

UMA MODA PEDE LICENÇA À CORTE E ADENTRA OS SALÕES: O RENASCIMENTO TIRA A POESIA POPULAR IBÉRICA PARA DANÇAR

A NEW STYLE REQUESTS PERMISSION TO THE COURT AND ENTERS THE SALOONS: THE RENAISSANCE ASKS THE POPULAR IBERIAN POETRY TO DANCE

Rafael Hofmeister de Aguiar

Pós-Doutorando em Filologia Galega pela Universidade de Vigo (Galiza/Espanha). Professor e pesquisador do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Rio Grande do Sul - Campus Rolante (Rolante/Brasil). Professor e pesquisador convidado da Universidade de Vigo. (Galiza/Espanha).

E-mail: rafael.aguiar@rolante.ifrs.edu.br

ORCID: <http://orcid.org/0000-0003-0742-081X>

Recebido em: 5 de março de 2020

Aprovado em: 16 de julho de 2020

Sistema de Avaliação: Double Blind Review

RPR | a. 17 | n. 3 | p. 4-24 | set./dez. 2020

DOI: <https://doi.org/10.25112/rpr.v3i0.2254>

RESUMO

Este trabalho, apesar de não tratar diretamente com materiais orais, procura traçar princípios metodológicos para a documentação e análise da apropriação da lírica popular, de caráter eminentemente oral, nos chamados poetas cultos do Renascimento português. Para isso, a partir dos pressupostos de Frenk (2006a, 2006b, 2006c, 2006d), investigo não só o processo histórico de valorização da lírica popular como, também, algumas técnicas de apropriação dessa lírica pelos poetas cultos. Após isso, volto-me para o mote de origem popular *Coifa de beirame/Namorou Joane*, desenvolvido tanto por Camões quanto por Caminha, para enfocar a movência dos versos populares durante o período renascentista, que circulavam nos salões aristocráticos na pena e na voz de diferentes poetas. Por fim, volto-me para a relação oralidade/escrita, além de elencar outras formas de apropriação da lírica popular a partir da pesquisa de Romeralo (1969). Perpassa todo o trabalho, todavia, mesmo que indiretamente, o objetivo de contribuir com instrumentos metodológico-analíticos para a verificação dos vestígios da lírica popular e tradicional na poesia designada como culta. Além dos trabalhos de Frenk e Romeralo, são importantes referenciais teóricos do artigo as contribuições de Lemaire (1987, 1992) e Zumthor (1993, 2010).

Palavras-chave: Lírica popular. Renascimento. Poesia culta. Oralidade. Escrita. Metodologia.

ABSTRACT

In spite of not directly dealing with oral materials, this paper seeks to draw the methodological principles for documentation and analysis of popular lyric appropriation that by nature is oral, on the so called enlightened poets of the Portuguese Renaissance. To that end, beginning with the assumptions of Frenk (2006a, 2006b, 2006c, 2006d) I look into not only the historical process of popular lyric appreciation but also some techniques of appropriation of this lyric by the enlightened poets. After that, I turn to the originally popular theme *Coifa de beirame/Namorou Joane*, developed by Camões and by Caminha to focus on the moving of the popular verses during the Renaissance period, that moved around in the aristocratic saloons of the different poets' feathers and voices. At last, I turn to the oral/written relation, as well as listing other forms of popular lyric appropriation from Romeraldo's research (1969). Even not directly, all along this paper the aim to contribute with methodological-analytical tools to verify the traces of the popular and traditional lyric in the designated enlightened poetry. Besides Frenk and Romeraldo's works, Lemaire (1987, 1992) and Zumthor (1993, 2010) contributions are important theoretical references in this paper.

Keywords: Popular lyric. Renaissance. Enlightened Poetry. Orality. Writing. Methodology.

1 CONSIDERAÇÕES INICIAIS

O presente artigo discute a apropriação da lírica popular pelos poetas cultos do Renascimento português, estando dividido em três partes (sem contar as *Considerações iniciais* e as *Considerações finais*), situadas dentro de um conjunto maior. A primeira aborda o processo histórico de valorização da lírica popular e algumas técnicas de apropriação pelos poetas cultos, que já inicia nas obras de Gil Vicente e no *Cancioneiro geral*, de Garcia Resende, a partir de Frenk (2006a, 2006b, 2006c, 2006d). A segunda analisa um mote popular apropriado tanto por Luís de Camões quanto por Pêro de Andrade Caminha, evidenciando as diferenças nos enfoques dos dois poetas. A terceira, por fim, fala sobre a relação oralidade/escrita e sobre formas de apropriação da lírica popular, tendo por base o trabalho de Romeralo (1969). Apesar de não tratar de materiais orais propriamente ditos, este artigo propõe caminhos metodológicos para a análise dos vestígios da oralidade imanente à lírica popular em poemas cultos do Renascimento português.

2 COM VESTIDO NOVO, UMA DAMA DANÇA EM MEIO AOS CORTESÃOS: A PRESENÇA DA LÍRICA POPULAR NA POESIA CULTA RENASCENTISTA

Marguit Frenk (2006c) afirma, ao contrário do que quer fazer parecer a visão idealista acerca do Quinhentismo literário, que a valorização da lírica popular ocorreu em toda a Europa. Segundo as palavras da pesquisadora,

La valoración de la canción popular es un fenómeno común a toda la cultura renacentista europea. En Francia, Italia, Alemania, Inglaterra, los escritores se complacen en utilizar los cantares folclóricos, en formas a menudo parecidas a las comunes en España. Parece, sin embargo, que ningún país dio a esa tendencia el riquísimo y múltiple desarrollo que alcanzó en la Península ibérica; en ninguno lo popular hundió sus raíces tan profundamente en la poesía y en el teatro (FRENK, 2006c, p. 96)¹.

A autora observa que, mesmo espalhada por todo território europeu, a utilização da canção popular, conseqüentemente também do seu lirismo, se desenvolverá de maneira mais intensa na Península Ibérica. Nesse sentido, pretendo abordar, de forma panorâmica, como se deu a história dessa valorização.

¹ Tradução minha: A valorização da música popular é um fenômeno comum a toda a cultura europeia do Renascimento. Na França, Itália, Alemanha, Inglaterra, os escritores têm prazer em usar canções populares, muitas vezes de maneiras semelhantes ao que é comum na Espanha. Parece, no entanto, que nenhum país deu a esta tendência o desenvolvimento rico e múltiplo alcançado na Península Ibérica; em nenhum, o popular fincou raízes tão profundamente na poesia e no teatro.

Para isso, utilizo de estudos que se voltam à poesia popular hispânica (FRENK, 2005, 2006a, 2006b, 2006c, 2006d; ROMERALO, 1969), considerando-os como fontes importantes também para o estudo da poesia portuguesa do período, haja vista a integração cultural da Península, marcada por um bilinguismo: para dar um exemplo, há inúmeros vilancetes em castelhano nas *Rimas Várias*, de Diogo Bernardes (1790), prática que identifiquei, igualmente, em Sá de Miranda (1885), Pêro de Andrade Caminha (1998) e Camões (2008).

2.1 O PROCESSO HISTÓRICO DE VALORIZAÇÃO DA LÍRICA POPULAR E ALGUMAS TÉCNICAS DE APROPRIAÇÃO PELOS POETAS CULTOS

No ensaio *Valorización de la lírica popular em el Siglo de Oro*, a intelectual teuto-mexicana delimita duas fases de valorização: a primeira, que se estende do fim do século XV até 1580, e a segunda, de 1580 até 1650. Na primeira fase, começam a surgir os primeiros cancioneiros da poesia ibérica que se encontram preservados, conforme atesta Romeralo (1969).

Hacia mediados del siglo XV ocurre un fenómeno nuevo e inusitado en el campo de la literatura castellana: unos hombres comienzan a formar grandes colecciones de poesía. El fenómeno es nuevo, repito. Antes, en el siglo XIII, siglo guiado por una idea de universalidad, se había coleccionado el saber humano en historia, ciencias, leyes... La poesía quedó al margen de esta empresa coleccionadora y codificadora, y Alfonso el Sabio, el gran empresario, se limitará a reunir florilegio – espléndido – de cantigas marianas. Ahora, sin embargo, en el XV, las colecciones son más ambiciosas. Su intento va guiado por un propósito antológico, más o menos logrado, más o menos generoso: ofrecer un panorama de la poesía de su tiempo (ROMERALO, 1969, p. 13).²

O pesquisador define a composição de cancioneiros no século XV como um fenômeno novo – o primeiro cancioneiro dataria de 1445. Essas reuniões de versos teriam o intuito de apresentar, preservar e, até mesmo, difundir a poesia da época. Ao registrar os poemas, ocorre um processo relacional entre oralidade e escrita, ou seja, aqueles poemas, inicialmente orais, são transcritos para o papel, sendo fixados e depois lidos/recitados em voz alta, podendo, também, servir como fontes para novas composições.

² Em meados do século XV, ocorre um fenômeno novo e incomum no campo da literatura espanhola: alguns homens começam a formar grandes coleções de poesia. O fenômeno é novo, repito. Antes, no século XIII, século guiado por uma ideia de universalidade, havia-se coletado o saber em história, ciências, leis... A poesia ficou à margem dessa empresa coleccionadora e codificadora, e Alfonso o Sábio, o grande empreendedor, se limitará a reunir um florilégio – espléndido – de cantigas marianas. Agora, no entanto, no XV, as coleções são mais ambiciosas. Seu intento é guiado por um propósito antológico, mais ou menos alcançado, mais ou menos generoso: oferecer um panorama da poesia de seu tempo.

Clara Crabbé-Rocha (1979, p. 11), por sua vez, assevera que o *Cancioneiro geral* de Garcia Resende tem “o propósito de contrapor à fecundidade criadora patente na recolha castelhana uma riqueza de cá [Portugal]”, em que está franqueada a produção poética e sua recolha em cancioneiros. Ademais, a autora belga-lusitana chama atenção para o fato de o volume de Resende chamado de “geral” pressupor “a existência de recolhas parciais que lhes eram anteriores” (ROCHA, 1979, p. 11), ou seja, cancioneiros manuscritos que preservavam peças avulsas de diversos autores, contendas poéticas e produção de um único poeta.

Esses cancioneiros, sejam parciais ou gerais, jogaram importante papel no processo de valorização da poética popular. Aliás, ela iniciará como uma moda musical aristocrática.

[...] esa valoración [del arte poético-musical del pueblo] comienza por ser una moda aristocrática, y comienza además por ser, evidentemente, una moda *musical*. Importa tener esto muy presente. La poesía popular no conquista de buenas a primeras el lugar que habrá de ocupar en la literatura del Siglo de Oro; tardará años en abrirse camino hacia ese puesto, y el vehículo será la música. Lo mismo que ocurre con la poesía lírica ocurre con el romancero. Los cortesanos de fines del siglo XV y comienzos del XVI gustan de los romances y villancicos sobre todo en cuanto *canciones*, y no por su poesía, que para ellos no lo era. Tuvo que ocurrir una lenta y casi inconsciente infiltración de esa poesía en el gusto de aquellos hombres para que al fin accedieran a darle categoría literaria. Así, la trayectoria de la poesía lírica popular dentro de las letras hispánicas del Renacimiento – objeto del presente trabajo – está condicionada en sus principios por motivos extraliterarios (FRENK, 2006d, p. 61).³

Como observa a autora, a poesia popular demora a gozar de distinção nos meios aristocráticos; os cortesãos do século XV e início do XVI estavam interessados nos romances e vilancetes enquanto música. Há, pois, uma lenta *infiltração* da poesia popular até chegar à categoria literária. Dessa forma, a trajetória da poesia lírica popular do Renascimento está condicionada a motivos extraliterários: a música. Ademais, talvez por seu caráter de arte multimodal, aberta à música, à palavra e à gestualidade, é que “Ningún

³ [...] essa valorização [da arte poético-musical do povo] começa por ser uma moda aristocrática, e começa, além disso, por ser, evidentemente, uma moda *musical*. Importa ter isto muito presente. A poesia popular não conquista de início o lugar que irá ocupar na literatura do Século de Ouro; levará anos para se abrir caminho até esse posto, e o veículo será a música. O mesmo que ocorre com a poesia lírica ocorre com o romancero. Os cortesãos do final do século XV e começo do XVI gostam dos romances e *villancicos*, sobretudo enquanto *canções*, e não por sua poesia, que para eles não era. Teve que ocorrer uma lenta e quase inconsciente infiltração dessa poesia no gosto daqueles homens para que enfim concordassem em lhe dar uma categoria literária. Assim, a trajetória da poesia lírica popular dentro das letras hispánicas do Renascimento – objeto do presente trabalho – está condicionada em seus princípios por motivos extraliterários.

gênero literário supo sacarle tanto provecho a la lírica popular como el teatro” (FRENK, 2006d, p. 75)⁴. Em tal investidura, sobressai-se a figura de Gil Vicente:

La canción lírica popular entra de lleno en el teatro gracias a la genial intuición de Gil Vicente, quizá el primero y, durante mucho tiempo, el único que sintió verdaderamente, como lo sentimos hoy, la belleza poética de tantos cantares de la tradición popular hispánica. Original, también en esto, enemigo de toda convención, inserta en las más variadas situaciones de sus farsas, tragicomedias y autos, cancioncillas de muy diversos temas y tonos. Canciones brevísimas a veces (“Por el río me llevad, amigo,/y llevádemme por el río”, NC 462), y otras, desarrolladas en estrofas paralelísticas y encadenadas, que suelen entrelazarse con el diálogo de los personajes y quizá sean en parte afortunadas recreaciones. Gil Vicente supo sin duda imitar el estilo tradicional a tal punto, que sus canciones se confunden con las auténticas (FRENK, 2006d, p. 75).⁵

Gil Vicente não só se apodera da lírica tradicional como, também, é apoderado por ela, segundo bem mostra o excerto. Dito de outra forma, o dramaturgo português construirá uma relação tão próxima aos princípios de composição da poesia popular que seus versos se confundirão com os citados. Assim, é possível afirmar que há uma tendência popularizante nos versos de Gil Vicente.

No movimento histórico de valorização/incorporação da lírica popular, os vilancetes ou *villancicos* ganham especial importância. Frenk (2006d) apresenta desta forma esse gênero poético:

no era lo más común conservar el estribillo o cabeza con una o más estrofas. Por lo general se tendía a utilizar únicamente el estribillo y someterlo a la misma elaboración de que eran objetos los estribillos cultos, añadiéndole una o más estrofas en que se comentaba o analizaba, en el estilo y con la técnica de la poesía cortesana, la idea contenida en él; es el género llamado *villancico* (FRENK, 2006d, p. 63).⁶

⁴ nenhum gênero pôde obter tanto proveito da lírica popular como o teatro.

⁵ A canção lírica popular entra por completo no teatro graças a genial intuição de Gil Vicente, talvez o primeiro e, durante muito tempo, o único que sentiu verdadeiramente, como o sentimos hoje, a beleza poética de tantos cantares da tradição popular hispânica. Original, também nisto, inimigo de toda convenção, insere nas mais variadas situações de suas farsas, tragicomédias e autos, cançõezinhas de muitos diversos temas e tons. Canções brevíssimas as vezes (“Pelo rio me levais, amigo,/ e levais-me pelo rio”, NC 462), e outras, desenvolvidas em estrofas paralelísticas e encadeadas, que se entrelaçam com o diálogo dos personagens e talvez sejam em parte afortunadas recriações. Gil Vicente sabia certamente imitar o estilo tradicional, de tal forma que suas canções são confundidas como autênticas.

⁶ não era mais comum conservar o estribilho ou cabeça com uma ou mais estrofas. Pelo geral, tendia-se a utilizar unicamente o estribilho e submetê-lo à mesma elaboração de que eram objetos os estribilhos cultos, acrescentando uma ou mais estrofas em que se comentava ou analisava, no estilo e com técnica da poesia cortesã, a ideia contida nele, é o gênero chamado *villancico*.

O *villancico*, que guarda proximidade e identidade com o vilancete da língua portuguesa, conserva o estribilho das canções tradicionais que funcionam como motes a serem glosados nas estrofes subsequentes. Dessa maneira, trata-se de um gênero formado por um mote, geralmente de um a quatro versos, e por uma ou mais estrofes que recebem o nome de glosas, voltas ou coplas. Esse tipo de composição já se encontra no teatro vicentino, em que ocorre um processo de modificação dos versos populares e uma apropriação da técnica tradicional: “La intervención de Gil Vicente me parece muy probable en muchos casos, aunque no necesariamente en todos, pero sus esquemas siguen siendo casi siempre los tradicionales” (FRENK, 2006b, p. 420)⁷.

Na marcha de valorização da lírica tradicional e popular, há um processo de apropriação de seus esquemas e de suas estruturas formais pelos poetas *cultos*. De tal modo, para usar a imagem do título deste artigo, a dama popular passará a trajar vestidos novos, não mais populares, mas popularizantes, que ganha para adentrar nos salões da corte. Inclusive, na terminologia das estrofes, percebe-se a assimilação de categorias cultas.

En las fuentes del siglo XV y de la primera mitad del XVI, el villancico suele ir acompañado de un desenvolvimiento estrófico, de carácter culto o popular. Ya hemos aludido a esta práctica y hemos hablado de uno de los desenvolvimientos de mayor interés: el paralelismo. Como veremos más tarde, el nombre de villancico se da unas veces a la composición entera e otras (por ejemplo, en el *Cancionero* de Juan del Encina), el nombre se reserva para a cancioncilla inicial. Cuando se hace distinción entre cantarcillo inicial y estrofa o estrofas continuadoras, éstas reciben frecuentemente el nombre de “glosa”, pero no simple: se usan también otros nombres: *coplas*, *pies* y *vuelatas*. Todos estos nombres (¿hará falta decirlo?) son de creación culta y proceden del arte culto (ROMERALO, 1969, p. 26).⁸

⁷ A intervenção de Gil Vicente parece muito provável em muitos casos, não necessariamente todos, mas seus esquemas seguem sendo quase sempre os tradicionais.

⁸ Nas fontes do século XV e da primeira metade do XVI, o *villancico*, geralmente, é acompanhado de um desenvolvimento estrófico, de caráter culto ou popular. Já aludimos a essa prática e falamos de um dos desenvolvimentos de maior interesse: o paralelismo. Como veremos mais tarde, o nome de *villancico* se dá algumas vezes à composição inteira e outras (por exemplo, no *Cancioneiro* de Juan Encina), o nome se reserva para a cantiga inicial. Quando se faz distinção entre cantiga inicial e estrofe ou estrofes continuadoras, estas recebem frequentemente o nome de “glosa”, porém não sempre: usam-se também outros nomes: *coplas*, *pés* e *voltas*. Todos esses nomes (fará falta dizê-lo?) são de criação culta e procedem da arte culta.

Considero que o excerto de Romeralo (1969) traz duas questões de extrema importância: o paralelismo dos *villancicos* e os termos cultos para denominar partes da composição. Acerca do paralelismo, Massaud Moisés (2013) o define da seguinte forma:

Processo estrutural usado na lírica trovadoresca, mediante o qual a ideia-núcleo da primeira estrofe se reproduz ao longo poema, apenas variando algumas palavras ou substituindo-as por sinônimos: “– Ai flores, ai, flores do verde pino,/se sabedes novas do meu amigo?/Ai flores, ai flores do verde ramo,/se sabedes novas do meu amado?/ai, Deus, e u é?” (MOISÉS, 2013, p. 347).

Esse procedimento estrutural, por seu caráter de repetição, é apropriado para a memorização e improvisação (LEMAIRE, 1987). Ao mesmo tempo, o paralelismo pode funcionar como um método de apropriação e reelaboração, em que versos dos *villancicos* ou parte deles se intermeiam com versos novos de um determinado poeta. Em tal perspectiva, é importante a classificação que Frenk (2006b) faz das glosas em *Glosas de tipo popular en la antigua lírica*, o que permite pensar o movimento de apropriação dos versos do mote através de estruturas paralelísticas. No quadro abaixo, apresento os tipos de glosas delimitados pela autora.

Quadro 1 - Tipos principais de glosas

Tipos principais de glosas		
I. Glosa como versão ampliada do cantar inicial	1) Desdobramento (<i>despliegue</i>)	<p>a) total: repetição dos versos do dístico do mote na glosa</p> <p>b) parcial: desdobramentos dos dois primeiros versos iniciais (mote de três versos) ou divisão dos versos no desdobramento (geralmente, nos motes em dístico)</p>
	2) Desenvolvimento (<i>desarrollo</i>)	<p>Alguns elementos do mote são desenvolvidos com alteração de vocábulos e estruturas sintáticas, formando novos versos.</p> <p>Pode ocorrer: repetição do que é dito no mote de outra maneira na glosa; e ampliação do tema do mote com a introdução de novos elementos na glosa.</p>
II. Glosa como entidade aparte	1) Complemento do estribilho	<p>a) glosa continuadora: prolongamento do mote com a conservação do estilo e forma métrica.</p> <p>b) diálogo entre mote e glosa: diálogo entre mote e glosa na boca da mesma pessoa ou entre duas pessoas, neste último caso ocorrem perguntas e respostas ou réplica à glosa de uma outra pessoa.</p>
	2) Glosa explicativa	Explicação do que é dito no mote.

Fonte: elaborado pelo autor a partir Frenk (2006b, pp. 419-443).

Dos tipos de glosas classificados no quadro, só é possível afirmar que o paralelismo – considerando-o em sentido restrito, ou seja, como repetição dos mesmos termos em posição idêntica (BETTENCOURT, 2016) – ocorre na glosa como versão ampliada do cantar inicial por desdobramento (*despliegue*). Nas demais modelos, o paralelismo pode ou não ocorrer, mesmo no caso da versão ampliada por desenvolvimento, caso do exemplo a seguir.

Al alba venid, buen amigo, al alba venid.

Amigo el que yo más quería,
Venid al alba del día (FRENK, 2006b, p. 431).⁹

No *villancico*, há a repetição do termo “amigo” e a inversão da estrutura “al alba venid” em “Venid al alba”. Apesar das referências na estrofe ao cantar inicial, não há total identificação léxico-sintática, o que é diferente no poema abaixo:

¡Ay, luna que reluces,
 toda la noche me alumbres!

¡Ay, luna [a]tán bella,
 alúmbresme a la sierra
 por do vaya y venga!
 ¡Toda *la noche me alumbres!* (FRENK, 2006b, p. 431).¹⁰

No primeiro verso da glosa, ocorre a retomada do início do primeiro verso do mote, o que caracteriza paralelismo porque o elemento “Ay, luna” aparece na mesma posição em versos diferentes. Também acontece paralelismo na repetição do segundo verso da primeira estrofe e no quarto da segunda.

Os tipos de glosa e o procedimento estrutural do paralelismo são importantes na medida em que permitem analisar as formas de apropriação do mote nos versos de poetas cultos do período. Esses fazem com que “la estrofa inicial, muchas veces ajena, es, ni más ni menos, un pretexto para ejercitar esa pericia” (FRENK, 2006b, 415)¹¹.

⁹ Na aurora, bom amigo,/ na aurora vem./ Amigo, o que eu mais queria,/ Vem na aurora do dia.

¹⁰ Ai, lua que reluz,/ toda a noite me ilumina!/ Ai, lua tão bela,/ ilumina-me às montanhas/ pelo vai e vem!/ Toda noite me ilumina!

¹¹ a estrofe inicial, muitas vezes alheia, é, nem mais nem menos, um pretexto para exercitar essa perícia.

Frenk (2006d) no já citado *Valorización de la lírica popular em el Siglo de Oro* aponta para a apropriação das canções populares por poetas líricos. Segundo ela, a elaboração a partir de um mote retirado de uma composição popular

[...] habrá de ser la forma predominante en los poetas líricos aprovechen la canción popular, reducida así a su mínima expresión. El brevísimo cantarcito, de dos, tres o cuatro versos, les servía de pretexto para construir sobre él una composición en la que, según las disposiciones de cada uno, vertían su destreza, ingenio, gracia o, menos frecuentemente, una experiencia profundamente vivida (FRENK, 2006d, p. 64).¹²

Como é perceptível, no processo de adoção, há uma adaptação que aproveita somente alguns versos da canção popular (FRENK, 2006b, 2006d). Nesse sentido, é importante citar a imagem, utilizada pela pesquisadora, da dama popular que recebe um novo traje para poder adentrar na corte.

Adoptar es adaptar. Cuando la poesía cortesana, hacia fines del siglo XV, abrió sus puertas a la canción rústica y callejera, no quiso dejarla entrar desaliñada como venía: le puso un vestido decente y a la moda, dejándole sólo la cabeza al descubierto. Con su nuevo ropaje (glosa al estilo cortesano), la intrusa pudo ya figurar dignamente al lado de damas y caballeros (FRENK, 2006b, p. 417).¹³

Dos versos das canções populares, permanecem somente alguns. Esses serão tema para glosas dos *poetas cultos* que lhe dão uma nova roupagem com feições cortesãs em suas estrofes. No entanto, o que se percebe é um jogo na literatura da época com os versos dos cancioneiros orais, ocorrendo “una verdadera ebullición de alusiones, imitaciones, parodias chuscas, para no hablar de las versiones a lo divino, que también están por todas partes” (FRENK, 2006a, p. 172-172)¹⁴.

¹² [...] será a forma predominante nos poetas líricos o aproveitamento da canção popular, reduzida assim a sua mínima expressão. A brevíssima cantiga, de dois, três ou quatro versos, servia-lhes de pretexto para construir sobre ela uma composição na qual, segundo as disposições de cada um, vertiam sua destreza, engenho, graça ou, menos frequentemente, uma experiência profundamente vivida.

¹³ Adotar é adaptar. Quando a poesia cortesã, no final do século XV, abriu suas portas à canção rústica e de rua, não quis a deixar entrar desalinhada como vinha: lhe pôs um vestido decente e da moda, deixando-lhe só a cabeça descoberta. Com sua nova roupagem (glosa ao estilo cortesão), a intrusa pode já figurar dignamente ao lado de damas e cavalheiros.

¹⁴ uma verdadeira ebulição de alusões, imitações, paródias engraçadas, para não falar das versões ao divino, que também estão por toda a parte.

2.2 O RENASCIMENTO E A POESIA POPULAR: UMA APROPRIAÇÃO DE CAMÕES E DE CAMINHA

O jogo entre canções populares e poesia *culta* ganha os salões da corte, tornando-se uma moda em que se edifica uma *tradição oral culta*. De acordo com Frenk (2006c),

Evidentemente – lo vemos, por ejemplo, en el *Cortesano* de Luis Milán y en las cartas de Camões – surgió entre los hombres de letras una especie de tradición oral (“tradición oral culta” podría llamarse): las canciones de tipo popular pasaban de uno a otro (igual que las de tipo culto), sin necesario contacto directo con la tradición oral rústica o callejera (FRENK, 2006c, p. 584).¹⁵

Segundo o entendimento da autora, há uma tradição oral entre os poetas cortesãos que faz com que os motes provenientes das canções populares circulem entre eles. Uma provável manifestação de tal movência da voz poética que engendra glosas sobre uma mesma cantiga tradicional se dá no desenvolvimento do mote “Coifa de beirame/Namorou Joane” tanto por Camões (2008) quanto por Pêro de Andrade Caminha (1998). Julgo importante apresentá-las ao leitor que possa não conhecer tais composições poéticas.

¹⁵ Evidentemente – o vemos, por exemplo, no *Cortesano* de Luis Milán e nas cartas de Camões – surgiu entre os homens de letras uma espécie de tradição oral (“tradição oral culta” poderia se chamar): as canções de tipo popular passavam de um a outro (igual as de tipo culto), sem necessário contato direto com a tradição oral rústica e de rua.

Quadro 2 - Glosas de Camões e Caminha ao mesmo mote

Mote: Coifa de beirame Namorou Joane.	
Glosas de Camões	Glosas de Pêro de Andrade Caminha
<p>Por cousa tão pouca andas namorado? Amas a toucado e não quem o touca? Ando cega e louca por ti, meu Joane; tu, pelo beirame.</p> <p>Amas o vestido? És falso amador. Tu não vês que Amor se pinta despido? Cego e perdido andas por beirame, e eu por ti, Joane.</p> <p>Se alguém te vir, que dirá de ti? Que deixas a mi por cousa tão vil! Terá bem que rir, pois amas beirame, e a mim não, Joane.</p> <p>Quem ama assi há-de ser amada; ando maltratada de amores, por ti. Ama-me a mi, e deixa o beirame, que é razão, Joane!</p>	<p>Vio quem no toucava, E o que nela via Ar e graça dava A quanto trazia. Ver em tal valia Tao baixo beirame Namorou Joane.</p> <p>Quem nunca cuidara Que sem ser engano Tanto preço achara Em tão baixo pano? Contente do dano Que achou no beirame Se acha ali Joane.</p> <p>Do que ali se vê Ninguém se segura, Que tudo ali é Graça e fermosura. Mostrou-lhe a ventura Que até no beirame Se vê ali que s'ame.</p> <p>Cousa em si tão pouca Tanto o não movera: Se o ar da que a touca Em si não tevera. Mais do que s'espera Em nenhum beirame Neste vio Joane.</p>

A todos encanta
tua parvoíce;
de tua doudice
Gonçalo se espanta
e zombando canta:
-Coifa de beirame
namorou Joane!

Eu não sei que viste
neste meu toucado,
que tão namorado
dele te sentiste.
Não te veja triste:
ama-me, Joane,
e deixa o beirame!

(Joane gemia,
Maria chorava,
assi lamentava
o mal que sentia;
os olhos feria,
e não o beirame
que matou Joane.)

Não sei de que vem
Amares vestido;
que o mesmo Cupido
vestido não tem.
Sabes de que vem a
mares beirame?
Vem de ser Joane.

Fez esta verdade
Que ali nela vio:
Que outra novidade
Logo em si sintio.
Nela consintio,
Que por tal beirame
Morresse Joane.

Co que nele achou
Nele os olhos tinha,
E o que nela olhou
Alma lhe detinha.
Que só dela vinha
Graça ao beirame,
E amor a Joane.

Fonte: elaborado pelo autor a partir da *Obra completa*, de Camões (2008), e do *Texto fixado*, de Pêro de Andrade Caminha (1998), em *Visões de Glória*.

Os dois poemas abordam o mesmo tema: a paixão de Joane mais pela touca do que pela mulher. Ainda, os dois poemas são compostos em redondilhas menores e em sextilhas – oito em Camões e seis

em Caminha. Todavia, são as diferenças no tratamento do tema que podem ajudar a elucidar a movência da voz poética.

Em tal perspectiva, há uma diferença substancial entre a voz que toma o protagonismo na enunciação poética. Enquanto em Camões encontramos uma “mulher activa, que tomou a iniciativa e que quer realizar os seus objetivos eróticos” (LEMAIRE, 1992, p. 173), em Caminha a voz feminina sequer fica latente na enunciação, em que o sujeito lírico parece estar externo à ação, constituído em uma instância narrativa heterodiegética. Nesse aspecto, emerge uma grande divergência entre as perspectivas dos dois poetas ao tratar do mesmo mote: dar ou não dar voz à mulher.

É importante lembrar, também, que a touca é um dos elementos que representam a sexualidade da mulher, assim como a cinta, a saia, a vasquinha e as fitas (LEMAIRE, 1992). Dessa forma, as duas sequências de glosas se voltam para a sexualidade feminina ao trazer como tema a touca. Contudo, frente à insipidez dos versos narrativos de Caminha, Camões apresenta elevado tom erótico; a mulher incita Joane, diante da paixão deste pelo seu toucado, dizendo “Tu não vês que Amor/Se pinta despido”, “Não sei de quem vem/Amores vestido;/Que o mesmo Cupido/Vestido não tem” (CAMÕES, 2008, pp. 450, 451). Está-se diante de uma mulher que busca realizar seus desejos sexuais, solicitando a realização do próprio ato de união carnal – “Ama-me a mi[m],/E deixa [o] beirame,/Que é a razão, Joane!” (CAMÕES, 2008, p. 450).

Recordo, a partir da citação de Frenk (2006b) apresentada, anteriormente, que os poetas *cultos* se utilizam dos versos das canções populares como pretexto para exercitar a sua perícia poética¹⁶. Assim, o mote “Coifa de beirame/Namorou Joane” é utilizado pelos dois poetas; a grande diferença está no conhecimento da tradição oral: Camões parece a conhecer melhor do que Caminha, utilizando-se “os códigos do gênero, mostrando-se capaz de imitá-los à perfeição para emitir mensagens erótico-mágicas que são mensagens tradicionais da literatura oral europeia” (LEMAIRE, 1992, p. 176).

Ainda há outros casos de motes que são glosados por Camões e outros poetas, tal como “Sem vós, e com meu cuidado/Olhai quem – e sem quem!”, registrados em Camões, Bernardes e Caminha. Em todo caso, considero que a abordagem aqui feita dá uma noção da movência da voz dos motes advindos de cantares tradicionais e sua apropriação por poetas *cultos*.

¹⁶ “la estrofa inicial, muchas veces ajena, es, ni más ni menos, un pretexto para ejercitar esa pericia” (FRENK, 2006b, 415).

2.3 ORALIDADE, ESCRITA E FORMAS DE APROPRIAÇÃO DA LÍRICA POPULAR

Não só a apropriação de cantigas se dava através de uma “tradição oral culta” (FRENK, 2006c) como, também, a transmissão estava ligada à voz/transmissão oral. Nessa perspectiva, é importante a observação de Frenk (2006a) que diz que

[...] hablar del “cancionero oral” español de la Edad de Oro significaría hablar de *toda* la poesía lírica de la Edad de Oro. ¿Por qué? Porque en ese tiempo la poesía las más veces llegaba a su público por la vía oral, ya a través de la lectura en voz alta, ya, principalmente, gracias a la recitación y el canto de textos memorizados. Todo parece indicar que rara vez se leía poesía en silencio; su transmisión requería de la voz e del oído. Es esta, según espero haber mostrado en otro lugar (Frenk, 1997), una característica común a toda la literatura de la época – heredera, también en esto, de la Antigüedad y de la Edad Media –; sin embargo, la poesía fue el género oral- auditivo por excelencia (FRENK, 2006a, p. 160).¹⁷

A poesia era uma arte da voz; mesmo quando lida, a leitura acontecia em voz alta (FRENK, 2005). Trata-se de um complexo circuito, prevalecendo uma oralidade mista, em que há a convivência entre oralidade e escrita. Sobre a rede de transmissão de obras poéticas no período, a pesquisadora teuto-mexicana esclarece:

La transmisión solía producirse en un circuito complejo. Por ejemplo: a alguien le gustaba un poema que acababa de oír; pedía que se lo recitaran o cantaran otra vez; lo memorizaba, quizá después de escribirlo; lo recitaba o cantaba ante otras personas, que a su vez podían memorizarlo, quizá ponerlo por escrito, y en todo caso repetirlo ante otros, con o sin música, y así sucesivamente. Digo “ante otros”, porque una característica más de esa difusión por la voz es la frecuente presencia de grupos de oyentes: se trataba de un fenómeno colectivo, emparentado, hasta cierto punto, con el teatro (FRENK, 2006a, p. 160).¹⁸

¹⁷ [...] falar do “cancioneiro oral” español da Idade de Ouro significará falar de *toda* a poesia lírica da Idade de Ouro. Por quê? Porque nesse tempo a poesia a maioria das vezes chegava a seu público pela via oral, já através da leitura em voz alta, já, principalmente, graças à recitação e o canto de textos memorizados. Tudo parece indicar que rara vez se lia poesia em silêncio; sua transmissão requeria a voz e o ouvido. É esta, segundo espero haver mostrado em outro lugar (Frenk, 1997), uma característica comum a toda a literatura da época – herdeira, também nisto, da Antiguidade e da Idade Média –, sem dúvida, a poesia foi o gênero oral-auditivo por excelência.

¹⁸ A produção só se produziria em um circuito complexo. Por exemplo: a alguém lhe gostava um poema que acabara de ouvir, pedia que o recitassem ou cantassem outra vez; memorizava-o, talvez depois de escrevê-lo; recitava-o ou cantava-o ante outras pessoas, que por sua vez poderiam memoriza-lo, talvez o colocar por escrito, e, em todo caso, repeti-lo ante outros, com ou sem música, e assim sucessivamente. Digo “ante outros”, porque uma característica mais dessa difusão pela voz é frequentemente a presença de grupos de ouvintes: tratava-se de um fenômeno coletivo, aparentado, até certo ponto, com o teatro.

Há, segundo o excerto, uma autêntica rede que engendra transmissão-recepção-conservação-repetição, quatro das cinco fases da existência do poema (ZUMTHOR, 2010). Nesse circuito, a movência, “criação contínua” (ZUMTHOR, 1993, p.145), se manifesta: o texto passa por mudanças, revelando-se uma nova obra a cada nova transmissão/repetição.

Conquanto haja uma transmissão oral, não se pode dizer, conforme os ensinamentos de Frenk (2006a), que a poesia dos séculos XVI e XVII era uma poesia totalmente e puramente oral. Boa parte da produção do período era constituída de uma poesia oralizada, ou seja, escrita e logo difundida pela voz, sendo o espaço oral imprescindível, enquanto o escrito desempenha um papel secundário. Ademais, “[...] la escritura estaba encaminada hacia la voz, y ésta hacia quienes debían escucharla” (FRENK, 2005)¹⁹, o que faz, segundo a autora, com que o próprio ato de escrever fosse acompanhado pela voz, ou seja, se escrevia pronunciando o que se estava se registrando no papel. Vale, por fim, o alerta de Frenk (2006a): “Esto tendemos a olvidarlo quienes sólo a través de los libros podemos conocer la poesía del Siglo de Oro, pero también quienes, con una visión ‘escriptocéntrica’, damos por sentado que la *letra* es el fundamento de toda *literatura*” (2006a, p. 61)²⁰.

Voltando ao sistema de adoção e adaptação da lírica tradicional e popular, após o parêntese sobre a relação oralidade-escrita na transmissão dos poemas, o uso de conjunções poderá ser índice de uma produção não propriamente popular, mas popularizante. Segundo Romeralo (1969), as conjunções introduzem uma maior complexidade em termos sintáticos, por isso “el lenguaje culto, y sobre todo el lenguaje culto literario o escrito [...] se sirve de los nexos sintácticos con mucha mayor profusión” (ROMERALO, 1969, p. 184)²¹. O autor ainda acrescenta que

[...] un gran número de conjunciones son completamente desconocidas en el lenguaje popular. Muchas veces, una conjunción basta para detectar el elemento culto en un villancico, para distinguir la poesía “popular” de la “popularizante”. Y, siempre, la profusión de elementos de relación oracional será indicio de cultismo lingüístico y literario (ROMERALO, 1969, pp. 184-185).²²

¹⁹ [...] a escrita estava dirigida pela voz, e para quem devia escutá-la.

²⁰ Isto tendemos a esquecer que só através dos escritos podemos conhecer a poesia do Século de Ouro, porém também os que, com uma visão ‘scriptocêntrica’, assumem que a letra é a base de toda a literatura.

²¹ a linguagem culta, e sobretudo toda a linguagem culta literária ou escrita [...] se serve dos nexos sintáticos com muita maior profusão.

²² [...] um grande número de conjunções são completamente desconhecidas na linguagem popular. Muitas vezes, uma conjunção basta para detectar o elemento culto em um *villancico*, para distinguir a poesia ‘popular’ da ‘popularizante’. E, sempre, a profusão de elementos de relação oracional será indicio de cultismo lingüístico e literário.

A questão do uso maior de conjunções indicar glosas popularizantes e não populares possibilita a construção de um instrumento metodológico. Como o próprio Romeralo (1969) já efetiva/realiza/indica, trata-se de fazer um levantamento dos conectivos nos poemas para lançar a hipótese da origem popular ou culta das glosas sobre os versos das cantigas tradicionais.

Romeralo (1969) dedica-se, ainda, ao levantamento dos temas líricos populares presentes nos *villancicos*. Esse é um ponto importante na medida que permite identificar a permanência de tais temas nas produções em mote e glosa dos poetas *cultos* do Renascimento.

O pesquisador afirma que “la creación lírica ‘popular’ es una creación eminentemente ‘tradicional’” (ROMERALO, 1969, p. 55)²³. Assim, a produção poética popular calca-se em uma tradição que lhe lega um repertório não só de formas e modos de expressão, mas, também, de temas e motivos. A persistência de tal repertório formal e conteudístico na lírica renascentista implica uma continuidade viva da tradição popular, em que a vivacidade se dá por meio da relação recursiva entre permanência e transformação.

Considerando que o tema mais universal do *villancico* é o amoroso e que poucos poemas abarcam outros temas, Romeralo (1969) propõe uma classificação dos *villancicos* amorosos. Para sistematizar a categorização proposta pelo autor, apresento-a no quadro abaixo.

Quadro 3 - Temas dos Villancicos

Tema	Subtema
A. Sobre a menina/mulher	1. A moreninha: é um dos temas mais frequentes e revela o ideal popular de beleza pela mulher de olhos e cabelos negros, mas com pele clara.
	2. O jogo do olhar: os olhos são os traços femininos mais cantados com o motivo persistente do jogo do olhar em seu levantar e abaixar das pálpebras (piscar).
	3. Os cabelos: os cabelos são cantados por causa da sua significação: o cabelo longo é símbolo de virgindade; o pedido dos cabelos era solicitar a virgindade da donzela; o ato de pentear-se para alguém possui caráter de promessa amorosa; etc.

²³ A criação da lírica “popular” é uma criação eminentemente “tradicional”.

B. Sobre o encontro amoroso	<p>1. A espera: a espera pelo amado ausente é cantada pela mulher, a quem ele prometeu encontrar, mas tarda a chegar.</p> <p>2. O amanhecer: o amanhecer possui uma significação erótica especial: hora de o amigo cantar à amada; hora para um encontro amoroso; e hora penosa da despedida dos amantes.</p> <p>3. A ida à fonte ou a lavar no rio: a ida à fonte ou ao rio possui significação erótica, supondo o encontro amoroso.</p> <p>4. Os banhos de amor: os banhos de amor ligam-se às festas de São João, quando os amantes se banham juntos.</p> <p>5. A romaria como ocasião de encontro: a romaria é um tema antigo com inúmeros exemplos nas cantigas galego-portuguesas, em que o evento religioso se constitui um pretexto para o encontro amoroso e adquire implicações eróticas.</p>
C. Sobre as dores de amor	<p>1. A insônia: a insônia dos enamorados, principalmente da amiga, é um tema antigo e comum nas tradições culta e popular.</p> <p>2. A ausência: a ausência é tema comum que aborda a dor causada pela ausência do amado.</p> <p>3. O esquecimento e a infidelidade/a impossibilidade de esquecer o amor: o esquecimento é considerado resultado da ausência; o esquecimento e a infidelidade são resultado da separação; e a impossibilidade de esquecer um amor pode acontecer mesmo que diante da infidelidade.</p> <p>4. As dores de amor e o mar: os apaixonados concebem o mar como um reflexo dos seus sofrimentos.</p> <p>5. A malcasada: tema é <i>clássico</i> na lírica românica, abordando a mulher que teme casar mal ou que está em um mau casamento.</p>
D. Sobre o desenfado e o protesto	<p>1. A menina precoce: o tema é carregado de um gracejo malicioso que aborda a menina que, precocemente, desperta para a vida amorosa.</p> <p>2. Collige, virgo, rosas: o tema aborda a vontade de viver, plenamente, a juventude.</p> <p>3. A vigilância: a jovem protesta contra a vigilância da mãe.</p> <p>4. A menina que não quer ser freira: a jovem se rebela e se nega a entrar no monastério/convento.</p>
E. Sobre as festas do amor	<p>1. As festas de São João: a festa de São João é abordada como festa do amor, em que se destacam três costumes na celebração: banhar-se, colher ervas e enramar as portas na manhã de São João.</p> <p>2. As festas de maio: o tema é antiquíssimo e remete às festas de Vênus, podendo aludir à união matrimonial.</p>

Fonte: elaborado pelo autor a partir de Romeralo (1969, pp. 56-84).

O estudioso, como se percebe no quadro, aponta cinco temas amorosos. Esses se dividem em outros dezenove subtemas que abarcam desde as características físicas da mulher amada às festas religiosas que servem de pretexto para o encontro dos amantes. Aliás, tal levantamento de Romeralo (1969) permite uma leitura das glosas cultas a partir da sua ligação aos temas tradicionais dos *villancicos*.

3 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nas páginas desse artigo, arrisco-me a dizer que está assentada a base metodológica para averiguar o processo de adoção/adaptação da poesia tradicional e popular pelos poetas renascentistas. Nessa base, três procedimentos são possíveis: 1) classificação das glosas a partir dos motes, segundo o estudo de Frenk (2006b); 2) levantamento das conjunções presentes nos textos; e 3) possível enquadramento dos poemas cultos a partir de *villancicos* nos temas e subtemas apresentados por Romeralo (1969).

O caminho aqui seguido proporciona alguns fundamentos da apropriação das poéticas tradicionais e populares no período renascentista. Como dito nas *Considerações iniciais* deste trabalho, mesmo que eu não esteja trabalhando diretamente com materiais orais, de certa forma, sugiro perspectivas metodológicas que possibilitam documentar e analisar traços da produção lírica popular, de caráter essencialmente oral, na produção renascentista portuguesa.

REFERÊNCIAS

BERNADES, Diogo. **Rimas várias, Flores do Lima**. Lisboa: Miguel Rodrigues, 1790.

BETTENCOURT, Margarida. **E-dicionário de termos literários (EDTL)**. Disponível em: <<http://www.edtl.com.pt>>. Acesso em: 21 jul. 2016.

CAMINHA, Pêro de Andrade. Texto fixado. In: ANASTÁCIO, Vanda. **Visões de glória** (uma introdução à poesia de Pêro de Andrade Caminha) v. 2. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian; Junta Nacional de Investigação Científica e Tecnológica, 1998. 1179 p.

CAMÕES, Luis de. **Obra completa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2008.

FRENK, Marguit. **Entre la voz y el silencio**. La lectura en tiempos de Cervantes. México: Fondo de Cultura Económica, 2005.

_____. El cancionero oral en el siglo de oro. In: FRENK, Marguit. **Poesia popular hispánica**: 44 estudios. México: Fondo de cultura económica, 2006a. pp. 159-175.

_____. Glosas do tipo popular en la antigua lírica. In: _____. **Poesia popular hispánica: 44 estudios.** México: Fondo de cultura económica, 2006b. p. 413-447.

_____. La autenticidad folclórica de la antigua lírica "popular". In: _____. **Poesia popular hispánica: 44 estudios.** México: Fondo de cultura económica, 2006c. p. 275-294.

_____. Valorización de la lírica popular en el siglo de oro. In: _____. **Poesia popular hispánica: 44 estudios.** México: Fondo de cultura económica, 2006d. p. 58-96.

LEMAIRE, Ria. **Passions et positions:** contribution à une sémiotique du sujet dans poésie lyrique médiévale en langues romanes. Amsterdam: Rodopi, 1987.

_____. Literatura oral e literatura escrita: um confronto de leitores. **Actas do 3º Congresso da Associação Internacional de Lusitanistas,** Coimbra, 1992, p. 169-189.

MIRANDA, Francisco Sá de. **Poesias.** Halle: Max Niemayer, 1885.

MOISÉS, Massaud. **Dicionário de termos literários.** 12. ed. São Paulo: Cultrix, 2013.

ROCHA, Andréa Crabbé. **Garcia Resende e o Cancioneiro Geral.** Lisboa: Instituto de Cultura Portuguesa, 1979.

ROMERALO, Antonio Sánchez. **El villancico:** estudios sobre la lírica popular en los siglos XV e XVI. Madrid: Gredos, 1969.

ZUMTHOR, Paul. **Introdução à poesia oral.** Belo Horizonte: UFMG, 2010.

_____. **A letra e a voz:** a "literatura" medieval. São Paulo, 1993.