

CONSIDERAÇÕES SOBRE AS REDONDILHAS CAMONIANAS

CONSIDERATIONS ON CAMONIAN REDONDILHAS

Marina Machado Rodrigues¹
(UFF/UERJ/ABRAFIL)

RESUMO

O estudo em questão visa à análise estrutural das redondilhas camonianas, pertencentes ao *corpus minimum*. À métrica medieval do redondilho, Camões incorpora temas e motivos cortesês, de acordo com os cânones petrarquistas que regem a poesia do século XVI, acrescentando à forma de cariz popular a elegância áulica.

ABSTRACT

The study in question aims at the structural analysis of Camonian redondilhas, belonging to the corpus minimum. In the medieval metropolis of the redondillo, Camões incorporates courteous themes, according to the petrarchist canons that govern poetry of the 16th century, adding aulic elegance to the popular form.

PALAVRAS-CHAVE

Crítica textual; lírica de Camões; redondilhas

O redondilho é metro engendrado na lírica trovadoresca. Típico da poesia popular, apresenta-se sob duas formas: em versos de arte maior ou em heptassílabos. Integra a tradição da chamada medida velha, e, sob a denominação geral de redondilhas, comporta cantigas, vilancetes, cartas, esparsas, estâncias, endechas, trovas, e epigramas, de acordo com a terminologia encontrada, quer nos cancioneiros, quer na tradição impressa quinhentista. No *Cancioneiro Geral*, de Garcia de Resende, as formas e a

¹ Marina Machado Rodrigues é pós-doutora pela Universidade de Coimbra; Professora Adjunta de Crítica Textual da UFF; Professora Adjunta de Literatura Portuguesa da UERJ (aposentada) e Membro efetivo da Academia Brasileira de Filologia. Seu objeto de estudo é a lírica de Camões, tema de sua dissertação de mestrado e de tese de doutoramento. É autora de *Camões e os poetas do século XVI*.

métrica ganharam celebridade, notadamente nas penas de Álvaro de Brito e de Bernardim Ribeiro, poetas que, dentre outros, nos legaram algumas das mais memoráveis páginas de toda a literatura portuguesa.

Ao longo do séc. XVI e seguintes, as redondilhas seguiram livre curso, *pari passu* com a poesia culta de ascendência petrarquista e com as formas e modelos oriundos da literatura greco-latina. Em Portugal, à exceção de Antônio Ferreira, todos os grandes poetas foram adeptos da tradição peninsular, adaptando-os, entretanto, aos temas e motivos inerentes ao maneirismo.

Na segunda metade do séc. XV, os velhos processos, como as *coblas unissonans*, a arte de macho e fêmea, o dobre, o mozdobre e o leixa-pren cediam prestígio aos jogos conceituais, ao retorno às formas clássicas e às tendências da poesia italianizante, que denunciavam a forte influência do código petrarquesco em Portugal. Ainda assim, alguns dos artificios poéticos da poesia pré-clássica foram atualizados no século XVI por quase todos os poetas. As *cobla unissonans* engenhosamente empregadas por Camões, exibem-se, por exemplo, na canção “Tão suave, tão fresca e tão fermosa”, de matriz arnautiana², cujo esquema rimático bastante complexo consiste na construção de duas rimas internas incidentes sobre os ictos das 2ª e 4ª sílabas, respectivamente no 4º e 6º verso de cada estrofe. Bem assim, a arte de macho e fêmea - cuja variação gramatical propõe a alternância regular de formas masculinas e femininas dos mesmos termos - recurso recorrente na lírica do *Cancioneiro Geral*, como se constata na cantiga de Álvaro de Brito:

Vive mais morto que *vivo*
o livre que se *cativa*
ledo forro sempre *viva*
quem se livra de *cativo*.

.....

ou

sendo contra si *esquivo*
contra si todos *esquiva*³⁴

Também o Cancioneiro de Baena atesta tal expediente, como ensina Spina⁵

Álvaro, señor bendito,
Leal persona bendita,

² A estrutura da canção à maneira provençal pode ser vista em Arnaut Daniel, Grotto, Bembo e Petrarca, neste, na canção “Verdi panni sanguigni oscure o persi” - que teria servido de modelo a Camões.

³ PEREIRA FILHO, 1974, p.109.

⁴ RESENDE, 1973, tomo I, p.237

⁵ Apud SPINA, 1971, p.109.

Non vos pess que rrepita
Algo que yo aqui rrepito
Mas guardat me del maldito,
Lengua susia, vil, maldita.

Igualmente manifesta-se em textos de Camões e de Bernardes, agora a serviço do jogo de palavras que caracteriza a estética maneirista. Nesta, entretanto, subverte-se o regime, que já não mantém a exata correspondência entre os termos: valendo-se da homonímia, permite alargar significativamente os sentidos, despertando o prazer estético pela via do ludismo:

Aquela *cativa*,
que me tem *cativo*,
porque nela *vivo*,
Já não quer que *viva*.

.....

Esta é a *cativa*
que me tem *cativo*,
e pois nela *vivo*,
é força que *viva*.⁶

Camões

ou

Quem haverá que não *moura*
Por esta Moura que *mouro*,
Se nos seus cabelos *douro*
O Sol se prende, e se *doura*?⁷

Diogo Bernardes

Celso Cunha relaciona tal técnica ao artifício poético do *mozdobre*, comum nas cantigas dos trovadores galego-portugueses.

Entre os séculos XVI e XX, foram atribuídas a Camões pela tradição impressa 164 composições em versos de redondilha, com ou sem respaldo documental. No século XVI, na primeira edição da lírica, de 1595, figuram 79 textos; a segunda acrescentou mais 17, todos provindos do Manuscrito Apenso, uma vez que o editor recusou três. No século XVII, Domingos Fernandes (1616) anexou 17 textos e Álvares da Cunha (1668) outros

⁶ AZEVEDO FILHO, 1984, p. 121.

⁷ BERNARDES, 1597, f.121v.

12. No século XIX, valendo-se dos “Cadernos inéditos de Faria e Sousa”, o Visconde de Juromenha incorporou 33 textos, já que o comentador espanhol não chegou a publicá-los em sua edição póstuma da lírica (1685-89). Teófilo Braga contribuiu para a expansão do *corpus* com mais 8 em suas duas edições (1873-74 e 1880). E ainda, no século passado, Henrique Lopes de Mendonça incluiu o texto “Para homem tão honrado”, no *Boletim da 2ª Classe da Academia das Ciências de Lisboa*, (1915).

O labor filológico de Carolina Michaëlis de Vasconcelos e Wilhelm Storck, no final do século XIX e início do século XX, demonstrou a evidente necessidade de se reduzir o *corpus* camoniano, hipertrofiado por quatro séculos. Esta tendência foi seguida pelos principais editores modernos, que instituíram, com mais ou menos critério, parâmetros para excluir os textos apócrifos de suas recolhas. A edição de 1932, de José Maria Rodrigues e Afonso Lopes Vieira, eliminou 37, publicando 127. A de Costa Pimpão (1944) exibiu 114, cortando, portanto, 50 textos; Hernâni Cidade (1946) editou 125, excluindo menos do que seu antecessor. Salgado Júnior (1963) reproduziu 133, mais do que a edição de 32; e, finalmente, Maria de Lurdes Saraiva (1980-81) reuniu 160 textos, separando, contudo, os autênticos dos apócrifos, estes publicados em apêndice.

De acordo com os critérios adotados pela Nova Escola Camoniana Brasileira, somente 39 composições em versos de redondilha pertencem ao *corpus minimum*, por atenderem os requisitos do duplo testemunho quinhentista incontroverso. Os poemas não contestados carecem de prova suficiente, aguardando que novos documentos os ratifiquem. Nosso estudo tem como ponto de partida os textos do *corpus minimum*⁸.

As redondilhas camonianas dividem-se em dois grandes grupos: poemas com mote e sem mote. No primeiro, incluem-se o vilancete, a cantiga e a glosa; no segundo, a trova, a esparsa, o romance, o epigrama, a carta, etc.

De acordo com o Marquês de Santillana, autor da primeira metade no século XV, o *vilancico* ou vilancete exibia um refrão rústico e/ou versava sobre um tema rústico. Mas, na segunda metade do século, convencionou-se que, independentemente do tema, os vilancetes deviam apresentar motes de 1 a 3 versos, admitindo, além de composições de índole popular e rústica, temas cortesês. O número de coplas era variável, bem assim o número de versos do refrão. Contudo, no *Cancioneiro Geral*, percebe-se ainda certa imprecisão por parte de muitos autores, que denominavam vilancetes a composições com motes de 4 ou 5 versos, característicos da cantiga.

⁸ Cf. AZEVEDO FILHO, 1985.

O *mote*, motivo prévio sobre o qual se organizavam as estrofes do poema, tanto podia recorrer a um *cantar velho*, originando-se da poesia popular, ou servir ao desafio cortês, na hipótese de mote alheio ou próprio. No grupo dos poemas com mote, encontram-se 13 vilancetes e 11 cantigas. No segundo, sem mote, 15 composições, distribuídas do seguinte modo:

1.1 Vilancete

1.1.1. Mote de 1 verso

Mas porém a que cuidados
Minh'alma lembrai-vos dela
Vós teneis mi corazón

1.1.2. Mote de 2 versos

Amores de ùa casada
Perdigão perdeu a pena
De dentro tengo mi mal
Saudade minha
Sem vós e com meu cuidado/Amor cuja providência

1.1.3. Mote de 3 versos

A morte pois que sou vosso
Dessa doença em que ardeis
Há um bem que chega e foge
Se Helena apartar
Senhora pois me chamais (Var. TT: Pois Senhora me chamais)

1.2 Cantiga

Campos bem-aventurados
Deu Senhora por sentença
De vuestros ojos centellas
Falso cavaleiro ingrato
Justa fué mi perdición
Menina fermosa
Menina fermosa e crua
Triste vida se me ordena
Venceo-me amor não o nego
Verdes são as hortas
Verdes são os campos

2. Redondilhas sem mote

2.1. Carta

Dama de ilustre valor
Querendo escrever um dia

2.2 Disparate

Este mundo es el camino

2.3. Endecha

Aquela cativa

2.4. Esparsa

Os bons vi sempre passar
Quem no mundo quiser ser
Sem olhos vi o mal claro
Se n'alma e no pensamento

2.5 Estância

Olhai que dura sentença
Sobre os rios que vão

2.6. Trovas

Quando me quer enganar
Se não quereis padecer
Senhora se eu alcançasse
Peço-vos que me digais
Se derivais da verdade

Os vilancetes camonianos, com motes de 1 a 3 versos e glosas com 7 ou 10 versos, revelam uma perfeita adaptação da redondilha à elegância áulica. A sutileza e sofisticação empregadas nas formas consideradas cultas - quer provenientes da poesia clássica, quer oriundas da poesia italianizante – empregava-as o Poeta nas composições pertencentes à chamada medida velha. O talento e a destreza da paráfrase ao motivo proposto eram os parâmetros usados para se ajuizar a qualidade das voltas, ainda mais quando se tratava de mote alheio, como o que lhe foi enviado por D. Francisca de Aragão, camareira da rainha D. Catarina, sobre o mote “Mas, porém, a que cuidados?”. Criou Camões três entendimentos, compondo para cada qual uma glosa de 10 versos. Como se sabe, o propósito da dama era especular sobre as preocupações que atormentavam o Poeta em dado momento: se eram de índole política, amorosa ou de outra qualquer natureza. Sem responder categoricamente à pergunta e de forma extremamente elegante, pediu-lhe que

escolhesse dentre elas a que melhor lhe conviesse. Aqui, a ambiguidade do discurso poético serviu para camuflar seus verdadeiros sentimentos, atestando ainda no trato, à maneira cortês, a importância de que gozava a poesia nos círculos letrados.

Sobre a estrutura dos vilancetes, pode-se afirmar que Camões adotou fórmulas variadíssimas nas voltas: ora repetia uma palavra em rima por estrofe, ora invertia as palavras em rima do mote, como em “Dessa doença em que ardeis”, com mezinha/minha (mote) e minha/mezinha na volta, como se vê a seguir:

Dessa doença em que ardeis
eu fora vossa mezinha
só com vós serdes a minha.

É muito pera notar
cura tão bem acertada
que pudésseis ser curada
somente com me curar.
Se quereis dama trocar,
ambos temos a mezinha
eu a vossa e vós a minha.

Olhai que não quer Amor,
Para ficardes em jogo,
que só apagueis o fogo,
senão com meu que é maior:
eu cá sinto vossa dor
se vós sentis lá a minha,
dai e tomai a mezinha.

Por vezes, repetia um verso inteiro do mote, como em “Verdes são os campos”, em que o último de cada estrofe repete o último do mote: Verdes são os campos/da cor do limão: / assi são os olhos / do meu coração; ora dois; ainda, dois em duas estrofes, mas não em todas; ou construindo uma paráfrase sobre o último verso do mote, como no vilancete “Há um bem que chega e foge”:

Há um bem que chega e foge
e chama-se este bem tal
ter bem pera sentir mal.

Quem sempre viveo num ser
inda que seja em pobreza
não vio o bem da riqueza,

nem o mal de empobrecer
não ganhou pera perder,
mas ganhou com vida igual
não ter bem, nem sentir mal.⁹

Esta irregularidade corrobora a assertiva de que a superação dos modelos era o desafio mais fundamental que os poetas se impunham, superando inclusive a si próprios.

A cantiga, poema de forma fixa, possuiu mote de 4 ou 5 versos, mas costuma ser mais curta, admitindo normalmente uma estrofe e, mais raramente, duas ou três. Como ensina Spina¹⁰, trata-se de uma forma essencialmente cortês e erudita, destinada quase que exclusivamente a temas amorosos, observando ainda que, “a restrição a uma estância única explica-se por seu caráter refinado que, concentrando o tema em poucos versos, dificulta a compreensão óbvia e exige do leitor um exercício mental mais acurado”.

Nas 11 cantigas de autoria camoniana, há somente uma de estrofe única: “Venceo-me amor não o nego”. As demais comportam de 2 a 5 estrofes, com 7, 8 (4+4) ou 10 (5+5) versos cada.

De acordo com o cânone, as cantigas dividem-se em perfeitas e imperfeitas. No primeiro caso, há três possibilidades: a) o poeta repete nas voltas o esquema rimático do mote (abab/abab); b) quando retoma uma ou todas as palavras-rimas do mote; c) quando repete um verso do refrão. Serão imperfeitas quando as voltas não se reportarem ao refrão. Não há qualquer cantiga imperfeita em nosso *corpus*. Os recursos mais utilizados são a repetição da última palavra em rima do refrão no último verso de cada volta, com exceção de “Menina formosa” em que a palavra *bem*, por força da expressividade, aparece no fim do 6^a verso, alternando com *tem* na última posição; e, preferencialmente, a repetição do último verso do refrão no último de cada volta, procedimento próprio da glosa. O recurso à paráfrase é minoritário entre as cantigas.

Os poemas sem mote compreendem a trova, formada de duas ou mais estrofes; a esparsa, de ascendência provençal - composição de uma única estrofe, que compreende 8 a 16 versos - largamente cultivada em Portugal e na Espanha na segunda metade do séc. XV; a estância, de forma variável; a carta; e a endecha. As trovas e as esparsas mantêm a forma canônica. Estância é denominação genérica, que pode abranger poemas com um número indeterminado de estrofes e igualmente de versos. A propósito da endecha, contudo, esclarece Antônio Houaiss tratar-se de “composição poética sobre assunto

⁹ Texto estabelecido pela autora.

¹⁰ SPINA, 1971, p.112.

melancólico, formada de estâncias de quatro versos de cinco sílabas” (Dicionário Houaiss). A única endecha incluída no *corpus* é “Aquela cativa”, constituída por 10 estrofes de 4 versos, cujo tema é o enamoramento de um senhor por sua escrava. O texto é extremamente inovador, inaugurando o antipetrarquismo na lírica camoniana. Ao desautorizar o senso comum - instaurado pela longa tradição petrarquista que consagrou como valor universal de beleza da mulher de pele e olhos claros – o Poeta elege uma mulher negra de olhos e cabelos negros como novo padrão de beleza. Contraria ainda a temática maneirista de interdição da felicidade, uma vez que no poema não há sinal de impossibilidade ou conflito e muito menos de melancolia, sentimento recorrente na lírica de Camões e na poética do tempo.

A propósito das redondilhas camonianas, acredita Georges Le Gentil¹¹ que (1969, p.134):

(...) de um gênero já gasto à força de ser repisado, Camões soube tirar novos efeitos. Ele sente melhor do que todos os seus contemporâneos, sem dúvida, porque possui uma intuição artística mais delicada e porque lidou mais com o povo, o que subsiste de poesia latente e fundamentalmente nacional no folclore. Faz com que se lhe perdoe o precioso porque permanece espirituoso e desvolto. Numa sociedade dominada pelo bom tom, ousa ser ele mesmo e falar das suas próprias fraquezas com um misto picante de cinismo e de bom humor.

O preciosismo - que não se confunde com artificialismo na poesia camoniana - serve ao jogo de ideias, presentificado nas antíteses, nos jogos de palavras, na espirituosidade dos conceitos, conferindo aos textos elegância e sofisticação, próprias da estética maneirista.

Em versos de redondilhas, o Poeta tanto se utiliza da poesia de circunstância - como se vê na esparsa: “Quem no mundo quiser ser”, em que o eu-lírico em tom prosaico cobra de um fidalgo a promessa que lhe fora feita – até à reflexão filosófico-moral de “Sobre os rios que vão”, em que se corporifica o contraste entre o vício e a virtude em Babilônia e Sião ao longo de 365 versos.

Também podem expressar o ambiente bucólico, característico das églogas, como em “Verdes são os campos”, em que um pastor dialoga com a natureza e as ovelhas, cantando:

.....
Gado, que pasceis,
co contentamento

¹¹ Georges Le Gentil. Camões. Trad. José Terra. Lisboa: Portugal, 1969, p. 134

vosso mantimento
não o entendeis;
isso que comeis
não são ervas, não:
são graças dos olhos
do meu coração.

Os olhos verdes da amada emprestam cor e frescura aos campos, mas, ao mesmo tempo, simbolizam a esperança e garantem o mantimento do amor. O tema caro à poesia peninsular, reflete-se também no vilancete “Se Helena apartar”.

O único “disparate” atribuído ao Poeta é “Este mundo es el camino”, uma virulenta crítica aos desmandos das autoridades portuguesas no oriente.

Em “Perdigão perdeu a pena”¹²:

(...) Camões resgata a forma do vilancete e o metro de redondilha, partindo de um cantar velho, mas lançando mão do recurso da homonímia, joga com os diversos significados da palavra pena e de seus cognatos:

Perdigão perdeu a *pena*
.....
Ganha a *pena* do tormento
.....
Vendo-se *depenado*
.....
De puro *penado* morre.

Em relação à forma e à temática das redondilhas, pudemos oferecer uma ligeira ideia das estratégias técnico-compositivas utilizadas pelo Poeta. No que respeita às lições textuais, porém, deparamos com questões de difícil solução. O confronto entre as lições manuscritas e a tradição impressa multissecular nos permitiu constatar verdadeiras barbaridades perpetradas pelos editores do Poeta em todas as épocas. No vilancete *Amores de ãa casada*, por exemplo, sem exceção, a tradição impressa omitiu uma estrofe que só o Manuscrito Juromenha registra. Reproduzimo-la a seguir:

Casada bem vejo eu
que sois alheia e não vossa,
mas quem deste mal se apossa
também é vosso e não seu.
Já que a vós Amor me deu,
dai-me vós algum sinal
de vos pesar de meu mal.

¹² Rodrigues, 2001, p.544.

O resultado mais imediato desta omissão é a falta de conclusão do poema, que explicita a relação de igualdade e impotência de amador e de amada: ambos padecendo do mesmo mal; alheios a si próprios: ela, porque casada, pertence a outro; ele, porque apaixonado, pertence a ela.

A censura religiosa, provavelmente incumbiu-se de mutilar o texto na tradição impressa, por julgá-lo ofensivo à moral. Trata-se de um ataque ostensivo à instituição do casamento, sacramento caro à Igreja Católica.

Também em outras composições pudemos constatar inúmeras variantes textuais entre a tradição impressa e a manuscrita. As discrepâncias, seja por interferência ou ignorância dos copistas e editores, seja por erros claros de leitura, ou ainda por censura preventiva, moral ou religiosa, atestam a necessidade imperiosa de textos críticos da lírica de Camões. Toda a tradição impressa se prendeu à primeira tradição impressa (RH e RI) ou à segunda (Faria e Sousa, 1685). Mas o pretense espírito corretivo de RI, (*Rimas*, 1598), nos textos provenientes do *Manuscrito Apenso*, é evidente, com variantes textuais significativas.

Em face do estado de dispersão em que se encontrava a lírica camoniana já no século XVI, acreditamos que só uma reconstituição responsável dos textos – livres de erros, omissões e substituições, por má consciência, ou não, pode evitar desvios de toda a natureza, permitindo-nos vislumbrar um pouco melhor esse Camões tão maltratado e tão mal lido ao longo dos séculos, no Brasil e em Portugal.

Referências

AZEVEDO FILHO, Leodegário. *Lírica de Camões*. História, metodologia e corpus. Lisboa: Imprensa Nacional- Casa da Moeda, 1985.

_____. *Luís de Camões. Melhores poemas*. Rio de Janeiro: Global, 1984.

_____. *A técnica do verso*. Rio de Janeiro: HP Comunicação Editora, 2009.

CUNHA, Celso. *Estudos de poética trovadoresca*. Rio de Janeiro: INL, 1961.

_____. *Língua e verso*. Rio de Janeiro: Livraria São José, 1963.

LE GENTIL, Georges. *Camões*. Trad. José Terra. Lisboa: Portugália, 1969.

PIMPÃO, Álvaro Júlio da Costa. *Luís de Camões. Rimas*. Texto estabelecido, revisto e prefaciado por. Coimbra: Atlântida, 1973.

RODRIGUES, Marina Machado. “A recorrência da tradição medieval na poesia quinhentista”. In: *Atas do III Encontro Internacional de Estudos Medievais*. Maria do Amparo Tavares Maleval (Org.). Rio de Janeiro: Ágora da Ilha, 2001.

_____. “A nova configuração dos *corpora* camonianos”. In: *Revista da Academia Brasileira de Filologia*. Rio de Janeiro, 1º semestre de 2020.

SAID ALI, M. *Versificação portuguesa*. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1948

SPINA, Segismundo. *Manual de versificação românica medieval*. Rio de Janeiro: Gernasa, 1971.