

“PRETIDÃO DE AMOR”: ENDECHAS DE CAMÕES A UMA ESCRAVA PRETA

Marina Machado Rodrigues
(ABRAFIL/ERJ/UFF)

RESUMO:

O trabalho em foco propõe a reconstituição textual da redondilha “Aquele cativa”, de Luís de Camões, e sua transmissão nas principais edições modernas. Por trazer à cena a paixão do senhor branco por sua escrava preta, o texto afirma um ideal avesso aos padrões vigentes e provoca a reação dos principais editores da lírica que tentam mascarar a opção autoral através de um processo de embranquecimento ou desqualificação da escrava.

Palavras-chave: Crítica textual; lírica de Camões; redondilha.

“PRETIDÃO DE AMOR”: DIRGES FROM CAMÕES TO A BLACK SLAVE ABSTRACT

The work in focus proposes the textual reconstitution of the redondilha “Aquele cativa”, by Luís de Camões, and its transmission in the main modern editions. By bringing to the scene the white master’s passion for his black slave, the text affirms an ideal contrary to the current standards and provokes the reaction of the main lyric editors who try to mask the authorial option through a process of whitening or disqualification of the slave.

Keywords: Textual criticism; lyric of Camões; round.

Endechas a ùa cativa com que andava de amores na Índia, chamada Bárbara
Aquele cativa,
que me tem cativo,
porque nela vivo,
já não quer que viva.

Eu nunca vi rosa,
em suaves molhos,
que pera meus olhos
fosse mais fermosa.

Nem no ceo estrelas,
nem no campo flores,
me parecem belas
como os meus amores.

Rosto singular,
olhos sossegados,
pretos e cansados,
mas não de matar.

Õa graça viva,
que neles lhe mora,
para ser senhora
de quem é cativa.

Pretos os cabelos,
onde o povo vão
perde opinião
que os louros são belos.

Pretidão de Amor,
tão doce a figura
que a neve lhe jura
que trocara a cor.

Leda mansidão
que o siso acompanha,
bem parece estranha,
mas bárbara, não.

Presença serena
que a tormenta amansa,
nela, em fim, descansa.
toda a minha pena.

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

O texto de que tratamos dispõe de três testemunhos quinhestistas: um, manuscrito, que figura no cancionero de Cristóvão Borges, (CrB), f.28; e dois impressos: *Rhythmas* (1595), f.159, e *Rimas* (1598), f.185. As variants textuais encontradas permitem afirmar que se trata de tradição binária.

O códice data de 1578, reunindo em seus 108 fólhos autores representativos do século XVI, com especial interesse para a lírica de Camões. De acordo com Askins, além da data de compilação, ou da posse do documento por Cristóvão Borges, o cancionero tem a seu favor o fato de que a recolha dos textos se fez ainda em vida de Camões quando de seu regresso da Índia em 1569. Para Vítor Aguiar e Silva, (2011, p. 191):

o gosto pessoal presidiu à intenção de formar um florilégio representativo da época. As epígrafes de atribuição de autoria são escassas, e avoluma-se o número de composições camonianas, em detrimento dos outros poetas presentes.

Infelizmente, a versão manuscrita não pôde ser tomada como texto de base, uma vez que a colação mostrou que além de incompleta - suprimiram-se várias estrofes no meio e no final da composição – a ordem delas também foi alterada. O texto de base utilizado para a reconstituição textual foi forçosamente o que se estampa na *editio princeps*. Na tradição impressa (RH-RI), a redondilha traz 5 estrofes de 8 versos (40 versos); já no manuscrito, as oitavas líricas deram lugar a quadras, omitidas algumas (transcreve 28 versos), prejudicando a leitura do texto. É necessário esclarecer que quase todas as edições do poema seguiram a disposição estrófica das primeiras edições. Agostinho de Campos, (1925, p. 73 e seguintes), entendeu, porém, que na epígrafe já se explicitava a forma poética; e em sua edição, tal como no manuscrito, o texto é disposto em quadras. De acordo com ele, a palavra *endecha* encerra dois sentidos:

(...) uns empregam-na como sinónimo de canção triste (...).
Para outros, porém, *endecha* é, em Poética, o nome adoptado para significar o verso de seis sílabas, também chamado *redondilha menor*, por oposição ao verso de redondilha maior, de oito sílabas (...).

O crítico prossegue em sua exposição, citando D. Carolina Michaelis, a propósito (Apud, p.74) dos sentidos da palavra:

De *funera indicere* proveio *indicta* (galego *endecta*; ast. *andecha*; cast. e port. *endecha*). Sentido derivado é o de metro elegíaco, canção triste, etc.; e finalmente o de redondilha menor, por esse ser o metro preferido para trenos, lamentos, queixas e jaculatória.

Estranhamente, não é este o tom assumido pelo discurso poético. Ao contrário, a redondilha faz-se exceção na lírica camoniana, por não veicular os costumados lamentos de amores interditados, mas a possibilidade de obtenção da felicidade sonhada. Por outro lado, ao afirmar um ideal estético que se contrapõe à herança de Petrarca e dos petrarquistas acaba por gerar um nítido desconforto entre os editores e críticos do Poeta.

Registrem-se as diferenças nas epígrafes que antecedem o texto em cada um dos testemunhos: “Ad ancilam pulcherriman” em CrB; “Endechas, A hũa cativa com que andava d’amores na India, chamada Barbora” (RH); “Endechas, a hũa cativa com que andava d’amores na India chamada Barbora” (RI). Somente a forma *barbara* pôde ser encontrada em *Os Lusíadas* como se vê nos exemplos a seguir: “Se a lingoagem tam barbara e enleada” (OL, I, 62); “Aqui feita de barbaro gentio”; “Da Lacia, Grega ou Barbara nação” (OL, V, 97). Deste modo, por *usus scribendi* do poeta, a forma terá de ser corrigida.

O tema da redondilha já aparece no *Cancioneiro Geral*, de Garcia de Resende, em versos de D. João de Menezes (RESENDE, 1973, p.156) “a hũa escrava sua: Catyuo sam de catyua/seruo dhũa servidor, /senhora de seu senhor.” De RH o texto passou a RI e daí às principais edições modernas, já que FS não publicou as redondilhas. Cabe ressaltar que o editor de RI começa todos os versos com letra maiúscula, o que não tornaremos a mencionar em nosso confronto. Por fim, assim como Agostinho de Campos, optamos pela disposição em quadras, por entender que endechas são estrofes de quatro versos em redondilha menor. Na transcrição dos versos e no texto crítico, atualizamos a ortografia e fizemos as adaptações necessárias, sem, contudo, interferir nas formas de época. O poema se compõe de dez quadras, com rimas intercaladas (ABBA/ABBA), com exceção da terceira, em rimas cruzadas, e ritmo variado.

Segue-se o confronto entre os testemunhos:

1º verso:

CrB: Aquela cativa

RH: Aquela cativa

RI: Aquela cativa,

Comentário:

Lição unânime. RI introduz a pontuação no verso. Os quatro primeiros versos exibem as rimas de macho/fêmea: cativo/cativa; vivo/viva, herança do código cortesanesco.

2º verso:

CrB: que me tem cativo

RH: que me tem cativo,

RI: Que me tem cativo,

Comentário:

Lição unânime, com exceção da pontuação introduzida por RH.

3º verso:

CrB: porque em ela vivo

RH: porque nela vivo

RI: Porque nela vivo,

Comentário:

Registre-se a diferença em *nella* como se lê em RH e RI e *em ella*, em CrB. Seguimos o texto de base, até porque, por *usus scribendi* do poeta, a forma *nella* é a única encontrada em *OL*, como se vê nos exemplos: “Por quantas qualidades via *nella*” (I,33); “Hũa cidade *nella* situada” (I, 103). Segue-se o texto de base.

4º verso:

CrB: quer amor que viva.

RH: já não quer que viva,

RI: Já não quer que viva,

Comentário:

Lição divergente. As edições impressas apresentam a mesma leitura, CrB diverge, registrando *quer amor que viva*, em lição isolada. Observe-se que a variante implica leitura diversa. Assim, temos, em ordem direta: “Amor (sujeito) quer que aquela cativa, que me tem cativo, viva, porque nela vivo” (CrB) e Aquela cativa (sujeito) (que me tem cativo), já não quer que viva (em mim), porque nela vivo (RH/RI). A lição de RH torna evidente o efeito provocado pela “presença viva” da escrava e em consequência a alienação do sujeito. Mantém-se a lição do texto de base.

5º verso:

CrB: Que nunca vi rosa

RH: eu nunca vi rosa

RI: Eu nunca vi rosa

Comentário:

Lição divergente. CrB introduz um *que* (conj. causal) no lugar do pronome pessoal, que não se justifica do ponto de vista sintático, tem valor meramente expletivo, pois não se liga a qualquer outro termo. Segue-se o texto de base.

6º verso:

CrB: em suaves molhos

RH: em suaves molhos,

RI: Em suaves molhos,

Comentário:

Lição unânime, com exceção da pontuação, introduzida por RH.

7º verso:

CrB: que pera meus olhos

RH: que para meus olhos

RI: Que para meus olhos

Comentário:

Lição divergente. CrB anota *pera*, enquanto na tradição impressa lê-se *para*. Por *usus scribendi* do poeta, o verso terá de ser emendado, uma vez que as formas *pera* e *para* ocorrem em contextos próprios. Em *OL*, só se usa *para* antes de pronome pessoal ou artigo indefinido. No caso, a lição de CrB é a única aceitável.

8º verso:

CrB: fosse tam fermosa.

RH: fosse mais fermosa.

RI: Fosse mais fermosa.

Comentário:

Lição divergente. Em RH/RI usa-se o comparativo de superioridade; em CrB, o comparativo de igualdade. O sujeito poético, ao eger um padrão de beleza diferente do herdado pela tradição petrarquista, afasta-se do pré-estabelecido. Daí a necessidade do comparativo de superioridade, pois o que pretende, como supomos, é reafirmar um novo ideal estético. Como não se desconhece, a estética maneirista inscreve tanto o petrarquismo como o antipetrarquismo. Do lat. *formosu*, com dissimilação do /o/ *fermoso*. Por metátese, *fremoso*. Tais formas predominaram no português medieval até meados do século XVII sobre a forma atual *formoso*, obtida por restauração erudita. Em *Os Lusíadas*, só existe a forma dissimilada, como neste exemplo: “Pisando o cristalino Ceo *fermoso*” (*OL*, I, 20). O mesmo vale para *fermosura*: “Quem de ã peregrina

fermosura” (OL, III,142). Segue-se o texto de base.

9º verso:

CrB: Rosto singular

RH: Nem no ceo estrelas,

RI: Nem no ceo estrelas,

Comentário:

Lição divergente. A partir deste ponto, CrB muda a ordem das quadras, implicando a quebra das relações sintática e semântica. No lugar do 9º, CrB transcreve o 13º verso, o que não se justifica em função da dependência sintática entre a aditiva *nem* e o advérbio de negação *nunca*, no vs.5, tal como se vê em RH/RI. A ordem proposta por CrB não pode ser aceita. Porém, há aqui considerações que requerem um exame mais acurado em relação aos versos 9 e 10 em RH e RI; e 21 e 22 em CrB. No que concerne à rima, a composição apresenta o seguinte esquema em todas as estrofes, ABBA/ABBA (rimas intercaladas), com exceção da terceira quadra nos três testemunhos. Nesta, tem-se: ABAB (rimas cruzadas). A metáfora utilizada na estrofe anterior para sugerir a beleza da amada (*rosa*) pressupunha uma ordem lógica natural: *rosa, campo, ceo*. Tal disposição além de manter a proporcionalidade entre os elementos, garantiria a regularidade do esquema de rima quebrado. A não ser por imposição ideológica, nada justificaria tal imperfeição. Xavier da Cunha que disserta largamente sobre o poema no livro *Pretidão de Amor*. Endechas de Camões a Barbara Escrava, já no preâmbulo, afirma:

Há evidentemente nestes dois primeiros versos da segunda estância (taes quaes se apresentam na edição *princeps* das *Rhythmas* e ainda nalgumas outras depois da *princeps*) uma transposição que só por ingano de copia no manuscripto ou por lapso typographico se pode explicar. Nas outras oitavas incontrâmos constantemente rimando o verso 3º com o 2º, o 4º com o 1º, o 7º com o 6º, e com o 5º o derradeiro: não se percebe, pois, que Luiz de Camões alterasse por capricho, sem necessidade, e antes com desvantagem na sucessão natural das imagens, a regra metricamente estabelecida. (CUNHA, 1893, p.5).

O autor acrescenta mais adiante que em sua “transcripção correctá das Endechas, que os leitores d’este livro incontrarão em logar opportuno, vai devidamente rectificádo o texto”, o qual reproduzimos a seguir: (idem, p.75)

Nem no campo flores,

Nem no céo estrelas

Me parecem bellas

Como meus amores

Em relação às reflexões do autor, fizemos algumas inferências. Não nos parece que qualquer poeta, por capricho ou não, quisesse alterar seus versos para pior. Ainda mais Camões. Não cremos igualmente que a troca se deva a lapso ou engano do copista de CrB e dos editores quinhentistas, hipótese sustentada por aquele crítico. Duas fontes diversas cometeram o mesmo erro no mesmo lugar? Atente-se para o fato de estarmos diante de uma *recensio* fechada, ou seja, a lição é unânime.

A quebra do esquema de rima - na troca das intercaladas pelas cruzadas - causa um visível estranhamento no leitor. Por que motivo, o Poeta teria se valido de tal expediente? O que parece um erro a princípio, talvez signifique a denúncia de que ao tempo dele, os pressupostos religiosos tinham precedência sobre os ideais estéticos. Nos parece este o caso: a inversão da ordem lógica tem como resultado a quebra da harmonia e do equilíbrio na composição, mas a distopia é somente demonstrada ao nível da estrutura estrófica. *Ceo* é forma de época, como já assinalara Leodegário A. de Azevedo (1987, p.110) em sua edição crítica da lírica de Camões:

Do Lat.: *caelu*>*ceo*>*céu*. Em português arcaico era frequente o hiato intraverbal em “ceo”, ao contrário do que se verifica no português moderno. No português quinhentista, devia-se pronunciar “ceo” e “Deos”, com particularidade fonética no segundo elemento do ditongo -eo-, razão pela qual tais formas linguísticas devem ser respeitadas.

Segue-se o texto de base.

10º verso:

CrB: olhos sossegados

RH: nem no campo flores,

RI: Nem no campo flores,

Comentário: Lição divergente. No lugar do 10º verso, de acordo com RH/RI, CrB transcreve o 14º verso.

11º verso:

CrB: pretos e cansados

RH: me parecem belas,

RI: Me parecem belas,

Comentário: Lição divergente. No lugar do 11º verso, de acordo com a lição de RH/RI, CrB transcreve o 15º verso. Segue-se o texto de base.

12º verso:

CrB: mas não de matar.

RH: como os meus amores,

RI: Como os meus amores.

Comentário: Lição divergente. No lugar do 12º verso, CrB transcreve o 16º verso. “Meus amores” é a forma usada pelo sujeito poético para se referir carinhosamente à amada. Segue-se o texto de base.

13º verso:

CrB: ãa graça viva

RH: rosto singular,

RI: Rosto singular,

Comentário: Lição divergente. No lugar do 13º verso, CrB transcreve o 17º. A partir daqui, tem lugar a figura da *effictio*, com alteração da ordem bembesca. O retrato principia pelo “rosto singular”, inusitado, raro; e só na sequência vêm os olhos e cabelos. *Ûa*: do latim *uma* > *ũa* > *uma*. Para a forma feminina usa-se *ũa*, mesmo com elisão vocálica, para evitar qualquer erro de pronúncia. Segue-se o texto de base.

14º verso:

CrB: que lhe em eles mora

RH: olhos sossegados,

RI: Olhos sossegados,

Comentário: Lição divergente. No lugar do 14º verso, CrB transcreve o 18º, com a variante *que lhe em elles mora* ao invés de *que nelles lhe mora* que é a lição de RH/RI. O comentário é o mesmo feito no v. 3. Atente-se que, ao contrário da luminosidade do olhar, que é chama, segundo a tradição petrarquista, o atributo conferido aos olhos da escrava é *sossegados*. Como ensina Rita Marnoto (2007, p. 92):

O cânone petrarquista é chamado à ribalta para ser posto em causa. Isto, pelo que diz respeito aos componentes fisionômicos do retrato feminino. Todavia, se do plano fisionômico passarmos para o plano dos atributos anímicos, logo verificamos que esta *Bárbora escrava* é senhora de uma série de dotes que poderiam ser os de Laura de Petrarca (...)

Mas, no lugar do dissídio, característico da poesia petrarquiiana, o texto engendra a calma “que a tormenta amansa”. Segue-se o texto de base.

15º verso:

CrB: pera ser senhora

RH: pretos e cansados

RI: Pretos e cansados

Comentário: Lição divergente. No lugar do 15º verso, CrB transcreve o 19º. Aos olhos *sossegados*, acrescentam-se os adjetivos *pretos e cansados*. A hipálage alude à própria condição de Bárbara. Ao mesmo tempo, menciona a cor dos olhos, olhos que despertam amor. Segue-se o texto de base.

16º verso:

CrB: de quem é cativa

RH: mas não de matar.

RI: Mas não de matar.

Comentário: Lição divergente. No lugar do 16º verso, CrB transcreve o 20º verso.

17º verso:

CrB: Presença serena

RH: Ûa graça viva,

RI: Ûa graça viva,

Comentário: Lição divergente. No lugar do 17º verso, CrB transcreve o 33º. A *graça viva* pode ser traduzida como espontaneidade. Bárbara é o avesso das damas arredias e esquivas, descritas pelo Poeta na lírica.

18º verso:

CrB: que a tormenta amansa

RH: que neles lhe mora,

RI: Que neles lhe mora,

Comentário: Lição divergente. No lugar do 18º verso, CrB transcreve o 34º verso.

19º verso:

CrB: nela em fim descansa

RH: para ser senhora

RI: Para ser senhora

Comentário: Lição divergente. No lugar do 19º verso, de acordo com a lição de RH/RI, CrB transcreve o 35º.

20º verso:

CrB: toda minha pena.

RH: de quem é cativa,

RI: De quem é cativa,

Comentário: Lição divergente. No lugar do 20º verso, de acordo com a lição de RH/RI, CrB transcreve o 36º verso. Além disso, CrB suprime o artigo *a*. O mesmo não ocorre em RH/RI.

21º verso:

CrB: Nem no ceo estrelas

RH: pretos os cabelos,

RI: Pretos os cabelos,

Comentário: Lição divergente. No lugar do 21º verso, CrB transcreve o 9º verso.

22º verso:

CrB: nem no campo flores

RH: onde o povo vão

RI: Onde o povo vão

Comentário: Lição divergente. No lugar do 22º verso, CrB transcreve o 10º. O sintagma *o povo vão* faz referência ao vulgo. Claramente, o sujeito poético questiona os valores cristalizados pela herança petrarquista, cujo ideal de beleza sustenta a superioridade dos cabelos louros e dos olhos claros sobre os demais.

23º verso:

CrB: me parecem belas

RH: perde opinião

RI: Perde opinião

Comentário: Lição divergente. No lugar do 23º verso, CrB transcreve o 11º verso.

24º verso:

CrB: como os meus amores.

RH: que os louros são belos,

RI: Qu'os louros são belos.

Comentário: Lição divergente. No lugar do 24º verso, CrB transcreve o 12º. Observe-se que RH transcreve *que os*, enquanto RI registra *Qu'os*. Em nossa leitura adotamos a maiúscula em *Amor*, por se referir à figura mitológica.

O uso do apóstrofo é característico do editor de RI para indicar o ditongo intervocabular.

25º verso:

CrB: Pretidão que amor

RH: Pretidão de amor,

RI: Pretidão d'amor,

Comentário: Lição divergente. Em CrB, por nítida falha do copista, substituiu-se a preposição *de* pelo *que* que não faz sentido no contexto. Este é talvez o verso mais polêmico de toda a lírica de Camões. Sobre ele, muito se tem inferido e fantasiado, sempre no sentido de minimizar a suposta transgressão cometida pelo sujeito poético ao confessar seu amor por uma escrava negra. Marnoto, (2007, p. 95) destaca que:

O reconhecimento do cânone, por parte do poeta, ainda mais acentua o significado do seu distanciamento. Mas essa atitude é indissociável da derrogação de uma hierarquia de valores de ordem histórica, social e antropológica que assumia uma função estruturante.

A crítica ao entender tal atitude como degradante usou de vários expedientes que visavam ao embranquecimento da escrava ou à desqualificação. Faria e Sousa, (1972, tomo III, p.90), em comentário à canção X, nas suas *Rimas Várias*, faz referência à penúria do Poeta, - já que como tantos outros não distingue o sujeito poético da instância autoral – que se submetia aos favores de “Una mulata [que] dele trato [llamavase Barbara] sabendo sus misérias le dava muchas vezes un plato de lo que iba vendiendo y a vezes algun dinero (...)”. O editor torna a aludir à escrava na ode X.

Wilhelm Storck (1980, p.621) considera a relação entre senhor e escrava infame, afirmando que: “Se outr’ora uma paixão etherea e ideal exaltara o namorado lusitano, acrisolado e leal no seu querer, o Indo-português via-se agora escravo de um baixo e vil amor!

O verso inspirou Xavier da Cunha que ao tema dedicou um livro inteiro. Nele, vê-se escancarado o juízo de valor eivado pelo preconceito racial (Apud Marnoto, p.103)):

“Pretos os cabelos”! – note-se bem. Nunca ninguém tal disse da emaranhada carapinha de uma africana! E seria então lícito admitir que um admirador do loiro, como Camões se prezava de confessar-se a cada passo, viesse pôr em relevo, ante o “áureo crino” do seu constante amor, o horroroso topete de uma horrorosíssima etíope?

O autor concluiu que Bárbara era “uma escrava indiana” nada tendo

com a “vendeira mulata”, que em Lisboa supostamente recolhia esmolos e vendia seus quitutes para sustentar seu senhor. O Visconde de Juromenha, (1860, vol. IV, p.464) nas notas, faz uma única observação a propósito da redondilha: “Parece impossível que sujeito tão escuro inspirasse tão linda poesia. Chateaubriand traduziu para francez estes versos.”

Marnoto (idem, p.96) observa que:

Através de um discurso ambivalente, [Juromenha] sobrepõe a amante e o sustentáculo pecuniário do poeta. Isso só podia acontecer porque “a alma mais cândida” habitava “um corpo negro”. Assim sendo a relação é *normalizada* no quadro de um hipotético sistema de trocas mediante o qual o sustento com que Bárbara lhe mitigava “os tormentos da vida” seria compensado por aquela “gratidão que ultrapassava os limites da amizade.

A perplexidade do editor faz coro com o que os leitores, de modo geral, experimentavam. Daí a necessidade de se justificar uma relação baseada na mútua dependência. Marnoto (2007, p.104) observa que:

A representação desse ideal de beleza e de felicidade através da subversão de um cânone literário instituído e a partir de uma abertura à diferença e à diversidade que supera fronteiras de cor, gênero e condição social, foi considerada pelos leitores de Camões como uma contradição extremamente embaraçosa, conforme o mostra o citado comentário de Juromenha.

Teófilo Braga (1907, p.578) não poderia se furtar a emitir juízo de valor sobre a relação espúria. Descreve a paixão como inevitável, quase imputando à cativa a culpa por inspirar volúpia. Veja-se o retrato que dela pinta:

Barbora era o typo da rapariga gentia, nativa, de um moreno escuro, de uma raça inconfundível com a negroide; braços como de uma escultura de bronze de uma correcção completa, ancas desenvoltas pelo habito das dansas hieráticas, que lhe davam os movimentos uma flexuosidade felina, envolvente, completando a seducção pelo fulgor estonteante de uns olhos negros azevichados que provocam um desejo infindo (...), um andar leve como de gazela solta; uma graça primitiva como de animal submisso que se entrega à primeira carícia (...).

Os símiles conferem à figura de Bárbara características animais, desconstruindo propositalmente sua dimensão humana. Às qualidades enunciadas pelo sujeito poético para se referir a ela opõe-se um retrato que justifica a paixão despertada e a sedução exercida por uma escrava negra. A desqualificação intencional - que contrapõe lascívia a ternura - tem o único propósito de minimizar, sob seu ponto de vista a indignidade perpetrada pelo Poeta.

O preconceito será sempre incapaz de tolerar a diferença, mesmo que o preço a pagar seja a subversão dos valores.

26º verso

CrB: tão doce a figura

RH: tão doce a figura,

RI: Tão doce a figura,

Comentário: Lição unânime.

27º verso:

CrB: que a neve lhe jura

RH: que a neve lhe jura

RI: Qu'a neve lhe jura

Comentário: Lição unânime. Observe-se a antítese com os elementos *neve* e *pretidão*.

28º verso:

CrB: que trocara a cor.

RH: que trocara a cor.

RI: Que trocara a cor.

Comentário: Lição unânime.

29º verso:

CrB:

RH: Leda mansidão

RI: Leda mansidão

Comentário: Lição unânime. A partir deste verso não há registro em CrB.

30º verso:

CrB:

RH: que o siso acompanha,

RI: Qu'o siso acompanha,

Comentário: Lição unânime.

31º verso:

CrB:

RH: bem parece estranha

RI: Bem parece estranha

Comentário: Lição unânime.

32º verso:

CrB:

RH: mas barbora não.

RI: Mas Barbora não.

Comentário: Lição unânime. Anote-se a presença do chiste neste verso. De acordo com VITERBO (vol. 2º, p.19), o termo significa terra bárbara, inculta, bravia. O uso múltiplo do mesmo material linguístico provoca o duplo sentido ou jogo de palavras. Embora se chame Bárbara, a amada não é “bárbara” ou cruel, como afirma o sujeito poético. Mantivemos a forma com minúscula, para não destruir o jogo vocabular entre o substantivo e o adjetivo.

33º verso:

CrB:

RH: Presença serena

RI: Presença serena

Comentário: Lição unânime.

34º verso:

CrB:

RH: que a tromenta amansa

RI: Qu’a tromenta amansa

Comentário: Lição unânime. Levando-se em consideração os cognatos *tormenta*, *tormentos* e *tormentório* encontrados em OL, como nos exemplos a seguir: “No mar tanta tormenta, e tanto dano” (I, 106); “Com ventos e tormentas desmedidos” (V, 43), pode-se inferir que, por *usus scribendi* do poeta, somente a forma *atormenta* para o verbo é admissível e não *atromenta*, como se vê na tradição impressa. Fizemos a necessária correção no texto crítico.

35º verso:

CrB:

RH: nela em fim descansa

RI: Nela em fim descansa

Comentário: Lição unânime. Mantivemos a grafia da forma *em fim*, com os elementos separados, como aliás deve ser, por se tratar de forma de época.

36º verso:

CrB:

RH: toda a minha pena.

RI: Toda a minha pena.

Comentário: Lição unânime.

37º verso:

CrB:

RH: Esta é a cativa

RI: Esta é cativa

Comentário: Lição divergente. RI cometeu uma falha suprimindo o artigo, muito provavelmente por distração do editor.

38º verso:

CrB:

RH: que me tem cativo

RI: Que me tem cativo:

Comentário: Lição unânime, com introdução da pontuação pelo editor de RI.

39º verso:

CrB:

RH: e pois nela vivo

RI: E pois nela vivo

Comentário: Lição unânime.

40º verso:

CrB:

RH: é força que viva.

RI: É força que viva.

Comentário: Lição unânime.

Leitura crítica do texto nas principais edições modernas

Edição de José Maria Rodrigues e Afonso Lopes Vieira (RV) 1932

v.7; v.19: transcrevem *para* em lugar de *pera*; v.8: transcrevem

formosa em lugar de *fermosa*; discrepa na ordem dos versos 9 e 10; v.10:

transcrevem *céu* em lugar de *ceo*; v.17: transcrevem *uma* em lugar de *ũa*; v.36: transcrevem *toda minha* em lugar de *toda a minha*.

Edição de A. J. Da Costa Pimpão (P) 1944

v.7; v.19: transcreve *para* em lugar de *pera*; Discrepa na ordem dos versos 9 e 10; v.10; transcreve *céu* em lugar de *ceo*; v.32: transcreve *barbora* em lugar de *barbara*, transcreve *enfim* por *em fim*.

Edição de Hernâni Cidade (HC) 1946

Discrepa na ordem dos versos 9 e 10. v.10; transcreve *céu* em lugar de *ceo*; v. 27: transcreve *enfim* por *em fim*

Edição de Salgado Júnior (SJ) 1963

Discrepa na ordem dos versos 9 e 10. v.10; transcreve *céu* em lugar de *ceo*; v. 27: transcreve *enfim* por *em fim*.

Edição de Maria de Lurdes Saraiva (MLS) 1980

Discrepa na ordem dos versos 9 e 10; v.10; transcreve *céu* em lugar de *ceo*; transcreve *barbora* em lugar de *barbara*; v. 27: transcreve *enfim* por *em fim*.

Do confronto com as principais edições modernas constata-se que todas ignoraram algumas formas de época, além de trocarem a ordem dos versos 9-10, de acordo com a tradição impressa, com o intuito de restabelecer o esquema de rima.

Referências

AZEVEDO FILHO, Leodegário A. de. *Lírica de Camões. Sonetos*. Lisboa, Imprensa Nacional/ Casa da Moeda, v. 2, tomo I, 1987.

CAMÕES, Luís de. *Rhythmas*. Lisboa, Manoel de Lyra, 1595. Ed.fac-simile do exemplar pertencente à Biblioteca da Academia Brasileira de Letras. Ed. comemorativa do IV centenário da morte de Luís de Camões a 10 de junho de 1980.

_____. *Rimas*. Reprodução fac-similada da ed. de 1598. Estudo introdutório de Vitor Manuel de Aguiar e Silva. Universidade do Minho, 1980.

_____. *Rimas várias*. Commentadas por Manoel de Faria y Souza. Nota introdutória do Prof. F. Rebelo Gonçalves. Prefácio do Prof. Jorge de Sena. Lisboa. Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1972, 5 t. em 2 v. Reprodução

fac-similada da ed. de 1685. Edição comemorativa do IV centenário da publicação de *Os Lusíadas*.

_____. *Obras de Luís de Camões*. Aumentadas com algumas composições inéditas do Poeta pelo Visconde de Juromenha. Lisboa, Imprensa Nacional, 1860, 6v.

CAMPOS, Agostinho de. *Antologia portuguesa*. Camões lírico. Lisboa: Livraria Bertrand, 1925, tomo 1.

CUNHA, Xavier da. *Pretidão de Amor*. Endechas de Camões a Barbara Escrava. Respectiva tradução em várias línguas e antecedidas de um preâmbulo. Lisboa: Imprensa Nacional, 1893.

FREUD, Sigmund. *O chiste e suas relações com o inconsciente*. Viena: 1905.

MARNOTO, R. *Sete ensaios camonianos*. Coimbra, Centro Interuniversitário de Estudos Caonianos, 2007.

RESENDE, Garcia de. *Cancioneiro Geral*. Nova edição. Lisboa: Centro do Livro Brasileiro, 1973. Tomo I.

SILVA, Vítor Manuel de Aguiar e. *Dicionário Luís de Camões*. Alfragide: Editorial Caminho, 2011.

THE CANCIONEIRO de Cristóvão Borges. Edition and notes by Arthur Lee-Francis Askins. Berkeley, University of California Press, 1979.

STORCK, W. *Vida e obra de Luís de Camões*. Lisboa, Academia Real das Ciências, 1897, reimpr. Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1980.

VITERBO, Fr. Joaquim de Santa Rosa de. *Elucidário das palavras termos e frases*. Porto – Lisboa: Livraria Civilização, 1966. vol. 2º. Edição crítica por Mário Fiúza.