominantes (duas quadras e dois tercetos, as primeiras trabalhadas a partir de duas rimas emparelhadas e interpoladas segundo o esquema ABBA/ABBA; os segundos apresentando maiores possibilidades combinatórias, destacando-se contudo os esquemas de tipo CDE/CDE e CDC/DCD), quer ainda quanto ao metro utilizado (o verso longo decassilábico); do ponto de vista da forma do conteúdo, privilegia-se a expressão lírica da experiência vivencial de um emissor em que coincidem as entidades do sujeito do enunciado e da enunciação. Tais características verificam-se igualmente na produção sonetística camoniana que toma como temática principal o Amor visto, sentido, analisado, descrito e rememorado nas suas mais diversas formas e manifestações.

O sentimento amoroso cantado por Camões nos seus sonetos é dominado pela figura petrarquiana da dama ausente e distante na tripla vertente espacial, temporal e social. Esta inacessibilidade da dama e consequente não consumação

do impulso amoroso convertem-se em foco de um discurso de teor introspectivo que está na origem e que explica o surgimento de poemas em que é visível uma atitude reflexiva sobre a vida coletiva e individual, nem sempre explicitamente conotada com a experiência do Amor, mas que com ela mantém relações profundas. O impedimento da concretização do desejo amoroso em virtude da inacessibilidade da dama traduz-se numa vivência marcada pela dor, pelo pranto e pela desventura de que o sujeito lírico se apercebe através de um processo de autoanálise e de comparação com a realidade circundante. Deste exercício de introspeção resulta a percepção de que o mundo é regido por razões alógicas ou por antileis e de que a vida é marcada pela figura do tempo veloz que lhe imprime um caráter efêmero, transitório e mutável.

Esta visão do Amor, que se projeta na concepção do mundo e da vida explanada por Camões, deve muito ao modelo petrarquiano do indivíduo abalado por um dissídio interno que o transforma num ser fragmentado e afetado por um profundo sentimento de angústia existencial. Porém, reclama-se de forma equivalente de uma mundividência maneirista. Com efeito, o maneirismo literário surge dominado pela ideia do *disegno interno*, isto é, do hábito do ensimesmamento que traz o homem preocupado com complexidades interiores e com problemas filosófico-morais que o afetam a si, mas que são igualmente passíveis de generalizações abrangentes. Daí que ao tratamento da temática amorosa estejam associadas outras temáticas como a do “desconcerto do mundo” e a do “tempo enquanto agente de metamorfose e destruição”, entre outras.

Além dos sonetos em que o Amor, suas causas, efeitos e agentes representam o motivo conceptual principal do discurso do sujeito lírico, outros há, embora em muito menor número, motivados por acontecimentos factuais, geralmente associados ao encómio de alguma figura contemporânea do poeta, a pretexto de chorar a sua morte ou de celebrar os feitos gloriosos a que se vê associada. Estes são sonetos circunstanciais que desenvolvem temáticas de pendor elegíaco ou heroico. Quanto aos que têm na temática amorosa, *lato sensu* considerada, um denominador comum, as propostas de Camões assentam num

conjunto de alternativas textuais que passam não só pela exposição dos sentimentos íntimos do eu lírico, como também pela inclusão de outras figuras como destinatários/interlocutores da mensagem poética, ou ainda pela poetização narrativizada de episódios de natureza histórica e/ou mitológica. Assim, o sujeito lírico dirige com frequência o seu discurso à dama, referida quer diretamente quer através de um símil metonímico, podendo ainda interpelar algum confidente (convidado a partilhar o seu encantamento ou a sua dor) ou mesmo o próprio leitor a quem se apresenta como um modelo a seguir, dando a sua obra como testemunho de uma vivência diretamente transcrita para o poema. No caso dos sonetos ditos narrativos, ocorre com frequência que o motivo histórico e/ou mitológico se veja aplicado ao caso particular do poeta ou, pelo contrário, tomado como suporte de um ensinamento moral de aplicabilidade generalizante.

Ainda que os sonetos de Camões constituam talvez a parte mais conhecida da sua obra lírica, sendo, conseqüentemente, um género muitíssimo apreciado e estudado, nem por isso escapam à problemática inerente à fixação do *corpus* da lírica camoniana; muito pelo contrário: tratando-se de composições breves, são daquelas que mais variações têm sofrido ao longo da história editorial da produção do poeta.

É sabida a inexistência de uma edição preparada pelo próprio autor, como é também conhecido que nenhum documento autógrafo chegou até aos nossos dias. Assim, apenas o soneto *Vós, Ninfas da Gangética espessura* foi impresso em vida de Camões, em 1576, na *História da Província de Santa Cruz*, de Pero de Magalhães de Gândavo. Todos os restantes foram sendo dados ao prelo em ocasião posterior à morte do autor, datando a primeira edição das *Rhythmas* de 1595. Esta continha 65 sonetos; a segunda, publicada apenas três anos depois, fez subir este número para 105; as diversas edições vindas a público no decurso do século XVII não mais deixaram de acrescentar textos à secção dos sonetos, atingindo esta tendência o seu zénite com a edição de Manuel de Faria e Sousa (1685-1689) que atribui a Camões perto de trezentos sonetos organizados em três centúrias. Até finais do século XIX, a mesma linha foi mantida por cada novo editor da lírica do poeta, contribuindo todos, ainda que em

graus diferentes, para dar continuidade a este «movimento de diástole» (SILVA 1994, p. 38) que culminou com a edição do *Parnaso*, em 1880, feita por Teófilo Braga, na qual são incluídos 380 sonetos de autoria pretensamente camoniana. Após esta data, teve início movimento inverso, com os trabalhos de Wilhelm Storck e de Carolina Michaëlis de Vasconcelos, motivados pela necessidade de expurgar a lírica camoniana de apócrifos e de restituir, tanto quanto possível, a fidedignidade das lições textuais. Ainda que não desconhecendo a pertinência da linha editorial iniciada por estes dois camonistas, Cleonice Berardinelli, na edição dos *Sonetos de Camões* que organizou para publicação em 1980, ultrapassou o número coligido por Teófilo Braga, fazendo-o ascender aos 400 sonetos. Faz, porém, a editora a advertência de que a guiou «o desejo de dar à [sua] edição a maior amplitude possível», tendo por isso decidido «reproduzir “todas as [peças] que, nas outras edições, se encontram atribuídas ao Poeta, para que o Leitor as possa por si mesmo avaliar”» (BERARDINELLI 2000, p. 243).

Na primeira metade do século XX, foram realizadas três grandes edições da lírica de Camões: a de José Maria Rodrigues e Afonso Lopes Vieira, em 1932; a de Álvaro Júlio da Costa Pimpão, em 1944; e a de Hernâni Cidade, dois anos depois. Todas elas, embora com graus de rigor diferentes, são o resultado de um trabalho de pesquisa assente em três princípios fundamentais: o reexame minucioso e crítico das edições precedentes; a comparação com a obra de outros poetas petrarquistas portugueses e espanhóis; e a pesquisa em cancioneiros manuscritos onde a obra do poeta pudesse circular dispersa. Tal labor teve como consequência a rejeição de vários textos apócrifos o que motivou uma redução significativa do número de sonetos imputados a Camões: Hernâni Cidade manteve 204, Rodrigues/Lopes Vieira consideraram 195 (de entre os quais, no entanto, vários que correspondem às lições textuais fixadas por Faria e Sousa) e Costa Pimpão apenas aceita 166.

Não sendo ainda possível dar por encerrada a questão da fixação do cânone da lírica de Camões, nestas edições o leitor actual encontra um acervo de sonetos que podem ser considerados, com uma apreciável margem de segurança, de indisputável autoria camoniana.

BIBL.: BERARDINELLI, Cleonice «Introdução aos *Sonetos de Camões*», *Estudos Camonianos*, Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 2000, pp. 243-294; SENA, Jorge de, *Os Sonetos de Camões e o Soneto Quinhentista Peninsular*, Lisboa, Edições 70, 1980; SILVA, Vítor Manuel Aguiar e, *Camões: Labirintos e Fascínios*, Lisboa, Cotovia, 1995.

Micaela Ramon