UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS MODERNAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LÍNGUA E LITERATURA HISPANO-AMERICANA

A Canção de Leonoreta através dos tempos:
Amadís de Gaula, O Romance de Amadis e Amor em Leonoreta

Francisco Eduardo Padula

SÃO PAULO
2010

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS MODERNAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LÍNGUA E LITERATURA HISPANO-AMERICANA

A Canção de Leonoreta através dos tempos:
Amadís de Gaula, O Romance de Amadis e Amor em Leonoreta

Francisco Eduardo Padula

Dissertação revisada e apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Língua e Literatura Hispano-Americana do Departamento de Letras Modernas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Mestre em Letras.

Orientadora: Profa. Dra. Maria Augusta da Costa Vieira

São Paulo

2010

DEDICATÓRIA:

Ao Bernardo e ao Luiz, filhos e amigos.

AGRADECIMENTOS:

A meus pais, pelo essencial e, em especial, à minha mãe, pelo apoio incondicional nesses anos de estudo.

À Profa. Dra. Maria Augusta da Costa Vieira, pelo auxílio e orientação incansáveis muitos anos antes do meu ingresso na Pós, por estimular-me sobre minha idéia de estudar assuntos tão elevados de espírito em uma época de bárbaro pragmatismo, e pelo estímulo incansável em nosso grupo de estudos (Cervantes).

À Profa. Dra. Lineide do Lago Salvador Mosca. Pelas aulas na graduação e pelas sugestões valiosas em minha qualificação.

Igualmente ao Prof. Dr. Wagner Martins Madeira. Suas sugestões e observações no momento da argüição foram de extrema importância para o aperfeiçoamento deste trabalho.

À Profa. Dra. Maria de la Concepción Piñero Valverde. Pelas sugestões preciosas em minha qualificação.

À Profa. Dra. Valéria Gil Conde, por me mostrar (e demonstrar) o mundo fascinante da Romênia. O mesmo posso dizer a respeito do Prof. Dr. Xosé Henrique Monteagudo, da Universidade de Santiago de Compostela: suas aulas sobre o nascimento do galego bem como do português abriram-me novas perspectivas sobre as línguas da Península e sobre a problemática dos trovadores.

Aos Profs. Melchora Romanos e José Diego Vila, da Universidade de Buenos Aires: a primeira, pela profundidade em suas análises, sua capacidade didática e seu senso de humor contagiante; o segundo, por desvendar pontos do *Amadís* e de *Dom Quixote* até então insuspeitos para mim.

Ao Prof. Dr. Marcos Piazon Natali e ao Prof. Dr. Murilo Marcondes Moura que desde a graduação até as aulas na pós apresentaram abordagens estimulantes e originais acerca da literatura.

À Profa Dra. Leonilde e ao Prof. Dr. Platão Saviolli, os primeiros a me mostrarem que a beleza de um texto vai muito além de uma gramática redutora.

Aos meus *arqui amigos* João Carlos Apocalypse (gran sábio), Henrique Ré (sempre lúcido), Takeshi Ishirara (o que prefere ouvir a falar), Cristiano Sousa (o mais dinâmico dos mortais), Nivaldo Freitas (ouvinte paciencioso), Lilian Taniguchi (a dos sábios conselhos), Cristina e Regina (amigas sempre prestativas). Por exigências de nossa época versátil (como diz a poeta), muitos de vocês estão constantemente ausentes, mas sei que de alguma forma sempre presentes. Agradeço pelo companheirismo indelével e outras aventuras em todos esses anos.

À Professora Cristiana Santos Lima pela amizade e por estar sempre solícita a meus pedidos, incluindo o ABSTRACT desta dissertação.

Às Prof^{as}. Dr^{as}. Lênia M. Monguelli, Adma Fadul Morrana e Cristina Nobre. Também sempre solicitas a meus pedidos.

À Élen, pela paciência.

RESUMO

Por meio do estudo de algumas das tópicas medievais a presente dissertação se propõe a analisar o lai do trovador Joan Lobeyra intitulado Canção de Leonoreta". O desenvolvimento do trabalho levou à busca de diversas reinterpretações dadas à canção em diferentes momentos da histórias do mundo ibérico. Desse modo, o caminho percorrido conduziu à análise da "reescritura" da canção na novela de cavalaria intitulada *Amadis de Gaula*, na obra dos poetas portugueses Affonso Lopes Vieira e Silva Tavares e, finalmente, na obra da poetisa brasileira Cecília Meireles.

ABSTRACT:

BY THE STUDY OF SOME MEDIEVAL TOPICS, THE CURRENT DISSERTATION PURPOSES TO ANALYSE "THE CHANT OF LORONETA" BY JOAM LOBEIRA TROUBADOUR. THE DEVELOPMENT OF SUCH A WORK LED TO THE SEARCH FOR SEVERAL INTERPRETATIONS GIVEN TO THE CHANT IN DIFFERENT PERIODS IN IBERIAN WORLD HISTORY. IN THIS VIEW, THE WAY FOLLOWED WAS THE ONE LED TO THE ANALYSIS OF THE knight-errantry TALE CHANT ENTITLED AMADIS OF GAUL IN AFONSO LOPES VIEIRA' AND SILVA TAVARES'S WRITINGS, BOTH PORTUGUESE POETS, IN THE WRITING OF BRAZILIAN POETESS CECÍLIA MEIRELES.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO..... 9

I. SOBRE AS TÓPICAS, SOBRE OS CANCIONEIROS NAS LÍNGUAS ROMÂNICAS E SOBRE O POEMA DE JOAN LOBEYRA..... 13

1. A questão das tópicas..... 13

2. Sobre os Cancioneiros.....13

3. A descoberta do Cancioneiro Colocci-Brancuti.....16

4. Sobre a Canção de Leonoreta no Cancioneiro Colocci-Brancuti.....18

5. Uma breve análise morfológica e lexical.....20

6. Algumas informações adicionais.....25

7. Um breve relato sobre a corte de Dom Dinis.....28

8. O cotejo entre o poema de Lobeyra e o poema que consta no *Amadís de Gaula*.....29

9. Uma breve análise das tópicas no refrão de Lobeyra.....35

10. Recapitulação.....36

II. SOBRE AS TÓPICAS NAS NOVELAS DE CAVALARIA.....38

1. Sobre as novelas de cavalaria e sobre o *Amadís de Gaula*.....38

2. O *Amadís de Gaula*.....40

3. A trajetória do *Amadís de Gaula*.....42

4. As poucas informações que existem sobre Garci Rodrigues de Montalvo.....44

5. Algumas tópicas que aparecem no *Amadís de Gaula*.....44

6. A solicitação de dons para combater.....45

7. A questão do encobrimento em combates.....48

8. A tópica com relação às demandas.....50

9. A tópica do afastamento do cavaleiro andante de sua amada e sua reconciliação.....51

10. Sobre o vilancete de *Amadís*.....56

11. Recapitulação.....62

III. A CANÇÃO DE LEONORETA NA ÓPTICA DOS POETAS PORTUGUESES AFFONSO LOPES VIEIRA E SILVA TAVARES.....65

1. O poeta Affonso Lopes Vieira.....65

2. Alguns temas recorrentes em Lopes Vieira e Cecília Meireles.....68

3. A Canção de Leonoreta na óptica de Silva Tavares.....71

4. Recapitulação.....72

IV. A poeta CECÍLIA MEIRELES.....75

1. Cecília Meireles e a literatura da Ibéria.....78

2. Algumas referências explícitas.....80

3. Alguns poemas que antecedem à feitura do *Amor em Leonoreta*.....88

4. A epígrafe do *Amor em Leonoreta*.....93

5. A métrica do *Amor em Leonoreta*.....94

6. Uma breve análise do *Amor em Leonoreta*.....97

CONSIDERAÇÕES FINAIS.....106

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....108

– Introdução

Este trabalho pretende tratar de uma relação intertextual até o momento pouco explorada: a trajetória de um lai[1] do trovador Joan Lobeyra que chegou até nossos dias. Trata-se da canção de Leonoreta, um pequeno poema que suscitou inúmeros debates entre críticos, incluindo também a polêmica questão relacionada com a pátria de *Amadís de Gaula*. Como se sabe, o lai aparece no Capítulo LIV da novela de cavalaria e, tendo em conta essa aparição, alguns críticos portugueses reinvindicaram a obra como sendo de origem lusitana. Rodrigues Lapa, eminente crítico português, defende a autoria galego-portuguesa da obra como é possível observar no fragmento abaixo:

> Ficou demonstrada a autoria galego-portuguesa do romance e confirmada a notícia de que essa autoria pertencia aos Lobeiras. Não era difícil conciliar a referência de Zurara (historiador do século XVI que mencionara o *Amadís de Gaula* como sendo obra de um tal Vasco de Lobeira[2]) com a revelação do velho cancioneiro: João Lobeira, trovador da segunda metade do século XIII, da corte de D. Afonso III e de D. Dinis, teria composto a novela, pelo menos os 3 primeiros livros, e Vasco de Lobeira, seu parente, natural do Porto, teria retomado o fio da narrativa, por volta de 1370, acrescentando mais alguma coisa, de modo que fez supor que o *Amadís* fosse realmente dele[3].

Seu principal argumento baseia-se na descoberta do lai ("Leonoreta, fin rosetta", *incipit*[4] "Senhor genta") que consta no *Cancioneiro da Biblioteca Nacional de Lisboa*, antigo Cancioneiro Colocci-Brancuti. Os espanhóis, por sua vez, contra argumentam

---

1 Canção de caráter lírico, cantada, cuja melodia musical é seu elemento primordial. SPINA, Sigismundo. *A lírica Trovadoresca*. 4e ed. rev. e aum. São Paulo: Edusp, 1996.

2 *Crónica do Conde D. Pedro de Meneses, apud* BLECUA, Juan Manuel Cacho. Intr. *Amadís de Gaula*. 3e ed. Madrid: Ed. Cátedra, 1996

3 LAPA, Manoel Rodrigues. *Lições de Literatura Portuguesa.* 8ed.: Época medieval. Coimbra: Coimbra Editora Limitada, 1973. P. 255.

4 Termo ou grupo de palavras (por exemplo, verso inicial) que identifica um texto, um poema etc. sem título). HOUAISS Antonio. *Dicionário da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Ed. Objetiva, 2001.

alegando que não existe nenhum original de um *Amadís* primevo escrito em português. Acrescentam ainda uma descoberta feita em 1957 por M. Rodríquez Moñino, com quatro páginas, de um *Amadís* anterior à primeira edição (1508) escrito em castelhano.

De fato, o aparecimento do lai no Capítulo LIV do Livro II do *Amadís* e o aparecimento abrupto da personagem Leonoreta (irmã caçula de Oriana) não garantem que o *Amadís de Gaula* tenha sido composto por Vasco de Lobeira, como pretendera Zurara. Mais complicado ainda é retroceder um século e imputar a responsabilidade a um trovador galego português. Mesmo se Joan Lobeyra fosse um parente distante de Vasco de Lobeira, nada garantiria que qualquer um dos dois tivesse composto a obra.

Assim, se colocássemos sob forma de silogismo o principal argumento que defende a origem portuguesa da novela, teríamos

O Amadís de Gaula foi composto por um trovador galego português.
Joan Lobeyra é um trovador galego português.

Portanto, o Amadís de Gaula é de origem portuguesa.

Vê-se que o argumento em questão comete a falácia de afirmar a premissa antecedente (aqui, a primeira premissa). O problema reside no fato de que não há como provar que Joan Lobeyra tenha escrito o *Amadís de Gaula*, e o fato dele ser um trovador que tenha composto um lai que aparece na referida obra, *Amadís de Gaula* não implica que o mesmo tenha escrito a novela de cavalaria. Algum copista, por exemplo, poderia simplesmente inserir o poema no referido capítulo e, de todo modo, o poema poderia ser anterior à própria novela. E não seria surpresa para ninguém considerar a própria lírica anterior à épica, como bem já assinalou José Leite de Vasconcelos em suas *Balladas do Occidente*:

> Muitos críticos suppõem que a epopéia appareceu antes do lyrismo, e este antes do drama. Eu comtudo comecei pelo lyrismo, pelas seguintes razões:
> Em primeiro logar a distincção dos três generos é puramente theorica, creando-se até como intermédio o genero lyrico-épico; na prática nem sempre se observa.[5]

De todo modo, é conveniente esclarecer que não será essa, ou seja, a questão da pátria do *Amadis*, a maior preocupação neste trabalho. Como se disse acima, estudar-se-á a recepção desta canção ao longo dos tempos dentro do mundo ibérico. No entanto, algo salta à vista desde já: foi com a publicação do Cancioneiro Colocci-Brancuti em 1880 que a cançãozinha despertou a atenção de filólogos e poetas importantes, desde a lição[6] da filóloga Carolina Michäellis de Vasconcelos, passando pelo escritor Affonso Lopes Vieira, pelo poeta Silva Tavares (que dá uma interpretação nova à canção) até a poetisa (doravante chamada "poeta") Cecília Meireles. Cabe esclarecer que nossa atenção estará centrada nesses poetas, principalmente em Cecília Meireles e Affonso Lopes Vieira. Com relação ao poema de Lobeyra, analisaremos a estrutura geral das estrofes e a morfologia de algumas palavras, pois, até o momento, pouca atenção se deu a este aspecto. Também neste trabalho se analisará a presença das tópicas que aparecem nos poemas e como elas são tratadas em cada poeta. Do mesmo modo, abordaremos brevemente algumas tópicas que aparecem no *Amadís de Gaula*. Enfim, também pretende-se mostrar com este trabalho como Cecília Meireles sempre se interessou pela literatura da Península Ibérica, muito antes da publicação do *Amor em Leonoreta*, em 1951, e como a construção deste livro não foi fruto de uma inspiração momentânea da autora, pois muitos poemas

---

5 Porto: Ed. Livraria Portuense, 1885, p. 327-8.

6 Sobre o significado de "lição" em filología, Luciana Stegagno Picchio nos dá preciosas informações: "No seu processo de reconstrução, o filólogo continuará a considerar o texto um documento, um depósito de experiência humana: e tirará dele ensinamento úteis para uma correcta interpretação semántica. Mas depois, enquanto poesía, deverá considerá-lo como aventura de palavras, como experiência de linguagem, como "objecto sonoro" representação concreta de relações rítmicas e de correspondencias musicais segundo a sensibilidade da época." *A lição do texto*. *Filologia e literatura*: I – Idade Média. Lisboa: edições 70. P. 220. É o que faz Vasconcelos ao tratar do poema de Lobeyra.

anteriores à publicação do livro já mostravam uma predileção especial pelo “cantar à amada”.

Capítulo I: SOBRE AS TÓPICAS, SOBRE OS CANCIONEIROS NAS LÍNGUAS ROMÂNICAS E SOBRE O POEMA DE JOAN LOBEYRA.

1 – A questão das tópicas

Primeiramente explicitemos o que se entende por tópicas. A etimologia da palavra nos diz que a tópica trata de lugares comuns. Deve-se entender, aqui, que lugar comum é algo não pejorativo, mas um tema que se repete. (*Dic. Houaiss* e *Dic. da Real Academia Espanhola*). Mais completo é o estudo que nos apresenta Ernest Robert Curtius em seu livro *Literatura Européia e Idade Média Latina*. O autor lista uma série de tópicas que são muito elucidativas para se entender textos medievais como a tópica do discurso de consolação, a tópica histórica, a falsa modéstia, a tópica exordial, a tópica do remate, a invocação à natureza, o mundo às avessas, o menino e o ancião e, finalmente, a menina e a anciã. Todas essas tópicas são muito freqüentes na Idade Média e algumas delas, inclusive, já existiam desde a Antigüidade, como a tópica do mundo às avessas.

Também assim, outra tópica que poderia ser inventariada aqui seria sobre as declarações de amor que um poeta faz à amada como, por exemplo, com relação aos trovadores quando compõem as suas cantigas de amor ou cantigas de amigo. Veremos adiante como a canção de Leonoreta, que consta originalmente no *Cancioneiro* Colocci-*Brancutti*, *serviu* de motivo para a introdução da personagem Leonoreta no *Amadís de Gaula* e nos poetas modernos mencionados acima. No entanto, é necessário primeiramente explicitar o que são cancioneiros.

2 – Sobre os cancioneiros

Se formos procurar em alguns dicionários o significado da palavra "cancioneiro" encontraremos, por exemplo, as seguintes definições: coleção da antiga poesia lírica galego-portuguesa e provençal (*Dic. Antonio Houaiss*); nome por que se designam várias coleções de poesias líricas antigas, portuguesas ou espanholas (*Dic. Caldas Aulete*); cada uma das coleções da antiga poesia lírica lusitana ou espanhola (*Dic. Laudelino Freire*); cada uma das colecções da antiga poesia lírica galego-portuguesa (*Dic. Cândido Figueiredo*); livro de canções e outras obras poéticas (*Dic. Antonio Moraes Silva*); colección de canciones y poesias, por lo común de diversos autores (*Dic. Real Academia Española*). Embora todas sejam absolutamente corretas, sentimos que essas definições acabam sendo incompletas, tanto no que se refere à própria definição em si quanto no que se refere aos diversos tipos de cancioneiro. Portanto, consultemos as enciclopédias a fim de verificarmos se existem informações que nos sejam mais completas. Por exemplo: na *Enciclopédia Vniversal Ilvstrada Evropeo-Americana*[7] encontramos não apenas uma definição, mas também uma excelente explicação do que significa esta palavra:

> En la acepición común viene á significar esta voz una "colección ó antologia de poesias de autores de una época determinada ó pertenecientes á un mismo género literario. En su sentido más restringido todo Cancionero es una recompilación de Canciones (...). Llámase también Cancionero á toda colección de obras poéticas de índole puramente lírica, como la obra poética de los trovadores provenzales y catalanes, y la que á su imitación se cultivó en las cortes de Portugal y de Castilla. Ahora bien, como todo Cancionero es conocido ó con el nombre del principal autor de sus poesias ó con el del recopidador de las mismas, se sigue de ahi que la importância literária de todas ellas no es la misma desde el punto de vista literario que el bibliográfico ó meramente histórico. Estudiados los Cancioneros literariamente, puedese afirmar que contienen obras de no escaso mérito, ya que los ingenios más insignes de cada época y nación se honraron con incluir sus producciones en florilégios, tal como en nuestros dias se suele hacer con las antologias y colecciones selectas de autores cuyo mérito ha sancionado el tiempo ó la unanimidad del popular sufrágio. El mérito bibliográfico de los Cancioneros depende primeramente de la rareza de sus ediciones, si son impresos; de la fidelidad de la transcripición, época de la misma y buen estado de los códices, si son manuscritos; mientras el mérito histórico, aunque difícil de separar del literário, estriba en los datos etnográficos y pormenores más o menos interessantes que sus obras pueden suministrar acerca de las personajes, hechos, costumbres ó tendências sociales de la época á que pertenezcan las composiciones de tales Cancioneros contenidas. (pp. 58-9).

---

7 Barcelona: José Espasa e Hijos Editores, s.d. V.5.

Acrescenta ainda esta enciclopédia que “A la literatura gallega cabe el mérito de haber iniciado en España semejantes obras desde el siglo XII.” Diz-nos ainda que existem diversos cancioneiros nas línguas românicas. As principais são:

a) Cancionero del *Rey don Dionis de Portugal*.

b) *Il Cancioniere portoghese Colocci-Brancuti* (originalmente publicado em Italiano).

c) *Cancionero portugués del conde de Barcellos*.

d) *Cancionero portugués de Resende*, llamado *General*.

e) *Cancionero de Alonso de Baena*.

f) *Cancionero de Alvares Gato*.

g) *Cancionero de Montoro*.

h) *Cancionero de Lope de Stuñiga.*

i) *Cancionero de Fray Iñigo de Mendoza*.

j) *Cancionero del siglo XV y Cançoner llemosi delsible XV* (publicados na *Revue Hispanique*, tomo X.l

k) *Cancionero de don Pablo Gil de Zaragoza*.

l) *Cancionero general de Fernando del Castillo*.

m) *Cancioneros místicos ó religiosos.*

n) *Cancioneros varios*. (Merecen encionarse como curiosidades bibliográficas literarias).

o) *Cançoner valenciá* (obra monumental y rarísima).

p) *Cançoner catalá dels comtes d’ Urgell.*

q) *Cançoneret de les obretes mês divulgades de nostra llengua materna*, de don Mariano Aguiló.

Como se pode notar, há pelo menos dezessete cancioneros. Para este trabalho, estudaremos principalmente o *Cancioneiro Colocci-Brancuti* onde se encontra a canção de Leonoreta. Enfoquemos a seguir nossa atenção no referido *Cancioneiro* ou como é chamado atualmente *Cancioneiro da Biblioteca Nacional de Lisboa*.

3 – A descoberta do Cancioneiro Colocci-Brancuti

A filóloga Carolina Michäelis de Vasconcelos nos informa que

> Ele chama-se *de Colocci* porque pertenceu ao grande Humanista italiano, ao qual devemos a conservação tanto dos textos desta colecção como dos do *Cancioneiro da Vaticana*. O nome Brancuti foi-lhe adicionado porque o códice se achava, no acto do descobrimento, em 1878, na posse do Conde Paolo Antonio Brancuti, residente em Cagli. Pertenceu depois a Ernesto Monaci, a cujos herdeiros foi comprado pelo governo português para a Biblioteca Nacional.

O fato de os portugueses comprarem este cancioneiro foi motivo de grande orgulho para os filólogos daquela nação. Vejamos, por exemplo, este comentário de Leite de Vasconcelos:

> "O Códice de Colocci-Brancuti foi, ao que parece, mandado copiar por Angelo Colocci, humanista italiano da época do Renascimento que morreu em 1549: depois, decorridos séculos, passou à posse do Conde Paolo Antonio Brancuti (século XIX), e por último à do professor da Universidade de Roma, D.or Ernesto Monaci, ultimamente falecido, e a cuja família o Governo Português o comprou para a Biblioteca Nacional de Lisboa, onde neste momento [26-II-1924] temos o prazer de o contemplar e de lhe chamarmos *nosso*. O nome pelo qual é conhecido recebeu-o em homenagem àqueles dois antigos possuidores; daqui em diante poderá chamar-se "da Biblioteca Nacional de Lisboa"[8]

Até onde é possível observar, este importante cancioneiro impressiona por sua extensão e erudição. Citando ainda Carolina Michäelis de Vasconcelos[9]

> O precioso volume é evidentemente cópia (de fins do século XV, ou princípios do imediato) mandada fazer pelo benemérito erudito – cópia daquele grande

---

8 Leite de Vasconcelos: *Opúsculos Portugueses*. *Apud*. MACHADO, J.P. *Dicionário Onomástico da Língua Portuguesa.* 3e ed. Lisboa: Ed. Confluência, s. d.

9 *Lições de Filologia* Portuguesa. Lisboa: Ed. Revista de Portugal, Série A, 1946. P. 419.

> Cancioneiro de que ele extraíra o *Índice*, ou seja a Távola Colocciana (Ms. 3217 da livraria dos Papas), com nomes de autores e numeração de obras deles.

Com relação à edição fac-similada de 1982, esta possui setecentas e cinqüenta e oito páginas com cerca de mil quinhentas e sessenta cantigas. Abarca os três gêneros de cantigas medievais: as cantigas de amor, as cantigas de amigo e as cantigas de escárnio e maldizer. Embora grande parte do cancioneiro esteja agrupada nesses gêneros, nem sempre a divisão é tão rígida. Conforme Antonio Resende de Oliveira[10]

> É esquecida não somente a divisão por gêneros poéticos – incluindo-se, por exemplo, cantigas de amigo e cantigas de escárnio na seção cantigas de amor –, mas também a preocupação por uma seqüência minimamente cronológica dos autores.

Apesar desses pequenos deslizes, é de se notar a qualidade excepcional do Cancioneiro da Biblioteca Nacional. Anna Ferrari nos informa que

> [...] é um cancioneiro ímpar no panorama da lírica românica das origens: único cancioneiro mandado copiar por Colocci que não é "descriptus", proporciona-nos os textos e o seu primeiro comentário filológico-literário e organizativo.[11]

Sua primeira publicação data de 1880, portanto, apenas cinco anos após a descoberta por Constantino Corvisieri. O primeiro a estudá-lo foi Enrico Morteni, mas devido a sua morte pematura, Ernesto Monaci, seu mestre, acabou publicando e comprando o manuscrito em 1888. Como se pode notar, o Cancioneiro do humanista Colocci ficou esquecido por séculos até ser redescoberto próximo ao último quartel do século XIX. Vejamos agora a tão comentada canção de Joan Lobeyra.

---

[10] A*pud* MASSINI-CAGLIARI Gladis, *Cancioneiros Medievais Galego-Portugueses*. São Paulo: Ed. Martins Fontes, 2007, p.18.

[11] *Ibidem*, pág. 22.

4 -– Sobre a Canção de Leonoreta no *Cancioneiro Colocci-Brancuti*

A canção que será abordada a seguir é classificada como pertencente à cantiga de amor, isto é, o poeta canta a sua amada nomeando-a “Leonoreta”. Ela pertence a Joan Lobeyra, trovador que viveu na corte do rei D. Dinis por volta do último terço do século XIII. Abaixo disponho o poema de Lobeyra:

Joan Lobeyra[12]

[228][13]

Senhor *genta*,
mi tormenta
Voss amor em *guisa* tal
que, por menta
5 que eu senta,
Outra non m [h]e ben nen mal,
Mays la uossa m [h]e mortal.
Leonoreta,
fin rosetta,
10 bella sobre toda *fror !*
fin Roseta,
non me metta
en tal coi[ta] uossa amor.
Das que ueio
15 non deseio
outra senhor, se uos non;
e deseio
tan sobeyo
mataria hũu leom,
20 Senhor do meu coraçon!
Leonoreta,
fin roseta,
[bela sobre toda fror!
fin Roseta,

---

12 *Cancioneiro da Biblioteca Nacional.*(Antigo *Colocci-Brancuti*). Leitura, Comentários e Glossário por Elza Pacheco Machado e José Pedro Machado. Vol. 1. Lisboa: Editora da Revista de Portugal. [entre 1953-1973] s.e.

13 A numeração refere-se à posição em que está o poema no *Cancioneiro da Biblioteca Nacional*, isto é, na posição ducentésima vigésima oitava.

25 non me metta
en tal coita uossa amor.]
Mha ventura
en loucura
me meteo de uos amar
30 [H]E loucura que
que me dura,
que me non posso en quitar,
Ay fremusura sem par!
Leonoreta,
3 5 fin Rosseta,
[bela sobre toda fror!
fin Roseta,
non me metta
en tal coita uossa amor.]

Analisemos parcialmente o lai. A primeira palavra que chama nossa atenção é tormenta. Ora, o antepositivo, *tormentum, i*, significa, desde a origem da língua, máquina de tortura (*Dic. Houaiss*). Figurativamente, parece ser esse o sentido da palavra no poema e parece que isto implicará nas estrofes seguintes. Por exemplo: nos vv. 14-20 há a menção do desejo. Primeiramente este vocábulo aparece no v. 15 acompanhado de um advérbio de negação [*non deseio*]. No v. 17 "deseio" repete-se explicando-nos como ele é: tan sobeyo.

Quanto à terceira estrofe, o vocábulo tormenta reaparece implicando na "loucura". Conforme Michel Foucault em seu livro, *História da Loucura*, "A Idade Média tinha atribuído um lugar à loucura (no Século XIII, isto é, quando foi composto o poema de Lobeyra) na hierarquia dos vícios". Assim, participa "das doze dualidades que dividem entre si a soberania da alma humana". Uma dessas dualidades é a "Prudência e Loucura."

Antecede loucura, o v. 27: "Mha ventura". Assim, se lêssemos apenas os VV. 27-9 poderíamos pensar que se trataria de uma loucura passageira. Mas não é o caso, pois os vv. 30-2 não só desmentem como também afirmam seu incondicional amor: [H]e loucura/que me dura/que me non posso em quitar." Parte dessa loucura que não cessa é explicada no verso seguinte, pois sua amada tem o qualificativo de ser "fremusura sem par!" (v.33).

Como se disse acima, este poema possui três refrões que acompanham as estrofes. A iminente filóloga em sua lição apensa os vv. 23-6 e 36-9, conforme J. P. Machado[14]. O próprio refrão repete-se talvez para dar ênfase à mensagem do poeta. Também assim, podemos não saber como se chamava sua amada, embora saibamos que ela não se chamava Leonoreta, porque, um dos preceitos do amor cortês consistia em nunca mencionar o nome verdadeiro da amada: "O culto secreto a que se devota o discípulo da *fine amor* é possível de espreita e o nome da dama jamais deve ser revelado."[15] Se o fato de não sabermos o nome verdadeiro da amada do poeta não nos ajuda muito, pelo menos evitamos alguns equívocos como, por exemplo, o de procurar em vão por uma suposta Leonoreta.

Em suma, do que vimos até o momento, parece que estamos diante de um poeta a cantar a sua amada, mas cujo nome não quer revelar, por isso compõe uma cantiga de amor. Mais adiante voltaremos a abordar este poema em mais detalhes.

5 - Uma breve análise morfológica e lexical

Analisemos agora a diacronia pelas quais passaram as palavras em português e em castelhano. Primeiramente, listemos as palavras em português. Assim, na canção de Lobeyra temos:

Verso 1: Senhor genta.

Senhor: em fins do Século XIII o feminino em *a* não havia sido estabelecido.

---

14 *Cancioneiro da Bilioteca Nacional, op. cit.*, pág. 397.

15 RÉGNER-BOHELER, Danielle. "Amor cortesão". In: *Dicionário Temático do Ocidente Medieval*. LE GOFF, Jacques & SCHMITT, Jean-Claude. Trad. Hilário Franco Júnior *et allí*. Bauru, EDUSC, 2002, 2 Vol. Pp. 49-58.

José Pedro Machado nos explica o porquê: "Como se sabe, no antigo português os vocábulos terminados em –or eram invariáveis em gênero"[16]

Genta: o adjetivo em *il* também não havia sido estabelecido. Ainda no mesmo dicionário, Machado nos diz que no *Cancioneiro da Biblioteca Nacional* esta forma aparece apenas no presente poema e em Roy Prez de Ribeira.[17]

Verso 2: *mi* por *minha*. "O feminino acusativo vulgar *mea*, – que convivera com latim vulgar *mĭa* – é fonte do português mīa/mia ([ano]1161) que também ocorria na forma monossilábica mia/mha (Séc. XIII) – forma esta ainda viva dialetalmente em Portugal e no Brasil em versos formais de vários períodos da língua até o Parnasianismo;..."[18]

Verso 3: *guisa*. Pouco usado hoje, mas na época bastante comum. Como se sabe, significa "de tal maneira."

Verso 4: *por menta* por *tormenta*.

Para Machado[19], a versão de Lobeyra talvez sofra alguma influência do galicismo[20].

Verso 5: *que eu senta* por *que eu sinta*. Com o tempo, houve uma alternância de *e* por *i*. Infelizmente o *Dicionário Houaiss* dá etimologia da forma nominal (infinitivo) a partir do século XIV: *sintir*.

---

16 *Dicionário Onomástico..op. cit.*

17 Poema n.° 1351: Maria genta.

18 *Dicionário Antonio Houaiss. Op. cit.*

19 *C.B.N., op. cit.*,p. 403

20 Em nota explicativa, nº4, o crítico português nos informa que "*por menta*, palavras geralmente interpretadas como *tormenta*. Quanto a nós, *menta* aqui aparece como sinônimo de "coyta", isto é, "cuidado amoroso" (que se traz na mente); talvez galicismo, como genta." *Op. cit.*, p. 403.

Verso 6: além de uma interessante oposição semântica *non*, *nen*; *ben* e *mal*, verifica-se que no poema são raras as palavras terminadas em *m*. *Nen*: do latim *nec*, *nem*. Apócope do *c* e provável influência da nasal inicial. Em 1.041 encontra-se *nem*, no século XIII, *nen* e ainda no mesmo século *nẽ*. Enfim, do século XIV até nossos dias, *nem*[21].

Non por *não*. Do latim *non*. Segundo o *Dicionário Houaiss*, ainda em 1.214 usava-se *non*. Entretanto, como vemos, a canção de Lobeyra foi composta em fins do Século XIII (o trovador viveu seguramente entre 1.258 e 1.287). Como se vê, o que ocorre é que o português do século XIII ainda usava a forma latina *non*. A transformação de *non* em não é analisada por Heinrich Lausberg em sua *Linguística Românica*:[22] "El monosílabo (tónico) n o n se amplia por paragoge o bien pierde su –n. Ambas posibilidades coexisten (...) *none > portugués não."

A origem do vocábulo *bem* é analisada pelo *Dicionário Houaiss*. Entretanto, deriva-a diretamente do latim *bene*. O dicionário não registra a forma *ben*. O que ocorre aqui, conforme LAUSBERG é que em posição livre (isto é, apenas uma consoante "be*n*e"), e a depender das condições fonéticas, *n* transformou-se em *m*. Assim: bene > ben > bem. Como se vê, no século XIII estamos a assistir o nascimento do português. A este respeito, Joseph-Maria Piel resume admiravelmente o que ocorreu com a Língua Portuguesa:

> Com efeito, o conjunto vocabular do português nunca se manteve estacionário, antes evoluiu constantemente num ritmo ora mais, ora menos acelerado, evolução que não chegou ainda ao seu termo e que representa o esforço comum de homens procedentes de ambientes geográficos e sociais muito diversos. Entre as formas faladas-populares e

---

21 *Dic. Antonio Houaiss. Op. cit.*

22 Madrid. Ed. Gredos. 1965. Tomo I, p. 426.

> as cultas-literárias observa-se uma permuta contínua e fertilizadora, em ambos os sentidos.”[23]

Verso 7: *mays la vossa me he mortal*.

A adversativa aparece com um y (como no Castelhano). Este fato, como tantos outros, mostra-nos bem o estágio em que se encontra a língua nesse momento. Sob este aspecto, a escrita é de fundamental importância. Uma analogia possível seria a de uma “fotografia” sobre o estágio da Língua Portuguesa nesse período. O *Dicionário Houaiss* constata a palavra sendo usada no século XII. *La*: do latim, *illa*, em 1.151 *la*. Artigo arcaico da língua. Nenhuma referência no século XIII por este dicionário.

Verso 9: *fin roseta* por *fina roseta*. Como vimos no verso 1, o feminino em *a* não havia sido estabelecido. Além do mais, para manter-se a métrica nos dísticos iniciais de cada cobra, principalmente na segunda – três na contagem de Bilac[24] e quatro na de Said Ali[25] – o *a* seria indesejável.

Verso 10: *bella* por *bela e* fror *por flor.* O *Dicionário Houaiss* dá a entrada *bello* (século XIII). Para o segundo vocábulo, da mesma época que apareciam as variantes em latim flōs, flōris, flor, “o português acusou coetaneamente as formas flor, frol e fror.”

Para o último étimo, até hoje é muito comum a alternância entre *r* e *l*. E não é para menos: dos diversos traços em comum entre os dois fonemas, somente a

---

[23] *Estudos de Linguísitca Histórica Galego-Portuguesa*. S.l. Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1989.

[24] *Tratado de Versificação.* 7e ed. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves, 1944. Como se sabe, o mestre parnasiano segue o poeta português Antonio Castilho neste tópico.

[25] *Versificação Portuguesa*. São Paulo, Ed. Edusp, 1997. Apenas para deixar registrado, nem todos os metricistas estão de acordo com a contagem de sílabas. Assim, o professor Said Ali nos explica que se deve contar as sílabas até a última átona, ao contrário do que fizera Antonio Feliciano de Castilho em seu *Tratado de Metrificação Portuguesa*, que propôs a contagem até a última tônica. Como se sabe, os parnasianos adotaram o sistema de Castilho. Desse modo, quando o professor critica Castilho, alude também aos parnasianos.

lateralidade de *l* (aproximante lateral vozeada) se diferencia de *r* (tepe alveolar vozeado[26]).

Verso 13: *coita* e *uossa* por *vossa*. Segundo o *Dic. Houaiss* a forma *coita* surgiu no Século XIII enquanto que *vossa* veio pelo Latim *vossus* e *uossos* é forma corrente do Século XIII.

Verso 14: *ueio* por *vejo*: alternância de *u* por *v* e *i* por *j*. Segundo o *Dicionário Antonio Houaiss*, no século XIII há a forma *uéer* e *uiren* (mais uma vez para o infinitivo). Quanto à letra j a explicação segundo o mesmo dicionário é: "letra consonante do alfabeto latino tardiamente representada por *j* ou *J*, chamado *jota*, de uso sistematizado como / *i* / denominado *iode*, nos vocativos em que ocorria como desenvolvimento fonológico do *i* consonântico (às vezes representado por *y* ou *Y*); sua sistematização, tardia, deveu-se a Pierre La Remée, dito em latim Petrus Ramus, donde, juntamente com *v* ou *V* que indica desdobramento fonológico paralelo, ser chamada letra ramista;"

Verso 15: *deseio* por *desejo*. É o mesmo caso do verso anterior.

Verso 16: *uos* por *vós*.

Verso 17: *deseio* por *desejo*.

Verso 18: *sobeyo* por *sobejo*

Verso 19: hũu por um. *O Dicionário Houaiss* confirma a existência de ũus no século XIII. E *leom* por *leão*. O segundo vocábulo é tipicamente arcaico. Basta analisarmos o prenome do próprio trovador, *Joan* por *João*.

Verso 20: *coraçon* por *coração*. É o mesmo caso do vocábulo anterior.

Verso 21: *Mha* por *minha*. Como proximidade entre m e h tornou-se indesejável com o tempo, houve o epêntese do *i* para formar a primeira sílaba. A inserção do *n* + *ha* resultou em nova sílaba e em dígrafo: *nha*.

---

[26] SILVA, Thaïs Cristófaro. *Fonética e Fonologia do Português*. 8e ed. Belo Horizonte: Ed. Contexto. 2005.

Verso 22: *en* por *em*. Aqui quem nos ajuda é o *Dicionário Etimológico* de J. P. Machado. Deriva o prefixo do latim *ĭn* registrando ao menos uma ocorrência em 1152: "Et Toto homine de fresno qui heredado uiere *en* outra terra non faga fossado..."

Verso 23: *meteo* por *meteu*.

Verso 24: *quitar*, forma antiga de *livrar*.

Verso 25: *ay* por *ai* e *fremosura* por *formosura*. Para este último vocábulo, metátese e conhecido processo de harmonia vocálica.

Quanto à versão espanhola, temos:

Verso 17: *desseo* por deseo.

Verso 32: *Gelo* por *se lo*. O que houve foi a alternância *g* (pertencente à fricativa alveolar vozeada) e *s* (pertencente à fricativa alveolar desvozeada). Ou seja, passou-se de mais sonora para menos sonora. Como pronome de 3ª pessoa do singular, *lo* escrevia-se juntamente com *ge*: *ge* + *lo* = *gelo*.

Verso 33: *so* por *sob*.

Vemos, assim, que tanto o português quanto o castelhano sofreram consideráveis mudanças à medida que os séculos foram se transcorrendo. Embora a preocupação deste trabalho não seja a de se fazer um estudo comparativo entre o português em sua origem, parece ficar claro que imaginar a língua como algo estratificado (como a escrita) traz consideráveis riscos.

Veremos mais adiante, Seção III, Capítulo II, que o poeta Silva Tavares faz uma importante ressalva quando tenta atualizar os trovadores.

6 - Algumas informações adicionais

Se analisarmos os treze primeiros versos do poema de Lobeyra, veremos que há um raciocínio que tem início no v.1 e termina no v.13. Do mesmo modo, há outro

raciocínio começando no v.14 e que termina no v.26 e, finalmente, outro que começa no v.27 e termina no v.39.

Tratemos primeiramente dos vv.1-13. Como podemos notar, o *implicit* do trovador traz-nos uma locução “senhor genta”, isto é senhora gentil. Mais uma vez Bohler nos dá algumas informações preciosas. Primeiramente esclarece que

> “Minha Senhora” (*mi dona*, “meu senhor” em occitânico), tal é o termo do requerimento: o poeta está a serviço da dama como o vassalo ao do senhor; ele deve-lhe “homenagem”, cerimônia pela qual um cavaleiro se declara o homem de um senhor.[27]

Portanto, será sobre esta senhora a quem o poeta se referirá em todo o poema. Também assim, os versos que abrem o poema (vv.1-7) nos mostram que o poeta está dominado pela sua amada. Este “domínio” faz com que ele se sinta atormentado “mi tormenta” (v.2) e “por menta” (v.4). Desse modo, quem domina a situação é a mulher. Ao poeta resta-lhe apenas a declaração de seu amor. A esse respeito Bohler nos dá mais informações:

> O modelo cortesão permite falar de uma promoção da condição feminina na época feudal? Sem dúvida, a mulher aparece em posição dominante, o amante é realmente um vassalo que empenha fé como um homem completamente fiel. Estão presentes todos os elementos de uma sonhada coesão social, e o contrato vassálico libera os mecanismos do discurso amoroso, mas ele aparece aqui como um jogo a serviço das relações entre o feminino e o masculino.[28]

Curiosamente, a segunda parte deste poema não traz a palavra “amor”, com exceção do refrão. Com relação à terceira estrofe, o que chama a atenção é que o vocábulo amor aparece expresso em verbo, v. 29 “me meteo de uos amar” e a

---

[27] *Op. cit.*, pág. 50.

[28] *Op. cit.*, p.56.

circunstância do aparecimento do verbo está ligada à “loucura” (v.28): “/en loucura/. Vimos também que na primeira parte do poema o amor está ligado à tormenta do poeta.

Assim, o amor está ligado a um estado de alma do poeta que, de modo algum, é pacífico.

No que se refere ao refrão, vemos que “fin roseta” repete-se duas vezes e fin Roseta, uma vez[29]. Fato interessante é que se atentarmos para esta locução, veremos que ela substitui pelo menos outras duas expressões, quais sejam, “fina flor” e “fino amor.” Novamente cito o artigo de Bohler: “A *fine amor* é uma erótica do controle do desejo. Assim, um amante suspira (*fenhador*, em língua d’oc) e adora, freqüentemente de longe.”[30]. Quanto à fina flor, esta expressão refere-se a algo sutilíssimo, pois se a flor é “o símbolo da fugacidade das coisas da primavera e da beleza”[31] o que poderíamos dizer de uma pequena rosa? (como se sabe, a rosa é também o símbolo da paixão, seja ela boa ou não). Assim, *fin roseta* poderia ser a síntese do fine amor e/ou da fina flor.

Desse modo, vemos que em Lobeyra há uma gradação da perturbação pela qual passa o poeta: da tormenta (v.2) passando por um deseio/tan sobeyo/[que]mataria hũu leom” (vv. 17-9) até chegar à loucura: “Mha ventura/en loucura;me meteo de uos amar/[H]e loucura/que me dura,/que me non posso en quitar” (vv.27-32).

---

29 Sutileza do poeta: chama sua amada através de um epíteto.

30 *Op. cit.*, p. 51.

31 Juan-Eduardo Cirlot. *Dicionário de Simbologia*. Trad. Rubens E. F. Frias. São Paulo: Ed. Morais, 1984.

7 - Um breve relato sobre a corte de Dom Dinis

Como se disse acima, pág. 9, Joan Lobeyra foi um trovador que viveu na corte do rei D. Dinis, também conhecido como Rei Trovador (1279-1325). Sobre Lobeyra, consultemos o *Dicionário da Literatura Medieval Galega e Portuguesa*[32] :

> Trovador da segunda metade do século XIII. Filho ilegítimo do nobre português Pêro Soares de Alvim (que o legitimou em 1272) e portanto meio-irmão do trovador Martin Perez Alvin; talvez de mãe galega, descendente dos Lobeiras da província de Orense. Está documentado pela primeira vez em 1258, como beneficiário duma soma de dinheiro no testamento do bispo de Lisboa (mas oriundo de Orense) D. Aires Vasques. Pouco depois está presente na corte portuguesa, primeiro de D. Afonso III e depois de D. Denis: de facto, o seu nome aparece (na maior parte das vezes sob a forma de Johanes Lobeyra, Johanes Peres Lobeyra ou Joahn Lobeyra) entre aqueles testemunhos em vários documentos régios entre 1261, ano em que, portanto, tinha já atingido a maioridade, e 1285, ano do último documento por ele subscripto de que temos conhecimento (...) e, enfim, conhecemos aproximadamente a data da sua morte, anterior a 1304, uma vez que num documento de 1304 se menciona "o herdamento que foy de Johane Lobeyra". (...) Sob o nome Johan Lobeira os cancioneiros transmitem-nos sete composições, seis das quais – cinco cantigas de amor e o chamado (lai de Leonoreta" – presentes apenas em B (B244-249, "Joã Lobeyra" e não em V por causa da sua acefalia, mais uma única cantiga d'escarnho, conservada em BV (B1389, "Jo. Lobeyla = V998 "Joham Lobeyla"), todos registrados pela Tavola Colocciana. Pelo contrário, o Cancioneiro da Ajuda não inclui as suas composições, certamente por motivos cronológicos."

Também assim, estamos bem documentados sobre o monarca português. Assim, podemos ter uma idéia mais precisa do ambiente no qual viveu Joan Lobeyra, isto é, a época e a própria corte de uns dos primeiros reis de Portugal:

> D. Dinis tivera uma educação esmerada. Nessa educação preponderou evidentemente a influência que o próprio Afonso III [seu pai] recebera quando de sua estadia em França. Assim é que D. Dinis "recebeu dos seus dois mestres – Ayméric d'Ebrard (□1295) e D. Domingos Jardo, ambos ilustres, uma educação literária tão completa, que se pode contar como o mais sábio monarca de seu tempo."[33] Compreende-se assim que a corte de D. Dinis se tenha tornado um centro de intensa vida literária para onde convergiam jograis e trovadores da Galiza, de Leão e Castela. O próprio rei figura na Literatura Portuguesa como régio trovador que "cantou principalmente os sentimentos e tristezas do coração, não se encontrando na coleção de suas rimas, nem sirventeses, nem cantos guerreiros,

---

[32] Lisboa, Ed. Caminho, 1993

[33] GIORDANI , Mário Curtis. *História do Mundo Feudal*. Vol. I. Pág. 450. Ed. Vozes. Petrópolis, 1983. A citação em *apud* refere-se a Mendes dos Remédios. *História da Literatura, p. 31*.

> como muito de seus contemporâneos o deixaram, o que se bem explica pelo seu gênio, ilustrado e pacífico.[34]

Mas D. Dinis não foi apenas o Rei Trovador. Ele também desenvolveu a agricultura, a marinha, incentivou o povoamento do território e criou a primeira universidade que, mais tarde, seria a Universidade de Coimbra.[35] Quanto ao movimento trovadoresco, servimo-nos do professor Segismundo Spina que o resume admiravelmente:

> De sorte que, nas suas linhas mais sumárias, a poesia lírica teve seu grande foco de irradiação na Provença dos Séculos XII e XIII; difundindo-se por toda a Europa, o trovadorismo tornou-se um fenômeno internacional.[36]

8 – O cotejo entre o poema de Lobeyra e o poema que consta no *Amadís de Gaula*.

Passemos agora ao poema que aparece no *Amadís de Gaula* a fim de verificarmos se as mesmas palavras que ocorrem na novela de cavalaria têm o mesmo sentido que em Lobeyra.

O poema do *Amadís de Gaula* da edição de 1508[37]:

---

34 *Ibidem.*

35 *Ibidem*.

36 *A Cultura Literária Medieval*. 2e ed. São Paulo: Ed. Ateliê, 1997, p. 38.

37 MONTALVO, Garcí R. *Amadís de Gaula*. 3e ed., Madrid: Ed. Catedra, 1996, p.767.

1 Leonoreta, fin roseta
blanca sobre toda flor,
fin roseta, no me meta
en tal cuita vuestro amor.
5 Sin ventura yo en locura
me metí
en vos amar, es locura
que me dura,
sin que poder apartar;
10 ¡o hermosura sin par,
que me da pena y dulçor!,
fin roseta, no me meta
en tal cuita vuestro amor.
De todas la que yo veo
15 no deseo
servir otra sino a vos;
bien veo que mi desseo
es devaneo,
do no me puedo partir;
20 pues que no puedo huir
de ser vuestro servidor,
no me meta, fina roseta,
en tal cuita vuestro amor.
Ahunque mi quexa paresce
25 referirse a vos, señora,
otra es la vencedora,
otra es la matadora
que mi vida desfalesce;
aquesta tiene el poder
30 de me hazer toda guerra;
aquesta puede fazer,
sin yo gelo merescer,
que muerto biva so tierra.

Como se vê, os seis versos do refrão no lai galaico aparecem em quatro versos no *Amadís*. O que ocorreu foi o seguinte: os versos 8-9 na canção do trovador (Leonoreta,/fin rosetta) são transformados em apenas um verso na novela que, por sinal, é o *incipit* do poema: “Leonoreta, fin roseta”. Do mesmo modo, os vv. 11-2 naquela canção (fin Roseta,/ non me metta) são transformados no v. 3 no livro: “fin roseta, no me

meta.” Outro fato que chama a atenção é o v. 10 em Lobeyra que aparece como “bella sobre toda fror!” No *Amadís*, aparece no segundo verso como blanca sobre toda flor”.

Curiosamente, a palavra tormenta não consta da versão castelhana. O poema tem início na quadra “Leonoreta, fin roseta/blanca sobre toda fror,/fin roseta, no me meta em tal coita vuestro amor.” Ora, tal quadra corresponde, como vimos, aos vv. 8-13 no trovador. Também assim, o v.5 na novela corresponde aos vv. 27-8 do poeta, ou seja, parece que o compositor no *Amadís* da edição de 1508 preferiu iniciar o poema onde no trovador está quase a acabar, isto é, nos vv. 27-33. Assim, no *Amadís de Gaula* correspondem aos vv. 5-9.

Ainda no *Amadís*, o v. 10 faz um vocativo à Leonoreta: “¡O hermosura sin par!” enquanto que em Lobeyra os próximos versos referem-se ao segundo refrão. Na obra espanhola há um acréscimo no v. 11. O eu-lírico do poeta nos declara este belo verso: “que me da pena y dulçor!” A situação paradoxal deste verso denota claramente que o eu-lírico ao mesmo tempo sofre e se compraz com esta dor causada pelo amor. Note-se que os vv. 12-3 não repetem o vocativo “Leonoreta, fin roseta/” etc., mas apenas chamam a sua amada pelo epíteto “fin roseta...vuestro amor.” (vv. 3-4). Tal procedimento será empregado novamente nos vv. 23-4. Além do mais, como nota Juan M. C. Blecua, a estrofe seguinte (vv. 24-33) parece não se referir à poesia galego-portuguesa, pois a métrica e o estilo não lhe são correspondentes:

> Esta adición no tiene ningún antecedente gallego-portugués, por lo que ya la hace independiente como nos muestra sus claras diferencias de estilo y de estrofismo. La utilización de tres rimas iguales seguidas (abbba accca) no suele ser habitual en la poesía cacioneiril.[38]

[38] *Amadis de Gaula, op. cit.,* p. 63

Também assim, apesar dos problemas que esta nova versão da canção de Leonoreta apresenta na obra castelhana, não se deve tirar o mérito da nova canção, pois se percebe que o poeta teve alguns importantes cuidados em sua reescritura, ao menos até o v. 23. Desse modo, os vv. 14-20, por exemplo, em ambos os poemas: em Lobeyra, no dístico 14-5, o poeta declara singelamente a sua amada "das que uieo/non deseio" enquanto que no *Amadís* o poeta sempre procura dar ênfase a sua declaração (se atentarmos ao referido dístico em Lobeyra, no entanto, veremos que ele tem quase o mesmo sentido). Desse modo, o mesmo dístico apresenta-se como "De todas las que veo/no deseo", ou seja, aqui se usou um quantificador universal, próprio do gênero épico no qual está inserido o *Amadís*. Os vv. 15-6 parecem seguir a mesma lógica na novela. Contudo, analisemos primeiramente os vv. 15-6 no trovador: "não deseio/ outra senhor, se uos non." No *Amadís*, os vv. 15-6 apresentam-se como: "no deseo/servir otra sino a vos".

Na novela de cavalaria, se interpretássemos este verso como somente alguém que quisesse servir a uma pessoa e amar outra, isto poderia até condizer com a situação de um vassalo, mas fugiria da condição de um trovador. No *Amadís* tal fato seria explicável, porque no ano da publicação da novela (1508), o mundo dos trovadores, ao menos na Galícia, já não mais existia. Portanto, se atentarmos devidamente a este verso, veremos que ele tem uma intenção diferente do trovador, pois ali o "deseio" parece ser algo natural, enquanto que no *Amadís* a adição do infinitivo (servir) condiz com algo cujo sentimento não é só natural, mas também está ligado à própria profissão do cavaleiro.

Do v. 17 em diante, a crítica que o autor da edição do *Amadís* recebe na reescritura do lai galaico provém mais do distanciamento do poema frente à composição de Lobeyra e por aproximar-se mais da obra em si. Por exemplo, os vv. 17-21 aparentemente fazem alusão a uma passagem da novela quando o eu-lírico declara "bien veo que mi desseo/es devaneo,/ do no me puedo partir, pues que no puedo huir/de ser

vuestro servidor," Se compararmos esta passagem no início do *Amadís* onde o protagonista tece o seguinte monólogo:

> ¡ Ay, Dios! ¿Por que Vox plugo de poner tanta beldad em esta Señora y em mi tan gran cuita y dolor por causa della? En fuerte punto mis ojos la miraron, pues que perdiendo la su lumbre, con muerte pagarán gran locura en que AL coracón han puesto.[39]

E um pouco mais adiante:

> - Ay, cativo Donzel del Mar, sin linaje y sin bien, ¿cómo fueste tan osado de meter tu coraçón y tu amor en poder de aquella que vale más que las otras todas de bondad y fermosura y de linaje?[40]

Mais uma vez, chamamos à atenção para o refrão em Lobeyra que abre o poema no *Amadís*. Quando se inicia a terceira estrofe em Lobeyra, esta equivale no *Amadís* ao verso cinco. Ou seja, parece que o refundidor do *Amadís* quis começar com grande aflição. Como se vê, a tópica sobre a loucura repete-se, mas seu deslocamento no *Amadís* implica em um sentido mais pungente. Então, parece que no que se refere ao vocábulo *amor*, este tem um sentido mais forte na novela.

O restante da estrofe altera-se substancialmente, pois se em Lobeyra o "deseio" (v.17) "mataria hũu leom" (v.19), no *Amadís* o "desseo/es devaneo," de onde não se pode partir porque o cavaleiro tem para com Leonoreta o dever "de ser vuestro servidor"(v.21).

Notamos, portanto, que tanto no trovador quanto no *Amadís* o eu-lírico canta a sua amada, e conclui-se que um lai pode ser usado em uma novela de cavalaria, mas nem

---

[39] *Op. cit.*, p. 271.

[40] *Idem*, p. 306.

por isso Montalvo, o refundidor do *Amadis*, era um trovador, do mesmo modo que nada obriga a Joan Lobeyra ter composto uma novela de cavalaria.

Enfim, a última estrofe do poema marca distintamente a diferença para com o poema de Lobeyra. Porque a própria tônica da canção muda. O poeta não só deixa de mencionar seu *pathos* à Leonoreta como também alude à outra mulher, fato que contradiz os princípios do amor cortesão.

Desse modo, parece que o refundidor da novela, ao querer manter a coerência a respeito das tópicas do *Amadís*, como "vencedora" (v.26: tópica muito recorrente na novela, basta lembrarmos das inúmeras batalhas entre cavaleiros e dos ganhos e perdas de reinos inteiros), "matadora" (v.27: tópica também repetida à exaustão no *Amadís*. Basta lembrarmos quantos cavaleiros são mortos em batalhas contra o protagonista, Dom Galaor e Dom Florestán), "poder": (v.29: se lembrarmos dos dois tipos básicos de poder existentes no *Amadís*, o poder legítimo (do Rei Lisuarte e do Imperador de Constantinopla) e o ilegítimo (Rei Abíes de Irlanda e de Arcalaús, o encantador) e "guerra" (v.30: como se sabe, perpassa praticamente toda a obra). Assim, Montalvo teve de sacrificar a coerência do próprio poema. Com tudo isso, porém, o refundidor do *Amadís*, não deturpou a canção a ponto de torná-la intragável ou até irreconhecível, isto é, a inserção do lai de Lobeyra não foi mera cópia de Montalvo. No entanto, resta-nos outra questão: se Montalvo teria adulterado o próprio poema de Lobeyra, o que não teria feito com o restante da novela? Vimos assim, duas principais tópicas que aparecem em Lobeyra (amor e loucura) e que reaparecem no *Amadís*, mas com sentido diferente.

9 - Uma breve análise das tópicas no refrão de Lobeyra

Quanto às tópicas especificamente, temos “rosetta” em Lobeyra, diminutivo de rosa (v.9) e na versão presente no *Amadís de Gaula*, aparece no v. 1. No trovador temos no v.10 o qualificativo à Leonoreta como “bella”. No *Amadís* temos “blanca” o que, no poema, poderia ser equivalente. Ainda: temos também no trovador a palavra “fror” (v.10) que se repete no *Amadís* (v. 2). Enfim, no trovador, o conhecido apelo do poeta a sua amada (vv. 11-3: fin Roseta,/non me metta/em tal coi[ta] uossa amor.) aparece no *Amadís* não apenas nos vv. 3-4, mas também nos vv. 12-3 e 22-3. Vejamos ainda duas palavras que aparecem no poema de Lobeyra e no *Amadís* sob um ponto de vista simbólico. A primeira palavra que chama a atenção é *fror*. O *Dicionário de símbolos* de Juan-Eduardo Cirlot nos informa que

> Por sua natureza, [a flor] é símbolo da fugacidade das coisas, da primavera e da beleza. (...) Os gregos e os romanos, em todas as suas festas, coroavam-se de flores. Cobriam com elas os mortos que levavam à pira funerária e espalhavam-nas sobre os sepulcros.[41]

O *Dicionário Ilustrado de Símbolos* de Hans Biedermann[42] também nos traz importantes informações a respeito da simbologia da flor:

> Símbolo amplamente difundido da vida jovem, a flor, por causa da disposição de suas pétalas, em forma de estrela, freqüentemente tornou-se símbolo do Sol, da órbita terrestre ou do Centro (...). Eventualmente as flores são concebidas não apenas como inocentes mensageiras da primavera, mas também como símbolos do “desejo carnal” e de todo âmbito do erotismo, assim como a flor Nicté (Pluméria) entre os maias, ou a *rosa* no “Roman de la Rose” medieval. (...) Suas cores são bastante consideradas simbolicamente (branco: inocência, pureza, mas também morte; vermelho: vitalidade, sangue; azul, segredo, dedicação interior; amarelo: sol, calor, ouro).

---

[41] *Op. cit.*, p. 256-7.

[42] Trad. Glória Pascoal de Camargo. São Paulo: Cia Melhoramentos, 1993. P. 160-1.

Quanto à palavra “branco”, o *Dicionário de Simbologia* de Manfred Lurker[43] também nos traz algumas informações interessantes:

> Cor da luz e da pureza; do grego *leukos* (branco), etimologicamente ao latim *lux* (luz). Numa comparação antitética o branco corresponde à lua, ao feminino e à paz; o vermelho ao sol, ao masculino e à guerra.

Ou seja, as palavras “flor” e “branco” ganham um significado especial tanto em Lobeyra quanto no *Amadís*, pois parece que estes símbolos remetem não só à pureza, mas também ao erotismo.

***

Neste capítulo vimos como existem muitos cancioneiros nas línguas românicas e que, graças a eles, muitas cantigas foram preservadas. Também assim, o Cancioneiro Colocci Brancuti ocupa posição especial dentre muitos cancioneiros, pois não é um cancioneiro que apenas descreve ou cataloga as cantigas. Há também preceitos valiosos que nos ajudam a entender como as pessoas que compuseram o manuscrito entendiam o conceito de poética.

Vimos também como a descoberta da cantiga de amor de autoria de um trovador chamado Joan Lobeyra despertou intensa celeuma sobre a pátria do *Amadís de Gaula*, pois até a descoberta do precioso cancioneiro, jugava-se que o lai fosse de origem espanhola. Tanto é assim, que no livro esta forma de poema é chamada de “vilancete”[44].

---

43 São Paulo: Martins Fontes, 2007, pp. 94-5.

44 *Op. cit.*, Cap. LIV, p. 768. Com relação ao termo “vilancete” o *Diccionario Real Academia Española.* 18 ed. Madrid: Espasa-Calpe Ed., 1957, nos informa: Composición poética y popular con estribillo, y especialmente la de asunto religioso, que se canta en Navidad y otras festividades.

Também vimos que esta cantiga não foi simplesmente inserida na novela de cavalaria, mas sofreu algumas modificações (embora não fossem substanciais) para melhor adequar-se à novela. Ainda assim, constatamos como eram as palavras na época de Lobeyra, isto é, como era o português arcaico em fins do século XIII, prova indelével sobre as transformações pelas quais passam as línguas.

Também vimos o significado especial de algumas palavras nas versões portuguesa e castelhana, notadamente no que diz respeito aos símbolos.

Enfim, a chamada questão amadisiana continua em aberto sem que saibamos com certeza a quem pertença a obra, embora aparentemente os argumentos a favor da origem do *Amadís de Gaula* escrito em castelhano tenham mais peso. Mas somente estudos mais aprofundados nesta questão, e que levem a descobertas substanciais, poderão decidir qual a verdadeira pátria do *Amadís*, se bem que decorridos séculos de sua composição a questão parece ser hoje muito secundária.

CAPÍTULO II: SOBRE AS TÓPICAS NAS NOVELAS DE CAVALARIA

1 - Sobre as novelas de cavalaria e sobre o *Amadís de Gaula*

Os livros de cavalaria constituem um gênero literário[45] no qual, grosso modo, prevalece o maravilhoso.[46] Isto é, aí acontecem coisas fantásticas como intervenções de feiticeiras benignas, ou feiticeiros malignos, gigantes, pessoas de aspecto tenebroso, barcas encantadas e coisas semelhantes. As aventuras são extraordinárias e o protagonista, um cavaleiro de qualidades excelsas, tem de provar as ditas aventuras, por mais difíceis ou até mesmo impossíveis que possam parecer. Por exemplo, em *Felixmarte de Hircânea*[47], o herói, sozinho, põe a correr um exército de um milhão e seiscentos mil homens.[48] Também deve haver uma mulher pela qual o cavaleiro se apaixona e suas façanhas estão relacionadas ao seu amor pela amada – condição

---

45 Assim o denominamos modernamente, embora na época este conceito não existisse.

46 LE GOFF, Jacques e SCHIMITT, Jean-Claude *op. cit.*, informam que na Idade Média latina, além de ser algo extraordinário, a noção de maravilhoso aparecia em conjunto: "uma coleção de seres, fenômenos, objetos, possuindo todos a característica de serem surpreendentes, no sentido forte da expressão, e que podem estar associados quer ao domínio propriamente divino (portanto, próximo do milagre), quer ao domínio natural (sendo a natureza originalmente o produto da criação divina), quer ao domínio mágico, diabólico (portanto uma ilusão produzida por Satã e seguidores sobrenaturais ou humanos." KLAPISCH-ZUBER, Christiane *Dicionário Temático do Ocidente Medieval*. P. 105-50. Trad. de Eliana Magnani.

47 Em notas, comentando o *Don Quijote* 12e ed. Barcelona: Ed. Juventud, 1995, Cap. VI, Vol. I., Martin de Ríquer nos esclarece: [livro] "editado en Valladolid en 1556, cuyo autor es Melchor Ortega".

48 A observação, mais uma vez, é de Riquer no mesmo capítulo do Vol. I. do *Dom Quixote*.

fundamental para que exista o cavaleiro.[49] Por exemplo, em *El Caballero del León*,[50] quando Laudine, a amada do protagonista, Yvain, não deseja mais vê-lo pelo fato de ter descumprido com promessa feita, este perde o juízo[51] e não exerce mais seu mister. Então, Yvain retira-se do mundo da cavalaria e perde a identidade por um tempo. Convém notar, no entanto, que o gênero de literatura no qual prevalece o maravilhoso não tem nada haver com um gênero de literatura onde prevalece o absurdo. Edwin Williamson[52] comenta as razões que levaram o mundo medieval a excluir "tanta realidade" de seu repertório:

> Lo que hay de preguntase es por qué se excluía "tanta realidad" de la visión del mundo medieval, qué era lo que impedía el poeta medieval se diere cuenta de esa discrepancia y cambiara por tanto sus percepciones (...). Está claro que estamos ante una diferencia cultural forjada por el paso del tiempo: hemos perdido el hábito mental que podía relacionar la experiencia humana con realidades ideales sin ser importunado por una sensación de ironía.

Além do mais, como diz Willianson, muitos dos livros de cavalaria procuravam cultivar "las virtudes del valor, lealtad, honradez, generosidad, y especialmente una desinteressada búsqueda de la fama como único motivo para tomar las armas"[53]. Diz

---

49 Por exemplo, em *El Caballero del León*, do trovador e escritor francês Chrétien de Troyes, a amada do protagonista chama-se Laudine e no *Amadís de Gaula* a amada do protagonista chama-se Oriana. Outras personagens no mesmo romance têm também a sua amada, como Olinda, a amada de Agrajes sin Tierra etc.

50 Do poeta, trovador e novelista francês Chretién de Troyes, composto no Século XII, será um dos responsáveis pela origem dos romances de cavalaria na Península Ibérica.

51 FRAPIER, Jean. In: *Étude sur Yvain ou Le Chevalier au Lion de Chrétien de Troyes* "afirma que Chrétien fue el inventor del tema de la locura-amor en el *romance* artúrico y de la figura del ermitaño que socorre al caballero. Ninguno de los dos existe en el *Maginobi* de Owein. *Apud* WILLIAMSON, Edwin: *El Quijote y los libros de caballerías*. Madrid: Ed. Taurus, 1991, p. 50. Ainda assim, o trabalho do professor Williamson nos faz pensar sobre os romances de cavalaria em si mesmos.

52 WILLIAMSON, *op.cit.*, p.*28*.

53 *Idem*, p. 32.

ainda o crítico inglês que foi graças à introdução do amor cortês, ainda no Século XII, o fator determinante para que os romances de cavalaria ganhassem notoriedade. Para Sidney Painter, "al desarrollar esta idea de que un noble no podía ser un auténtico caballero a menos que amase una dama, los trobadores establecieron las bases de la caballería cortesana"[54] As virtudes às quais alude Williamson aparecem também no *Amadís de Gaula*, obra que será abordada a seguir.

2 - O *Amadís de Gaula*

A história do *Amadís de Gaula* é repleta de fatos históricos interessantes. O livro, como o conhecemos hoje, foi publicado pela primeira vez na cidade de Saragoça. A trama da novela é composta por cento e trinta e três capítulos que se avolumam em mil quinhentas e quarenta páginas (na edição da Cátedra, 1996). Naturalmente, nem todos os livros têm o mesmo número de páginas e capítulos. Assim, o Livro I possui um breve prólogo (pp. 219-225) e quarenta e três capítulos. O Livro II possui vinte capítulos; o Livro III dezesseis capítulos e o Livro IV um curtíssimo prólogo (pp. 1301-2) e quarenta e um capítulos. Dado interessante é que este é o maior livro de todos, embora possua dois capítulos a menos que o livro primeiro.

A intervenção de Garcí Rodriguez Montalvo (o refundidor do *Amadís de* Gaula na Renascença) é muito freqüente na obra, principalmente no último livro, o que talvez explique a sua dilatada extensão.

Este é o livro que conhecemos hoje, porém sabe-se que, muito provavelmente, nem sempre foi assim, pois deve-se esclarecer que há notícias de um *Amadís* primitivo,

---

[54] *French Chivalary*, *apud* WILLIAMSON, *op. cit.*, p. 33.

bem anterior à edição de 1508. O próprio Montalvo nos esclarece (no final do prólogo do Livro I) que o *Amadís*

> Fue corregido y enmendado por el honrado y virtuoso Garci Rodrigues de Montalvo, regidor de la noble villa de Medina Del Campo, y corregióle de los antiguos originales que estaban corrptos y mal compuestos en antiguo estilo, por falta de los diferentes y malos escriptores, quitando muchas palabras supérfluas y poniendo otras de más polido y elegante estilo tocantes a la caballería y actos della.[55]

Como nota Blecua, circulava na época do reinado de Henrique II (1369-1379) um poema muito citado de um poeta chamado Pedro Ferruz:

> Amadys es muy fermoso
> las lluvias y las ventiscas
> nunca lasfalló aryscas
> por ser leal e famoso
> sus proesas fallaredes
> en três lybros e dyredes
> que le Dios de santo poso.[56]

Blecua cita Garcia de la Riega sobre a interpretação do *explicit*[57] do poema, pois alguém só pode ser santo após a sua morte. Portanto, em uma versão primitiva, Amadís morria em mãos de seu próprio filho, Esplandián. Blecua ainda nos esclarece que tal fato é muito comum desde os gregos, como Laio e Édipo, Ulisses e Telêlemaco. Na Pérsia ocorre o mesmo com Sohrab e Rustem; na Alemanha com Hildebrand e Hadubrand e na tradição céltica Calhulainn e Cancaoch. Enfim, na matéria artúrica francesa, *La mort le*

---

55 *Op. cit.*, p. 225.

56 Blecua, *op.cit.*, p. 68-9. *Apud Cancionero de Juan Alfonso de Baena*. Madird: CSIC, 1996, p. 663.

57 Grupo de palavras que indica a finalização de um manuscrito ou remata capítulos que, muitas vezes, presta informações a respeito do autor e título da obra. *Dic. Antonio Houaiss, op. cit.* No presente caso, encerra o poema.

roi Artu, Morderete, filho incestuoso de Artur com sua irmã Morgana, mata a seu pai.[58] Assim, com relação ao *Amadís*, não somente o herói morria, mas a própria Oriana cometia suicídio. Há inclusive referências a essa morte em outros dois poemas. Um, de Nuno Pereyra:

> Se o disesse Oryana
> E Iseu alegar posso,
> Dyryam quem se engana:
> Que sospiros Sam oufana,
> "Cuydado quebranto nosso"
> Dyryam: "Quem alegou
> Sospiros contra cuydado,
> Nunca bem se namorou;
> Ca o que a nos matou ,
> Mata todo namorado.[59]

e outro poema de F. Pérez de Guzmán:

> Gynebra e Oriana
> e la noble rreyna Yseo
> .....
> segund que yo estúdio e Leo
> en escrituras provadas
> no pudieron ser libradas
> d'este mal oscuro e feo.

Desse modo, conclui Blecua, o impedimento da morte de Oriana e de Amadís deve-se muito provavelmente a Montalvo.

3 - A trajetória do *Amadís de Gaula*

---

58 Blecua, *op. cit.*, p.69.

59 *Blecua, op. cit.*, p. 71. *Apud De l'Amadis de Gaula et de son influence sur les moeurs et sur la literatura au XVI*^{e} *et au XVII*^{e} París, 1873 [Génève, Slatkine Reprints, 1970]. P. 26

O livro reescrito por Montalvo e publicado em 1508 obteve, ao que parece, grande êxito, ao menos ao longo do século XVI, uma vez que a partir da data de sua publicação até o ano de 1586 a obra "conoce con seguridad 19 ediciones em castellano en menos de ochenta años, si bien hasta la de Sevilla de 1552 encontramos 14 reimpresiones"[60]. Uma das hipóteses que se pode levantar para tantas edições e reimpressões é que o contexto histórico era amplamente favorável à acolhida de tais livros. Mais uma vez, Blecua nos dá informações preciosas:

> Por un lado, entre 1550 y 1650 aproximadamente se produce una gran influencia de la épica, que podía satisfacer unos ideales bélicos y era estimada por dotos y eruditos y sobre todo entre 1559 y 1633 los libros de caballerías deben coexistir, entre otros libros de gran éxito, con los libros de pastores como la *Diana*, en la que no falta algún elemento caballeresco y en el que también se utiliza la magia y que se publicará a partir de 1561 conjuntamente con *El Abencerraje* a la vez que a partir de 1554 la *História etiópica de los amores de Teágenes y Clariclea*, tipo de relato de aventuras preferido por los eramistas a los libros de caballerías.[61]

Da mesma forma, o fato do continente americano haver sido descoberto há apenas dezesseis anos (1492) e os relatos que se faziam à época sobre as maravilhas do novo mundo fascinavam sobremaneira as pessoas. Tal fato deve também ter favorecido a publicação das novelas de cavalaria. Assim, quando de uma expedição dos espanhóis em Tenochtitlán (México) há um interessante relato sobre o novo mundo e seus habitantes:

> […] desde que vimos tantas ciudades y villas pobladas en el agua, y en tierra firme otras grandes poblazones, y aquella calzada tan derecha y por nível como iba a México, nos quedamos admirados, y decíamos que parecía a las cosas de encantamiento que cuentan en el libro de *Amadís*.[62]

---

[60] Blecua, *op.cit.*, p. 199.

[61] Blecua, *op. cit.*, p. 200.

[62] Blecua, *op. cit.*, p. 202. *Apud* S. Gilman, "Bernal Díaz Del Castillo and *Amadís de Gaula*", en *Homenaje a Damaso Alonso*, Madrid, Gredos, 1961, t. I p. 99-114.

4 – As poucas informações que existem sobre Garcí Rodrigues de Montalvo

Pouco sabemos sobre Montalvo. É provável que tenha nascido por volta de 1450. Por outro lado, sabemos que em 1505 (portanto, antes da publicação do próprio *Amadís*) o regedor de Medina del Campo - como também é conhecido - já havia falecido como afirma Blecua[63]. Também sabemos a respeito de sua predileção pela caça, o que, efetivamente, não nos diz muito. Era oficial do exército. Pertencia também à pequena nobreza, talvez por isso não poupe elogios aos reis católicos e seus conselhos aos príncipes são abundantes no *Amadís*.

Fato interessante que parece não ter chamado à atenção da crítica é que se Montalvo morreu ao menos dois anos antes da publicação da novela, nada garante que outras pessoas tenham também interferido na feitura do *Amadís*, talvez mesmo a própria canção de Leonoreta.

5 - Algumas tópicas que aparecem no *Amadís de Gaula*

O uso de tópicas nas novelas de cavalaria evidencia que este é um fenômeno muito comum em tais livros. Tal recorrência é comum nos livros do ciclo bretão de cavalaria ligados ao nome do Rei Artur. Por exemplo, no livro do trovador francês Chrétien de Troyes, *El Caballero del Léon*[64], o rei Artur mantém sua palavra ao garantir um reino a irmã mais velha na disputa de um feudo, mesmo sabendo que a primogênita era muito injusta. Também assim, no *Amadís de Gaula*, quando o rei Lisuarte percebe

---

63 *Op. cit.*, p. 73.

64 Trad. Isabel de Ríquer. Madri: Alianza Editorial, 1988.

que fora logrado por um mercador embusteiro – na verdade o próprio Arcalaús, um dos grandes vilões da história – tem de manter sua palavra, qual seja, a de pagar ao mercador o preço que este havia solicitado anteriormente por uma coroa e um manto, ou ao menos devolvê-los. Muito astutamente Arcalaús não havia posto preço determinado às mercadorias. Agora pode cobrá-las, pois as reais prendas haviam desaparecido misteriosamente[65]: pede então a pucela Oriana, filha de Lisuarte. Todos na corte se escandalizam, mas o rei, para não quebrar a palavra lhe diz:

> No vos pese, que más conviene la pérdida de mi fija que falta de mi palabra, porque lo uno daña a pocos y lo otro al general, donde redondaría mayor peligro, porque las gentes no seyendo seguras de la verdad de sus señores, muy mal entre ellos el verdadero amor se podría conservar; pues donde éste no ay, no puede aver cosa que mucha pro tenga.[66]

Desse modo, por causa de um manto e de uma coroa, Lisuarte perdeu sua filha. Existem mais tópicas que reaparecerão no *Amadís*. Listaremos a seguir três episódios da novela espanhola nos quais o uso das tópicas é recorrente. Assim: a) o caso de Briolanja deserdada; b) o da batalha de Galaor contra Don Florestán sem se reconhecerem e c) o uso do epíteto "*Beltenebros*" por parte de Amadís e sua posterior revelação,

6 - A solicitação de dons para combater

Comecemos por Briolanja: Filha única do rei de Sobradisa, cujo nome era Tagadís e que fora morto à traição por seu irmão mais novo, Abiseos. Este quer governar

---

65 Em verdade o próprio Arcalaús encantara o rei à noite e furtara as prendas.

66 Capítulo XXXIV, p.559.

sozinho seu reino, mas em momento algum pensa em matar a sobrinha[67]. Tanto é assim que este se envergonha quando Briolanja o denuncia: "Cuando el Rey oyó mentar a su sobrina Briolanja, gran vergüança ovo, considerando el tuerto que le tenía hecho, pero mandó leer la carta[68]" De fato, o *éthos* estabelecido parece ser outro.[69] Não obstante, Abiseos governa o reino de Sobradisa de forma tirânica: "...Que desde estonces [desde o momento do regicídio] fasta aquella hora reinava poderosamente, más por fuerça que por grado de los de la tierra[70]." Assim, a pedido de Briolanja, temos o combate entre Amadís e seu primo Agrajes sin Tierra que lutam contra Abiseos e seus filhos. Estes são mortos muito rapidamente e Darasión, filho de Abíseos tem uma morte terrível: por chamar Amadís de "caballero loco de casa del Lisuarte", é decapitado por Agrajes. Sobre tais cenas, Manuel Rodrigues Lapa aponta para o mesmo "índice" de barbaridade quando comenta certos atos das personagens. Em seu livro *Lições de Literatura Portuguesa*, Lapa comenta:

---

67 O*p. cit.*, p. 633.

68 *Op. cit.*, p. 632. O teor da carta o denunciaria frente a seus súditos. A carta também pediria um combate para Briolanja reaver o trono usurpado.

69 Atitude muito diferente adotará Maquiavel no seu revolucionário *Príncipe*, pois no início do livro deixa bem claro que "Para possuí-los com segurança [os principados], basta extinguir a dinastia do príncipe que os dominava, porque, quanto às demais coisas, mantendo-se suas antigas condições e não havendo disparidade de costumes, podem os homens viver tranqüilamente..." Capítulo III, "Dos principados mistos". Ed. Martins Fontes, pág. 7. Embora no *Amadís* estejamos no mundo da literatura, é de se supor que muitos senhores feudais agissem como Abiseos. Caso contrário, Maquiavel não teria dedicado um capítulo sobre os principados mistos. Assim, muitos senhores de feudos conquistados não mantiveram a ordem das coisas, mas regeram-nas de modo diverso. Mas voltando ao Amadís: agindo conforme o *éthos* medieval, a Rainha Brisena ao saber que o rei Lisuarte ganhara a guerra contra Cildadán "...hizo muchas limosnas a iglesias y monesterios, y a otras personas que necessidad tenían." Cap. LVIII, pág. 831. Como se vê, a rainha não está interessada em erradicar a pobreza (expressão muito moderna), antes ela é necessária para a manutenção do estado de coisas.

70 ROQUETE J. I. e FONSECA, José da *Dicionário dos Sinónimos poético e de epítetos da Língua Portuguesa*, 3e. ed., Porto: Lello & Irmão Editores, 1948, nos esclarecem que, ao tirano, está reservado o uso da força como usurpadora do poder, bem como o de oprimir ao povo. O déspota, por sua vez, seria aquele que herdaria o trono naturalmente e sem opressão ao povo, ou seja, quando o rei morresse de morte natural, seria sucedido pelo/a primogênito/a. Ora, parece que Abíseos pertence a categoría de opressor, pois o mesmo enquadra-se na definição de ROQUETE e FONSECA: tomou o governo de Sobradisa pela força (regicidio) e rege o trono desagradando aos súditos.

> E quando, raras vezes, se revela um outro tipo de homem [Amadís], tem-se a visão de uma figura bárbara: leão sanhudo no campo de batalha, não hesita em descabeçar o adversário, e, num momento desses, permitiu até "a rir-se", que Agrajes cortasse a cabeça a Salustanquídio![71] Essa nota bárbara, especialmente medieval, aponta através do voluntário comedimento das maneiras e atinge uma brutalidade inaudita naquela cena em que Florestam, tendo vencido os cavaleiros de Patin, obriga um escrivão a esvaziar o tinteiro, a enchê-lo do sangue dos vencidos e a escrever os seus nomes nos escudos![72]

Enfim, é notória a diferença no comportamento das personagens no *Romance de Amadis*, de Affonso Lopes Vieira[73], e este episódio sangrento que chamou a atenção de Lapa, descrito no escritor contemporâneo do seguinte modo:

> Rompe fera a batalha entre as naus abordadas [as naus romanas e as naus de Amadis]. Combatem pelos da Ilha Firme os nobres aliados, e Briolanja mandou os seus melhores cavaleiros. Ao cabo de brava peleja, rendem-se as naves romanas.

Como se vê, não há menção direta a mortes e muito menos a decapitações. Apenas uma alusão à "fera batalha" e "ao cabo de brava peleja".

Uma possível explicação que se pode dar a esta mudança de comportamento das personagens, é que a época em que foi escrito o livro de Lopes Vieira (1922) não permitia mais este tipo de atitude das personagens. Também assim, se Lopes Vieira se propusera no Capítulo I a contar o "amor fino e fiel, de português amor, rendido como ele só[74]" não ficaria nada bem decapitações e coisas semelhantes.

---

71 O "erro" de Salustanquídio foi enamora-se de Olinda, a amada de Agrajes. Como nota Blecua, *op. cit.*, pág. 1293 "En el transcurso narrativo, la caracterización de Agrajes como caballero airado, impetuoso, se ha mantenido de manera sistemática, por lo que es el personaje que menos ha evolucionado en la obra a través de las diferentes redacciones [do *Amadís*].

72 LAPA, *op. cit.*, p. 260.

73 São Paulo: Ed. Martins Fontes, 1995, p. 133.

74 *Op.cit.*, p.1.

7 - A questão do encobrimento em combates

Como se disse na Introdução deste trabalho, as tópicas repetem-se muitas vezes nos livros de cavalaria do ciclo bretão. É importante salientar que Curtius lista nove tipos de tópicas, todas elas muito comuns na Idade Média. Nada impede, contudo, que encontremos outros tipos de tópicas. Assim, muito parecido com *El caballero del León* é o episódio da luta que travam Don Galaor e Don Florestán no capítulo XLI do *Amadís*. No importante Capítulo XL[75] da novela espanhola, Agrajes, Galaor e o protagonista são derrubados sucessivamente por um cavaleiro encoberto. Tentam continuar a peleja, mas este os fizera prometer justar tão somente com lanças à cavalo. Como o livro dá a entender, Agrajes é inferior em qualidade de armas a Don Florestán[76] (este [Agrajes]"fue en tierra tan ligeramente que él fue maravillado") e o cavalo de Don Galaor (irmão mais velho de Don Florestán, "más flaco y cansado que el del otro era, en tierra fue com su señor"). Resta Amadís que luta com Don Florestán, ambos cavalos caem, mas o de Amadís quebra alguns ossos. Parte, assim, contentíssimo Don Florestán. Então, após concederem cada qual um dom para uma donzela que os conduzira até aquela floresta, esta lembra a Amadís e a Agrajes que teriam prazo para lutarem por Briolanja. Estão, pois, impossibilitados no momento para perseguir e lutar com o incógnito cavaleiro. Somente Don Galaor estaria livre para fazê-lo. Desse modo, acompanhado por esta donzela, parte Don Galaor em busca do cavaleiro da floresta. Após andar por quatro dias, encontram um castelo. Um cavaleiro de idade lhes dá boa acolhida e conta a história de

---

75 Onde se dará, também, o mal entendido das palavras do escudeiro de Amadís (o anão Árdian) com relação à Briolanja e Amadís.

76 Este é o irmão caçula de Amadís. Como o protagonista, é descendente "*de los más altos emperadores del mundo*" Cap. LXVIII, p. 830.

seus dois filhos abatidos por um cavaleiro. Pergunta-lhe Don Galaor como era este cavaleiro e o anfitrião descreve-lhe o escudo vermelho com leões pardos, pertencentes ao mesmo cavaleiro que havia derrubado Amadís e seus irmãos. Continuava encoberto e não dissera em momento algum seu nome. Na manhã seguinte partem cavaleiro e donzela. Embarcam e navegam cinco léguas. Vêem uma fortaleza. A donzela o manda esperar por ela, pois esta entraria só. Após um tempo sai outra donzela e lhe diz a Don Galaor o cavaleiro demandado: este será encontrado em menos de três dias. Partem novamente por volta das seis horas. Vêem um braço do mar que cercava uma ilha. Andam mais três léguas até chegar a uma barca. Com ela, navegam até chegar a uma ilha, mas como é noite têm de esperar até o amanhecer. No dia seguinte chegam ao castelo. Para serem atendidos, têm de assoprar uma trombeta e assim o fazem. Saem um cavaleiro e algumas? a? donzelas e armam tendas. Então, Don Galaor, não suportando mais o tempo que gastara à procura do cavaleiro encoberto (como provavelmente o leitor/ouvinte) e ainda por cima tanta pompa, pede para que o cavaleiro venha logo, pois ele tinha muito que fazer em outras partes. A dama, que se chamava Corisanda, irrita-se com a pressa de Don Galaor e manda a um donzel que traga o cavaleiro a combater. Quando este chega a pé a dama lhe diz: "– Vedes allí un cavallero loco que se cuida de vos ligeramente partir; agora os digo que hagáis conoçer su locura."

Começa então a batalha e as primeiras peças que se quebram são as lanças, como no livro de Chretién que, aliás, nos dá o detalhe de serem de "fresno"[77]. Após muito lutarem, Don Galaor sente seu cavalo enfraquecer. Pede então outro ao oponente, mas este lhe nega[78]. Assim, Don Galaor tem de tirar seu irmão da sela e agora em solo começam a lutar ferozmente. Passa o tempo e Don Florestán sente a mão pesada de seu

---

77 "La madera es branca e muy apreciada por su elasticidad" *Diccionario de la Lengua Española, op. cit.*

78 Subentende-se que por ser o irmão mais novo, Don Florestán ainda não está plenamente amadurecido, por isso teima em sua posição de não dar ouvidos a um pedido razoável.

irmão. Está tão cansado e ferido que Corisanda é obrigada a intervir na batalha. Quer esta saber o que demanda Don Galaor. Este informa que apenas quer saber o nome com quem tanto combate e tanto se encobre. Corisanda diz o nome de Don Florestán e aí Don Galaor se dá conta de que sua curiosidade quase matara o irmão.

A luta difere apenas do livro de Chrétien por ser Don Galaor um pouco melhor em armas do que seu irmão, pois no livro do trovador, Capítulo XII, após dura peleja sem que o resultado penda para qualquer um dos lados, começa a anoitecer. Estão os cavaleiros tão exaustos e tão feridos que Yvain propõe a continuação da batalha para o próximo dia. Pergunta também quem é o cavaleiro que com ele luta tão bravamente. Quando Gauvain se dá a conhecer, Yvain, perplexo, também se revela e, curiosamente, os dois cavaleiros insistem em declarar que perderam a luta. Então é o próprio rei Artur que irá decidir, e este segue os costumes: a maior parte do feudo ficaria para a irmã mais velha, apesar de ser muito injusta. A irmã mais nova também ficaria sendo vassala dela, com a condição de respeito mútuo (Cap. XIII).

Assim, a história da luta de cavaleiros amigos/irmãos sem se conhecerem é um *topos* muito comum no ciclo bretão das novelas de cavalaria. E como se disse no início desta seção, pode haver outros tipos de tópicas.

8 - A tópica com relação às demandas

No *Amadís de Gaula*, capítulo XXXV, Amadís tenta resgatar Oriana das mãos de Arcaláus, o feiticeiro maligno e inimigo mor de Amadís que havia enganado o rei Lisuarte no caso da coroa e da manta[79]. Quando o protagonista parte em busca de Oriana, sua procura é interrompida cinco vezes: a primeira quando o cavalo, exausto por pressão

[79] Ver acima, seção IV deste capítulo.

de Amadís, cai e o herói tem de trocá-lo pelo de Gandalin, que há pouco tempo trocara de montaria. A segunda parada acontece quando Amadís encontra aldeões que lhe informam o destino de Oriana e do Rei Lisuarte (este havia sido raptado por uns seus inimigos). Decide continuar a busca por Oriana e delega a Galaor buscar Lisuarte (Galaor é vassalo do rei, Amadís da Rainha Brisena, portanto, a obrigação maior era de Don Galaor). Parte com sofreguidão, mas quando vê um cavaleiro morto junto a um escudeiro que o velava, é obrigado a fazer a terceira parada e pedir novas informações. Após o escudeiro confirmar as suspeitas de Amadís que por ali andara Arcaláus, aproveita a ocasião para trocar o cavalo. Mais uma vez sai em busca de seu inimigo. Vê, contudo, uma ermida e pára pela quarta vez a fim de perguntar a um ermitão se por ali passara Arcaláus. O velho lhe diz que não, mas sabia que o mesmo encontrava-se em um castelo próximo. Amadís se vê obrigado a esperar mais um pouco, pois seu cavalo ainda precisaria comer.[80] Parte o filho de Perión para o castelo, mas só abordará Arcaláus na manhã seguinte, pois já é noite. Portanto, mais uma vez é obrigado a esperar.

Embora bastante distinto do *Caballero del León*, no que se refere à intenção quando uma personagem demanda outra personagem, ambos livros se parecem, pois temos personagens à procura de outras personagens. A seguir, tentaremos demostrar como Yvain e Amadís sofrem quando são rechaçados por suas damas.

9 - A tópica do afastamento do cavaleiro andante de sua amada e sua reconciliação

---

80 Neste ponto Blecua comenta: “A pesar de la justificada opinión cervantina de que los personajes caballerescos no comen, por primera vez en el relato las necesidades fisiológicas de la montura se ponen al servicio de una continuada suspensión del sentido.” *Op. cit.*, p. 569.

No *Amadís de Gaula*, o afastamento do cavaleiro de sua amada começa no Capítulo XL, Livro I. Inicia-se ai um problema que perdura até hoje, a saber, foi de fato Amadís fiel à Oriana? Eis a história: o protagonista tinha por ocasião um escudeiro chamado Árdian, o anão. Quando o filho do rei Périon de Gaula (o próprio Amadís) restitui o trono à infanta Biolanja (ainda no Capítulo XL) o anão, "que con gran inorancia erró pensando que su señor Amadís amava aquella niña fermosa Briolanja de leal amor"[81] diz à Oriana o quanto amava Amadís à Rainha de Sobradisa. Enciumada, Oriana crê que Amadís não lhe fora fiel porque, aparentemente, preferira Briolanja.

No entanto, apesar dos capítulos subseqüentes demonstrarem enfaticamente que o amor de Amadís resiste a tentações, fica-nos a impressão de que algo ocorreu entre o casal em alguma versão primitiva do *Amadís*. Basta recordar o Capítulo LVIII, Livro II, no qual Oriana encontra-se pela primeira vez com Briolanja. O diálogo entre as duas mulheres é permeado de sutilezas, semelhante a dois ministros de Estado estrangeiros testando-se mutuamente. A começar por Briolanja, esta, ao ver Oriana e

> haviendo algunas vezes visto las angustias y lágrimas de Amadís, junto con aquellas grandes pruebas de amor aquí dichas [isto é, a prova da câmara defendida, dos leais amadores e a prova da espada e da guirlanda] luego sospechó que, según su gran valor, de que no mereçía su coraçón padeçer sino por aquella ante quien todas las que de fermosura se preciassen devían de fuir, porque con la su gran claridad las suyas dellas en tinieblas puestas no fuessen, quitando a Amadís de culpa por assí haver desechado aquello que por su parte della acometido le fue.[82]

Mas é Oriana quem começa o diálogo provocando Briolanja com uma lisonja:

---

[81] *Op. cit* , Cap. XL, p. 605. A propósito, esta não será a única vez que o anão informa erroneamente o que lhe parecia verdadeiro. No Capítulo XLIV, Livro II, quando os irmãos mais novos de Amadís, Don Galaor e Don Florestán, fracassam na prova da câmara defendida e são lançados para fora sem os sentidos Ardián, vendo-os desmaiados, corre para chamar Amadís em vozes altas dizendo-lhe: "¡Senõr Amadís, acorred que vuestros hermanos son muertos!" *Op. cit.*, p. 672.

[82] *Op. cit.*, p. 830.

> – Reina señora, pues que él es tan bueno y de tan alto lugar, como venía de los más altos emperadores del mundo, según he oído, y esperando ser rey de Gaula, ¿por qué no lo tomaríades con vos, haziéndole señor de aquel reino que él os dio a ganar, pues que en todo es vuestro igual?[83]

Briolanja, suspeitando do amor do casal, tergiversa ? é isso? Verbo tergiversar? tergiversa e dá uma resposta que agrada à Oriana, qual seja, a de que já havia pedido a Amadis em casamento, mas este recusara-se dando-lhe a entender que havia outra a quem amava, etc. Ora, isto se dá, como ficou dito, no Capítulo LVIII após as provas mencionadas. Portanto, com esta resposta de Briolanja, Oriana poderia ficar segura com relação a Amadís[84]. Contudo, para que o caso fosse totalmente esclarecido, seria necessário encontrar ao menos uma versão mais ou menos completa do *Amadís* primitivo. Ora, tal tarefa talvez seja impossível, pois os originais podem ter se perdido há séculos. Como se sabe, a versão que chegou até nós é a de Saragoça, publicada em 1508 e esta não é a primeira.

Mas voltemos ao episódio que enciumou Oriana. Esta escreve uma carta[85] a Amadís ordenando-lhe para que se afaste dela. Este, ao recebê-la, obedece Oriana prontamente, como amante perfeito que era, embora tenha ficado estupefacto com a

---

83 *Op. cit.*, p. 830-1.

84 Também assim, o argumento principal da peça escrita por Gil Vicente, *Tragicomédia de Amadís*, trata da suposta hesitação do amor de Amadís à Oriana. Cf. GIL VICENTE. *Tragicomédia de Amadís de Gaula.* Compilação de Gil Vicente. Lisboa: Ed. Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1984.

85 A carta é a seguinte: “Mi raviosa quexa acompañada de sobrada razón da lugar a que la flaca mano declare lo que el triste coraçón encubrir no puede contra vos el falso y desleal cavallero Amadís de Gaula, pues ya es conoçida la deslealtad y poca firmeza que contra mí, la más desdichada y menguada de ventura sobre todas las del mundo haveís mostrado, mudando vuestro querer de mí, que sobre todas las cosas vos amava, poniéndole en aquella que, según su edad, para la amar ni conoçer su discreción basta. Y pues otra vengança mi sojuzgado coraçón tomar puede, quiero todo el sobrado y mal empleado amor que en vos tenía apartalo. Pues gran yerro sería querer a quien a mí desamando de todas las cosas desamé por le querer y amar. ¡O, que mal empleé y sojuzgué mi coraçón, pues, en pago de mis sospiros y passiones, burlada y desechada fuesse! Y pues este engaño es ya manifiesto, no parescáis ante mí ni en parte donde yo sea, porque sed cierto que el muy encendido amor que vos havía es tornado, por vuestro mereçimiento, en muy raviosa y cruel saña, y con vuestra quebrantada fe y sabios engaños id a engañar otra cativa mujer como yo, que assí me vencí de vuestras engañosas palabras, de las cuales ninguna salva ni escusa serán recibidas; antes, sin os ver, plañiré con mis lágrimas mi desastrada ventura y con ellas dar fin a mi vida, acabando mi triste planto.” *Op. cit.*, pp. 676-677.

situação.[86] Após andar considerável tempo pela floresta, tal qual fizera Yvain, encontra um ancião de nome Andalod, que lhe dá abrigo em um lugar remoto e despovoado chamado Penha Pobre:

> - Mi fijo señor, yo moro en un lugar muy esquivo y trabajoso de bevir, que es una hermita metida en la mar bien siete léguas, en una peña muy alta, y es tan estrecha la peña que ningún navio a ella puede llegar si no es en tiempo de verano, y allí moro yo há treinta años, y quien allí morare conviénele que dexe los vícios y plazeres del mundo; y mi mantenimiento es de lismosnas que los de la tierra me dan.
> - Todo esso – dixo Amadís – es a mi grado, y a mí plaze pasar con vos tal vida esta poca que me queda, y ruégovos, por amor de Dios, que me lo ortoguéis.[87]

Começa, pois, a penitência de Amadís. A personagem terá inclusive um novo nome: chamar-se-á Beltenebros, epíteto dado pelo ancião:

> - Yo vos quiero poner un nombre que será conforme a vuestra persona y angustia en que sois puesto, que vos sois mancebo y muy hermoso y vuestra vida está en grande amargura y en tinieblas; quiero que hayáis nombre Beltenebros.[88]

Quanto à Oriana, quando sabe por Durín a reação do protagonista arrepende-se prontamente, porque soubera, também através de Durín há momentos atrás, que Amadís havia passado o portal dos leais amadores, feito somente praticado por Apolidón. Suas palavras de remorso são:

> -¡Ay, cativa sin ventura, que maté la cosa del mundo que más amava! ¡ Ay, mi señor, yo vos maté a gran tuerto, y con gran razón moriré yo por [v]os, ahunque

---

86 Amadís tomó la carta, y ahunque su coraçón grande alegria sintiese con ella, teniendo que Durín nada de su secreto sabía, encubriólo lo más que pudo; que la tristeza no pudo hazer que, haviendo leído las fuertes y temerosas palabras que en ella venían, no bastó el esfuerço ni el juizio que claramente no mostrasse ser llegado a la cruel muerte, con tantas lágrimas, con tantos sospiros, que no parecia sino ser fecho pedaços su coraçón, quedando tan desmayado y fuera de sentido, como si el alma ya de las carnes partida fuera." *Op. cit.*, p. 679.

87 Cap. XLVIII, Livro II, p. 707.

88 *Ibidem*, p.709.

> vuestra muerte será mal vengada con la mía, que vos, mi señor, seyendo leal, no seréis satisfecho en que la desleal y malaventurada muera![89]

Oriana, aconselhada pelas donzelas de Dinamarca e por Mabília, "que después de le haver dado muchos consuelos, le hizieron screvir una carta con palabras muy humildes y ruegos muy ahincados."[90]. Também trabalha para encontrá-lo. Sabemos o que ocorre no Capítulo LII, quando Amadís é reconhecido[91] pela donzela de Dinamarca que lhe entrega a nova carta de Oriana[92]. Ao lê-la, Amadís recupera-se em poucas semanas. Convém citar uma vez mais Williamson:

> El movimiento característico de un ciclo se inicia con una crisis que altera la vida del héroe o del reino. A esto le sigue normalmente una profecía sobre el significado de la crisis y una muy oscura predicción de su resolución. Después de varias aventuras, se soluciona la crisis gracias a los esfuerzos del héroe.[93]

---

89 *Op. cit.* Cap. XLIX, p. 718.

90 *Idem, ibidem.*

91 [Donzela de Dinamarca]: -¡Ay, Santa Maria, val! ¿qué es esto que veo?, ¡ay, senõr, vos sois aquel por quien mucho afán he tomado! *Op. cit.*, p. 743.

92 A carta é a seguinte: "Si los grandes yerros que con enmistad se fazen, bueltos en humildad son dinos de ser perdonados, ¿pues que será de aquellos que con gran sobra de amor se causaron?, ni por esso niego yo, mi verdadero amigo, no merescer pena, porque deviera considerar que en las prósperas y alegres cosas son las asechanças de la fortuna para en mezquindad las poner, y con rasón deviera yo considerar vuestra discreción, vuestra honestad, que fasta aquí en ninguna cosa erró; y sobre todo la gran sojeción de mi triste coraçón, que le no vino de aquella que en sí el vuestro es encerrado, que si por ventura algo de sus encendidas llamas resfriadas fueran, el mío lo sintiendo, algún descanso a los mortales desseos por él desseados, fueran causa de acarrear; mas yo erré como aquellas que, estando en mucha buena ventura y con gran certinidad de aquellos que amam, no cabiendo en ellas tanto bien, por suspechas, más por voluntad que con razón tomadas, por palabras de personas inocentes o maldizientes, de poca verdad y menos virtud, quieren aquella grande alegría escurecer con niebla de poco sufrimiento; assí que mi leal amigo, como de persona culpada que con humildad su yerro conosce, sea recebida esta mi donzella, que más de la carta le fará saber en el estremo que mi vida queda, de la cual no porque ella lo merezca, mas por el reparo de la vuestra, se debe hazer piedad." *Op. cit.*, pp. 744-5.

93 *Op. cit.*, p. 76. Se bem que aqui quem se esforça para solucionar a situação são as donzelas e Oriana. Amadís, dir-se-ia, esforça-se para não ser encontrado.

Assim, tanto Yvain como Amadís adotam nomes distintos após serem rechaçados por suas damas, se bem que em circunstâncias diferentes. No *Caballero del León*, Capítulo VIII, ainda sofrendo de amnésia, o protagonista adota o epíteto que leva o título da obra. Em verdade, o ungüento ministrado pela donzela apenas devolve o juízo a Yvain, mas não a memória. Por outro lado Amadís tem plena ciência[94] do que lhe ocorre. Antes de adotar o nome sugerido por Andalod, o protagonista luta contra o irmão do Imperador de Roma[95].

10 - Sobre o *vilancete* de *Amadís*

Será no importante capítulo LIV que Amadís dará prova de estar vivo à Oriana por meio de outro anel[96], que lhe fora dado pela filha de Lisuarte no Capítulo XIV[97], Livro I. É naquele capítulo em que aparece o poema de Leonoreta com 33 versos. Do ponto de vista estrutural, a passagem, segundo Blecua e outros críticos, parece ser uma inserção tardia feita pelo editor da novela de 1508, Garci Rodrigues de Montalvo. Tal

---

94 Conforme Blecua, *op. cit.*, p. 707: "Amadís padece la enfermedad denominada por los médicos como "herreos"'. O ermitão com o qual vive tenta "apartalo de su imaginación amorosa, con argumentos diferentes a los recomendados en los tratados de medicina, pero el héroe solamente admite consejos relativos a su alma."

95 Cujo nome era Patin. Este declarara em voz alta, em meio a uma floresta, que se casaria com Oriana. Cap. XLVI, p. 689. Por coincidência, Amadís ouvira a declaração. Instigado por Gandalin, o protagonista, contra a sua vontade, luta e vence a Patin, pp. 692-3. Como se vê, Amadís tinha pleno conhecimento de quem era Oriana, ao contrário de Yvain que não se lembrava de Laudine, sua amada.

96 MALEVAL, Maria do Amparo Tavares. "O (Desen)canto Medieval na Poesia de Cecília Meireles" nos informa que o anel "...aparece como símbolo de compromisso e prova de amor em cantigas..." Belo Horizonte: *Revista SCRIPTA*, v.6, n.12, 1º sem. 2003, p.134-145. É de se lembrar que no Capítulo XIV Oriana ainda era pucela. Agora ela renova seus votos de amor para Amadís.

97 "O 'reconhecimento', como indica o próprio significado da palavra, é a passagem do ignorar ao conhecer, que se faz para amizade ou inimizade das personagens que estão destinadas para a dita ou para a desdita." Aristóteles, *Poética*, 1452a. Conclui o filósofo em 1455 a : "de todos os reconhecimentos, melhores são os que derivam da própria intriga, quando a surpresa resulta de modo natural..." Aparentemente é o que ocorre aqui, pois um episódio que parecia ser tão secundário no primeiro livro, ganha força agora. Trad. Eudoro de Souza. São Paulo: Abril Cultural, 1973.

fato suscita inúmeros problemas à chamada questão amadisiana, isto é, a questão de se saber qual seria a verdadeira pátria do *Amadís.*

A história do aparecimento de Leonoreta é a seguinte: após tratar de assuntos da batalha contra o rei Cildadán, Lisuarte resolve entreter a corte, composta somente por cavaleiros, com uma cançãozinha feita por Amadís – tempos atrás – para sua filha caçula Leonoreta, personagem mencionada abruptamente pela primeira vez no livro. Causa estranheza a aparição da infantinha, pois no parágrafo anterior discutia-se o destino do reino de Lisuarte. Para manter a coerência da narração, seria de se esperar que o rei tratasse de estratégias concernentes à batalha, mas estranhamente Lisuarte prefere entreter os cavaleiros com um vilancete por que não utiliza o lh? Se for usar a grafia espanhola colocar entre aspas. Somente após a canção, Lisuarte acerta detalhes da batalha com Don Galaor, Don Florestán e Agrajes sin Tierra e lhes diz como está preocupado com a guerra. A explicação que o narrador dá para a feitura do vilancete antes parece denunciar a inserção do poema que justificar o surgimento da canção, pois, diz ele, Amadís fizera a canção quando na corte estavam apenas as mulheres, a saber, a rainha Brisena e outras donzelas, entre elas Oriana e Mabília. Agora, o poema é cantado em um contexto totalmente diverso.

> Quiero que sepáis por cuál rázon Amadís fizo este vilancete por esta infanta Leonoreta. Estando él un día hablando con la reina Brisena, Oriana y Mabilia y Olinda, dixeron a Leonoreta que dixiesse a Amadís que fuesse su cavallero y la sirviesse muy bien, no mirando por otra ninguna; ella fue a él y díxole como ellas mandaron. Amadís y la Reina que gelo oyeron, rieron mucho, y tomandola Amadís en sus braços la assentó en el estrado y díxole:
> - Pues vos queréis que yo sea vuestro cavallero, dadme alguna joya en conoscimiento que me tenga por vuestro.
> Ella quitó de su cabeça un predendero de oro con unas piedras muy ricas y diógelo. Todas començaron a reír de ver cómo la niña tomava tan de verdad lo que en burla le havían consejado; y quedando Amadís por su cavallero, fizo por ella el vilancete [98]
> que ya oístes...

Vê-se que a explicação se dá há algum tempo do referido episódio na corte de Lisuarte; vê-se também que sendo Leonoreta irmã de Oriana, a infanta tem um papel muito secundário na novela, ao contrário de outras donzelas, como Mabília e Olinda. Também seria de se esperar que Leonoreta fosse ao menos mencionada em passagens anteriores. Por exemplo: Mabília – a donzela na qual Oriana lhe é confidente – tem seu

---

98 *Op. cit.*, Cap. LIV, p.768.

nome mencionado no início da novela (Cap. IV). Olinda, outra donzela da corte e grande amiga de Amadís e Oriana, é mencionada pela primeira vez no Capítulo X da novela. Enfim, a própria irmã de Amadís, Melícia, é mencionada no Capítulo III do livro. Por que então Leonoreta é mencionada somente no Livro II, Capítulo LIV da novela?

De qualquer maneira, mais uma vez a canção discriminada:

O poema do *Amadís de Gaula* da edição de 1508[99]:

1 Leonoreta, fin roseta
blanca sobre toda flor,
fin roseta, no me meta
en tal cuita vuestro amor.
5 Sin ventura yo en locura
me metí
en vos amar, es locura
que me dura,
sin que poder apartar;
10 ¡o hermosura sin par,
que me da pena y dulçor!,
fin roseta, no me meta
en tal cuita vuestro amor.
De todas la que yo veo
15 no deseo
servir otra sino a vos;
bien veo que mi desseo
es devaneo,
do no me puedo partir;
20 pues que no puedo huir
de ser vuestro servidor,
no me meta, fina roseta,
en tal cuita vuestro amor.
Ahunque mi quexa paresce
25 referirse a vos, señora,
otra es la vencedora,
otra es la matadora

99 *Op.cit.*, p.767.

que mi vida desfalesce;
aquesta tiene el poder
30 de me hazer toda guerra;
aquesta puede fazer,
sin yo gelo merescer,
que muerto biva so tierra.

Esta canção seria redescoberta em 1875 em um estudo feito na Biblioteca do Conde Paolo Antonio Brancuti, antiga Biblioteca da família Colocci-Brancuti. Descobriu-se que os quatro primeiros versos que abrem o vilancete pertencem em verdade ao trovador Joan Lobeyra que atuou em seu mister pelo menos entre 1258 e 1285. O poema encontra-se na ordem 228 e inicia-se com uma estrofe de sete versos:

1 Senhor *genta*,
mi tormenta
Voss amor em *guisa* tal
que, por menta
5 que eu senta,
Outra non m [h]e ben nen mal,
Mays la uossa m [h]e mortal.

Abaixo disponho os poemas que aparecem no Cancioneiro da Biblioteca Nacional de Portugal e no *Amadís de Gaula*.

Joan Lobeyra[100]	O poema do *Amadís de Gaula*:
[228][101]	
Senhor *genta*,	Leonoreta, fin roseta
mi tormenta	blanca sobre toda flor,
Voss amor em *guisa* tal	fin roseta, no me meta
que, por menta	en tal coita vuestro amor.
5 que eu senta,	5 Sin ventura yo en locura
Outra non m [h]e ben nen mal,	me metí

[100] *Cancioneiro da Biblioteca Nacional*. Antigo *Colocci-Brancutti*. Lisboa: Ed. Revista de Portugal, p. 395.

[101] A numeração refere-se à posição na qual está o poema no *Cancioneiro da Biblioteca Nacional de Lisboa*, isto é, na posição ducentésima vigésima oitava.

Mays la uossa m [h]e mortal.
Leonoreta,
fin rosetta,
10 bella sobre toda *fror !*
fin Roseta,
non me metta
en tal coi[ta] uossa amor.

Das que ueio
15 non deseio
bien veo que mi desseo
outra senhor, se uos non;
e deseio
tan sobeyo
mataria hũu leom,
20 Senhor do meu coraçon!
Leonoreta,
fin roseta,
[bela sobre toda fror!
fin Roseta,

25 non me metta
en tal coita uossa amor.]
Mha ventura
en loucura
me meteo de uos amar
30 [H]E loucura
que me dura,
que me non posso en quitar,
Ay fremusura sem par!
Leonoreta,
35 fin Rosseta,
[bela sobre toda fror!
fin Roseta,
non me metta
en tal coita uossa amor.]

en vos amar, es locura
que me dura,
sin que poder apartar;
10 ¡o hermosura sin par,
que me da pena y dulçor!,
fin roseta, no me meta
en tal cuita vuestro amor.
De todas las que veo
15 no deseo
servir otra sino a vos;

es devaneo,
do no me puedo partir;
20 pues que no puedo huir
de ser vuestro servidor,
no me meta,
fin roseta,
en tal cuita vuestro amor.
Ahunque mi quexa paresce
25 referirse a vos, señora,
otra es la vencedora,
otra es la matadora
que mi vida desfalesce;
aquesta tiene el poder
30 de me hazer toda guerra;
aquesta puede fazer,
sin yo gelo merescer
que muerto biva so tierra.

Vê-se que os versos 1-7 que constam em Lobeyra não aparecem no *Amadís*. No poeta português os versos 8-13; 21-26 e 34-39 (isto é, os versos que aparecem nos ritornelos Leonoreta/fin' rosetta,/ bella sobre toda *fror!*/fin Roseta,/non me metta/en tal coi[ta] uossa amor.) aparecem alterados no *Amadís* na abertura do poema (vv. 1-4: Leonoreta, fin roseta/blanca sobre toda flor,/fin roseta, no me meta/en tal cuita vuestro amor.). Há concordância entre os dois poemas nos versos 14-18, isto é, tanto eles aparecem em Lobeyra quanto no *Amadís*. Mas nesta obra há uma sutil diferença: trata-se do acréscimo do verbo "servir" que não aparece no trovador. Em Lobeyra, versos 14-16: "Das que veio/no deseio/outra senhor, se vos non;/" E no *Amadís*: "De todas la que yo veo/no deseo/servir otra sino a vos;" Tal adição deve-se provavelmente à natureza do

próprio livro de cavalaria: o cavaleiro andante deve *servir* a sua amada. Daí o acréscimo do verbo.

Os versos 19-20 “mataria hũu leon,/Senhor do meu coraçon!” aparecem em Lobeyra, mas não no *Amadís*. No trovador, os versos 27-33: “Mha ventura/en locura/me meteo de uos amar,/[h]e loucura/que me dura/que me non posso en quitar,/ ay fremusura sem par” aparecem ligeiramente alterados no *Amadís*, versos 5-10: “sin ventura yo en locura/me metí/en vos amar, es locura/que me dura,/sin que poder apartar/; ¡o hermosura sin par!”. E, no que se refere ao *Amadís*, especificamente o verso 11: “que me dá pena y dulçor!” não aparece em Lobeyra. Ainda, no *Amadís*, v. 22, há uma inversão, pois nos versos 3 e 12 desta obra há “fin roseta, no me meta”. No verso em questão: “no me meta, fin roseta.” Enfim, ainda no *Amadís*, os versos 24-33 não aparecem em Lobeyra. Os críticos parecem concordar ao dizerem que esta estrofe é uma interpolação feita por Montalvo:

> Transcrevemos aqui a forma deturpada da Canção do texto castelhano para se confrontar com a nossa restituição crítica, e concluir-se que Montalvo copiou de um antigo códice que não comprehendeu, nem soube mesmo respeitar a disposição da rima cujos vestígios conserva...[102]

Blecua nos informa que “Esta adición no tiene ningún antecedente gallego-portugués, por lo que la hace independiente como nos muestra sus claras diferencias de estilo y de estrofismo[103]”.

Uma das conclusões que se pode tirar da estrutura desses poemas é que na versão castelhana há em quase todos os versos um acréscimo de palavras. Assim, em Lobeyra: versos 8-13 (seis versos), no *Amadís*, versos 1-4. No verso 14 em Lobeura: “Das que

---

[102] BRAGA, Teófilo: ‘*Questões de Literatura e Arte Portuguesa’*. *Apud*. MACHADO J.P., *op. cit.*, p.398.

[103] O*p.cit.*, p. 63.

veio”, no *Amadís*: “De todas la que yo veo”. Em Lobeyra, versos 17-18: “e deseio/tan sobeyo”, no *Amadís*: “bien veo que mi deseo/es devaneo,/”

Assim, foi com o surgimento do lai no *Cancioneiro Colocci Brancutti* que o poema de Leonoreta reavivou a questão amadisiana sobremaneira.

Ainda é importante salientar que o aparecimento da canção de Leonoreta não é fato novo no livro. Anteriormente, canções já haviam surgido. É o caso da canção que aparece no Capítulo LI:

> Pues se me niega vitoria
> do justo m’era devida,
> allí do muere la gloria
> es gloria la vida.
> Y con esta muerte mía
> morirán todos mis daños,
> mi esperança, mi porfía,
> el amor y sus engaños;
> mas quedará en mi memoria
> lástima nunca perdida,
> que por me matar la gloria
> me mataron gloria y vida.

É o próprio Amadís quem a canta e parece ser este poema não apócrifo. Quando se encontrava na Penha Pobre, o compõe uma vez que sua dor era imensa. No próximo parágrafo, Amadís ouvirá donzelas a cantar outra canção. Em lugar tão apartado, o protagonista encontrará aquela que dará a chave de seu paradeiro à Mabília através – mais uma vez – de outra canção que Amadís fizera tempos atrás na corte. Como se vê, nesta altura do livro (Capítulos LI a LIV), as canções se fazem bastantes presentes. Talvez por isso, a inserção da Canção de Leonoreta por Montalvo.

***

Neste capítulo vimos o que são novelas de cavalaria e como são suas feições gerais. Uma dessas novelas é o *Amadís de Gaula*. Também vimos como as tópicas são recorrentes nessas novelas, tais como a solicitação de dons, o encobrimento em

combates, a questão das demandas e a questão do afastamento do cavaleiro frente à amada.

Mas não é apenas nas novelas de cavalaria que surgem as tópicas. Neste capítulo, também vimos que é fato muito comum o cantar a amada sendo, “a coita” fato comum no gênero das cantigas de amigo.

Também vimos sobre a recepção do *Amadís de Gaula* e a falta de informações mais precisas sobre a autoria de uma versão primitiva da novela, anterior a 1508. Também assim, vimos a aparição um tanto complicada do vilancete de Leonoreta no Capítulo LIV.

Desse modo, podemos verificar, ainda que brevemente, sobre o que são novelas de cavalaria e como a questão das tópicas está presente nesses livros. No capítulo seguinte veremos como a canção de Leonoreta repercutirá em pelo menos três poetas contemporâneos: Silva Tavares, Lopes Vieira e Cecília Meireles.

Capítulo III: A CANÇÃO DE LEONORETA NA ÓPTICA DOS POETAS PORTUGUESES AFFONSO LOPES VIEIRA E SILVA TAVARES

1 – O poeta Affonso Lopes Vieira

> Às vezes pergunto-me se isto de gastar o melhor dos nêrvos a metêr dentro de certas sílabas a nossa comoção do universo, não será infantil tarefa para um homem. O divino verso parece-me então a brincadeira ociosa dum espiritual vadio."
>
> Affonso Lopes Vieira [104].

O autor que será estudado nesta seção nasceu em Leiria (Portugal) em 1878 e faleceu em Lisboa em 1946. Publicou literalmente dezenas de obras (em verso e em prosa), algumas delas antológicas: *O Pão e as Rosas* (1908, poesía), *Monólogo do Vaqueiro* (1910, teatro) *Canções do Vento e do Sol* (1911, poesía), *Ilhas de Bruma* (1917, poesia), *Em Demanda do Graal* (prosa, 1922) e o famoso *O Romance de Amadís* (prosa, 1922), além de outras obras importantes como *OTOMAC* (*Onde a terra se acaba e o mar começa*, poesía,1940) e *Nova demanda do Graal*, (1940).

LOPES VIEIRA pertence à terceira geração do Neogarretismo. Pugnou pela noção de portugalidade, ou seja, suas obras de maturidade [dentre elas *O Romance de Amadis*] vão se "constituir numa inscrição calculada, consciente e reveladora das opções

---

[104] *Notas Diversas*, iv: fr. 304. *Apud* CRISTINA NOBRE: *Afonso Lopes Vieira: a reescrita de Portugal*. Lisboa: Ed. Imp. Nacional Casa da Moeda, 2005. Vol. 1, p. 238.

éticas e estéticas do poeta no cânone das origens, o cânone que seja a voz e que diga a ancestralidade de Portugal."[105]

Em sua obra há uma constante preocupação em retomar temas que, julgava, estavam esquecidos ou ao menos pouco lembrados em sua época. Assim, vemos inúmeros poemas nos quais o poeta dialoga com poetas portugueses de antanho. Apenas a título de exemplo, disponho abaixo um poema pertencente ao livro *Canções do Vento e do Sol*. O motivo da escolha baseia-se na tentativa de evidenciar como o poeta tem uma preocupação constante em dialogar com o passado que serviria, segundo ele, de modelo para o presente, e também porque, como veremos adiante na seção sobre Cecília Meireles, que ela também compôs um pequeno poema (não publicado em vida) que retoma a conhecida canção de D. Dinis.

"Cantiga das flôres do monte"

"

Ay frols, ay frols do verde pino,
se sabedes novas do meu amigo!
Ay Deus, e u é?"
EL REI D.DENIZ

Ai flores do pinho florido,
que vêdes por aí além:
dizei-me se sabeis novas,
novas, novas do meu bem!

Ai flores do pinho florido,
que vêdes tudo em redor:
dizei-me se sabeis novas,
as novas do meu amor!

Ai, o meu amor, que é dele?
Sim: o meu bem onde está?
Que me jurou que me queria
e que me esqueceu por lá!

O teu bemzinho, menina,
anda nas águas do mar,
e não se passa um instante
que te não esteja a lembrar.

A lembrar-se dos teus olhos,

---

105 CRISTINA NOBRE, *op. cit.*, p. 238. Nesta obra, a professora Cristina Nobre faz um meticuloso estudo do contexto sócio-político-cultural de Portugal do último quartel do Século XIX até meados do Século XX, e a inserção de Lopes Vieira neste contexto.

que se casaram com os seus,
numa tarde que se via
no ar a benção de Deus.

"Nós vemo-lo, ao teu bemzinho,
nas ondas, verdes vaivéns;
mas só se lhe vê o corpo,
porque a alma, tu a tens."

– Oh flores do pinho florido,
que por aí além olhais:
ai! que Deus vos pague, flores,
estas novas que me dais![106]

Para fins deste trabalho, contudo, deteremo-nos especificamente *n'O Romance de* Amadis. Assim, este escritor[107] sustenta a polêmica da nacionalidade do *Amadís* com seu pequeno livro.[108] Em apenas vinte capítulos conta-nos os principais acontecimentos de Amadís, inclusive sua penitência na Penha Pobre (Cap. XIII) e a Canção de Leonoreta (Cap. XVII).

Sobre esta canção, o escritor em verdade segue quase integralmente a lição da filóloga Carolina Michäelis de Vasconcelos.

Abaixo disponho a canção de Leonoreta na versão de Lopes Vieira:

1 *Senhor genta,*
min tormenta
voss'amor en guisa tal,
que tormenta
5 *que eu senta,*
outra non m'é bem nen mal,
mais la vossa m'é mortal.

Leonoreta,
fin roseta,

---

106 P. 55-7, Lisboa: A Editora, 1911.

107 Infelizmente pouco conhecido no Brasil, graças, em parte, à figura eclipsante e coeva de Fernando Pessoa, e também pela própria opção estética, oposta em boa medida à do poeta modernista. Como se sabe, costuma-se enquadrar Lopes Vieira na corrente do Neogarretismo.

108 Sabe-se que Lopes Vieira propunha o *Amadís* como sendo obra de trovadores portugueses. Vide, por exemplo, o artigo (proferido em uma conferência) "O Cid e o Amadis" em que o autor distingue as diferenças entre as duas obras e por que atribuir a pátria do *Amadís de Gaula* a Portugal. *Apud* Cristina Nobre, *op.cit*. Vol. II, p. 579-587.

bela sobre toda fror,
fin roseta,
non me meta
en tal coita vosso amor!

Das que vejo
non desejo
outra senhor se vós non.
E desejo
tan sobejo
mataria un leon,
senhor do meu coraçon!

Leonoreta,
fin roseta,
bela sobre toda fror,
fin roseta,
non me meta
en tal coita vosso amor!

Mha ventura
en loucura
me meteu de vus amar.
É loucura
que me dura,
que me non poss'ên quitar.
Ai fremosura sem par!

Leonoreta,
fin roseta
bela sobre toda fror,
fin roseta,
non me meta
en tal coita vosso amor!

Quanto às diferenças para o *Amadís de Gaula*, além da síntese do livro, há algumas mudanças no comportamento das personagens em algumas passagens. Uma delas trata justamente da "Canção de Leonoreta", porque na obra castelhana, o narrador onisciente declara que Amadís brincara com Leonoreta – a pedido da rainha Brisena e outras donzelas – ao fazer uma canção à infantinha. Como Leonoreta é criança, pensa ser verdadeira a canção porque ainda não conhece os códigos de conduta palacianos medievais, ao contrário das outras donzelas que riem da brincadeira. A mesma situação repete-se no *Romance de Amadis*, mas é de arbítrio do narrador (também onisciente) mudar a intenção das personagens. Assim, Oriana conhece perfeitamente tais códigos

palacianos e por isso sabe que a canção lhe é dirigida. Vejamos como o escritor português trata a passagem:

> Mas o que el-rei [Lisuarte] não sabia era que essa canção a fizera Amadís para Oriana e que, enquanto falava a Leonoreta, brincando com ela no estribilho, em verdade dizia como amava a furto a sem par.[109]

Deve-se, portanto, a Affonso Lopes Vieira o mérito de atribuir o recado de Amadís à sua amada.[110] O por quê de mudar o procedimento deve-se provavelmente à própria origem do poema. Sendo Joan Lobeyra um trovador, Lopes Vieira aproveita a ocasião e devolve à canção (que seria apenas uma brincadeira, segundo Montalvo) seu estatuto de cantiga de amor. Também assim, isto serviria de mais um argumento a favor dos portugueses na chamada questão amadisiana.

2 – Alguns temas recorrentes em Lopes Vieira e Cecília Meireles

Uma questão que pode surgir é: por que relacionar a obra de Cecília Meireles com a obra de Affonso Lopes Vieira? Primeiramente porque é provável que a poeta carioca tivesse conhecimento sobre o poeta português, pois Fernando Cristóvão, em seu artigo "Compreensão portuguesa de Cecília Meireles"[111] informa que

---

[109] *Op. cit*, p. 109-110.

[110] No livro de poesias *País Lilás, Destêrro Azul*, do mesmo autor, há um poema dedicado exclusivamente a Amadís. Este mesmo poema aparecerá em uma antologia poética organizada pelo próprio autor: *Os versos de Afonso Lopes Vieira* (1927). Tais fatos parecem denotar como o autor tinha um apreço especial à questão da figura do Amadís de Gaula. No entanto, como tal poema não está diretamente relacionado com o problema no qual estamos estudando, ele não será abordado diretamente aqui.

[111] Lisboa, n° 46, Nov. 1978, p. 20-7. Disponível em: "http://coloqui.gulbenkian.pt/bis.exe/". Acesso em 23/09/2009.

> Foi o crítico português José Osório de Oliveira, que por largo tempo permaneceu no Brasil e incansavelmente pugnou pela divulgação junto dos portugueses e dos próprios brasileiros das riquezas da literatura no Brasil, quem primeiro chamou a atenção para o valor excepcional da poetisa. Como haveria de contar, mais tarde, em conferência realizada na Universidade de Coimbra, foi logo pouco depois de ter chegado ao Rio de Janeiro em 1923 quando teve oportunidade, meramente casual, de descobrir os poemas de Cecília Meireles. Ao folhear no gabinete do diretor duma revista o livrinho *Nunca mais e Outros Poemas*, tão entusiasmado ficou que imediatamente se propôs a escrever o que lera. Na evocação feita nessa conferência, José Osório pôde confessar com justo orgulho: "E fui eu de facto, o primeiro a dizer aos brasileiros que tinha surgido uma grande poetisa no Brasil."

Como nota Leila Gouvêa, em seu livro *Cecília em Portugal* existe nessas declarações "uma certa dose de exagero, uma vez que brasileiros como João Ribeiro, Pereira da Silva e Amadeu Amaral já haviam escrito sobre os versos da jovem Cecília[112]." Com isso, é importante percebemos que desde a década de 1920 os portugueses já haviam notado a importância da poeta brasileira. Mas o que mais interessa aqui é a amizade de Cecília e José Osório. Gouvêa nos informa ainda que "José Osório de Oliveira, que Cecília viria a chamar, em uma das cerca de sessenta cartas que lhe enviou entre as décadas de 30 e 60, de "precioso irmão, seria, até o final da vida dela, um de seus mais próximos amigos portugueses"'.[113]

Ora, José Osório de Oliveira é um dos críticos portugueses a quem é dedicado o *Amor em Leonoreta*. O outro crítico a quem Cecília Meireles também dedica o livro é João de Castro Osório, irmão de José Osório. Ainda assim, Cristina Nobre[114] nos informa que em

> 1932, para a revista *Descobrimento*, dirigida por João de Castro Osório, Lopes Vieira envia uma tradução, ainda hoje inédita, dos versos de Lily Jean-Javal, intitulada "Porto", que aí aparecem também na versão francesa.

---

112 GOUVÊA, Leila V.B. *Cecília em Portugal*. São Paulo: Ed. Iluminuras, 2001, p. 33.

113 *Op. cit.*, p. 37.

114 *Op. cit.*, p. 127.

De posse desses novos dados, a ilação entre Cecília e Lopes Vieira torna-se mais forte: seria muito improvável que a poeta não conhecesse Lopes Vieira e sua obra, especialmente *O Romance de Amadís* que, como se sabe, teve ampla repercussão à época. No Brasil, por exemplo, Mário Barreto, eminente filólogo carioca, tece o seguinte comentário: "... o *Romance de Amadis*, de A. L. V., o qual, neste livro de forma modelar, ombreia em linguagem elegante e castiça com os mestres de nosso idioma."[115] Além do mais Gouvêa nos informa ainda que

> De fato, deve-se considerar que Cecília Meireles teve acesso precoce ao modernismo português, até por motivos biográficos, uma vez que seu marido, Fernando Correia Dias, recebia regularmente no Rio as publicações literárias lusíadas desde a sua transferência para o Brasil, em 1914 – a começar pela célebre *Orpheu*, que lançou o movimento em Portugal em 1915, e *Presença*, editada em 1927 e fim da década de 1930 – na qual colaboraram os brasileiros Cecília Meireles e Manuel Bandeira.[116]

Por fim, da notícia da morte de Affonso Lopes Vieira, a Academia Brasileira de Letras na sessão de 30 de Janeiro de 1946 prestou homenagens ao poeta português[117]. Entre os acadêmicos estavam Olegário Mariano e Manuel Bandeira. Estes poetas, bem conhecidos da autora.

---

115 *Revista de Filologia Portuguesa*, n°s 19-20, São Paulo. *Apud* Colófon *Os Versos de Afonso Lopes Vieira*. Lisboa: Sociedade Editôra Portugal, 1927.

116 *Pensamento e "Lirismo Puro" em Cecília Meireles*. São Paulo, Edusp, 2008, p. 54-5. Presume-se que se Cecília recebesse obras do mordenismo português, também receberia obras da corrente Saudosista.

117 *Apud*. CRISTINA NOBRE, *op. cit.*, pág. 617, Vol. 1.

3 – A Canção de Leonoreta na óptica de Silva Tavares

Abordaremos agora, ainda que brevemente, outra versão do lai de Leonreta feita pelo poeta português Siva Tavares em seu livro *Bayla de amor* (nome inspirado em um poema do rei D. Diniz). Trata-se se uma reescritura à maneira moderna de muitos poemas dos cancioneiros da Vaticana e Colocci-Brancuti, nos quais há poemas de D. Diniz, Martin Códax e o próprio Joan Lobeyra.

O próprio Silva Tavares nos informa que

> Quando pela primeira vez, há já meia duzia de anos, pensei em atualizar algumas das *cantigas d'amigo* e *d'amor*, dêsses dois relicarios da nossa primitiva poesía, que são os cancioneiros da Vaticana e de Colocci-Brancuti, a tarefa, a pesar de meramente interpretativa, além de muito difícil pareceu-me uma profanação.
> [...] Mas convenci-me de que cumpro um dever, tornando compreensíveis da maioria as belezas encerradas nos Cancioneiros como joias num cofre inviolavel, e dispuz-me a executar, o mais honestamente que me foi possível, a velha idéia: - reproduzir, atualisadas, trinta dessas cantigas que há setecentos anos vêem marcando [118]
> a nossa vitalidade.

O poema é o seguinte:

Acorrenta
e atormenta
vosso amor, dum modo tal,
que a tormenta
mais violenta,
não pode fazer o mal
que êle faz, por que é mortal!...
Leonoreta,
flôr dileta,
rosa de pálida côr;
desinquieta
borboleta:
- basta de penas d'amôr!

Quantas vêjo
sem desêjo…
sem lhes prestar atenção!...
E ha desêjo
de sobêjo
p'ra defrontar um leão,
dentro do meu coração!...

---

[118] Lisboa: Ed. Livraria popular de Francisco Franco, 1933, p. 9-10.

Leonoreta,
flôr dileta,
rosa de pálida côr;
desinquieta
boroboleta:
- basta de penas d'amôr!

Por agrura
de loucura,
eu tinha que vos amar!
Foi loucura
que perdura
e ha-de, sempre, perdurar,
oh! Formosura sem par!...
Leonoreta,
flôr dileta,
rosa de pálida côr;
desinquieta
borboleta:
[119]
basta de penas d'amôr!

Como se vê, o poeta atualiza o trovador com grande competência: ao dar novo vocabulário à cantiga de Lobeyra também inova em alguns pontos. O principal parece ser o *incipit*, pois no trovador há *Senhor genta* ("Senhora gentil") enquanto que aqui o poeta inicia o poema com o verbo "acorrenta" não só para rimar com o segundo verso ("e atormenta"), mas para manter o sentido da proposta do lai, porque, como vimos, em Lobeyra o amor do trovador por sua amada o atormentava. Sendo assim, Silva Tavares nos diz que o eu-lírico que canta a sua amada está como que "acorrentado" pelo seu amor. Logo, sente-se atormentado. É uma maneira muito interesante de ler o poema de Lobeyra, pois as implicações dos primeiros versos do lai de trovador permitem a leitura proposta por Silva Tavares.

Isto, sem falar na métrica. Se atentarmos para o *incipit* em Lobeyra veremos que consta de quatro pés:

Se. nhor gen. ta
(1) (2) (3) (4)

[119] *Op. cit.*, pp. 97-8.

E, em Silva Tavares:

A. Cor. ren. ta
(1) (2) (3) (4)

Enfim, o refrão em Lobeyra "*Leonoreta,/fin roseta,/bella sobre toda fror,/fin roseta,/non me meta/en tal coita vosso amor!*" é atualizado por Silva Tavares em "Leonoreta,/flôr dileta,/rosa de pálida côr;/desinquieta/borboleta:/- basta de penas d'amôr!"

Vê-se que *fin roseta* em Lobeyra torna-se *flôr dileta* em Silva Tavares e em Lobeyra o que seria um reforço citando-se novamente *fin roseta*, no poeta moderno há *desinquieta/borboleta*. Enfim, o conhecido dístico final em Lobeyra *non me meta/en tal coita vosso amor!* Tem seu equivalente em *basta de penas d'amor!* em Silva Tavares. Assim, constatamos que há de fato uma atualização no poema de Lobeyra, mas nem por isso a canção do trovador perdeu seu sentido, feito louvável do poeta moderno se pensarmos que a distância temporal entre os dois poetas é superior a seis séculos.

***

Vimos como Lopes Vieira possui grande preocupação com a literatura de antanho em Portugal. Por isso a reescritura de inúmeros poemas e de novelas de cavalaria, a que mais nos interessa aquí refere-se ao *Romance de Amadís*. Também teve especial interesse pelo lai do trovador Joan Lobeyra e da estratégica mudança no comportamento das personagens na canção de Leonoreta no mesmo livro. Vimos também como o poeta Silva Tavares dá uma nova versão ao lai do trovador atualizando-o com grande competência. Estes são apenas os exemplos que conheço da recepção do lai de Leonoreta em poetas portugueses. Vemos, portanto, que o lai do trovador não passou despercebido por grandes poetas de Portugal. No próximo capítulo veremos como este

mesmo lai também não causou indiferença a nossa grande poeta Cecília Meireles, e como esta canção é tratada magistralmente pela autora do *Amor em Leonoreta*.

Capítulo IV:

A poeta Cecília Meireles

Cecília Meireles nasceu nos alvores do Século XX, na cidade do Rio de Janeiro em 07 de Novembro de 1901. Talvez uma das fontes mais profícuas e fidedignas de sua infância encontra-se em seu livro *Olhinhos de Gato*. Aqui, podemos perscrutar a vida íntima da autora até os seus sete anos. Graças a esse livro, é possível constatar como Cecília Meireles era dona de uma prodigiosa memória. Trata-se de uma autobiografia da autora[120], rica em detalhes de sua tenra idade. Por exemplo, no carnaval carioca, no início do segundo lustro da década de 1900, em um desfile de rua:

> Cada vez havia mais gente. Cheirava a muitos cheiros: a roupa, a suor, a pó-de-arroz, a brilhantina, a cerveja...
> No meio dessa multidão, uma negra velha, com movimentos de pato, segurava seu tabuleiro de pastéis, e com um garfo preto na mão fazia troco[121], murmurando coisas numa inflexão inconformista, erguendo as sobrancelhas com todo o poder de sua paciência. (...)
> De repente, todos recuavam para as paredes, subiam para as grades, para as árvores. "Já vem o Zé-Pereira!"[122] diziam os garotos. "Já vem o Zé-Pereira!" gritavam as mocinhas. As velhas repercutaiam como quem fala dentro de uma caixa: "Já vem o Zé-Pereira!" (...)
> E então chegavam, num lento deslizar, sobre pesados carros, os dragões dourados, abrindo e fechando a bocarra imensa, onde apareciam e desapareciam moças nuas, que, enfeitadas de lantejoulas, sorriam e atiravam beijos."[123]

---

[120] É sabido que também Manuel Bandeira escreve sobre sua infância em seu livro *Itinerário de Parságada*. No entanto, o poeta recifense não vai tão longe quanto Cecília, pois esta escreve dezenas de páginas sobre seus primeiros anos de vida.

[121] Ou seja, enquanto ela segurava numa mão o tabuleiro, com a outra segurava os pastéis. Cf. *Dic. Laudelino Freire da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: A Noite S. A. Ed., 1939.

[122] Nome dado aos tambores grandes.

[123] São Paulo, Ed. Moderna, p. 93-96, 4ª Edição. Não é de se espantar que em 1933 a autora tenha realizado uma exposição no Rio de Janeiro sobre estudos de gesto e ritmo do carnaval carioca. Cf. *Batuque, samba e macumba. Estudos de gesto e ritmo*. 2e ed. São Paulo: Ed. Martins Fontes, 2004.

Com apenas nove anos (1910) recebe de Olavo Bilac medalha de ouro pelo seu desempenho no curso primário. Sete anos depois, diploma-se como professora primária passando a exercer a profissão com afinco. Também estudou línguas, canto e violino. Aos dezoito anos lança seu primeiro livro, *Espectros*, recebendo elogios da crítica, inclusive de João Ribeiro, o mesmo que comentara sobre o primeiro livro de Manuel Bandeira, *A Cinza das Horas*. Em fins da década de 1910 Cecília conhece Fernando Correia Dias, artista plástico hoje injustamente pouco lembrado[124]. Dois anos mais tarde se casariam. Dessa união nasceram três filhas: Maria Elvira, Maria Mathilde e Maria Fernanda. Em 1929 escreve uma tese para concorrer

> à cadeira de literatura da Escola Normal do então distrito Federal, tendo sido, apesar de haver obtido a mesma nota que o candidato escolhido, preterida por um concorrente – em parte, possivelmente, por suas já então notórias posições anticatólicas, mal vistas pela banca alinhada à Igreja.[125]

A partir da década de trinta, Cecília Meireles começa a escrever regularmente em jornais de Minas Gerais, Rio de Janeiro e São Paulo[126]. Em 1938 a escritora ganha o

---

[124] Basta lembrar que o artista ilustrou as capas da revista *Águia*, a mesma em que colaborou Fernando Pessoa.

[125] GOUVÊA, *Pensamento e "Lirismo Puro"*..., p. 55. Diz ainda a autora em nota, baseando-se nos trabalhos de Eliane Zagury e Marco Antonio de Moraes que "o teor herético de algumas colocações na própria tese e as inclinações por uma mística heterodoxa, algo reencarnacionista, latentes em seus livros anteriores, devem ter influenciado a banca, que preferiu Clóvis do Rego Monteiro, mais afinado com o grupo em que pontuava o "neocatólico" Tristão de Ataíde."

[126] Alguns desses jornais são *O Jornal* (Rio de Janeiro), biênio 1929-1930, *Diário de Notícias* (Rio de Janeiro), anos 1930-1932, além de jornais como *O Estado de São Paulo e Folha de São Paulo*. Da contribuição de *O Jornal* surgiu recentemente um precioso livro chamado *Episódio Humano* (Rio de Janeiro, Ed. Batel-Desiderata, 2007) e da contribuição para o *Diário de Notícias* surgiu a já consagrada *Crônicas de educação* em 5 volumes pela Editora Nova Fronteira, 1999.

prêmio da Academia Brasileira de Letras – após intensa celeuma[127] – pelos poemas que se tornariam, um ano mais tarde, o livro *Viagem*.

A partir da premiação e da publicação de *Viagem*[128] Cecília ganha notoriedade e passa a publicar outros livros. Os célebres livros de poesias na década de 1940 *Vaga Música* (1942), *Mar Absoluto e Outros Poemas* (1945) e *Retrato Natural* (1949) são exemplos da aceitação do público para com Cecília. Na década seguinte publicaria outros livros antológicos, *Amor em Leonoreta* (1951), *O Aeronauta* (1952), *Doze Noturnos de Holanda* (1952) e o célebre *Romanceiro da Inconfidência* (1953). Após a recepção elogiosa da crítica a respeito desse último livro, Cecília ainda escreveria nessa década *Pequeno Oratório de Santa Clara* (1955), *Pistóia, Cemitério Militar Brasileiro* (1955)[129], *Canções* (1956), *Romance de Santa Cecília* (1957), *Poemas Escritos na Índia* (1961). Em 1960 publica *Metal Rosicler* e, em 1963 seu útimo livro, *Solombra*.

Também escreveu pelo menos duas peças para teatro: *O Jardim* e *Às de ouros*. Mas a poeta e escritora não se dedicou apenas a escrever crônicas, poesias e peças para teatro, por melhor que elas fossem. "A múltipla Cecília" já em 1934 criara a Biblioteca Infantil no Rio de Janeiro, no antigo Pavilhão Mourisco, em Botafogo, a primeira desse gênero no Brasil. Ainda nesse ano, a convite do governo português e, principalmente, atendendo a solicitações antigas de seus amigos portugueses, Cecília viaja finalmente a

---

127 Guilherme de Almeida, Cassiano Ricardo e João Luso votaram a favor da premiação, mas Fernando Magalhães e Olegário Mariano votaram contra, fato que, para Cecília Meireles "... me dá imenso prazer, pois ter os dois contra mim é uma das melhores recomendações." Carta enviada a Alberto de Serpa (31/05/1939), *apud* GOUVÊA, *Cecília em Portugal*, p. 81. Como se disse acima, Capítulo III, Seção II, Olegário Mariano era bem conhecido da autora.

128 Ironicamente o livro teve de ser publicado em Portugal, pois no Brasil Cecília não encontrou editora que tivesse interesse em publicá-lo, fato que mostra certa reserva dos meios editoriais para com a poeta. Por outro lado, este episódio mostra que Cecília tinha uma perseverança e determinação imbatíveis.

129 Interessantíssimo poema-livro, pois na forma é justamente isso: o livro é um poema de apenas quarenta versos, dividido em oito estrofes com cinco versos cada (quintilhas) e os versos variando de oito a dez pés na maior parte das vezes.

Portugal. Faz conferências sobre literatura brasileira e portuguesa onde foi bem aceita pela crítica, mas não tanto pelo Estado salazarista. Em 1935 passa a lecionar Literatura Luso-Brasileira na Universidade do Distrito Federal. Cinco anos mais tarde viajaria para os Estados Unidos onde lecionou, na Universidade do Texas, Literatura e Cultura Brasileira. Dessa visita aos E.U.A resultaram poemas célebres como "Pomba em Broadway" e o não publicado em vida "U.S.A." (Agosto de 1940), certamente o mais longo dos poemas de Cecília: 880 versos e 61 estrofes nas quais contam-se de três a sessenta e oito versos[130]. Visitou ainda o Uruguai e a Argentina, informando aos leitores sua impressão a respeito desses povos, ambos impressionando-a positivamente[131]. Visitou novamente Portugal e Espanha (1951), Goa e o subcontinente indiano[132] (1953), novamente Portugal e Europa (1953), Porto Rico (1957) e Israel (1958).

1 - Cecília Meireles e a literatura da Ibéria

Como dissemos acima, nossa grande poeta de ascêndência lusitana publicara desde 1939 obras consideradas de maturidade como, *Vaga Música*, *Viagem*, *Mar*

---

130 Tem razão GOUVÊA no Capítulo "Transfiguração do Real" In: *Pensamento e "Lirismo Puro"*… pág. 69, ao chamar este poema de "quilométrico", acrescentando que se trata de um "...painel crítico da sociedade consumista dos Estados Unidos e sua parafernália de mercadorias..." Tanto é assim, que um estudo mais detalhado precisa ser feito sobre este poema que aborda outros aspectos dos Estados Unidos um pouco antes de aderir à chamada Segunda Guerra, entre eles, por exemplo, o do *Father Divine*. Na estrofe 55 a autora o invoca: *Father Divine*/virá trazer-nos/o amor supremo? Ora, em *Crônicas de Viagem*, Vol. I., Cecília dedica ao menos duas crônicas ao *Father Divine*: "Esperei o *Father Divine*" [publicado originalmente no Jornal *A Manhã*, Rio de Janeiro, 19 de Fevereiro de 1943] e "O *Father Divine*". [*idem*, 17 de Fevereiro de 1943].

131 "Direi rapidamente uma diferença que me ocorre, entre argentinos e uruguaios: nos primeiros, parece pesar o sangue espanhol; nos segundos, o português. O sangue português é lírico; o espanhol, dramático. Nós, brasileiros, não sentimos nenhuma estranheza entre a gente uruguaia: entre os argentinos sentimos uma diferença de índole." *Crônicas de viagem*. Rio de Janeiro: Ed. Nova Fronteira, 1999, Vol. 1, pp. 157-160.

132 Donde saíram poemas e crônicas como "Romãs" (*Poemas Escritos na Índia*): "Não deixaremos o jardim morrer de sede./Mali asperge com um pouco d'água as plantas./Como quem rega? Como quem reza." Cf. "Arte de Ser Feliz". In: *Escolha o seu sonho* (14e ed.): "...todas as manhãs vinha um pobre homem com um balde e, em silêncio, ia atirando com a mão umas gotas de água sobre as plantas. Não era uma rega: era uma espécie de aspersão ritual..." Rio de Janeiro: Ed. Record, s.d., p. 25.

Absoluto e Outros Poemas e *Retrato Natural*. Em *Vaga Música*, publicado em 1942, há um poema que faz referência à pátria de Gil Vicente: “Ida e volta em Portugal”. Ei-lo:

“Ida e volta em Portgal”

Olival de prata,
veludosos pinhos,
clara madrugada,
dourados caminhos,
lembrai-vos da graça
com que meus vizinhos,
numa cavalgada,
com frutas e vinhos,
lenços de escarlata,
cestas e burrinhos,
foram pela estrada,
assustando os moinhos
com suas risadas,
pondo em fuga cabras,
ventos e passarinhos...

Ai, como cantavam!
Ai, como se riam!

Seus corpos – roseiras.
Seus olhos – diamantes.

Ora vamos ao campo colher amoras
e amores!
A amar, amadores amantes!

Olival de prata,
veludosos pinhos,
pura Vésper clara,
cilentes caminhos,
lembrai-vos da pausa
com que os meus vizinhos
vieram pela estrada.
Morria nos moinhos
o giro das asas.
Ventos, passarinhos,
árvores e cabras,
tudo estacionava.
As flores faltavam.
Sobravam espinhos.
Ai, como choravam!
Ai, como gemiam!

Seus corpos – granito.
Seus olhos – cisternas.

Este é o campo sem fim onde não retornam
ternuras!

Entornai-vos, ondas eternas![133]

Outro poema no qual Cecília faz referencia à literatura portuguesa é um diálogo que estabelece com o rei trovador, como também é conhecido D. Diniz (tal qual fizera em 1911 Lopes Vieira como vimos na Seção I do Capítulo III):

"Canção"

Ó flores do verde pino,
sempre é tempo de esperar!
Mas nós temos a certeza
de que aquilo que esperamos
não se acha em nenhum lugar...

Não tem raízes nem ramos,
não é do céu nem do mar.
Não tem nome, – é só destino
E é toda a nossa estranheza,
sabendo-o tanto, esperar... (1950)

2 - Algumas referências explícitas

Com relação à produção das inúmeras referências literárias de Cecília Meireles, é difícil precisar quais as principais fontes em que a autora se nutriu para sua formação cultural. Evidentemente que esta formação não se fez da noite para o dia. No entanto, é também evidente que no ano da publicação do *Amor em Leonoreta*, o repertório cultural da autora era sem dúvida enorme. A começar pelo domínio dos idiomas: dos mais conhecidos entre nós (Alemão, Castelhano, Francês, Inglês, Italiano) até os menos conhecidos como o Concani e dialetos indu-arábicos. Isso sem mencionar o domínio que Cecília Meireles tinha do Latim e do Grego. Portanto, constata-se a polifonia em muitos

[133] *Vaga Música*. In: *Poesia Completa*, 4e ed. Rio de Janeiro: Ed. Nova Fronteira, 1994, p. 216-7.

autores dessas línguas[134], porém, em virtude da natureza de nosso trabalho, abordaremos o que mais nos interessa: o dialogismo com os escritores ibéricos.[135].

Assim, talvez a melhor forma de abordar o dialogismo da literatura ibérica em Cecília Meireles é analisar algumas de suas crônicas: "A Ilha do Nanja"[136] e "Visita a Carlos Drumond de Andrade"[137]. Na primeira, podemos ler a seguinte passagem:

> Quando eu andei por lá [pela Ilha do Nanja], mostravam-me seus montes e seus lagos; davam-me a beber de suas diversas fontes; colhiam, para oferecer-me, suas flores surpreendentes. Tão senhores de si, tão certos de seus movimentos e atitudes, cercavam-me de gentilezas, como é próprio dos que dispensam hospitalidade a um forasteiro.

Deve-se esclarecer que a Ilha do Nanja é, em verdade, a ilha de origem de sua família de ascendência materna, São Miguel, a sudeste do Arquipélago dos Açores.[138] Mas se continuarmos a ler sobre a descrição da Ilha do Nanja:

> Nédias vacas, encaracoladas ovelhas, arroios sussurantes... Os carros pesados de frutos redolentes... Os barcos pesados de pesca... As procissões pisando ruas de flores.,

---

134 "Emprega-se o termo polifonia para caracterizar um certo tipo de texto, aquele em que se deixam entrever muitas vozes, por oposição aos textos monofônicos, que escondem os diálogos que os constituem." Diana Luz Pessoa de Barros. "Dialogismo, Polifonia e Enunciação" In: *Dialogismo, Polifonia, Intertextualidade: Em Torno de Bakhtin*, pp. 1-9

135 Reserva-se o termo dialogismo para o princípio constitutivo da linguagem e de todo discurso.

136 *Ilusões do Mundo*. Rio de Janeiro: Ed. Nova Fronteira, 1995. p. 108-109.

137 *Escolha o seu sonho, op. cit.,* p. 81-3.

138 Cf. entrevista a Pedro Bloch em 16/05/1964 *Revista Manchete*, n° 630. Disponível em www.tirodeletra.com.br/entrevistas/ceciliameireles/htm. Acesso em 13/04/2010. Também assim, hoje dispomos da internet. Mesmo sem estarmos nos Açores, é fácil "viajar" pela *rede* e perceber que, de fato, a descrição da Ilha do Nanja, ao menos em suas paisagens, é muito similar à Ilha de São Miguel. No entanto, o que mais importa é a forma como Cecília Meireles descreve esta ilha.

Veremos que a tópica *locus amoenus* também está presente no *Amadís de Gaula*: "Y desviando de la carrera se fueron al valle [Amadís e Oriana], donde hallaron un pequeño arroyo de agua y yerva verde muy fresca.[139]

Na segunda crônica, Cecília escreve uma espécie de carta ao poeta itaberense. No entanto, ela diz que aquela é uma visita incomum:

> E, sendo você o aniversariante e eu a visitante, é, ao mesmo tempo, como se não fôssemos o que somos, mas o que estávamos destinados a ser, quando os nossos antepassados trocavam seus cumprimentos, antes das aventuras da Ilha do Nanja e do Brasil.
> Essas coisas, como você sabe, passavam-se numa ilha do Atlântico, na era do Infante D. Henrique[140] e dos assuntos marítimos, e nós andávamos entre Afonsos[141] e Gonçalos[142], Brancas[143] e Beatrizes[144], familiares de Zarcos[145] e Perestrelos[146], Eanes[147] e Baldaias ...

---

139 *Op. cit.*, cap. XXXV, p. 573.

140 Primeiro rei de Portugal. Cf. MACHADO, J.P. *Dicionário Onomástico…*

141 Navegador português do Século XV, mestre Gonçalo: trata-se de Gonçalo Mexia, cirurgião-mor do reino nos tempos de Dom Manuel e D. João III. D Dom Manuel I, 1649-1510, ou ainda, 'O venturoso". Cf. MACHADO, J. P. *op. cit.* Parece que também foi amigo de do Infante D. Henrique. Este, morto em 1460.

142 Topônimo: Batalha, Penacova, Soure. Alusão às senhoras desses locais assim conhecidas por causa do antropônimo Branca de alguma(s) dela(s) ou pertencerem à família com o apeletivo Branco. MACHADO, J.P. *op. cit.*

143 O nome aparece nas chancelarias de Affonso Henrique, primeiro rei de Portugal. MACHADO, J.P. *op. cit.*

144 Isto é, aqueles/as que têm olhos azuis. MACHADO, J.P. *op. cit.* Também foi o navegante que teria descoberto a Ilha da Madeira em 1419.

145 Da comitiva de Leonor de Aragão, que se casou com D. Duarte em 22 de Setembro de 1.438. MACHADO, J. P. *op. cit.* Também foi um dos povoadores da Ilha da Madeira, juntamente com José Gonçalves Zarco. Quanto a este, sua colonização começou por volta de 1428. Mas fome e pirataria assolaram constantemente a ilha. Seu filho governou-a em 1473 tendo conseguido atrair o ódio da população para si.

146 Patronímico de Ihammici, donde João, cf. MACHADO, J.P. *op. cit.* Parece que Cecília refere-se especificamente a Gil Eanes. Este navegador foi o primeiro a navegar para além do Cabo Bojador em 1434 iniciando a época das Grandes Navegações. Foi o infante D. Henrique que o motivou a passar o cabo.

147 Em 1437: Affonso Ginçalluez Baldaya, escudeiro da casa do jfante (*sic*). MACHADO, J.P. *op. cit.* Também assim, nasceu na cidade do Porto. Em 1435 capitaneou um dos navios que cruzaram o Trópico de

> […] Mas sendo esta visita que lhe faço muito no estilo de antigamente, e podendo eu chamar-me Solanda ou Genebra[148], Grimanesa[149] ou Briolanja[150], deixei-me recordar-lhe, como um fato da semana passada, a peste que se espalhou naquela Ilha onde tudo ia prosperando, e que começou na casa de seus parentes, obrigando os grandes da terra a irem para outras ilhas, uns para as Canárias, outros para os Açores.

Ou seja, uns para as ilhas de Espanha e outros para as ilhas de Portugal. Como Cecília dirá mais adiante, por pouco os poetas não se tornam parentes. De qualquer forma, as referências à cultura da Península Ibérica e aos livros de cavalaria são explícitas. Aqui, estabelece-se um dialogismo com o passado da Península Ibérica. Mas algo que chama a atenção é a menção da autora às Grandes Navegações, isto é, as aventuras de antanho, bem ao estilo do *Amadís de Gaula*, por exemplo. Basta lembrar o resgate de Oriana em alto mar quando esta era levada para ser desposada pelo Imperador de Roma (Livro III, Cap. LXXXI). Dessa forma, a crônica ganha uma conotação bem diferente da do título. Ainda, com relação à literatura de Espanha, outro escritor ao qual Cecília Meireles tinha grande predileção era Miguel de Unamuno. Em sua Crônica "Entre o relógio e o mapa"[151] ela nos diz:

> Olhando as mesas do Café, o primeiro vulto que avistamos é o seu, o de D. Miguel, jogando xadrez com o enigmático d. Sandálio Cuadrado y Redondo. E ponho-me a pensar se não devíamos reler Unamuno – todos, todos e imediatamente. Se não aprenderíamos muito mais coisas em seus livros do que possa ter ensinado na sua

---

Câncer pela primeira vez desde os fenícios em 813 a. C. [pelo menos assim se supunha]. No ano anterior, havia partido a uma expedição afim de explorar a Costa Ocidental da África.

148 "Como se sabe, este era o nome da mulher do rei Artur, amante de Lançarote do Lago. A sua difusão deve-se, portanto, à popularidade dos personagens dos romances de cavalaria nos últimos séculos da Idade Média." MACHADO, J.P. *op. cit.*. Nota-se que neste par de nomes há mulheres que não são fiéis em seus amores..

149 No *Amadís de Gaula*, esposa de Apolidón, rei da Ilha Firme e que, um século antes de Amadís, construíra o arco dos leais amantes e a Câmara Defendida. Os episódios aludidos se passam no início do segundo Livro do *Amadís* e Capítulo XLIV, Livro II.

150 Como a personagem anterior, a referência ao *Amadís* não poderia ser mais direta.

151 *Crônicas de Viagem*. Rio de Janeiro: Ed. Nova Fronteira, 1999, Vol. II, p. 11-15.

> cátedra. Se não aproveitaríamos todos, moços e velhos, com suas observações irônicas e profundas. Perderíamos muito da nossa vaidade, voltando ao seu convívio.

A passagem a qual se refere Cecília encontra-se no livro de Unamuno *San Manuel bueno, mártir, y tres historias más*. Uma dessas histórias é a de *La novela de don Sandalio, jugador de ajedrez.* A cena mencionada pela autora refere-se provavelmente à primeira vez em que o narrador da historia de Don Sandalio o vira a jogar uma partida do secular jogo:

> Pero hay un pobre señor, que es hasta ahora el que más me ha interesado. Le llaman – muy pocas veces, pues apenas hay quien le dirija la palabra, como él no se la dirige a nadie –, le llaman o se llama Don Sandalio, y su oficio parecer ser el de jugador de ajedrez. No he podido columbar nada de sua vida, ni en rigor me importa gran cosa. Prefiero imaginármela. No viene al Casino más que a jugar al ajedrez, y lo juega, sin pronunciar apenas palabra, con una avidez de enfermo[152]

Quanto ao epíteto "Cuadrado y Redondo" nem o narrador sabia o por quê de ser chamado assim Don Sandalio: "... así como ignoraba hasta aquel momento que se apellidase, de una manera contraditoria, Cuadrado y Redondo." (pág. 86). Daí talvez a observação de Cecília sobre o senso irônico de Unamuno.

Ainda assim, não poderia faltar a figura mais emblemática da literatura espanhola: *Dom Quixote de la Mancha*. Na crônica "Sancho amigo"[153] Cecília tece o seguinte comentário a respeito da obra de Cervantes: "Tenho a dizer-te, Sancho amigo, que o maior engenho de teu amo foi o de ter feito rir toda a humanidade com a história mais triste que já se escreveu no mundo."

E nos transmite suas impressões com relação à figura do Quixote: "Para tão discreto senhor, Sancho amigo, que rosto poderia ter sequer a Amada? Que amada pode existir, para tão especial amador?"

---

[152] *San Manuel Bueno, mártir, y três historias más*, Barcelona: Ediciones Orbis, 1982. P. 68.

[153] *Coleção Melhores Crônicas*. São Paulo: Ed. Global, 200, p. 88-92.

No livro mais conhecido da autora, o *Romanceiro da Inconfidência*, a menção à literatura espanhola é bastante sugestiva. Por exemplo, no poema "Romance XXXI ou de mais tropeiros" Cecília nos dá esta bela quadra:

> Por aqui passava um homem
> – e como o povo se ria! –
> que reformava este mundo
> de cima da montaria.

Parece que a autora faz referência a Dom Quixote montado em seu Rocinante querendo transformar o mundo reintroduzindo a ordem da cavalaria andante.

Existem ainda outros exemplos de crônicas da autora que tratam de coisas de Espanha. São elas: "Mapa lírico"; "Entre o relógio e o mapa"; "Castilla, la bien nombrada" e "Quando o viajante se transforma em turista"

Em "Mapa lírico" a autora escreve a respeito de uma viagem que fizera por Espanha. Encanta-se pelos nomes dos lugares. Em princípio, cita em castelhano um comentário que teria feito um escudeiro a seu capitão: "Ya no se pasa Bayona, ya no se puede pasar!". Ainda: com um mapa na mão a autora e outros viajantes (não explicitados) percorrem o Norte da Espanha rumo a Portugal. Os topônimos a encantam e a fazem supor histórias: "E aqui começam nossas lutas sobre o mapa demasiado lírico". Cita Roncesvalles (região dos Pirineus) e pequenas cidades, todas com nomes que inspiram muitos devaneios como Egea de los Caballeros onde, supõe a autora, estariam os cavaleiros de Carlos Magno etc.

Quanto à crônica "Castilla, la bien nombrada."[154] De inicío, comenta que a língua castelhana tem feição particular para o redondilho. Esta feição chega a ser tão grande que até leis eram compostas nestes metros. Assim:

---

[154] *Crônicas de viagem, op. cit.,* Vol. II, p. 17-21.

Quien mete yeguas, ó bues,
Ó vacas, ó otro ganado,
Em miese ayena, ó en vina,
Peche todo el daño, quanto
155
Fur asmado.

Também assim, as referências ao Cid são bastantes claras:

> Vista de perto, Castela é assim mesmo: ressequida, amarela, hirsuta, – e seus campos não parecem feitos para flores nem idílios, mas para batalhas antigas, com espadas, cavalos e versos. Para as batalhas do Cid.

Cita ainda (e deliciosamente) as iras de Cid:

É certo que o Cid tinha as qualidades de nobreza que inspiram as epopéias –

> *Maté a tu padre, Jimena,*
> *pero no a desaguisado,*
> *matéle de hombre a hombre*
> *para vengar um agravio.*

> – o que não impede que tivesse um comportamento muito reprovável, diante do rei Fernando e do papa, sem beija-mão, sem joelho em terra, com pontapés na cadeira de marfim do rei da França, e bofetadas num duque. Era um homem endiabrado.

Termina a crônica com o desejo de percorrer terras mencionadas no *Romancero* citando a Dom Sancho o qual quisera unificar vários principados de Espanha.

Outra crônica a qual as referências à literatura espanhola são bastantes explícitas tem como título "Quando o viajante se transforma em turista"[156]. Conta-nos suas aventuras (e de companheiros, não explicitados) de viajantes em terras de Espanha que, a

---

155 Citação de Cecília Meireles sobre Frei Martín Sarmiento.

156 *Crônicas de* Viagem. *Op. cit.*, Vol. II, p. 23-27.

certa altura, quando chegam exaustos e famintos a uma pousada a própria Cecília transforma-a muito sutilmente:

> E a pessoa que chegou à porta do castelo para saber a causa de tanto alvoroço [feita por uns meninos que viram chegar os turistas], fitando-nos com seus olhos do século XIV, e meditando as relações possíveis entre a fome que trazíamos e os recursos de que o Castelo dispunha para apaziguá-la, parecia não encontrar uma solução feliz. De modo que cheguei a pensar que aquele cavalheiro fosse um dos patrões do Lazarillo, aquele que jamais comia, mas apresentava sempre uma grandiosa e senhoril figura.

Como se vê, Cecília alude a duas obras capitais da literatura espanhola com grande fineza de humor. A primeira, tal qual Dom Quixote, também ela "transforma" uma pousada em castelo, como fizera o protagonista em várias passagens no Volume I[157]. A outra referência é explícita. Trata-se do Capítulo III do livro *La vida de Lazarillo de Tormes y de sus fortunas y adversidades* cuja primeira edição se perdeu[158]. Em certa altura do capítulo, quando Lazarillo andava abrigado por um fidalgo que, ao que tudo indicava, estava arruinado, viu pela rua um cortejo que levava um defunto. A mulher do cadáver chorava em voz alta dizendo: – Marido y señor mio!, ¿adónde os me llevan? ¡A la casa triste y desdichada, a la casa lóbrega y obscura, a la casa donde nunca comen ni beben!

Como Lazarillo dificilmente conseguira comer desde que havia se juntado com seu novo amo, imediatamente pensou que: " juntóseme el cielo con la tierra, y dije: ¡Oh desdichado de mí! Para mi casa llevan este muerto!"[159] Estes são apenas alguns

---

157 Capítulos II, III, XV-XVII e XXXII-XLVII. É interessante ver como na primeira parte do *Quixote* o protagonista acredita estar em castelos quando em verdade está em simples vendas.

158 Felizmente em 1992 foi encontrada em um sotão, atrás de uma parede falsa, um exemplar que data de 1554. Portanto, a mais próxima da original. Como se sabe, o *Lazarillo* fora proibido pela Inquisição em 1573.

159 *La vida de Lazarillo de Tormes y de sus fortunas y adversidades*. Ed. Bilíngue. Trad. Heloísa C. Milton e Antonio R. Esteves. São Paulo: Editora 34, 2005, p. 130.

exemplos das referências diretas que Cecília Meireles faz da literatura espanhola. Passemos agora a alguns poemas que antecedem a feitura do *Amor em Leonoreta*. Trata-se de uma espécie de percurso natural com o qual a autora trabalhou ao longo de sua vida até compor o referido poema.

3 - Alguns poemas que antecedem à feitura do *Amor em Leonoreta*

Passemos agora a outros poemas que nos mostram algo em comum com o *Amor em Leonoreta*. Primeiramente é mister salientar que a idéia de cantar à amada pelo menos há algum tempo interessava à Cecília Meireles. Para isso, tomo quatro poemas que aparecem em livros anteriores ao *Amor em Leonoreta*. São eles "Chorinho", (*Vaga Música*), "Madrigais das sombras" (*idem*), "Diana" (*Mar Absoluto e Outros Poemas)* e "Melodia para cravo" (*Retrato Natural*). Assim, em *Vaga Música*, publicado nove anos antes do livro que estamos analisando, há o primeiro poema mencionado:

"Chorinho"

Chorinho de clarineta,
de clarineta de prata,
na úmida noite de lua.

Desce o rio de água preta.
5 e a perdida serenata
na água trêmula flutua.
Palavra desnecessária:
um leve sopro revela
tudo que é medo e ternura.
10 Pela noite solitária,
uma criatura apela
para outra criatura.
Não há nada que submeta
o que Deus nos arrebata
15 segundo a vontade sua...

Ai, choro de clarineta!
Ai, clarineta de prata!

[160]
Ai, noite úmida de lua...

Como se vê, os tercetos repetem-se seis vezes. As rimas estão dispostas na ordem ABC//ABC//DEC//DEC//ABC//ABC. No que se refere à forma, é um poema bem regular (redondilhas). Ainda assim, o poema em questão parece enquadrar-se em um madrigal, conforme Olavo Bilac em seu *Tratado de Versificação* (*op. cit.* pp. 131-2):

> De origem italiana, o madrigal era no Século XVI, uma espécie de composição musical e poética, constituindo em canto vocal sem acompanhamento. Concisão, graça e beleza são suas qualidades essenciais.

Ainda, algumas imagens que aparecem aqui também aparecerão no *Amor em Leonoreta*, como *noite, lua, sopro*, além da expressão "Pela noite solitária" (v.10) que encontra seu equivalente mais sofisticado no *incipit* que abre o livro de 1951: "Pela noite nemorosa".

Com relação ao título do poema este é anfibológico, pois chorinho pode significar tanto alguém que chora em tom baixo, por justamente estar enamorado, como pode significar a composição musical erudita do choro. Esta composição vem a calhar com a índole do poeta que canta à sua amada, mas tal qual no *Amor em Leonoreta*, a palavra que lhe dirige não é necessária: "Palavra desnecessária:/um leve sopro revela/tudo que é medo e ternura." (vv.7-9). Na obra de 1951: "se como te ouvi me ouviras,/mais feliz não me fizeras." (II, vv. 33-34).

Enfim, neste mesmo livro há um poema denominado "Madrigais das sombras". Mais uma vez aparece a figura de alguém que ama às escondidas ou ao menos não se dá a conhecer.

---

[160] *Vaga Música*. In: *Poesia Completa, op. cit.*, p. 242-3.

"Madrigais das sombras"

Sombras que passas, eu sei que é sombra,
eu sei que és sombra, sombras que falas.
Não deixas passo em nenhuma alfombra
das altas, graves, eternas salas.

Mas os que choram de sala em sala,
mirando espelhos, mirando alfombras,
choram teus passos e tua fala,
e o seu destino de amar as sombras.

O que chama a atenção é o substantivo alfombra. Pode significar "Tapete espesso e muito macio, de cores e figuras diversas, alcatifa" (*Dic. Houaiss*), como "tapete de verdura, a relva do prado" (*Dic. Caldas Aulete*). Este elemento aparecerá de forma indireta no *Amor em Leonoreta* no mencionado *incipit* que abre o poema: "noite nemorosa". Nemoroso, neste caso, refere-se a bosque, relvas etc. Percebe-se, assim, que há imagens, sugestões e temas que se repetem em Cecília Meireles. Em outras palavras, parece que algumas tópicas sempre chamaram a atenção de Cecília Meireles.

Outro poema ao qual a autora faz menção direta à mitologia greco-romana é "Diana" de *Mar Absoluto e Outros Poemas*. Assim,

Diana

A Manuel Bandeira

Ah, o tempo inteiro
perseguindo, de bosque em bosque,
rastros desfigurados!

As flores tocam-lhe
com blocos de aço a carne rápida.
E a chuva enche-lhe os olhos.

Manejava o arco
de tal maneira suave e exata
que era belo ser vítima.

Voltava à noite,
vazia a aljava, e pensativa,
com sua sombra, apenas.

Nenhuma caça
valera a seta nem o gesto
de caçadora triste.

Nenhuma seta,
nenhum gesto valera o grito
reproduzido no eco.

A referência à caçadora Diana é direta e aparecerão aqui elementos que serão novamente mencionados no *Amor em Leonoreta*. São eles: *tempo, bosque, arco, noite, sombra, seta* e *caçadora* (no livro de 1951, quando a autora inicia a obra no importante *incipit* do poema I: "Pela noite nemorosa").

Passo agora ao poema "Melodia para cravo"[161] publicado em fins dos anos quarenta. A primeira palavra que abre o poema é "alfombras". Desse modo, tal qual "Chorinho", este poema possui elementos que aparecerão no *Amor em Leonoreta*: *varanda, celeste, ouvidos, guardei* e *sonhando*. Neste poema, parcialmente rimado (apenas a 2ª e 3ª estrofes rimam entre si, bem como a 5ª e 6 e 8ª e 9ª estrofes), as quadras compõem-se quase exclusivamente de 5 versos (redondilha menor). É claro que a mensagem é a mais importante. De fato, algo que interessa à poetisa é o cantar à noite, tal qual se vê na abertura do *Amor em Leonoreta*. Assim:

"Melodia para cravo"

(Alfombras de prata
varanda azul.
Que morre e quem mata
à celeste luz?)

5 Dama de seda amarela,
aqui estou a vossos pés,
sonhando a não poder mais.

Recontai vossa novela,
do tempo em que os laranjais

---

161 Por mencionar instrumentos musicais, sabemos que a espineta é anterior ao cravo. Aquela aparecerá no *Amor em em Leonoreta*: "Com três séculos de pranto,/ fez-se de sal a espineta/que me acompanhava o canto." (I, vv. 17-19).

10 se chamavam laranjués!

(Longos cortinados
de aéreo marfim,
- sois, de ambos os lados,
anjos a cair).

15 Dama de aljofre guarnida,
a história que me contais
é a minha própria história!

Sou eu a infanta perdida
debaixo dos laranjais,
20 no meio da narachória!

Os mosquitos quase
morrem de afinar
com arcos de gaze
violas de cristal).

25 Sou eu a infanta encontrada!
Mas só línguas de aravia
em meus ouvidos guardei.

Mandai trazer uma espada,
que eu quero andar minha via,
30 chegar à casa do Rei.[162]

Como no *Amor em Leonoreta* há a presença da mulher, mas aqui ela é materializada e possui atributos muito visíveis: “Dama de seda amarela” (v.5), “Dama de aljofre guarnida” (v.15). É nítida também a estratégia que a autora usou para compor este poema. As quadras estão entre parêntesis, porque marcam o poema de forma descritiva, quase como acessórios à história, uma quebra no discurso. O mais importante é narrado nos tercetos: alguém pede para a “dama de seda amarela” cantar/contar uma história de muito antigamente (“do tempo em que os laranjais/se chamavam laranjués!) (vv. 9-10). Após ouvi-la, o eu-lírico diz que a história contada é dela mesma (vv.16-17), mas justamente por ser tão antiga ela esqueceu sua própria língua e guardou apenas “as línguas de aravia”.

---

162 *Retrato* Natural. In: *Poesia* Completa, *op. cit.*, p. 376-7.

4 - A epígrafe do *Amor em Leonoreta*

Enfoquemos agora a epígrafe do *Amor em Leonoreta*, pois é mister não passarmos despercebidamente sobre objetos que merecem um pouco mais de atenção. Se atentarmos para a citação do "Amadís de Gaula", veremos que ela não corresponde exatamente nem ao *Amadís de Gaula*, nem à lição da filóloga Carolina Michäelis de Vasconcelos (que atualiza o trovador) e nem aos poemas de Affonso Lopes Vieira, mas parece ter sido propositadamente alterada pela autora. Fato já observado pela professora Maria do Amparo Tavares Maleval no artigo "O (Desen) Canto Medieval Na Poesia De Cecília Meireles" (2003):

> Pastora de nuvens e de estrelas, consciente da transitoriedade da matéria, estabelece em versos uma profunda reflexão metafísica acerca da existência humana. Esta reflexão é desenvolvida também no longo poema *Amor em Leonoreta* de 1951, no qual aparece o mote medieval, do qual se originara. Tem por epígrafe o refrão do lais atribuído a João Lobeira, trovador do século XIII, que a poetisa diz ter recolhido da novela *Amadís de Gaula*. Esta obra foi publicada em 1508, na versão de Garci Rodriguez de Montalvo. Mas a utilização do termo "*bela* sobre toda fror" ao invés do termo "*blanca* sobre toda flor" presente na edição de Montalvo, não deixa dúvida quanto à fonte ter sido João Lobeira, que, junto com Vasco Lobeira, teria escrito parte da novela, posteriormente continuada por Montalvo.[163]

Comparemos os poemas:

O poema de Joan Lobeyra:

Leonoreta,
fin rosetta,
bella sobre toda *fror !*
fin Roseta,
non me metta
en tal coi[ta] uossaamor.

O poema que aparece no *Amadís de Gaula*:

Leonoreta, fin roseta
blanca sobre toda flor,
fin roseta, no me meta
en tal cuita vuestro amor.

Os poemas do *Romance de Amadis*:

Os poemas do *Amor em Leonoreta*

---

163 Belo Horizonte: *Revista SCRIPTA*, v.6, n.12, PP. 134-45, 1º sem. 2003.

Leonoreta,
fin roseta,
bela sobre toda fror,
Leonoreta, fin' roseta,
non me meta
en tal coita vossos amor.

Leonoreta, fin' roseta
bela sobre fror,
fin'roseta, non me meta
em tal coita vosso amor!
(do "Amadis de Gaula")

A pergunta que surge é: por que Cecília Meireles mescla partes de um e outro poema? Também assim, por que cita a obra castelhana em português? Simples questão de preciosismo não parece ser o caso. Uma das respostas possíveis seria a de que Cecília estabelece um diálogo entre o trovador português e o *Amadís de Gaula*. Mesclando um e outro poema, portanto, a autora poderia ela mesma colocar um pouco do "seu cadinho" na feitura do lai uma vez que a filóloga Carolina Michaëlis de Vasconcelos havia atualisado o poema, o poeta Lopes Vieira também (seguindo em boa medida a lição da filóloga) e, enfim, Silva Tavares em 1933 também havia "modernizado" o lai.

5 - A métrica do *Amor em Leonoreta*

Quem ler o longo poema de Cecília, perceberá que tanto as estrofes quantos os versos não obedecem a uma simetria perfeita. Mas parece que não era essa a intenção da autora. Tomemos o poema número I. Possui cinco estrofes. As estrofes um e três possuem dez versos cada. Por sua vez, as estrofes 2 e 4 possuem nove versos cada uma. Somente a quinta estrofe possui quatro versos. Portanto, o poema I consta de quarenta e três versos. Se a autora estivesse preocupada com simetria de versos e estrofes, teria feito o poema II idêntico ao poema I, mas Cecília procedeu de outra forma. No poema II há onze estrofes que variam em número de dois a nove versos. As estrofes estão assim divididas: a) primeira estrofe, sete versos; b) segunda, quarta, sexta, e nona estrofes, oito versos; c) terceira, quinta, sétima e oitava estrofes, nove versos; d) décima estrofe, dois versos e e) décima primeira estrofe, quatro versos.

Vamos nos deter um pouco mais sobre os poemas I e II.

No que se refere à contagem de sílabas, também não temos um poema simétrico. Isto é, os pés variam de quatro ou cinco a nove ou dez pés[164]. Primeiramente tratemos dos versos de cinco pés:

"ai, Leo.no.re.ta.
1 2 3 4 (5)

A autora usa esses pés sempre no verso três de cada estrofe. Em outras palavras, Cecília aplica um recurso muito usado em poesia: os *ritornelos*. O *Dicionário Caldas Aulete* nos informa que tal vocábulo é usado em música e que é uma "espécie de prelúdio pouco extenso que se repete algumas vezes no fim ou mesmo no meio de uma composição musical, e que lhe fixa o caráter, servindo para o tornar lembrado."[165] Outro valioso dicionário que pode nos ajudar sobre este o ritornelo é o *Dicionário de Antonio Moraes*. Diz sobre o ritornelo: "Mus. He a parte da ária, que se repete. §. Na poesia, o verso que se repete várias vezes, no fim de cada estrofe." Ora, o *ritornelo* no poema que estamos analisando não aparece no fim da estrofe, mas no terceiro verso. Assim, *Moraes* nos dá uma pista que parece ser fundamental para entendermos, ao menos em parte, de qual composição trata o poema de Cecília Meireles. Parece ser uma ária porque o mesmo dicionário nos diz que a ária é:

> Peça de versos, que em certos Dramas vulgarmente Operas, se subistituio aos antigos caros trágicos, e cômicos, e cantada em música mais artificiosa, que a demais letra, ou tallas do Drama, que são

164 Como dissemos acima (Cap. I, Seção V), nem todos os metricistas estão de acordo no que se refere à contagem dos pés.

165 Lisboa: Livraria Editora e Officinas Typographica e de Encadernação, 1881 .

> recitados: nos dramas em prosa talvez introduzem *árias* em verso, e cantadas.[166]

Sabemos da distância temporal que nos separa de Moraes (1813, 1ª edição), mas parece que a composição de Cecília trata justamente disso, pois é extremamente sofisticada, além de nos remeter diretamente à Baixa Idade Média, como veremos mais adiante. Quanto aos outros versos. Na primeira estrofe temos o primeiro dístico com a mesma contagem de sílabas:

Pe.la noi.te ne.mo.ro.sa,
1 2 3 4 5 6 7 (8)

Só por al.ma te pro.cu.ro,
1 2 3 4 5 6 7 (8)

Lembrando: Olavo Bilac (*op. cit.*) conta os pés até a última tônica; Said Ali (*op. cit.*) conta até a última átona. Ou seja, na contagem de Bilac muitos versos do *Amor em Leonoreta* seriam redondilhos heptassilábicos. No que se refere ao redondilho maior (ou heptassilábico), o professor Spina[167] nos diz que o "*redondilho heptassilábico*, bem como o verso de arte maior[168] constituem duas criações galego-portuguesas, metros típicos da poesia popular, ainda que o de *arte maior* viesse gozar de grande estima na poesia culta do século XV." Assim, os versos 4, 5, 7 e 9 da primeira estrofe seriam versos de arte maior, os versos 6 e 8 seriam redondilhas e o verso 10 – a exceção – um decassílabo.

As outras estrofes do poema I seguem a mesma lógica, no que se refere à contagem dos pés, variando sempre entre sete e oito pés (para Bilac). O mesmo se aplica

---

166 MORAES SILVA, Antonio de. *Diccionario de Língua Portuguesa.* Rio de Janeiro: Ed. Officinas da S.A. Litho-Typoographia Fluminense, 1922 [edição fac-similada].

167 SPINA, Sigismundo. *Manual de Versificação Românica Medieval*. 2e ed. São Paulo: Ateliê Editora, 2003, p. 35.

168 Verso que tem oito ou mais sílabas, com pausa na 3ª, 6ª e 9ª sílabas. *Dic. Antonio Houaiss, op. cit.*

para o poema II. Aliás, de modo geral, para todos poemas há certa regularidade na contagem dos pés. Pode-se dizer que os versos mais importantes do *Amor em Leonoreta* variam entre sete e dez pés, sendo que se fizermos uma contagem estatística (moda[169]) veremos que os redondilhos heptassilábicos e os de oito sílabas são os mais freqüentes.

6 - Uma breve análise do *Amor em Leonoreta*

Aquilo é uma coisinha meio mística,
tratada de um modo meio herético.
Quem tiver entendido isso,
entendeu muito.[170]

Os dois primeiros versos são de importância capital para entendermos o *Amor em Leonoreta* e a polifonia existente entre a literatura brasileira e ibérica. Como pano de fundo, figura a literatura greco-latina. Analisando-os, temos:

Pela noite nemorosa
só por alma te procuro.

O adjetivo nemorosa vem do latim, *nemorēnsis*, coberto de florestas, espesso[171]. Este é o adjetivo. O substantivo é *nemus*, isto é, bosque consagrado a uma divindade. Portanto, a amada cantada pelo eu-lírico do poeta terá o estatuto de uma divindade. Mas

---

169 "A *moda* de um conjunto de medidas é definida como a medida com a freqüência máxima, se houver alguma. Assim, para o conjunto de medidas 3,3,4,4,4,5,5,6,6,7,8,9,9 a moda é 4" Paul G. Hoel. *Estatística Elementar*. Trad. Carlos R. V. Araújo. São Paulo, Ed. Atlas S. A., 1980.

170 Carta a Armando Cortes-Rodrigues, 28/01/1952 referindo-se à feitura do *Amor em Leonoreta*. *Apud* GOUVÊA, *Pensamento e Lirismo…*, p. 173.

171 *Dic. Porto Latim-Português*. Porto: Porto Editora, 1994.

nemorēnsis pode também se referir ao bosque de Arícia[172] e ao sacerdote encarregado do culto de Diana de Arícia (*Nemus Dianae*). Sabe-se que a figura de Diana é uma das mais célebres da mitologia romana. Assim, Diana é sempre virgem e caçadora, eternamente jovem[173]. Ainda: "Artemís (para os gregos e Diana para os romanos) é o tipo de donzela selvagem que se compraz apenas na caça. Tal como seu irmão [Apolo] usa o arco como arma".

Também assim, na mitologia greco-romana, uma das versões do mito de Actéon conta a história de um caçador – filho do Centauro Quíron – que, ao sair com seus cães para caçar, inadvertidamente contemplou a beleza nua de Artemís/Diana quando esta banhava-se em um lago. A deusa, ofendida, lançou-lhe água no rosto a qual o transformou em cervo. Imediatamente Acteón foi devorado pelos seus próprios cães. Seu pai então fez uma estátua de bronze de seu filho afim de aplacar os uivos da matilha de Actéon.[174]

Se compararmos a crônica "Pequeno bailado do amor"[175] Cecília Meireles faz menção a um caçador que "se perde" ao caçar as gazelas, não porque desconhece o lugar onde está, mas o tempo em que vive é outro:

> Ah! traz o arco e a seta; compreendemos que é caçador. Por que olha assim para o arco a para a seta? Eram de ouro, algum dia. São ferrugem, agora."
> [...] As mãos do caçador estão levantadas para o espelho do céu. Como ramos de perguntas. [...] Mas agora o homem compeende a ferrugem do arco e da seta.

---

172 Vila nas proximidades de Roma. *Dic. Porto, op. cit*.

173 E fatal. Basta lembrarmos o já referido mito de Ácteon, ou a exigência do sacrifício de Ifigênia quando da promessa de Agamenone em "sacrificar-lhe [à deusa] o mais belo produto do ano em que nascera a sua filha Ifigênia" [isto é, a própria Ifigênia]. *Dic. Pierre Grimal da Mitologia Grega e Romana.* 2e ed. Rio de Janeiro: Ed. Bertrand, 1993.

174 Ruth Guimarães. *Dicionário da Mitologia Grega*. São Paulo: Ed. Cultrix, 1972.

175 *Coleção Melhores Crônicas, op. cit.*, p. 93-8.

> E a morte tem um claro diadema, e sua face é de prata. De alto a baixo, parece uma arma, brilhante e límpida. Cai perpendicular, com a levitação dos arcanjos, e agora, que abre os braços – olhai! –, sentem-se lanças e espadas. É caçadora? É guerreira? perguntam gravemente os violinos.

Parece que a autora faz uma alusão ao mito de Actéon. Percebe-se também que a morte "na écloga antiga" não tem um caráter violento, ao contrário de muitos dos mitos greco-romanos.

É o que parece se constatar no segundo verso: o eu-lírico também fará uma caçada, mas esta será somente por alma ("só por alma te procuro,"). O terceiro verso traz o vocativo à Leonoreta. Portanto, é a ela explicitamente a quem o eu-lírico se refere[176]. O quarto verso "Leva a seta um ramo claro" ganha uma conotação diferente, isto é, podem até partir de Diana, mas têm o estatuto de Eros, o deus do amor, ou o Cupido para os romanos[177]. Ainda quanto a este verso, é possível interpretá-lo como a seta desfechada em outro atributo de Diana – poeticamente, Lua nova ou crescente (em forma de arco) – portanto, ar escuro *versus* rumo claro. Os versos 6-7 corroboram o extremo da poeticidade à qual chega Cecília Meireles, pois licorne e fênis são variantes poéticas de unicórnio e fênix, animais pertencentes ao campo da mitologia, mas mais do que isso, da simbologia: na Idade Média, o licorne era o símbolo da castidade porque "podia ser amansado somente por uma menina (dos sete aos treze anos) e que fosse virgem"[178], e fênis, "animal que após viver trezentos anos, supostamente deixa-se arder em braseiro

---

176 E assim será por todo o primeiro poema. Composto de cinco estrofes, sempre no terceiro verso haverá um ritornelo, isto é, "repetição mais ou menos regular de um verso no fim ou no início (como antecanto) de diversas estrofes, ou ainda no corpo da mesma estrofe, criando uma espécie de rima ou base rítmica para o poema." *Dic. Antonio Houaiss*.

177 Tão cara é esta imagem à Cecília Meireles que, nove anos mais tarde, a autora publicaria outro importante livro intitulado *Metal Rosicler*. No poema número 14, o eu-lírico afirma: Oh, quanto me pesa/este coração, que é de pedra!/Este coração que era de asas/de música e tempo de lágrimas.//Mas agora é sílex e quebra/qualquer dura ponta de seta." In: *Poesia Completa*, *op. cit.*, pág. 759.

178 SALVATORE BATTAGLIA. *Grande Dizionario Della Lingua Italiana*. Torino. 1991

para, em seguida, renascer das próprias cinzas" (*Dic. Houaiss*). Não nos esqueçamos que os versos 7-9 da segunda estrofe diz-nos "Com três séculos de pranto,/ fez-se de sal a espineta/ que me acompanhava o canto.", isto é, o eu-lírico viverá como a fênis e chorará como amante perfeito. Voltando à primeira estrofe temos a enunciação do eu-lírico que "caçará" a amada de forma muito especial. Também assim, esses elementos míticos conotam que este amor é de um tipo extraordinário, pois não é comum – mesmo na mitologia – ver-se dois animais raros (pertencentes a mitologias diferentes, romana e egípcia, respectivamente). Enfim, o eu-lírico acrescenta o que já foi dito no v. 2: o poeta não chamará sua amada por estar desamparado.

Se pensarmos no *Amadís*, não será difícil reconhecer alguns elementos que aparecem no livro da Renascença, pois este amor aludido por Cecília Meireles é tão extraordinário e puro que só ele poderia passar pela prova da câmara defendida[179] e da espada de Macadon[180]. Analisemos ainda alguns fragmentos do poema de Cecília. Na primeira estrofe do poema II há a seguinte passagem:

Do teu nome não sabia,
mas buscava tua face.
E, algum dia,
se de ti me aproximasse,
5 Leonoreta, fin'roseta,
"Leonoreta!" –
exclamaria.

---

179 Cf. Cap. XLIV, Livro I, *op. cit.*: A convite da filha de Isanjo, governador da Ínsola Firme, Amadís e outros cavaleiros, Don Florestan, Don Galaor e Agrajes Sin Tierra, irmãos e primos, respectivamente – fazem a prova da Câmara defendida, mas somente Amadís a completa integralmente. É de ressaltar, também, que os outros cavaleiros cumpriram parcialmente a prova, evidenciando, cada qual, "um grau" de amor. Entretanto, os irmãos de Amadís e seu primo passaram com grande sacrifício a primeira etapa – a parede de cobre – chegando apenas à parede de mármore. Ainda assim, o som que se ouvia era mais agradável aos ouvidos quando Amadís passava as etapas do que qualquer outro cavaleiro.

180 Cf. Cap. LVI Livro II, *op. cit.*: um senhor de origem grega propõe ao rei Lisuarte a seguinte tarefa: trazia uma espada que só poderia ser sacada por quem amasse verdadeiramente, e um toucado que deveria florir àquela que também amasse do mesmo modo. No capítulo seguinte, disfarçados, Oriana e Amadís cumprem a prova após mais de uma centena de cavaleiros, donzelas e damas na corte tentarem-na, inclusive o próprio rei e a rainha. Evidencia-se mais uma vez o amor de Amadís – agora publicamente (na corte) – e de Oriana.

explicita a idéia platônica “de que conocer no es más que recordar lo que vimos antes de venir al mundo”[181]. Domingo Ynduráin nos diz algo parecido em seu ensaio “Enamorarse de oídas”: “...la excelencia de la dama (...) es tal que puede producir el amor por sólo la fama”[182] A amada do eu-lírico deste poema parece enquadrar-se na descrição de Ynduráin

Fato que mais uma vez é corroborado pela estrofe terceira deste poema:

Das varandas da alta lua,
recordo o estremecimento:
era a tua
voz que me trazia o vento.

A descrição que Ynduráin só difere da descrição do eu-lírico do poeta pelo motivo da voz chegar aos seus ouvidos diretamente e não de oitiva.

A segunda estrofe do poema II

De que estrela,
ou que mundo, ou que planeta,
Leonoreta,
é nascida a branca flor
em que, antes de a amar, se pensa,
mesmo sem precisar vê-la...?

e a oitava estrofe do mesmo poema:

Leonoreta, que doçura
andar por onde estiveste!
A mais pura
imagem do amor celeste,
Leonoreta,
é minha humana aventura.
Sem fogo que o lírio creste,
sem que o sangue comprometa
o sonho, pela criatura...

---

181 Enrique Moreno Baez. Montemayor, Jorge de. *Los sietes libros de la Diana*. Madrid: Ed. Nacional, 1981.

182 Cf. Domingo Ynduráin. *Serta Filológica*. Madrid: Catedra, 1983.

Se confrontarmos esta passagem com o *Banquete* de Platão, mais precisamente 211 e:

> Que idéia faríamos, continuou [a instrutora do jovem Sócrates, a estrangeira de Mantinéia cujo nome era Diodima], da ventura de quem se elevasse até essa visão do Belo em si mesmo, simples, puro, e sem mistura, e contemplasse não a beleza maculada pela carne, por cores e mil outras futilidades perecíveis, porém a Beleza divina em si mesma, sob sua forma inconfundível?[183]

veremos que alguns aspectos são comuns, a começar pela imagem sem mistura: "beleza maculada pela carne". Também assim, esta imagem do amor celeste aludido pela poeta lembra a "visão do Belo em si mesmo".

A quinta estrofe deste mesmo poema (vv. 33-41) retoma a idéia das esferas celestes aludida acima. Esta concepção astronômica, criada na Antigüidade e desenvolvida na Idade Média, é retomada freqüentemente pelos poetas, talvez também, por causa do seu caráter poético. É sabido que o grande divulgador desta idéia, qual seja, a de que outros mundos e as estrelas estavam suspensas e presas por essas esferas, é Ptolomeu.

Assim, parece que o longo poema de Cecília Meireles é dividido basicamente em três partes. Os poemas I e II tratam da declaração de um amor extraordinário. As estrofes são bem desenvolvidas e a conotação simbólica é intensa.

Os poemas III e IV parecem aludir a alguns episódios do *Amadís de Gaula*. Assim, em "III", o eu-lírico declara que não se importa com o afastamento de sua amada: (vv.9-11) "...como poderei ser triste,/se a tua sombra resiste/e tu não resistirias?"

Porém o poema IV parece negar esta afirmação, pois "sofrendo por te afastares,/bela sobre toda flor/(que todos os meus pesares/são por saudade de amor)" (vv. 8-11).

---

[183] Trad. Carlos Alberto Nunes. 2e. rev. Belém: Editora Universitária, 2001.

Como se disse, as alusões ao *Amadís de Gaula* são mais comuns nos poemas III e IV, pois ali temos referências às barcas, aos mares, ao afastamento da amada.

Interessantíssima é a forma como Cecília inicia o poema V. Se atentarmos a este poema, veremos que a autora não trata mais da mitologia greco-romana, mas trabalha em outra chave, qual seja, a do cristianismo marcado fortemente por um viés platônico. A menção "Pela celeste ampulheta/flui-me a vida em cinza breve" (vv. 1-2), a menção do amor "...isento e sem motivo..." (v. 16) contrapondo-se ao amor mundano "...cego, fiel, cativo,/todos querem." (vv. 14-5) marca claramente uma posição de renúncia e resignação frente às coisas de um mundo pragmático. Tanto é assim que para o poeta que canta a sua amada "alegrias e tristezas/ são igual felicidade,/indelevelmente acesas." (vv. 22-4). O poema VI também não muda à tônica, pelo contrário, intensifica-a: "olhos fechados" (v. 3), "pólos inviolados" (v.13), "Paraíso" (v. 17), Verônica (v. 19), estandarte (v.20), e a "a alegria de adorar-te/com o meu pranto" (v. 22-3). Aqui a anunciação à morte parece clara.

Finalmente no poema VII temos a menção à transitoriedade das coisas de nosso mundo (tema, aliás, muito caro à Cecília Meireles) "...cinza dos meus dias" (v. 2), o tempo que, na mitologia grega, devora homens e coisas (Hesíodo), aqui, "é um límpido sopro/que liberta de alegrias/ e de queixas" (vv. 5-7). Enfim, pela terceira vez na obra o eu-lírico menciona a "celeste ampulheta" na qual "vai-se a luz da primavera" (magnífica alegoria sobre as alegrias da juventude).

A partir do quinto poema parece que o eu-lírico pressente sua morte porque "Pela celeste ampulheta,/flui-me a vida em cinza breve," (vv.1-2), ou seja, no dístico inicial a declaração do poeta é contundente, embora em momento algum deixe seu lirismo: "o enlevo – que foi tão raro,/ o sonho – que era tão certo,/ - o amor – que apesar de claro,/ nem foi visto, de encoberto." (vv. 5-8).

O breve sexto poema[184] trata de algo fundamental nesta obra. Ainda quanto à menção de Verônica:

> "Branca sobre toda flor,
> a Verônica levanto,
> 20 num transparente estandarte:
> Celebro por toda parte
> a alegria de adorar-te
> com o meu pranto." (vv. 18-23)

Verônica teria sido a mulher que apresentou o véu a Jesus a caminho do Calvário para que cobrisse a cabeça. Em retribuição, Jesus deixou a impressão de seu rosto estampado neste véu. Ora, no início deste poema temos a menção à Diana, uma das deusas do panteon romano. Aqui Cecília parece reafirmar o que fora dito no segundo verso do poema I ("Só por alma te procuro) com um novo dado, este explícito: seu amor dedicado à "Leonoreta", agora seria, pelo menos em boa parte filiado a uma mística cristã.

Nada mais distante do poema "Diana" que vimos acima, pois ali a caçadora "Manejava o arco/de tal maneira suave e exata/que era belo ser vítima". Aqui o "troféu" parece ser a adoração de sua amada através do pranto.

Enfim, no último poema o eu-lírico retoma o primeiro verso do poema V "Pela celeste ampulheta", mas agora não se trata da vida (= muitos dias) que se passa como afirma o verso 2: "flui-me a vida em cinza breve,", mas "cai a cinza dos meus dias", isto é, anuncia-se a morte que chegará em breve.

E, finalizando, o eu-lírico confirma a idéia de sua morte ao terminar o poema com este belíssimo quiasmo[185] ao dizer:

---

[184] É preciso mencionar ainda uma antología organizada pela própria autora um ano antes de sua norte. Cecília considerou os poemas I, II, III, IV e VI. O motivo foi o de uma "redução essencial". Cf. *Antologia Poética*. 3e ed., Rio de Janeiro: Ed. Nova Fronteira, 2001.

Puro sonho, a minha morte,
pura morte, o meu amor.

Omitiu-se o verbo de ligação, mas a idéia continua, qual seja, a de que sonho, morte e amor constituem uma coisa só para este eu-lírico. Podemos ver, assim, que o que muda para este poema de Cecília Meireles é, primeiramente, o lai de Joan Lobeyra não mais ser tratado exclusivamente como tal, pois o primeiro dístico do poema de Cecília nos informa muito a respeito da mitologia greco-romana, e não especificamente a respeito do mundo cortesão. Também assim, os símbolos que denotam elevação e leveza são freqüentes, tais como *seta, fênis, estrela, cometa, alta lua, borboleta, esferas* e *amor celeste*. Também as alusões ao *Amadís de Gaula* fazem-se presentes, de fato, a partir do poema III, pois embora os dois primeiros poemas mencionem a figura de Leonoreta, esta tem mais a função de ser evocada (principalmente nos *ritornelos*) como a figura da própria deusa Diana.

Disso tudo, talvez fique um pouco mais clara a epígrafe no início desta seção: "a coisa meio mística tratada de forma herética" pode ser uma alusão de Cecília ao começar o poema mencionando a mitologia greco-latina e terminando com fortes referências ao platonismo/cristianismo.

Enfim, fica a sugestão de um aprofundamento nas questões acima examinadas, a saber, a) as referências literárias de Cecília Meireles, b) sua relação com a Ibéria (e não somente Portugal), c) um estudo comparativo entre Cecília Meireles e Affonso Lopes Vieira e d) um aprofundamento nas próprias questões que aparecem no livro de Cecília, tais como o uso de metáforas e de símbolos que, de uma forma ou de outra, reaparecem em inúmeros poemas de outras obras da poeta.

---

185 Disposição cruzada da ordem das partes simétricas de duas frases, de modo que forme uma antítese ou um paralelo. Devo esta, bem como outras observações preciosas, à Professora Lineide D. S. Mosca feitas durante meu exame de Qualificação.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Vimos ao longo deste trabalho que a canção de Leonoreta pertence ao *Cancioneiro Colocci*-Brancutti, atual *Cancioneiro da Biblioteca Nacional*, dentre os inúmeros que existem nas línguas românicas. Vimos, ainda que brevemente, a importância destes cancioneiros, pois é graças à existência desses tesouros que conhecemos hoje não só o nome de trovadores, os quais poderiam se perder nas noites dos tempos. Sem dúvida, deixaram para posteridade algo precioso, que são suas cantigas, não importando o gênero a qual pertençam. Assim, Theófilo Braga cita em sua *História da Litteratura Portugueza* pelo menos cento e dezesseis trovadores que viveram entre os séculos XII e XIV.[186]

O poeta abordado aquí é mencionado por BRAGA rapidamente, pois em 1871 (data em que foi publicado o Vol. 3 de sua *História da Litteratura Portugueza*) o cancioneiro em poder do Conde Paolo Brancutti ainda não havia sido descoberto, como vimos acima. BRAGA cita Fernando WOLF em sua obra *Studien zur geschichte der Spanischen und Portugiesischen nationalliteratur*, pág. 701. Portanto, nem se sabia sobre a verdadeira autoria do vilancete que aparece no *Amadís de Gaula*. Será somente com a publicação do Cancioneiro Colocci-Brancuti em 1880 que vem à tona o poema de Lobeyra. Este lai de Lobeyra não consta do *Cancioneiro da Vaticana*.

As implicações destas descobertas são consideráveis. Listaremos as mais importantes.

a) Em um estudo feito na biblioteca do Conde Paolo Brancuti, descobriu-se um cancioneiro de valor inestimável. Neste cancioneiro descobriu-se também um lai de autoria de Joan Lobeyra. O mesmo lai aparece adaptado no *Amadís de Gaula*, Livro II, Cap. LIV.

---

186 Porto: Imprensa Portuguesa Ed., 1871, Vol. 3.

b) Vasco de Lobeyra, natural da cidade do Porto, era tido então como o possível escritor do *Amadís*. Com a descoberta do lai, atribui-se então a autoria da novela a Joan Lobeyra cuja ascendência coincide melhor com uma possível datação da novela.

c) A partir desta descoberta, defensores da tese portuguesa reinveindicam mais veementemente o *Amadís* como sendo obra de um trovador português embora, como vimos na introdução e na seção IX, Capítulo I, que a inserção do lai é problemática. Assim, a canção que aparece no Cap. LIV não prova categoricamente a nacionalidade lusitana do *Amadís*.

d) A partir de então, a canção de Leonoreta não deixou de instigar críticos e, principalmente, poetas, pois também vimos que além de Lopes Vieira, Silva Tavares e Cecília Meireles também se ocuparam do lai.

Quanto às tópicas, vimos como elas são importantes na literatura ocidental, pois o mesmo tema pode se repetir de várias maneiras com o passar dos séculos. Um caso típico são as novelas de cavalaria tratadas aqui: *El Caballero del Léon* e o *Amadís de Gaula*. Vimos, também, que as tópicas são freqüentes também em poesia: “amor”, “mar” e outros temas são bastantes recorrentes em muitos poetas.

Uma pergunta que fica de tudo isto é: como uma canção feita há séculos despertou consideráveis reescrituras e reacendeu a celeuma sobre a nacionalidade do *Amadís*. Tal disputa ainda não terminou. Seria de se perguntar se a questão das tópicas explicitadas no início deste trabalho tem algo a ver com o ressurgimento do lai de Leonoreta no *Amadís de Gaula* (fins do séc. XV e início do XVI), na versão de Lopes Vieira, *O Romance de Amadis*, na versão de Silva Tavares, *Bayla de Amor* e, enfim, na versão de Cecília Meireles que, aliás, parece não só dialogar com o trovador, mas com a mitologia greco-latina, com o próprio *Amadís de Gaula* e com o platonismo/cristianismo bem como com os próprios poetas portugueses vistos acima.

Referências bibliográficas:

ARISTÓTELES. *Poética*. Trad. Eudoro de Souza. São Paulo: Abril Cultural, 1973.

BAILLY, Anatole. *Dictionaire Grec Français*. 49e ed., Turim: Ed. Hachette, 1997.

BARROS, Diana Luz Pessoa de. "Dialogismo, Polifonia e Enunciação" In: *Dialogismo, Polifonia, Intertextualidade: Em Torno de Bakhtin*. São Paulo: Edusp. P. 1-9, 1994.

BATTAGLIA, Salvatore. *Grande Dizionario*. Grande Dizionartio Della Lingua Italiana. Torino, 1991.

BIEDERMANN, Hans. *Dicionário Ilustrado de símbolos*. Trad. Glória Pascoal de Camargo. São Paulo: Ed. Cia Melhoramentos, 1993.

Cancioneiro da Biblioteca Nacional. Antigo *Colocci-Brancutti*. Comentários e Glossário por Elza Pacheco Machado e José Pedro Machado. Lisboa. Editora da Revista Portugal. [1953-1973].

CECÍLIA MEIRELES. *Antologia Poética*. 3. ed. Rio de Janeiro: Ed. Nova Fronteira, 2001.

_____*Coleção Melhores Crônicas*. São Paulo. Ed. Global, 2003.

_____*Crônicas de viagem* (3 vol.) Rio de Janeiro: Ed. Nova Fronteira, 1999.

_____*Escolha seu sonho*. 14. ed. Rio de Janeiro: Ed. Record, s.d.,

_____*Ilusões do Mundo*. Rio de Janeiro. Ed. Nova Fronteira, 1985.

_____*Poesia Completa*. 4. ed. Rio de Janeiro. Ed. Nova Aguilar S.A., 1994.

CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de. *El ingenioso fidalgo don Quijote de la Mancha*. 11. ed. Madrid: Editora Juventud, 1995.

CIRLOT, Juan-Eduardo. *Dicionário de símbolos*. Trad. Rubens Eduardo Ferreiras Frias. São Paulo: Editora Morais, 1984.

CHRÉTIEN DE TROYES. *El caballero del León*. Trad. Isabel de Riquer. Madrid. Alianza Editorial, 1988.

CRISTÓVÃO, Fernando: "Compreensão portuguesa de Cecília Meireles". In: http://coloqui.gulbenkian.pt/bis.exe/" Acesso em 23/09/2009.

CURTIUS E.R. *Literatura Européia e Idade Média Latina*. Trad. Teodoro Cabral e Paulo Rónai. São Paulo: Hucitec- Edusp, 1996.

Dicionário Antonio Houaiss de Língua Portuguesa. Rio de Janeiro, Ed. Objetiva, 2001.

Dicionário Caldas Aulete. Lisboa, 1881. Livraria Editora e Officinas Typographica e de Encadernação.

_____Rio de Janeiro: Editora Delta S.A, 1958, 4ª edição.

Dicionário Laudelino Freire. Rio de Janeiro: Editora A Noite S.A., 1939.

Diccionario Real Academía Española. 18e ed. Madrid: Ed. Espasa-Calpe, 1956.

Dicionário Porto Latim-Português: Porto. Porto Editora, 1994.

Enciclopedia Vniversal Ilvstrada Europeo-Americana. Barcelona: José Espasa e *Hijos Editores*, V.5, s.d.

FOUCAULT, Michel. *História da Loucura*. 8. ed. Trad. José T. C. Neto. São Paulo: Ed. Martins Fontes, 2005.

GIL VICENTE. *Tragicomédia de Amadís de Gaula*. Compilançao de Gil Vicente. Lisboa: Ed. Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1984.

GIORDANI , Mário Curtis. *História do Mundo Feudal*. Vol. I. Petrópolis: Ed. Vozes. 1983.

GÓNGORA, Luis de. *Soledades*. 12e. ed. Madrid: Ed. CATEDRA, 2004.

GOUVÊA, Leila V. B, *Cecília em Portugal*. São Paulo: Ed. Iluminuras, 2001.

_____*Pensamento e "Lirismo Puro" na Poesia de Cecília Meireles*. Edusp, 2008.

GRIMAL, Pierre. *Dicionário da mitologia greco-romana*, 2e. ed. Rio de Janeiro: Ed. Bertrand, 1993.

GUIMARÃES, Ruth. *Dicionário de Mitologia Grega*. São Paulo: Ed. Cultrix, 1972.

HOEL. Paul G *Estatística Elementar*. Trad. Carlos R. V. Araújo. São Paulo: Ed. Atlas S. A., 1980.

HOMERO. *Odisséia.* Trad. Carlos Alberto Nunes. Rio de Janeiro, Ed. Ediouro, s.d.e.

KANT, Immanuel. *Textos Políticos*. Rio de Janeiro, Ed. Vozes, 1985.

LAPA, Manoel Rodrigues. *Lições de Literatura Portuguesa*. – Época medieval – 8e ed. Coimbra: Coimbra Editora Limitada, 1973.

LAUSBERG, Heinrich. *Lingüística Românica*. Trad. J. P. Riesco e E. P. Rodríguez. Madrid. Ed. Gredos, 1965.

LEITE DE VASCONCELOS, José. *Balladas do Occidente*. Porto: Livraria Portuense Editora. 1885.

LEGOFF-Jacques & SCHIMITT, Jean-Claude. *Dicionário Temático do Ocidente Medieval*. Trad. Hilário Franco Júnior. Bauru: EDUSC, 2001.

LURKER, Manfred. *Dicionário de Simbologia*. Trad. Mário Krauss e Vera Barkow. São Paulo: Ed. Martins Fontes, 2007.

MACHADO José Pedro, *Dicionário Onomástico Etimológico da Língua Portuguesa*. Lisboa, Ed. Confluência, 3ª edição, s.d.

MALEVAL, Maria do Amparo Tavares "O (Desen)canto Medieval na Poesia de Cecília Meireles" In: *Revista SCRIPTA*, Belo Horizonte, v.6, n.12, 1º sem. 2003, p.134-45.

MAQUIAVEL, Nicolau. *O Príncipe*. 2e. Trad. Maria Júlia Goldwasser. São Paulo: Ed. Martins Fontes, 1998.

MASSINI-CAGLIARI Gladis, *Cancioneiros Medievais Galego-Portugueses*. São Paulo: Ed. Martins Fontes, 2007.

MICHAËLIS DE VASCONCELOS, Carolina. *Lições de Filologia Portuguesa* (segundo as preleções feitas aos cursos de 1911/12). Seguidas das Lições Práticas de Português Arcaico. 2e. ed. Lisboa: Edição da 'revista de Portugal' – Série A – Língua Portuguesa – 1946.

MONTALVO, Garcí Rodrigues de. *Amadís de Gaula.* 3e.ed., Madrid: Ed. Catedra, 1996, 2 vol.

MONTEMAYOR, Jorge de. *Los sietes libros de la Diana*. Madrid. Ed. Nacional, 1981.

MOSCA, Lineide do Lago Salvador (Org.). *Retóricas de Ontem de Hoje*. 2e ed. São Paulo, Humanitas: 2001.

NOBRE CRISTINA: *Afonso Lopes Vieira: a reescrita de Portugal*. Lisboa: Ed. Imp. Nacional Casa da Moeda, 2005.

OLAVO BILAC. *Tratado de Versificação.* 7 ed. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves, 1944.

PICCHIO, Luciana Stegagno. *A lição do texto – Filologia e Literatura*. I – Idade Média. Lisboa: Edições 70, 1979.

PIEL, Joseph-Maria. *Estudos de LinguísticaHistórica Galego-Portuguesa*. S.l. Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1989.

PLATÃO. *O Banquete*. Trad. Carlos Alberto Nunes. 2e ed. Ver. Belém: Ed. UNIVERSITÁRIA, 2001.

_____*A República*. Trad. Leonel Vallandro. 22e ed., Rio de Janeiro, Ed. Ediouro, s.d.

ROQUETE, J. I & FONSECA, José da. *Dicionário de sinônimos poético e de epítetos da Língua Portuguesa*. [3e. ed.] Porto: Ed. Lello & Irmão, 1949.

SAID-ALI Manuel, *Versificação Portuguesa*. São Paulo, Edusp, 1997.

SALVATORE BATTAGLIA. *Grande Dizionario Della Lingua Italiana*. Torino: Ed. Hachette, 1991.

SILVA, Thaïs Cristófaro. *Fonética e Fonologia do Português*. 8e. ed. Belo Horizonte, Ed. Contexto 2005.

SILVA TAVARES. *Bayla d'*amor. Lisboa: Ed. Livraria popular de Francisco Franco, 1933.

SPINA, Sigismundo. *A Lírica Trovadoresca.* 4e. rev. e aum. São Paulo; Edusp, 1996.

_____ *Manual de Versificação Românica Medieval*. 2e ed. São Paulo, Ateliê Editora, 2003.

_____ *A Cultura Literária Medieval*. 2e ed. São Paulo: Ed. Ateliê, 1997.

UNAMUNO, Miguel de. *Niebla.* 21e. ed., Madrid: Ed. Catedra, 2007.

_____ *Manuel Bueno, mártir y tres histórias más*. Barcelona: Ediciones Orbis, 1982.

VIEIRA, Affonso Lopes. *Canções do Vento e do Sol*. Lisboa: *A Editora*, 1911.

_____ *O Romance de Amadís*. São Paulo: Ed. Martins Fontes, 1995.

_____ *Os Versos de Afonso Lopes Vieira*. Lisboa: Sociedade Editôra Portugal-Brasil, 1927.

VIEIRA, Maria Augusta da Costa, *O dito pelo não dito. Paradoxos de Dom Quixote*. São Paulo: Edusp, 1998.

YNDURÁIN, Domingo. "Enamorarse de oídas". In: *Serta Philológica*. Madrid: Ed. Catedra, 1983.

WILLIANSON, Edwin. *El Quijote y los libros de caballerías*. Trad. María Jesús Fernández Pietro. Madrid: Ed. Taurus, 1991.

ZUMTHOR, Paul. "A encruzilhada dos "rhétoriqueus" Intertextualidade e retórica". In: *Poétique*, Coimbra: Livraria Almedina, 1979.