

## ANÁLISE ESTILÍSTICA DE TRÊS SONETOS DE CAMÕES

MARIA DEL CARMEN RÍOS PANISSE

Tentaremos neste estudo o acercamento a três sonetos do grande clássico português, tratando-os basicamente em quatro níveis de descrição linguística e formal (fónico, semântico, morfo-sintáctico e estrutural), embora centrando-nos no mais destacável destes quatro níveis em cada composição.

Vamos empregar para o texto dos sonetos as **Rimas de Luís de Camões**, prefaciadas e estabelecidas por Álvaro Júlio da Costa Pimpão. Começaremos pelo soneto que leva o número 46.<sup>(1)</sup>

Este soneto aparece pela primeira vez recolhido na edição de 1598 com o número 89 e a autoria é atribuída a Camões pelos estudiosos dedicados a esse tema.<sup>(2)</sup>

### 1 — Nível fónico

#### **Acentuação<sup>(3)</sup>:**

No mundo quis um tempo que se achasse	U—U—U—UUU—
o bem que por acerto ou sorte vinha;	U—UUU—U—U—
e, por experimentar que dita tinha	U—UUU—U—U—
quis que a Fortuna em mim se experimentasse	—UU—U—UUU—
Mas por que meu destino me mostrasse	U—UUU—UUU—
que nem ter esperanças me convinha	UU—UU—UUU—
nunca nesta tão longa vida minha	—U—U—U—U—
cousa me deixou ver que desejasse	—UUU—UUU—
Mudando andei costume, terra, e estado	U—U—UU—UU—
por ver se se mudava a sorte dura;	U—UUU—U—U—
a vida pus nas mãos de um leve lenho.	U—U—U—U—U—
Mas (segundo que o Céu me tem mostrado)	UU—UU—U—U—
já sei que deste meu buscar ventura	—U—UUU—U—

achado tenho já, que não a tenho.

U—U—U—U—U—

A acentuação, portanto, é:

- 1.º quarteto: v. 1, acentos na 2.ª, 4.ª, 6.ª e 10.ª. Heróico  
v. 2, acentos na 2.ª, 6.ª, 8.ª, 10.ª. Heróico  
v. 3, acentos na 2.ª, 6.ª, 8.ª, 10.ª. Heróico  
v. 4, acentos na 1.ª, 4.ª, 6.ª, 10.ª. Heróico
- 2.º quarteto: v. 1, acentos na 2.ª, 6.ª, 10.ª. Heróico  
v. 2, acentos na 3.ª, 6.ª, 10.ª. Heróico  
v. 3, acentos na 1.ª, 3.ª, 5.ª, 6.ª, 8.ª, 10.ª. Heróico  
v. 4, acentos na 1.ª, 5.ª, 6.ª, 10.ª. Heróico
- 1.º terceto: v. 1, acentos na 2.ª, 4.ª, 6.ª, 8.ª, 10.ª. Heróico e  
sáfico.  
v. 2, acentos na 2.ª, 6.ª, 8.ª, 10.ª. Heróico  
v. 2, acentos na 1.ª, 2.ª, 4.ª, 8.ª, 10.ª. Sáfico  
v. 3, acentos na 2.ª, 4.ª, 6.ª, 8.ª, 10.ª. Heróico e  
sáfico.
- 2.º terceto: v. 1, acentos na 3.ª, 6.ª, 8.ª, 10.ª. Heróico  
v. 2, acentos na 1.ª, 2.ª, 4.ª, 8.ª, 10.ª. Sáfico  
v. 3, acentos na 2.ª, 4.ª, 6.ª, 8.ª, 10.ª. Heróico e  
sáfico

Comentando mais em pormenor a acentuação, deve-se assinalar o paralelismo existente no primeiro quarteto na acentuação essencial dos versos. O 1.º e o 4.º terminam com um período de menor acentuação e, portanto, maior celeridade rítmica; o 2.º e o 3.º, cuja estrutura é também totalmente paralela na acentuação, têm maior lentidão final pelo predomínio da tonicidade.

No segundo quarteto sinalaremos a identificação final de três versos (1.º, 2.º e 4.º), versos de ritmo mais acelerado frente ao verso terceiro, onde predomina a lentidão rítmica. Neste mesmo quarteto são de sinalar os dois acentos anti-rítmicos da sílaba 5.ª dos versos 3.º e 4.º, recurso de versificação que neste caso divide perfeitamente em duas partes idênticas o decassílabo.

Nos tercetos existe também um paralelismo rítmico entre os versos ímpares.

Há no verso 13 da composição um acento anti-rítmico na 1.ª sílaba e três extra-rítmicos na totalidade do soneto, colocados nos versos 4, 7, 8.

Por licença poética, Camões acentuou em dois versos a palavra êtona **por**, que é a segunda sílaba dos versos 3 e 5.

O único verso sáfico da composição é precisamente aquele onde o poeta começa a enunciação da sentença final.

#### **Rima:**

A rima nos quartetos vai seguir a rima tradicional do soneto renascentista, quer dizer, abba, abba. Os tercetos seguem a rima cde. cde, a mais empregada em número por Camões (54%), quem segue nesta proporção a obediência directa a Petrarca<sup>(4)</sup>.

rima a = —asse

rima b = —inha

rima c = —ado

rima d = —ura

rima e = —enho

Destas rimas a mais interessante é a central dos tercetos em —ura, usada, talvez, para conseguir o poeta fazer ressaltar a dureza da sua sorte.

No esquema tonal o mais destacável está na constituição do verso final, termo da sentença, verso pausado, dividido em duas partes iguais, o que reforça o seu impacto.

#### **Matéria fónica expressiva:**

Neste apartado sobressai o grande número de vogais **i** acentuadas nos primeiros quartetos (quis, vinha, dita, tinha, quis, mim, destino, convinha, vida, minha). Nos tercetos é a vogal **u** a que destaca na sua acentuação, costume, dura, pus, segundo, ventura). Parece-me que com esta acentuação o poeta quer indicar dúvida, incerteza, embora com uma esperança otimista, nos quartetos, para mergulhar-se num fundo pessimista nos tercetos. A alternância —inha / —asse da rima, dos quartetos intensifica a sensação resenhada acima.

A aliteração conseguida na expressão “leve lenho” com a repetição de **l** e **e** ajuda à sensação de ligeireza que exprime o conteúdo semântico. E é com a repetição da nasal no verso 7 (“nunca nesta tão longa vida minha”) que o poeta consegue aumentar a sensação de comprimento.

#### **2 — Nível semântico**

### **Análise semântica do conteúdo:**

1.º quarteto: o poeta que crê na existência do bem no mundo põe-se nas mãos da Fortuna para conhecê-lo.

2.º quarteto e 1.º terceto: o poeta no seu peregrinar não tem nunca contato com o bem, embora recorra lugares e estados diferentes.

2.º terceto: conclusão final. A desgraça do poeta não tem solução.

### **Tonalidade do sentimento**

“Todo poeta opera una selección léxica que lo caracteriza tratando de buscar una correspondencia entre su peculiar estado anímico, su talante íntimo y las resonancias y asociaciones sensorial-afectivas (connotación) que se desprende del conjunto de signos lingüísticos escogidos y utilizados”, dizem Arcadio Lopez-Casanova e Eduardo Alonso na sua obra *El análisis estilístico*(5).

Atendendo a este conceito a tonalidade do poema de Camões, que estamos a estudar, responde a um contraste **claro-escuro** que se encontra apresentado no enfrentamento **quartetos-tercetos** através dos elementos léxicos seguintes:

quartetos: acerto	tercetos: mudar
sorte	pôr nas mãos
dita	buscar
Fortuna	
experimentar	
destino	
esperança	
vida	

Neles penso que há dois conceitos básicos enfrentados: **experimentar** (que leva consigo ainda no seu significado a possibilidade da esperança); **mudar** (onde sempre a evolução é irreversivelmente a pior).

No sistema léxico abundam os substantivos e os verbos de possibilidade que levam um significado de movimento e busca. Só nos versos finais emprega o poeta os verbos de realidade **saber** e **ter** para estabelecer a sentença. Na mudança de tempo e espaço do mundo e do poeta apenas há uma realidade: **que o poeta nem teve, nem tem, nem terá ventura.**

### **Tropos e figuras retóricas:**

A metáfora "leve lenho" (v. 11) é o único tropo destacável na composição. Leva em si não apenas o significado real de **nau ou barco** mas também o simbólico de destino. O poeta pôs a sua vida nas mãos da aventura.

A metonímia existente na substituição de Deus pelo Céu (v. 12) talvez estivesse já tão generalizada na época que não era considerada tropo pelo poeta.

A prosopopeia apresenta-se em relação com a metáfora vista acima, onde a nau (ou leve lenho) vai aparecer personificada pelo emprego do verbo **pôr nas mãos** (v. 11).

#### 3 — Nível morfo-sintáctico

##### **Núcleo nominal:**

Nos substantivos empregados sem artigos há um interesse pelo qualitativo ou essencial do objecto. Encontramos neste caso **acerto e sorte** (v. 2), **costume, terra e estado** (v. 9).

O emprego deíctico do demonstrativo **esta** em "nunca nesta tão longa vida minha" dá a **vida** (substantivo actualizado) um alto poder de individualização, reforçado, neste caso com o emprego posposto do possessivo.

A composição tem abundância de formas pronominais pessoais e possessivas de primeira pessoa que ajudam a destacar o protagonismo e individualidade do poeta.

A adjectivação é escassa e nela, o mais destacável é a intensificação conseguida na frase **tão longa vida minha**. A adjectivação empregada em **sorte dura e leve lenho** está dentro da área semântica do adjectivo tópico.

##### **Núcleo verbal:**

Alternam na composição os tempos passados, representados principalmente pelo perfeito simples e imperfeito. Apenas no fim aparece o presente do verbo **saber e ter**, situando num primeiro plano **atuativo** a conclusão final. A forma do pretérito perfeito composto "tem mostrado" (v. 12) intenta recalcar o matiz perifrástico durativo.

#### 4 — Nível estrutural

A finalidade deste subcapítulo é o de fixar dentro da composição

uma série de moldes ou modos ordenadores do conteúdo, que o poeta tem em conta no processo intuitivo da criação, mas assinalando que todos os formantes do poema são solidários, formando um todo comum.

Começaremos por indicar que a atitude lírica seguida nesta composição pelo autor é enunciativa e que a linha poemática que vai seguir responde ao seguinte esquema:

Começo → ascendente → descendente → final.

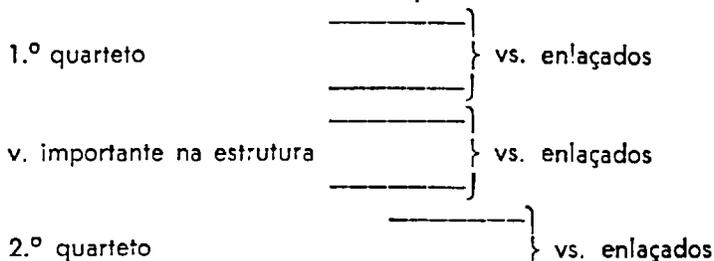
Os centros temáticos da composição vão residir, em meu entender, em três versos cuja colocação é essencial. Um é o 4.º verso do primeiro quarteto "quis que a Fortuna em mim se experimentasse". Neste final do quarteto sintetiza-se o essencial da introdução ou premissa maior da tese do poema. O 4.º verso do 2.º quarteto é o passo a seguir da introdução: o poeta quis experimentar a fortuna mas esta "cousa me deixou ver que desejasse", afirmação que constitui a premissa menor ou antítese. O terceiro verso-chave é o verso final: "achado tenho já, que não a tenho", que constitui a sentença do soneto. Realmente a sentença começa já no antepenúltimo verso, terminando neste último com a afirmação decisiva, achado para o qual se engehou forma'mente todo o antecedente lógico.

Estruturalmente cada par de versos dos quartetos vão muito ligados entre si mas com uma separação entre os diferentes pares.

No primeiro terceto também os dois primeiros versos vão unidos, completando-se semânticamente, enquanto que o verso final é um resumo poetizado do conteúdo destes dois primeiros.

No terceto final é onde realmente o poeta vai empregar uma composição formal diferente. O primeiro verso, verso essencialmente de tipo aclaratório, começa com a introdução da sentença que continua no 2.º verso para terminar no verso final, verso simetricamente pausado.

A estrutura lineal do soneto seria portanto:



v. importante na estrutura	_____	}	vs. enlaçados
1.º terceto	_____		
	_____	}	vs. enlaçados
	_____		
2.º terceto Começo de sentença	_____ /		Resumo poético
	_____		v. inciso
	_____		continuação da sentença
v. importante na estrutura	_____		Afirmção final

Como é próprio das composições intelectualistas o inciso joga um papel importante na estruturação. O mais interessante neste caso é como assinalamos o do terceto final, mas existem também incisos no verso 3.º e 7.º do soneto.

Passemos a seguir, à análise do soneto que leva nas Rimas o número 108<sup>(6)</sup>. O soneto foi editado pela primeira vez na edição da Segunda Parte das Rimas, em 1616, ocupando o número 8 dos sonetos "novos"<sup>(7)</sup>. Segundo a análise de J. de Sena, o soneto poderia ser da autoria, de Camões, pois a rima dos seus tercetos responde à mais utilizada por este poeta.

## 1 — Nível fónico

### Acentuação:

Erros meus, má fortuna, amor ardente	—U—U—U—U—
em minha perdição se conjuraram	U—UUU—UUU—
os erros e a fortuna sobejaram	U—UUU—UUU—
que para mim bastava o amor somente.	UUU—U—U—U—

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

Errei todo o discurso de meus anos	U—UU—UUU—
dei causa [a] que a Fortuna castigasse	—UUU—UUU—
as minhas mal fundadas esperanças	U—U—U—UUU—

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

### A acentuação, portanto, é:

- 1.º quarteto: v. 1, acentos na 1.ª, 3.ª, 4.ª, 6.ª, 8.ª, 10.ª. Heróico e sáfico  
v. 2, acentos na 2.ª, 6.ª, 10.ª. Heróico  
v. 3, acentos na 2.ª, 6.ª, 10.ª. Heróico  
v. 4, acentos na 4.ª, 6.ª, 8.ª, 10.ª. Heróico e sáfico
- 2.º quarteto: v. 1 acentos na 1.ª, 4.ª, 6.ª, 10.ª. Heróico  
v. 2, acentos na 2.ª, 4.ª, 6.ª, 10.ª. Heróico  
v. 3, acentos na 4.ª, 6.ª, 10.ª. Heróico  
v. 4, acentos na 4.ª, 5.ª, 6.ª, 8.ª, 10.ª. Heróica e sáfico
- 1.º terceto: v. 1, acentos na 2.ª, 3.ª, 6.ª, 10.ª. Heróico  
v. 2, acentos na 1.ª, 2.ª, 6.ª, 10.ª. Heróico  
v. 3, acentos na 2.ª, 4.ª, 6.ª, 10.ª. Heróico
- 2.º terceto: v. 1, acentos na 2.ª, 4.ª, 6.ª, 7.ª, 10.ª. Heróico  
v. 2, acentos na 1.ª, 2.ª, 3.ª, 6.ª, 10.ª. Heróico  
v. 3, acentos na 1.ª, 4.ª, 6.ª, 10.ª. Heróico

Na acentuação são assinaláveis como versos muito acentuados o 1.º, 8.º, 12.º e 13.º, com ritmo, portanto, mais lento, frente ao 2.º, 3.º e 7.º de ritmo menos acentuado e, portanto, mais rápido. Há acentos anti-rítmicos na 3.ª sílaba do 1.º verso, na 5.ª sílaba do 8.º verso, na 3.ª sílaba do 9.º verso, na 1.ª sílaba do 10.º verso, na 7.ª sílaba do 12.º verso e na 1.ª e 3.ª sílaba do 13.º verso. Neste último verso citado, de acentuação muito interessante, é precisamente onde muda a atitude lírica do poeta. Acentos extra-rítmicos aparecem nos versos 1, 5 e 14.

Os versos que são ao mesmo tempo heróicos e sáficos são dos versos semanticamente **chaves** dentro dos quartetos.

#### Rima:

Quarteto com rima abba e tercetos que mantêm a rima mais usada por Camões, quer dizer, cde, cde.

- rima a = -ente
- rima b = -aram
- rima c = -anos
- rima d = -asse
- rima e = -anças.

#### Matéria fónica expressiva:

Penso que em toda a composição são muito abundantes os sonidos vibrantes e nasais, enfrentados como fortes e suaves e representando o movimento contínuo e dificultoso da vida do poeta.

A abundância de nasalidade do poema vem ligada, em meu entender, a dois conceitos semânticos essenciais: **amor** e **mágoa**. São estes os conceitos básicos enfrentados na composição. A nasalidade vai ligada também a um terceiro elemento-chave: **o poeta**. A ligação é através das formas pronominais de primeira pessoa (**meu, minha, mim, me**).

## 2 — Nível semântico

### **Análise semântica do conteúdo:**

Na composição o conteúdo do primeiro quarteto apresenta o poeta desgraçado pelas causas que enumera no 1.º verso. Delas, apenas o amor bastaria para a sua desgraça. No segundo quarteto e primeiro terceto o poeta considera tudo passado e para ele só fica o desengano, a lembrança e a lamentação que se prolonga no primeiro verso do 2.º terceto. A exclamação final serve de sentença como queixa do que "se resigna na desesperança, do remédio"<sup>(8)</sup>. Há nesta exclamação um certo valor interrogativo retórico.

A temática da mudança, tão empregada pelos renascentistas e herdada pelo Barroco posterior, será o motivo central.

### **Tonalidade do sentimento:**

A tonalidade está centrada no contraste **felicidade-infelicidade**, através dos elementos léxicos positivos **amor-querer-fortuna-esperança**, frente aos negativos **mágoa-dor-erros-perdição**.

## 3 — Nível morfo-sintático

### **Núcleo nominal:**

Há abundância de elementos autónomos nucleares que dão à narração uma grande rapidez. É necessária sem dúvida, esta rapidez que está quase obrigatoriamente na estética do soneto clássico. Os elementos não autónomos, além de escassos, pertencem ao nível semântico quer de identificadores quer de engrandecedores: **grande dor, magoadas iras, minhas mal fundadas esperanças, erros meus**.

O protagonismo do autor está muito recalcado através dos possessivos e pessoais, além de com os verbos empregados em primeira pessoa.

### **Núcleo verbal:**

O pretérito perfeito simples, usado a partir do segundo quarteto, mas sobretudo nos dois tercetos, ajuda a impressão de facto concluído, e, portanto, sem possibilidades de recuperação, algo estabelecido de forma definitiva. O imperfeito e mais-que-perfeito do indicativo dos primeiros quartetos ressaltam o sentido durativo da narração. O emprego do presente no primeiro verso do segundo quarteto vem em contraposição com o perfeito simples que inicia o verso: tudo está acabado, mas o poeta ainda o vive na lembrança, ainda o mantém actualizado. A forma do imperfeito do conjuntivo na sentença final aumenta a falta de possibilidade de realização do desejo.

### **4 — Nível estrutural.**

#### **Linha poemática e atitude lírica:**

O soneto vai, segundo penso, num "crescendo" tonal desde o sereno e resignado princípio (conseguido com a partição e abundante acentuação do primeiro verso, polipausado e duplamente acentuado nas suas três divisões) até aos últimos dois versos do terceto final, de tipo exclamativo. Estes versos constituem a sentença final e neles o tom enunciativo da primeira parte do soneto é substituído pelo apelativo. O estilo passa assim de descritivo a confessional.

#### **Unidade formal e semântica do poema:**

A eleição deste poema para o seu comentário respondeu principalmente ao fato de ver nele uma estrutura muito elaborada. Toda a composição está formada sobre uma correlação de três termos, enunciados no primeiro verso. A correlação foi praticada pelos poetas da antiga Índia, pelos gregos, latinos, árabes, persas, provençais e italianos. Abunda a correlação no Canzoniere de Petrarca e difundiu-se, com o petrarquismo, por toda a Europa<sup>(9)</sup>.

A correlação como a antítese, hipérbole e paralelismo (alguns dos quais veremos no soneto seguinte) são recursos de complicação formal que vai exagerar e empregar profundamente o Barroco (tanto conceitualista como cultista), por isso não é raro que seja usada já por Camões, poeta renascentista mas evoluindo para a estética barroca.

A enunciação dos termos correlativos aparece, pois, já no primeiro verso: "Erros meus (A<sub>1</sub>), má fortuna (A<sub>2</sub>), amor ardente (A<sub>3</sub>). À continuação são analisados pelo poeta nos versos seguintes do 1.º quarteto:

"os erros (A<sub>1</sub>) e a fortuna (A<sub>2</sub>) sobejaram,  
que para mim bastava o amor (A<sub>3</sub>) somente".

Os resultados dos três termos são vistos no 2.º quarteto, estabelecendo uma segunda variante da correlação.

"Tudo passei, mas tenho tão presente  
a grande dor (B<sub>1</sub>) das cousas que passaram  
que as magoadas iras (B<sub>2</sub>) me ensinaram  
a não querer (B<sub>3</sub>) já nunca ser contente".

**A grande dor** estaria em correlação com **erros**

**As magoadas iras** com **má fortuna**

**O não querer** com **amor**

Nos dois tercetos recolheria o poeta de novo os termos iniciais

(embora algum com variantes), para, desde o plano da própria realidade, manifestar a exclamação final:

"Errei (A<sub>1</sub>-variante) todo o discurso dos meus anos  
dei causa, a que a Fortuna (A<sub>2</sub>) castigasse  
as minhas mal fundadas esperanças.  
De amor (A<sub>3</sub>) não vi senão breves enganços  
Oh! quem pudesse que fardasse  
Emotiva exclamação final.  
este meu duro génio de vinganças".

O tratamento mais curioso nos termos reside no A<sub>2</sub> (fortuna), adjetivado na sua primeira menção e sem adjetivação nas duas restantes. Porém, na segunda citação do termo **fortuna**, a adjetivação subentende-se perfeitamente igual que a atribuição dos erros ao poeta. É a terceira vez onde **For:una** é usado sem adjetivação e, portanto, com um significação diferente. As duas primeiras vezes significa desgraça enquanto que a última significa simplesmente **sorte, azar, acaso**. A diferença está marcada no texto (pelo menos na edição das Rimas de Costa Pimpão) com o emprego da maiúscula. Deveria, talvez, ter sido citado, no nível semântico, como caso de **Homonímia**.

O terceiro e último soneto que vamos analisar é o que nas Rimas da edição de Costa Pimpão ocupa o número 81 (10). Aparece com o 18 na edição de 1595, sendo, quase seguramente, da autoria de Camões (11).

Lembra na sua estrutura e na sua temática as composições medievais onde o paralelismo e o tema da "alba" eram formas esperadas em certo tipo de cantigas. Porém, ambas as características ti-

veram continuação na poesia renascentista, e até na barroca, assim como a antítese, outro dos recursos predominantes neste soneto.

Além das heranças devidas aos diferentes movimentos estilísticos, a composição tem também muito de vivencial.

## 1 – Nível fônico

### Acentuação:

Aquela triste e leda madrugada	U-U-U-UUU-
cheia toda de mágoa e de piedade	-U-UU-UUU-
enquanto houver no mundo saúde	U-U-U-UUU-
quero que seja sempre celebrada.	-UU-U-UUU-
Ela só, quando amena e marchetada	-U--U-UUU-
saía, dando ao mundo claridade,	U-U-U-UUU-
viu apartar-se d'ua outra vontade	-UU-U-UU-
que nunca poderá ver-se apartada.	U-UUU-UU-
Ela só viu as lágrimas em fio,	-U--U-UUU-
que d'uns e d'outros olhos derivadas	U-U-U-UUU-
s'acrescentaram em grande e largo rio	UUU-U-U-U-
Ela viu as palavras magoadas	-U-UU-UUU-
que puderam tornar o fogo frio	UU-UU-U-U-
e dar descanso às almas condenadas	U-U-U-UUU-

A acentuação, portanto, é:

- 1.º quarteto: v.1, acentos na 2.ª, 4.ª, 6.ª, 10.ª. Heróico  
v.2, acentos na 1.ª, 3.ª, 6.ª, 10.ª. Heróico  
v.3, acentos na 2.ª, 4.ª, 6.ª, 10.ª. Heróico  
v.4, acentos na 1.ª, 4.ª, 6.ª, 10.ª. Heróico
- 2.º quarteto: v.1, acentos na 1.ª, 3.ª, 4.ª, 6.ª, 10.ª. Heróico  
v.2, acentos na 2.ª, 4.ª, 6.ª, 10.ª. Heróico  
v.3, acentos na 1.ª, 4.ª, 6.ª, 7.ª, 10.ª. Heróico  
v.4, acentos na 2.ª, 6.ª, 7.ª, 10.ª. Heróico
- 1.º terceto : v.1, acentos na 1.ª, 3.ª, 4.ª, 6.ª, 10.ª. Heróico  
v.2, acentos na 2.ª, 4.ª, 6.ª, 10.ª. Heróico  
v.3, acentos na 4.ª, 6.ª, 8.ª, 10.ª. Heróico e sáfico
- 2.º terceto : v.1, acentos na 1.ª, 3.ª, 6.ª, 10.ª. Heróico  
v.2, acentos na 3.ª, 6.ª, 8.ª, 10.ª. Heróico  
v.3, acentos na 2.ª, 4.ª, 6.ª, 10.ª. Heróico

O paralelismo acentual do primeiro quarteto parece evidente. Os quatro versos mantêm um ritmo mais acentuado, portanto, mais

lento, até à 6.ª sílaba, na que recai o acento central do verso. A partir desse momento o ritmo acelera-se até chegar à última sílaba acentuada, a 10.ª, onde vai o acento principal. O mesmo ocorre nos dois primeiros versos do segundo quarteto que vão alternar o ritmo lento inicial com ritmo mais rápido no fim. O 3.º e 4.º versos deste segundo quarteto vão ter como característica o possuir ambos um acento anti-rítmico na 7.ª sílaba, enfrentado ao central que vai na 6.ª sílaba, o que rompe de uma maneira propositada o ritmo. Nos tercetos são de destacar os versos 11.º e 13.º onde o ritmo vai em sentido inverso do resto dos versos analisados, iniciando-se mais rápido e terminando com maior lentidão.

Além dos acentos anti-rítmicos citados acima, há que assinalar os existentes nos versos 5.º e 9.º. Existem acentos extra-rítmicos nos versos 2.º (1.º e 3.º sílaba), 4.º (1.º sílaba), 5.º (1.º sílaba), 7.º (1.º sílaba), 9.º (1.º sílaba), 12.º (1.º e 3.º sílaba) e 13.º (3.º sílaba).

É também interessante assinalar no ritmo o encavalamento abrupto existente entre os versos 5.º e 6.º.

#### **Rima:**

A rima do soneto é: abba, abba, cdc, dcd.

A rima dos tercetos não é neste caso a mais empregada por Camões (cde, cde) senão a que ocupa o segundo lugar na frequência de uso (12).

rima a = -ada

rima b = -ade

rima c = -io

rima d = -adas.

A semelhança da rima **a**, **b** e **d** dá à composição, nos quartetos e em três versos dos tercetos, um ritmo de ladainha, cheio de monotonia. Este ritmo é usado de propósito pelo poeta e contrastado (e cortado, portanto) nos tercetos com a rima **c**, totalmente diferente e escolhida para acentuar o lirismo terminal da composição.

#### **Matéria fónica expressiva:**

Há no soneto abundância de sons oclusivos linguodentais e de nasais que ajudam a manter o tom de moderação e serenidade triste. Precisamente nos versos com rima **c** é que a abundância destas consoantes é menor e pelo contrário aparecem sons constrictivos (fricativos e vibrantes).

**Fogo frio**, aliteração antitética que ajuda a forçar o contraste buscado pelo poeta entre o final deste verso e o final do seguinte, dando assim uma terminação muito emotiva.

## 2 — Nível semântico

### **Análise semântica do conteúdo:**

A construção semântica deste soneto é, em meu entender, diferente da que apresenta o soneto normal renascentista. Neste último a composição empregada, segundo O. Lopes (13), é:

a) Uma premissa maior ou tese que se expõe de um modo mais ou menos extenso desde o primeiro quarteto até, quase sempre, ao final do segundo.

b) Uma premissa menor ou antítese que se situa, em geral, entre o segundo quarteto e o primeiro terceto.

c) Uma conclusão ou síntese, normalmente constituída por uma revelação, surpresa ou paradoxo, protelando-se tanto quanto possível para a última estância, o último verso, a última frase o conhecimento cabal dessa consequência premeditada.

Ao contrário deste esquema, no soneto que tratamos, a afirmação conclusiva vem dada no primeiro quarteto: "Aqueia triste e leda madrugada .../quero que seja sempre celebrada". No segundo quarteto e nos tercetos o poeta, num lirismo que vai intensificando-se de tom até ao final, dá as causas pelas que fez a afirmação acima indicada.

### **Tonalidade do sentimento:**

Papel importantíssimo no conteúdo semântico do poema represento o jogo de antítese felicidade-desgraça que se vê na totalidade da composição: **triste-leda** (1.º verso); **mágoa-piedade** (2.º verso); **saudade-apartar** (6.º e 7.º verso); **fogo-frio** (13.º verso); **descanso-condenadas** (14.º verso).

O significado deste jogo antitético é duplo, em meu entender. Por um lado o poeta quer apresentar os sentimentos contraditórios que deixou nele aquela lembrança: a mágoa da separação, a alegria do amor. Em resumo, o agridoce do passado melhor e com vivências cheias de significado para o poeta. Mas há também uma segunda intenção nesta antítese: não é apenas na alma do poeta onde há sentimentos encontrados, também há um contraste significativo entre a realidade objectiva exterior, alegre e indiferente e a rea-

lidade subjetiva interna, triste e fortemente sentida.

### **Tropos e figuras retóricas:**

Citamos já a antítese existente em que se centrava principalmente a tonalidade do sentimento. Existe também como figura retórica no texto a prosopopéia que outorga, neste caso à **madrugada**, sentimentos e atitudes próprias de seres animados. Há também prosopopéia em expressões como "palavras magoadas" (v.12)). Mediante esta figura o poeta consegue a despersonalização do próprio sentimento.

A metáfora "em fio" (v.9.<sup>o</sup>) dá-nos a intensidade e continuidade dos sentimentos de tristeza cuja manifestação externa são as lágrimas, o mesmo que a comparação "em grande e largo rio" (v.11), que leva também no seu significado uma hipérbole ou **exageração**. Hipérbole aparece também em afirmações como: "enquanto houver no mundo saudade/quero que seja sempre celebrada" (vs. 3 e 4).

### **3 — Nível morfosintático**

#### **Núcleo nominal e núcleo verbal:**

A composição do sintagma nominal tem neste caso grande relevo expressivo e é, em meu entender, a categoria dominante.

A intenção matizadora aparece em muitos casos baseada sobre o binarismo dos adjetivos: **triste e leda, amena e marchetada, grande e largo**. Este binarismo não se reduz, às vezes, ao simples emprego de adjetivos senão que vem reiterado com outros elementos. É o caso do uso reforçador da expressão de **mágoa e de piedade**. Neste caso a reiteração por um lado de forma adjectival e por outro com o emprego do complemento determinativo demonstra o interesse do poeta de caracterizar o substantivo (**madrugada**) amplamente com os conceitos semânticos contraditórios expressos. Quer dizer, no primeiro verso da composição o poeta por meio da adjectivação, apresentará a antítese que levava consigo a **madrugada** e, no segundo verso, vai recalcar esta mesma antítese mas, desta vez, por meio da substantivação.

O binarismo adjectival citado acima tem, às vezes, uma finalidade não antitética mas amplificadora ou hiperbólica. É o caso das expressões "cheia toda" (v. 2) ou "grande e largo" (v. 12).

O emprego das formas pronominais **aquela, ela**, ao começo das estrofes serve para ressaltar o sujeito personificado que o poeta quer usar como testemunha direta dos seus sentimentos. O em-

prego do pretérito perfeito simples do verbo **ver (viu)** ajuda a esta intenção.

#### 4 — Nível estrutural

##### **Atitude lírica e atitude poemática:**

A atitude lírica da composição é enunciativa, figurando o poeta como narrador de uma cena motivadora do seu sentimento. O poeta apresenta um fato natural (o amanhecer) como testemunha principal e directa da cena.

A linha poemática que começa com um tom suave e moderado, vai cobrando maior ênfase, intensificando-se nos finais das mesmas estrofes.

Esquemáticamente, pois, a linha seguida é:

- Tom moderado (1.º quarteto),
- Tom ascendente-descendente (2.º quarteto e tercetos).

##### **Unidade formal e semântica do poema:**

O recurso estrutural da composição é o paralelismo, conseguido de diferentes formas.

Há um paralelismo no começo consistindo na repetição de **Ela** no início do 2.º quarteto e dos dois tercetos, paralelismo completado no primeiro quarteto com a semelhança da palavra **Aquela**. Este paralelismo léxico vem prolongado no 2.º quarteto e no 1.º terceto com a palavra **só**:

Ela só (v. 5)

Ela só (v. 9)

E ainda mais evoluído graças à forma verbal **viu** que, aparece como verbo principal de **Ela só** no verso 3.º do 2.º quarteto e ao lado da expressão inicial no 1.º terceto. E é também a forma **viu** a que ajuda a completar o paralelismo entre estes versos anteriores e o inicial do 2.º terceto.

O paralelismo da composição pode analisar-se noutras facetas.

Assim: o paralelismo existente entre a construção do primeiro verso do 1.º quarteto e do 2.º quarteto, paralelismo conseguido com o emprego nos dois versos da adjectivação antitética aplicada ao núcleo nominal:

"Aquele triste e leda madrugada" (v. 1)

"Ela só, quando amena e marchetada" (v. 5)

Entre os dois primeiros versos dos tercetos há também uma construção paralelística, e não apenas, como assinalamos acima, no começo do verso:

"Ela só viu as lágrimas em fio" (v. 9)

"Ela viu as palavras magoadas" (v. 12)

A estruturação semântica dos quartetos está formada em pares de versos. Nos tercetos os três versos estão unidos semanticamente.

Devemos observar também nas estrofes explicativas, quer dizer, no 2.º quarteto e nos dois tercetos, as direções dos dois versos finais das estrofes:

2.º quarteto ←———— v. 3.º

### ANALYSE

Nous essayons d'analyser dans cette étude les caractéristiques essentielles de trois sonnets de Camoes. Il s'agit des compositions: "No mundo quis um tempo que se achasse", "Erros meus, má fortuna, amor ardente" et "Aquele triste e leda madrugada". L'analyse porte sur les niveaux linguistiques (phonique, sémantique et morpho-syntaxique) avec une étude finale où nous analysons des aspects de type structural.

—————→ v. 4.º

1.º terceto —————→ v. 2.º

←———— v. 3.º

2.º terceto ←———— v. 2.º

←———— v. 3.º

A direção estrutural dos versos parece querer manter a antítese de toda a composição, terminando com uma estrutura sintética própria do final dos sonetos renascentistas.

A direção estrutural dos versos parece querer manter a antítese de toda a composição, terminando com uma estrutura sintética própria do final dos sonetos renascentistas.

### RESUMO

Tentamos analisar neste trabalho as características essenciais de três sonetos de Camões. Trata-se das composições que começam: "No mundo quis um tempo que se achasse", "Erros meus, má fortuna, amor ardente" e "Aquele triste e leda madrugada". A análise está centrada nos níveis linguísticos (fônico, semântico e morfosintático) com um estudo final onde se analisam aspectos de tipo estrutural.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Alonso, Dámaso: *Góngora y El Polifemo*. Editorial Gredos. Madrid, 1960.
- Bismut, Roger: *La Lyrique de Camoes*. Presses universitaires de France. Fondation Calouste Gulbenkian. Institut français d'Athènes, 1970.
- Bobes Naves, M.<sup>a</sup> Carmen e outros: *Crítica semiológica*. Universidad de Santiago de Compostela, 1974.
- Camões, L. de: *Rimas*. Texto estabelecido e prefaciado por Álvaro Júlio da Costa Pimpão. Atlântida Editora, Coimbra, 1973. Cidade, Hernâni: *Luis de Camões. A Obra e o Homem*. Arcádia. Lisboa, 1971.
- Lopes, O.: *Literatura Portuguesa II. História Ilustrada das Grandes Literaturas*. Estúdios Cor. Lisboa, 1973.
- Lopez-Casanova, A. e Alonso, E.: *El análisis estilístico*. Biblioteca Filológica. Edit. Bello. Valencia, 1975.
- Sena, J. de: *Os sonetos de Camões e o soneto quinhentista peninsular*. Portugália Editora. Lisboa, 1969.
- Sena, J. de: *Uma Canção de Camões*. Portugália Editora. Lisboa, 1966.
- M.<sup>a</sup> del Carmen Ríos Paniste é Professora Adjunta de Língua e Literatura Portuguesas da Faculdade de Filologia da Universidade de Santiago de Compostela desde 1973 com a tese "Nomenclatura de la Fauna y Flora marítimas de Galicia". Tem vários estágios e cursos na França e em Portugal e é autora do livro *Nomenclatura de la Fauna y Flora marítimas de Galicia, volumen I (Invertebrados y peces)*, parte da tese doutoral revista e ampliada. Publicou os seguintes artigos: "Vida mariñeira de Sada (contribución pra un estudo lingüístico)", trabalho de lexicografia galega publicado no volume I de *Verba, Anuario Gallego de Filologia*, revista da Universidade de Santiago e "Algumas considerações sobre A Escola do Paraíso de José Rodrigues Miguéis" no volume XI de *Arquivos do Centro Cultural Português* da Fundação Calouste Gulbenkian em Paris. Tem em publicação a segunda parte da sua tese e um artigo de crítica literária sobre "Alguns aspectos temáticos e formais de O Mestre de Ana Hatherly".
- 
- 1 Camões, L. de. *Rimas*. Texto estabelecido e prefaciado por Álvaro Júlio da Costa Pimpão. Atlântida Ed. Coimbra, 1973, pág. 139.
- 
- 2 Sena, J. de. *Os sonetos de Camões e o soneto quinhentista peninsular*. Portugália Ed. Lisboa, 1969, págs. 43 e segs.
- 
- 3 Embora empreguem para marcar a acentuação rítmica a forma de pés clássicos, fazemo-lo, simplesmente, por pensar que é visualmente o mais claro para o leitor e não por aplicar o tipo de medição latino larga-breve.
- 
- 4 Sena, J. de ..., págs. 63 e 128
- 
- 5 Lopez-Casanova, A. e Alonso, E. *El análisis estilístico*. Ed. Bello. Valencia, 1975, pág. 15.
- 
- 6 Camões, L. de ..., pág. 170
- 
- 8 Cidade, Hernâni. *Luis de Camões. A. Obra e o Homem*. Arcádia. Lisboa, 1971, pág. 98.

- 
- 9 Alonso, Dámaso. *Góngora y El Polifemo*. Ed. Gredos. Madrid, 1960, pág. 167.
- 
- 10 Camões, L. de..., pág. 157.
- 
- 11 Sena, J. de..., pág. 157.
- 
- 11 Sena, J. de..., pág. 22.
- 
- 12 Sena, J. de..., pág. 27.
- 
- 13 Lopes, O., *Literatura Portuguesa II. História Ilustrada das Grandes Literaturas*. Estudos Cor. Lisboa, 1973, pág. 386-387.