



MARIA MICAELA RAMON MOREIRA

*Universidade do Minho*

## A PRESENÇA DAS CATEGORIAS DO DISCURSO RETÓRICO NA CONSTRUÇÃO DOS SONETOS DE TRADIÇÃO PETRARQUISTA

O soneto de tradição petrarquista é um tipo de composição poética em que tradicionalmente predomina a temática amorosa e de cujo plano textual não consta preferencialmente a imitação de acções alheias, mas antes a expressão lírica da experiência de um emissor em que coincidem as entidades do sujeito do enunciado e da enunciação. Daí resulta que a modalidade discursiva que neles mais abunda, pelo menos a partir das aporções trazidas a este tipo de poema pelos *stilnovistas*, seja a expositivo-argumentativa com função expressiva.

De facto, verifica-se que a maior parte destes poemas serve, antes de mais, à expressão dos próprios sentimentos e vivências da instância enunciadora, sem que com ela interaja qualquer outro actante. No entanto, a afirmação que acabámos de produzir peca por demasiado redutora pois o conhecimento de textos desta natureza obriga-nos a reconhecer que em muitos deles o emissor se dirige a um determinado «destinatário directo» ou «destinatário da enunciação» (que geralmente é a mulher amada, referida quer directamente, quer através de um símile metonímico, mas que pode também ser uma entidade abstracta como sejam o *Amor*, as *Saudades*, a *Fortuna* ou outras de valor equivalente), tendo sempre em mente, explícita ou implicitamente, o leitor

enquanto «destinatário indirecto» ou «destinatário do enunciado» (García Berrio, 1980: 32).

Ainda que tais destinatários sirvam muitas vezes não como verdadeiros interlocutores com os quais o sujeito enunciadador interage verbalmente de uma forma pragmática mas como simples pretextos para a explanação lírica do universo mental e espiritual do «eu», é importante que se recorde que as relações que se estabelecem entre o emissor e o(s) seu(s) destinatário(s) são passíveis de serem inscritas no quadro de uma concepção de retórica enquanto arte da comunicação e da persuasão subjacente às poéticas de Platão e Aristóteles, mas também de Cícero e Quintiliano.

Todos estes autores definem esta disciplina como «the art of communication and persuasion», instituindo-se ela, portanto, como «a moral act far exceeding the mere arrangement of words that all speech necessarily entails» (Kennedy, 1978:1); neste contexto, a atenção dos quatro tratadistas centra-se preferencialmente nas «strategies involving the speaker's characterization and his relationship to an audience» (idem, ibidem), posto que são precisamente as relações que se estabelecem entre os agentes do triângulo enunciativo formado pelo emissor lírico, pela dama-destinatário e pelo leitor-audiência que condicionam e determinam a comunicação dos pensamentos e dos sentimentos expostos em cada soneto; estes, ao conformarem-se como um género lírico específico<sup>1</sup>, accionam um conjunto de normas e de convenções retórico-estilísticas, semânticas e pragmáticas que contribuem para configurar o «horizonte de expectativas» quer dos leitores coetâneos, quer dos cronologicamente distantes, orientando-os na leitura e compreensão dos textos (Aguar e Silva, 1986: 384).

Para a compreensão de textos desta natureza importa, pois, a detecção dos processos que permitem proceder a uma caracterização do sujeito enunciadador bem como das relações que este mantém com uma audiência directa ou indirecta. Como postula Dominique Maingueneau, «le texte n'est pas destiné à être contemplé, il est énonciation tendue vers un coénonciateur qu'il faut mobiliser pour le faire adhérer "physiquement" à un certain univers de sens.» (Maingueneau, 1993: 137).

---

<sup>1</sup> Consideramos, com Claudio Guillén (1985:16) que «durante el Renacimiento el soneto amoroso, o ciclo de sonetos amorosos, de seguro llega a ser un género», na medida em que os elementos formais não constituem de forma alguma o único critério identificativo deste tipo de composição, nem por si sós o critério essencial. Para que tal identificação seja possível, é necessário que se verifique uma articulação perfeita entre os esquemas formais e as estruturas do conteúdo.

Ora esta «mobilização» é conseguida essencialmente por meio da activação de certas normas de natureza retórica que se reportam a determinados princípios discursivos que Kennedy designa como «principles govern the structure (*dispositio*) and the style (*elocutio*) of the literary text» (Kennedy, 1978: 3). Na verdade, ao soneto estiveram desde o seu surgimento associadas certas funções retóricas cuja importância aumentou com o decorrer do percurso evolutivo destes poemas. Por isso, referindo-se explicitamente aos sonetos de tradição petrarquista, afirma Gary J. Brown: «the Renaissance poet or preceptist who considered the sonnet necessarily found his attitudes framed by the designs and functions of rhetoric.» (Brown, 1976: 32).

Durante o Classicismo Renascentista e o Maneirismo, na verdade, abundaram as poéticas retóricas que acentuavam a ideia de «efeito» e a utilização de processos retóricos. Ao longo desse período, textos de todos os géneros foram produzidos segundo as regras dessas mesmas poéticas retóricas. Logo, se utilizarmos as categorias retóricas para interpretarmos estes textos, contribuímos para o esclarecimento da sua organização formal intencional; desse modo, textos que foram concebidos sob a imposição de formas de pensamento e de expressão normativas, tornam-se nos acessíveis por meio da mediação de uma hermenêutica histórica (Plett, *in* Kibédi Varga, 1981: 97/99).

Em consequência do que acaba de ser afirmado, convém ter presente que quando nos referimos à importância assumida pela retórica na criação de textos líricos da natureza dos sonetos, não nos reportamos apenas, como já foi dito, à relevância que lhe pode ser outorgada enquanto arte de embelezamento e ornamentação do estilo; a influência da retórica na lírica amorosa de raiz petrarquista vai muito mais além, afectando a própria substância do soneto e, conseqüentemente, condicionando o «tom» escolhido pelo sujeito emissor para se dirigir à audiência que elege como destinatário dos seus versos. De facto, citando Brown, constata-se que «the major categories of rhetoric — epideitic (to praise or blame), deliberative (to exhort or dissuade), and judicial (to accuse or defend) — circumscribe many of the Renaissance poet's intentions for the lyric in general and the sonnet in particular» (Brown, 1976: 33).

As produções literárias dos sonetistas portugueses do século XVI estão peçadas de textos que poderiam servir de comprovante prático de que as três categorias do discurso retórico enunciadas por Brown governam muito frequentemente os seus processos de construção.



Por razões que se prendem com os condicionalismos inerentes aos requisitos exigidos por um texto que, como este, se destina a ser lido, não nos alongaremos nessa exemplificação. Deter-nos-emos, por isso, nos sonetos camonianos que têm por *incipit* os versos «*Enquanto quis Fortuna que tivesse*» e «*Eu cantarei de amor tão docemente*».

Estes textos integram a categoria de sonetos denominados **sonetos-prólogo**, os quais procedem directamente de Petrarca, embora para a sua configuração característica tenha contribuído o influxo de um vasto séquito de poetas petrarquistas. Qualquer **soneto-prólogo** cumpre as funções introdutórias próprias do *exordium* retórico, isto é, funciona como um prefácio ou proémio no qual se encontram as informações básicas atinentes ao conjunto da obra, como se de um programa geral resumido se tratasse. Os dados e propostas contidos nesta espécie de antecâmara textual pormenorizam-se, ampliam-se e/ou matizam-se nos poemas que se lhe seguem.

Porque nos parece inequívoco o conteúdo de teor explicativo e programático dos dois sonetos em questão, deter-nos-emos na sua análise com o intuito de pôr em evidência as implicações que deles decorrem para o conjunto dos textos subsequentes.

Ainda que do ponto de vista tipográfico não seja dado nenhum relevo particular a estes textos (ao contrário do que sucede na obra de outros autores, estes sonetos não surgem destacados, nem são antecedidos de nenhum título), eles coadunam-se nitidamente às normas dos **sonetos-prólogo**<sup>2</sup>.

Em relação à primeira composição seleccionada, pode dizer-se que em «*Enquanto quis Fortuna que tivesse*» se encontra grande parte dos requisitos típicos do soneto-prólogo, como sejam, a dissociação entre o momento presente da escrita e o momento pretérito sobre o qual incide a reflexão do poeta; a invocação ao leitor patente em posição axial do texto, isto é, no início dos tercetos; a apresentação do conteúdo temático poetizado como provindo directamente da experiência empírica factualmente vivenciada e, finalmente, o desejo de estabelecer uma relação estreita com o receptor a quem o autor se propõe como modelo.

Resulta notório que este soneto se afirma retoricamente como um soneto escrito com posteridade em relação aos poemas de assunto amo-

---

<sup>2</sup> Cf. a este propósito Juan Manuel Rozas (1964), «*Petrarca y Ausias March en los soneto-prólogo amorosos del siglo de oro*» in *Homenajes. Estudios de Filología Española*, I, pp. 57-75.

roso que se encarrega de encabeçar — a abundância de verbos nos pretérito perfeito e imperfeito, quer do indicativo, quer do conjuntivo, nas quadras (*quis, fez, escureceu; tivesse, escrevesse, desse, dissesse*), não no-lo permite pôr em causa. Ele surge, assim, como uma explicação possibilitada pela clareza que o correr do tempo traz aos factos do percurso evolutivo tanto do sujeito lírico, como das suas produções estéticas.

Nesse percurso evolutivo destacam-se com nitidez duas fases cujas fronteiras são delimitadas sintacticamente pelo recurso à oração adverbativa encimada pela conjunção *porém*: a primeira quadra corresponde à fase em que a existência do emissor lírico era dominada por um sentimento de *esperança* e *contentamento* que se traduzia na produção de textos em que os efeitos do amor entendido como *um suave pensamento* são enumerados; na segunda, por acção zelosa do *Amor*, o *contentamento* transforma-se em *tormento*, o que acarreta como consequência a alteração da temática dos textos produzidos que passam a reflectir o desgano e desilusão do sujeito lírico em relação ao amor e à vida.

Os tercetos, ao contrário das quadras, não se reportam já ao passado vivido, mas adquirem um carácter projectivo em relação ao destinatário dos versos contidos no *breve livro* do poeta. Como tal, predominam neste momento do texto os verbos no futuro (*lerdes, tiverdes, tereis*). O jogo temporal que assim se institui entre o passado (tempo da produção/escrita) e o futuro (tempo da recepção/leitura) é marcado por duas conjunções subordinativas temporais — *Enquanto* e *quando* —, que funcionam como eixos cronológicos sobre que se alicerça o soneto camoniano.

Nesta segunda parte do poema fica além do mais clara a intenção retórica perseguida pelo sujeito enunciador: ao dirigir-se a uma audiência constituída por todos aqueles que possam estar *sujeitos/a diversas vontades* do Amor, ele adopta um discurso que se inscreve nitidamente no *genus deliberativum*, uma vez que assume uma função de conselheiro perante essa mesma audiência, o que está aliás em conformidade com o quadro de expectativas que é lícito traçar para um soneto que integre esta subcategoria temática; paralelamente, o sujeito lírico define-se a si próprio como portador de um *ethos*<sup>3</sup> forte, isto é, como detentor

---

<sup>3</sup> Tomamos o termo tal como aparece definido por Dominique Maingueneau: «La rhétorique antique entendait par *ethos* les propriétés que se confèrent implicitement les orateurs à travers leur manière de dire: non pas ce qu'ils disent explicitement sur eux-mêmes mais *la personnalité qu'ils montrent à travers leur façon de s'exprimer*.» (MAINGUENEAU, 1993: 137)

de um elevado grau de credibilidade perante a audiência, clarificando assim desde logo a relação que se propõe manter com o destinatário do enunciado. Ao advertir o leitor dos seus textos de que «*segundo o amor tiverdes,/tereis o entendimento de meus versos!*», o sujeito lírico impõe-lhe uma atitude hermenêutica que modernamente diríamos filiar-se no paradigma do leitor cooperativo, o qual, para bem inteligir a mensagem que lhe vai ser transmitida, deverá não só possuir competência linguístico-literária apropriada, mas sobretudo algo que se poderia designar como uma espécie de «competência vivencial» idêntica à do emissor, uma vez que a compreensão dos seus versos (ditados pela experiência amorosa directamente vivida) far-se-á só e unicamente na proporção do acervo de conhecimento vital do amor manifestado pelo receptor.

À luz dos conhecimentos que hoje possuímos, diríamos que neste soneto se prevê o tipo de *leitor-modelo* (Eco, 1979) do conjunto dos poemas amorosos, organizando á estratégia textual de forma a construí-lo, o que, para todos os efeitos, reforça o seu carácter de prólogo.

O carácter proemial do soneto «*Eu cantarei de Amor tão docemente*» foi igualmente de há muito notado. A ele se refere Faria e Sousa dizendo que «(...) el soneto I. fue proposition en general hablando con el Auditorio; este lo es en particular de los efectos que resultarán de su canto, y de qual sea el sugeto del con quien empieça a hablar.» (Faria e Sousa, 1972:5).

Na continuação do comentário que faz ao poema, Faria e Sousa apresta-se a tornar saliente a sua filiação genealógica, apontando-lhe como modelo o soneto de Petrarca — «*Io cantarei d'amor sí novamente*». As afinidades que existem entre os dois textos são de facto evidentes, apesar de, como observou Hernâni Cidade, não excederem a primeira quadra<sup>4</sup>. De facto, é a primeira quadra tanto do texto camoniano como do petrarquiano que encerra as linhas mestras do projecto poético do «*eu*» lírico, enunciado em termos projectivos como decorre do emprego dos verbos no futuro simples em ambos os textos («*cantarei*», no que diz

---

<sup>4</sup> Cf. CIDADE, 1992: 122/123: «O próprio soneto em que formula o seu programa (...) foi feito à imitação do de Petrarca: (...) A imitação, porém, não vai além desta primeira quadra, em Camões mais artisticamente construída, em Petrarca com mais vigorosa expressão. Nestas restantes estrofes, segue o lusitano via diversa. Enquanto o mestre se detém na ideia de comovedor (sic) de amor aquela que ama, o seu discípulo enuncia os vários temas que o amor sugere e, relativamente à mulher, não é o desejo de comovê-la que exprime, mas a certeza de que, para lhe cantar o gesto, lhe falta *saber, engenho e arte*.»



respeito ao primeiro; «cantarei», «trarrei» e «reccenderei» no que tange o segundo).

Porém, mesmo nestes primeiros versos que seguem mais fielmente o modelo, a especificidade do texto de Camões em relação a ele não pode ser escamoteada: Camões dedica o dobro do espaço textual à especificação das características do seu canto (enquanto Petrarca ressalta apenas o carácter de novidade da sua poesia, o lírico português procura caracterizá-la em termos semânticos — «tão docemente» — e sintácticos — «por uns termos em si tão concertados» —) e condensa as duas hipérbolles petrarquianas numa única de idêntica grandeza («dous mil acidentés namorados» substituem os «mille sospiri» e «mille alti desiri»), como ainda desloca o epicentro dos fenómenos provocados pelo seu canto do domínio do racional («raccenderei ne la gelata mente») para a esfera do emocional («faça sentir ao peito que não sente»).

Desta quadra em diante, a criatividade do poeta português leva-o a pôr de parte o texto do mestre e a seguir via diferente, concentrando-se em apresentar metodicamente o seu projecto de escrita. O sujeito enunciador propõe-se, pois, cantar o amor (seja de forma concertada e doce — primeira quadra —, seja enquanto sentimento que provoca emoções contraditórias — segunda quadra —), o brando e suportável sofrimento amoroso (primeiro terceto) e a dama (segundo terceto), apesar de, para o tratamento deste último motivo de enunciação lírica, se confessar incapaz em virtude da escassez de conhecimento, inspiração e talento. É preciso que se diga, contudo, que a modéstia assim evidenciada se inscreve na tradição prologal herdada da retórica da Idade Média de acordo com a qual, no intróito das obras, deveria estar contido, entre outros tópicos, o do pedido de desculpas pela impreparação para tratar condignamente o tema escolhido, procedendo-se dessa forma à *captatio benevolentiae*<sup>5</sup> que mais não é que uma outra forma de clarificar a relação que o sujeito enunciador pretende manter com a audiência.

A característica que mais sobressai na construção deste soneto talvez seja a associação estreita entre as temáticas do Amor e do elogio da dama. Se na primeira parte, correspondente às quadras, estão citados em enumeração plurimembre os efeitos contraditórios suscitados pelo

---

<sup>5</sup> Veja-se o que a este propósito sustenta Prieto, ainda que com relação ao soneto inaugural do *Canzoniere* de Petrarca: «Este soneto evidencia el recuerdo de las introducciones medievales que enunciaban el argumento, se pedían excusas por la falta de fuerzas para tratar el tema en su grandeza, y se esperaba que otros alcanzaran mas éxito. Es decir, estamos con un soneto que participa del *exordium* o *prologus* que recomendaban las normas de la retórica medieval (...)» (PRIETO, 1984: 102)

sentimento amoroso<sup>6</sup>, na segunda, composta pelos tercetos, é apresentada a dama no papel de destinatário do encómio que o sujeito enunciador apresenta. De um modo geral, as regras subjacentes à poesia de cariz amoroso postulam precisamente a necessidade da existência de um ser amado — neste caso a mulher —, o qual funciona como causa e fim da exposição dos sentimentos que brotam do Amor. Isso explica que, neste texto, o sujeito lírico se dirija não ao leitor, mas à dama, através da apóstrofe presente no primeiro terceto, em que é afirmado que a «Senhora» se constituirá também em objecto de escrita e, mais que isso, condicionará a direcção tomada pelos próprios textos enquanto principal destinatário directo ou destinatário da enunciação desses mesmos textos. Para além do que acaba de ser referido, esta co-fusão das temáticas do Amor e do elogio da dama determina que os *genera* eleitos sejam desta feita o epidíctico (que permite sobretudo enaltecer as qualidades da dama) e o judicial (que abre a possibilidade a que o sujeito enunciador desfie o rol de queixas motivadas pelo «*desprezo honesto/de vossa vista branda e rigorosa*»).

Os comentários que acabam de ser tecidos tornam manifesto que estes dois sonetos têm a uni-los vinculações funcionais claras. Apesar das diferenças que entre eles se verificam, ambos assumem funções idênticas, isto é, entendidos como um conjunto, eles condensam em si informações a partir das quais é possível intuir os traços gerais que os restantes sonetos amorosos de Camões patenteiam. Entre essas informações contam-se como particularmente importantes aquelas que apresentam o argumento ou motivo conceptual principal que o poeta se propõe desenvolver nos seus textos: o *Amor*; delineiam as coordenadas temporais do discurso que oscilará entre o futuro e a recordação de um passado liricamente presentificado; indicam os actantes fundamentais do referido discurso — o «*eu*», a dama e o leitor; apontam os condicionalismos inerentes à participação deste último; e, finalmente, assinalam as atitudes genéricas do «*eu*» face às suas produções poéticas, atitudes essas que vão desde a evocativa e palinódica até à confessional e à encomiástica e que se tornam nítidas em textos em que cada um dos *genera* retóricos referenciados assume um papel preponderante, isoladamente considerado ou em conjugação com algum dos outros.

---

<sup>6</sup> Este tipo particular de construção sintáctica está certamente na base da recomendação que Leodegário de Azevedo Filho faz para que se «observe[-se] o tom nitidamente maneirista no segundo quarteto.» (AZEVEDO FILHO, 1987: 337)



## Bibliografia

### A

CAMÕES, Luís de (1994), *Rimas*, estabelecimento do texto e prefácio de Álvaro J. da Costa Pimpão, Coimbra: Almedina.

### B

BROWN, Gary J. (1976), «*Rhetoric in the Sonnet of Praise*» in *Journal of Hispanic Philology*, I, pp. 31-50.

ECO, Umberto (1979), *Leitura do Texto Literário — Lector in Fabula — A cooperação interpretativa nos textos literários*, Lisboa: Editorial Presença.

FILHO, Leodegário A. de Azevedo (1987), *Lírica de Camões — 2. Sonetos — Tomos I e II*, Lisboa: I.N.C.M.

GARCÍA BERRIO, Antonio (1980), «*Construcción Textual en los Sonetos de Lope de Vega: Tipología del Macrocomponente Sintáctico*» in *Revista de Filología Española*, Tomo LX, Madrid: Instituto «Miguel de Cervantes», pp. 23-157.

GUILLÉN, Claudio (1985), *Entre lo Uno y lo Diverso — Introducción a la Literatura Comparada*, Barcelona: Editorial Crítica.

KENNEDY, William J. (1978), *Rhetorical Norms in Renaissance Literature*, New Haven-London: Yale University Press.

KIBÉDI VARGA, Antonio (1981), *Teoria da Literatura*, Lisboa: Editorial Presença.

MAINGUENEAU, Dominique (1993), *Le Contexte de l'oeuvre littéraire. Énonciation, écrivain, société*, Paris: Dunod.

PRIETO, António (1984), «*El "cancionero petrarquista" de Garcilaso*» in *DICENDA — Cuadernos de Filología Hispánica 3*, Madrid: Facultad de Filología da Universidad Complutense de Madrid.

ROZAS, Juan Manuel (1964), «*Petrarca y Ausias March en los soneto-prólogo amorosos del siglo de oro*» in *Homenajes. Estudios de Filología Española*, I, pp. 57-75.

SILVA, Vítor Manuel de Aguiar e (1986), *Teoria da Literatura*, Coimbra: Almedina.

SOUSA, Manuel de Faria e (1972), *Rimas Varias de Luis de Camões* (edição comemorativa), Lisboa: I.N.C.M.