UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS CLÁSSICAS E VERNÁCULAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA PORTUGUESA

ANDREIZA VALÉRIA DE OLIVEIRA

IDADE MÉDIA E MODERNIDADE: A RECEPÇÃO CRÍTICA E CRIATIVA DAS CANTIGAS DO MAR DE VIGO

SÃO PAULO

2009

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS CLÁSSICAS E VERNÁCULAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA PORTUGUESA

IDADE MÉDIA E MODERNIDADE: A RECEPÇÃO CRÍTICA E CRIATIVA DAS CANTIGAS DO MAR DE VIGO

ANDREIZA VALÉRIA DE OLIVEIRA

SÃO PAULO

2009

ANDREIZA VALÉRIA DE OLIVEIRA

IDADE MÉDIA E MODERNIDADE: A RECEPÇÃO CRÍTICA E CRIATIVA DAS CANTIGAS DO MAR DE VIGO

Dissertação apresentada ao programa de Pós-Graduação em Literatura Portuguesa da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas – FFLCH, da Universidade de São Paulo – USP, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Literatura Portuguesa.

Orientadora: Profa. Dra. Marcia Arruda Franco

SÃO PAULO

2009

Aos meus familiares,

Aos amigos,

Ao meu marido, Junior

Agradecimentos

A reflexão que faço, ao elaborar este tópico, apesar de ser opcional, é indispensável. Tenho convicção de que o resultado alcançado por este trabalho, em momento algum, será mérito exclusivo meu. Tal oportunidade, portanto, permite-me, em poucas palavras, agradecer àqueles que, de alguma forma, contribuíram para que eu concretizasse esta dissertação.

Opto por iniciar os meus agradecimentos àquela que, tanto quanto eu, conhece cada palavra aqui escrita, pois, compartilhando os seus conhecimentos, acompanhou toda a organização da pesquisa . Se hoje concluo esta dissertação, é porque, um dia, a professora Marcia Arruda Franco, minha orientadora, sugeriu, a partir de uma nota presente em seu livro *Sá de Miranda, um poeta no Século XX*, o tema para este trabalho. Consciente de que ela havia confiado a mim um projeto que almejou ver concretizado, senti-me amplamente responsável em não decepcioná-la.

Durante cada etapa percorrida, tive o privilégio de conhecer competentes e solícitos estudiosos que me auxiliaram nas dificuldades surgidas. Agradeço ao professor Manuel Pedro Ferreira, autor de *O Som de Martim Codax,* que, gentilmente, enviou-me de Lisboa um exemplar de seu livro, para o prosseguimento do trabalho, aos professores Marcello Moreira e Marcos Moraes que fizeram importantes observações, na qualificação, para a melhoria da pesquisa e, também, não posso deixar de citar a atenção dispensada pelo professor José Miguel Wisnik, ao me esclarecer dúvidas sobre a discografia de Martim Codax.

Reservo este último parágrafo para agradecer a todos, que, por um simples gesto, não me deixaram desanimar diante de pequenos ou grandes conflitos. Foram amigos todos que, compreendendo o meu esforço, não exigiram nada em troca, apenas me ofereceram um apoio sincero: meus familiares, que nunca deixaram de acreditar em mim, meus amigos, em especial à Catia, auxiliando-me na correção do trabalho e meu marido, Junior, que, com a sua admirável paciência, sempre esteve ao meu lado. Enfim, a todos estes só posso reiterar os meus sinceros agradecimentos, pois se hoje tenho a oportunidade de dizer que concluí mais uma etapa de minha vida, é porque, um dia, pessoas especiais, como estas, estiveram ao meu lado.

Resumo

Esta dissertação, seguindo os preceitos teóricos da Estética da Recepção de Hans Robert Jauss, aborda a proximidade que pode existir entre as produções literárias de períodos distintos por efeito de sua recepção em épocas diversas. Em um primeiro momento, foi necessário conhecer, recorrendo principalmente às pesquisas de Paul Zumthor, a tradição poético-musical predominante na Idade Média. O foco central deste estudo, em relação ao período medieval, corresponde às sete cantigas de amigo do jogral Martim Codax. As conquistas do século XX, em relação ao passado medieval, não se limita ao plano filológico e musical. O trabalho desempenhado por poetas, como Ezra Pound e T.S. Eliot, que se propuseram a recuperar certos valores medievais na poética modernista trouxe à tona uma recuperação criativa, diversa de se imitar o passado, mas disposta a renová-lo. Tal aproximação criativa entre presente e passado também foi alvo de estudo de Mikhail Bakhtin, cujas ideias muito contribuíram para esta pesquisa. Foram vários os escritores modernistas que de alguma forma resgataram marcas de uma tradição possível de ser recuperada. Este retorno ocorreu em diferentes países, contemplando poetas de nacionalidades distintas. O intuito principal, entretanto, foi o de perceber as provas de contato entre as cantigas de Martim Codax e a poesia modernista. Examinamos a recepção criativa de dois poetas contemporâneos: Adília Lopes e Duda Machado e, em maior profundidade, a recepção realizada por Mário de Andrade no livro *Lira Paulistana.*

Palavras-chave: Idade Média, Trovadorismo, Martim Codax, Modernismo, Mário de Andrade, Lira Paulistana e Estética da Recepção.

Abstract

This research, following the theoretical principles of the Aesthetic of Reception by Hans Robert Jauss, addresses the relationship that may exist between the literary productions of different periods, the effect of its readings at different times. At first, it was necessary to know the research of Paul Zumthor, the poetic-musical tradition prevalent in the Middle Ages. The focus of this study, concerning the medieval period, is on the seven *cantigas de amigo* of Martin Codax. The achievements of the twentieth century from the medieval past are not limited to philological and musical background. The work performed by poets such as Ezra Pound and TS Eliot, who proposed to retrieve certain values in medieval modernist poetry, brought about a creative recovery, different from imitating the past, but willing to renew it. This creative approach between past and present was also studied by Mikhail Bakhtin, whose ideas contributed greatly to this research. Several modernist writers who somehow rescued marks of this tradition showed that it can be recovered. Such rereading occurred in several countries, including poets of different nationalities. The main purpose of this work, however, was to see the evidence of contact between the songs of Martin Codax and modernist poetry. We examine the creative reception of contemporary poets: Adília Lopes and Duda Machado, and further, the reception hosted by Mário de Andrade in the *book Lira Paulistana.*

Key-words: Middle Ages, Troubadours Martin Codax, Modernism, Mário de Andrade, Lira Paulistana and Aesthetics of Reception.

Sumário

INTRODUÇÃO.....8

CAPÍTULO 1

Releitura crítica do passado medieval no século XX.....15

1.1. Trovadorismo e filologia 15

1.1.1. Códices e descoberta do Pergaminho de Vindel.....18

1.1.2. Formação e organização dos Cancioneiros.....22

1.2. Edição crítica 26

1.2.1. Recepção crítica.....46

1.3. Musicalidade das cantigas medievais 58

1.3.1. Organização e estrutura da música medieval.....62

1.3.2. Análise poético-musical.....65

CAPÍTULO 2

Recepção criativa na poesia modernista.....74

2.1. Trovadorismo e modernismo.....74

2.2. Medievalismo na poesia brasileira do século XX.....84

2.2.1. Manuel Bandeira.....90

CAPÍTULO 3

Releitura de Codax por poetas modernistas contemporâneos 98

3.1. Duda Machado.....98

3.2. Adília Lopes.....103

3.3. Mário de Andrade 107

3.3.1. A Lira Paulistana e a sua releitura das Cantigas do Mar de Vigo 117

CONCLUSÃO.....154

REFERÊNCIAS.....159

GLOSSÁRIO.....166

ANEXOS.....167

Introdução

A realização de um estudo investigativo da literatura medieval abrange muito mais que uma simples verificação de dados acerca do assunto. O desenvolvimento do tema, a recepção feita pela modernidade das sete cantigas de amigo do jogral Martim Codax, exige, acima de tudo, uma reflexão sobre como enfocar estas remotas representações literárias; já que o olhar dado ao passado pode interferir em como ele é recebido no presente.

As composições poético-musicais, construídas neste momento remoto, apresentaram uma dificuldade maior de serem conservadas por pertencerem a uma época em que a oralidade sobrepunha-se à escrita; cabendo aos compiladores organizarem este material e, posteriormente, aos estudiosos editá-lo. Na Idade Média, o copista tem função de aprimorar o que copia, pois se apropria do texto, reescrevendo-o. Deste modo, uma prática editorial, alinhada com a Nova Filológia[1], além de viabilizar a circulação das variantes e versões, contribui com a sua análise e interpretação multidisciplinar para promover maior esclarecimento ao leitor.

Apesar de muitos serem os trovadores recepcionados pela poética e crítica moderna, e vários serem os poetas recriadores da temática provençal, destina-se essa pesquisa ao trovador galego Martim Codax, cuja obra limita-se às sete Cantigas do Mar de Vigo, não sendo compreendido o termo limitar como depreciativo, pois a amplitude que as suas cantigas adquiriram entre poetas e filólogos faz com que um estudo centrado nesta produção poético-musical se justifique.

Em se tratando das Cantigas de Martim Codax, o presente trabalho aborda como tal composição foi recepcionada, no século XX, inicialmente, pela crítica literária e, em seguida, por poetas que se propuseram a atualizá-las na literatura modernista e contemporânea. As edições das cantigas partem de uma prática editorial tradicional em que se busca alcançar a versão de um texto genuíno, mais próximo da linguagem de Codax. Serão elencadas e comentadas essas edições e as recepções críticas feitas a partir de sua análise, possibilitando contrapor pontos de vista distintos. Contudo, será conveniente e necessário refletir sobre essa prática editorial, partindo dos pressupostos de uma poética movente defendida por Paul Zumthor[2].

---

[1] CERQUIGLINI, Bernard. *Éloge de la variante.* Paris: Seuil, 1989. COHEN, Philip (Ed.). *Devils and Angels:* textual editing and literary theory. Charlottesville and London: University Press of Virginia, 1991.

[2] Paul Zumthor escreveu diversos livros sobre a produção poético-musical da Idade Média. Sua pesquisa não se prende somente ao texto, mas procura observar a mentalidade e a cultura do período medieval para alcançar uma

Ampliando a significância das produções trovadorescas, não limitadas ao texto, mas enriquecidas por uma fortuna musical, o trabalho de Manuel Pedro Ferreira, *O Som de Martin Codax*[3], complementa o estudo através do enfoque poético musical dado às cantigas. Até a década de oitenta, a principal observação feita por filólogos, como Luciana Stegagno Picchio[4], era a necessidade de promover um estudo que conciliasse as duas vertentes indissociáveis das cantigas, a poesia e a música. Em 1986, com a publicação do livro de Ferreira, o repertório bibliográfico codaciano tem mais uma importante contribuição neste sentido.

As Cantigas de Vigo agradaram não apenas a críticos, como também a muitos poetas, de tempos diversos que, encantados pela riqueza de detalhes a serem explorados em sua série narrativa, registraram uma recepção criativa. Julga-se necessário enfatizar que não há recepção criativa ou crítica dissociada da filológica, pois para que o leitor aproprie-se do texto e encante-se ou desencante-se com ele, é preciso tê-lo em mãos e, para isto, alguém, anteriormente, já depositou seu olhar sobre ele no próprio ato de editá-lo.

A leitura crítica de um texto pode ser feita tanto pelo filólogo responsável por editá-lo, como por aquele que, a partir de uma proposta de edição, apresenta novos posicionamentos críticos, ampliando a sua possibilidade de interpretação. Tanto a leitura inicial por parte do filólogo, quanto à releitura crítica, ocorrida posteriormente, são igualmente importantes e responsáveis para o processo de circulação da literatura, impedindo que ela se torne um círculo fechado e limitado a poucos. À medida que aumentam as edições, aumentam-se os leitores e, consequentemente, cresce o número de recepções criativas, possibilitando a atualização e renovação de uma obra do passado.

A dedicação a esse tema abrange importantes teóricos que, ao lançarem um olhar contemporâneo às raízes do passado, abriram caminhos para o estudo comparativo, privilegiando o diálogo entre textos. A pesquisa histórica de Georges Duby, dentre outros pesquisadores que se propuseram a compreender a sociedade medieval, permite a percepção da cultura medieva, personalizada nas produções poético-musicais, sem o falso manto de pureza e perfeição defendido por uma interpretação ingênua, desprendida da realidade da Idade Média, principalmente em relação às mulheres, destacadas no gênero das cantigas de

---

melhor compreensão da produção artística do período, que envolve basicamente a oralidade. As ideias de Zumthor permearão toda a dissertação.

[3] FERREIRA, Manuel Pedro. *O Som de Martin Codax.* Lisboa: Unisys – Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1986.

[4] Picchio, em 1979, publica *A Lição do Texto – Filologia e Literatura – Idade Média*, em que, além de ampliar o campo de pesquisa da Idade Média, faz importantes observações sobre o método filológico de edição dos textos arcaicos.

amigo. A historiografia atua junto com a literatura na busca de respostas pertinentes a uma produção ficcional, entendida no contexto de uma medievalidade concreta e não idealizada.

O tema do resgate da medievalidade será abordado pela *Estética da Recepção*, teorizada por Hans Robert Jauss. De acordo com essa linha de pensamento, todo texto pode ser renovado desde que desperte a consciência receptora do leitor crítico. Para Jauss, a atividade artística deve conter três elementos essenciais: produção, recepção e comunicação, sendo essa tríade o eixo central a ser considerado. A experiência estética não é uma mera busca de significado a ser interpretado e compreendido, nem como uma simples reprodução da intenção do autor, tarefa difícil de ser concretizada nos textos medievais. A *Estética da Recepção* concretiza-se quando ocorre a sintonia entre a obra e o efeito estético que esta produz no leitor:

> A experiência estética não se inicia pela compreensão e interpretação do significado de uma obra; menos ainda, pela reconstrução da intenção de seu autor. A experiência primária de uma obra de arte realiza-se na sintonia com (*Einstellung* auf) seu efeito estético, i.e., na compreensão fruidora e na fruição compreensiva. Uma interpretação que ignorasse esta experiência estética primeira seria própria da presunção do filólogo que cultivasse o engano de supor que o texto fora feito, não para o leitor, mas sim, especialmente para ser interpretado (1979, p.46).

Através da hermenêutica literária, é necessário perceber os dois modos de recepção de um texto. Na primeira situação, o enfoque é direcionado à relação entre texto e leitor contemporâneo, percebendo como se concretiza o efeito e o significado de uma determinada obra em um momento distinto da sua criação. Por esta recepção, é reconstruída a historicidade de um tempo passado, possível de ser ressignificado em outros momentos por leitores diversos. Tal consideração procura estabelecer, na formação do juízo estético, a partir do efeito e recepção produzidos, uma comparação entre o efeito atual de uma obra de arte e a sua historicidade (Jauss, 1979, p.46).

Analisar tal assunto, portanto, segundo esta abordagem, consiste em perceber as provas de contato que há entre a literatura medieval e a poesia do século XX, enfocando as cantigas de Codax e a produção poética de Mário de Andrade[5]. O poeta modernista brasileiro

[5] A ideia que originou o desenvolvimento do tema desta dissertação surgiu a partir de uma nota, presente no livro *Sá de Miranda um poeta no Século XX*, de Marcia Arruda Franco. A nota 11 refere-se à carta de Mário de Andrade enviada a Álvaro Lins, confessando a gênese do livro *Lira Paulistana*, como uma recepção criativa das cantigas do jogral galego Martim Codax (FRANCO, Marcia Arruda. *Sá de Miranda um poeta no Século XX*. Braga: Angelus Novus, 2001, p.140). A metodologia de releitura do passado, a partir das provas de contato

não apenas reinventou as técnicas paralelísticas do trovador galego, atualizando-as para a temática urbana de São Paulo na década de 40, como também soube partilhar outros valores da cultura medieval em sua própria realidade, resultando no livro *Lira Paulistana.*

O trovadorismo marca, acima de tudo, a presença da poesia oral vocalizada, tendo a voz uma forte função na comunicação ou no seu modo de circulação em vias do espetáculo[6]. Zumthor (1993) privilegia os valores da voz atuantes na significância do texto e, por meio de seus estudos, a abordagem da vocalidade[7] como característica essencial do trovadorismo. Na poesia vocal ou oral, o ouvinte assim como o trovador e as circunstâncias espetaculares pertencem a um único movimento poético denominado por Zumthor como *performance*[8]. Por meio da vocalidade, a *performance* estabelece uma relação dialógica entre o texto e o seu receptor.

A recepção de um texto se produz, então, ou na *performance* ou na leitura por meio de variados registros editoriais assim como pelas publicações. Através dos sentidos produzidos pela *performance*, o leitor não apenas recebe informações, mas as transforma, realizando o não-dito no texto apenas lido. Para Iser (1999, p.10), a leitura define-se, ao mesmo tempo, como absorção e criação, processo de trocas dinâmicas que constituem a obra na consciência do leitor. A maneira como o texto poético é constituído na mente do leitor irá influenciar a recepção realizada.

O primeiro capítulo investiga a edição e a recepção crítica das cantigas. Inicialmente, é repensada a forma como os filólogos veem o trovadorismo para, em seguida, conhecer a singularidade de cada edição, interpretando os textos diante de diferentes perspectivas filológicas. O próximo caminho será conhecer as recepções críticas feitas a partir de uma obra editada. O crítico, mesmo optando por seguir determinada edição, é livre para fazer considerações e observações pertinentes ao texto e que possibilitem novas interpretações. Acrescenta-se, também, uma percepção aprofundada, a partir dos estudos de Antonio Resende de Oliveira, sobre a formação e organização dos cancioneiros. A abordagem histórica novamente se faz atuante a fim de facilitar a compreensão desse período, associando literatura e contexto histórico.

---

presente, também teve a sua inspiração neste livro, que examina a recepção critica e criativa de Sá de Miranda no século XX, no Brasil e em Portugal.

[6] Espetáculo, na concepção de Zumthor, é tudo que envolve a concretização da prática vocal, a aplicação prática da mensagem poética.

[7] Vocalidade é a historicidade de uma voz, seu uso (ZUMTHOR, 1993, p. 21).

[8] *Performance* é a materialização de uma mensagem poética por meio da voz humana e daquilo que a acompanha, o gesto, ou mesmo totalidade dos movimentos corporais. Essa prática era comum na Idade Média.

O último tópico do primeiro capítulo aborda a musicalidade das cantigas medievais, através do estudo crítico e musical de Ferreira. Este item abrange tanto preceitos básicos da música medieval, para que se possa compreender a notação das cantigas, como também auxilia o esclarecimento de pontos duvidosos nas edições das cantigas de Codax. A análise crítica é renovada pela contribuição do aparato musical, sendo reconhecida pelo filólogo brasileiro Celso Cunha que, no prefácio do livro de Manuel Pedro Ferreira, *O Som de Martin Codax* (1986), repensa algumas escolhas em sua edição de 1956[9]. Tal atitude confirma a importância da renovação assumida não apenas na recepção poética criativa como também na análise crítica, poético-musical e na própria filosofia editorial e perspectiva filológica.

No capítulo dois, o enfoque é voltado ao século XX, procurando compreender o resgate do trovadorismo por poetas modernos. Conhecer os anseios da modernidade, neste momento, é essencial para diagnosticar as razões que levaram à recuperação do passado. A recepção criativa varia de acordo com o momento histórico em que é recebida, admitindo uma diversidade de interpretações. A linha teórica para compreender essa recuperação, no século XX, será permeada tanto pela *Estética da Recepção*, de Hans Robert Jauss, cujo foco é o leitor e a sua atuação na historicidade do texto, como também pela *Teoria do Efeito*, de Wolfgang Iser, em que é possível compreender de que forma ocorre a interação entre o texto e o leitor.

A releitura da tradição medieval, no século XX, foi muito ampla, abarcando culturas distintas (hispano-americana, galega, portuguesa, brasileira, norte-americana, inglesa, etc.) e percorrendo todo o século, das primeiras décadas à contemporaneidade. O trovadorismo passou a ser visto como uma "novidade redescoberta", sendo renovado por diversos poetas, dentre eles Ezra Pound e Eliot, que conseguiram mostrar essa recuperação não sob a idealização do Romantismo, mas em uma perspectiva criativa e inovadora, seguida por diversos poetas e em momentos distintos.

A forma de abordagem literária não foi o único objeto de transformação ocorrente no século XX. João Cabral de Melo Neto, em *Poesia e Composição*[10], discute os rumos tomados pela poesia a partir da geração de 45. O fazer poético, em decorrência das modificações trazidas pela modernidade, também precisou ser repensado para que fosse possível compreender a evolução artística do meio do século à contemporaneidade.

---

[9] CUNHA, Celso. *O Cancioneiro de Martim Codax.* Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1956.

[10] MELO NETO, João Cabral de. *Poesia e Composição.* 3ª ed. Coimbra: Angelus Novus, 2003. Este texto foi apresentado em 1952 em uma conferência na Biblioteca Municipal Mário de Andrade. A primeira edição é de 1956.

Diante de tais alterações, o conceito de poesia e, consequentemente, o seu processo de composição precisavam ser redefinidos. Neste texto, João Cabral de Melo Neto observa a diferença entre a escrita como fruto da inspiração e a escrita como resultado do trabalho poético. As duas formas de composição podem ser observadas na produção artística do século XX, contudo será possível perceber que a mudança de perspectiva do artista moderno sobre o modo de se consolidar a atividade poética também fará parte de um processo de modernização. Os parâmetros de criação utilizados no século passado serão renovados por uma nova visão de produção artística que no decorrer do século XX se tornará mais presente, acentuando-se a partir da década de 50.

O resgate da tradição galego-portuguesa, no século XX, deixou vários e valiosos testemunhos na literatura brasileira. Manuel Bandeira encontra-se entre os poetas que, de alguma forma, permitiu o retorno e renovação de técnicas e temática medieval à poesia moderna. No segundo capítulo, após reconhecer os anseios do modernismo brasileiro que possibilitam a recuperação do passado na construção de uma poética representativa para o século XX, será analisado o poema *Cossante* de Manuel Bandeira, observando as provas de contato entre Idade Média e modernidade.

O terceiro capítulo é dedicado à análise de poemas construídos a partir do diálogo com o texto medieval, renovando as cantigas codacianas. Duda Machado, representante da poesia brasileira e Adília Lopes, poeta portuguesa, retomaram, na contemporaneidade, algo que precisava ser ressignificado nas cantigas de Vigo. Destaque maior, entretanto, será dado ao trabalho desenvolvido por Mário de Andrade. O modernista brasileiro atuou em diversas áreas de estudo, desenvolvendo, inclusive, pesquisas relacionadas à música e ao folclore, temas que se aproximam bastante do cenário medieval. A possibilidade de compreensão do diálogo entre o medievalismo e a poética moderna de Mário de Andrade, decorrerá, inclusive, dos testemunhos do próprio autor: cartas, registros bibliográficos, anotações às margens das suas leituras e, principalmente, pela análise de seus poemas.

Após breve estudo sobre a trajetória marioandradina, desde seu primeiro livro modernista, *Paulicéia desvairada,* o olhar direciona-se ao foco central do trabalho: a recepção criativa das cantigas de Codax pela *Lira Paulistana.* Mário de Andrade, mesmo não realizando a referência direta a Codax em todos os poemas, demonstra uma aproximação muito peculiar com as cantigas medievais. A sua recepção ultrapassa o resgate das técnicas do trovadorismo galego-português, alcançando um diálogo que envolve o elemento chave das duas poéticas: a musicalidade.

Serão analisados onze poemas presentes na *Lira Paulistana*, procurando reconhecer a forma de diálogo estabelecida entre a poética medieval e a poesia moderna. Apesar de o foco deste diálogo ser as cantigas de Martim Codax, não são em todos os poemas que Andrade explicita essa recuperação, todavia é possível observar que tal aproximação ultrapassa os limites da série codaciana, relendo e reinventando os aspectos peculiares da produção poético-musical da Idade Média.

Mário de Andrade, assim como os demais poetas referenciados, continua a ser modernista ou novecentista, mesmo resgatando técnicas e valores presentes na Idade Média. Aquilo que os aproxima de um período tão distante não é um interesse vão de copiar o passado, mas uma necessidade de dialogar com ele. Algo que já foi dito ou realizado precisa ser recuperado em um novo contexto, concretizando-se em meio a uma atualização criativa.

O estudo do trovadorismo medieval merece ênfase não apenas pela análise textual que pode ser feita das cantigas, mas principalmente por enfocar um momento fecundador para a história da literatura ocidental e luso-brasileira, trazendo temas e estruturas poéticas amplamente cultivadas nos séculos posteriores. A literatura renova-se ao permitir que um texto possa ser reconfigurado em outro momento, assumindo uma nova perspectiva, em que presente e passado tornam-se a base do diálogo intertextual existente na recepção do leitor criativo.

Capítulo 1- Releitura crítica do passado medieval no século XX

1.1. Trovadorismo e filologia

A sociedade medieva ocidental adquire uma nova conotação com o aparecimento dos primeiros sinais da poética trovadoresca. Os séculos VIII a XI marcaram um momento de cristalização das línguas e esse processo de maturação dos idiomas juntamente com o fortalecimento da escrita e do livro irão representar uma revolução comercial, que, para Zumthor, foi tão significativa quanto a Revolução Industrial ocorrida entre os séculos XVIII a XX A poesia medieval atua ativamente nesse estágio de evolução linguística, os versos, neste período, são a maior produção textual e, em menor proporção, aparece o grupo de textos mais formais, jurídicos, expressos em um nível fraseológico que surgiu a partir do século XII (ZUMTHOR, 1972). Américo Diogo, ao analisar tal crescente racionalidade, que foi ganhando espaço na sociedade medieval, escreve (1998, p.XLI):

> A lírica trovadoresca é uma parte característica no processo de modernização global (ou seja: da racionalização) que afeta a sociedade medieva, sobretudo a partir do século XI – e que afeta a classe nobre, segundo formas muito específicas. Genericamente falando, aumenta a produtividade do trabalho, amoeda-se a economia, secularizam-se normas e valores, vai-se centralizando o poder, cresce a literatura [...]

As cantigas, manifestação cultural marcada pela oralidade, estão vinculadas à tal condição de transmissão "em movência". A partir do século XII e principalmente no século XIII, esta característica vai progressivamente acabando, a escrita faz-se cada vez mais presente e as formas poéticas, segundo Zumthor, são marcadas por uma hereditariedade que acompanhará a poesia até aproximadamente o século XV, quando muitas passam ser a recriação daquilo que já foi feito. "*Un texte se fait dans le temps.Il s'écrit dans l'espace (...)*[11]*"*(ZUMTHOR, 1972, p.38). Para Antonio Resende de Oliveira (1994, p.13), na construção dos cancioneiros, "a preservação das cantigas, através da escrita, surge associada à consciência do provável esquecimento ou desaparecimento das mesmas". A recolha dos textos medievais nos cancioneiros representa o caminho que nos permite aproximar não apenas da prática poética como também dos costumes e temas abordados pelos trovadores e jograis da época. Zumthor considera um privilégio o acesso ao estudo da poética medieval,

[11] Tradução: Um texto se faz no tempo. Ele se escreve no espaço [...].

pois ela representa um exemplo de documento histórico e traz elementos poéticos que permaneceram no repertório criativo ocidental, sobretudo por meio de uma releitura feita na modernidade, que questiona a leitura romântica de Idade Média, preponderante no século XIX.

O trovadorismo galego-português, segundo Diogo, não pode ser considerado uma literatura totalmente nacional, pois foi fruto da criação poética de "indivíduos provenientes de várias nacionalidades" (1998, p.X), contemplando a participação de leoneses, aragoneses, castelhanos, galegos. Tal produção, além de abranger uma participação autoral diversificada, aparece escrita sob a norma culta da língua galego-portuguesa, o que era estrito a pouquíssimos falantes, principalmente àqueles, como muitos dos poetas, que não participavam ativamente dessa cultura. As produções poéticas originais foram normalizadas, ainda no período medieval, através da reescrita dos textos originais, seguindo normas da linguagem a fim de se alcançar padrões de qualidade que as pudessem classificar como distintas.[12]

As construções poéticas desse período apresentam características importantes que foram convencionadas nos séculos pertinentes ao movimento do trovadorismo, representando assim um código poético próprio dos séculos XII a XIV. Diante do formalismo presente na poética trovadoresca, destacam-se alguns trovadores e jograis que se utilizam das regras de composição para deixar-nos uma poética fortemente caracterizada. Conforme Correia (1978, p.38) "quanto mais diferenciado for o estilo que caracteriza o surto poético, mais se acentuará o seu convencionalismo." Dentre os trovadores que seguem esse parâmetro, destaca-se o jogral Martim Codax, cuja obra foi objeto de fortuna musical, crítica e criativa.

O jogral, de origem provavelmente galega, foi um dos que mais apresentou edições críticas de seus textos, pois nem todos os trovadores tiveram esse mérito de serem analisados individualmente[13]. Os Cancioneiros são recolhas coletivas e não individuais, embora sejam fruto de "colagem" de cancioneiros menores: jograis, clérigos, magnates, reis, etc. Entretanto, essa forma de organização coletiva presente nos cancioneiros não impossibilita que os atuais filólogos dispensem uma atenção especial a determinado trovador ou jogral, pois é preciso valorizar a singularidade inserida nesse conjunto.

---

[12] DIOGO, 2008, p. XLVIII. Um exemplo dessa normalização ocorrente é a linguagem que apresenta as sete cantigas de Codax no Pergaminho de Vindel, por vezes muito mais recente do que a versão apresentada pelos Cancioneiros italianos ulteriores ao pergaminho.

[13] Alguns nomes podem ser destacados como Pero Meogo, João Airas, Joam Garcia de Guilhade, Airas Nunes (...) além de Joan Zorro e Paay Gomez Charinho, ambos editados por Cunha.

Picchio, ao refletir sobre a postura de um filólogo, observa que, por muito tempo, o cancioneiro foi visto de forma global, indivisível, sem atentar-se para o fato de que, nesse globo, há uma diversidade que merece ser explorada. A filóloga não deprecia, mas critica o modo de ver o trovadorismo por alguns críticos que se esquecem do valor cultural representativo da Idade Média. Muitas edições apresentam análises voltadas para o aspecto formal, desde a transcrição à modernização da grafia, esquecendo-se, muitas vezes, de analisar os aspectos constituintes da mentalidade cultural, fundamental, inclusive, para o sentido explorado no texto; limitando o comentário a sugestões de soluções filológicas ou a referências a fatos históricos (PICCHIO, 1979, p.245).

Tal posicionamento tinha sido, anteriormente, defendido por Cunha ao avaliar que, em relação à análise de um texto poético, ainda havia muito o que ser repensado: muitas edições são denominadas críticas, mas não cumprem tal função. O filólogo também escreve: "Nesse terreno, tudo – ou quase tudo – está por fazer; e o pouco que já foi feito precisa ser, em grande parte, refeito" (1956, p.36).

Zumthor adverte que a produção poético-musical deste período é vista, muitas vezes, pelo leitor como um "corpo estrangeiro", já que o seu tempo está muito distante do nosso; mas é preciso perceber as inúmeras linhas verticais que partem dessa linha horizontal, representada pela temporalidade. Para ele, uma leitura verdadeira ocorre quando um leitor de nosso tempo aproxima a sua própria cultura da obra que lê. Desta forma, é possível perceber o cruzamento de ideias entre a percepção de leitura poética defendida por Zumthor e a concepção de recepção criativa, teorizada por Jauss. Ambos os estudiosos concebem que a aproximação entre períodos distintos só é pertinente se este diálogo for significativo, despertando novas leituras. Mikhail Bakhtin (1992, p.364), complementando esta visão aproximativa entre presente e passado, considera que a temporalidade de uma obra é muito ampla, o que possibilita a expansão de novos significados. Para ele, uma obra só existirá fora de sua contemporaneidade se for muito bem embasada pelas marcas do passado.

Ainda recorrendo às reflexões de Zumthor, acrescenta-se que a interpretação de um texto antigo deve garantir a liberdade ao leitor, sem deixar, no entanto, o editor de ressaltar as considerações que serão importantes para que essa leitura crítica seja realizada. É necessário valorizar muito mais a reflexão do que regras e metodologias engessadas em um molde nem sempre passível a todos os textos.

A temporalidade medieval distancia-se de nossa época no ato de execução da leitura ou da audição do texto, pois, quanto às idéias, existe uma temporalidade que se reatualiza a cada recepção ou leitura. Ao filólogo atual, cabe o papel de refletir sobre a atividade poética

do jogral-galego, não analisando puramente o texto, com os olhos de um período longínquo e diferente, mas entrando em sintonia com aquilo que parece atribuir-lhe sentido, condicionando a sua existência enquanto produção cultural de seu tempo.

1.1.1. Códices e descoberta do Pergaminho de Vindel

A oportunidade que hoje temos de estudar a poesia da Idade Média só ocorre pela preservação dos textos através da escrita. Neste período literário, a circulação principal era feita pela transmissão oral, mas as composições a serem apresentadas eram escritas pelos trovadores ou jograis. A maior parte dessas composições foram preservadas em dois volumosos cancioneiros: Cancioneiro da Biblioteca Vaticana e Cancioneiro da Biblioteca Nacional[14], ambos copiados na Itália na primeira metade do século XVI, mas que só passaram a ser discutidos por filólogos e eruditos no século XIX quando foram redescobertas. As cantigas de Martim Codax também se encontram nesses dois cancioneiros, que poucas diferenças apresentam em sua edição e obedecem à mesma sequência de cantigas, denotando discordâncias quanto a alguns aspectos formais, mas também a existência de uma fonte comum.

Em 1914, é descoberta uma nova cópia medieval das sete cantigas com as respectivas notações musicais, excetuando apenas uma. Essa série de cantigas adquire maior representatividade, despertando o interesse dos estudiosos em realizar novas pesquisas, abrindo espaço para o início de uma investigação pioneira. As cantigas de Codax passam a trazer algo inédito à literatura galego-portuguesa: a herança de uma produção não apenas poética como também musical.

O rótulo contendo as cantigas codacianas foi descoberto pelo antiquário madrilenho Pedro Vindel em uma folha, classificada por ele como rolo membranáceo, utilizada como capa de um códice trecentista; o rótulo passou a ser conhecido como Pergaminho de Vindel[15]. Em 1915, Pedro Vindel publicou uma edição de poucos exemplares com a reprodução fotográfica do manuscrito[16], apenas a cantiga VI não apresenta a notação musical que

[14] Vide ANEXOS A e B. A lição fac-similada dos manuscritos foram retiradas da Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, disponível em : <http:// www.cervantesvirtual.com/>. Acesso em 15 out. 2009.
[15] Vide ANEXO C. FERREIRA, Manuel Pedro. *O Som de Martin Codax.* Lisboa: Unisys – Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1986.
[16] Segundo Ferreira, esta edição limitou-se a dez exemplares. "Continha dois tipos de fac-símiles: uma reprodução integral, à escala original, do pergaminho, numa folha desdobrável, mas em tinta ocre, pouco

acompanha a primeira estrofe das cantigas. A partir desta descoberta, alteram-se os rumos de estudo para os textos de Codax, pois dúvidas presentes nos cancioneiros passam a ser melhor esclarecidas e a obra do jogral viguês ganha considerável espaço entre os estudiosos.

Era comum, no medievo, as cantigas serem copiadas ou mandadas copiar pelos autores em rótulos para serem oferecidas a pessoas variadas: amigos, apreciadores ou a alguma dama a que se quisesse impressionar. Nessas situações, as cópias eram realizadas com maior cuidado, contudo, em outras, isto ocorria de forma mais grosseira para serem entregues a jograis. No caso específico desta folha, provavelmente, por seu tamanho e cuidado na escrita, seria destinado à biblioteca de um colecionador (OLIVEIRA, 1994, p.216). Para Tavani, assim como para Vieira, foi, possivelmente, desta forma, que a poesia portuguesa passou a circular na época de sua produção (TAVANI, 1998, p.121; VIEIRA, 1987, p.11).

As primeiras observações valiosas feitas sobre particularidades do Pergaminho foram publicadas em 1915 na *Revista de Filologia Española* por Carolina Michaëlis. A filóloga escreveu o artigo "*A propósito de Martim Codax e das suas cantigas de amor"* apresentando observações relevantes para a reconstituição crítica dos textos e considerações para o esclarecimento de pontos duvidosos. São discutidas as diferenças que ocorrem na 7ª cantiga "Não é somente pela falta de maiúsculas, é também pela pauta mais espaçada, e o traçado menos cuidadoso que ela se destaca das outras seis canções" (MICHAËLIS, 1915, apud FERREIRA, 1986, p.63). Tal observação fez com que a filóloga apresentasse a possibilidade de a última cantiga ter sido acrescentada posteriormente às outras, seja por outra mão ou pelo próprio Codax.

As publicações sobre o códice trecentista que ocorreram entre o período de 1915 até a década de 80 utilizaram a edição proposta pelo antiquário madrilenho, já que o original de Vindel permaneceu de acesso restrito até 1977, ano em que foi inserido na Pierpont Morgan Library, em Nova Iorque.[17] O primeiro a realizar um estudo do original de Vindel, após sua entrada na biblioteca nova iorquina, foi o espanhol Ismael Fernandéz de la Cuesta, que, além de propagar o local em que se encontrava o original de Vindel, forneceu subsídios para a concretização de novas pesquisas. O crítico e também musicólogo Manuel Pedro Ferreira, um dos que recorreu ao trabalho de Fernandéz, deslocou-se à Nova Iorque, a fim de realizar um

---

contrastante, e por isso de difícil leitura; e fotogravuras de cada cantiga, a tinta negra, mas de qualidade desigual e, para mais, arbitrariamente retocadas" (Ferreira, 1986, p.61).

[17] Em 1918, Pedro Vindel vende o exemplar contendo as sete cantigas codacianas e as suas respectivas notações musicais ao espanhol Rafael Mitjana que pretendia realizar um estudo musical das cantigas. Entretanto, com a sua morte, em 1921, além do projeto não ser concretizado, o manuscrito permaneceu por décadas na biblioteca pessoal do musicólogo até ser vendido pelos herdeiros ao bibliófilo Otto Hass, que, por intermédio de um amigo, o vendeu, em 1977, à biblioteca nova iorquina.

estudo detalhado do material, estabelecendo comparações entre as cantigas e analisando minuciosamente seu conteúdo musical.

Cunha, concordando com Oviedo y Arce, conclui que o manuscrito aproxima-se de 1300. Ferreira é mais preciso, ao apontar uma data aproximada entre 1250 a 1350, alegando não apenas as semelhanças entre a grafia como também as características paleográficas que se aproximam do *Cancioneiro da Ajuda* e das *Cantigas de Santa Maria*[18]. Já a origem geográfica do Pergaminho não é possível de ser determinada com clareza, por conta de algumas particularidades ortográficas que apresenta, pode ser oriundo de Portugal, da Galiza, de Leão ou de Castela. Ferreira assim explica tais diferenças:

> [...] o uso dos dígrafos *ll* e *nn* para simbolizar o *l* e *n* palatais, não é característica, no último terço do século XIII, de nenhuma área específica da Península. A reforma ortográfica ocorrida na Chancelaria portuguesa 1265-75, introduzindo os dígrafos *lh* e *nh* em vez de *ll* e *nn*, não se generalizou entre os escreventes portugueses senão de forma progressiva [...] (FERREIRA, 1986,p.73).

O Pergaminho não deve ser considerado o original de Codax, mas sim uma cópia direta dele, apresentando alguns erros e lacunas comuns nos apógrafos deixados pelos amanuenses, inclusive por danos materiais como destruição de parte da folha e esmaecimento da tinta. Entretanto, Ferreira constata que, entre o período em que foi fotografado pela primeira vez até a data em que foi inserido na Pierpont Morgan Library, o material foi restaurado nas principais lacunas e alguns orifícios, objetivando, o restaurador, disfarçar as intervenções ao colorir os remendos realizados, o que o danificou.

A classificação, tão difundida pelos medievalistas do Pergaminho como um "rolo", é contestada por Ferreira devido à inexatidão das medidas tanto da altura quanto da largura. Da mesma forma, a ausência de perfuração central não permite que o descrevam como parte de algum cancioneiro, devendo ser, portanto, uma folha volante que, apesar de apresentar uma distinta classificação, assume uma função similar à de um rolo.

Diferenças na cor da tinta, no tipo de notação musical, na largura e no traço das notas permitem a conclusão de que as sete cantigas e seus respectivos apontamentos musicais não foram escritos em um mesmo período e por um único apontador e que realmente a sétima

---

[18] Alfonso X, el Sábio. *Cantigas de Santa Maria.* (Edição , introdução e notas de Walter Mettmann). Madrid: Castalia, 1986-1989. O *Cancioneiro da Ajuda*, que traz apenas cantigas de amor, cuja produção também corresponde à corte de Alfonso X, o Sábio, foi editado criticamente, pela primeira vez, por Carolina Michaëlis de Vasconcelo, em 1904, pela editora Niemeyer.

cantiga, como já havia observado Michaelis[19], foi acrescida posteriormente às demais. Ferreira apresenta três fases na constituição desse cancioneiro musical: a primeira, em que foram escritos os textos das cantigas I a VI e as respectivas iniciais além da rubrica atributiva; a segunda, marcada pelo apontamento da música das cantigas I, IV e V e pelo acréscimo da cantiga VII e a última fase, em que foi apontada a música das cantigas II e III. O musicólogo também observa que não foi objeto de preocupação nem para o primeiro nem para o segundo apontador a notação da cantiga VI. Para ele, a falta de notação musical da sexta cantiga indica que ela foi retirada em algum momento de circulação.

Em relação aos três códices, pode-se apresentar, como semelhança, o fato de ser mantida a sequência em que se apresentam as cantigas, todavia algumas diferenças são demarcadas. A maior parte dos estudos das cantigas codacianas preconizou uma prática lachmanniana[20] e, a partir de Celso Cunha (1956), incluindo as edições de Spaggiari (1980, 2004), é possível perceber a aplicação de um neolachmannismo que, reconhecendo o valor das variantes-formais, procura reconstituir o texto original. A prática da ecdótica tradicional, com o intuito de reconhecer a origem do texto genuíno, realiza um estudo minucioso de comparação entre os três manuscritos, verificando a métrica, grafia, pontuação, mediante critérios rigorosos do neolachmannismo, mas sem reconstruir a complexidade dos textos em movência.

Em contrapartida, há a poética da movência de Paul Zumthor, reconhecendo que não é possível alcançar a reconstituição de um texto genuíno, principalmente oriundo do período medieval, em razão de uma prática de tradição oral, característica nesse momento histórico. Para Zumthor, uma cultura que valorizava a vocalidade, consequentemente, possibilitava a produção de cronovariantes, através da *performance* e da movência. A busca pela gênese do texto e a aproximação com as "reais intenções autorais", constituem questões inadequadas do método neolachmanniano, que desconsidera a realidade do período, de forma, muitas vezes, impossível, para não dizer anacrônica.

Se por um lado, a crítica literária sai em busca de certezas, como ocorre no método neolachmanniano; outras teorias literárias direcionam suas pesquisas à instabilidade do texto

[19] As considerações sobre a possível posteridade da sétima cantiga, observadas por Michaëlis não são as mesmas de Ferreira. O musicólogo atém-se principalmente aos detalhes da notação musical, já que tem a oportunidade de realizar um estudo aprofundado sobre esta e as outras cinco notações de Martim Codax, enquanto Michaëlis, conforme citação na página 19, destaca as diferenças quanto à escrita da cantiga.

[20] No século XIX, o alemão Karl Lachmann (1793-1851) elabora um método de edição científico visando alcançar, através de rigorosos critérios de análise, a reconstituição objetiva do original perdido. Após as críticas de alguns estudiosos como os franceses Joseph Bédier e Dom Henri Quentin, além da intervenção do filólogo italiano Giorgio Pasquali, abrem-se novas perspectivas para a aplicação de um método menos rígido do que o lachmannianismo, denominado neolachmannianismo, que teve início entre as décadas de 1930 e 1940 na Itália.

como foco central de análise. O filólogo, ao reconhecer a movência como inerente à circulação do texto oral, constata ser impossível resgatar um texto original, percebendo, na produção poética medieval, uma diversidade de produtos que não objetivam a unicidade do texto. Ao contrário, o novo-filólogo privilegia tais transformações e recriações, presentes nas variantes, como parte de uma produção poética movente, concretizada em cada *performance* e em cada reprodução manuscrita do texto, que nada mais são do que um processo de leitura e releitura.

1. 1. 2. Formação e organização dos Cancioneiros

A sociedade medieval desenvolveu-se em um meio marcado principalmente por conflitos nobiliárquicos. António Resende de Oliveira, ao compreender a evolução do imaginário trovadoresco, seguindo uma linha histórica[21], destaca que a compreensão romântica que se tem do trovador se desfaz no momento em que se conhece uma literatura estritamente ligada à realidade cultural do período (2001, p.30).

A maior parte dos trovadores do movimento proveio de segundogênitos. Com o intuito de preservar o poder senhorial alcançado pelas famílias nobres, a herança e o tradicional sobrenome era diretamente reservado apenas ao filho primogênito, excluindo-se os filhos segundos, bastardos e as mulheres. A diferença social que se produzia dentro do meio familiar permitiu a existência de duas classes: uma nobreza real e uma nobreza secundária. Estes jovens, por serem excluídos, perdiam o direito de realizar um bom casamento e pretender uma vida similar à dos irmãos primogênitos, já que o casamento só seria destinado a homens que obtivessem a mesma condição nobre de seus ascendentes.

Neste contexto, desenvolve-se, então, a temática amorosa da cantiga de amor. A mulher, tão idolatrada pelo homem trovador, representava muito mais que um amor sincero e apaixonado, mas a possibilidade de ascensão social do jovem vassalo que com ela viesse a se casar. Tal perspectiva pode ser justificada pelo crescente número de raptos que se concretizou

[21] Alguns estudiosos dedicaram-se à compreensão do imaginário trovadoresco, elaborando teses que privilegiam a contextualização histórica desse panorama. Podem-se destacar os estudos de Georges Duby, José Matoso e Antonio Resende de Oliveira. Oliveira realizou uma importante pesquisa para a elaboração de sua tese de doutorado em História, concluída em 1992 e publicada em 1994 sob o título *Depois do Espectáculo Trovadoresco,* em que analisa todo o processo de formação e organização dos cancioneiros medievais galego-portugueses.

neste período e que foi registrado no livro de linhagens, entre os finais do século XII e meados do século XIII.[22]

Segundo Oliveira, a canção trovadoresca foi um meio de se conter a fúria desses jovens marginalizados, que, na temática feudal da cantiga de amor, identificavam suas próprias angústias e muitas vezes conseguiam extravasá-las através das cantigas satíricas, pelo ritmo poético-musical e, até mesmo, pelos risos que provocavam a sua *performance*:

> Através da sua arte, o trovador elevava-se deste modo a uma posição superior, apesar de o seu permanente estado de sofrimento amoroso deixar entender que a inacessibilidade da mulher se manteve. No entanto, o mecanismo de compensação instaurado por esta prática cultural permitiu-lhes, e àqueles de que se constituía como porta-voz, sublimar o seu estatuto social presente através de uma adoração quase religiosa por uma mulher difícil de alcançar (OLIVEIRA, 2001, p.33).

O período de 1220 a 1240 foi marcado pela implantação da poesia trovadoresca, em língua galego-portuguesa, por membros da segunda nobreza juntamente com algumas cortes senhoriais. O momento registra um grande número de cantigas de amor, o desenvolvimento da temática amorosa da cantiga de amigo e a crescente exploração do gênero satírico.

Posteriormente, entre 1240 a 1300, os deslocamentos geográficos devido à Reconquista ampliam tanto os tipos de compositores como os de composições. Cresce o número de jograis que, ligados aos círculos cortesãos, adquirem experiência escrita e autonomia para compor as suas canções, além da participação dos clérigos e magnates. A cantiga de amor perde a sua força entre os compositores, em sua maioria jograis, que não se identificavam com a temática erótica, servil e sofredora característica do eu-masculino, em virtude da mulher inalcançável, segundo a hipótese de Oliveira.

Foi um período de significativo crescimento para os outros gêneros, inclusive para a cantiga de amigo, mais próxima da realidade e, ao mesmo tempo, criada a partir de uma base idealizante, em que homem e mulher passavam a ter acesso a ações que antes lhes eram negadas. O homem deixa de assumir o papel de submissão à mulher e passa a ser o centro das angústias femininas, e a mulher, apesar de demarcar uma postura submissa ao amor do amigo ausente, adquire um ponto de vista poético, que ficcionalmente expressa as suas emoções.[23]

---

[22] Resende de Oliveira aponta o registro, no livro de linhagens, de 25 raptos ocorridos nesse período em que a condição social do raptor e da raptada pouco se diferem, a maior parte formada por membros da pequena nobreza, sendo que alguns conseguiram elevar-se socialmente. (Resende de Oliveira, 2001, p.29.)

[23] É importante ressaltar que o "direito" de expressão que é dado à mulher, na verdade é ditado por uma voz masculina que escreve as canções. No período medieval, a mulher não tinha o direito à fala, o máximo que se

Oliveira assim define o impacto deste gênero no período: “O gênero cantar de amigo contém em si, pois, as sementes de uma funda contestação, de uma autêntica revolta contra uma ordem social cujas imposições nem sempre se mostravam fáceis de aceitar [...]” (2001, p.109).

O declínio do movimento é registrado a partir do século XIV, quando a produção restringe-se ao espaço português, diminuindo significativamente o número de cantigas e a crescente introdução da historiografia e do romance cortês. O receio de as cantigas serem esquecidas leva à necessidade de uma organização que preservasse essas produções poético-musicais em um grande cancioneiro.

Devido ao alto grau de elaboração formal em que era constituído o canto cortês, Oliveira afirma que a escrita já se fazia presente no momento em que as cantigas eram compostas. Entretanto, o primeiro cancioneiro coletivo, confeccionado na Península, desenvolveu-se na primeira metade do século XIII, sendo caracterizado como Cancioneiro de Cavaleiros, formado apenas por trovadores que, mesmo ligados a importantes linhagens de procedências distintas, passaram pela corte de D. Afonso X. As diversas composições presentes nesse cancioneiro foram divididas pelos três gêneros poético-musicais: cantigas de amor, cantigas de amigo e cantigas de escárnio e de maldizer.

No período medieval, o texto não era associado à noção de propriedade e como a individualidade do autor era pouco acessível, ocorria a divisão por suas características de forma coletiva, em categorias sociológicas (ZUMTHOR, 1972, p.67). Outras organizações coletivas que também ocorreram, entre a segunda metade do século XIII e início do século XIV, contemplam a classe aristocrática, formada por trovadores majoritariamente portugueses, o grupo de reis e magnates, de clérigos e, por fim, a reunião dos jograis galegos. Martim Codax, pelas características da série de suas cantigas referentes a Vigo, apresenta naturalidade galega possivelmente do Sul da Galiza. Pouco se sabe acerca de sua vida, mas é continuamente caracterizado como jogral, sendo enquadrado no cancioneiro de jograis galegos. Além dessa formação coletiva, ocorre ainda a organização de cancioneiros individuais, como o de Estevão da Guarda, D. Dinis e João Airas de Santiago.

Segundo Oliveira (2004), a transmissão manuscrita das cantigas medievais ocorreu em dois momentos. Primeiramente, estes textos foram organizados cronologicamente e divididos por três seções referentes aos gêneros poético-musicais e de acordo com a classe social dos compositores, o que deu origem a três cancioneiros, dois aristocráticos e um jogralesco, além dos cancioneiros individuais; e um segundo momento, marcado pela organização desses

---

pôde constatar nas cantigas de amigo foi uma voz poética feminina, determinada por interesses e intenções masculinas, que as escrevia.

cancioneiros em uma única compilação que, após aprimoramentos, chega até nós nos testemunhos dos Cancioneiros da Vaticana (V) e da Biblioteca Nacional (B).

As formas de organização que eles apresentam, sem deixar de considerar o Cancioneiro da Ajuda[24], são o único meio de investigação para se alcançar o processo em que se desenvolveu a tradição manuscrita. Os códices italianos são divididos em duas etapas: a primeira que traz os autores da zona tripartida e a segunda composta por uma zona complementar[25]. A zona tripartida é formada pelo cancioneiro de cavaleiros e o cancioneiro aristocrático. Nela aparecem as composições mais antigas das primeiras gerações do século XIII, cuja organização deu-se em seções divididas pelos três gêneros, sendo os autores dispostos pela ordem cronológica de suas produções. Já na zona complementar, encontram-se as composições que aparecem no final do século XIII e na primeira metade do século XIV.

Neste segundo momento[26], o compilador, além de acrescentar outros cancioneiros e compilações ao conjunto, não procura seguir os critérios de organização anteriormente utilizados. O que inicialmente denota uma desorganização por parte do compilador, após estudo mais atento, demonstra uma nova forma de avaliar o que representa a prioridade para quem está acrescentando os novos textos:

> O conjunto de novidades revelado pelas composições e autores da segunda zona obriga-nos a pensar que nos confrontamos, sem dúvida, com um novo compilador, cuja mentalidade, forjada talvez pela consciência da degradação do movimento cultural que pretendia resguardar, se afastava já nitidamente do que havia presidido à compilação da zona anterior (OLIVEIRA, 1994, p.37).

Essa compilação coletiva, confeccionada posteriormente, apesar de apresentar as produções de uma classe social mais popular, seguia a estrutura do cancioneiro aristocrático, deduzindo-se, com isso, que o compilador conhecia bem os recursos utilizados pelo cancioneiro de nobres. Aquilo que anteriormente foi considerado uma aproximação difícil de concretizar, tornou-se possível com os novos rumos que a organização dos cancioneiros ganhava. Na primeira metade do século XIV, os cancioneiros dos jograis galegos associaram-

[24] O Cancioneiro da Ajuda concluiu-se por volta de meados do século XIV e é uma cópia da seção das cantigas de amor do "segundo cancioneiro aristocrático" além das cantigas de amor de dois clérigos: Martim Moya e Rui Fernandes de Santiago (Oliveira, 1994, 250). Apesar de ser diferente dos outros cancioneiros, a comparação que é feita com eles permite chegar a importantes conclusões, já que parte de seu cancioneiro é idêntico ao de B e V.

[25] As zonas tripartida e complementar significam formas distintas de organização dos cancioneiros de acordo com os critérios estabelecidos pelos compiladores no momento em que as cantigas passaram a ser reunidas.

[26] Esta fase possivelmente originou o "Livro da Cantigas" que o conde D. Pedro citou em seu testamento. A cópia deste material perdeu-se, porém, possivelmente, foi a que deu origem à compilação completa das cantigas, de onde derivaram os Cancioneiros italianos.

se aos cancioneiros aristocráticos do século XIII, permitindo uma maior dignificação sócio-cultural por parte do jogral compositor. Este grupo apresentava um número bem maior de autores do que os demais, concluindo-se, com isso, a supremacia numérica dos jograis compositores.

Após essa compilação geral, estruturada em meados do século XIV, outras intervenções decorreram até alcançarmos os dois cancioneiros hoje conhecidos. A principal, talvez, tenha sido a tardia inserção, no século XV, de algumas composições alheias à tradição trovadoresca, a maioria produzida por autores anônimos, preenchendo os espaços em branco que ficaram nos cancioneiros. Entretanto, em razão de seu caráter tardio, não traz nenhuma contribuição relevante acerca da formação e organização dos cancioneiros.

1.2. Edição crítica

Martim Codax foi o jogral que mais teve edições críticas de sua obra[27], que se restringe a sete cantigas de amigo. São vários os aspectos atrativos das cantigas paralelísticas de Codax, além da mestria com que as constrói dentro das regras. O sucesso deve-se ao fato de elas trazerem a notação musical, o que é raríssimo entre as cantigas de origem galego-portuguesa, já que apenas duas composições apresentam essa fortuna, sendo que uma delas são as seis cantigas de Codax. [28]

Zumthor (1993) justifica que, no século XIX, o ensino passou a ser obrigatório, fazendo com que o impresso se tornasse uma escritura de massa. Com isso, ocorre o enfraquecimento das últimas tradições orais e, consequentemente, desenvolve-se a prática editorial. Em todos esses anos de estudo da literatura medieval, ocorreu uma diversidade de normas que foram seguidas nas edições de textos arcaicos, normas que oscilam entre ser plenamente fiel, assim como ligeiramente infiel ao texto.

A primeira edição crítica de uma cantiga codaciana ocorreu em 1870 quando Varnhagen incluiu a cantiga III "*Mia irmana fremosa treydes comigo"* em seu

[27] O termo "obra" deve ser usado com muita cautela ao se referir às produções medievais. Segundo Zumthor, não deve ser usado da forma como entendemos hoje. Ela abrange uma unidade complexa, sendo resultado de uma coletividade de versões que vão se formando com o passar dos anos pelas mãos de copistas que promoviam alterações, ora por descuido, ora intencionalmente, objetivando aprimorar o texto. A obra deve ser considerada não como o resultado do trabalho de um autor, mas como parte desse processo de maturação pelo qual o texto medieval vai passando, sendo fundamentalmente movente (Zumthor, 1972, p.73).

[28] A segunda são as sete cantigas de amor de D. Dinis, descobertas em 1990 por Harvey Leo Sharrer no Arquivo Nacional da Torre do Tombo.

"Cancioneirinho de trovas antigas"[29], porém, apenas em 1875, com a publicação diplomática[30] das sete cantigas no códice vaticano por Ernesto Monaci, elas passaram a ser conhecidas. Todavia, significância maior terão após a descoberta do Pergaminho de Vindel em 1914, o que suscitou novos estudos, a fim de se estabelecer a comparação entre os três manuscritos, além da análise musical da notação de seis das sete cantigas.

Após a descoberta do Pergaminho de Vindel, a primeira edição crítica mais completa foi a de Eladio Oviedo y Arce *"El genuino Martin Codax"*, datada dos anos de 1916-1917. O trabalho proposto pelo filólogo trazia, como complemento, o estudo musical das cantigas desenvolvido por Santiago Tafall y Abad. Para Cunha, esta edição assume um importante papel para a continuidade dos estudos codacianos, embora discuta alguns aspectos pouco relevantes para a análise crítica dos textos:

> O texto, fixado de acordo com a versão do PV[31], vem acompanhado de comentários de vária ordem, que se ressentem, no entanto, na falta de preparo filológico do autor, sempre em busca de diferenças impalpáveis entre o galego e o português no século XIII (CUNHA, 1956, p.28).

Oviedo y Arce defende a continuidade narrativa entre as sete cantigas, considerando-as, portanto, como um único poema devido à sua unidade temática. Tal idéia contraria a análise de Carolina Michaëlis de que cada cantiga demonstraria cenas isoladas, não existindo conexão entre elas. O filólogo também sugere alteração na ordem original dos textos, o que, para ele, traria a versão correta da sequência narrativa. Para facilitar essa compreensão temática, intitulou as cantigas da seguinte forma: *A conquista do galã* (cantiga VI), *Uma entrevista* (cantiga III), *Horas tristes* (cantigas IV, I e VII), *A boa nova* (cantiga II), *O dia feliz* (cantiga V).

Após a edição de Oviedo y Arce, Aubrey F. G. Bell publica mais dois estudos sobre os textos de Codax. O primeiro trabalho, baseado na lição do PV[32], traz detalhes que complementam o estudo de Oviedo y Arce e apresenta a tradução inglesa para as sete cantigas. O segundo, entretanto, baseia-se exclusivamente na lição de V, o que, para Cunha,

---

[29] Cunha, ao comentar essa edição parcial de Varnhagen, escreve que ele acompanha a disposição métrica de V.
[30] As edições diplomáticas eram práticas comuns no século XIX, em que o texto era copiado exatamente como aparece no modelo. Pela caracterização de Cunha, Monaci realiza uma edição diplomática interpretativa, pois faz inferências críticas ao propor algumas emendas nas cantigas.
[31] Durante a análise serão usadas algumas abreviações: Pergaminho de Vindel (PV), Cancioneiro da Vaticana (V), Cancioneiro da Biblioteca Nacional (B) e Celso Cunha (CC).
[32] O primeiro trabalho, *The Seven Songs of Martin Codax,* foi publicado em 1923 e o segundo, *The Oxford Book of Portuguese Verse,* em 1925.

indica, apesar da data de edição ser posterior à primeira, certamente ter sido escrita anteriormente a ela.

José Joaquim Nunes[33] publicou três edições completas das cantigas de Martim Codax e duas edições parciais. A primeira, *Chrestomatia archaica,* publicada em 1906, seguiu a lição de V, realizando algumas alterações como a substituição de *mar de Vigo* por *mar salido* nas cantigas I e V. Esta modificação foi retificada por ele na segunda edição dessa mesma obra, em 1921. A segunda edição completa, *Cantigas d'Amigo dos trovadores galego-portugueses,* publicada em 1926-1928, já apresenta a leitura do Pergaminho, em que traz fotografias da notação musical das cantigas I, II e V e a interpretação musical realizada por Tafall y Abad das cantigas I, II e III. A terceira, publicada em 1931, na *Revista Lusitana,* sob o título *Cantigas de Martim Codax, presumido jogral do século XIII,* poucas diferenças de interpretação apresenta em relação à anterior, ao passo que transcreve as sete cantigas na lição dos três manuscritos e, em seguida, traz a própria leitura crítica seguida de comentário filológico[34].

Na cantiga I, o filólogo opta por atribuir um sentido exclamativo tanto para o segundo verso do dístico quanto para o refrão, mesmo reconhecendo que o "estribilho exprime, ao mesmo tempo, a incerteza, a dúvida e a ansiedade que dominam o coração da protagonista [...]" (NUNES, 1931, p.27). As cantigas II, III e V apresentam uma pontuação mais sóbria, utilizando apenas vírgula, ponto e vírgula e ponto final, dispensando o uso do tom exclamativo tanto para os dísticos como para o refrão; já nas cantigas IV, VI e VII, o ponto exclamativo acompanha apenas o refrão.

Nas cantigas III e VI, Nunes opta por seguir a lição dos apógrafos italianos mantendo a ordem das estrofes, em que se privilegia a formalidade presumida pelo paralelismo: *"mar levado"* é paralelo a *"mar salido"* (cantiga III) e *"corpo delgado"* é paralelo a *"corpo velido"* (cantiga VI). Seguindo a lição de B e V, quanto à disposição dos dísticos, realiza uma inversão em relação à lição do PV, que, nas duas últimas estrofes da cantiga III e nas estrofes 3 e 4 da cantiga VI, apresenta disposição inversa da que aparece nos apógrafos italianos:

[33] A edição crítica de Martim Codax, assim como a sua recepção crítica, serão feitas por diferentes filólogos e estudiosos. Para facilitar a mudança de um estudo para o outro, seus nomes aparecerão sublinhados no início da respectiva análise.

[34] Enfocaremos as observações realizadas por Nunes em sua 3ª edição, publicada na *Revista Lusitana*. Além de ser a última publicação do autor, é relevante por ser a versão em que Mário de Andrade conheceu as cantigas de Codax. Vide ANEXO D (NUNES, José Joaquim. *Cantigas do Mar de Vigo, Presumido Jogral do Século XIII*. Separata da Revista Lusitana, XxiX. Porto, 1931).

Cantiga III

B e V	**PV**
A la igreia de uigo e o mar *salido* (v.7)	A l[ ] ygreia de uigo u e o mar leuado (v.7)
A la igreia de uigo e o mar *leuado* (v.10)	A la ygreia de uigo u e o mar salido (v. 10)

A la igreja de Vig', u é o mar *salido,* (v.7)
A la igreja de Vig', u é o mar *levado*, (v.10)
(Nunes)

Cantiga VI

B e V	**PV**
Hu baylaua corpo *uelido* (v.7)	Baylaua corpo *delgado* (v.7)
Baylaua corpo *delgado* (v.10)	Bailaua corpo *uelido*. (v.10)

Baylava corpo *velido* (v.7)
Baylava corpo *delgado* (v.10)
(Nunes)

No verso 8 da terceira cantiga (*e verrá hy, mia madre, o meu amado*), a expressão *mia madre* é vista pelo filólogo como sendo vocativo, assim como a figura da irmã, nas estrofes iniciais. Para ele, a razão deste segundo vocativo pressupõe intenções diferentes. Inicialmente, a jovem se dirige à irmã convidando-a para acompanhá-la à igreja de Vigo e, em seguida, dirige-se à mãe, pedindo autorização para que se encontre com o amado.

Para o filólogo, o Pergaminho de Vindel, mesmo apresentando lacunas e destoando em alguns aspectos em relação aos outros dois cancioneiros, apresenta-se superior a eles, reiterando uma postura que será muito comum na prática editorial da filologia tradicional: a escolha do "codex optimus", ou seja, aquele que é julgado melhor por se aproximar do texto original. Procura manter o rigor paralelístico, comum à maior parte das cantigas galego-portuguesas do gênero amigo,[35] mesmo que, para isso, realize algumas modificações como a inversão das estrofes nas cantigas III e VI. Também utiliza a forma *erg'u* (cantiga VI, v. 17) em vez de *ergas*, como aparece nos três manuscritos, e acrescenta a conjunção *e* (cantiga VI, v.4) para que se mantenha a métrica heptassílaba para todos os versos desta cantiga. Tal atitude demonstra um despreparo histórico-filológico, por parte de Nunes, ao propor uma

[35] É importante ressaltar que as cantigas de amigo com estrutura paralelística de base e coda, fazem parte de uma tradição ibérica. Contudo, nem todas as cantigas de amigo seguem esse modelo, podendo ser embasada nas cantigas provençais de amor, dispensando essa característica.

edição das cantigas medievais, preconizando uma isometria que, muitas vezes, punha em risco a própria musicalidade, característica fundamental dos textos deste período.

Verso 4:

en uigo no sagrado (V)

e uigo no sagrado (B)

eu uigo no sagrado (PV)

*en Vigo **[e]** no sagrado* (Nunes)

Verso 17:

ergas no uigo sa͂gdo (V/ B)

ergas en uigo no sa͂gdo (PV)

***erg'u** en Vigo, no sagrado* (Nunes)

Nunes atribui uma conotação romântica, seguindo a linha oitocentista de análise, em que se valorizavam os dados biográficos do autor para a compreensão de seus textos. Acredita que as sete cantigas traduzam a própria vida de Codax, denunciando um episódio de sua vida amorosa, num claro exemplo de projeção psicológica e de anacronismo romântico.

> As expressões tão sentidas que em todas estas cantigas se encontram revelam, a meu ver, que elas só poderiam sair de um coração verdadeiramente apaixonado; só quem, por experiência própria, soubesse quanto custa a separação a dois entes queridos que se estremecem saberia compor a cantiga 1ª, 4ª e 7ª, que são verdadeiros gritos de uma alma, despedaçada pela saudade (NUNES, 1931, p.12).

As sete cantigas do jogral galego estão inseridas em quinze obras críticas entre o período de 1875, com a publicação de Ernesto Monaci, e 1952, com a de Xose Mª Alvarez Blazquez. Também aparecem em edições parciais que apresentam algumas das sete existentes. Todavia, neste caso, fica ainda mais difícil apontar, com precisão, a quantidade de vezes em que elas são citadas. Cunha adverte que algumas edições parciais são mais úteis para a análise, em comparação a outras integrais, que trazem o texto diante de meras cópias:

> Injustificável, por conseguinte, que, dentro dessa carência geral de boas edições, deixássemos de lado as parciais [...] e nos restringíssemos ao exame comparativo de edições completas ou supostamente críticas, muitas vezes simples reproduções de anteriores e arbitrárias leituras (1956, p.36).

Em 1956, Celso Cunha publica "*O Cancioneiro de Martin Codax",* edição que influenciou muitos estudiosos que posteriormente vieram a recepcionar criticamente as cantigas codacianas. Para Leodegário Azevedo Filho (1973, p.19), Cunha foi quem deixou melhor contribuição para os estudos de literatura medieval. Picchio (1979) também considera que o autor apresentou métodos bem mais modernos e com maior rigor científico. É necessário, entretanto, observar o foco de perspectiva daquele que observa a edição de Cunha. O rigor científico do qual comenta Picchio passa a ser questionado, ainda na década de 70, quanto à sua validade ao ser aplicado a textos medievais. Para Zumthor, sendo o período marcado principalmente por uma tradição oral, fica difícil realizar uma análise aprofundada dos manuscritos: "De todos os modos, as tradições manuscritas são assim perturbadas e quase sempre as certezas que delas se esperavam são apenas fracas possibilidades" (1993, p.44).

O trabalho de Cunha procura realizar, ao analisar cada cantiga, uma comparação minuciosa entre os três códices e traz as variantes dos versos que, até então, já haviam sido publicados por diferentes críticos. Opta pelo Pergaminho de Vindel e utiliza-se dos dois cancioneiros para suprir as lacunas ou emendar "os erros" do cancioneiro musical. Para ele, o Pergaminho de Vindel sobrepõe-se aos outros dois cancioneiros por "apresentar melhores títulos de antiguidade e pureza" (1956, p.36).

A partir desta afirmação de Cunha, fica nítido o seu posicionamento neolachmaniano na busca da reconstituição do texto genuíno. Em 1985, entretanto, publica *Significância e Movência,*[36] em que passa refletir a prática editorial sob novos paradigmas. O filólogo observa as tendências que surgiram, após a sua publicação, como "um dos maiores progressos nos estudos literários", trazendo reflexos diretos no processo editorial (CUNHA, 2004, p.76). Reconhece a importância da *performance* em uma poesia difundida, durante um século e meio, sob a forma cantada e, consequentemente, valoriza a movência como preponderante em uma cultura destacada pela tradição oral.

O posicionamento do filólogo, contudo, parece ficar dividido entre as ideias defendidas na edição de 1956 e as ideias apreendidas em suas novas leituras[37]. Reitera a

[36] A primeira versão deste texto foi publicada em 1979, com o título *Problemas e falsos problemas dos textos medievais galego-portugueses.* Em 1984, altera-se o título, *Problemas da editoração de textos galego-portugueses da Idade Média,* e parte do texto, em uma apresentação na "Sessão Plenária do I Congresso Internacional da Lingua Galego-Portuguesa na Galiza". Segundo Cilene da Cunha Pereira, responsável pela organização, introdução e notas do livro *Sob a pele das palavras* (2004), de Celso Cunha, a edição de *Significância e Movência*, publicada, em 1985 pela editora Tempo Brasileiro, "representa uma visão mais completa da questão central de que se ocupou Celso Cunha durante toda a sua vida, qual seja, a edição de textos medievais (...) (CUNHA, 2004, p.67).

[37] São citados textos de Paul Zumthor e Bernard Cerquiglini que trazem teorias contrárias às ideias lachmannistas. Comenta a edição de Rupert T. Pickens *The songs of Jaufré Rudel* (1978) em que abandona o conceito de autenticidade do texto, reconhecendo a existência de várias famílias de manuscritos, responsáveis

predileção pelo Pergaminho de Vindel, porém justifica tal escolha sob diferente argumento "[...] o Pergaminho de Vindel, cujas lições, se comparadas às de CBN – CV[38], principalmente no que concerne a cronovariantes e a geovariantes (e talvez registros), permitem elaborar uma edição com dois estágios de movência" (CUNHA, 2004, p.79-80). Mesmo reconhecendo as reflexões do filólogo acerca de práticas editoriais mais modernas, a edição de 1956[39] será minuciosamente analisada por ser referenciada pela maior parte dos estudiosos que recepcionaram as cantigas de Martim Codax.

Cunha inicia a sua obra crítica, realizando algumas considerações sobre o apelido *Codax*. Ao contrário do prenome Martim, muito comum, inclusive entre os trovadores, o apelido desperta a dúvida quanto à escrita, origem e pronúncia. Em relação à escrita, apenas Varnhagen utilizou a forma *Codaz*, o que para o filólogo é resultado de uma "nota incerta", já que a maioria dos editores da lírica medieval adota a grafia predominante nos códices, reconhecendo que as letras *x* e *z* representam o mesmo fonema. Mesmo diante de inúmeras hipóteses apresentadas, nenhuma consegue explicar, com exatidão, a origem do apelido *Codax*. Para Cunha, diante de tantas incertezas, só é possível afirmar, com um pouco mais de segurança, que a palavra, quanto à pronúncia, deve ser considerada uma oxítona.

O filólogo atualiza a acentuação, a pontuação e a escrita das palavras, sem que haja prejuízo às características métricas e tonais do enunciado, também desenvolve as abreviações que aparecem no Pergaminho. Na primeira cantiga, utiliza o ponto de interrogação no final do 2º verso das paralelísticas, inferindo o tom questionador que aparece no enunciado. Ocorrem vírgulas isolando o vocativo presente no refrão, que é finalizado com um ponto exclamativo. Quanto à pontuação, o próprio filólogo brasileiro afirma que não há um consenso entre os críticos "Considerando predominantemente ora o tônus exclamativo, ora interrogativo do enunciado, não são acordes os editores quanto à pontuação que se deva apor aos versos desta cantiga" (1956, p.41).

Esta escolha, relativa à pontuação, ocorre por considerar que há dois momentos vivenciados pela jovem: o primeiro em que ela dialoga com as ondas questionando se elas viram o amigo e o segundo, correspondente ao refrão, em que primeiro ela invoca a Deus

---

por fornecer diferentes tipos de lição crítica. E, por fim, reflete sobre a invalidade de se aplicar uma prática ortodoxa tanto do lachmannismo como do bédierianismo (corrente contrária à de Lachmann, proposta por Joseph Bédier, em que confia a lição crítica de um texto a um único manuscrito, por acreditar na impossibilidade de se atingir o original). Para Cunha, os dois métodos, aplicados rigorosamente, "são incompatíveis com a concepção que temos hoje da natureza variável de uma obra medieval, pois que ambos os métodos, no seu rigorismo, pressupõe um conceito estático de texto crítico" (CUNHA, 2004, p.83).

[38] CBN (Cancioneiro da Biblioteca Nacional), CV (Cancioneiro da Vaticana).

[39] Conferir a lição crítica desta edição no ANEXO E (CUNHA, Celso Ferreira da. *O Cancioneiro de Martin Codax.* Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1956).

para, em seguida, dirigir-se a si própria, realizando um questionamento muito mais exclamativo do que interrogativo. O efeito das palavras no refrão (*se verrá cedo)* traduz principalmente um desejo e não uma simples pergunta direcionada seja a Deus ou às ondas, como muitos outros críticos procuraram considerar. A versão apresentada pelo filólogo, portanto, recebe o seguinte formato:

Ondas do mar de Vigo,
se vistes meu amigo?
E, ay Deus, se verrá cedo!

Na segunda cantiga, segue a lição proposta pelo Pergaminho, realizando as alterações relacionadas à grafia e ao acréscimo de pontuação. O corpo do dístico é marcado por dois pontos e o refrão permanece com o tom exclamativo presente na cantiga I, mas, desta vez, afirma que a escolha pelo ponto de exclamação foi preferida por quase a totalidade de editores, excetuando Iglesias Alvariño e Alvarez Blázquez[40], que a entenderam como interrogativa. O filólogo considera como leitura correta a apresentada pelo PV em não elidir o *e* da palavra *madre* como ocorre em V e B.

E hirey *madre* vyuo (B)
Hirey *madre* uyuo (V)
E irei *madr* a uigo (PV)
E irey, *madr'*, a Vigo (CC)

A terceira cantiga, na versão do cancioneiro musical, deixa algumas lacunas, pertencentes aos versos 1, 2 e 3, mas que foram preenchidas por Cunha seguindo os apógrafos italianos. A pontuação se mantém com os dois pontos no corpo dos dísticos e a exclamação finalizando o refrão. Quanto à métrica, classifica essa cantiga com uma divergência na medida das paralelísticas, os versos 1, 4, 8 e 11 são constituídos por doze sílabas, e os versos 2, 5, 7 e 10 formados por treze.

Ao comentar sobre as alterações na contagem da métrica ocorridas em edições distintas, escreve: "A tendência a enquadrar em rígidos princípios isométricos a versificação acentual e silabicamente flutuante das paralelísticas fez que alguns editores propusessem leituras inadequadas para estes versos" (CUNHA, 1956, p.55). O filólogo considera, ao

[40] Xose Mª Alvarez Blázquez publicou, anterior à Cunha, em 1952, "*Escolma de poesia galega. I. Escola medieval galego-portuguesa",* edição completa das cantigas, e Aquilino Iglesias Alvariño publica, em 1951, uma edição parcial intitulada "*Las canciones de Martin Codax".*

analisar essa cantiga, a notação musical que a acompanha, justificando, por exemplo, que, no caso do pronome possessivo *mia*, deve-se considerá-lo como duas sílabas, já que na notação musical aparecem duas notas diferentes. Como conclusão às tentativas desesperadas por parte de alguns editores em buscar uma uniformidade métrica para esta cantiga, Cunha posiciona-se da seguinte forma:

> Assim, não obstante as lacunas do texto literário e musical, a lição do rolo membranáceo é, no caso, rica de ensinamentos: elimina a possibilidade de serem hendecassílabos (Nunes) ou dodecassílabos (Michaëlis, Oviedo y Arce e Lapa), e mostra que se trata, em verdade, de linhas de treze sílabas, numa contagem exclusivamente métrica e moderna (1956, p.56).

Ainda referindo-se à cantiga III, o PV diferencia-se dos outros dois cancioneiros pela ordem em que apresenta o terceiro e quarto dísticos. Segue a proposta dos apógrafos italianos, afirmando tratar-se de um evidente erro do cancioneiro musical, já que, em relação à concatenação das estrofes, Codax "obedece a normas rígidas" (1956, p.56). Cunha busca uma uniformidade paralelística na construção poética das seis cantigas. Tal alteração no PV interfere inclusive no *leixa-prem**[41], ocorrente praticamente em todas as cantigas, excetuando a sétima, cuja estrutura difere totalmente das demais, e a VI, em que o filólogo recorrerá novamente à escolha dos apógrafos italianos, desfazendo a inversão[42].

Esta é uma das cantigas que mais suscita discussões entre os editores, quanto à pontuação escolhida por Cunha, até mesmo entre aqueles que recepcionaram positivamente a sua edição crítica. Os versos 8 e 11 aparecem, segundo acepção do filólogo brasileiro, indicando a forma *mia madre* como sujeito do verbo *verrá*, juntamente com *meu amigo* (v.8) e *meu amado* (v.11). O filólogo não concorda com a concepção dos críticos que considera *mia madre* como vocativo, pois, para ele, "[...] a função subjetiva é mais condizente com as fórmulas tópicas dos cantares paralelísticos e com a própria função do PV" (1956, p.58).

Verso 8

euerra hy madre o meu amigo (V)

e uerra hi madre o meu amigo (B)

e uerra y mia madre o meu **amado** (PV) (inversão)

e verrá i mia madr'e **e** o meu amigo (CC)

[41] As palavras acompanhadas de * podem ser consultadas no glossário, na página 166. As explicações para o glossário foram consultadas em GONÇALVES, Elsa; RAMOS, Ana Maria. *A Lírica Galego-Portuguesa.* 4ªed. Lisboa: Editorial Comunicação, 1992.

[42] As sete cantigas, editadas por Celso Cunha, poderão ser consultadas, integralmente, no anexo E desta dissertação.

Verso 11

euerra hy madre meu amado (V)

e uerra hy madro meu amado (B)

e uerra y mia madre o meu **amigo** (PV) (inversão)

e verrá i mia madr'e **e** o meu amado (CC)

Em relação à concordância do verbo no singular, o que é aceitável nos casos de sujeito posposto ao verbo, em que a palavra mais próxima encontra-se no singular, pode indicar não a simultaneidade, mas a sucessividade das duas vindas à igreja, primeiro a mãe e depois o amigo/ amado. A utilização da expressão como vocativo, que já havia sido usada anteriormente pelo crítico na cantiga II, só seria aceitável se a expressão *mia irmana* do 1º verso (*Mia irmana fremosa, treydes* comigo) e do 3º verso (*Mia irmana fremosa, treydes de grado*) aparecesse não com o sentido de irmã, mas de amiga, companheira. Para reforçar a sua escolha, Cunha (1956, p.58) utiliza como exemplo a cantiga de amigo "*Vedes qual preit' eu querria trager*"[43] do também jogral Martim de Caldas, que utilizou a mesma estrutura, em que *irmã* e *mãe* aparecem no poema, a primeira isolada por vírgula como vocativo e a segunda desempenhando o papel de sujeito:

Vedes qual preyt' eu querria trager,
Irmãa, se o eu podesse guisar:
Que fezess' a meu amigo prazer
E non fezess' a *mya madre* pesar
(Martin de Caldas)

Na visão de Celso Cunha, considerando a realidade do período medieval, não havia nenhuma impossibilidade em que a mãe acompanhasse o encontro amoroso da filha, pois "nem todas as mães são acusadas pelos trovadores de guardarem suas filhas" (1956, p.58). Neste sentido, o filólogo utiliza, como argumento, um fator não apenas comprovado por algumas cantigas, como também coerente com a historiografia medieval. Longe de ser considerado um momento idealizante, pesquisas históricas, como a de Oliveira[44], confirmam que, na Idade Média, a figura da mulher era alvo de interesses, principalmente pelos familiares, preocupados em casá-la com algum nobre de importante linhagem.

[43]Esta cantiga aparece sob a numeração 804 em V e 1199 em B.
[44] Oliveira, António Resende de. *O trovador galego-português e o seu mundo.* Lisboa: Editorial notícias, 2001.

Na cantiga IV, preenche as lacunas dos versos 5, 6, 7 e 8 presentes no PV, isola o vocativo *Ay Deus,* que inicia os versos das duas primeiras estrofes por vírgula e opta pelo tom exclamativo tanto para o corpo do dístico como para o refrão. O verso 5 foi preenchido por muitos editores pela forma similar a que aparece em V e em B, respectivamente *senlheira* e *sẽlheira*. Já Cunha, seguindo Oviedo y Arce, Aubrey Bell e Iglesias Alvariño, utilizou a escrita *senheyra* acompanhando o verso 10 da mesma cantiga na versão do PV, que aparece "*Com eu senneira em uigo manno"*. O filólogo, ao escrever seus princípios críticos para a edição, já havia advertido para a substituição da forma *nn* e *ll* (PV) por *nh* e *lh* conforme a escrita de B e V.

Outra alteração ocorrente nesta cantiga foi a inversão da ordem das palavras, a fim de permitir a regularização da estrutura rítmica das paralelísticas, diferenciando-se dos três códices:

Comeu sẽlheira em uigo manho (B)
Co meu senlheira en uigo manho (V)
Comeu senneira em uigo manho (PV)
Com' eu em Vigo senheyra manho (CC)

A cantiga V, na versão do PV, é a que mais deixa lacunas, ora preenchidas no exame comparativo dos três códices, ora pela modelação por versos da própria cantiga. O verso 2 (*treydes comig' a lo mar de* Vigo) serviu de modelo para o preenchimento dos espaços presentes nos verso 5, 7 e 10, mesmo apresentando forma variante dos outros manuscritos, tal leitura adotada pelo filólogo foi acompanhada pela maioria dos editores modernos. Em relação à pontuação, permanecem os dois pontos no corpo do dístico e a exclamação no refrão, assim como na cantiga III e na cantiga VI.

A sexta cantiga será alvo de discussão em vários aspectos, como a elisão de vogais, separação de sílabas que se apresentam unidas e novamente pela inversão de versos, como já ocorreu na cantiga III. Ao referir-se às divergências gráficas e métricas ocorridas no manuscrito em relação aos apógrafos italianos, Cunha admite optar pelo manuscrito, reconhecendo que a rígida obediência a normas não é a característica predominante de Codax, como já havia observado Michaëlis, em 1915, ao notar alguns pontos em que o jogral se afasta do tradicionalismo.

Para Cunha, os princípios da isometria, adotado principalmente por Nunes e Arce, além de destoarem da ecdótica moderna[45], "é inaplicável ao caso concreto das cantigas paralelísticas, de versificação predominantemente acentual, e não, silábica" (1956, p.78). Portanto, para ele, não cabe realizar alterações gráficas a fim de que se alcance a pura perfeição dos versos. No caso dos versos 4 (*En Vigo, no* sagrado) e 17 (*ergas em Vigo, no sagrado*), por exemplo, ocorre uma exceção ao padrão métrico da cantiga, diferenciando-se das demais que aparecem como heptassilábicas e apenas as duas como hexassilábicas:

> Se nelas por influxo dos modelos cortesãos, se observa uma tendência à isometria, esta nunca foi suficientemente forte para impedir-lhes certa flutuação dos versos, condicionados, na estrutura aos acentos do canto e da dança (1956, p.78).

Ao referir-se à inversão realizada nos versos 7-8 (*Baylava corpo velido,/ que nunca ouver'* amigo) e 10-11 (*Baylava corpo delgado,/ que nunca ouver' amado*), o filólogo adota postura diferente da que defendeu ao permitir os "desvios" que aparecem nos textos-poéticos musicais do jogral viguês. Novamente, assim como fez na cantiga III, defende a restituição à "ordem primitiva" observada nos códices B e V, considerando como um erro a forma apresentada pelo PV. Esta é a única cantiga que não apresenta a notação musical, o que, para o filólogo, dificulta esclarecer as dúvidas pertinentes à leitura de alguns versos. Vale ressaltar que esta edição crítica de Cunha foi publicada em 1956 e, após anos de contínua pesquisa, o próprio filólogo, em 1986, ao prefaciar o livro de Ferreira "*O som de Martin Codax"*, mostra-se suscetível a mudanças:

> Levando em conta a aparente rigidez na concatenação estrófica das paralelísticas, alteramos em nossa edição a ordem desses dísticos para a que seria normal, e estava documentada nas lições de *CBN* e do *CV*. A Eugênio Asensio, porém se afigurou que melhor seria termos deixado como estavam na folha volante mais essa infringência de Codax às regras formais do paralelismo, crítica que hoje nos parece justa (Ferreira, 1986, p.XIII).

A cantiga sete apresenta estrutura diferente das demais, sendo, por alguns, considerada como *finda**. No PV, ao contrário do que ocorreu nas cantigas anteriores, o copista omitiu os pontos finais que costumavam finalizar os versos. A pontuação adotada foi a vírgula, usada tanto para isolar o vocativo *Ay ondas* quanto para separar o primeiro do segundo verso, e o

[45] Ressalvar que o ano de referência é 1956.

ponto de interrogação para indicar uma pergunta no refrão. O PV traz o termo *sen min* como continuidade do verso 7 (refrão), o que não ocorre em B e V. Cunha segue a lição do Pergaminho, contudo opta por isolá-lo, dividindo o refrão em duas partes: a primeira, em um verso heptassílabo (*porque tarda meu amigo*) e a segunda, dissílabo (*sen min)*. Ressalta que tal decisão divide opinião, como a de Isabel Pope, que o considerou juntamente com o sétimo verso, formando um hendecassílabo. Para Cunha (1956, p.86), é preciso reconhecer o valor estilístico que o verso dissílabo atribui ao texto: "seu valor estilístico é apreciável, pois nela se contém o ápice elegíaco do poema, a ansiosa interrogação da enamorada, que, sozinha, não compreende como possa tardar o amigo sabendo-se sem ela ao lado".

Em 1973, Roman Jakobson desenvolve, em linha estruturalista, a análise da cantiga V *"Quantas sabedes amar amigo"*. Essa nova proposta de metodologia, ao se analisar um poema, teve uma grande repercussão entre os estudiosos, sendo reconhecido por Cunha como um dos importantes trabalhos que ocorreram nesses vinte e cinco anos posteriores à sua edição.[46] A principal crítica negativa partiu de Tavani que se apoiou em dois aspectos: a utilização de uma única metodologia para análise e sua consequente eficiência para um texto poético e a limitação a uma única cantiga. Os reflexos desses acontecimentos para o campo editorial foi grande. Em 1980, Barbara Spaggiari publica uma nova edição crítica das sete cantigas codacianas.

A filóloga italiana segue a linha estruturalista de Jakobson e fundamenta seus preceitos no testemunho dos códices quinhentistas, diferenciando-se em vários pontos da leitura feita pelo crítico brasileiro, que evidencia o Pergaminho de Vindel: "Se propomos uma nova edição crítica, é por um número restrito de divergências relativamente a Cunha, mas todas elas de notável peso específico" (SPAGGIARI, 1980, apud TAVANI, 1988, p.268). A edição de Spaggiari foi alvo de inúmeras críticas, principalmente por trazer vários pontos discordantes de Cunha, considerado, até então, por vários estudiosos, como aquele que trouxe uma edição mais completa e coerente das cantigas codacianas.

Tavani apresenta 14 pontos em que a edição de Spaggiari se distancia de Cunha[47] e mostra-se bastante intolerante em relação a essas alterações propostas pela edição da filóloga italiana:

---

[46] Esta afirmação corresponde à Comunicação apresentada por Cunha no Colloque Internacional "Critique Textuelle Portugaise" em 1981, publicado nas *Actes du Colloque de Critique Textuelle Portugaise"* e que, em 2004, foi reunido a outros textos do autor por Cilene da Cunha Pereira em edição intitulada *"Sob a pele das palavras".*

[47] Tavani escreve, em 1981, o artigo *"A propósito di uma "nuova" edizione di Martin Codax"* em que tece duras críticas ao estudo realizado por Spaggiari.

> É indubitável que, em casos deste gênero, o editor é tentado a introduzir-se no mecanismo compositivo e a emendar tudo aquilo que – na sua opinião – não funcione na construção do texto, restabelecendo congruências que lhe pareçam alteradas ou anuladas por uma tradição defeituosa; mas é igualmente indubitável que ceder a tais tentações, é perigoso e anti-científico (TAVANI, 1998, 270).

Em 2004, a filóloga realiza um novo estudo sobre as cantigas de Codax[48]. Procurou manter a metodologia aplicada em 1980, seguindo o método lachmanniano ortodoxo, porém aprofundou "a análise linguística e formal dos três testemunhos, no intuito de melhor esclarecer o valor das variantes gráfico formais, conforme as tendências mais avançadas da filologia românica (neolachmannismo)" (PERUGI; SPAGGIARI, 2004, p.252).

Para Spaggiari, a edição de 1980 foi importante para a evolução dos estudos das cantigas codacianas, pois, em decorrência dela, vários estudiosos passaram a apresentar divergências, mesmo que pequenas, da edição de Cunha, possibilitando a utilização de fórmulas variadas de análises. Ainda assim, a filóloga acredita que a maior parte dos estudiosos ficaram "hipnotizados" pela edição de Cunha e pela supervalorização do Pergaminho, desenvolvendo, nos anos posteriores, pouco avanço quanto ao aspecto ecdótico.

Na busca de encontrar os manuscritos que apresentem maior fidelidade ao modelo, seguindo a metodologia lauchmanniana, Spaggiari mantém a escolha de 1980, em relação aos apógrafos italianos, reconhecendo pertencer a um mesmo ramo da tradição, remontando a um antecedente comum. Não considera que o argumento da suposta antiguidade de PV e, consequentemente, maior proximidade com o original de Codax seja válido: "no que diz respeito aos apógrafos italianos B e V, é de admitir ter sido o seu antecedente comum compilado por volta de 1350" (PERUGI; SPAGGIARI, 2004, p.239), data próxima à apontada por Ferreira a respeito de PV.

Na cantiga I, opta por utilizar os dois pontos no segundo verso da paralelística e entonar o refrão de forma exclamativa. O refrão aparece como em PV, já que em B ele vem reduzido "*E ay deus"* e, em V, ele aparece na forma "*Cay deus".* No 11º verso, omite a palavra *gran*, que aparece nos três manuscritos, mantendo o *o* que antecede *por que* em B e V. A filóloga argumenta que a edição de B e V é hipermétrica e PV suprime o pronome inicial, cometendo uma infração contra a lei do paralelismo. Em sua lição crítica, os versos assumem o seguinte formato:

[48] Esta segunda leitura crítica foi escrita com Maurizio Perugi no livro *Fundamentos da Crítica Textual.* Neste estudo, eles apresentam novos caminhos de edição crítica, sendo incluída a análise das cantigas de Codax como exemplo das etapas que conduzem uma edição crítica sob os parâmetros lachmannianos. Vide ANEXO F (PERUGI, Maurizio; SPAGGIARI, Barbara. *Fundamentos da Crítica Textual.* Rio de Janeiro: Lucerna, 2004).

E ay Deus, se verrá cedo! (refrão)
O por que ey cuydado (verso 11)

Quanto à pontuação da cantiga II, Spaggiari recorre ao uso dos dois pontos nos segundos versos, assim como na cantiga I, e ao ponto final concluindo o refrão. Em relação à escrita, segue a lição de B e V no uso do verbo com a inicial *h "e hirey, madr', a Vigo"*, porém na edição de V não há a conjunção *e* iniciando o verso:

E irei madr a uigo (PV)
E hirey madre vyuo (B)
hirey madre uyuo (V)
e hirey, madr', a Vigo. (Spaggiari)

Na cantiga III, mantém a pontuação da anterior e, quanto à grafia, segue a escrita dos apógrafos italianos, não realizando atualização para a língua atual, como ocorre em outras edições críticas[49]:

A la *ygreia* de ui [...] mar salido (PV)
A la *igreia* de uigo hu e o mar salido (B)
a la *igreia* de uigo hu e o mar salido (V)
a la *igreia* de Vigo, hu é o mar salido (Spaggiari)

Em relação ao verso 1 da mesma cantiga, escolhe a proposta de PV, optando por recorrer à forma *Mia irmana* e não *Mha*, como aparece em B e V, o que para ela pode parecer ambíguo, podendo servir para a forma átona proclítica *ma*, ou *mia*, monossilábico com ditongo crescente. Outra preferência em relação aos apógrafos italianos refere-se à escrita do refrão *miraremo las ondas.* Diferente do pergaminho, a filóloga justifica que nos apógrafos o *s* final do verbo é assimilado "em fonossintaxe antes do artigo definido *las"* (PERUGI; SPAGGIARI, 2004, p.277):

E *miraremos las* ondas (PV)
E *miraremolas* ondas (B)
e *miraremo las* ondas (V)
e *miraremo las* ondas (Spaggiari)

[49] Celso Cunha e J.J. Nunes, mesmo seguindo o PV, atualizam o verso ao escreverem *A la igreja de Vig', u é o mar salido.*

Na polêmica discussão sobre a função sintática da palavra *madre* do 11º verso, "*e verrá hy, mia madre, o meu amado"* a estudiosa utiliza-a como vocativo, considerando inaceitável do ponto de vista tanto lógico como estrutural percebê-la como sujeito ao lado do *amado.*

As cantigas IV, V e VI trazem a mesma pontuação, utilizando o ponto final tanto no segundo verso como no refrão. A filóloga segue o escrito dos apógrafos em relação à palavra *senlheyra*, sinônima de "sozinha". No PV, aparece a forma *senneira.* Ocorre uma inversão no segundo verso em relação aos três manuscritos que, para Spaggiari, trazem um erro de arquétipo:

Com eu *en ui[...] neira manno.* (PV)
Com'eu *en uigo senlheira manho* (B/V)
Com' eu *senlheyra em Vigo manho*.(Spaggiari)

A escrita da palavra *guardas* acompanha os apógrafos, significando "proteção, amparo, pessoas de vigilância". No PV, aparece a escrita *gardas:*

e nullas *gardas* nõ ei comigo (PV)
e nulhas *guardas* nõ e comigo (B/V)
e nulhas *guardas* non ei comigo (Spaggiari)

Na cantiga V, deixa de seguir os cancioneiros italianos no primeiro verso da segunda estrofe, "*Quantas sabedes amar amado",* para manter similaridade com a primeira estrofe. Em B e V, aparecem a preposição *de* antes do verbo amar. Spaggiari justifica que, neste caso, precisa, não apenas, seguir "a lição concorrente de N"[50], mas principalmente manter a "identidade formular entre *amar amigo* e *amar amado"* (PERUGI; SPAGGIARI, 2004, p.279).

PV
Quantas sabedes *amar* amigo.
Treides comigo alo mar de uigo.
E bannar nos emos [.....]
[.....] *mado*.

[50] A filóloga utiliza a abreviação N para o Pergaminho de Vindel, por permanecer na Pierpont Morgan Library, em Nova Iorque.

B

Quantas sabedes *amar* amigo
Treydes comig alo mar de vigo
E banhar nus emus nas ondas

Quantas sabedes *damar* amado
Treydes uus migo ao mar leuado
E banharnosemus
[...]

V

Quantas sabedes *amar* amigo
creydes comig a lo mar de uigo
e banhar nus emus nas ondas.
Quantas sabedes *d'amar* amado
creydes uus migo ao mar leuado
[...]

Spaggiari

Quantas sabedes *amar* amigo,
Treydes comig' a lo mar de Vigo.
E banhar-nos-emos nas ondas.

Quantas sabedes *amar* amado,
Treydes comigo a lo mar levado.
[...]

Outra observação pode ser feita em relação à troca realizada por V quanto ao verbo *treydes* que inicia os segundos versos das duas primeiras estrofes. Em V, esse verbo é trocado por *creydes*, sendo considerado pela filóloga como "erro privativo do manuscrito". Nas estrofes seguintes, a forma *treydes* aparecerá iniciando os primeiros versos, assim como nos outros manuscritos. Spaggiari segue, principalmente, a lição de B, considerando a grafia com y[51] e mantendo a palavra *treydes* nas quatro estrofes.

No verso 2, escreve a forma *comig'a lo* com sinalefa que, segundo a estudiosa, tem o acordo unânime da tradição e, em termos lachmannianos, traz a garantia de remontar o arquétipo. Nos demais versos em que aparece essa palavra, escreve a forma *comigo a lo,* não seguindo a alternância presente em B e V entre *migo/comigo.*

Para Spaggiari, a supressão do *s* no final do verbo *veeremo lo* nos versos 8 e 11 é uma maneira de justificar a supressão do *s* no verbo *miraremo las* da cantiga III.

Cantiga V

e *veeremo lo* meu amigo (v.8)
e *veeremo lo* meu amado (v.11)

[51] Em PV, o verbo *tre**i**des* aparece apenas duas vezes (na primeira e na última estrofe). Nas demais, foram deixadas lacunas sendo presumido que a palavra também é mantida.

Cantiga III

e *miraremo las* ondas (refrão)

A filóloga não segue B e V nos versos 10 e 11, ambos hipométricos. No verso 10, é escrito *treydes* migo (B e V), erro que considera comum à tradição e que garante a existência do arquétipo, já as razões que permitem a hipometria do verso 11 são diferentes em B/V e PV. Nos apógrafos italianos, o verbo *ver* aparece monossilábico, com apenas um *e*; em PV, é omitido o artigo *o* antes de *meu amado.* Spaggiari opta por manter esses versos da seguinte forma:

Treydes *comigo* a lo mar levado,
e *veeremo* lo meu amado.

A cantiga VI mantém a escrita da palavra *sagrad'* com sinalefa no verso 1, assim como aparece nos manuscritos italianos. No verso seguinte, segue a lição de B e PV quanto as escrita de *velido,* sinônimo para lindo, formoso, considerado um adjetivo comum nas cantigas galego-portuguesas. Em V, essa palavra aparece escrita na forma *vedilo:*

Eno *sagrado* en uigo.
baylava corpo *uelido*. (PV)

Eno *sagrad'* e vigo
Baylaua corpo *uelido* (B)

Eno *sagrad'* en uigo
baylava corpo *uedilo* (V)

Eno *sagrad'* en Vigo
Baylava corpo *velido*. (Spaggiari)

No final do verso 7 "*Baylava corpo velido"*, o PV apresenta a palavra *delgado,* ao contrário de B e V, que apresenta *velido*. Conforme Spaggiari, neste caso, ocorre um erro por inversão no Pergaminho de Vindel, por isso mantém a sequência apresentada em B e V.

O 17º verso também acompanha a lição de B e V, pois considera que o PV traz uma "hipermetria insanável, em face do arcaísmo sintático de B/V" (PERUGI; SPAGGIARI, 2004, p.281):

er/gas /en/ ui/go /no /sa/gra/do (PV)
1 2 3 4 5 6 7 8

er/gas/ no/ ui/go/ sa/gra/do (B/V)

1 2 3 4 5 6 7

er/gas/ no/ Vi/go/ sa/gra/do. (Spaggiari)

1 2 3 4 5 6 7

Na última cantiga, a filóloga segue a forma *mi* dos apógrafos italianos nos versos 2 e 5 (se *mi* saberedes [...]), ao contrário do PV, que utiliza o pronome *me.* No refrão, mantém a escrita de B e V ao escrever *sen mi* , entretanto acompanha o PV ao deixar esse final em um único verso *"por que tarda meu amigo sem mi".* Em B e V, o final *sen mi* aparece isolado na primeira estrofe e é omitido na segunda.

Outra escolha da filóloga diz respeito ao uso do verbo *virar* no 4º verso, assim como aparece em V. Em B, não há nenhum verbo escrito e em PV, aparece a forma *mirar*, formando um par sinonímico com a forma *veer* do 1º verso. Para Spaggiari, a forma *virar* também é sinônimo para ver, olhar.

O trabalho desenvolvido pela estudiosa discute os manuscritos, a grafia, a métrica, além de realizar uma análise comparativa voltada para o aspecto formal das cantigas. Para ela, a sétima traz diferenças que permitem classificá-la como não-pertencente à série codaciana. Apesar da divergência em vários aspectos nas edições de Spaggiari e de Cunha, ambos compartilham a mesma metodologia de análise, buscando encontrar, através dos manuscritos, uma reconstituição do texto genuíno, o mais próximo possível do original, deixando de lado as variantes próprias da oralidade e que garantem o caráter performático da poesia medieval.

Spaggiari, juntamente com Perugi (2004), são bem incisivos em reconhecer que uma prática editorial que não parta de princípios rigorosos de análise com base nos manuscritos não apresenta validade. Tudo o que direciona à tradição oral é deixado de lado. Para eles, teorias como a de Zumthor e Cerquiglini[52] são derivações de uma metodologia "preguiçosa" desenvolvida por Bédier. Zumthor (1972), por outro lado, acredita que a vocalidade é o que direciona não apenas as manifestações artísticas como também a comunicação no período medieval, sendo a prática escrita difícil de ser reconstituída, pois o texto não era ligado à noção de propriedade, tornando essa base manuscrita muito insólita.

[52] Bernard Cerquiglini desenvolveu os paradigmas da variância. Ao lado de Zumthor, defende a mobilidade do texto medieval em razão da transmissão oral. Para ele, a variância é característica essencial do texto produzido na Idade Média, podendo se instaurar dentro do texto, pela repetição, ou entre as diferentes cópias de um texto manuscrito. Desta forma, as variantes de um manuscrito não podem ser consideradas pontuais, estando sujeitas a modificações. Sua crítica aponta para a prática editorial moderna que procura "corrigir" estas modificações, no intuito de alcançar um texto único, próximo ao original. Reconhecer o valor das variâncias de um texto é perceber que não existe um "texto único" em uma época em que a escrita é suscetível a mudanças. CERQUIGLINI, Bernard. *Éloge de la variante: Histoire Critique de la Philologie*, Paris: Seuil, 1989.

Excetuando as divergências de metodologia quanto ao que priorizar em um texto, outro aspecto, na edição das cantigas, precisava ser revisto. Mesmo após a descoberta do Pergaminho de Vindel, que trouxe uma fortuna poético-musical para a série codaciana, a maior parte dos estudos apresentados mostrava-se dissociado, cada área de pesquisa estudando o que lhe convém. Picchio, em 1979, observa a necessidade de modernizar a forma de explorar tal produção músico-letrada, em que filólogos e musicólogos deveriam atuar juntos para concretizar um estudo mais sólido sobre o tema:

> Filólogos e musicólogos, em vez de se unir para estudar textos poéticos feitos para serem cantados e que, portanto obedecem a leis métricas e rítmicas diversas das que governam a poesia destinada à recitação, parece que se limitam em campos diversos: o discurso de um é letra morta para os outros (PICCHIO, 1979, p.247).

Novamente, as cantigas de Codax apresentam um avanço em relação aos demais textos desse período. Com a edição de Manuel Pedro Ferreira em 1986, essa tendência de estudo vai ganhando mais espaço. O crítico, também musicólogo, oferece uma nova opção de leitura crítica, associando o poético ao musical. Segundo Elsa Gonçalves (2003), em 1985, Cunha ainda se apresentava pessimista em relação a pouca contribuição que a análise musical trazia à explicação do ritmo poético das cantigas trovadorescas, porém, ao prefaciar o livro de Ferreira, o filólogo demonstra, em suas afirmações, mudança de valores em relação às suas antigas perspectivas: "o livro não é polêmico, mas instiga a controvérsia" (FERREIRA, 1986, p.XIV).

Ferreira, ao realizar o estudo musical do repertório vindeliano, propôs, concomitantemente, a análise crítica dos textos das cantigas. Procurou ser fiel aos códices, principalmente ao Pergaminho Vindel, cuja leitura demonstra ser contemporânea ao período trovadoresco. Em ocorrência das lacunas existentes nesse manuscrito, Ferreira realizou intervenções na busca da reconstituição do texto. A edição de Cunha serviu de base para as escolhas relacionadas à grafia, salvo em algumas situações em que o musicólogo, levando em consideração principalmente a notação musical referente à cantiga, propôs uma nova leitura.[53]

O ano de 1998 foi considerado o ano de Martim Codax, Mendiño e Johan de Cangas, o que resultou em uma série de edições especiais sobre esses autores, a fim de fixar o Dia das

[53] A análise poético-musical desenvolvida por Ferreira será analisada mais detalhadamente no último tópico deste capítulo.

Letras Galegas. Gonçalves[54] (1999) aponta duas edições destinadas exclusivamente a Martim Codax, uma de Xosé Maria Alvarez Blázquez "*Martim Codax, cantor do mar de Vigo"*; e "*Martim Codax. Cantigas"* de Henrique Monteagudo. Também foram editadas outras que, apesar de não abordarem exclusivamente o autor das cantigas de Vigo, trazem novas leituras dos textos e um estudo das particularidades lingüísticas do Pergaminho de Vindel.

Zumthor, ao declarar "Le texte bouge"[55], reafirma a condição movente dos textos produzidos na Idade Média. Foi um período em que a oralidade se sobrepunha à escrita, estando os textos condicionados à transmissão oral. Diante da indiferença dos escritores medievais pela noção de propriedade autoral, e, estando os textos condicionados a uma falsa reiterabilidade da memória, a variação passa a ser o eixo fundamental que conduz a poética deste período. Para Cunha, "O texto oral exige uma interpretação, que é também movente" (2004, p.77). Entretanto, em seguida, reconhece a dificuldade em se elaborar uma edição "em que se configurem com nitidez os espaços produzidos pelos eixos da movência e do modelo" (2004, p.78). Falta, portanto, sob novos parâmetros editoriais, valorizando os paradigmas da variância e da movência, a elaboração de uma edição das cantigas codacianas a fim de se acrescentar às produções já realizadas uma nova abordagem crítica.

1.2.1. Recepção Crítica

Um dos elementos bastante discutido pelos críticos em relação à literatura do período medieval é o modo como ela é analisada. Dispensar atenção a este dado é essencial para a construção de estudos cada vez mais sólidos e produtivos. Os editores não foram os únicos que se dedicaram à produção poético-musical de Codax, outros estudiosos também realizaram importantes análises mediante a leitura que fizeram das edições publicadas.

Leodegário A. de Azevedo Filho, em 1973, publica a análise crítica que fez das sete cantigas codacianas a partir da leitura da edição de Celso Cunha. Azevedo Filho enfaticamente reconhece a excelência do estudo do filólogo brasileiro, entretanto aprecia como "uma obra situada no plano filológico e não no plano da crítica literária propriamente" (1973, p.21). Tal observação denuncia uma necessidade em se realizar leituras críticas a partir de novos parâmetros.

---

[54] Elsa Gonçalves escreveu o texto *Nota Introdutória a Martim Codax*, publicado na edição de Celso Cunha, *Cancioneiro dos Trovadores do Mar.*

[55] ZUMTHOR, Paul. Intertextualité et Mouvance. In: *Intertextualités Médievales.* Paris: Larousse, 1981.

O trabalho conta com uma análise inicial da estrutura das paralelísticas em que as sete cantigas são vistas como condizentes a esse sistema, apresentando alterações formais, mas não de sentido. Seguindo a interpretação sob uma projeção romântica defendida por Oviedo y Arce e Nunes, Azevedo Filho também considera que existe uma relação biográfica entre o jogral e a história revelada em seu cancioneiro. Em um aspecto, contudo, discorda das idéias do primeiro filólogo: o de alterar a ordem das cantigas a fim de se alcançar uma interpretação em tempo lógico. Considera que esta alteração não é cabível, já que se constrói outro poema, fugindo das idéias originais propostas pela série codaciana: "Com efeito, qualquer alteração implica em outro poema, ao entender-se por poema o conjunto das sete cantigas" (1973, p.38).

O estudo que Azevedo Filho buscou desenvolver apresenta pequenas alterações em relação à visão do filólogo brasileiro. Transcreve o texto conforme aparece na edição de 1956 e, paralelamente, apresenta uma versão, como ele mesmo diz, "livre", não obedecendo à métrica e à rima, mas direcionado ao que se pode afirmar como uma "tradução" para a linguagem contemporânea. Para ele, a representação do ambiente medieval ocorre principalmente através das imagens do *mar* e da *igreja.* A igreja relacionada à religiosidade medieval e o mar, atuando apenas como uma "bela visão" que assume um papel motivador para o desenrolar das cenas.

Em relação à cantiga I, reafirma a pontuação escolhida por Cunha, considerando que realmente ocorre uma pergunta sem endereçamento e sem resposta. Uma das alterações realizadas diz respeito à condição de vocativo ou de sujeito em que aparece o termo *mia madre* da cantiga III. Opta por seguir os preceitos dos apógrafos italianos, utilizando-se das duas vírgulas para atribuir a idéia de vocativo, diferenciando-se da proposta apresentada por Cunha que, segundo ele, apesar de apresentar um trabalho erudito, deixa de avaliar a estrutura narrativa das sete cantigas.

Para o crítico, mãe e irmã são consideradas morfemas apelativos, obedecendo à mesma função no texto, como confidentes da jovem. O poema adquire uma conotação particular por formar um conjunto de textos em que uma cantiga complementa a outra: "Se formos analisar isoladamente é claro que parecerá estranho que a namorada se dirija, na mesma cantiga, à sua irmã e à sua mãe. Tal estranheza se desfaz, quando vemos que a terceira cantiga é continuação da segunda" (1973, p.45).

No que concerne à disposição da ordem dos dísticos, nos versos 7-8 e 10-11, tanto da cantiga III (*A la igreja de Vig', u é o mar salido/ e verrá i mia madr' e o meu amigo*, alternando nos versos 10 e 11 para *levado* e *amado*) como da VI (*Baylava corpo velido/ que*

nunca ouver' amigo, alternando para *delgado* e *amado*), é mantida a versão proposta por Cunha de "corrigir" a ordem do PV, apoiando-se na estrutura dos dois apógrafos, o que mais tarde também seria utilizado por Spaggiari.

Na cantiga V, comenta a respeito do verbo *ver*, nas formas *veeremo* dos versos 8 (*e veeremo' lo meu amigo*) e 11 (*e veeremo'lo meu amado*) que demonstram um futuro hipotético, indicando que a jovem e as amigas poderão ver o amado, pois ele não se encontra com elas. Ressalta que alguns críticos atomísticos analisam o verbo no futuro do presente por desconsiderar as cantigas como um conjunto, analisando-as isoladamente.

A apreciação feita pelo filólogo demonstra uma visão idealizada do romance dos *amigos*, assim como ele mesmo define na interpretação da cantiga VI, em que vê os versos 8 (*que nunca ouver'amigo)* e 11 (*que nunca ouver'amado*) como uma jovem que nunca namorou e encontra "o seu primeiro e único amor". A partir da inferência que faz dos versos 13, 14, 15 e 16, o crítico desenvolve a história relatando onde e como esse encontro aconteceu. Como ele mesmo define, essa cantiga traz marcas de "puro lirismo."

Que nunca ouver' amigo, (v.13)
Ergas no sagrad', en Vigo: (v.14)
Amor ey! (v.15)
Que nunca ouver' amado, (v.16)
[...]

A cantiga VII é vista como um retorno à cantiga I, pelo fato de a jovem novamente interrogar as ondas sobre o paradeiro do seu amado. Quanto à hipótese, primeiramente apresentada por D. Carolina Michaëlis, e discutida por outros críticos, como o próprio Celso Cunha, sobre a duvidosa autoria desta cantiga, o crítico mostra-se tendencioso em não aceitá-la. Solicita algum dado para comprovar tal afirmação, pois, para ele, a sétima cantiga integra a estrutura lírica da narrativa.

A ideia defendida pelo filólogo em se considerar a série codaciana como uma sequência de ações constituintes de uma narrativa, é desenvolvida detalhadamente na edição que realiza das nove cantigas de Pero Meogo[56]. Para ele, a filologia deve procurar o equilíbrio entre a realização do aparato crítico e a valorização do texto, não se esquecendo do valor

[56] Em 1974, um ano após a publicação de *Uma Visão Brasileira da Literatura Portuguesa*, em que faz a análise das cantigas de Martim Codax, Leodegário A. de Azevedo Filho edita as cantigas de Pero Meogo, contudo faremos referência à 3ªed. revista, publicada em 1995. Nesta edição, além de apresentar um aparato crítico, observando elementos como versificação, variante dos manuscritos e leitura crítica, reserva um espaço para interpretar o sentido geral do texto. Constrói uma analise sequencial, detalhando cada cantiga e dedica a terceira parte do livro para a o estudo da narrativa e interpretação dos símbolos.

poético que ele apresenta. Tanto as cantigas de Meogo quanto as de Codax trazem, segundo Azevedo Filho, elementos que possibilitam considerá-la como uma única história. Apesar das cantigas de amigo não pertencerem a um único tipo de gênero, sendo "o produto de uma intersecção de gêneros, numa fase ainda primitiva de gestação de formas" (AZEVEDO FILHO, 1995, p.96-97), as duas histórias trazem os quatro componentes básicos da narrativa (personagens, ação, tempo e espaço), sendo reiterados em toda a série.

Neste sentido, a interpretação das cantigas, assim como certas divergências formais do manuscrito (refrão, escolhas lexicais, função gramatical das palavras, etc.), podem ser melhor esclarecidas analisando a série em seu conjunto. No texto poético-musical de Codax, Azevedo Filho organiza as ações da história em quatro momentos, diferenciando-se de Oviedo y Arce que a estrutura em cinco. Ao interpretar o sentido geral dos versos de Martim Codax, Azevedo Filho obedece à sequência proposta pelos manuscritos, fazendo inferências a alguns fatores não expressos claramente no texto[57].

Azevedo Filho adota posturas diferentes da análise que faz dos versos dos dois trovadores. Atribui a Pero Meogo a característica de "antecipador da própria ficção moderna" (1995, p.112), trazendo traços realísticos das cantigas medievais. Ao interpretar Martim Codax, os seus versos são concebidos a partir de uma ingenuidade, presente nas ações, que não é pertinente nem ao gênero, nem às cantigas em questão, sendo antes projeções da poética do século XIX no passado medieval.

Várias são as referências feitas à análise realizada da cantiga V por Roman Jakobson em 1973, merecendo ser destacada como mais uma das recepções do cancioneiro de Codax, mesmo limitando-se a apenas uma cantiga, como advertiu Tavani. Apesar de não ser um filólogo, especialista em literatura, seu trabalho teve um amplo reconhecimento no âmbito literário e, posteriormente, influenciou a edição de Barbara Spaggiari, como foi visto.

O linguista, sempre dedicado e atento à literatura, definiu a quinta cantiga como "raro espécime das jóias verbais do século XIII" (JAKOBSON, 2004, p.120). A percepção para a mestria das cantigas de Martin Codax ocorreu por influência de Luciana Stegagno Picchio, foi solidificada pela leitura da edição de Celso Cunha e também por uma conversa que teve com Francis Roger. Através de seu formalismo e estruturalismo, Jakobson privilegiou a linguagem

[57] Na análise que faz das cantigas de Pero Meogo, Azevedo Filho procura reconhecer a simbologia das palavras trazendo uma mensagem subliminar ao texto. Para ele, existe um código moral, constituinte da Idade Média e que, geralmente, é defendido pela figura materna. Ao realizarem–se os diálogos entre a mãe e a jovem, procurando seguir este código, predomina-se o sentido literal das palavras, entretanto quando ocorre a transgressão deste código é comum recorrer aos símbolos através de uma linguagem metaforizada. Na interpretação feita das cantigas codacianas, talvez por não trazer o detalhamento de uma edição, o filólogo não explora a linguagem simbólica, e as inferências realizadas remetem a uma postura oitocentista de análise, assim como fez Nunes, relacionando a biografia do jogral galego a episódios do texto.

poética, considerada do ponto de vista concreto, apresentando uma nova percepção de análise da poesia, apoiada em uma *grammaire de la poésie.* Tavani ao comentar este tipo de análise, escreve:

> Os resultados da análise lingüística, raramente penetram para além das estruturas – embora profundas - da linguagem, ou seja, condensam-se exclusivamente, ou quase, no plano da expressão e não implicam senão ocasionais e episódicas incursões no plano do conteúdo [...] (1998, p.288).

Segundo Tavani, os resultados da análise linguística são um importante ponto de partida para a análise de um texto poético, entretanto deve vir mediada por outras áreas de investigação, para que seja realizado um estudo responsável por observações abrangentes de diversidade de aspectos a serem considerados no texto poético (1998).

Jakobson parte do princípio de que "a iteração de elementos fônicos-rítmicos estimula um correspondente paralelismo nas palavras e no pensamento" (Tavani, 1998, p.291). A partir deste parâmetro, o linguista procura organizar toda a interpretação que faz do texto poético. Constrói uma estrutura de simetrias, tanto sintáticas, temáticas como fonológicas e, a partir das ocorrências repetidas nos versos, elabora princípios para serem aplicados a uma análise poética em que são considerados elementos como a posição de rimas no meio das estrofes pares/ímpares, distribuição das vogais, posição dos acentos, linguísticos e não rítmicos.

Primeiramente, confere a rima e a metricidade da cantiga, comparando uma contagem poética tradicional à língua portuguesa (em que não se conta a sílaba final átona) a uma contagem literal das sílabas (contando todas as sílabas), medida que privilegiará na sequência da análise. Observa a diferença entre o 2º verso da paralelística e o refrão (imagens marinhas) com a temática dos 1ºs versos de cada estrofe (sentimento amoroso). Realiza uma verificação precisa da medida dos versos paralelísticos e do refrão, apontando uma simetria entre os 1ºs versos com temática amorosa e uma assimetria nos versos com temática marinha, incluindo o refrão:

Quan/tas /sa/be/des + /a/mar /a/mi/go (temática amorosa)
1 2 3 4 5 1 2 3 4 5

Trey/des /co/mig' + /a/ lo /mar /de /Vi/go (temática marinha)
1 2 3 4 1 2 3 4 5 6

E / ba/nhar /nos /e/mos + /nas /on/das (refrão)
1 2 3 4 5 6 1 2 3

Jakobson confere a sequência de sílabas fortes e fracas dos dísticos e do refrão. Observa que os pares de rima das estrofes são formados por uma palavra com motivo marinho e uma com motivo amoroso: *amigo* rima com *Vigo* e *amado* rima com *levado.* As estrofes 1 e 2 diferenciam-se das estrofes 3 e 4, tanto pela composição do tema[58], como pela ordem de tema e coda. O tema "*treydes comig' a lo mar"* aparece nas quatro estrofes, em ordem diferente (2º verso das duas primeiras estrofes e 1º verso das estrofes finais), sempre trazendo o motivo marinho. Enquanto o tema *"Quantas sabedes amar",* das duas primeiras estrofes, é substituído por *"e veeremo' lo meu amigo"* nas últimas, ambos desenvolvendo a coda com temática amorosa *amigo/amado.* Apesar das divergências, Jakobson declara: "Assim, em meio a todas as variações do tema e da coda, a textura sonora liga intimamente o verso amoroso aos versos vizinhos de imagem marinha" (2004, p.123).

Outra observação diz respeito às escolhas gramaticais da cantiga, não apresentando nenhum sujeito nominal nas estrofes. Os nomes referidos assumem a função gramatical de objeto direto nos versos amorosos (Quantas sabedes amar *amigo/amado*) e adjunto adverbial de lugar nos versos marinhos (Treydes comig' a *lo mar de Vigo;* e banhar nos emos *nas ondas*). As formas verbais presentes na cantiga são a segunda pessoa do plural do presente do indicativo (*sabedes* e *treydes*, podendo este segundo verbo trazer uma conotação imperativa) e a primeira pessoa do plural do presente do indicativo (*veeremo'* e *banhar nos emos*).

Em 1974, mais uma recepção crítica vem à tona, contribuindo para trazer outro olhar sobre as sete cantigas. Desta vez, o responsável é o próprio professor Giuseppe Tavani. Para Tavani, a sucessão de cenas é completa e coerente, não podendo as sete cantigas serem lidas de forma isolada.

O filólogo interpreta a imagem do mar como inimiga, aquele que tirou o amado da jovem, que, repetidamente, a ele refere-se como *Mar de Vigo / mar levado (salido)*. Entretanto, a hostilidade que a garota demonstra é mais subjetiva do que real, pois, ao se referir ao *mar levado/salido*, sinônimo de agitado, deixa que as suas emoções pessoais conduzam o seu dizer, já que, pela localização de Vigo, que se encontra na extremidade de uma profunda *ria*, o mar não deve apresentar tais características:

> O mar é, pois, uma espécie de divindade masculina, inimiga e violenta, que poderia identificar-se com o rei (ambos são responsáveis pela separação dos amantes) e que a mulher tenta exorcizar, repartindo-o nas suas componentes femininas, as *ondas* (TAVANI, 1998, p.311).

[58] Jakobson define *tema* como a parte do verso que se mantém em todas estrofes, excetuando a *coda*, parte que se diferencia. Ex: *treydes comig' a lo mar* (tema)de Vigo (coda), *treydes comig' a lo mar* (tema) levado (coda).

As ondas, imagem amiga e feminina, assim como a mãe, a irmã e as amigas, demonstram-se indiferentes ao sofrimento da garota, construindo, no contexto das sete cantigas, a história iludida por sonhos românticos. A amiga vê os seus desejos frustrados em uma passagem de sua vida, percorrida da confiança à resignação.

Em 1983, Elsa Gonçalves[59] apresenta uma sugestão de análise para as cantigas, com a ortografia levemente modernizada, utilizando a edição de Celso Cunha. Não há mais a preocupação, entre os editores modernos, em ser fiel à grafia antiga, mas sim, possibilitar aos leitores a atualização gráfica do texto poético sem interferir em sua estrutura formal, tanto relativamente às idéias e à pronúncia quanto à métrica e rima. A estudiosa opta por transcrever, em alguns casos, a grafia atualizada, por exemplo, as palavras que apresentam o *y* como vogal serão alteradas, substituindo-se pelo *i* (*ay* –ai, baylava – bailava, etc.) e palavras que terminavam em *n,* mas que modernamente passam a ser escritas com *m* (*gran*- gram, *vem* – vem, *choran* – choram, etc.). Ao comentar a sua escolha, justifica: "A utilização de uma grafia mais moderna tem como principal propósito a eliminação de variantes exclusivamente gráficas e que, tanto quanto se sabe, não servem para inferir realizações fonéticas ocultas" (1983, p.124)[60].

Também altera a acentuação da palavra *verrá* que, em sua edição, deixa de ter acento. Gonçalves justifica que apenas coloca acento nos casos de palavras homógrafas verbais ou em outros casos que possam gerar ambigüidade, além das situações de necessária demarcação de hiato. Excetuando estas situações, o acento é omitido, mesmo que ocorra na grafia moderna da palavra.

A estudiosa opta, em sua análise, por realizar duas alterações na série das cantigas. No verso 8 e 11 da cantiga III, prefere a leitura de "*e verra i, mia madre, o meu amigo / amado",* considerando a mãe como confidente da jovem. O isolamento do termo *mia madre* pelas vírgulas atribui a ele a função de vocativo. Na construção do vocativo *mia madre*, Gonçalves elidiu a vogal *e* na construção da palavra *madre,* na forma apresentada por Cunha, *madr'.* A outra modificação diz respeito ao refrão da cantiga VII, na edição do filólogo brasileiro, o refrão é disposto em dois versos heterométricos, Gonçalves, entretanto, opta pela leitura do refrão em apenas um verso decassílabo. Spaggiari, em 2004[61], comenta essa atitude de

[59] O livro *A lírica Galego-Portuguesa* traz a colaboração não apenas de Elsa Gonçalves, que ficou responsável pela apresentação crítica, seleção, notas e sugestões para a análise crítica como também a participação de Ana Maria Ramos, responsável pelos critérios de transcrição, nota linguística e glossário. Em nossas considerações, procuraremos nos ater à analise crítica, por isso, será destacado o nome de Elsa Gonçalves.

[60] Em seguida, a filóloga ressalta que em casos que a alteração gere dúvidas quanto à compreensão fonética que o copista procurou representar, este procedimento não será pertinente.

[61] Referência ao livro *Fundamentos da Crítica TextualI* escrito juntamente com Maurizio Perugi.

Gonçalves, em se afastar de dois aspectos da edição de Cunha, a quem declarou se reportar, como reflexo de sua edição de 1980:

> Não parece inútil sublinhar que essas modificações, nem sempre leves, decorrem ou coincidem pontualmente – nestes, como nos demais casos – com a edição de Spaggiari 1980b, cuja utilização fica normalmente implícita, ou subentendida (PERUGI; SPAGGIARI, 2004, p.236).

Em relação à forma de leitura das sete cantigas, Gonçalves sugere uma interpretação serial, ou seja, analisá-las em sua sequência narrativa e não isoladamente. Para a filóloga, as cantigas devem ser vistas como um único poema com sete estrofes. Os argumentos por ela utilizados para validar tal escolha interpretativa são, por um lado, considerar os aspectos formais, pois todas as cantigas são paralelísticas e apresentam o mesmo esquema rimático e, por outro, observar a temática que se mantém, complementando-se no decorrer do discurso construído de forma unitária e coerente.

Exemplificando estas considerações, observa-se que, excetuando a cantiga VII, mais curta e similar a uma finda, as demais apresentam semelhanças estróficas e vocabular: ocorre uma alternância na estrutura das cantigas pares e ímpares. As cantigas ímpares (I, III e V) são formadas por quatro estrofes e, na construção do paralelismo perfeito por sinonímia, o elemento temático chave é *ondas*, já nas cantigas pares (II, IV e VI), ocorrem seis estrofes e o elemento temático chave da sinonímia é *Vigo*.

Gonçalves, ao concluir a sua análise crítica, realiza outra proposta que aparentemente se contradiz à sua opção de leitura serial. Sugere ao leitor que analise qualquer uma das cantigas separadamente, assim como fez Roman Jakobson em relação à cantiga V. Para ela, é importante reconhecer a individualidade que cada uma apresenta, mas ressalta que essa interpretação não deve desconsiderar sua inserção na série: um elemento não exclui o outro, as sete cantigas continuam formando um discurso poético único, sem perder o valor, também único, que cada uma possa vir a apresentar dentro do contexto formal e temático.

Stephen Reckert (1996)[62] contribuiu para o acréscimo do repertório bibliográfico do cantor de Vigo. Construiu a sua apreciação crítica das sete cantigas a partir da versão original de PV, retirada do fac-símile presente na edição de Celso Cunha e, com algumas alterações, seguindo os princípios críticos propostos por Manuel Pedro Ferreira.

[62] Esta data (1996) corresponde à 3ª ed., revista e aprofundada, do *Cancioneiro de Amigo*, de Stephen Reckert.

Para Reckert, a indagação realizada pela amiga às ondas, no início da cantiga I, representa muito mais que uma construção literária, pois trata de "um tema enraizado no folclore" (1996, p.163). Nesta cantiga, Reckert, acompanhando Spaggiari, compreendeu que a versão apresentada pelos códices quinhentistas quanto ao verso 11 (*o por que ei gram cuydado)* mostrava-se mais coerente que a do PV (*por que ei gran coidado),* no que diz respeito à paralelística. Como a métrica causaria diferença entre os demais versos, Reckert propôs uma correção diferente da adotada por Spaggiari: ao construir a forma *o por que hei gran coidado,* manteve a grafia de *gran* e *coidado,* como em PV, adotou a métrica dos códices, utilizando a letra *o* no início do verso e realizou uma alteração pessoal elidindo o *e* do *que.* A pontuação escolhida por Reckert foi a proposta por Ferreira.

Observação necessária foi feita em relação à musicalidade marcada pelas aliterações e assonâncias, juntamente com a repetição do paralelismo e a ocorrência do *leixa-prem**. A harmonia desses recursos sugere o som das águas das ondas, assim como exemplifica com a série: *evi –eve- eva* presentes nas palavras (d*e Vi*go, s*e vi*stes..., s*e ve*rá..., l*eva*do, s*e vi*stes..., s*e ve*rá..., s*e vi*stes..., s*e ve*rá..., s*e vi*stes..., s*e ve*rá...). A repetição dessas sílabas contribui para a formação de uma "imagem acústica", levando o leitor a alcançar a sonoridade das ondas do mar, tão ressaltada nessa cantiga.

Reckert, apesar de não considerar as sete cantigas de um mesmo nível poético, percebe-as como um conjunto que se completa a cada momento. Para confirmar tal compreensão, estabelece um esquema em que se verifica a constância de três fatores: tempo (presente, passado e futuro), lugar (praia, cidade e igreja) e fato (concluído, não concluído e a possibilidade de se concluir). As únicas cantigas que apresentam igualdade de tais elementos são as cantigas I e VII, trazendo, como tempo, o presente, a praia como o ambiente e o fato que não se concretiza, a jovem questiona as ondas justamente pelo desencontro com o amado. As demais cantigas mostram situações distintas, mas sempre coincidindo com os três tópicos por ele elencados. Por exemplo, as cantigas IV e V também retratam o tempo atual, mas se distinguem ao referirem-se à igreja na IV, enquanto a V indica um encontro que aconteceria no mar.

Na cantiga III, polêmica pela duvidosa condição de vocativo ou de sujeito para a forma *mia madre (e verrá i, mia madre, o meu amigo/amado),* Reckert opta pela sugestão de Michaëlis, seguida por Oviedo y Arce, Aubrey Bell, Nunes, Azevedo Filho e Spaggiari, adotando-a como vocativo, já que, para ele, o sujeito do verbo *miraremos* será a jovem e o amigo e não a jovem, o amigo e a mãe.

A cantiga V opõe-se à anterior ao ter como ambiente temático a praia (local aberto) e não mais a igreja (local fechado), entretanto retratam ambientes cujo convívio é marcado pelo coletivo. Reckert refere-se ao tema desta cantiga como um "banho ritual de amor" e destaca que a imagem feminina, banhando-se nas águas, encontra-se inserida no inconsciente coletivo através, muitas vezes, de fantasias eróticas consagradas na mitologia grega (Diana e Actéon), na Bíblia (Betsabé e David, Susana e os Anciãos), em lendas e no folclore.

Tanto na cantiga III (*A la igreja de Vigo, u é o mar levado/ e verrá i, mia madre, o meu amado; A la igreja de Vigo, u é o mar salido,/ e verrá i, mia madre, o meu amigo)* quanto na VI (*Bailava, corpo delgado/ que nunc' houver' amado; Bailava, corpo velido/ que nunc' houver' amigo)*, a ordem dos versos acompanha a trazida pelo Pergaminho de Vindel sem inversão para a manutenção da estrutura paralelística, diferentemente de Cunha e Spaggiari. Segundo Reckert, houve uma preocupação técnica por parte dos trovadores em afastar, em relação às cantigas de amigo, o cansaço e a monotonia inerentes ao paralelismo. Esta preocupação resultou em variações que aparecem em várias cantigas através de uma oscilação na construção poética de um paralelismo verbal puro ao puramente semântico. Reckert comenta "que o próprio Martim Codax revela um gosto positivo pela irregularidade" (1996, p.170), o que demonstra uma forma de compensar a rigidez do paralelismo.

Sofia Sousa Silva publica na revista Inimigo Rumor (nº 16/ 2004), ao comentar a inserção do medievalismo em alguns poemas de Adília Lopes, a própria leitura dos versos codacianos. A edição crítica utilizada foi a de Cunha, entretanto segue a linha de leitura de Elsa Gonçalves. Sousa Silva constrói uma análise voltada principalmente para a interpretação narrativa das sete cantigas, apresentando algumas observações relevantes ao aspecto formal, como a construção das paralelísticas que se dá ora por sinonímia (*amigo – amado, salido – levado),* ora por transposição (*Mandad'ei comigo – Comigu'ei mandado, e vem san' e vivo – e vem viv'e san)*

Ao realizar a interpretação narrativa das cantigas, Sousa Silva apresenta-se como mais um dos críticos que as compreende em uma estrutura serial, não podendo ser consideradas poesias independentes. Ressalta a sua adequação como barcarola, pois além de trazer a temática marinha, tem o intuito de revelar uma história de amor. Compara a primeira cantiga à de Meendinho[63], mostrando a diferença que é dada à imagem das ondas em cada cantiga: em Meendinho as ondas são vistas com um tom ameaçador, enquanto as ondas expressas por

[63] Meendinho foi considerado um dos trovadores do mar, escreveu uma única cantiga de amigo.

Codax, apesar de provirem de um mar agitado, desempenham um papel amigo e confidente à jovem protagonista.

Na primeira cantiga, destaca a indagação feita pela jovem, primeiro às ondas e posteriormente a si mesma, indicando um tom reflexivo, seguido de uma manifestação do desejo de que o seu amigo venha em breve. A segunda marca um momento de alegria para a protagonista, pois demonstra que o amigo está por vir. Sousa Silva, seguindo os parâmetros de Gonçalves, apresenta a interpretação de uma cantiga, já fazendo inferências a elementos presentes na seguinte, procurando enfatizar, com isto, a continuidade narrativa tecida por elas.

Na análise da segunda cantiga, pré-anuncia que o casal de amigos irá se encontrar na Igreja de Vigo, representante do local do primeiro encontro deles, e, neste momento, a figura materna aparece como confidente da menina. A partir deste dado, conclui-se, independente do fato de que a estudiosa siga a recepção de Gonçalves, que, se a mãe aparece como confidente, esta, certamente, terá a função de vocativo na cantiga seguinte, devendo também aparecer, no verso 8, isolada por vírgulas. Outra observação referente à cantiga III diz respeito ao uso do verbo plural que, nas duas primeiras estrofes (*miraremos*), dirige-se à enamorada e à irmã e, na terceira e quarta estrofes (também *miraremos*), indica que a jovem irá olhar as ondas acompanhada do amigo.

O momento de euforia demonstrado na cena anterior é sequenciado por uma "pausa", conforme observa Sousa Silva: "Não há promessa de chegada nem narrativa de fatos passados" (2004, p.169). Na cantiga V, esse cenário muda, indicando a possível chegada do amado, levando a jovem a convidar as amigas a se banharem nas ondas. Ao comentar essa passagem, escreve:

> Há um fluxo de sensualidade nessas barcarolas, em que os encontros com os amantes se fazem em locais de convívio social (a igreja e a praia) e na presença de outras pessoas, como a irmã ou mesmo todo universo de mulheres enamoradas (2004, p.170).

A sexta cantiga apresenta um fato novo à sequência narrativa: a presença de um narrador de terceira pessoa que, segundo a estudiosa, pode ser o próprio amigo, relatando a primeira vez que os dois avistaram-se na igreja de Vigo (*nunca ouver'amigo/ergas no sagrado*), em que Sagrado faria referência à igreja. A presença de um narrador (que pode ser o próprio amado) comprovaria a consideração feita por Diogo ao analisar as tipologias textuais da lírica galego-portuguesa:

> Embora não raro possa o discurso das cantigas ser da responsabilidade das amigas e da mãe, as haja narrativas a cargo de um narrador masculino e homodiegético, ou mesmo de um narrador extra e heterodiegético e, em rigor, assexuado (1998, p.XXXII).

Neste caso, o narrador seria homodiegético, participando da história como o amigo da jovem. Esta possibilidade atribui muita sensualidade à cena. Assim como analisa Sousa Silva, ocorre a "dança da donzela", funcionando como atrativo para que o amigo olhe para ela, deixando em suspenso a possibilidade de o encontro amoroso já ter se concretizado na própria igreja de Vigo, dúvida gerada pela ambiguidade provocada pela palavra *amado,* que tanto pode funcionar como substantivo, referindo-se ao amigo, como pode se referir ao particípio do verbo amar, indicando uma ação já concretizada. Para a estudiosa, nessa cena, o erotismo transparece com clareza.

A última cantiga, destacada por outros críticos por sua estrutura menor, diferenciando das demais, aparece como uma *finda** e retoma o momento inicial em que as ondas foram interrogadas, porém, ao fim, fica a dúvida se esse amor era recíproco. A interpretação realizada por Sousa Silva traz à reflexão a presença da sensualidade e erotismo que, segundo ela, marcam principalmente a 5ª e a 6ª cantiga, mas que, de um modo geral, representa uma marca peculiar nesta série.

A preocupação crucial de um editor, segundo Cunha, deve ser a compreensão da polissemia, que todo texto literário apresenta, principalmente quando compreende o período medieval, repleto de ambiguidades, possibilitando caminhos distintos para se alcançar o entendimento. O filólogo afirma "edição pressupõe interpretação" (CUNHA, 2004, p. 67). Abrangendo essa visão não apenas aos editores, observa-se nas cantigas de Codax, uma diversidade de caminhos possíveis para uma variada recepção, abrindo um amplo leque interpretativo para uma série de apenas sete cantigas que atinge grandes dimensões.

Cunha discute acerca de uma "ingenuidade interpretativa" que é comum ao serem analisados os amores medievais, principalmente os da cantiga de amigo. Ao compararmos, por exemplo, a recepção que foi feita por Azevedo Filho em 1973 e a realizada por Sousa Silva em 2004, pode-se constatar uma significativa mudança na forma de interpretar um texto. Azevedo Filho recorre a essa forma "ingênua" de observar tais cantigas, entretanto a estudiosa adota uma postura interpretativa crítica ao tecer considerações, principalmente na cantiga V, que se aproximam da visão defendida por Cunha:

> [...] lembremos o caso de Martin Codax, um dos melhores e mais republicados líricos medievais da Península, cuja mensagem poética tem sido examinada apenas na superfície, naquilo que nos diz o sentido literal: uma enamorada que, lamentosa, espera junto às ondas a volta do amado. Entretanto, essa poesia, analisada à base da função desempenhada pelas águas nas literaturas medievais, é, sem dúvida, das mais eróticas do trovadorismo galego-português (CUNHA, 2004, p.110).

O intuito, neste trabalho, ao se comparar diferentes maneiras de se enxergar a poesia, seja no plano filológico ou crítico, não é o de criar um parâmetro capaz de definir a melhor ou a pior análise. Muitos críticos procuram oferecer caminhos conscientes para que o leitor tenha, como bem definiu Zumthor, liberdade para assumir a sua forma de interpretação. Mas, o essencial é perceber que a poesia nunca poderá ser vista como um produto acabado, já que "o texto propõe ao leitor uma imagem movente, possível de ser reinterpretada" (ZUMTHOR, 1972, p.36).

1.3. Musicalidade das cantigas medievais

As cantigas de Martim Codax conquistaram considerável fortuna entre estudiosos e poetas e ainda foram avaliadas em um aspecto de extrema relevância para a compreensão das cantigas medievais presente nesta série poética: a musicalidade, uma vez que são conhecidas as notações musicais de seis das sete cantigas. A musicalidade não deixa de ser uma das principais características das cantigas medievais, já que se trata de uma manifestação cultural músico-letrada.

No que concerne ao trovadorismo galego-português, a análise musical das cantigas é dificultada pela quase total ausência de testemunhos musicais, que deveriam acompanhar os textos poéticos. Enquanto, no norte da França, foram preservadas duas mil composições com as respectivas notações; entre os portugueses e galegos, há apenas treze cantigas com a notação musical: seis de Martim Codax e sete de Dom Dinis (OLIVEIRA, 1994, p.22), como foi dito.

Ferreira realizou, diante de muitas complicações, um estudo detalhado das sete cantigas de Dom Dinis, sendo a principal dificuldade encontrada uma tentativa desastrosa de restauro, ocorrida em 1993 e promovida pelos depositários estatais da Torre do Tombo, onde permanecia a notação das cantigas de Dom Dinis. Essa tentativa de restauração fez com que se perdesse parte do conteúdo daquilo que tornava mais valioso o material: a sua notação

musical. Ferreira, que havia começado o trabalho de transcrição paleográfica em 1991, precisava utilizar-se de lupa para examinar alguns detalhes não visíveis a olho nu. Devido às condições não muito boas do material, os responsáveis pelo arquivo Nacional da Torre do Tombo, em 1993, submeteram esse material a uma restauração, contudo o resultado apenas dificultou a continuidade do trabalho iniciado:

> Quando, dois anos depois, nos foi permitido examinar o Pergaminho já restaurado, tivemos um choque: um grande número de notas, hastes, guiões e claves musicais tinham sido ocultadas, prejudicadas ou apagadas de vez pelos técnicos encarregados do <restauro>". A irresponsabilidade da Torre do Tombo viu-se confirmada logo que pudemos confrontar os nossos apontamentos com ampliações das fotografias do Pergaminho anteriores à operação (FERREIRA, 2005, p.54).

Resta-nos, portanto, analisar, com maior clareza e convicção, as sete cantigas codacianas, acompanhadas das seis notações musicais, encontradas no Pergaminho de Vindel, em 1914, assim como afirma Oliveira ao referir-se às cantigas codacianas:

> Apesar da ausência de iluminuras e da pobreza ornamental das iniciais, o fato de os textos serem acompanhados da respectiva notação musical confere-lhe uma importância particular. O tipo de notação musical e as características paleográficas do documento têm sugerido aos investigadores uma datação próxima da do Cancioneiro da Ajuda, isto é, o último quartel do séc. XIII (1994, p.20).

As cantigas caracterizam-se como um fenômeno músico-letrado. No texto medieval, o enunciado é indissociável da enunciação, sendo o gesto e a voz também partes integrantes do texto (ZUMTHOR, 1972, p.39).

Muito se falou até aqui dos textos poéticos, conservados pelos manuscritos e que traduzem parte do que foi a produção textual vigente neste período. No entanto, essa tradição manuscrita é posterior a outro fator que constituiu toda estética medieva: a oralidade ou vocalidade. Para Zumthor, o uso que o auditor faz da voz reflete muito mais do que uma simples leitura, trata-se de um espetáculo decorrente de um dinamismo refletido na atividade corporal, no gesto, no grito, na dança, envolvendo tanto ações físicas como certas formas de teatro. Fazer uma análise que envolve a música de tempos muito distantes do nosso exige uma investigação minuciosa de todos os dados incutidos no período, para que, desta maneira, forme-se uma linha de raciocínio coerente, não apenas para os conhecimentos musicais

presentes nos dias de hoje, mas principalmente verossímil para o momento em que foi construído.

No período em que a península ibérica estava dividida em dois blocos, o norte cristão e o sul andaluz, os Muçulmanos (Árabes, Berberes e convertidos) dominavam os cristãos da região Sul, chamados de moçárabes, que significa submetidos aos Árabes. Isto, por um lado, favoreceu o desenvolvimento dessa região, estimulando uma aproximação entre os letrados e a maioria da população que falava um dialeto derivado do latim. Progressivamente, essa ascensão das famílias locais promoveu o surgimento de um novo gênero poético baseado na canção moçárabe. Tal gênero, anterior a 1100, trazia semelhanças em relação às cantigas de amigo, como a ocorrência de versos curtos e a existência de uma voz feminina confidenciando a uma parente ou amiga próxima os seus sentimentos amorosos. [64]

Os primeiros trovadores surgiram no sul da França, por volta de 1100, todavia a primeira cantiga só chegará até nós no final do século XII. Um dos principais fatores que dificultou a expansão das cantigas provençais foi o domínio exercido pela Igreja sobre a região norte da Península Ibérica, o que dificultou a passagem dos textos à língua vulgar. A introdução da poética trovadoresca no norte da Península Ibérica dependeu de os membros da nobreza criarem condições sólidas para a cultura trovadoresca firmar-se socialmente.

Ao longo do século XIII, o trovadorismo conhece o seu esplendor na Península Ibérica. A existência não apenas de cantigas de amigo, mais conhecidas por nós, mas principalmente desse gênero poético de influência árabe, anterior ao surgimento dos primeiros trovadores, mostra que este tipo de produção poética era praticado há muitos séculos na Península.

A musicalidade, comum no período medieval, está presente não apenas nas cantigas de amor, de amigo, de escárnio e de maldizer, gêneros mais tradicionais e conhecidos, como

---

[64] Ferreira denomina este tipo de verso como *harjah*, pl. *harjat*, também conhecidas como *carjas* ou *karjas*. Tal estudo se deve a Samuel Stern que, em 1948, interpretou uma série de carjas românicas ajudando a fortalecer a tese arábica que também procurou explicar a origem das cantigas. Manuel Rodrigues Lapa (*Lições de Literatura Portuguesa*, 1981) aponta quatro teses que buscam explicar esta problemática: tese arábica, tese folclórica, tese dos médio-latinistas e tese litúrgica e paralitúrgica. Essas quatro teses tiveram forte importância histórica na época em que foram apreendidas. A tese arábica, difundida pelos românticos no século XIX, revelou na cultura dos árabes certas afinidades com alguns caracteres da civilização cristã medieval, reconhecendo nas *karjas* uma proximidade com os cantares de amigo. A tese folclórica é, como a arábica, um produto do Romantismo, porque se funda na idéia romântica do "povo criador", reconhecendo marcas da tradição popular na literatura. A tese médio-latinista acreditava que a representatividade do lirismo trovadoresco tinha um cunho acentuadamente literário, sendo um fenômeno de alta cultura, estando a literatura latino-medieval nas origens da poesia trovadoresca. A última tese, litúrgica e paralitúrgica, elege a poesia latino eclesiástica como fonte da poesia profana galego-portuguesa.

inclusive em outro gênero de cunho musical teorizado na Arte de Trovar[65], que é a cantiga de seguir. São apresentadas três formas possíveis de seguir, tendo como objetivo comum apropriar-se de uma outra música ou cantiga. A primeira forma busca recorrer a uma música já existente e, sobre ela, compor outro texto, fazendo com que os novos versos sigam essa música. Para Graça Videira Lopes[66], tal forma de seguir é a mais difícil de identificar atualmente, podendo pertencer aos três gêneros dos Cancioneiros, mas em maior proporção ao gênero satírico.

O segundo tipo, de acordo com a *Arte de Trovar*, apresenta um nível mais elevado, "de maor sabedoria", pois, além de apoderar-se da música para fazer um novo texto, deve reproduzir as rimas da cantiga imitada. A terceira maneira realiza as mesmas ações do primeiro modo, mas com a preocupação voltada ao sentido dos versos. Há duas formas de se concretizar essa forma de seguir: ou altera-se a letra e reproduz o sentido, ou reproduz a letra e o refrão, alterando o sentido pelo novo enquadramento estrófico[67].

O terceiro tipo de seguir, de acordo com Ferreira, assemelha-se à *tenção*, gênero de origem francesa que apresenta um "duelo" entre dois autores, todavia a tenção por ser de mestria, diferencia-se da cantiga de seguir caracterizada com refrão. Este cantar também se aproxima da cantiga de amigo, pois há a necessidade por parte de quem escreve de se colocar no papel de outro, de representar um personagem.

O que cabe discutir acerca da cantiga de seguir são as formas existentes para que ela se concretize, perceber o que é seguido pelo outro autor. Por ser um gênero baseado no "seguir" outro texto, Lapa considera esta prática como plágio (1970, p.270). Para Picchio, as cantigas de seguir representam uma "modalidade poética precisa e absolutamente lícita" (1979, p.100). É importante considerar, em toda essa polêmica, a importância da *Arte de* Trovar que traz o *seguir* como "outra maneira" de trovar, sendo essa licitude, defendida por Picchio, preconizada e preceituada no Cancioneiro da Biblioteca Nacional.

Na cantiga de seguir, principalmente na segunda e terceira modalidades, busca-se o princípio da conformidade poética, em que não apenas a métrica deve ser levada em conta,

---

[65] A *Arte de Trovar* é um tratado lacunoso, anônimo, transcrito no Cancioneiro B (FERREIRA, 1986, p.17). Nele há um capítulo falando sobre o *seguir* como uma das maneiras de se fazer uma cantiga na escola galego-portuguesa. Entretanto, a interpretação da *Arte de trovar,* em razão das dificuldades de leitura postas pelo manuscrito, promove alguns questionamentos sobre o *seguir*.

[66] LOPES, Graça Videira. *A sátira nos Cancioneiros Medievais Galego-portugueses*. Lisboa: Estampa, 1994.

[67] A cantiga satírica de João de Gaia é apresentada por Picchio como um exemplo desta terceira modalidade do seguir, em que João de Gaia compõe sua cantiga de gênero satírico, cujo refrão (*alhos verdes matam de* vinho) remete ao da cantiga de amor de Guilhade (*olhos verdes matam d'amores).* Para Videira Lopes, o trovador realizou uma pequena alteração na regra, porém manteve a modificação de sentido. A música da cantiga primitiva, sobretudo, é mantida (1994, p.125).

mas também todos os aspectos que promovem a conformidade de um texto, assim como as rimas apresentadas. É preciso inicialmente discutir qual seria a melhor definição para a palavra *rima*, já que o texto a ser produzido deve respeitar as rimas da cantiga imitada.

Segundo Ferreira, a rima está muito mais próxima do ritmo a que se submetem os versos do que da simples consonância final de versos semelhantes. Não é um mero som que se assemelha, mas a existência de uma poesia acentual que se opõe a uma poesia puramente quantitativa. "O ritmo verbal, em galego português, tem como base o fenômeno acentual; o ritmo estrófico seria pois o esquema acentual comum à generalidade dos versos de uma ou mais estrofes" (1986, p27).

Apesar de esse não ser o foco do estudo, analisar outro gênero poético medieval, as cantigas de seguir, a partir de seus princípios, contribui para a compreensão do processo musicológico que foi se construindo ao longo dos anos, a fim de captar qual o princípio musical que rege as composições da Idade Média. Construir um texto, respeitando as marcas melódicas e estruturais que o compõem, significa respeitar, dentre outros fatores, o esquema rimático e as coincidências acentuais presentes no modelo.

O esquema das rimas é marcado pela existência de rimas longas, breves e até mesmo pela alternância das duas. A forma poética também deve ser seguida, respeitando-se a métrica e o refrão, elementos também presentes na cantiga de amigo. As cantigas paralelísticas, portanto, muito se aproximam desse gênero, o que facilitará compreender a sua estrutura musical, por se tratar de uma versificação puramente acentual, a acentuação produz efeitos relacionados com a música ou com a origem dos versos.

1.3.1. Organização e estrutura da música medieval

As cantigas de amigo representam o gênero mais característico da lírica galego-portuguesa. Desta forma, as cantigas de Martim Codax, além de fornecerem uma riquíssima contribuição poética, devido à sua notação musical, oferecem um caminho concreto para que nos aproximemos musicalmente da escola trovadoresca peninsular.

Um dos primeiros aspectos a serem analisados diz respeito à acentuação que, na construção poético-musical medieval, segue um princípio regular formado pela correlação entre os acentos estróficos e apoios melódicos. De acordo com Ferreira, a acentuação estrófica abrange três fatores imanentes ao som: altura (altitude), duração (longitude) e intensidade (crassitude). A maneira como estes elementos são produzidos no verso irá determinar a

acentuação. Um som, se prolongado, produz um tipo de efeito acentual, da mesma forma que uma maior acuidade, ou seja, agudeza, também promove um modo particular de acentuação assim como a densidade que atribuímos a ele.

A reiteração de um som, a intervalos regulares, contribui para a construção melódica, formada pela sequência de notas denominadas por apoios melódicos. Para se identificar as sílabas que trazem tais apoios melódicos é preciso analisar a melodia em termos de duração, acuidade e densidade de seus elementos. Desta forma, a acentuação só poderá ser percebida pela análise do conjunto desses fatores e não os avaliando isoladamente.

O ritmo de uma canção é formado a partir da duração de uma sequência de sons, tanto agudos como graves. A longitude e a brevidade do tempo aplicado ao som determinam os "modos do som". Havia duas maneiras de se classificar esses modos rítmicos: uma, conhecida como *modo comum*, que considerava "toda a longitude e brevidade de todos os sons", sendo a música imensurável; e outra, chamada de *modo próprio*, em que a duração do tempo apresentava uma sequência pré-determinada pela duração dos versos clássicos. O modo próprio, baseado no modo antigo de se organizar os sons, trazia seis formas convencionais de estruturar durações longas e breves, o que passou a ser conhecido como sistema modal.[68]

Este sistema, porém, só pôde ser aplicado, com pequenas modificações, às cantigas II e III. Por não conseguir atender à demanda das demais cantigas, cogitou-se a possibilidade de elas pertencerem ao ritmo declamatório dos poemas épicos iugoslavos, que permitiam total liberdade ao movimento musical, não precisando prender-se à regularidade métrica e rítmica. Algumas canções, contudo, não conseguiam se enquadrar nem em um ritmo tão formal, como o sistema modal, nem na extrema informalidade do tipo declamatório.

Para se alcançar uma forma em que se aplicasse com eficiência um sistema para analisar as canções trovadorescas, era preciso compreender, acima de tudo, como se organizava a mentalidade e a cultura em que essa musicalidade era constituída. Na Idade Média, tudo era mediado pela oralidade, até a escrita necessitava ser ditada. Para Zumthor, a literatura medieval traduz um período de "oralidade mista", a escrita existe, mas o que conta é o que é dito, pronunciado pela voz e percebido pelo ouvido (2005, p.103). A oralidade deveria ser, portanto, facilmente perceptível e memorizável, o que exigia um modelo musical simples, associado a experiências pessoais, "a forma perceptiva aparece assim no centro da experiência

[68] A notação dos textos mais antigos trazia uma estrutura musical bem simplificada e que era denominada como *modal*. A partir da segunda metade do século XII, em Notre Dame, Paris, surgem os *modos rítmicos* que, baseado nos modos antigos, trazem uma estrutura notacional mais elaborada. Essa estrutura, denominada pré-franconiana ou garlandiana (trazia as idéias de Joannnes de Garlandia e antecedia as idéias de Franco de Colónia) desenvolve-se até se tornar o código típico dos meados do século XIII. No último quartel deste século, o código pré-franconiano foi suplantado pelo código franconiano (FERREIRA, 1986).

cultural medieval e, portanto, no centro da experiência poético-musical trovadoresca" (FERREIRA, 1986, p.41).

O canto gregoriano pode ser assinalado como exemplo de um tipo de material musical que traz elementos facilitadores para serem memorizados. Ferreira aponta a arte musical baseada no tipo rapsódico, voltada para a combinação de elementos presentes na memória coletiva, como o melhor meio para se analisar as canções medievais. Assim são criados modelos que utilizam um sistema rítmico marcado pela pausa e pela acentuação:

> Podemos portanto assumir que os moldes prevalecentes, aqueles que virtualmente mais persistem na memória e no uso coletivos, são os que veiculam uma pausa. Vemos assim confirmada a idéia de que o ritmo, em contexto oral e mnemônico, radica na pausa, sem deixar de se relacionar com o fator acentual. Constituindo a pausa o primeiro fator de agrupamento, o ritmo surge-nos como aspecto privilegiado da formação perceptiva (FERREIRA, 1986, p.47).

Tornou-se crescente, a partir dos séculos XII e XIII, o interesse em regularizar a medida do tempo, tanto que mais tarde apareceu o primeiro relógio mecânico. Entretanto, para o copista medieval, o tempo era visto de forma subjetiva. A ele cabia direcionar a melhor velocidade a ser dada a um texto de acordo com os preceitos que julgava importantes para entoação de determinado verso. O tempo memorizável não precisava ser medido por uma unidade temática específica, mas deveria atender a momentos e sucessões marcados por intervalos definidores dessa temporalidade.

Em relação à notação musical das cantigas de Codax, o musicólogo, após minuciosa análise, observa que, no período em que elas foram copiadas (entre 1250 a 1350), o código modal estava ultrapassado e as cantigas já traziam alterações propostas pelo código garlandiano. Elas podem, então, ser caracterizadas em um sistema notacional pós-modal, porém não atendem, com exatidão, nem ao código pré-franconiano nem ao código franconiano.

Cabe, ainda assim, destacar a situação das cantigas II e III. Nestes casos, ocorre uma adequação ao sistema modal com características aproximativas do código pré-franconiano, caracterizando um código de transição que poderia ser nomeado como "modal pré-franconiano". Tais considerações permitem suspeitar que suas músicas talvez não tenham sido escritas pelo autor da cantiga, até mesmo se observarmos que sua inclusão foi posterior. Desta forma, é possível afirmar que há dois tipos de notação utilizados no PV. Quanto às demais

cantigas, todas mensurais, ocorre um ritmo do tipo rapsódico com vocabulário, formas e padrões similares ao repertório dos códigos escorialenses das Cantigas de Santa Maria.[69]

1.3.2. Análise poético-musical

A descoberta do Pergaminho de Vindel, em 1914, suscitou não apenas edições críticas do texto poético das cantigas, como também o desenvolvimento de estudos musicais de suas respectivas notações. O primeiro trabalho realizado pertence a Santiago Taffal Abad publicado em 1916-1917 juntamente com a edição crítica de Eladio Oviedo y Arce. Os demais estudos decorreram do de Taffal, construíram hipóteses que, o seguindo em alguns aspectos e o contrariando em outros, vão demarcando o desenvolvimento das pesquisas sobre a musicalidade vindeliana.[70]

Anglés, em 1958, publica uma edição completa das cantigas que, assim como as demais, utiliza, como fonte, a fotogravura das notações, trazida pela edição de Vindel. O primeiro a realizar uma transcrição musical a partir do original foi Ismael Fernandéz de la Cuesta em 1982. Ferreira, ao comentar o trabalho de Cuesta, escreve:

> A sua transcrição corrige a maior parte dos lapsos de leitura em que Anglés havia incorrido, oferecendo, além disso, numerosos dados sobre o estado do pergaminho; caracterizava-se por uma extrema seriedade científica, revelando-se quase perfeita nos seus resultados (1986, p.101).

No ano de 1986, Ferreira publica o "*O som de Martin Codax*", relevante não apenas por trazer novas contribuições para o repertório bibliográfico de Codax, mas por ter sido o primeiro a realizar um estudo abrangendo o texto poético-musical. O musicólogo procurou ser fiel aos códices, principalmente ao Pergaminho de Vindel, cuja leitura pôde ser prestigiada do original. Devido às lacunas existentes nesse manuscrito, realizou intervenções na busca da reconstituição do texto. A edição de Cunha serviu de base para as escolhas

[69] A proximidade entre os dois repertórios (Cantigas de Martim Codax, e Cantigas de Santa Maria) ocorre, segundo Ferreira, em razão de o espaço cultural galego-português ter abrangido o reino de Castela e Leão e que os processos composicionais desse período eram comuns aos reinos de Portugal, da Galiza, de Leão e de Castela. (FERREIRA, 1986, p.117, 119.) Serão feitas referências, no decorrer desta análise, às Cantigas de Santa Maria, presentes no volume 1, (cantigas de 1 a 100), v.2 (cantigas 101 a 260) e v.3 (261 a 427), cujas edições, publicadas pela editora Castalia, em Madrid, referem-se respectivamente aos anos 1986, 1988 e 1987.

[70] Podem ser destacados os trabalhos de Julián Ribera em 1925, o de Martínez Torner em 1928, o artigo publicado em 1934 por Isabel Pope contra Ribera, a referência que foi feita à cantiga I por Higino Anglés em "*Cantigas de Santa Maria"* (1952), e em 1954 com J. A. Westrup.

relacionadas à grafia, salvo em algumas situações em que, levando em consideração principalmente a notação musical referente à cantiga, propôs uma nova leitura. Procurou transpor todos os detalhes ocorrentes no Pergaminho, a fim de que pudessem contribuir para a realização de uma análise mais completa, principalmente no que se refere ao desenho musical, podendo auxiliar um outro intérprete a reconstituir o som.

A pontuação apresentada para a cantiga I distingue-se da edição de Cunha por trazer o refrão na forma "*E ay Deus! Se verrá cedo?"* e não como aparece no filólogo brasileiro "*E ay Deus, se verrá cedo!*. O musicólogo considera o tom interrogativo que aparece musicalmente e paleograficamente demarcado em PV sobre a parte *se verrá cedo*, retomando o mesmo tom que inicia a cantiga. O ponto de exclamação deve aparecer após a primeira parte do refrão *E ay Deus**!***, já que antecede um recomeço do questionamento que a jovem já havia feito anteriormente, demarcando com isso uma entoação que sugere um esgotamento.

A notação musical presente no Pergaminho traz, em princípio, na cantiga I, as figuras musicais bem espaçadas, chegando inclusive a atravessar, pela direita, o primeiro pentagrama, o que para Ferreira não reflete uma atitude intencional, apenas uma falta de organização do espaço. No segundo verso, essa distribuição das figuras, diferenciada do primeiro pelo espaçamento menor, traz algumas rasuras no início, gerando uma ambiguidade possível de ser esclarecida com os próprios detalhes por ele trazidos.

Como em toda cantiga paralelística, ocorre, no verso, a *base* (parte que não varia) e a *coda* (parte que varia), exemplificando com a cantiga I, teríamos:
Ondas do mar (base) *de Vigo* (coda)

Seguindo interpretação musical de Ferreira, "entre a base e a coda há uma verdadeira cesura poético-musical" (1986, p.139). Sendo a última palavra da base uma sílaba forte (mar), há a necessidade de uma pausa, o que justificaria a existência do *e* paragógico no fim da palavra *mar*, ficando, portanto, a forma *mare.* O musicólogo, ao distinguir os caracteres rítmicos de cantares paralelísticos galego-portugueses das cantigas provençalizantes e afrancesadas, atribui ao primeiro tipo o uso de assonância e a preferência pela final trocaica dos versos, traduzidos na ocorrência de *e* paragógico em situação de pausa, principalmente concluindo os versos e hemistíquios.

A palavra *meu* (vv. 2, 5, 7 e 10) e *eu* (v. 8)[71], assim como a palavra *mare* (v. 1 e 4) são consideradas duas figuras musicais, formando, portanto, duas sílabas, o que, por

[71] Optamos por seguir a disposição de versos já utilizada por Cunha em que o refrão constitui a soma sequencial dos versos. Ferreira não inclui o refrão de forma numerada, nesta cantiga, por exemplo, teríamos oito versos, sequenciais, excetuando o refrão que corresponde a mais quatro linhas da cantiga.

consequência, altera a métrica, passando de hexassílabos graves para heptassílabos graves. A cantiga I sempre foi alvo de discussão no que concerne ao verso 8, em que alguns filólogos consideram mais adequada a lição de PV, enquanto outros optam pela forma sugerida nos códices italianos. Ao considerarmos o acréscimo de sílabas dos versos 1-4, 2-5 e 7-8 e 10, as bases, acrescidas de uma sílaba, coincidem com a versão apresentada nos cancioneiros quinhentistas, não havendo necessidade de realizar correções, assim como o fizeram Spaggiari e Reckert.

On –das do ma-re (vv. 1-4)
se vis-tes me-u (vv. 2-5, 7-10)
o por-que e-u (v.8)
o por-que ei gran (v.11)

O *topos*[72] de entoação pode ser demarcado como sol lá-dó, comum às CSM[73] 51, 57, 62, 73 e 130 e também muito utilizado pelo repertório dos *trobadors* e de *trouvères.* Na cantiga II, o *topos* inicial si sol-lá si assemelha-se às cantigas marianas 191 e 289 = 396.

Tavani sugeriu que a forma musical das cantigas paralelísticas receberia influência da estrutura do *leixa-prem**, mas, segundo Ferreira, a repetição alternada ocorrente nesse mecanismo levaria a uma nova fórmula que contraria a construção musical presente na cantiga, ficando "em desacordo com o pendor gregorianizante da curvatura" (1986, p.145), ou seja, o canto gregoriano, que apresenta aspectos musicais semelhantes a essa cantiga, ignora tal procedimento.

A temporalidade musical mostra-se, muitas vezes, diferente dentro da própria cantiga. Na cantiga II, ao realizar o agrupamento dos fatores articulatório e duracional constituinte de cada notação, percebe-se que a primeira parte da frase apresenta menos notas por sílaba do que a segunda parte, o que faz presumir a existência de uma temporalidade diferente para elas, como acontece no segundo verso dos dísticos.

Na cantiga III, Ferreira mantém o advérbio *u* hiatizado nos versos 2 e 5 (*Vigo u*) e propõe a elisão do *o* nos versos 7 e 10 (*Vig'u*). Para ele, essa diferença entre esses dísticos pode ser explicada da seguinte forma:

[72] *Topos* (plural *topoi*) refere-se aos tópicos mélicos responsáveis por se organizarem com um ritmo fixo.
[73] Cantigas de Santa Maria.

> [...] exibindo o 2º verso dos dísticos I e II uma sílaba mais do que o anterior, cantado com uma melodia silábica, a sua repetição como 1º verso dos dísticos III e IV implicaria uma adaptação àquela melodia traduzida na elisão ou ditongação da sílaba excendentária, pelo que *Vigo u* teria passado a *Vig'u* (1986, p.147).

Quanto à alteração da ordem dos dísticos três e quatro, realizada por Cunha, Spaggiari e outros estudiosos, seguindo a lição de B e V com o intuito de respeitar a estrutura paralelística, Ferreira, ao valorizar a característica codaciana em não seguir fielmente as regras que consagram o modelo poético trovadoresco, mantém a versão presente no PV, considerando ser essa a intenção original do poeta:

A la igreja de Vigo u é o mar levado
E verrá i mia madre [e] o meu amado

A la igreja de Vigo u é o mar salido
E verrá i mia madre [e] o meu amigo

Outro ponto duvidoso e questionável desta cantiga corresponde aos versos 8 e 11, que permite a discussão sobre a função exercida pela palavra *madre*: ela atuaria como vocativo ou sujeito? Ferreira embasa a sua justificativa, primeiramente, refletindo sobre a irregularidade métrica que, aparentemente, se instala sobre o segundo verso dos dísticos três e quatro. Musicalmente, estes versos demonstram uma igualdade melódica. Acompanhando o raciocínio de Cunha, o musicólogo considera improvável a jovem dirigir-se a duas confidentes na mesma cantiga, primeiro à irmã e depois à mãe, observa, como uma escolha mais prudente, a opção de ter a figura materna não como confidente, mas como acompanhante da filha que irá reencontrar o amado na igreja de Vigo.

Em um aspecto, no entanto, Ferreira afasta-se de Cunha, a palavra *madre* será escrita sem separar a última letra, como faz o filólogo brasileiro, acreditando ser uma escolha do copista omitir a segunda vogal "*e"* para evitar a repetição de letras idênticas que emitem o mesmo som, técnica não desconhecida para os copistas da época. Levando-se em conta que a escrita correta poderia ser "*e verrá i mia madre [e] o meu amigo",* a regularidade métrica é mantida, acompanhando a sintonia musical apresentada pelos dísticos.

Devido à rasura no Pergaminho, a notação musical da cantiga III dispunha-se incompleta. Ferreira procura reconstituir a melodia com elementos históricos que julga

prováveis para completar estas lacunas. O esquema rítmico da cantiga é modal e a curvatura retirada da CSM 255. Apesar das lacunas, pode-se constatar, pelos fragmentos conservados, que o agrupamento dos fatores articulatório e duracional aparenta-se metricamente regulado, opondo-se à irregularidade acentual que as sílabas apresentam.

Na cantiga IV, Ferreira segue a edição de Cunha, salvo no verso 10 que, acompanhando a lição dos três códices, mantém a ordem vocabular em que aparece a palavra *senheira* anteposta à palavra Vigo (*Come'eu senheira en Vigo manho*). O musicólogo comenta: "A não coincidência entre este verso e o seu paralelo foge à regra, mas essa fuga, por inversão vocabular, pode ser um artifício poético retoricamente significativo" (1986, p.153). Outra alteração efetuada diz respeito à pontuação do refrão que, seguindo a entoação dada pela música, adéqua-se melhor às reticências para a finalização do tom exclamativo, pois a música conclui-se com um misto de afirmação e suspense.

A musicalidade desta cantiga irá reaparecer na cantiga VII. A acentuação é regular nos dísticos quando recai na 4ª e 9ª sílaba, e não tão regular quando recai na 2ª e 9ª. Em relação às diferenças quanto à regularidade e à irregularidade dos agrupamentos, conclui-se que o compositor deveria assumir tempos internos para cada uma das seções, sendo que a primeira seção corresponde à base e a segunda às codas, neste caso, então, base e codas não são marcadas pela mesma temporalidade.

Novamente, na cantiga V, o *e* paragógico, assim como aparece na cantiga I, demarca a cesura poético-musical existente entre a base e a coda, formando a palavra *amare, mare* que irão desdobrar a nota final do primeiro segmento (base), restaurando, com isso, a regularidade do metro musical. Não seria possível alcançar o segundo segmento (coda) sem antes permitir uma pausa, acrescida pelo prolongamento da última nota da base. Esta cantiga, pela entoação, aproxima-se de várias Cantigas de Santa Maria[74] e o refrão apresenta o início do estribilho da cantiga I. Também é possível marcar uma regularidade acentual nos dísticos (4ª, 7ª e penúltima sílaba) e o refrão recebendo o acento frásico sobre a 5ª e 8ª sílaba e uma acento vocabular sobre a 3ª.

Na cantiga VI, Ferreira segue a lógica adotada na cantiga III quanto à manutenção da ordem dos versos, apresentada no Pergaminho de Vindel. Tanto Cunha como Spaggiari realizaram intervenções em relação à metricidade desta cantiga. Ferreira procura seguir a lição de PV nos versos 8, 11, 13 e 16, em que aparece a escrita da palavra *nunc'* (*que nunc' ouver' amigo/amado*). Tal escolha decorre da observação da existência de uma plica[75] isolada do

[74] Cantigas 149, 150, 196, 218, 259, 260 e 293.
[75] Tipo de haste que compõe as figuras de duração, também podendo caracterizar um ornamento.

Pergaminho, que demonstra a intencionalidade em se elidir o *a* do *nunca*, mantendo a forma *nunc'*. Também é fiel ao manuscrito de Vindel em relação aos versos 1 (*Eno sagrado en Vigo)* e 17 (*ergas en Vigo, no sagrado*) , não seguindo a lição dos Cancioneiros B e V, como fez Spaggiari. Em relação à pontuação, utiliza as reticências no final do refrão em substituição ao ponto exclamativo proposto pelo filólogo brasileiro.

Apesar de essa cantiga não apresentar a respectiva notação musical, o musicólogo infere, com base nas características dos versos, que ela assemelha-se ao que foi apresentado musicalmente para a cantiga III, tratando-se "de uma cantiga de articulação neumática ou silábico-neumática, capaz de absorver um pequeno excedente silábico" (FERREIRA, 1986, p.163).

A cantiga VII oferece dificuldade na interpretação musical, pois o texto, diferente das demais, foi escrito sob as pautas, o que, em alguns casos, gera dúvida se determinada sílaba corresponde a uma ou a duas figuras.

A edição seguida para a cantiga VII foi a de Celso Cunha, porém realiza duas alterações: acrescenta o *e* paragógico no final dos versos dos dísticos, possibilitando a escrita da palavra *veere* no lugar de *veer*, e organizando o refrão em uma só linha. O acréscimo do *e* paragógico ocorre por se tratar da última sílaba forte do segmento, neste caso, a coda que "parece exigir um apoio vocálico para o *r* final" (FERREIRA, 1996, p.165).

O refrão, a partir dos dados do testemunho musical, não garante a autonomia do final, *sen min.* Ao contrário disto, existe uma simétrica organização das dez sílabas que o compõe, de forma que as cinco primeiras assumem a função de reexpor fragmentos da música correspondentes à estrofe, mesmo diante de pequenas alterações, e as cinco últimas apresentam uma melodia simétrica que a retoma. A própria forma de grafar as sílabas demonstra a preocupação, por parte do copista, em delimitar esses critérios de organização, já que, sem nenhum motivo relevante, escreve a sexta sílaba com inicial maiúscula aparentemente para demarcar essa simetria:

*por que tar da meu **A** mi go Sen min* (PV)
1 2 3 4 5 6 7 8 9 10

Quanto à pontuação, não ocorre a vírgula após a expressão *Ay ondas* no início dos dísticos para se manter o padrão rítmico inicial da melodia, prosseguindo até o final. A acentuação é invariável nos dísticos, enquanto o agrupamento só mantém estabilidade no

último grupo, apresentando duas temporalidades, a primeira para a base e a segunda para as codas.

Para Ferreira, não há nenhum argumento concreto que possa comprovar a não-autoria de Codax para essa cantiga. A notação musical e o texto apresentam características estilísticas coincidentes com as das cantigas I, IV e V, podendo deduzir que a sua escrita corresponde a uma mesma época. As diferenças formais demonstradas pela sétima cantiga em relação às demais, muito mais que a possibilidade de uma autoria diversa, podem traduzir uma diferente intencionalidade poética.

Um último elemento deve ser levado em conta para a compreensão da poética trovadoresca: a retórica. Zumthor, ao escrever "Un art est une technique, système de règles tirées de l'expérience, fondées sur la nature et logiquement élaborées" (1972, p.47), refere-se às artes, denominadas como liberais, cuja doutrina sistematizou-se a partir do século V[76]. A prática literária recebeu influência tanto da gramática quanto da retórica, ambas consideradas artes da linguagem. No entanto, a retórica, por apresentar concepções poéticas mais próximas das tendências de cultura do que a gramática, alcançou maior proximidade, chegando a ser confundida com a própria idéia de poesia. De acordo com Zumthor (1972, p.50), até o século XII, nenhuma matéria escapava da retórica e sua prática exigia do poeta medieval o cumprimento de um certo ideal poético, a fim de alcançar um equilíbrio harmonioso do texto.

A lírica galego-portuguesa não constitui, para Ferreira, uma exceção. Tanto a poesia quanto a música recebeu influência desses artifícios retóricos utilizados pelos trovadores:

> O poeta e o compositor eram em geral, na tradição trovadoresca, uma e a mesma pessoa; ainda que uma trova fosse escrita por um e musicada por outro, o segundo não deixaria de ter uma formação poética de base. Seria pois natural que os princípios retóricos de composição literária fossem, de alguma forma, transpostos para a composição musical (1986, p.177).

Ao analisar a estrutura da poesia e da música codaciana a partir dos tratados retóricos, percebe-se que a produção poético-musical do jogral viguês também seguiu a formação dessa arte da linguagem. Além da sinonímia (amigo/amado; levado/salido...), inversão das palavras (viv' e sano/san' e vivo...), apóstrofe exclamativa (ay Deus, madr', ay ondas) e da figura etimológica (amar/amado) que aparecem na poesia, há também figuras próprias a estilos

[76] As artes liberais totalizavam sete, divididas por grupos de acordo com a área de atuação:artes da linguagem (gramática e retórica), do pensamento (dialética) e dos números (aritmética, geometria, astronomia , música). Este conjunto totalizava todo o saber humano e apenas no século XII novas disciplinas passaram a ser introduzidas para a ampliação desse grupo.

musicais presentes na música (figuras de ampliação, encurtamento, repetição, etc); observa-se que a concepção unitária em que se dispõe a série de cantigas também compreende uma característica retórica:

> Segundo os tratados de retórica medievais, o discurso deveria ser ordenado segundo um esquema fixo de quatro partes, compreendendo a segunda três seções, num total de seis frações: o exórdio (*proœmium*); a argumentação, formada de narração (*narratio*), trato (*tractatio*) e demonstração (*probatio*); a refutação *(refutatio*) e o epílogo (*epilogus*) (FERREIRA, 1986, p.179).

As cantigas codacianas, pela temática apresentada, seguem sequencialmente a disposição proposta pela retórica, excluindo apenas a sétima, o que confirma a sua inclusão por um copista diferente, em um momento posterior à produção textual das demais. Retomando o processo de composição em que elas se apresentam, Ferreira estabelece um raciocínio, a fim de justificar dois pontos duvidosos na produção poético-musical de Codax: a inclusão da sétima cantiga e a ausência da notação musical da sexta.

Inicialmente, foi composto o texto das cantigas I a VI, posteriormente, o primeiro apontador acrescentou a notação musical das cantigas I, IV e V, responsáveis pelo segmento essencial da narrativa, sendo a II e a III acessórias e possibilitando a conclusão em outro momento, juntamente com o epílogo (cantiga VI). Ocorre, porém, ainda nesta fase, a inclusão da cantiga VII e sua respectiva notação, possivelmente em substituição ao epílogo original, que não havia sido concluído. Apesar de ela não atender à mesma estrutura das anteriores, assemelha-se a outro tipo de conclusão poética utilizada pelos trovadores, a *finda**.

As *findas*, assim como as *harjat* (carjas), caracterizavam-se pela brevidade com que concluíam o texto poético, retomando sua temática, sem precisar seguir a mesma estrutura. O segundo apontador, ao acrescentar, posteriormente, a notação das cantigas II e III, deve ter concebido a possibilidade de o ciclo codaciano, seguindo a disposição proposta pelos preceitos da retórica, já estar completo; assumindo, a sétima, a função de epílogo responsável pela conclusão desse conjunto.

A análise proposta por Ferreira vai ao encontro das expectativas de filólogos como Cunha e Picchio, que previram, para a continuidade dos estudos literários medievais, uma nova proposta de leitura, em que música e poesia não se apresentassem dissociadas. Seguindo um fio histórico-literário, proposto por Zumthor, parte da cultura e da mentalidade da sociedade medieva pode ser observada nas produções poético-musicais, na medida em que

traduzem não apenas uma manifestação artística, mas também o mundo medieval em que se insere tal possibilidade de criação.

Capítulo 2 - Recepção criativa na poesia modernista

2.1. Trovadorismo e modernismo

A Idade Média não permaneceu fechada em seu tempo, sendo relida também no século XX. A cultura medieval, do mesmo modo que se aproxima também se distancia do pesquisador. São muitas as lacunas apresentadas em razão do distanciamento temporal, mas, por outro lado, preenchê-las, permite um envolvimento muito mais intenso na sua interpretação. A recriação do texto medieval é o elemento chave para que o leitor-receptor consiga preencher estas lacunas sem perder as coordenadas histórico-poéticas em que o texto foi construído, de forma a reatualizá-lo. Yara Frateschi Vieira, ao refletir sobre a retomada da leitura medieval nos dias atuais, diz ser preciso:

> mergulhar na Idade Média, reconhecer na face do outro a nossa própria face modificada, trazê-la para o nosso tempo sem deixar de respeitar a sua alteridade: eis a tarefa para a qual a leitura dos poemas medievais oferece um convite e um desafio (1987, p.10).

O passado literário, ao ser resgatado em outro momento, amplia as possibilidades de renovação. Como propõe Eliot (1962), a proximidade entre o passado e o presente aumenta à medida que a contemporaneidade encontra, em outro período, significados possíveis de serem renovados. O passado, portanto, não é visto de forma anacrônica; a sua renovação ocorre por um jogo de aproximação e distanciamento. Se, por um lado, a temporalidade em que foi escrito o texto o distancia do presente, por outro, há um leque de valores e significados que ainda são possíveis de serem desdobrados, estabelecendo uma proximidade entre ambos os períodos.

Para Bakhtin (1992), o autor é um prisioneiro da época em que vive, pois a sua contemporaneidade lhe impõe limites que só poderão ser ultrapassados em outro momento, cabendo à ciência literária contribuir para esta libertação. Tal tomada de consciência dispõe ao poeta contemporâneo maior autonomia para aproximar os seus anseios de uma vertente histórico-poética muitas vezes afim, permitindo que "o passado seja alterado pelo presente, tanto quanto o presente é dirigido pelo passado" (ELIOT, 1997, p.23).

Desconsiderando a atuação desempenhada pelo leitor na significação do texto literário, fica impossível compreender o processo criativo capaz de aproximar momentos distintos.

Diante da ressignificação produzida pelo leitor, a tradição deixa de ser analisada como um mero "arquivo literário", para ter garantida a sua recriação e, consequentemente, mantendo-se viva e atual. Bakhtin ressalta que, no encontro dialógico de duas culturas, não deve ocorrer a fusão delas, já que cada uma traz uma totalidade a ser compartilhada e não uma parcialidade deficiente e incompleta. Percebe-se, claramente, que tal diálogo promove o enriquecimento de ambas as culturas e não a anulação de uma delas. Uma compreensão ativa não deve renunciar os seus próprios valores, mas reconhecê-los em outra temporalidade, percebendo no texto que, um dia pertenceu ao passado, marcas possíveis de serem renovadas sob uma nova percepção (Bakhtin, 1992).

O ato de renovação só ocorre mediante a projeção que o leitor é capaz de fazer, a fim de preencher as lacunas deixadas pelo texto, que, nas palavras de Wolfgang Iser, denominam-se os "vazios do texto". Por meio deles, é estabelecida a interação entre texto e leitor, capaz de originar uma compreensão fruidora de novos significados:

> [...] os vazios não funcionam apenas como um simples meio de interrupção, mas sim como uma estrutura de comunicação. Pois os vazios organizam a mudança de perspectiva do ponto de vista do leitor de um modo determinado (ISER, 1979, p.124).

Em vias das indeterminações do texto, são deixados vazios que possibilitam ao leitor construir imagens para preenchê-los. Esse processo garante a recepção criativa, ao passo que o leitor deixa de copiar o pensamento para recriar-se através do pensamento. Neste sentido, ocorrem diversas possibilidades de recepção; para Eliot, um poema é capaz de trazer diferentes significados devido à diversidade de leitores, alcançando, inclusive, sentido distinto do que, muitas vezes, objetivava o autor, pois "a nossa sensibilidade está constantemente a mudar, à medida que se modifica o mundo à nossa volta" (ELIOT, 1997, p.62).

A aproximação poética entre momentos distintos, partindo-se do prisma da *Estética da Recepção* teorizada por Jauss, passa a ser considerada com muito mais mobilidade, valorizando a atuação do leitor sobre o texto, assim como a influência do texto no leitor, o que Iser define como teoria do efeito. Para Jauss, nessa interação, configura-se a experiência estética, formada a partir da oscilação entre o "eu" e o "objeto", em que ora o sujeito se afasta de si e se aproxima do objeto, ora se afasta interessadamente do objeto e se aproxima de si, em uma constante, capaz de projetar um como complemento do outro (JAUSS, 1979). De acordo com Zilberman (1979), uma obra não perde o seu poder de ação ao transpor o período

em que foi construída, sua importância pode aumentar ou diminuir com o tempo de acordo com a forma em que é revista no presente.

Para Travassos (2001, p.17), entre o período aproximado de 1500 a 1800, a cultura e temática popular não eram predominantes no discurso literário da elite, entretanto, a partir do século XIX, o romantismo desperta a atenção para a produção poética do período medieval, propondo um resgate que vise à valorização saudosista de um tempo marcado pela construção histórico-literária da identidade nacional. Também é neste momento que os Cancioneiros passam a ser divulgados através de publicações integrais, ampliando o contato do leitor oitocentista com a poética medievalista, embora o detalhamento de tal produção ficcional ainda permaneceria obscura à maioria dos intelectuais.[77]

O enfoque da recepção crítica oitocentista, diferente do que ocorre no século XX, desconsiderava a historicidade presente nas produções medievais, marcando uma base "pseudomedievalizante" na literatura que, apesar de recuperar o passado, ainda o mantinha distante da realidade vivida. Com o modernismo, a leitura histórica torna-se cada vez mais atuante no contexto literário, substituindo os enfoques tradicionais, como o de autor e obra, por uma visão inserida em circunstâncias históricas específicas. Diante desta perspectiva, o resgate da Idade Média assume outra conotação para o leitor, possibilitando uma releitura capaz de expandir o significado do texto.

O trovadorismo marca a sua presença na modernidade não apenas pelos aspectos formais e temáticos, continuamente debatidos e discutidos quando se aborda esse tema, mas pelo efeito sensorial que as cantigas fazem emergir ao eu, mostrando que a literatura trabalha também a percepção e a sensação provocada por um texto, sendo na fusão destes elementos que surge a possibilidade de recepção criativa. Augusto de Campos (1978) valoriza, no trovadorismo, além da temática possível de ser reconfigurada no perfil da atualidade, a mestria na utilização de técnicas características de uma arte artesanal, tradutora de uma técnica poética constituída em tempos remotos. Essa percepção de arte como resgate de valores artesanais foi expandida e evidenciada na modernidade.

Para Jauss (1994), reconhecer a influência histórica no âmbito literário só torna a recepção significativa se conjugada com a atuação do leitor e, consequentemente, com a

[77] O Cancioneiro da Vaticana é publicado por Ernesto Monaci, em edição paleográfica, em 1875 (*Il Canzonieri portoghese della Biblioteca Vaticana)* e, em 1878, Teophilo Braga realiza a 1ª edição crítica deste Cancioneiro (*Cancioneiro portuguez da Vaticana)*. O Cancioneiro da Biblioteca Nacional (antigo Colocci-Brancuti) tem a sua primeira publicação, em edição paleográfica, no ano de 1880 por Enrico Molteni (*Il Canzonieri portoghese Colocci-Brancuti)*; a 1ª edição crítica integral deste Cancioneiro só ocorrerá em 1949 (*Cancioneiro da Biblioteca Nacional)*, publicado pela *Revista de Portugal.* O Cancioneiro da Ajuda é publicado em edição crítica por Carolina Michaëlis de Vasconcellos em 1904.

função social da literatura. Este fatores, aliados ao caráter estético do texto, constitui uma dimensão compreensiva muito mais ampla e comunicativa. Na relação dialógica entre texto e leitor, ocorrem influências tanto estéticas quanto históricas:

> A implicação estética reside no fato de que já há recepção primária de uma obra pelo leitor encerrar uma avaliação de seu valor estético, pela comparação com outras obras já lidas. A implicação histórica manifesta-se na possibilidade de, numa cadeia de recepções, a compreensão dos primeiros leitores ter continuidade e enriquecer-se de geração em geração, decidindo, assim, o próprio significado histórico de uma obra e tornando visível sua qualidade estética (JAUSS, 1994, p.24).

A amplitude interpretativa de um texto é alcançada a partir do conhecimento da singularidade de uma obra, em meio à multiplicidade de interpretações capazes de provocar sensações distintas no leitor. O resultado será uma forma de recepção também diversa e conjugada com as experiências estéticas e pessoais (LIMA, 1980).

O movimento modernista buscou, dentre os seus principais objetivos, a renovação do passado próximo, propondo uma produção artística distinta da produzida no século XIX. Segundo Mukarovsky (1981), a evolução da poesia possibilita, dentre outros fatores, equilibrar aquilo que se sobressaiu no período precedente. Deste modo, não devemos compreender a poesia moderna como detentora de uma novidade na denominação poética, mas sim como uma renovação dos valores estéticos preponderantes no século anterior.

A produção artística, no século XX, procurará estabelecer um diálogo com o passado, somente se for possível trazer à tona algum aspecto ora esquecido, mas ainda significativo à contemporaneidade. Neste sentido, a poesia da Idade Média passa a ser, segundo Maleval (2002), uma forma de se alcançar a renovação literária através do retorno a raízes. O modernismo apropria-se da produção poética medieval mediante uma postura estética modificada, "seja porque o novo momento da evolução literária lança uma luz inesperada sobre uma literatura esquecida, luz esta que permite encontrar nela o que anteriormente não era possível buscar ali" (JAUSS, 1994, p.44).

O século XX não privilegiou apenas o medievalismo, marcas simbolistas e barrocas estão presentes nos poemas de muitos poetas modernos que perceberam, nos movimentos de vanguarda, uma forma de recuperar para a arte algo que precisava ser renovado, trazendo uma visão mais completa do mundo e das coisas. Direcionando esse resgate à Idade Média, observa-se que tal recuperação acompanhou praticamente todo o século XX, sabendo

valorizar as perspectivas de cada momento, além de deixar testemunhos não apenas em língua portuguesa. A singularidade do lirismo medieval pôde ser reconhecida em diferentes culturas.

Através da linguagem poética de Ezra Pound, não apenas o modernismo norte-americano passou a reler o passado, como também tal percepção ampliou-se para outros países e para as décadas subsequentes. Pound, poeta da primeira geração modernista, ajudou a redefinir em que termos a poesia contemporânea relaciona-se com o passado, com a tradição:

> O meu manuseio dos antigos e dos semi antigos tem sido uma luta com o intuito de descobrir o que já foi feito e o que jamais poderá ser refeito [...] É indiscutível que chegamos a esse sentimento de maneira diferente através de diferentes nuanças, mediante gradações intelectuais também diferentes. Cada época tem seus próprios talentos de escola mas só alguns os convertem em algo durável (POUND, 1976, p.19).

Augusto de Campos (1978) afirma que, apesar da poesia provençal sempre ter existido, ela esteve por muito tempo esquecida e, mesmo sendo retomada no romantismo, a releitura proposta não conseguiu abarcar os anseios da modernidade. Através dos estudos, traduções e recriações de Ezra Pound, este momento literário foi definitivamente redescoberto, incorporando os seus princípios temáticos à modernidade e atualizando a prática dos seus gêneros poéticos. Para o poeta norte-americano, qualquer estudo literário que não começasse pelas raízes provençais seria falho. Pound valoriza o trovadorismo provençal, considerando-o "uma arte entre a literatura e a música" (CAMPOS, 1978, p.10). Tamanha atuação para a redescoberta do trovadorismo, no século XX, fez com que Campos definisse Pound como "o inventor da poesia provençal em nossos dias" (1978, p.10).

Para Ezra Pound, a tradução também era uma forma de recriação de uma poética, cuja transcrição literal deveria ser substituída pela compreensão da obra como uma fonte repleta de significados a serem desvendados. Segundo Campos, a crítica de Pound demonstra uma mudança de atitude em relação a velhos preceitos que compreendem o passado como um elemento ritualístico distante e distinto do presente. O estudioso norte-americano trouxe à tona, além da tradução em língua inglesa e a crítica minuciosa de poesias de vários trovadores provençais, a recriação dessa poética inserida em seu tempo.

Ao lado de Pound, encontra-se Eliot, que também soube reconhecer, na tradição, um caminho na busca da criatividade poética. Ampliando a abrangência dessa recuperação ao território europeu, mais precisamente à Inglaterra, escreveu ensaios e participou ativamente do momento inicial de retomada das produções dos séculos passados. Para Eliot, o espírito do

poeta é capaz de abarcar diversos sentimentos, frases, imagens, que, ao se unirem, formam um conjunto responsável pela produção artística. A arte é vista como um elemento vivo, um conjunto dinâmico, estruturado pela confluência de obras de diversos períodos:

> A ordem existente está completa antes da chegada da nova obra; para que ela persista após o acréscimo da novidade, deve a sua totalidade ser alterada, embora ligeiramente, e, assim, se reajustam a estas relações, as proporções, os valores de cada obra de arte; e isto é a concordância entre o velho e o novo (1997, p.23).

Ainda na primeira fase modernista, outros poetas dispensaram atenção às raízes medievais. No modernismo português, é possível detectar marcas do trovadorismo na poesia de Fernando Pessoa. O poeta, criador dos heterônimos, e conhecido pela forte influência simbolista, contemplou a musicalidade trazida pelas técnicas medievais na elaboração de muitos de seus poemas publicados em *Cancioneiro.* Neste livro, há poemas líricos, rimados e metrificados, cujo título, apesar de ser caracterizado por Pessoa como "inexpressivo"[78], possibilita ainda mais a aproximação com a tradição medieval. Os poemas trazem marcas simbolistas e conjugam a musicalidade de ambos, utilizando recursos comuns ao trovadorismo. No poema *"Aqui onde se espera"*, o poeta recorre ao refrão, à estrofe curta, como nas cantigas de amigo, e à *capdenal*:*

Aqui onde se espera
- Sossego, só sossego –
Isso que outrora era,

Aqui onde, dormindo,
- Sossego, só sossego –
Se sente a noite vindo

(PESSOA, 1986, p.101)

[78] Fernando Pessoa, ao escrever uma carta a João Gaspar Simões no dia 28 de julho de 1932 (SIMÕES, João Gaspar. *Cartas de Fernando Pessoa a João Gaspar Simões.* Lisboa: Europa-América, 1957, p.117), comenta sobre os seus planos para a futura edição de sua obra. Nesta carta, diz "Mais tarde, no outro ano, seguiria, só ou com qualquer livro, *Cancioneiro* (ou outro título igualmente inexpressivo), onde reuniria (em *Livros I* a *III* ou *I* a *V*) vários dos poemas soltos que tenho, e que são por natureza inclassificáveis salvo de essa maneira inexpressiva". Mesmo a edição deste livro tendo ocorrido postumamente, assim como quase toda a obra de Pessoa, João Gaspar Simões, um dos responsáveis pela publicação, afirma ter procurado seguir os planos traçados pelo próprio autor, respeitando, inclusive, a sugestão deste título para os poemas.

O resgate medieval também ajudou a definir o modernismo hispano-americano. Os poetas da geração de 98, ainda no século XIX, precursores da modernidade em língua espanhola, souberam reconhecer, no passado, características artísticas comuns à própria época. A recuperação da temática e estética medieval fez parte da trajetória de alguns poetas em língua espanhola do final do século XIX e durante o século XX. Frederico Garcia Lorca, escritor pertencente à "Generación de 27"[79], ficou conhecido como um poeta que viveu na tradição oral. A *performance* com que recitava os seus versos era vista por seus contemporâneos como uma arte de trovar, assim como na Idade Média, porém contextualizada em seu tempo. O poeta espanhol alcança, portanto, uma das características centrais do trovadorismo, tão defendida por Zumthor: a vocalidade. Para Zumthor, "é preciso não apenas descrever o passado, mas fazê-lo reviver" (ZUMTHOR, 2005, p.113).

A pluralidade de aptidões de Garcia Lorca aproxima-o de Mário de Andrade. Ambos dedicaram-se à música, ao folclore e recorreram às raízes poéticas na reconstrução do próprio presente. A obra poética de Garcia Lorca traz constantemente marcas dessa renovação do passado medieval, mas vale ressaltar a escrita de seus "*seis poemas galegos"*, publicados em 1935. Nestes poemas, o cenário galego é retomado por algo que Martim Codax também soube apreciar: o mar. O ambiente marítimo é trazido aos versos modernos de Garcia Lorca em uma recuperação que privilegia tanto a significação que tinha para o trovador medieval quanto a importância que traduz a seus contemporâneos.

No poema *"Madrigal á cibdá de Santiago",* além da referência à temática do mar, a cidade de Santiago também é revisitada, assim como a homenagem de Martim Codax a Vigo:

Soma e cinza do teu mar
Santiago, lonxe do sol.
Agoa da mañán anterga
Trema no meu corazón.
[...] (LORCA, 1981, p.83)

Os versos de "*Danza da lua em Santiago"* rememora-nos a cantiga VI do jogral galego *"Eno sagrado en Vigo"*. O verbo *bailar* e o paralelismo aparecem em ambos, porém, em Garcia Lorca, a dança tem como protagonista a lua, cujo "corpo" também é descrito, como

[79] O modernismo hispano-americano apresentou dois momentos fundamentais: a geração de 98, no final do século XIX e a geração de 27, pertencente ao século XX. Nesta última podem-se acrescentar as tendências vanguardistas como um novo modo de expressão, possibilitando a renovação artística.

faz Codax em relação à jovem enamorada e protagonista de sua canção. São conotações diferentes, pois a tradição objetivada pelos modernistas não é o de repetir, mas de renovar.

Eno sagrado, en Vigo,
Baylava corpo velido
Amor ey!

En Vigo, no sagrado,
Baylava corpo delgado:
Amor ey!
[...]

(Martim Codax, in CUNHA, 1956, p.74)

¡Fita aquel branco galán,
olla seu transido corpo!

É a lúa que baila
na Quintana dos mortos.

Fita seu corpo transido
negro de somas e lobos.

[...]

(LORCA, 1983, p.92)

Na Galiza, o retorno ao trovadorismo e o resgate das cantigas galegas trouxe características específicas, sendo, inclusive, denominado como movimento Neotrovadorista. Maleval define tal postura como um manifesto de retorno à tradição galego-portuguesa, trazendo união de audácias metafóricas da poesia modernista com as velhas formas de expressão trovadoresca, tornando-se um fenômeno original. O Neotrovadorismo abarca poemas do século XX, produzidos principalmente no território ibérico e no Brasil, que retomam ideais estéticos do trovadorismo galego-português por escritores novecentistas.

Apesar de o termo só ser cunhado na década de 30 por Manuel Rodrigues Lapa, devido ao surgimento do poema de Fermín Bouza Brey e de Álvaro Cunqueiro em 1933, ambos galegos, representantes significativos desse novo movimento, a primeira recriação poética ocorreu em 1905 por Eduardo Pondal. Poetas galegos, como Pondal e posteriormente Johán Vicente Viqueira em 1917, além do catalão Carlos Riba, em 1911, foram os primeiros a resgatar a poesia medieval, trazendo-a para a lírica dos primeiros decênios do século XX.[80]

Inicialmente, esse resgate traduzia um saudosismo inserido nas premissas de retorno ao primitivo, desenvolvido pelas vanguardas. Mais tarde, técnicas e temática do gênero

[80] Fermín Bouza Brey (*Não senlleira,* 1933 e *Seitura*, 1955) é conhecido como o iniciador do **N**eotrovadorismo ao lado de Álvaro Cunqueiro (*Cantiga nova que se chama ribeira*, 1933, *Dona do corpo delgado*, 1950, *e Herba aqui a acolá*, 1979). A obra de Cunqueiro, publicada em 1933, fortalece o movimento, além de trazer no poema *Por oír rula decir de amor* a recepção da cantiga IV de Martim Codax na utilização do refrão, *namorado vou*, alterado na ordem e no gênero do sujeito da poesia que passa a ser masculino. Pondal escreveu uma "Cantiga trobadoresca al estilo de Johan Zorro", Viqueira "Poemeto da vida" e Carles Riba, "Cantares de amor e de amigo", todos publicados posteriormente (MALEVAL, 1999, p. 92; 2002, p.22-24).

trovadoresco passam a ser ressignificadas, adquirindo o formato ainda mais próximo da atualidade:

> Nele se uniram as audácias metafóricas da poesia modernista com as velhas formas de expressão lírica, tornando-o um fenômeno também original, além de autócne, extremamente propício ao sentimento de nacionalidade, de preocupação com a terra que dominava então o contexto sócio-político-cultural galego (MALEVAL, 2002, p.23).

Os escritores novecentistas, sejam impulsionados por um resgate de cunho nacionalista, como ocorre na Galiza com o movimento Neotrovadorista, sejam por uma perspectiva estética renovadora, como demonstra Ezra Pound; não apenas conseguiram garantir a permanência da tradição na contemporaneidade, como também facilitaram a retomada da medievalidade para a renovação artística, que ocorreria por meio de ideais estéticos modernistas.

A partir de 1950, os ensaios e recriações de Ezra Pound passam a ser traduzidos para a língua portuguesa pelos irmãos Campos, e o cenário trovadoresco, então, torna-se ainda mais vivo entre os poetas. A recepção medieval pelos poetas modernos não significou uma simples tendência estética, já que conseguiu manter-se no tempo percorrendo praticamente todo século XX. Foi uma recuperação paulatina que, sob o olhar de cada poeta, soube descobrir particularidades que precisavam ser desvendadas. Abrangeu diferentes culturas, passou por momentos distintos e foi enriquecida pelo olhar feminino que algumas poetas depositaram sobre um período do passado remoto, fortemente marcado pela presença masculina. Dentre elas, podem-se destacar as portuguesas contemporâneas: Fiama Hasse Brandão e Adília Lopes.

Em 1974, Fiama publica "*O texto de Joao Zorro"*, uma referência direta a João Zorro, um dos *Trovadores do Mar*, assim como Martim Codax, cuja releitura foi feita por Adília Lopes. As duas escritoras portuguesas apresentam formas distintas de abordagem poética, Adília Lopes dispõe de uma leitura mais objetiva do cotidiano, enquanto Fiama opta por um transbordamento do olhar, construindo uma poesia "eminentemente visual", segundo as palavras de Jorge Fernandes da Silveira[81], "para Fiama o poema é o "chão dos olhos", isto é, os olhos são o lugar onde residem as formas reais do poema" (2006, p.62).

[81] SILVEIRA, Jorge Fernandes. *Lápide & Versão* .Rio de Janeiro: Bruxedo, 2006.

Neste livro, ela não é apenas leitora do cancioneiro medieval, mas leitora de seus próprios textos. Não se trata de uma segunda edição, mas duma releitura de seus poemas anteriormente publicados[82]. Do ponto de vista teórico, para Iser, "os textos só adquirem sua realidade ao serem lidos, isso significa que as condições de atualização do texto se inscrevem na própria construção do texto" (1996, p.73).

No poema *Barcas Novas*, que traz o mesmo título do livro, poucas mudanças são feitas em relação à edição de 1967. Não apenas o título remete a uma cantiga de João Zorro, como também tal cantiga aparece iniciando a releitura feita. Para Silveira, "a poesia de Fiama sabe que a cultura compreende a multiplicidade de discursos que a compõe" (2006, p.231). A concepção do poético articula-se ao diálogo estabelecido entre presente e passado, erudito e popular, ampliando as dimensões estéticas, políticas e sociais da literatura. Segundo Ana Marques Gastão[83], uma das marcas dos últimos livros de Fiama, dentre eles *Barcas Novas*, é o conceito de *texto epigráfico*, "isto é, o texto que avança para o futuro com um muito rigoroso e atento olhar para o passado" (2006, p.31).

Inserida historicamente em um período de profundas transformações no cenário histórico-político português, Fiama relê os versos de João Zorro sob um ponto de vista crítico, atuando em uma literatura engajada[84]. Lisboa assume o papel de *senhor* de "suas barcas" e estas barcas, contextualizadas no momento histórico da poeta, passam a representar as barcas de guerra: "*Lisboa tem barcas / agora lavradas de armas".* A imagem é o elemento central em sua poesia, marcada por um sujeito que *vê* a realidade e *escreve* o poema. Para Silveira, o poema de Fiama "é ao mesmo tempo uma experiência sensível e sensorial" (2006, p.62) e nisto consiste o poder mimético de sua escrita, que traz uma visão feminina e não feminista, em que as palavras passam a ter a forma de objetos.

Paul Zumthor também apresentou contribuições essenciais para a compreensão da crescente presença do trovadorismo provençal nos dias de hoje. A cultura medieval, da mesma forma que apresenta um distanciamento pelas lacunas de compreensão que nos deixa, por estas mesmas lacunas, nos aproxima da obra poética, possibilitando uma recriação que se

---

[82] O livro traz as poesias publicadas entre os anos de 1961 a 1970: *Morfismo* (1961), *Barcas Novas* (1967), *(Este) Rosto* (1970), além de um conjunto inéditos de poemas chamado "Era". Em 1975, publica *Visões do Passado*, fazendo com que *Barcas Novas* não seja considerada sua obra completa.

[83] Ana Marques Gastão é poeta, crítica literária e redatora cultural do *Diário de Notícias*. Jorge Fernandes da Silveira realizou uma entrevista com Ana Marques Gastão sobre Fiama Hasse Brandão sob o título *A perseguição da escrita*, publicada no livro *Lápide e Versão* (2006).

[84] O ano de 1961 é marcante não apenas pelas transformações histórico-políticas que ocorreram em Portugal, década decisiva para a Revolução de Abril, como também pela tomada de consciência de alguns poetas sobre a importância do trabalho poético como agente de transformação sócio-cultural. Essa geração de poetas ficou conhecida como *Poesia 61*, do qual Fiama Hasse Brandão fazia parte, juntamente com Casimiro de Brito, Gastão Cruz, Luiza Neto Jorge e Maria Teresa Horta.

torna possível a partir de uma "medievalidade" própria do leitor, capaz de preencher esses espaços através de formatos dessa tradição oral.

2.2. Medievalismo na poesia brasileira do século XX

A utilização das técnicas e temáticas medievais na literatura modernista foi, aos poucos, fazendo parte das composições do século XX, inclusive entre os escritores brasileiros. A sensibilidade poética do trovadorismo conseguiu ser captada por inúmeros poetas que realizaram uma leitura em que as culturas medieval e moderna puderam ser aproximadas, possibilitando o resgate e a renovação do passado. Para Bakhtin (1992), não há como enfocar nosso olhar para o passado literário sem se estabelecer uma parceria entre literatura e cultura. Compreender um texto de um determinado período, distante do nosso, exige investigar a influência cultural recebida no momento em que foi construído:

> A literatura é uma parte inalienável da cultura, sendo impossível compreendê-la fora do contexto global da cultura numa dada época. Não se pode separar a literatura do resto da cultura e, passando por cima da cultura, relacioná-la diretamente com os fatores sócio-econômicos como é prática corrente. Esses fatores influenciam a cultura e somente através desta, e junto com ela, influenciam a literatura (1992, p.362).

Os textos produzidos na Idade Média são um claro exemplo da necessidade desta conjugação. Foi uma época em que o próprio termo "literatura" não fazia parte do contexto das produções textuais. Segundo Gumbrecht (1998), a figura do leitor era diferente da que passou a ser conhecida na Idade Moderna, não existiam leitores, geralmente solitários e responsáveis por uma leitura silenciosa, mas havia ouvintes, reunidos em torno de um narrador, atuantes na *performance*. Compreender a poética deste período é perceber as características presentes na *performance*, possível de ser recuperada "mediante uma reconstrução cuidadosa dos elementos da vida cotidiana" (GUMBRECHT, 1998, p.13).

O poeta modernista, portanto, não repete, mas recria, em um novo tempo e lugar, materializando agora a sua percepção de mundo através do texto produzido, em que se misturam elementos tradicionais e modernos. Conforme Franco, o "clássico só permanece lido se consegue "falar" coisas que interessam, de um modo sempre novo, ao presente histórico dos novos poetas e críticos" (2001, p.12). Essa recepção crítica e criativa é variável

de acordo com o momento em que se encontra inserida, não sendo permanente e definitiva a interpretação atribuída a ele.

A modernidade permitiu uma renovação da mentalidade artística, em que o poeta não busca copiar a realidade, mas alterá-la e, por via dessa transformação, reconstruí-la. A obra de Baudelaire é marcante para a compreensão dessa mudança de perspectiva, que ocorre na Europa a partir do século XIX e no Brasil com os ideais modernistas.

Na poética baudelairiana, a poesia deixa de ser vista pela função elevada da linguagem e passa a ser concebida a partir da negação. Tal postura relaciona-se às premissas de Lima (1980) de que quão maior for a sensação de inserção do indivíduo no meio em que é acolhido, menor será a percepção da realidade. A integração torna-se um elemento tão natural, a ponto de ser considerada como imperceptível. Para isso, o poeta francês propõe, na poesia, a substituição da linguagem sublimadora e essencial para a naturalização da realidade por uma "vivência de choque", primeiramente experimentada pelo poeta e, em seguida, repassada ao leitor, única forma para se alcançar a sensação do moderno.

No Brasil, a primeira fase do movimento modernista foi, segundo Mário de Andrade, marcada pelo ímpeto da destruição que, além de traduzir a perspectiva principal do momento vivido, era uma profunda manifestação da realidade:

> O modernismo, no Brasil, foi uma ruptura, foi um abandono de princípios e de técnicas e consequentemente, foi uma revolta contra o que era a Inteligência nacional. É muito mais exato imaginar que o estado de guerra da Europa tivesse preparado em nós um espírito de guerra, eminentemente destruidor (1974, p. 235).

Tal reflexão do poeta brasileiro é decorrente do texto "O Movimento Modernista[85]", escrito por ele em 1942. Neste texto, Mário de Andrade não apenas discute as principais ideias do movimento como também possibilita compreendermos de que forma o medievalismo pôde inserir-se na poesia moderna. Ao refletir sobre as premissas fundadoras da produção artística do século XX, Mário de Andrade reconhece a fusão de três princípios caracterizadores da realidade imposta pelo modernismo (1974, p.242):

- Direito permanente à pesquisa estética;
- Atualização da inteligência artística brasileira;
- Estabilização de uma consciência criadora nacional.

[85] ANDRADE, Mário de. O movimento Modernista. In: *Aspectos da Literatura Brasileira*. 5ªed. São Paulo: Martins, 1974.

Os ideários da consciência coletiva são alcançados pela conjugação desses elementos e, consequentemente, é possível compreender a inserção das técnicas e temática da lírica medieval na construção de uma poética moderna. O poeta, ao dispor da liberdade de pesquisa estética para atualizar sua obra, possibilita a expressão de uma arte mais autêntica e contextualizada. O medievalismo, por exemplo, ao ser resgatado no modernismo, não se reduz a uma repetição, mas é pretendido como recriação. O poeta moderno, ao pesquisar a lírica medieval, reconhece técnicas e temática condizentes com o perfil do século XX e, desta forma, insere-as em um outro momento e sob novos parâmetros. Efetiva, portanto, a intertextualidade, garantindo a possibilidade de se alcançar uma recepção amplamente criativa.

Segundo Franco (2001), o diálogo Brasil-Portugal vinha sofrendo abalos desde o Romantismo, levando os poetas brasileiros oitocentistas a buscar apoio nas literaturas francesa e inglesa. Tal atitude acentua-se no modernismo, principalmente na primeira fase, entre 1922 a 1930. A partir da década de 40, "há uma revisão do diálogo poético entre Brasil e Portugal" (FRANCO, 2001, p.49), possibilitando aos poetas, dentre eles alguns da geração de 22, como Mário de Andrade e Manuel Bandeira, conhecer e recriar a poética galego-portuguesa, além de recorrer aos clássicos de outro período. É um momento que, na literatura brasileira, aflora a reutilização de técnicas antes abandonadas, como a presença do poema isométrico, do soneto e até da reutilização de formas poéticas medievais. Para Bosi (2006, p.385), "reconhecer o novo sistema cultural posterior a 30 não resulta em cortar as linhas que articulam a sua literatura com o Modernismo. Significa apenas ver as novas configurações históricas a exigirem novas experiência artísticas".

A modernidade, segundo Benjamin (1989), nunca se distanciou da antiguidade, o moderno marca sua época, seu momento e, ainda assim, mantém-se próxima dos valores revistos do passado. Zumthor (1971) também considera a importância de concebê-lo a partir de uma revisitação e não como uma mera descrição. Seus valores devem ser assimiláveis ao pensamento, ampliando as possibilidades de visão poética.

Na busca da atualização da inteligência artística brasileira, o poeta permite livrar-se das técnicas ou reexperimentá-las, é possível a liberdade de pesquisa estética a fim de que se conquiste uma poética articulada à realidade nacional. Conforme ressalta Franco (2001, p.50), com a geração de 45, a literatura portuguesa passa a representar, para os poetas brasileiros, não mais uma cultura a ser "macaqueada", segundo Manuel Bandeira, mas uma tradição a ser relida.

Segundo Campos (1977), até a década de 40, a literatura brasileira recebia uma formação primordialmente francesa, contudo, a partir desta nova geração, com o desenvolvimento de outras tendências e métodos da crítica literária, despertou-se o interesse, entre os poetas, pela cultura anglo-americana; recebendo a influência da concepção modernista poundiana e do neclassicismo eliotiano. O fenômeno literário passa, portanto, a ser abordado sob uma ótica sincrônica, considerando não apenas a produção de um determinado período, mas reconhecendo, na tradição, algo significativo à época em questão. Tal diálogo, na concepção de Lima (1980), é representativo da modernidade, em que a mistura de estilos reflete-se na recriação moderna.

Não é possível conceber, ao certo, qual foi o primeiro brasileiro a promover o retorno à poética medieval, mas os possíveis primeiros escritos remetem ao tradutor, memoralista e também ensaísta Onestaldo de Pennafort que, a partir de 1923, começa a reunir poemas condizentes ao texto ficcional do medievo, publicando-os somente oito anos depois. A década de trinta trouxe os primeiros registros do neomedievalismo na poesia moderna. Após este momento, a redescoberta do medievo propiciará a renovação do gênero lírico, assumindo outras vertentes nas décadas posteriores (MALEVAL, 2002). Poetas como Mário de Andrade, Manuel Bandeira, Cecília Meireles, Guilherme de Almeida e Paulo Bonfim são alguns nomes que concretizaram a inserção do medievalismo no cenário poético brasileiro, registrando as suas produções entre 1930 a meados da década de 50[86].

A década de 40, inserida em um período que os valores estéticos libertários empreendidos na primeira geração apresentam-se cada vez mais diluídos, foi a mais fecunda para a ampliação dessa manifestação poética. Posterior a esta data até os dias atuais, o medievalismo se fez e ainda se faz presente em diversas manifestações artísticas. É importante destacar que o resgate de tais técnicas refletiu não apenas na poesia; foi, inclusive, incorporado à música e construções populares, como a dos repentistas nordestinos que passaram a valorizar e utilizar alguns temas medievos e recursos do *leixa-prem* (MALEVAL, 2002, p.26).

---

[86] *Lira Paulistana*, de Mário de Andrade, publicada em 1945, será detalhadamente analisada no próximo capítulo, Guilherme de Almeida compôs *Cancioneirinho*, in *Poesia vária*, escrito entre 1944 a 1947, em que constrói seu poema a partir da obediência à estrutura paralelística, utilização de epígrafes retomadas dos versos de trovadores e, ainda assim, realiza modificações, garantindo a recepção do trovadorismo para o seu tempo. Manuel Bandeira publica, em 1944, *Lira dos cinqüent anos* e *Mafuá do Malungo* em 1948, Cecília Meireles deixa uma presença muito sutil, através de poemas que remetem à lírica medievalista, principalmente pelas intitulações *Canção, Cantiga, Cantar* e a inserção mesma que pequena de técnicas como a do paralelismo, recriação de motes (*Amor em Leonoreta*,1951) reminiscência à pastorela dentre outros usos, também deve ser destacada sua publicação de 1945, *Mar Absoluto.* Por fim, aponta-se o jornalista e poeta paulistano Paulo Bonfim com publicações em 1946 (In *Antonio Triste*) e 1954 (*Cantiga do desencontro*) ambas as obras recepcionando as cantigas de D. Dinis.

De acordo com Zilberman (1989), a concepção estética, assim como a criação artística, passa por transformações em decorrência das mudanças das normas literárias. João Cabral de Melo Neto (2003), ao refletir, em 1952, sobre o conceito de poesia e consequentemente sobre o seu processo de produção, discute as diferenças de perspectivas pelas quais passam o poeta no decorrer de seu trabalho composicional:

> Dentro das condições de literatura de hoje[87], é impossível generalizar e apresentar um juízo de valor. É impossível propor um tipo de composição que seja perfeitamente representativo do poema moderno e capaz de contribuir para a realização daquilo que exige modernamente de um poema. A dificuldade que existe neste terreno é da mesma natureza de contradição que existe, hoje em dia, na base de toda atividade crítica (2003, p.6).

Para João Cabral de Melo Neto, a poesia posterior à década de 50 torna-se cada vez mais difícil de definir. Na busca de dois aspectos fundamentais à composição, liberdade e autenticidade, o poeta, ao mesmo tempo em que garante maior autonomia de trabalho, muitas vezes sente-se perdido e desorientado. O artista é livre para seguir, abandonar e recriar seus próprios conceitos, construindo a sua arte autenticamente sem precisar prender-se a modelos que devem ser seguidos. É ele quem determina qual é o processo de composição, tendo em vista a maneira pessoal de realizar o seu trabalho.

A partir do Romantismo, o poeta passou a adquirir a autonomia em suas composições, deixando de seguir a regras pré-moldadas. Esta conquista acentuou-se com os ideais do modernismo, trazendo, como uma das premissas fundadoras do movimento, "o direito à pesquisa estética", garantindo tal liberdade ao escritor. O poeta romântico utiliza a liberdade para desenvolver a sua inspiração, enquanto os poetas modernos, aos poucos, vão substituindo a inspiração pelo trabalho composicional, sem deixar, entretanto, de desenvolver a criatividade.

Não são apenas avanços que marcam essa conquista. Junto à liberdade, veio o empobrecimento da obra artística, tanto para o poeta voltado à inspiração que, como afirma João Cabral, passou a produzir os "filhos da improvisação", como para o "criador da arte", que passou a resumi-la a estratégias que não visam à completude de uma obra. O poeta, acima de tudo, deve ser um artista, criando o seu próprio gênero poético "não definido pela originalidade do homem, mas pela originalidade do artista" (2003).

---

[87] É importante contextualizar a temporalidade a que João Cabral de Melo Neto refere-se no texto. *Poesia e Composição* teve sua 3ª edição no ano de 2003 e a 1ª publicação em 1956. Quando o poeta brasileiro se refere aos dias atuais, tem como referência o ano de 1952, momento em que o texto foi proferido pela primeira vez.

Essa nova maneira de construir a poesia, por mais independente que pareça, gera maiores dificuldades, pois tal independência faz com que parta do artista toda a decisão de composição de seu poema, até mesmo os limites que ele deve alcançar. As imposições, por outro lado, dispensam esse trabalho do compositor. Na concepção de Zilberman, o conceito de norma é importante, porque, sendo ela a representação da percepção estética do coletivo, facilita a reconstituição da história da literatura, configurada como "um fenômeno contínuo e ao mesmo tempo, em permanente transformação" (1989, p.33). O ato de violação da norma é o que configura a inovação e consequentemente a evolução artística.

O artista, muitas vezes, se vê como o elemento central de sua arte sem conceber a importância do papel assumido pelo leitor, reconhecido pela *Estética da Recepção* como uma figura histórica, responsável pela constituição de sentido no texto. Tal percepção deve ser o objetivo central de qualquer artista, mas em se tratando do poeta que procura reler o trovadorismo, não a reconhecer é desconsiderar as premissas do período medieval. Segundo Gumbrecht (1998, p.14), "a possibilidade do artista modificar o curso de sua apresentação a partir da reação do público era outro elemento-chave da experiência medieval; elemento este fundado na co-presença de "autor" e receptores".

Conceber as experiências medievais como parte de uma poética viva e atual demonstra que o texto só é capaz de ser ressignificado quando constrói um diálogo com o leitor: "A experiência estética se concretiza em função da prática social dos significados, das representações ativadas pelo leitor, segundo a sua perspectiva histórica de intérprete" (LIMA, 1980, p.XV). A atualidade de uma obra consiste na sua condição de explorar diversos ângulos e significados, independentes do tempo em que é construída.

O poeta moderno é capaz de alcançar esse equilíbrio também no fazer poético, sabendo conjugar a espontaneidade com o trabalho de arte, já que não são duas faces contraditórias. Retomando as idéias de João Cabral de Melo Neto, a poesia precisar estar em "sintonia com o sentimento do mundo", cabendo ao poeta não limitar o seu trabalho às próprias experiências, mas saber traduzir, em seus versos, o sentimento de um grupo. O leitor, quando se apropria do texto através da leitura, não assume o papel de simples consumidor, mas procura "encontrar-se naquilo que ele é incapaz de fazer" (2003, p.25). Neste contexto, o conceito de regra assume outro sentido para o poeta, deixa de ser visto como uma obrigação cíclica e passa a diagnosticar a necessidade de uma época.

Ao se pensar na imagem de um trovador atualmente, no século XXI, remete-se à figura do artista que consegue conjugar sensibilidade, técnica e musicalidade, e, intensificado pelo espetáculo ou *performance* deste artista, que engloba, inclusive, a interação com o

receptor (ouvinte ou leitor). As características da lírica de origem medieval atualizam-se, possibilitando ao passado sempre dizer algo novo ao presente.

2.2.1. Manuel Bandeira

Ao lado de Mário de Andrade, Manuel Bandeira também percorre o itinerário do modernismo brasileiro, porém desfrutando de um caminho muito mais longo do que o do poeta paulistano. A participação que ambos tiveram no início e durante o movimento, apesar de configurar-se em circunstâncias distintas, foi norteadora para a renovação estética do modernismo brasileiro. De acordo com o crítico Davi Arriguci Jr (1990), a poesia de Bandeira evidencia as experiências pessoais do poeta. Apesar de sempre ter-se interessado pela escrita de poemas, a partir do diagnóstico de sua doença, a atividade poética passa a também fazer parte diretamente de sua vida:

> A poesia de Bandeira [...] tem início no momento em que sua vida, mal saída da adolescência, se quebra pela manifestação da tuberculose, doença então fatal. O rapaz que só fazia versos por divertimento ou brincadeira, de repente, diante do ócio obrigatório, do sentimento de vazio e tédio, começa a fazê-los por necessidade, por fatalidade, em resposta à circunstância terrível e inevitável (2003, p.132).

O resgate da memória sempre foi uma característica marcante na poética de Bandeira. Seus poemas, construídos a partir de um lirismo sentimental, herdado dos românticos, vão se moldando e modificando no decorrer de sua trajetória, marcada por influências simbolistas, parnasianas e, principalmente, atualizada pelas técnicas e temática modernas.

A poesia de Bandeira passou por uma evolução significativa do "penumbrismo inicial" com forte carga simbolista, ao poeta cotidiano da prática do verso livre. Entretanto, não houve uma ruptura de um momento para o outro, pois a transição ocorreu paulatinamente em decorrência de um amadurecimento natural: "a sua poesia foi procurando, por um processo de espontâneas pesquisas, as suas formas mais adequadas de realização" (LINS, 1941, p.40).

A linguagem modifica-se de acordo com as experiências vividas em uma sociedade, pela própria cultura, mutável. A transformação social projeta-se como uma sombra delineando alterações linguísticas. A evolução da literatura se dá em meio a esse processo, através da estruturação e desestruturação da linguagem. Lima (1995) aponta o caminhar modernista

brasileiro delimitado por duas tomadas de atitudes: da desestruturação da linguagem iniciada por Manuel Bandeira e a estruturação promovida pela poética de João Cabral de Melo Neto.

Bandeira, inicialmente, sente dificuldade em se desvencilhar da tradição academicista. Seus primeiros poemas trazem tanto a obediência à métrica parnasiana, quanto a recorrência à temática intimista do simbolismo. Em 1917, publica o seu primeiro livro de poesias, *A Cinza das Horas,* com visível influência simbolista e parnasiana.

A reciclagem na poesia bandeiriana não foi resultado de uma exigência pessoal. Em 1919, publica *Carnaval,* cujos poemas fazem uso dos versos livres, passando a ser reconhecido como o precursor da poesia moderna brasileira. Aos poucos, assume a temática e linguajar do cotidiano, muitas vezes recorrendo às representações populares. Para Travassos, a capacidade de harmonizar a poesia e a música é sensivelmente assimilada por Bandeira, que constrói poemas com riquíssimas construções melódicas. A liberdade de escrita vai sendo experimentada e redefinida, servindo de exemplo a demais poetas.

A partir de 1930, Manuel Bandeira, com a publicação de *Libertinagem,* assume literalmente sua posição como poeta modernista do século XX. Este livro é representativo para a afirmação do movimento, já que incorpora as técnicas vanguardistas e, com muita perfeição, concilia a inspiração artística e a estética formal, alcançando o formato de poesia moderna, que será apresentado por João Cabral de Melo Neto em 1956. Bandeira, mesmo conseguindo captar o espírito do movimento, soube fazer do sentimentalismo a marca de sua autenticidade:

> Em Manuel Bandeira, a emocionalidade é pouco ou quase nada reprimida. Palavras e sentimentos confluem. Aquelas são policiadas, a ironia insinua-se entre as confissões, mas do ponto de vista da forma, são as emoções individuais que ditam o comportamento da composição (LIMA, 1968, p.9).

A forma encontrada por Bandeira para "quebrar" o seu "canto da magoada intimidade" foi recorrer à ironia na construção de seus versos. Na poesia de Bandeira, a mesma liberdade que o fez assumir os versos livres, também o permitiu desconstruí-los ao moldar poemas atendendo à metricidade.

Esta escolha não resultou, contudo, em uma recaída na estética romântica, mas sim na recriação de uma poética ainda mais antiga: o trovadorismo. Manuel Bandeira foi um dos modernistas brasileiros que se rendeu aos encantos das cantigas. A medievalidade também fez parte do cenário desse poeta que, em 1940, ao publicar a *Lira dos Cinqüent'anos,* confessa que um dos poemas, "Cantar de Amor", fora "fruto de meses de leitura dos cancioneiros".

Esse primeiro contato, apesar de circunstancial[88], resultou em mais dois poemas, intitulados como *Cossante* e Cantiga de Amor[89].

> Li tanto e tão seguidamente aquelas deliciosas cantigas que fiquei com a cabeça cheia de "velidas" e "mha senhor" e "nula ren"; sonhava com as ondas do mar de Vigo e com as romarias a San Servando. O único jeito de me livrar da obsessão era fazer uma cantiga (a obsessão era sintoma de poema em estado lavrar). Escrevi o "Cantar de amor" no vão propósito de fazer um poema cem por cento trecentista (BANDEIRA, 1996, p.91).

A utilização da linguagem simples e próxima da cultura popular, adicionada à sensibilidade musical que depositava nas composições já eram marcas da poesia de Bandeira. Após o contato que teve com os cancioneiros medievais, passa a redefinir recursos como o refrão e paralelística, assumindo tais técnicas sob uma nova perspectiva. Ao escrever *Cossante*[90], traduz, no próprio título, sua intenção em retomar o universo das cantigas. Em 1922, Aubrey Bell utiliza o termo como sinônimo de cantigas paralelísticas de amigo, o que foi considerado inaceitável por alguns críticos, como Massaud Moisés e Segismundo Spina[91], acreditando tratar-se de um erro do tradutor do crítico inglês.

Cossante

Ondas da praia onde vos vi,
Olhos verdes sem dó de mim,
Ai Avatlântica!

Ondas da praia onde morais,
Olhos verdes intersexuais.
Ai Avatlântica!

Olhos verdes sem dó de mim,
Olhos verdes, de ondas sem fim,
Ai Avatlântica!

---

[88] A experiência se deu em 1938 quando tornou-se professor de literatura do Colégio Pedro II. Como precisava aprofundar-se no assunto, foi levado a ler os Cancioneiros galaico-potugueses, confessando que, aos 52 anos, ignorava a riqueza dessas composições.

[89] Bandeira escreveu os poemas "Cantar de amor", "Cantiga de amor", "Cossante" e "Cantiga" dialogando com os trovadores do passado, sendo que os dois últimos recorrem ao motivo das ondas e ao esquema paralelístico.

[90] O título deste poema "*Cossante"*, segundo Manuel Bandeira (1986, p.33), recebe o mesmo significado de *canção paralelística.* Neste livro, *Seleta em prosa e verso*, o poeta exemplifica a ideia de canção paralelística, ou *cossante*, com os versos da cantiga I de Martim Codax.

[91] MOISÉS, Massaud. *Dicionário de termos literários.* 2.ed. São Paulo: Cultriz, 1978, p.386. SPINA, Segismundo. *A lírica trovadoresca.* São Paulo: Edusp, 1991. p.369-370.

Olhos verdes, de ondas sem dó,
Por quem me rompo, exausto e só,
Ai Avatlântica!

Olhos verdes, de ondas sem fim,
Por quem jurei de vos possuir,
Ai Avatlântica!

Olhos verdes sem lei nem rei
Por quem juro vos esquecer,
Ai Avatlântica!
(BANDEIRA, 1970, p.158)

Nas estrofes do poema "Cossante", Manuel Bandeira capta o sentimento nostálgico da menina sofredora. A utilização das ondas como referente permite a integração desse poema ao conjunto denominado como *barcarolas* ou *marinhas.* A temática das ondas configura-se nas cantigas de alguns trovadores que recorreram ao cenário marítimo[92], dentre eles Martim Codax.

Bandeira retoma esse cantar em um novo espaço e em uma nova conotação, reativando velhas formas em desuso pelas transformações culturais, como o paralelismo, o refrão e a coita amorosa. O poema apresenta a estrutura formal da cantiga de amigo, mas traz uma evidência comum à cantiga de amor: a presença de um eu-lírico masculino.

Segue a métrica fixa de oito versos, organizados em uma estrutura binária seguida de refrão, como nas paralelísticas. Nas três primeiras estrofes, acompanha fielmente a formação tradicional de uma cantiga, inclusive estruturando o *leixa-prem**. A partir da quarta, mantém-se a estrutura binária e o refrão, mas o *leixa-prem* é recriado, deixando de ocorrer a alternância nos versos em substituição da construção fixa: *olhos verdes* inicia o primeiro verso da base, e *por quem* traz a *capdenals** nas duas últimas estrofes.

Além das ondas, outro sintagma, repetido a modo de *dobre**, é marcante nestes versos: os *olhos verdes*. Não é possível apontar, com exatidão, quem foi o primeiro a utilizar essa expressão em um poema, mas os primeiros registros remetem à Idade Média. Segundo PICCHIO (1979, p.102), não há porque se ater à polêmica travada entre alguns filólogos ao

[92] Mendinho escreveu *Sedia-m' eu na ermida de San Simión* , considerada pelos críticos como uma das mais belas cantigas de amigo e Rui Fernandez de Santiago escreveu *Quand'eu vejo las ondas,* ambos explorando a imagem das ondas.

discutirem se a primeira menção pertence ao trovador João Guilhade, no verso da cantiga "*Amigos, non poss' eu negar"* ou à cantiga de escárnio de João de Gaia. Possivelmente, os dois trovadores não foram os únicos, pois para Picchio, o motivo dos olhos verdes deve ter sido largamente explorado entre os séculos XIII e XIV. Na cantiga de João de Gaia, há uma referência aos *alhos verdes,* com um intuito possivelmente cômico:

Convidey hun prelado a jantar, se bem me venha.
Diz el em est': "E meus narizes de color berengenha?
Vós avede-los *alhos verdes* e matar-m'íades com eles!"
[...]

(João de Gaia, in PICCHIO, 1979, p.109)

No poema de Guilhade, entretanto, os *olhos verdes* apresentam uma conotação mais próxima da que Bandeira utilizou. Nesta cantiga, tais olhos demonstravam o mesmo poder de sedução, levando o "eu" ao desesperado sofrer por amor:

Amigos, non poss' eu negar
A gran coyta que d'amor ey,
Ca me vejo sandeu andar,
E com sandece o direy:
Os *olhos verdes* que eu vi
Me fazem ora andar assí.
[...]

(João Guilhade, in GONÇALVES; RAMOS, 1992, p.152)

No período do Renascimento, os *olhos verdes* voltam a tematizar a poesia através do poema amoroso de Camões:

A este mote alheio:
Menina dos olhos verdes,
Por que não me vedes?
Voltas
Eles verdes são,
E tem pôr usança

Na cor, esperança
E nas obras, não.
Vossa condição
Não é d'olhos verdes,
Porque não me vedes.
[...]

(CAMÕES, 1963, p.39)

Gonçalves Dias também apresentou uma releitura de Camões e Guilhade, ao construir seu poema *Olhos Verdes*:

[...]
São verdes da cor do prado,
Exprimem qualquer paixão,
Tão facilmente se inflamam,
Tão meigamente derramam
Fogo e luz do coração
[...]

(DIAS, Gonçalves, 1998, p.409)

Poetas como Gonçalves Dias, Bernardo de Guimarães, dentre outros, também recorreram a esta imagem na produção poética. Bandeira, Guilhade e Camões percebem os olhos do ponto de vista amoroso, entretanto, no poeta renascentista, o amor despertado caracteriza o neoplatonismo camoniano. Para Guilhade, assim como para Bandeira, tais olhos assumem uma conotação diretamente sensual, mesmo configurando momentos tão extremos.

No refrão, mantém-se a partícula expressiva da coita *"Ai"*, acompanhada do neologismo *Avatlântica*, que representa um elemento identificado da modernidade do poema pela referência que é feita à Avenida Atlântica, lugar representativo no século XX, principalmente para Manuel Bandeira que, mesmo tendo nascido em Recife, fez do cenário carioca, onde morou grande parte de sua vida, uma lembrança a ser recuperada.

Refletindo por esse ângulo, aproxima-se de Codax e Mendinho, que procuram situar, nas cantigas, o espaço de suas vivências, remetendo a Vigo o primeiro e a San Simión o segundo. Contudo, não existe unanimidade em analisar esse verso considerado como

polissêmico, podendo significar tanto *av* como abreviação de avenida, quanto *ave* no sentido de saudação (MALEVAL, 2002, p.47).

A temática também acompanha essa modernização proposta pela linguagem. O eu-lírico masculino sofre por amor, assim como na coita medieval e no amor não correspondido de Camões. Todavia, o sofredor de seu tempo não possui o conformismo vassálico das cantigas amorosas. No poema Cossante, o sofrimento causado pela ausência do ente amado, não gera um sentimento piedoso por parte do leitor, pois o "eu" não demonstra fraqueza, mas determinação.

As emoções derivadas do poema oscilam. Na primeira e terceira estrofe, mantém-se a linhagem sofredora. No primeiro verso, as ondas são a origem desse amor, pois através delas conheceu-se a figura amada. Contraditoriamente ao primeiro verso, o terceiro mostra as ondas como marca do sofrimento causado pelo desprezo dos referidos *olhos verdes* que, pela infinitude das ondas, demonstram quão intenso é esse sofrimento. Neste momento, a mistura dos dois sintagmas no mesmo verso conduz à interpretação de que ondas e olhos se confundem como se um fosse parte do outro.

O poema é marcantemente visual, tanto as ondas quanto os olhos verdes são captadas pelo olhar daquele que, seduzido por ambos, deixa-se conduzir. Os verdes desses olhos já não despertam a esperança, como em Camões, mas, como na recepção que Gonçalves Dias fez do poeta clássico, traduz muita sensualidade. Os três poemas, neste aspecto, podem ser aproximados, porém cada um desenvolve, de acordo com o momento em que foi produzido, um direcionamento para tal sedução.

Na segunda e quarta paralelística, o eu-lírico materializa-se nos ímpetos que sente, primeiro pelos desejos sexuais provocados pelos olhos verdes e depois pela postura com que assume o seu sofrimento. A temática mostra marcas da realidade, não as do século XIII, XVI ou XIX, mas as do século XX, em que se situa o poeta. O valor que cada um dispensa sobre os versos, oscila pelo contexto em que é inserido o poema.

A determinação do eu-sofredor é reiterada pelas estrofes finais. No início, ele jura a si mesmo não amar, mas possuir esses olhos, enfocando o desejo muito mais do que o "sentimento puro, nobre e devoto" que é demonstrado nas cantigas medievais. A imagem que é descrita desse amor é a do senso comum, em que os amores medievais são sempre singelos e puros, mas retomando origens das cantigas medievais, explicadas no capítulo 1, é possível delinear uma proximidade de interesses nos dois momentos.

A poética medieval é tão realista em alguns aspectos quanto a moderna. A devoção imensurável que era demonstrada nas cantigas, agora é substituída pelo compromisso de

esquecimento do eu-lírico ao jurar esquecer esses olhos. Neste ponto, também se distancia, tanto das cantigas de amor como do poema camoniano, em que o "eu" aceita a sua condição de eterno sofredor, reconfortando suas dores nos olhos verdes, cor de esperança. Em *Cossante*, a caracterização dos olhos é mais concreta, impiedosa e sedutora:

Olhos verdes → sem dó
→ intersexuais
→ ondas sem fim
→ondas sem dó
→sem lei nem rei

A infinitude das ondas que o fizeram se apaixonar é substituída pela consciência realística de que tais olhos são incapazes de amar, mas em nenhum momento o "eu" foi enganado quanto à impossibilidade de concretização dessa paixão, pois, desde o início, confessa o desprezo de que é alvo pela pessoa desejada. Bandeira busca se aproximar da temática do amor impossível, manifestada tanto pelos trovadores quanto por Camões, contudo o ciclo não se completa, pela mudança de atitude do próprio "eu", que deixa de trazer a imagem do eterno e devoto sofredor apaixonado. O que rege as suas ações não é o amor platônico e inalcançável, mas a vulnerabilidade de uma paixão.

Capítulo 3 – Releitura de Codax por poetas modernistas contemporâneos

3.1. Duda Machado

Duda Machado partiu da Tropicália, vivenciou a poesia concreta para que então criasse uma poesia própria, de imagens e metáforas precisas, que, em comunhão com os recursos de linguagem usados na construção do poema, provocam sensações imprevisíveis e, até mesmo, conflitantes no leitor. A objetividade e a metalinguagem, características marcantes na poética pós-moderna de João Cabral, perfazem a poesia da década de noventa, período em que foi escrito *Margem de uma onda*, de Duda Machado. Nesse livro, entretanto, a objetividade não apresenta tanta força como na poesia cabralina, formando uma poesia dividida entre ser objetiva ou subjetiva. O resultado dessa mistura é uma poética subjetiva sem sentimentalismo.

Poeta representativo da contemporaneidade, Duda Machado põe à mostra uma literatura que avança em relação ao concretismo. As palavras representam partes da realidade e, por meio de frases curtas, manifestam-se, muitas vezes, em pequenos recortes do dia-a-dia. Luiz Costa Lima, ao escrever a orelha de Margem de uma onda, de Duda Machado, reconhece que ele marca uma nova conjectura de poetas que, após a geração de João Cabral de Melo Neto e os concretistas, vem propor uma literatura disposta a poetizar um mundo em cacos, em que o eu não ocupa mais a figura do centro.

A descentralização ocorre por uma ambivalência que é mostrada na poesia. A paisagem por ela descrita já não depende do olhar aprovador e interpretativo do eu, ela simplesmente surge, independente da existência desse olhar, que parte aleatório em busca de uma moradia. A ambivalência surge, portanto, como consequência da diminuição da "ditadura" do eu, assim como ressalta Lima: "o mundo estaria melhor sem as significações que lhe emprestamos mas nós mesmos não podemos passar sem o mundo" (MACHADO, 1997).

Duda Machado, em Margem de uma onda, escreve um poema com o mesmo título do livro, sendo assim, é possível definir que a poética buscada para este poema de alguma forma norteia os demais. Nessa escolha realizada pelo poeta contemporâneo, encontramos a referência a um verso da poesia codaciana (*Ondas do Mar de Vigo*). Os outros, apesar de não trazerem diretamente tal referência, recorrem ao uso das imagens do mar, da praia, à reflexão

sobre o cotidiano da cidade, em meio a estas e outras imagens, juntamente com o refletir sobre a própria construção poética.

Citar a cantiga de Codax nesse poema-título é representativo pela importância que assume tal processo criativo para o poeta: reler o passado como estratégia de composição não deixa de ser um lugar comum na poesia do século XX. Contudo, em Duda Machado, a recepção chama a atenção para uma exaustão nos poemas criativos de intertextualidade com textos medievais, em que, aos poucos, foi se abandonando o significado poético antes atribuído aos elementos textuais, como as ondas, por exemplo. O poeta não busca ater-se às ondas de Codax, mas à margem dela, conceber a imagem do presente, assim como pode ser destacado no verso de *Cartões –postais* "O que foi se renova e revém sob luz clara" (MACHADO, 1997, p.27).

O próprio título já deixa marcas para a ambivalência, estaria o poeta referindo-se ao sentido concreto da expressão, em que *Margem de uma onda* significa simplesmente a proximidade com águas do mar, ou estaria ele à margem desta onda, distante, alheio a ela, podendo assumir uma criticidade ainda mais evidente. Em ambos os casos, a onda, ao mesmo tempo em que é significativa por ser a retomada de um verso tradicional, perde a sua singularidade; acompanhada do pronome indefinido *uma*, não se trata mais *das* ondas, mas da *margem de uma onda*, revisitada sob uma nova ótica.

Não apenas na cantiga de Codax, como também nos versos de outras barcarolas, as ondas assumiam, para o trovador medieval, uma função praticamente de protagonista das cantigas juntamente com a figura da jovem. Geralmente era proposto um diálogo entre ambas; ora amiga e confidente, ora ameaçadora, a imagem das ondas era sempre muito representativa. Ao se posicionar à margem desta onda, Duda Machado parece não perceber essa possibilidade de diálogo em seu tempo, a intensidade simbólica atribuída às ondas já não é a mesma, ondas são apenas ondas, e a poesia já possui outra conotação.

O poema apresenta-se fundado em metáfora e metalinguagem, as frases curtas trazem um vocabulário de fácil entendimento, articulam-se com versos em que o poeta opta pelo hipérbato. O resultado deste trabalho poético é um poema cheio de vazios que convidam a serem preenchidos. Segundo Iser (1979), tais vazios permitem que se estabeleça a comunicação entre o texto e o leitor, pois é a partir de lacunas que se processa o ato da leitura. Aquele que lê precisa encontrar vazios no texto para projetar imagens capazes de preenchê-los e, desta forma, permitir-se participar da construção de significado responsável pela dinâmica da interpretação.

Margem de uma onda

você entra no mar
mas é deserto
areia empedran-
do até os ossos

(ondas do mar de Vigo
como hei de estar contigo?)

mar que se diz deserto
mas onde água é ter nome

a uma onda extrema
quer te levar o poema

lá onde é tão difícil
estar – onde é sem nome
(MACHADO, Duda, 1997, p.25)[93]

Duda Machado foi mais um dos poetas que retrabalhou, na contemporaneidade, marcas de um passado distante. Na segunda estrofe do poema, as ondas são nomeadas, retomando as consagradas *ondas de Vigo* de Martim Codax. Tal imagem permite uma referência direta ao repertório medieval, em que as ondas, ao serem nomeadas, permitem a ampliação da dimensão lírica do mar. O poeta escolhe as famosas ondas de Vigo para "margeá-las". A recepção de um texto é, pois, particular. Não é o aspecto formal das cantigas que surpreende o poeta, não é a ardente voz feminina que dará origem a esta recriação, mas são simplesmente as ressignificações das ondas ou de suas margens.

A partir de uma imagem poética consagrada, busca-se a construção de um poema que, talvez, apresentando outras ondas sem referencial poético ou capital simbólico, não atenda aos questionamentos do eu. Ao escolher as ondas de Vigo, a materialidade presente nas palavras

[93] Houve uma primeira edição deste poema na revista *Inimigo Rumor*, nº2, também em 1997, mas referente à edição de maio a agosto. A edição do livro *Margem de uma onda* ocorreu em setembro do mesmo ano. Na revista aparecem quatro poemas de Duda Machado, dentre eles, *Margem de uma onda*.

contempla um poder simbólico suficiente, que explicita a citação do texto medieval, já que o poema, em si, aponta para o esvaziamento da dimensão lírica do mar, o mar que agora é deserto.

A metáfora é a marca inicial em que o mar, mais do que objeto de uma simples comparação, resulta em um paradoxo, pois o que é encontrado não são as águas do mar, mas a secura das areias do deserto que fazem os ossos tornarem-se pedras. Permeia-se, nestes versos, uma dialética em torno de duas imagens contrárias, *mar* X *deserto*. O mar simbolizava, nas cantigas de Codax, a esperança, o meio pelo qual se alcançaria o desejo pretendido, mas em *Margem de uma onda*, essa esperança é desconstruída pela associação com a figura do deserto, representativo do vazio.

A segunda estrofe é o único momento em que o sujeito-poético transparece, as ondas de Vigo são referidas por vocativo, como nas cantigas codacianas, em que cabe a elas responderem as dúvidas que afligem este eu. O diálogo acentua o distanciamento entre o tempo do poeta e o do poema medieval. Ao querer estar próximo das ondas, o poeta talvez queira reencontrar um significado para a poesia, assim como nas cantigas medievais, em que o lirismo é potencializado, garantindo maior intensidade simbólica.

Ao recorrer ao vocativo "(Ondas do mar de Vigo / Como hei de estar contigo?)", busca-se uma aproximação direta com o texto medieval. Mantém-se a estrutura dos versos das cantigas, entoa-se um questionamento como o da jovem protagonista, procurando, talvez, encontrar as respostas nestas ondas, já que o mar, inicialmente referido, não suscita esperança. Esta estrofe vem separada por parênteses, diferente das demais, e sugere que tal indagação pessoal foge à estrutura do poema. O mar, agora nomeado, está distante e não condiz com a realidade vivida, mas com os anseios de quem vive à sua margem.

Na terceira estrofe, há uma auto-reflexão do poema, retomando o que foi dito nas estrofes anteriores, mas com criticidade. Ocorre o afastamento do foco, personificando o mar como o centro da poética. O "eu" simplesmente traduz a fala pertencente ao mar, assumindo a sua condição de deserto, sem expectativas, mas, logo em seguida, se contradiz ao expor que a água tem nome, nesse caso as ondas, único elemento nomeado no poema. A duplicidade concretiza-se em um único elemento, a água. Apesar de o mar ser mostrado como algo que não trará expectativas, ele ainda carrega uma marca que o singulariza, as nomeadas ondas. Neste momento, o sentido polissêmico da poesia fica evidente. Apesar de o mar ter-se tornado cada vez mais deserto, a água precisa ter nome, e nomear é atribuir sentido, assim como a poesia precisa ampliar seus significados, ressignificar valores.

O conectivo adversativo ocorre tanto na primeira quanto na terceira estrofes, entretanto, a oposição demarcada por ele segue caminhos distintos. Na primeira, predomina o tom afirmativo, declarado pela própria voz poética, o "mar é deserto" e traz consequências negativas; já na segunda, o sujeito poético prefere abster-se da afirmação, direcionando tal fala ao mar. Neste momento, o eu-lírico, apesar de se abster da fala, reativa a sua condição atuante no poema, pois o mar já não *é deserto,* como algo imutável, mas *se diz deserto,* podendo essa situação ser alterada a qualquer momento, cabendo ao eu relembrar a condição nomeada das ondas, ou seja, reafirmar o sentido que busca na poesia.

A estrofe seguinte traz a marca da metalinguagem, pois expressa qual a intenção do poema. Neste caso, ocorreu, como recurso linguístico, a inversão sintática, gerando uma ambivalência de sentido. A palavra "onda" expande os seus significados, podendo assumir a conotação de "moda, tendência", configurando a possível crítica à constância exaustiva da temática medieval na poesia do século XX, desarticulada de sua potencialização simbólica. A onda, portanto, passa a assumir a conotação daquilo que direciona, assim como as tendências poéticas predominantes em momentos distintos.

O poema finaliza enfatizando duas situações, o lugar ("lá") e a identidade deste lugar "onde é sem nome". Mas, retomando os versos anteriores "*a uma onda extrema/ quer te levar o poema",* podemos alcançar a seguinte interpretação se colocarmos os versos em ordem direta:

O poema quer te levar a uma onda extrema,
lá (possivelmente nesta onda) onde é tão difícil estar, onde é sem nome.

Reconhecendo esta *onda* como "moda" ou como tendências poéticas que vão surgindo no decorrer dos anos, o eu-lírico parece estar insatisfeito com aquilo que irá encontrar, pois a poesia já não desperta os significados que considera essenciais. Nesta *onda,* o que importa é não ter nome, assim como almeja Bandeira ao escrever seu poema *Satélite,* que busca uma lua desmistificada, despojada de qualquer significado que se afaste do significado de satélite:

[...]
Desmetaforizada,
Desmitificada,
Despojada do velho segredo de melancolia,
Não é agora o golfão de cismas,
O astro louco dos enamorados.

Mas tão-somente
Satélite.
[...]
(BANDEIRA, 1993, p.232)

O eu-lírico de *Margem de uma onda* defende o contrário, procura a poesia com ampla dimensão simbólica, não presa ao concreto, disposta a expandir o sentido do texto. Para ele, toda imagem, desprovida de significados é passível de esgotamento, podendo ser também descaracterizadora não apenas da poética, como do próprio ser. No poema *"trevo",* do mesmo livro, uma passagem parece complementar tais idéias:

[...]
uma imagem à deriva
tão densa
em seu ensimesmamento

a ponto de excitar
o desejo de forma
até esgotá-lo
e reafirmar sua deriva
várias oitavas acima.
(MACHADO, Duda, 1997, p.63-64)

A retomada do medieval, em Duda Machado, será o ponto de partida para a reflexão da função da poesia. Não se limitando a apenas um poema, cujo título é a referência direta à cantiga, a idéia despertada por ele é o fio condutor de outros que, pertencentes a uma obra nomeada como "Margem de uma onda", também se encontram à margem dela.

3.2. Adília Lopes

A literatura medieval foi ganhando espaço não apenas no século XX, como também teve, como seus adeptos, poetas contemporâneos. Adília Lopes, poeta portuguesa, marcante pelo olhar feminino com que vê o mundo, traduz as suas inquietações, em poemas marcados por temas ligados à realidade e que, muitas vezes, enfocam as relações afetivas. Engelmeyer,

no posfácio da obra da poeta, observa ser impossível ignorar que, em Adília Lopes, o mundo é visto por olhos de mulher.

Essa possível exposição biográfica que inclui numerosas citações, de acordo com Sofia de Sousa Silva (2004, p.162), é, muitas vezes, um fecundo diálogo com a tradição literária. A intertextualidade faz-se presente em vários livros da poeta, que afirma:

> Eu tenho a minha vida, mas assim como digo "Bom dia!" e a expressão "Bom dia!" não é da minha autoria, alguém a inventou muito antes de mim, a minha poesia como se não fosse minha. Sinto-me despojada, desapossada, despossuída da minha poesia. O que faço é conviver: pôr a minha vida em comum (LOPES, 2004, p.30).

Para Adília, foi determinante para a sua produção literária ter, em língua materna, uma linhagem de textos escritos por mulheres, mulheres que buscaram deixar, sob um olhar feminino, as impressões da realidade vivida. Seus poemas demonstram o cotidiano, através de uma lírica que valoriza cenas do dia-a-dia feminino, demonstrando reflexões e emoções diversas, traduzidas em uma linguagem coloquial, com vocabulário, muitas vezes, considerado obsceno e irreverente.

A irreverência certamente é uma característica marcante de Adília, sua produção poética não segue uma estética pré-definida, pois coloca, em perspectiva, uma poesia contemporânea, na qual a arte, fundamentada na vivência do "eu", dialoga com outra realidade, próxima aos momentos históricos visitados através da leitura.

A poeta revisita a Idade Média e traz, para o seu tempo, uma das cantigas de Martim Codax. Apesar de as cantigas medievais não serem escritas por mulheres, ao tratar-se do gênero amigo, a intenção ficcional é representar, através do eu-lírico feminino, os anseios e sentimentos de uma jovem, entretanto o trovador, na poética erótico-idealista das cantigas amorosas, ao escrever cantigas de amigo, representa os seus próprios anseios. Partindo da pesquisa histórica de Duby, as mulheres, na Idade Média, "foram, durante muito tempo, deixadas na sombra da História" (DUBY, 1990, p.7). Não havia interesse, nem por parte do trovador, em permitir esse espaço à expressão feminina. A real intenção provinha do próprio homem que via as cantigas de amigo como uma forma de compensação, na economia simbólica de sexualidade do trovador, assim como afirma Diogo:

> No conjunto dos gêneros, a cantiga de amigo compensa o homem trovador, por isso que *elas* são representadas a dizer apaixonadas por *eles*; e é óbvio que o gênero permite designar por amiga o mesmo objeto que na cantiga de

> amor seria designado por *senhor*, sem atender à obrigação de uma referência exata ao "estado civil (1998, p. XXXIII).

Na quinta cantiga de Martim Codax, do ponto de vista narrativo, há, no refrão, um convite, realizado pela jovem, a todas que souberem amar para que entrem nas ondas do mar à espera do amado, que será trazido pelas ondas.

[...]
Quantas saberdes amar amado
treides comig'a lo mar levado:
E banhar-nos-emos nas ondas!
[...]
Treides comig'a lo mar levado
e veeremo'lo meu amado:
E banhar-nos-emos nas ondas!

Toda escrita não deixa de ser uma experiência heteronímica, assim como em Adília Lopes que, ao assinar por um pseudônimo, não assina apenas um nome, mas representa um novo ser. Desta forma, alcança-se um universo muito mais amplo, cuja abrangência percorre outros espaços e tempos, dialogando com outros *eus*, compartilhando vivências. Com isso, traz, para seu tempo, através da linguagem, parte do que já foi e que ainda persiste sob um novo prisma. As cantigas de Martim Codax trazem, à tona, a singularidade própria de uma "juventude eterna e irreprimível" de que fala Pound (2006, p.22), e que Adília soube muito bem representar através de seus quatros versos:

Nas Ondas
do Mar de Vigo
tomo banho
com meu amigo

Vigo, 15-31 de agosto de 1993

(LOPES, Adília, 2000, p.382)

Adília parece reconhecer o universo limitado destinado às mulheres no período medieval, pois permite, em seus versos, uma autonomia à figura feminina, aparentemente também compensatória, em que tais jovens são livres para concretizar verdadeiramente os

seus anseios, já que, na Idade Média, como destaca Duby, "O prazer é antes de mais o prazer do homem" (DUBY, 1990, p.85).

A sensualidade e a espontaneidade das amigas são bem acentuadas nessa cantiga. O ímpeto apaixonado da jovem transparece claramente, a falsa ingenuidade do gênero amigo é desmascarada neste poema: o encontro com o amado poderá ser visto por outras pessoas, além de ocorrer em local público, circunstâncias que nos mostram o cotidiano medieval. Na Idade média, a mulher/amiga era mais livre do que a mulher/senhor, por isso pode ser compensadora na economia sexual do cavaleiro nobre. Sousa Silva (2004, p.171), ao analisar a obra de Codax, escreve: "Há um gosto por estar entre os homens nessa série de cantigas a que a poetisa Adília Lopes mostrará ter sido sensível, na homenagem que faz ao trovador de Vigo."

O pequeno poema de Adília Lopes é uma glosa da cantiga V, feita com a diferença entre as regras do gênero medieval e a experiência histórica da poetisa contemporânea. Retomando a idéia defendida por Cunha, o que ocorre, muitas vezes, ao analisar as cantigas é deixar-se levar por uma "ingenuidade interpretativa" não condizente com o perfil histórico-cultural da Idade Média. O filólogo brasileiro destaca a cantiga V de Codax como uma das mais eróticas do trovadorismo. Claude Thomasset, ao pesquisar a história das mulheres medievais, escreve:

> O banho possui um forte conteúdo simbólico. O asseio é representação do privado, um ato solitário, reservado à intimidade, mas o banho no exterior é lugar de encontro e os que nele tomam parte entregam-se à libertinagem e à promiscuidade sexual (THOMASSET, 1990, p.81).

Adília realiza aquilo que não foi possível à jovem, pelas convenções próprias do gênero amigo, concretizar. O seu poema contemporâneo promove o encontro da amiga com o amigo nas ondas de Vigo, já na cantiga de Codax, os amados não vêm ao banho, deixando as amigas a esperá-los. Nos versos de Adília, o convite à ação é concretizado no plano do real. No caso em questão, a mudança do tempo verbal futuro para o presente, na releitura da poeta portuguesa, atualiza a cena, permitindo que ela se concretize, isto é, amigo e amiga realmente se banham nas ondas do Mar de Vigo.

Outra característica feminina que pode ser ressaltada é a tomada de decisão por parte da "amiga contemporânea". Nestes versos, a mulher não mais assume o papel submisso de dependência ao homem. Seguindo as convenções da poética trovadoresca, Codax permite à jovem manifestar o seu anseio de "banhar-se" com o amigo, desde que esta manifestação seja

consequência do retorno do amado. Novamente, não é a mulher, mas o homem que assume o papel central do poema, capaz de definir as ações que nele ocorreriam. Em Adília, a figura masculina só é citada como consequência da atitude feminina, já não mais espera a decisão de um homem, pois cabe à mulher definir os seus desejos: "Nas ondas do Mar de Vigo, tomo banho com meu amigo."

A recepção, neste poema, ocorre mais por vias temáticas do que formais, ao contrário de muitos que, ao relerem o gênero medieval, atêm-se às estruturas marcantes, como o paralelismo e o refrão, como acontece na releitura de Manuel Bandeira. Adília Lopes opta por não se prender a tais aspectos, até mesmo, porque os seus poemas trazem, como marca, a liberdade, seja ela formal ou temática.

Na recepção da poeta portuguesa, o encontro entre o passado e o presente ocorre por meio de uma sensibilidade poética, capaz de preencher, com o seu tempo, as lacunas que caracterizam o discurso ficcional e possibilitam a releitura do texto. Nesse processo de releitura, tais lacunas permitem que o texto seja recriado a partir de um novo olhar, fazendo com que nunca esteja finalizado completamente.

3.3. Mário de Andrade

Pensar o modernismo brasileiro, sem se remeter a Mário de Andrade, é contentar-se com a superficialidade do movimento. Atuante para a mudança de cenário nas décadas iniciais de XX até 1944, o poeta brasileiro, desde o surgimento das primeiras idéias de renovação artística e ideológica, percorreu a trajetória de criação, emancipação e amadurecimento da produção artística moderna.

Valorizá-lo apenas por sua poeticidade é desmerecer a ampla contribuição deixada pela diversidade de aptidões desenvolvidas na busca de uma identidade para o país e principalmente na ânsia de encontrar-se refletido nela. Conhecendo a obra completa de Mário de Andrade, observam-se os distintos momentos que percorreram suas idéias e pensamentos, foram aproximadamente trinta anos de efetiva participação artística.

As mudanças percebidas nas várias fases do escritor são um sinal de que ele estava reagindo aos acontecimentos e tendências ocorrentes na primeira metade do século XX, diagnosticando a presença de uma juventude de espírito, não sendo alheio às transformações.

Álvaro Lins, ao analisar criticamente Mário de Andrade[94], descreve-o como um artista marcado pela flexibilidade. Não era um poeta que se centrou apenas na própria obra, desenvolveu a habilidade de pensar não só por ele, mas a de se confrontar com as opiniões e acontecimentos do dia-a-dia. Nos anos precedentes à eclosão do Modernismo, com a Semana da Arte Moderna, ele, juntamente com outros artistas, ajudou a delinear o perfil dessa nova estética.

A principal busca dos poetas da década de 20 era a de ir contra todo o academicismo parnasiano e o sentimentalismo oitocentista excessivo, dispostos a reatualizarem a inteligência artística brasileira. No entanto, seria necessário conciliar estética e lirismo para construir uma literatura condizente com as perspectivas modernas. Neste sentido, o direito à pesquisa estética se faz atuante e preponderante entre eles. Para Bosi, os artistas de 22 viveram com maior ou menor dramaticidade um momento dividido entre a "sedução da cultura ocidental" e as "exigências do seu povo" (BOSI, 2006, p.306).

Disposto a conhecer profundamente a cultura e as raízes brasileiras, Mário de Andrade dedicou-se às pesquisas etnográficas, conhecendo o folclore, os costumes, a religião e linguagem de diversas regiões do país em uma atitude de total imersão na cultura nacional. Toda essa dedicação estendeu-se ao amplo conhecimento musical desenvolvido, pesquisando tanto a música erudita como a popular.

Segundo Travassos (1997), desde o final do séc. XVIII, iniciou-se um despertar para a coleta de músicas populares na Europa, ampliando em seguida para outros continentes. A música passa a funcionar como uma fonte de conhecimento aplicável a diversas áreas. A presença da música popular em uma sociedade aristocrática marcou uma tendência crescente que aproximou da contemporaneidade o antigo e o popular, redefinindo a noção de povo, parcela fundamental na construção da identidade nacional.

Mário de Andrade não objetivava ser reconhecido como nacionalista, pois muitos poetas, nesse período, assumiam tal denominação como modismo, pouco atuando para colocar em prática essa postura. Em uma carta escrita a Manuel Bandeira, Mário deixa claro o seu posicionamento em relação a esse assunto: "Vão julgar meu livro nacionalista, que eu entrei também na onda, sem não ter ninguém capaz de perceber uma intenção minha, que sou o que sou, nacionalista não, porém brasileiro [...]" (ANDRADE, 1958, p.161).

Ainda assim é possível se referir a Mário de Andrade como nacionalista, porém deixando claro que se trata de um nacionalismo pragmático, em que não há o intuito de se

[94] ANDRADE, Mário de. *Cartas de Mário de Andrade a Álvaro Lins.* Rio de Janeiro: J. Olympio, 1983. Álvaro Lins dedica as páginas iniciais para a reflexão da poética de Mário de Andrade p.23-40.

proclamar nacionalista, mas de se fazer atuante na sua pesquisa etnográfica e sobre a cultura popular, cujas raízes entroncam-se no romantismo. A pesquisa musical, por ele realizada, trazia consigo também a redescoberta do folclore brasileiro, tendo o poeta modernista percorrido algumas regiões do país no intuito de desvendar as particularidades de sua pátria. Em viagem ao Nordeste brasileiro, entre 1928 a 1929, na busca de coletar dados para sua pesquisa musical, escreve em seu diário: "Dizem que sou modernista e... paciência! O certo é que jamais neguei as tradições brasileiras, as estudo e procuro continuar a meu modo dentro delas" (Andrade, 1976, p. 254).

A participação ativa do poeta pela busca da arte nacional fez dele, segundo Bosi, um folclorista maduro, capaz de intuir caminhos aplicáveis para o amadurecimento como poeta, além de fortalecer a base ideológica do movimento. Não apenas as raízes históricas do país chamavam a atenção do poeta, o seu espírito idealista e renovador não conseguia depreender-se de outra "paixão" manifesta direta ou indiretamente em quase toda sua obra: a cidade de São Paulo.

A conjugação do popular à urbanização de São Paulo permitiu a criação de uma literatura singular e, ao mesmo tempo, representativa para o desenvolvimento da arte moderna. A ideia de escrever poemas contextualizando a temática urbana surgiu, principalmente, da leitura de *Les Villes tentaculaires* (1895) de Émile Verhaeren, porém houve outras fontes de influência como o contato com as vanguardas europeias (ANDRADE, 1974, p.233). Em 1922, é publicado *Paulicéia desvairada*, primeiro livro de poesias do modernismo e primeira obra do poeta que retrata a cidade paulistana.

Ao escrever sobre a gênese da Paulicéia[95], Mário de Andrade confessa a dificuldade que encontrou para obter a motivação desejável na busca de poemas, sob novas técnicas e tematizando a cidade paulistana. Este livro representa mais do que uma procura, pois demarca também uma necessidade de o poeta libertar-se. A partir de Paulicéia, é possível perceber e acompanhar a trajetória poética de um artista que, ao longo de sua jornada, transita entre a destruição, construção e reconstrução, alcançando um amadurecimento pessoal e poético.

Mário de Andrade não tinha o hábito de guardar os manuscritos, muitos foram destruídos ou abandonados em gráficas. Entretanto, é possível alcançar uma segunda via de conhecimento do processo criativo de seus poemas através da epistolografia e de sua

[95] Ao escrever sobre o movimento modernista in *Aspectos da literatura brasileira*, o poeta confessa que os poemas surgiram em um momento marcado pelas dificuldades que passava. No ano de 1920, não havia conseguido escrever poemas, intentava alcançar um formato compatível à estética moderna, mas faltava-lhe inspiração. Após comprar de Brecheret uma irreverente "Cabeça de Cristo", foi insultado severamente por uma tia, deixando-o desesperado de raiva. Subiu ao quarto e escreveu o título daquilo que se transformaria, após uma semana, em seu primeiro livro modernista *"Paulicéia desvairada"*.

marginália. Não só as cartas faziam parte dos hábitos do poeta, Mário de Andrade possuía uma vasta biblioteca que, segundo Telê Ancona Lopez[96], é a chave para a compreensão do processo de formação do pensamento do escritor, trazendo marcas de uma nova mentalidade na busca da intertextualidade como componente da escritura moderna.

O poeta estabelece um diálogo com as obras que lê e o materializa ao realizar anotações em folhas soltas ou muitas vezes às margens dos próprios livros, por isso a denominação *marginália.* Para Lopez, "Matrizes e marginália conduzem-nos, por força da intertextualidade e da dimensão documentária, à tentativa de reconstituir, no diálogo, certas instâncias do ato criador" (2002, p.48). Ao analisar a marginália pertinente ao período de criação de Pauliceia, a pesquisadora aponta a obra de Baudelaire como exemplo de uma das leituras que influenciaram a composição do livro.

A poética de Baudelaire, no século XIX, foi marcante, inclusive, pela tematização urbana da grande cidade. O vertiginoso crescimento de Paris tornou-se a base para as produções ficcionais do poeta francês, iniciando-se esse ciclo com um poema intitulado *Paysage.* Mário de Andrade, em *Paulicéia desvairada*, escreve quatro poemas cujos títulos são *Paisagem nº 1, 2, 3, 4.* A afinidade entre os poetas torna-se clara não apenas pela proximidade dos títulos, mas pela "poética do olhar" que ambos desenvolvem ao refletir sobre os alcances dessa modernidade na metrópole. Paris e São Paulo transformam-se em objetos da poesia.

Neste livro, há a presença do poeta trovador arlequinal, Mário de Andrade, como um trovador, canta à sua amada, a Paulicéia. Nos primeiros poemas, os títulos insinuam a presença desse amor cortês: *Inspiração*, *O trovador*, *Os cortejos*, *A escalada*. Contudo, ao ler os versos, percebe-se que a "dama" preterida é a cidade de São Paulo, vista pelos olhos observadores de um eu-lírico que também se caracteriza pela figura do arlequim[97]. Não se trata, portanto, do trovador romântico, mas do poeta sentimental e zombeteiro, que observa a realidade sob o prisma do desvario, almejando enxergar além das aparências e recorrendo à ironia como uma forma de contrapor as tristezas.

---

[96] Telê Ancona Lopez, curadora do Arquivo Mário de Andrade no IEB-USP, atualmente coordena o projeto temático Fapesp, *Estudo do processo de criação de Mário de Andrade nos manuscritos de seu arquivo, em sua correspondência, em sua marginália e em suas leituras*; 2006-2010.

[97] O arlequim é um personagem da comédia de arte italiana responsável por divertir as pessoas durante os intervalos das apresentações. Vestia roupas feitas de retalhos coloridos, geralmente em formato de losango. A figura do arlequim tornou-se conhecida no Brasil, principalmente no cenário carnavalesco. Passou a representar a imagem do bom malandro brasileiro, esperto e brincalhão constantemente envolvido em aventuras e confusões. Mário de Andrade passa a utilizar em seus poemas o adjetivo *arlequinal*, neologismo derivado da palavra arlequim.

Conceber a *Paulicéia* foi o ponto de partida para o poeta construir a sua identidade artística. Lopez (1996, p.31-32) observa que, neste livro, "está nascendo um projeto original de independência". Marca o empenho na identificação e análise dos elementos que convêm à poesia brasileira absorver e transformar." Foi um período responsável por destruir as marcas do passado para se alcançar a modernidade, por isso a constância vanguardista em seus poemas, a influência baudelairiana e a forma original com a qual se caracteriza "sou um tupi tangendo um alaúde", ou seja, um primitivo brasileiro construindo a sua música como se fosse um trovador medieval.

Mário de Andrade demonstrou, durante toda a sua participação no movimento modernista, alterações na forma de ver e desejar o poema. Para Lafetá, as ressignificações que o poeta vai dando a seus poemas configuram a busca pela construção do "eu", inserido no ambiente urbano. Comentando a postura do poeta brasileiro, ao compor a *Paulicéia desvairada* , Lafetá comenta: "A tentativa era de retratar o desvairismo de ambos; a tentativa – tarefa de Narciso – era de contemplar-se no rosto da cidade" (1986, p.19).

O livro seguinte, *Losango Cáqui* (1926), marca um momento importante de reflexão do poeta, que busca corrigir as falhas obtidas em *Paulicéia desvairada.* Mário questiona até que ponto o seu sentimento romântico e pau-brasil é suficiente para caracterizar uma poesia, percebe que o ato da escrita deve buscar a universalidade; tem consciência que o seu livro não é uma solução para as suas dúvidas, mas uma forma de questionamento:

> Minhas obras todas na significação verdadeira delas eu as mostro nem mesmo como soluções possíveis e transitórias. São procuras. Consagram e perpetuam esta inquietação gostosa de procurar. Eis o que é, o que imagino será toda a minha obra: uma curiosidade em via de satisfação (ANDRADE, 1987, p.121).

Nestes poemas, as imagens urbanas são apresentadas a partir de reflexões do poeta. A poesia é menos social do que em *Paulicéia*, pois o poeta ainda está muito preso a marcas parnasianas, é um momento que ele tenta se libertar desse academicismo e constrói uma poesia mais psicológica, tendo em vista as colocações práticas da vida experimental, por isso o destaque às reflexões acerca das vivências urbanas.

Em 1927, publica *O Clã do Jabuti*, modificando o perfil que o acompanhou durante suas duas primeiras produções. A dedicação desenvolvida pelo resgate das raízes nacionais contribui para a projeção de um poeta aplicado em suas pesquisas, refletindo, na produção artística, um pouco deste semblante folclórico do país. Novamente, ao propor tal busca e

mudança, Mário de Andrade se vê às voltas com o encontro do próprio ser, inserido em uma realidade concreta e envolto em toda uma cultura estrangeira: "O poeta aplicado realiza dois movimentos simultâneos: um é a descoberta, a revelação e o aprimoramento do Brasil; o outro, a descoberta, revelação e aprimoramento do próprio "eu" (LAFETÁ, 1986, p.26).

A heterogeneidade do Brasil permite compreender a alteridade na poesia do poeta. Em o *Clã do Jabuti*, ele afasta-se da posição do "eu" para alcançar a condição do "outro", assim como, em Baudelaire, a realidade parisiense é vista pelos olhos do *flâneur* que, em sua alienação, alcança detalhes que os olhos de um observador atento não seriam capazes de enxergar. É o momento em que o poeta passa a contextualizar a sua pesquisa estética sobre o folclore e a cultura brasileira na própria poética, marcada por uma caracterização, principalmente musical, típica do país.

As vivências apontadas nos livros anteriores já não se reduzem à sua Paulicéia, mas percorrem o cenário brasileiro, falando do samba, do maxixe, do pandeiro, da toada, do coco, da moda e se referindo a diferentes regiões do Brasil, procurando retratar a nossa realidade e os nossos costumes. A poesia marioandradina, nesse momento, não tem mais a intenção de quebrar laços com o passado, como ocorre em seus primeiros livros, o poeta experimenta o sabor de construção de uma poética permeada pelo direito de pesquisa. O *Clã do Jabuti* não traz um "emblema" nacionalista, como era o receio de Mário de Andrade, mas poetiza, ou melhor, musicaliza a diversidade brasileira, como pode ser observada nestes versos do poema *O poeta come amendoim*:

> Brasil que eu amo porque é o ritmo do meu braço aventuroso,
> O gosto dos meus descansos,
> O balanço das minhas cantigas amores e danças.
> Brasil que eu sou porque é minha expressão muito engraçada [...]
>
> (ANDRADE, 1987, p.162)

A próxima composição poética de Mário de Andrade é *Remate de Males.* A imagem do eu é multiplicada, assim como a divisão de seu livro em blocos. O sentimentalismo e intimismo perfazem praticamente todas as composições. Em *Tempo de Maria*, uma das partes que compõe *Remate de males,* a presença da poética medieval deixa as suas primeiras marcas na poesia marioandradina. Escreve um poema intitulado *Cantiga do ai*. Além da referência direta diagnosticada pelo próprio título, o poema é escrito apenas por dísticos e retoma a temática da "coita amorosa", ocasionada pela indiferença da mulher amada:

Cantiga do ai

Ai, eu padeço de penas de amor,
Meu peito está cheio de luz e de dor!

Ai, uma ingrata tão fria me olhou,
Que vou-me daqui sem saber pra onde vou!
Eu cheirei um dia um aroma de flor
E vai, fiquei doendo de penas de amor!
[...]
(ANDRADE, 1987, p.232)

Dois elementos performáticos das cantigas trovadorescas, a dança e a musicalidade, acompanham o poeta neste livro. A essência de sua poesia remete ao cerne da produção medieval sem perder a atualidade que a caracteriza. A música e a dança traduzem muito mais que manifestações artísticas, sugerem uma cumplicidade com o artista, que as descreve presentes nos momentos bons e ruins, tanto do eu-lírico como dos homens em geral:

Corrida
Tombos
Vitórias
Delírios
Banquetes
Orquestras...
Os homens dançam...
Danço também.
(ANDRADE, 1987, p.218)

A significância desses elementos se tornará mais clara para Andrade ao escrever o seu próximo livro: *O Carro da Miséria.* O caminho percorrido por Andrade, desde *Paulicéia desvairada,* permite que se alcance não apenas os momentos de sua poesia, como também a construção de sua própria identidade. Tanto *Paulicéia Desvairada* quanto *O Carro da Miséria* marcam um momento de transição na vida e na poética de Andrade. O primeiro representa um momento de destruição, compatível ao cenário da 1ª fase modernista, que dará início à construção de seu projeto de independência artística. A segunda marca um momento de crise no cenário político do país e na vida do poeta.

Em *O Carro da* Miséria, a possibilidade de compreensão desse momento de transição será dada pelo próprio autor mediante a segunda forma de aproximação que existe para a sua obra: a epistolografia. Para Moraes (2006), as cartas escritas por Andrade são a chave para se compreender o seu processo de criação. As correspondências, segundo Moraes, passam a assumir uma função testemunhal no processo de composição do artista, seja ele atuante de qualquer área, mas, neste caso específico das poesias marioandradinas, "evidenciam uma psicologia singular que, eventualmente, desdobra-se na criação literária." (2006, p.65). Indicam os "bastidores da vida literária", em que se alcança, através de um olhar atento a compreensão de um texto desde a sua gênese, até, em algumas situações, a recepção que a crítica fará dele.

Candido (1990, p.69) aponta que, em Mário de Andrade, "escrever cartas era tarefa de tanta responsabilidade moral e literária quanto escrever poemas e estudos". Além de auxiliar no reconhecimento do processo de criação, era uma forma de o poeta verificar aquilo que produziu, depositando um olhar crítico sobre a sua arte. Seus anseios, satisfações, decepções ficam registrados quando descreve a gênese ou a recepção de algum poema, permitindo estabelecer um nexo coerente entre realidade e poesia. Suas composições, entretanto, continuam delineando uma realidade ficcional, mesmo dispondo de dados próximos àquilo que era concreto para o artista no momento de sua criação. Da mesma forma que, como afirma Lima (1980), a experiência estética só se concretiza diante da compreensão do leitor. Ativada pelas próprias experiências, a possibilidade de contato com os "vestígios" permite-nos alcançar uma amplitude que antes só poderia ser sugerida.

Mário de Andrade foi o responsável pelo desenvolvimento desse gênero no modernismo. Como afirma Antonio Candido, tal prática teve uma atuação indiscutível na formação de uma consciência "funcional" na inteligência brasileira. Além de garantir o sabor do falar coloquial, tão desejado e defendido por Andrade, era um meio de compartilhar impressões, emitir e receber sugestões, não apenas dos próprios textos, como também dos produzidos pelos amigos próximos. Pode-se citar Bandeira, Drummond, Carlos Lacerda, dentre inúmeros outros prestigiados artistas, até desconhecidos, que a ele escreviam e dele obtinham uma resposta. Candido, descrevendo a personalidade de Mário, comenta: "Tinha o culto da solidariedade humana, e quem não partir deste ponto não lhe entenderá nem a obra nem a vida" (1946, p.70).

Dispensar um olhar atento às cartas, por mais subjetivas e testemunhais que sejam, não significa tê-las como verdade indiscutível. A alteridade persiste inclusive quando se escreve cartas, pois o "eu" não deixa de ser um personagem que só passa a existir diante das escolhas

feitas para ele. Quem escreve, sabe que terá um leitor avaliando aquilo que lê, assumindo, na escrita, a propriedade de sedução. Portanto, como afirma Rosenfeld, "a intenção da sinceridade implica sempre a segunda intenção" (1969, p.194).

Em uma carta escrita a Carlos Lacerda, em 5 de abril de 1944, o poeta não apenas relata o seu processo de composição de *O Carro da Miséria,* como também reflete sobre a sua identidade, alcançando uma tomada de consciência das raízes de seus próprios conflitos. Este livro foi escrito em dois momentos, 1930 e 1932. A gênese de criação é semelhante a de *Paulicéia Desvairada,* em que o poeta encontrava-se em um estado de angústia e desequilíbrio; a partir dessa circunstância, a motivação para os seus versos surge em um fluxo de liberdade psicológica. Em um trecho da carta, afirma que o poema representa algo muito sério para ele pela importância biográfica e psicológica que assume.

João Cabral de Melo Neto apontou em seu texto *Poesia e Composição* (1952) como uma das formas modernas de se compor o texto a derivada de um trabalho de arte, em que o poema não deve ser fruto exclusivo da inspiração, mas que precisava ser trabalhado artesanalmente. Principalmente nessa fase mais madura, o "romântico inebriado" de que fala Lima (1968, p.100) cede espaço a um poeta também dedicado à construção de seus versos:

> Peguei no poema principiei lendo mas uma noção enjoada de que "já sabia" evitou logo o desperdício da leitura, principiei corrigindo. Mas uma correção puxava a outra, vinham sobretudo muito intensas as ideias ordenadoras e esclarecedoras da barafunda da 1ª versão, e na verdade eu estava refazendo integralmente o poema. E refiz todinho (ANDRADE, 19-?, p.87).

A musicalidade continua a acompanhar Mário de Andrade, contudo muda em relação às perspectivas. Em *O Carro da Miséria,* percebe-se a música política de um poeta em crise, envolto nos acontecimentos da década de 30, e, principalmente, perdido nos próprios dramas pessoais. Ao tomar consciência desses momentos de tristezas profundas que o marcaram, ele reflete o porquê de se referir ao termo *zabumba* que considera ideia-refrão básica, atravessando todos os poemas:

Ora vengan los zabumbas (poema I)
Mas eu não quero estes zabumbas! (poema IV)
Estes zabumbas que eu quero! (poema XV)

Para Mário, a música e a dança é uma forma de ele demonstrar tanto a dor quanto a alegria "Em quase todos os momentos extasiantes, na dor ou na alegria, eu me dissolvo em

dança" (ANDRADE, 19-? p.89). Em o Carro de Miséria, essa percepção, apesar de dolorosa (pois o poeta se desfaz mais em dor do que em alegria), é fundamental para a compreensão de sua poética. Seus versos traduzem o cenário político do país através do ritmo da música e da dança:

> [...]
> Destino pulha alma que bem cantaste
> Maxixa agora samba o coco
> E te enlambuza na miséria nacionar
> (Andrade, 1987, p.284)

Ainda remoendo esses momentos difíceis, Mário escreve o *Grã Cão de outubro*[98], em 1933 que também traz marcas de um poeta em conflito. Após essa fase, já em 1944, quando escreve a Lacerda, demonstra um período de reconstrução, mais consciente e maduro. Dois anos anteriores, escreve *O Movimento Modernista,* em que demonstra muita sensatez ao refletir sobre o que foi o movimento. Além de poeta, músico, pesquisador, dentre outras aptidões, Mário de Andrade também se dedicou à critica literária.

Como crítico, direcionava o seu ponto de vista sempre para o lado contrário daquilo que considerava como ponto falho de uma estética, valorizava ora a subjetividade à preocupação da poesia com o social, ao se deparar com poetas menos sensíveis; ora a estética, o estilo e a forma, quando ficava diante de escritores deficientes nessa área. Demonstrou muita lucidez ao avaliar as manifestações do modernismo brasileiro. Nos ensaios escritos, durante toda a sua trajetória, deixa uma expressiva contribuição para alcançarmos amplitude não apenas do movimento modernista, pois escreve sobre autores de outras épocas, como Machado de Assis, Álvares de Azevedo, Castro Alves, dentre outros.

Sua última publicação, em 1945, contempla três obras: *O Carro da Miséria, Lira Paulistana* e *Café*[99], reunidos em uma única edição, a pedido do autor. Mário de Andrade faleceu antes de ver os seus livros publicados. A multiplicidade de aptidões desenvolvidas por ele auxiliou o modernismo brasileiro a desenvolver-se no cenário literário mundial.

---

[98] O *Grã Cão de outubro* traz alguns poemas que integram *A costela do Grã Cão* que, juntamente com os poemas do *Livro Azul*, foram publicados em uma coletânea poética em 1941.

[99] A ideia inicial de Café, confidenciada em carta a Manuel Bandeira, escrita em 13 de julho de 1929 é a de que seria um romance. Como em 1933-34 Mário encontrava-se envolvido com o teatro cantado e a ópera, Café transformou-se em uma ópera em três atos cujo encargo da partitura foi dado ao maestro Francisco Mignone, entretanto a composição musical não foi concretizada devido à morte do poeta em 1945.

A partir do movimento modernista, a literatura brasileira passa a descobrir-se na autenticidade de uma arte que, acompanhando as tendências das vanguardas européias, descobre-se na própria nacionalidade. Para Candido (1946, p.72), Mário de Andrade desenvolveu "uma faculdade verdadeiramente baudelairiana de lucidez na paixão", conseguiu explorar as diversidades de uma cultura, "sendo múltiplo sem ser dispersivo". Sua atuação perpassa a função de poeta e constitui-se como base para a construção de uma identidade brasileira.

3.3.1. A Lira Paulistana e a sua releitura das Cantigas do Mar de Vigo

O tema urbano sempre acompanhou a trajetória poética de Mário de Andrade. Entre o início, *Paulicéia desvairada* (1922), e seus últimos versos, *Lira Paulistana* (1945), São Paulo esteve presente, direta ou indiretamente, como marca de um poeta também dedicado à música, ao folclore e principalmente à descoberta de si mesmo. A imagem urbana, entretanto, acentua-se em "*Paulicéia* desvairada" e "Lira *Paulistana*", cujos títulos são uma referência direta à vivência da cidade de São Paulo. Observando a forma encontrada para caracterizar os seus dois títulos e, consequentemente, a própria cidade, percebe-se uma notável diferença intencional, condizente às pretensões poéticas de um determinado período.

Nas duas produções, Mário de Andrade descreve como se deu o processo criacional, em ambos os casos, fruto de uma liberdade psicológica. O poeta, em 1944, ao escrever a Drummond explicando o seu processo de criação artística, comenta: "Que a ideia primeira seja uma espontaneidade, isso ninguém pode discutir, a psicologia existe. Mas o fato é que jamais, o simples fato de surgir a ideia de tal poema, tal conto, tal isto me basta" (ANDRADE, 1982, p.231).

Em *Paulicéia desvairada*, as consequências diretas de um conflito familiar resultaram no *desvairismo,* marca da evolução paulistana diante do vertiginoso progresso e da inserção na modernidade, além de caracterizar o espírito de um poeta em construção. *Lira Paulistana* registra o momento de um poeta em reconstrução após o período de crise vivido em *O Carro da Miséria* e em *Grã Cão de Outubro.* Mário de Andrade mostra-se mais consciente, mais maduro, trazendo, acentuadamente, uma marca que se fez presente em toda sua produção: a musicalidade.

Os primeiros sinais do processo de criação de *Lira Paulistana* ocorreram provavelmente em 1933, data registrada em seus manuscritos juntamente com um poema,

cujo título foi "Cantico"[100]. Neste ano, escreve *Grã Cão de Outubro* e, segundo Lopez, tais manuscritos trazem "a mistura de temas do que se tornaria o *Grã Cão de Outubro* à temática dos futuros poemas de *Lira Paulistana"* (1994, p.286). No verso do manuscrito, Andrade faz comentários sobre alguns poemas maoris que leu e, em seguida, cita os poemas de Martim Codax, transcrevendo inclusive os seis primeiros versos do poema I.

Em uma carta a Álvaro Lins[101], o poeta modernista admite ter ficado impressionado quando leu, na *Revista Lusitana*, a série narrativa das trovas do jogral Martim Codax: "Achei lindo, veio a idéia (sempre falsa mas acatável em poesia) de fazer uns poemas naquele espírito e renovando aquelas técnicas" (ANDRADE, 1987, p.34).

A epistolografia foi uma maneira encontrada por Andrade para partilhar as suas vivências. No caso específico de *Lira Paulistana*, é possível, através das cartas, contextualizar todo o processo de construção poética. Em 3 de agosto de 1944, escreve a Henriqueta Lisboa (ANDRADE, 1991, p.155)[102], e a carta apresenta-se como um depoimento em que o poeta confessa ao "interlocutor silencioso"[103] mais detalhes sobre a idéia inicial e a continuidade do processo criativo:

> Fui remexer na minha papelada [...] e topei com uma nota num caderno antigo, nota de quase dez anos atrás, em que eu dizia ser possível aproveitar pra uns poemas de São Paulo os processos poéticos do trovadorismo ibérico. Principalmente os paralelísticos. Nada disto estava na nota que só dizia fazer uns versos à-la-maniére-de o jogral Martim Codax, que nasceu em Vigo e cita a cidade natal em várias canções dele.

A ideia, florescida em seus pensamentos há uma década, só pôde ser concretizada quando o poeta conseguiu alcançar aquilo que denomina como "estado de poesia", período em que se entrega a uma liberdade criadora, realizando, posteriormente, um posicionamento crítico sobre os seus versos. Em anos anteriores, *Lira Paulistana* não passava de uma pretensão, sem nome, detalhes ou qualquer outra imagem que estivesse aquém de contextualizar São Paulo em "umas quadrinhas soltas". Ao reler as suas notas, em junho de

[100] Esses manuscritos pertencem a um pequeno caderno de Mário de Andrade, em que ele registrou o processo de criação, principalmente, de *Lira Paulistana.* Vide ANEXO G (ANDRADE, Mário. *Manuscritos.* Fundo: Mário de Andrade – Arquivo IEB. Série: Manuscritos - MA-MMA-59).
[101] Vide ANEXO H (ANDRADE, Mário. *Cartas de Mário de Andrade a Álvaro Lins.* Rio de Janeiro: J. Olympio, 1983, p.116-118).
[102] Vide ANEXO I (ANDRADE, Mário. *Correspondência de Mário de Andrade*. Arquivo Mário de Andrade – IEB. Série: Correspondência de Mário de Andrade – Sub-série: Correspondência ativa – MA-C-CAA, nº319).
[103] Termo utilizado por Telê Ancona Lopez, na *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, nº36 p.288.

1944, declara: “os poemas vinham feitos, aos três, aos dois, e passei uns dez dias miraculosos de ventura criadora”.

Em *Lira Paulistana*, o poeta aborda a temática da realidade urbana, atribuindo-lhe um valor popular e musical, por vias de aproximação e recepção criativa do jogral viguês. Neste livro, Andrade utiliza-se de técnicas poéticas do passado medieval para reescrever o seu presente. A proximidade está, assim como em Baudelaire, na abordagem lírica atribuída à cidade natal. Vigo, Paris e São Paulo, contempladas de forma distinta, em tempo e contextos também diferenciados, passam a ser o objeto central da poesia. A recepção criativa ocorre devido à recriação feita da estrutura poética trovadoresca, atualizando-as: “[...] desenvolvi o processo paralelístico de pensar, não só nas suas conseqüências folclóricas [...] como de outras maneiras que talvez sejam só minhas.”

Ao escrever a Álvaro Lins, Mário de Andrade manifesta a sua dúvida quanto ao título que pretende dar a obra:

> Assim mesmo, uma semana faz, deu a louca, fiz uma série de poesiazinhas, umas quinze, curtas, que não sei como chamo: *Poemas Paulistanos, Cuíca Paulistana, Lira Paulistana,* tem de ser um nome assim, porque são poemas de São Paulo. Ou melhor: poemas urbanos (ANDRADE, 1983, p.116).

A cidade, anteriormente abordada, é apresentada por outra perspectiva. Neste livro, prevalece a poética do olhar, não mais o olhar especulativo e inquieto, buscando observar São Paulo por diversos ângulos como em Paulicéia desvairada, mas uma visão dirigida por um contexto diferenciado, tanto pelas alterações no ideário poético, quanto nas transformações no cenário político-social. Apesar de a *Lira Paulistana* não condizer ao período declaradamente difícil do poeta, quando, em 1933, ao completar 40 anos, “a pulsão da morte o impele à visão dilacerada de si próprio e do mundo/cidade em que vive” (LOPEZ, 1994, p.285), a fase (1944), dita “reconstrutiva”, pode ser um desdobramento desse período.

O poema “Cantico”, escrito no manuscrito, aproxima-se, pelas ideias, das composições de *Grã Cão de Outubro*, mas toda essa angústia não foi abandonada em *Lira*, que talvez represente um dos livros de maior sofrimento do autor. Sua dor não se limita ao particular, Mário já não sofre por presságio de sua morte, mas talvez sofra pela morte presente em um cenário de guerra e atrocidades, que assola principalmente a década de 40. No último poema de *Grão Cão de Outubro*, “Canção”, escrito em 1940, Mário de Andrade mostra-se completamente infeliz e consciente de sua infelicidade:

[...]
Na solidão solitude,
Na solidão entrei,
Na solidão perdi-me,
Nunca me alegrarei.
(ANDRADE, 1987, p.325)

Mário de Andrade, em 1940-41, escreve que o Modernismo já havia alcançado muitas conquistas e o reflexo disto era uma visão mais consciente do verdadeiro sentido de poesia (ANDRADE, 1974, p.166). Não era o poeta que deixava de ser moderno, mas a literatura que apontava novos rumos para desenvolver-se, como foi observado por João Cabral de Melo Neto, em 1952[104], ao refletir sobre a mutabilidade da escrita literária. João Cabral de Melo Neto observa que a literatura caminha, no avançar dos tempos, com passos mais livres, garantindo ao poeta conceber a própria forma de composição.

Antonio Candido (1946) destaca, dentre as qualidades de Mário de Andrade, outro elemento que o acompanhou por toda a sua construção poética: um persistente complexo de inferioridade. Tal ocorrência pode ser destacada também em *Lira Paulistana.* Na primeira carta que o poeta brasileiro escreveu a Henriqueta Lisboa, mostrava-se plenamente satisfeito com sua criação, construía uma poesia de combate "absolutamente individualista", capaz de atender a todas as expectativas buscadas naquele momento. Um pouco mais de dois meses depois, em 25 de outubro de 1944, reescreve à sua *interlocutora silenciosa*, com sensações totalmente opostas à primeira. Passada a primeira fase de escrita dos poemas, por ele denominada como "fase cega da criação", acreditava ter entrado na segunda: a fase do desgosto. Sentia que os poemas ainda não traduziam tudo o que queria expressar e angustiava-se por não alcançar a plenitude esperada:

> Ontem ainda eu falava a um amigo, que depois da fase cega da criação, a Lira tinha entrado agora na fase do desgosto: essa segunda fase maldita em que a obra-de-arte ainda não se desligou completamente de você, está ainda cheia de você, e você confere desolado que ela não disse tudo o que estava em você, não é você, mas ainda não tem vida própria e independente. (ANDRADE, 1991, p.165-166).

[104] Referência às ideias defendidas em *Poesia e Composição.*

Observando a gênese de criação de *Paulicéia desvairada*, sua primeira escrita modernista, a criação estava ligada, muitas vezes, a uma reação um tanto defensiva a duras autocríticas. Comenta que gostaria de permitir a jovens poetas a leitura da *Lira*, pois tinha consciência de que, para aceitarem tal livro, era preciso abandonarem preconceitos, principalmente quanto à utilização de técnicas tradicionais e escolhas não mais condizentes com a estética defendida no modernismo. Para ele, as críticas seriam essenciais para alcançar o que buscava: "uma espécie de exercício da bofetada, ou do soco [...]" (ANDRADE, 1991, p.166).

Os poemas da *Lira* contêm a vivência de um poeta maduro e consciente de suas experiências, tanto individualmente, quanto em relação à coletividade. Major Neto, ao analisar *Lira Paulistana*, escreve: "é marcada por um sopro de compromisso com as grandes questões de seu tempo, tanto no âmbito nacional quanto no universal" (2006, p.13).

Ao escrever este livro, que traz 29 poemas, Andrade já não buscava toda a euforia radical do início do modernismo, contudo os seus poemas continuam tendo um cunho reflexivo, voltado para aspectos sócio-políticos, adicionados a uma reflexão existencial, muito acentuada em *"Meditação sobre o Tietê"*, o mais longo e o único datado "30-XI-44 a 12-II-45", data muito próxima à sua morte em 25 de fevereiro de 1945. Antonio Candido reconhece a importância desses versos na obra de Mário de Andrade ao aproximá-los de uma função testamentária para o autor:

> Na Lira Paulistana se encontra a impressionante "Meditação sobre o Tietê", senão o maior, certamente o mais significativo dos poemas que compôs, e que, datado de fevereiro de 1945, o mês da sua morte, tem um sentido quase misterioso de testamento (CANDIDO, 1990, p.73).

Mário de Andrade foi um poeta que acompanhou as transformações e oscilações políticas do início aos meados do século XX, essa vivência não se refletiu apenas em sua experiência pessoal, mas principalmente na poética. Entre o início radical do modernismo e o final de sua existência, Andrade desenvolveu uma inquietação criativa e humana que o impediu de se acomodar aos preceitos instituídos e estabilizados pelo modernismo. Neste livro, fica mais explícito que a multiplicidade de seres e diversidade de formas constantemente referidas e trabalhadas pelo poeta traduzem uma coerência criativa na busca constante de renovação.

Nos poemas, o intelectual e o poeta presentes em Mário de Andrade ganham forma. Através das imagens construídas, ocorre uma dualidade aparente, inclusive pelo misto do

primitivo e do moderno, do popular e do erudito; o poeta desvenda a sua musicalidade a cada verso que escreve e o produto final não condiz com escritas autobiográficas, muito menos com poemas de protestos, mas transparecem, através de uma poética muito bem definida, os anseios do poeta e as percepções de um mundo já digerido por Andrade. É formada, portanto, uma indissociação entre forma de expressão e conteúdo de expressão através de uma construção poética, que permite ao leitor captar esses questionamentos, não apenas pelo jogo de palavras, como também pela ênfase dada à musicalidade, sugerida no próprio título.

Segundo Major Neto (2007), esse livro apresenta uma síntese do percurso poético do autor. Desvendar a complexidade da obra significa avaliar os detalhes que a compõem, nela fica claro, quanto à escolha do título, dois desejos do poeta: revelar a musicalidade e destacar o ambiente urbano de São Paulo. Há um recuo às fontes primitivas do lirismo, expresso ao confessar o seu encanto, seja pelos cantos maoris lidos em um livro de Paul Radin, seja pelas poesias medievais de Martim Codax, e uma intenção explícita de renovar essas técnicas.

> A justaposição de termos, em princípio opostos e, por isso, paradoxais, revela um sistema imagético regido pela oposição, pela "contradição insolúvel", que percorre a totalidade da obra de Mário de Andrade e apresenta, segundo o nosso ponto de vista, o seu momento máximo na Lira Paulistana (MAJOR NETO, 2006, p.28).

Os poemas expressam uma dualidade conflituosa marcada através das construções sintáticas e morfológicas, produtoras de um sistema imagético paradoxal. A problemática, entretanto, demonstra uma continuidade e uma relação congruente, que percorrerá todo o poema. Para Mário de Andrade, "A arte é fruto de tensões individuais e sociais com que o artista permanentemente convive" (ANDRADE, 1972, p.79-80). São duas as identidades destacadas, a do poeta e a nacional, ambas mostram-se perdidas, estando a poesia à procura delas.

Mário de Andrade admite, em carta a Drummond (30 de junho de 1944), assumir uma fase combativa ao escrever os poemas da *Lira*, acreditando entrar em um "estado–de-poesia legitimável". Entretanto, dois meses depois, escreve ao amigo confessando que talvez o que tenha se passado com ele, na criação de seus versos, não tenha sido um "estado de poesia", mas uma obsessão, "uma crise de obsessão rítmica" (ANDRADE, 1982, p.228). Para o poeta, o processo de criação da *Lira* traz um aspecto doloroso "eriçado de angústias e obsessões", levando-o, inclusive, a ficar com lágrimas nos olhos de desespero: "Os poemas da Lira são os mais revoltados, me voltam com os seus ritmos, e mesmo sem querer, vou dizendo

mentalmente eles, desesperado, querendo não dizer, mas não consigo." (ANDRADE, 1982, p.223).

Novamente a *performance* está no cerne dos conflitos do poeta, "na dor ou na alegria eu me dissolvo em dança" (ANDRADE, 19-? p.89). Em *Lira Paulistana*, o poeta dissolve sua dor nos versos ritmados que compõe e, neste sentido, o retorno às técnicas e ao lirismo cantante de Martim Codax nos faz perceber que a proximidade existente entre eles ultrapassa as perspectivas estéticas do modernismo, confluindo em um único caminho: a busca da musicalidade em suas produções artísticas.

Serão analisados alguns poemas de Mário de Andrade presentes na *Lira Paulistana*, na tentativa de observar não apenas as marcas do poeta, mas, principalmente, compreendê-las sob a releitura do universo medieval de Codax. Sendo Andrade um poeta marcado pela dualidade, um dos aspectos expressivos do autor refere-se justamente à aproximação entre tradição e modernidade. É possível perceber, nos poemas, uma intertextualidade não apenas com o jogral vigues; Mário de Andrade dialoga, inclusive com seus próprios versos, escritos em um outro momento como em *Paulicéia desvairada, Grã Cão de Outubro*; trazendo marcas que, de algum modo, ainda se fazem presentes em suas vivências.

Em *Lira Paulistana*, o retorno ao passado pode representar muito mais do que uma simples utilização de técnicas medievais. Busca-se a possibilidade de encontrar, no berço da poesia lírica portuguesa e brasileira, uma forma de reconstruir o próprio presente. Tal aproximação pode ser enfocada através do discurso crítico de alguns poetas modernistas, como Pound e Eliot, cuja proposta de valorização e resgate da tradição como parte essencial do presente, desenvolvidas desde o início do século XX, aproxima-se dos rumos tomados em nossa literatura a partir da década de 40, acentuando-se na década de 50, com as traduções dos irmãos Campos.

Analisemos a cantiga I de Martim Codax. Desta análise, decorrerão as considerações acerca da recepção criativa, feita por Mário de Andrade, no que tange aos aspectos técnicos e temáticos:

Ondas do mar de Vigo,
Se vistes meu amigo?
E ay Deus, se verrá cedo!

Ondas do mar levado
Se vistes meu amado?

E ay Deus, se verrá cedo!

Se vistes meu amigo,
O por que eu sospiro?
E ay Deus, se verrá cedo!

Se vistes meu amado,
Por que ey gran coidado?
E ay Deus, se verrá cedo!
(CUNHA, 1956, p. 40)

Codax construiu essa cantiga, a primeira das sete que escreveu, com estrofes paralelísticas alternadas (aa-B e cc-B) e refrão. Os versos são hexassílabos graves, mas o refrão é heptassílabo. A temática da narrativa é típica de uma cantiga de amigo, condizente com o período medieval: o eu-lírico feminino reclama a ausência do amigo sob a paisagem marinha, evocando as ondas.

Vejamos alguns poemas de Lira Paulistana:

1

Ruas do meu São Paulo
Onde está o amor vivo,
Onde está?

Caminhos da cidade,
Corro em busca do amigo,
Onde está?

Ruas do meu São Paulo,
Amor maior que o cibo
Onde está?

Caminhos da cidade,
Resposta ao meu pedido,
Onde está?

Ruas do meu São Paulo

A culpa do insofrido,
Onde está?

Há de estar no passado,
Nos séculos malditos,
Aí está.
(ANDRADE, 1987, p.355)

Mário de Andrade, neste poema, reconstrói a cantiga do ponto de vista do seu presente urbano e modernista. O poeta utiliza, como marcante recurso de sua poesia, as estrofes paralelísticas e o refrão, assim como um trovador, mas não o "trovador medieval" preso a ideias que não condizem com a temática do século XX, e sim o trovador modernista que traz à tona a própria realidade presente, por meio de uma releitura das técnicas trovadorescas.

O esquema paralelístico aparece em todo o poema, entretanto o modernista afasta-se do medieval ao recriar o tradicional *leixa-prem** das cantigas de amigo trovadorescas. O poeta brasileiro não busca a simples imitação de técnicas comuns ao estilo medieval, mas procura renová-las. Neste poema, os versos que se repetem alternadamente são sempre os primeiros e não os segundos como no paralelismo galego-português. Mário de Andrade recria, ou como ele mesmo afirma a Álvaro Lins, cumpre a intenção de "fazer uns poemas naquele espírito e renovando aquelas técnicas" (1983, p.117).

Através da releitura do paralelismo e pelo uso do refrão, Andrade conduz as suas crescentes indagações, não sobre uma pessoa amada, mas sobre a sua cidade, no século XX. A imagem da natureza, representada pelas ondas do mar de Vigo, cede agora espaço à imagem urbana, representada pelas ruas de São Paulo: o que para uma época é visto como essencial (a natureza para os medievais); em outra, é retomado sob nova perspectiva (a vivência da cidade para os modernistas).

O poema denota a sua musicalidade através dos versos hexassílabos graves, que estão presentes também na cantiga, contudo o refrão disposto em trissílabo agudo diferencia-se inclusive pelo ritmo.

Na cantiga, os versos interrogativos dispõem-se nas paralelísticas, não coincidindo a sílaba tônica com o final do verso, concluindo a estrofe com um refrão exclamativo, marcado pela expectativa otimista da perspectiva poética feminina. Em Mário de Andrade, o refrão, além de trazer diretamente a interrogação do poeta, utiliza-se de oxítonas, cuja sonoridade aguda intensifica o tom questionador atribuído aos versos.

A última estrofe não apresenta as indagações anteriores, mas possíveis respostas a elas, sendo o refrão afirmativo e não interrogativo, mantendo, no entanto, o mesmo tom marcante dos demais. Conclui-se com uma afirmativa em tom direto e seco, representada por mais um trissílabo agudo: *Aí está.* A intenção preterida certamente é a de mostrar como está São Paulo, o poeta não mais indaga-se, "*Onde está?",* mas, após perceber os rumos de sua cidade, quer apresentá-la ao leitor: "Aí está!," como se dissesse: "Veja, isto é São Paulo, esta é a nossa cidade, bem à sua frente!".

As rimas não seguem o mesmo esquema rítmico das cantigas de Codax e também se diferenciam quanto à classificação. Em Codax, a rima é toante no terceiro dístico e soante nas demais, já em Andrade, a rima toante aparece com maior frequência nos segundos versos das paralelísticas.

É importante reiterar a diferença tanto temática quanto estrutural que há entre os dois poemas. A escolha lexical que cada texto faz para marcar a rima confirma a diversa intencionalidade de ambos: na cantiga, *amigo* rima com *sospiro* e *amado* rima com *coidado,* palavras que semanticamente podem ser agrupadas por uma idéia de afetuosidade; já na *Lira Paulistana* as palavras vão marcando uma gradação quanto à intensidade que elas produzem no texto desde a afetuosidade até ao inconformismo, *vivo* rima com *amigo, cibo* com *pedido, insofridos* com *malditos.*

2

Abre-te boca e proclama
Em plena praça da Sé,
O horror que o Nazismo infame
É.

Abre-te boca e certeira,
Sem piedade por ninguém,
Conta os crimes que o estrangeiro
Tem.

Mas exalta as nossas rosas,
Esta primavera louca,
Os tico-ticos mimosos,
Cala-te boca.
(ANDRADE, 1987, p.355)

Nesta autêntica cantiga paralelística do século XX, não temos mais a docilidade com que a amiga de Codax dirigia-se às ondas, agora substituída pela agressividade com a qual Mário de Andrade refere-se às injustiças sociais e ao Nazismo. Algo continua sendo valorizado em ambas as cantigas: o local sagrado em que vivem e as suas particularidades. O valor que os poetas atribuem ao espaço físico (Vigo/ Sé) persiste mesmo estando em contextos distintos. A jovem clama às ondas por amor e, em *Lira Paulistana,* o eu-lírico enxerga a praça da Sé como um meio para se denunciar os horrores da guerra.

A dualidade das imagens que são construídas no poema fica evidente. O primeiro e o último verso estabelecem uma oposição quanto às ações demonstradas. O jogo de contrastes pode ser exemplificado pelos pares *abre-te* x *cala-te*, *conta os crimes* x *exalta as nossas rosas*, *Nazismo infame* x *primavera louca*, *Nazismo infame* x *tico-ticos mimosos*.

Os versos heptassílabos distribuem–se em graves e agudos, sendo estes ocorrentes em menor quantidade, apenas nos versos pares da 1ª e 2ª estrofes, as rimas são todas toantes e ricas. O poema recorre às paralelísticas, diante de algumas modificações. Os 1ºs versos das duas primeiras estrofes trazem a mesma base (*Abre-te boca e)*, alterando apenas a parte final do verso (*proclama* / *certeira).* O segundo e o terceiro verso, entretanto, são diferentes nas duas estrofes. Há, finalizando estas estrofes, um símile refrão, pois a concretização não se dá pela mesma palavra. A designação comum a um refrão seria a repetição de um mesmo verso no fim de cada estrofe, a fim de reforçar uma idéia, neste caso, contudo, não ocorre a repetição de uma palavra, mas são palavras diferentes, que assumem semanticamente o mesmo valor intencional, o de afirmar a crítica realizada nos verso anteriores. As formas verbais *É* e *Tem* contribuem para a concretização do tom de ordem que o verbo imperativo do início da 1ª estrofe atribui à cantiga, e que a escolha lexical dos versos seguintes irá confirmar*: horror, Nazismo infame, sem piedade , crimes.*

Os terceiros versos da 1ª e 2ª estrofes posteriores às paralelísticas assumem uma função explicativa dos versos anteriores, já que, sintaticamente, este verso, seguido do refrão, forma a ordem direta do período. Observe como ficaria o poema, se escrito em prosa, sem o hipérbato:

Em plena praça da Sé, abre-te boca e proclama o horror que é o infame Nazismo.

Sem piedade por ninguém, abre-te boca e certeira, conta os crimes que o estrangeiro tem.

Mário de Andrade constrói a sua paralelística pelo uso do hipérbato, atribuindo aos verbos finais a função de refrão, reafirmando as críticas construídas. A última estrofe mantém o tom imperativo das anteriores, contudo altera-se a intencionalidade, o que se mostra pela oposição às demais: "*Mas* exalta as nossa rosas". A revolta contra os horrores que estão ocorrendo é substituído pela referência nacionalista aos símbolos brasileiros, cultuados pelo Romantismo, manifestada pelas qualidades relativas à natureza do país.

As estrofes podem ser caracterizadas como *capdenals**, devido à anáfora *Abre-te boca*, iniciando o primeiro e quarto verso. Na última estrofe, não há a ocorrência de tal anáfora em tom imperativo, entretanto o poema finaliza-se com uma construção verbal similar (cala-te), mantendo a entonação imperativa, mas diferenciando quanto à ordem dada, já que *abrir* e *calar* denotam sentidos contrários. O poeta altera um recurso comum às paralelística: o uso do *dobre**. A palavra *boca* aparece em posição de dobre na primeira e segunda estrofe, entretanto assume posição diferente na última, descaracterizando a técnica tradicional e renovando-a com a sua própria técnica.

Mário de Andrade, segundo Lopez (1994, p.289), "revisita sua Paulicéia e as soluções da cantiga de amigo de Codax, vivendo sua própria dor e solidão (...)." A cada detalhe de seus versos, a tradicional estrutura e a temática das cantigas ganham novos ares paulistanos, fundindo o trovador e poeta modernista urbano, cuja obra, *Lira Paulistana*, constrói-se ao reviver as marcas do passado.

3

Minha viola bonita,
Bonita viola minha,
Cresci, cresceste comigo
Nas Arábias.

Minha viola namorada,
Namorada viola minha,
Cantei, cantaste comigo
Em Granada.

Minha viola ferida,
Ferida viola minha,
O amor fugiu para leste
Na borrasca.

Minha viola quebrada
Raiva, anseios, lutas, vida,
Miséria, tudo passou-se
Em São Paulo.
(ANDRADE, 1987, p.351)]

O primeiro ponto de contato que aproxima o poema de Mário de Andrade da poética de Codax é a presença de um vocativo iniciando o verso da primeira estrofe "*Minha viola bonita",* similar ao verso inicial da cantiga III do jogral viguês "*Mia irmana* fremosa". Codax repete o vocativo nas duas estrofes iniciais, acompanhado do mesmo adjetivo, enquanto o poeta brasileiro produz, em cada estrofe, uma alteração, responsável pela mudança temática e que permite a construção de uma narrativa poética.

A utilização de recursos medievais, na poesia de Andrade, assume uma função bem mais ampla do que uma simples renovação, tanto técnica quanto temática. Lafetá já havia anteriormente destacado que Mário de Andrade, ao alcançar a universalidade do poema, busca a sua própria individualidade exposta diante de paradoxos tradutores, não apenas do "eu" como também do espaço vivido: "o espaço de dentro não é mais que o espaço do poema; a intimidade é a figuração" (LAFETÁ, 1986, p.35).

A musicalidade, à luz das cantigas medievais, representada pelas aliterações, assonâncias e paralelismo, além da referência direta a um instrumento musical, revela, nas duas primeiras estrofes a presença de um "eu" que se volta à recordação de momentos felizes, marcantes para a construção de uma identidade poética.

Assim como ocorre nas cantigas II e III de Martim Codax, Mário de Andrade opta pela construção de um paralelismo caracterizado pela inversão dos sintagmas. Observe:

Martim Codax

Cantiga II:

Mandad'ey comigo / Comigu' ey mandado (versos 1 e 4)

Cantiga VI:

Eno sagrado, en Vigo / En Vigo no sagrado (versos 1 e 4)

Mário de Andrade

Minha viola bonita / Bonita viola minha

Minha viola namorada / Namorada viola minha

Minha viola ferida / Ferida viola minha

A repetição de palavras ocorre por vias cruzadas, gerando imagens em espelho e sugerindo efeitos paradoxais, ao mesmo tempo em que o poeta enfatiza determinada cena, permite compreender que nela pode existir uma dualidade que a caracteriza. Entretanto, a presença do terceiro verso, atuante como refrão, nas duas estrofes iniciais do poema, através da assonância (*e,i – a,e*) e aliteração (*Cr, c, t),* mantém a harmonia musical, refletindo a experiência poética do espaço urbano.

O eu-poético permite-se recordar de algo que um dia esteve presente em sua vida e diante das imagens utilizadas, resgata a figura de um ser criativo e sonhador. Faz questão de marcar sua participação em cidades que o trovadorismo floresceu, o "eu" e a *viola* cresceram nas Arábias e cantaram em Granada[105], buscando alcançar algo que estivesse distante da realidade. As duas cidades relacionam-se diretamente ao trovadorismo, são locais onde também floresceu uma prática poética trovadoresca, onde também existiu uma poesia musical. O eu-lírico reitera a 1ª pessoa tanto na conjugação verbal, quanto na utilização dos pronomes: possessivo (minha) e oblíquo (comigo).

A terceira estrofe assume um papel de transição entre o ideário trovadoresco e a experiência concreta. O cruzamento sintagmático que caracteriza o paralelismo permanece, mas muda-se a escolha lexical construindo-se imagens opostas: *bonita* X *ferida*. O lugar que antes era próprio (Arábias, Granada) se desfaz diante de uma circunstância representativa desse momento de desconstrução: *na borrasca*[106]. O amor que tinha e os sentimentos anteriormente cultivados deixaram-se levar pela tempestade. Enfim, na quarta estrofe, o indivíduo idealizador é obrigado a enxergar a experiência real. As metafóricas Arábias e Granada cedem espaço ao lugar concreto em que o sujeito está inserido, São Paulo. Já não há preocupação em se manter a regularidade formal, pois desconstruir a estrutura anteriormente utilizada reflete a desconstrução do próprio sujeito diante daquilo que lhe é real. Mantém-se apenas a base que deu início ao verso paralelístico "*Minha viola*", concluída com um adjetivo opositor ao da segunda estrofe *namorada* X *quebrada.* A repetição cruzada, sugestiva de uma verdade dualística a ser enfatizada, deixa de existir, sendo substituída por uma série de substantivos que não buscam sugerir, mas revelar. São Paulo aparece como o centro

[105] Granada, terra natal de Garcia Lorca que também a utilizou no cenário poético-musical de seus versos.
[106] Borrasca é uma tempestade ou pancada de chuva violenta e repentina, acompanhada de rajadas fortes de vento e temporal.

desmistificador dos sonhos passados, é o local onde a vida real acontece, onde o "novo trovador" mostra a sua identidade diluída na identidade da cidade em que vive.

Na última estrofe, já não ocorre a reiteração da primeira pessoa, o possessivo aparece apenas uma vez e o verbo é impessoal, mas a figura do eu é refletida na imagem da cidade, mediante os sentimentos demonstrados. Nesta cantiga moderna, alcança-se uma liberdade que permite ao "trovador" fluir do imaginário ao concreto, sem perder o seu fio condutor. O léxico muda, a estrutura formal muda, mas um elemento essencial e centralizador de todo poema permanece: a viola, que assume a função de *dobre**.

Símbolo de musicalidade, assim como o alaúde para os trovadores e para o próprio Mario de Andrade, ao declarar, no Poema Trovador, "sou um tupi tangendo um alaúde", a *viola* também demonstra parte das vivências do poeta. Instrumento do rapsodo de Macunaíma, reaparece no poema como algo que o acompanha e o caracteriza, uma metáfora daquilo que representa a sua poética, suscetível e vulnerável às contradições tanto internas quanto externas, mas parte daquilo que compõe a sua identidade .

O poema é marcante por trazer valores poético-musicais, característicos do trovadorismo. Mário de Andrade não apenas retoma recursos como paralelismo, *dobre**, aliteração, assonância, comum às cantigas, como também reconstrói parte do cenário em que floresceu o movimento, dando ênfase à musicalidade presente nas produções poéticas medievais.

4

São Paulo pela noite.
Meu espírito alerta
Baila em festa e metrópole.

São Paulo na manhã.
Meu coração aberto
Dilui-se em corpos flácidos.

São Paulo pela noite.
O coração alçado
Se expande em luz sinfônica.

São Paulo na manhã.
O espírito cansado

Se arrasta em marchas fúnebres.

São Paulo noite e dia...
A forma do futuro
Define as alvoradas:
Sou bom. E tudo é glória.

O crime do presente
Enoitece o arvoredo:
Sou bom. E tudo é cólera.
(ANDRADE, 1987, p.352)

Vigo cede espaço a São Paulo, mas ambos os locais representam o sagrado para aquele que na respectiva cidade *baila*, encanta-se com suas belezas e extravasa as emoções.

Eno sagrado, en Vigo,
Baylava corpo velido:
Amor ey!

En Vigo, no sagrado,
Baylava corpo delgado:
Amor ey!
(Martim Codax, cantiga VI)

Na poesia de Mário de Andrade, a singularidade do poema vai ganhando forma quando a dualidade tanto da cidade quanto do sujeito que a ela contempla torna-se cada vez mais evidente. São Paulo não é todo festa e o sujeito poético acompanha as contradições presentes na metrópole. Sua "cantiga" constrói-se por um jogo de palavras e por alterações da tradição formal que, aos poucos, reveste-se na temática urbana moderna.

A métrica fixa acompanha o poema, podendo ser classificado, quanto aos versos, como hexassílabos. As quatro estrofes iniciais demarcam um primeiro conjunto, similar na paralelística e responsável por traduzir a central e marcante dualidade presente nos versos. O paralelismo recorrente às cantigas de Codax é formado pela substituição sinonímica da palavra correspondente à coda. Elsa Gonçalves (1983, p.69-70) destaca três processos de formação do paralelismo, o mais comum é a forma que foi utilizada nas cantigas de Vigo, a substituição por um sinônimo; outro processo resulta da transposição das palavras e, por fim,

a forma escolhida por Mário de Andrade, "a repetição do conceito mediante a negação do conceito oposto":

São Paulo pela noite X São Paulo na manhã
Meu espírito alerta X Meu coração aberto
O coração alçado X O espírito cansado

Novamente ocorre a presença do *dobre**, marcado pela posição inicial das palavras *São Paulo, meu, o, se;* posição central referente a *coração* e a *espírito* e localização final de *manhã* e *noite.* Nas quatro estrofes iniciais, há uma reestruturação do *leixa-prem**, o 1º verso das estrofes 1 e 2 repetem-se nas estrofes 3 e 4 respectivamente. Na estrutura original do *leixa-prem,* a repetição se dá pelos segundos versos.

O segundo verso das paralelísticas denota um jogo de palavras marcado por repetição (meu/o) e alternância (espírito/ coração, coração/ espírito); as rimas caracterizam-se como ricas e toantes nos dois primeiros tercetos (alerta / aberto) e pobres e soantes nos tercetos seguintes (alçado / cansado). Os terceiros versos das três estrofes iniciais atuam como uma finalização para a paralelística, trazendo ideias que se contrapõem e caracterizam os momentos diversos:

São Paulo pela noite	São Paulo na manhã
Baila em festa e metrópole.	Dilui-se em corpos flácidos.
Se expande em luz sinfônica.	Se arrasta em marchas fúnebres.

Diante das antíteses apresentadas, percebe-se que a dialética presente nos versos não caracteriza apenas as contradições urbanas de São Paulo, mas a condição paradoxal em que se encontra o sujeito poético inserido nessa realidade. As variantes da metrópole produzem sentimentos diversos que oscilam da euforia total, provocada pelos "ares noturnos", à estagnação diante da "clareza" do dia.

O 13º verso, único que aparece isolado, configura o início de uma conclusão para todo este conflito. Retoma São Paulo, tanto de noite como de dia, e finaliza-se com as reticências, inferindo que a continuidade virá a seguir. Os dois tercetos subsequentes não se configuram formalmente pela estrutura paralelística dos tercetos anteriores. Não há a repetição de verso, apenas a manutenção da construção dualística através da oposição do significado das palavras, atendendo a uma mesma estrutura sintática: sujeito (primeiro verso), predicado (segundo verso) e aposto (terceiro verso).

Os terceiros versos desta estrofe assemelham-se a um refrão, trazendo, porém, uma pequena alteração: a modificação da última palavra. A sequência inicial do verso é mantida "*Sou bom. E tudo é";* modificando, somente, as palavras *glória* e *cólera*. Desta forma, as imagens contrárias reiteram a oposição de momentos distintos:

Os olhos que enxergam *pela noite* veem mais luz, pois *pela noite* é metáfora do futuro, e *na manhã* assume a conotação do presente. Ao futuro, cabem as esperanças, os sonhos, a expectativa de um belo amanhecer – *futuro – alvoradas – glória*, enquanto o presente representa um *crime*, pois mata tais anseios e traduz a *cólera.* Entretanto, por um momento, essa realidade não afeta o sujeito poético, suas ações e sentimentos são vulneráveis a esse sistema, mas a sua índole não. Em meio ao paradoxo "*E tudo é glória*/ *E tudo é cólera"*, o refrão "*Sou bom"* reafirma a luta intrínseca do indivíduo, que, mesmo diante das *marchas fúnebres* da manhã, encontra forças para continuar sonhando em "*São Paulo pela noite."*

5

Garoa do meu São Paulo,
- Timbre triste de martírios –
Um negro vem vindo, é branco!
Só bem perto fica negro,
Passa e torna a ficar branco

Meu São Paulo da garoa,
- Londres das neblinas finas –
Um pobre vem vindo, é rico!
Só bem perto fica pobre,
Passa e torna a ficar rico.

Garoa do meu São Paulo,
- Costureira de malditos –
Vem um rico, vem um branco,
São sempre brancos e ricos...

Garoa, sai dos meus olhos.
(ANDRADE, 1987, p.353)

Lafetá destaca que, em *Lira Paulistana,* há a presença de uma das máscaras de Mário de Andrade: o poeta político. Nestes versos, "o sentimento do mundo e o sentimento do indivíduo aparecem fundidos" (LAFETÁ, 1986, p.32). Observar as incongruências sociais que cercam o seu pequeno mundo, São Paulo, afeta diretamente a figura construída do "eu".

Escritos em redondilha maior, esses versos cantam a tristeza do ser diante dos contrapostos humanos. Assim como a jovem angustiada lamenta a ausência do amigo junto às ondas de Vigo, o eu-poético sofre diante da garoa de São Paulo e, com ela, dialoga, transpondo para o seu tempo uma cumplicidade entre homem e natureza, comum ao cenário trovadoresco. As "*Ondas do mar de Vigo*" condensam-se em "*Garoa do meu São Paulo*" e ambas as apóstrofes demarcam a presença de um sofrimento, mas a intencionalidade dispensada pelos "eus" é distinta. A jovem recorre às ondas à procura de uma resposta, dado o tom interrogativo que finaliza a paralelística, já no canto do poeta brasileiro, a intenção se limita ao desabafo.

O poema é formado por duas quintilhas idênticas quanto à estrutura sintática, alterando apenas a disposição e escolha lexical; um quarteto, com estrutura formal similar e um único verso concluinte, sendo que todos os versos iniciais das estrofes trazem um vocativo. O verso da primeira estrofe repete-se na terceira, já na segunda, o vocativo é formado pela inversão das palavras, enfocando não mais as *"A garoa* de São Paulo", mas "*São Paulo* das garoas".

Posterior ao vocativo das três estrofes iniciais, um aposto busca caracterizar tais elementos, ao mesmo tempo em que demonstra o sentimento nutrido pelo "eu", ao invocar os seus confidentes. A cidade não apenas acolhe as deficiências sociais de seu meio, mas também contribui para a formação de tais injustiças. Ao pobre, ao negro, aos excluídos, a vida é sempre vulnerável, situação não condizente com a classe dominante, sob a proteção da "garoa paulistana", *costureira de malditos.* A organização formal do poema consegue traduzir essa diferença, já que traz, como *dobre** e *mozdobre** em posição final, a repetição da palavra *branco* e *rico / ricos,* ao contrário de *negro* e *pobre,* escritos em posições variadas.

A aliteração é marcante e, diante das escolhas consonantais, contribui para a construção de uma musicalidade caracterizada por sons fortes, produtores do "*timbre triste de martírio",* o timbre do pobre, do negro, do rico, do branco. Ao abarcar todo esse conjunto, a garoa, ora traduzida no som, ora refletida nas "finas neblinas das cidades", sensibiliza aquele que a contempla, fundindo-se em lágrimas que choram a triste realidade.

6

A catedral de São Paulo
Por Deus! que nunca se acaba
- Como a minha alma.

É uma catedral horrível
Feita de pedras bonitas
- Como a minha alma.

A catedral de São Paulo
Nasceu da necessidade
- Como a minha alma.

Sacro e profano edifício,
Tem pedras novas e antigas
- Como a minha alma.

Um dia há-de se acabar
Mas depois se destruirá
- Como o meu corpo.

E a alma, memória triste,
Por sobre os homens arisca,
Sem porto.
(ANDRADE, 1987, p.370)

Construído com versos em redondilha maior, o poema assume, na forma, um falso paralelismo. Traz a estrutura estrófica dos dísticos e refrão, mas não segue a rigorosidade de algumas cantigas de estilística medieval, validando os seus próprios mecanismos de estruturação poética. No encadeamento das estrofes, ocorre repetição do verso inicial, *A catedral de São Paulo*, no início da terceira e retoma-se a palavra chave "catedral" para compor a segunda. As três estrofes subsequentes percorrem caminhos distintos, não estabelecendo uma associação lexical direta entre elas, exceto pela temática desenvolvida.

A pequena igreja de Vigo, local de encontro dos "amigos", e referida na cantiga III, é retomada pelo poeta sob a forma da monumental Catedral de São Paulo, ainda em

construção.[107] Na cantiga medieval de Codax, a jovem identifica-se com a igreja, pois representa a esperança de um dia voltar a se encontrar com o amigo sob as vistas da mãe:

[...]
A la igreja de Vig'u, u é o mar salido,
E verrá i mia madr' e o meu amigo:
E miraremos las ondas!
[...]

(Martim Codax – Cantiga III)

Assim como em Martim Codax, a identificação do "eu" contemporâneo pela catedral não apresenta ligação religiosa, contudo a intencionalidade buscada por ambos é distinta. Na narrativa codaciana, a igreja participa da construção de um romance; na dialética novecentista, a construção da igreja permite a identificação do indivíduo, também em construção.

A catedral, sob o ponto de vista concreto, traduz a materialidade, mas, como objeto de comparação, aproxima-se do indivíduo principalmente por aquilo que lhe é mais subjetivo, a alma, visto como a essência do ser. Pela exterioridade, o "eu" passa a enxergar o seu interior. São versos em que não apenas a comparação, mas principalmente a metáfora e as antíteses vão delineando o perfil do sujeito poético que poderia ser definido como uma personalidade consciente de seu valor intrínseco, mas que ainda se encontra em formação, sendo a sua identidade marcada primordialmente pela dualidade:

catedral = alma
↓

- essencial: *Nasceu da necessidade*
- em formação: *Por Deus! que nunca se acaba*
- dualística : *catedral horrível* X *feita de pedras bonitas*
  sacro e profano edifício
  pedras novas e antigas

Na penúltima estrofe, o eu-lírico, ao reconhecer a catedral materialmente como um monumento possível de se concretizar, compara-a, desta vez, não à *alma*, mas ao próprio

[107] A obra de construção da Catedral de São Paulo iniciou-se em 1913 e só foi inaugurada em 25 de janeiro de 1954 em comemoração ao 4º Centenário da cidade. Portanto, Mário de Andrade, falecido em 1945, não pôde conhecer a obra concretizada.

corpo, que também, pela sua materialidade, da mesma forma que se constrói, encontra o seu fim. A *alma*, por mais que se mostre refletida nas formas arquitetônicas de sua cidade, não é passível de concretização, assim sendo, ausente da matéria, sobrevive ao tempo, percorrendo um caminho cujo local é indefinido.

7

Bailam em saltos fluidos
Na graça flébil da tarde
- Adeus, meninas e violas! –
Mas o goleiro alvo explode
Num fulgor que salva o gol.

Insultos, glórias, estertores,
Menino que me recusas
Tua verdade em cruzeiros...
A massa bruta se esgueira
Buscando os refúgios.

Onde andam os perdões?...
A dor fugiu para as ilhas,
Enquanto a noite nega
Enfermos e agitados
Corpos, corpos, corpos.
(ANDRADE, 1987, p.369)

A reconstrução do passado é uma maneira não apenas encontrada por Mário de Andrade, como também por outros poetas a fim de revisitar o presente. Embalados pelas cantigas medievais, reconstroem a sua realidade perceptiva do mundo. Todavia, neste poema, enxergar o passado não significa reviver, Mário de Andrade precisa abandonar o passado para que possa enxergar. Presente e passado parecem não estar somente relacionados ao tempo, mas aos sentimentos que essas experiências despertam. O lirismo das cantigas, a musicalidade, a temática que permitem reviver os próprios sentimentos precisam ser abandonados para que se possa observar, a olho nu, como é a realidade do homem moderno, o outro lado da cidade e do eu.

Já não há uma métrica fixa aplicável a todos os versos, utilização, mesmo que alterada do paralelismo, reestruturação de recursos típicos às cantigas como *dobre, mozdobre ou leixa-prem**. O poema constrói-se livremente, sem se prender a regras, mas dependente de algo que o liberte para essa modernidade. A maneira encontrada para concretizar tais anseios foi retomar, nos dois versos iniciais, parte de um lirismo que o permite extravasar-se em seu universo interior, mediado pela beleza da dança e do som. O terceiro verso assume essa função de ruptura – *Adeus, meninas e violas* - em que o isolamento, por meio de travessões, enfatiza ainda mais esse abandono do lirismo medieval para a busca do antilirismo moderno.

A certeza de que essa mudança de perspectiva ocorreu será demarcada, ainda nesta estrofe, pelo uso da conjunção adversativa *mas*, denunciando a oposição de experiências, produzida por um jogo de imagens contrapostas:

bailam em *saltos fluidos* X Mas o *goleiro alvo explode*
na *graça flébil* da tarde X Num *fulgor* que salva o gol

Em seguida, os fatos dessa nova realidade são apresentados em *flashes*, o "eu" enxerga aquilo que buscava ver. Frases soltas, palavras desconexas, cenas que aparentemente não se conjugam. Forma-se um todo que caracteriza a existência concreta. Contudo, em uma dessas frases, a figura do eu - *menino que me recusas* - aparece como em resposta dada ao *adeus* anteriormente proferido às *meninas* e à *viola*, metáforas da própria essência das cantigas de amigo.

Na terceira estrofe, o sentimento do "eu" demonstra voltar à cena; a reflexão, mesmo que pessimista, permite compreender a existência de um ser que não está alheio aos fatos, mas ainda apto para questionar, refletir e inserir-se atuante nessa realidade. O indivíduo, ainda que procure, não consegue dissociar-se totalmente das duas matérias que o compõem: a interioridade, marcada pela busca de uma identidade e a exterioridade, presa à identidade de seu meio histórico-social.

8

Na rua Barão de Itapetininga
O meu coração não sabe de si,
Não se vê moça que não seja linda,
Minha namorada não passeia aqui.

Na rua Barão de Itapetininga

Minha aspiração não agüenta mais,
A tarde caindo, a vida foi longa,
Mas a esperança já está no cais.

Na rua Barão de Itapetininga
Minha devoção quebra duma vez,
Porque a mulher que eu amo está longe,
É... a princesa do império chinês.

Na rua Barão de Itapetininga
Noite de São João qualquer mês terá.
Em mil labaredas de fogo e sangue
Bandeira ardente tremulará.

Na rua Barão de Itapetininga
Minha namorada vem passear.
(ANDRADE, 1987, p.365)

"*Na rua Barão de Itapetiniga"...* Esse verso não apenas inicia o poema, como também todas as suas estrofes, é aquilo que direciona o "eu" para recordar-se de um momento. Na série de cantigas codacianas, as vivências da jovem estão sempre relacionadas diretamente a algo que a ligue a Vigo: ondas de Vigo, igreja de Vigo. Em Mário de Andrade, revisitar a sua Paulicéia também centraliza as suas experiências.

Mário de Andrade opta por seguir a regularidade métrica nos versos, sendo eles decassílabos e alternando entre graves e agudos. O ritmo vai sendo facilmente incorporado ao poema que traz o tradicional paralelismo disposto sob nova organização, repetem-se os primeiros versos e aproximam-se os segundos pelas ideias e utilização de algumas palavras-chave:

1º verso: Na rua Barão de Itapetininga
2ºs versos: O *meu* coração *não* sabe de si
Minha aspiração *não* aguenta mais
Minha devoção quebra duma vez

É possível perceber a relação que existe entre eles, mesmo não trazendo uma estrutura padrão de *base* e *coda.* Os possessivos e o advérbio de negação direcionam o tom que é dado

aos versos, com ênfase no "eu" (meu, minha) e projetando uma imagem pessimista perante à realidade. Contudo, é possível observar que tal pessimismo mostra-se de forma gradativa, sendo mais intenso na estrofe inicial, cuja incidência da forma negativa *não* predomina em praticamente todos os versos.

Neste conflito, os protagonistas são o próprio eu-lírico e sua *namorada,* que não se encontra junto a ele e talvez essa distância seja o motivo de tanta tristeza. A intensidade de sua tristeza vai diminuindo no decorrer dos versos. A segunda estrofe inicia-se com o mesmo tom pessimista da primeira, mas finaliza com a oposição "*Mas a esperança já está no cais".* Como o lugar destacado pelo poeta é a rua Barão de Itapetininga, localizada em São Paulo, é possível inferir que a sua esperança não está indo embora, já que, em São Paulo, não há cais, mas ela, de alguma forma, está voltando, vindo ao seu encontro.

A imagem deixada neste verso remete-nos às cenas típicas das cantigas de amigo, cujo cenário é o mar e, muitas vezes, representa a única esperança de trazer o amigo à jovem sofredora. Nas cantigas de Codax, a garota deposita as suas expectativas nas ondas de Vigo, a quem clama para que traga o seu amado. Em Mário de Andrade, o eu-lírico também parece esperar a vinda de sua *namorada* que, na terceira estrofe, passa a ser caracterizada como *"A princesa do império chinês".*

O poeta ainda busca causar um suspense ao se referir à sua namorada, recorrendo às reticências, mas, logo em seguida, revela a sua identidade. A presença da China nos versos de Andrade já havia ocorrido outra vez em o *Grã Cão de Outubro*, no poema "Os gatos":

> Me pus amando os gatos loucamente,
> Ôh China!
> Mas agora porém não são gatos tedescos,
> [...]
> Mas eu te cresço em meu desejo,
> Ai, que vivo arrasado de notícias!
> Murmurando com medo ao teu ouvido:
> Ôh China! Oh minha China!...
> [...]
>
> Como um gato chinês criado através de séculos de posse e de
> [aproveitamentos,
> Para meu gozo só, pra meu enfeite só de mim,
> Pra mim, pra mim, tu foste feita, ôh China!

Estou te saboreando, és gato china que apanhei vagamundo na rua,
Ôh China! Oh minha triste China,
[...]
(ANDRADE, 1987, p. 314-315)

Este poema, escrito em outubro de 1933, divide-se em duas partes. Na primeira parte, fica claro que os gatos são uma metáfora para o exército nazista[108]. Na segunda parte, é utilizado o adjetivo *tedesco* que se refere à origem alemã, porém o eu-poético diz não querer ser um "gato tedesco" e, nos versos adiantes, declara-se um gato *chinês*. Recorrendo ao Fichário Analítico de Mário de Andrade[109], é possível apontar dois dados releventes: a China também está presente em suas leituras e, neste período de 1932-33, Mário de Andrade estava lendo muitos livros sobre o Comunismo.

Em carta escrita a Carlos Lacerda, em 1944, Mário de Andrade confessa que o conflito vivido no momento em que escreveu *O Carro da Miséria*, referia-se a uma mudança drástica de ideologia "E esta mudança em mim só podia ser mesmo o Comunismo" (ANDRADE, 19-? p.87). Em 1934 e princípios de 35, publica um artigo afirmando ser comunista, mas, ao concluir a carta, escreve que a real motivação de seus poemas era a sua própria crise existencial. A motivação inicial, segundo Andrade, era uma "mentira-verdade":

> Eu mentia enquanto garantido em mim de que aquilo era uma verdade futura, uma convicção a que fatalmente, tanto pela inteligência raciocinante como pelo senso moral, eu havia fatalmente de chegar. E de fato cheguei. A esta consciência muito "sentida", muito "vivida" de atualmente, de que não só um socialismo, meu Deus! comunístico tem de ser a mais próxima forma social do homem, mas que eu devo, modestamente devo, sem nenhuma vanglória e sem nenhuma "esperança" de beneficiamento pessoal, combater por (ANDRADE, 19-? p.90).

A China, portanto, passa a simbolizar o Comunismo a que se refere Mário de Andrade, e, sendo possível atribuir à figura da namorada, princesa do império chinês, uma conotação primordialmente política, caracterizando a fase combativa, condizente com a *Lira* e que o próprio poeta declarou a Drummond. Na quarta estrofe, essa pretensão fica mais clara, o poeta

[108] Essa percepção torna-se nítida pela ocorrência de alguns versos como "Boca rajada, boca rasgada de listas/ De preto, de branco/ Boca hitlerista,/ Vossa boca é mesmo que um gato." Ou nos versos seguintes: "Na parede da noite estão os gatos./Têm garras, têm enormes perigos/De exércitos disfarçados/ Milhares de gatos escondidos por detrás da noite incerta."

[109] O Fichário Analítico foi uma maneira encontrada por Mário de Andrade para organizar suas leituras e realizar anotações acerca delas. Traz, divididas por áreas de pesquisas, palavras-chave sobre diversos assuntos, por exemplo: música, política, literatura, arquitetura, etc.

omite a voz em 1ª pessoa do eu-lírico, presente nos versos anteriores através do possessivo e conclui com os versos: *"Em mil labaredas de fogo e sangue/ Bandeira ardente tremulará."*

O poema conclui-se com uma estrofe diferente das demais, todas quartetos, fazendo lembrar um recurso comum utilizado nas cantigas, a *finda*.* A *finda*, utilizada por Andrade, conclui a gradação que é construída desde a primeira estrofe. O eu-lírico, aparentemente descrente e pessimista que aparece nos versos inicias e que, aos poucos, vai recuperando suas esperanças, finaliza com um verso afirmativo ao dizer: "Na rua Barão de Itapetininga/ Minha namorada *vem* passear."

9

Numa cabeleira pesada
Que ondula defronte de mim
No bonde,
Há reflexos de sol vermelho

Um calor nasce no corpo
Que todo se desfolha em dedos
Amigos
Que eu perco pelas multidões.

Os reflexos do sol vermelho
Incendeiam as multidões
Felizes
Que construirão a outra São Paulo

Que reconstruirá meus dedos
Para a conclusão do meu corpo
No leito
Duma cabeleira pesada.
(ANDRADE, 1987, p.364)

Mário de Andrade, ao compor a *Lira*, procurava, acima de tudo, transformar os seus versos em um "ritmo" e, através da música, conduzir seus anseios e inquietações. Neste poema, o ritmo parece concatenar as palavras, de forma que os terceiros versos de cada estrofe demonstram pertencer tanto ao que vem antes como ao que vem depois. Recurso

semelhante e presente nas cantigas recebe o nome de *enjambement*, porém geralmente a continuidade sintática entre os versos ocorre com o verso anterior. Neste caso, o *enjambement* possui uma dupla função, podendo completar tanto o verso anterior como o seguinte:

Exemplos: Numa cabeleira pesada que ondula defronte de mim *no bonde.*
No bonde, há reflexos de sol vermelho.

Um calor nasce no meu corpo que todo se desfolha em dedos *amigos.*
Amigos que eu perco na multidão.

Os versos maiores mantêm a regularidade de oito sílabas e os menores classificam-se como dissílabos. Estes últimos, além de ligarem suas estrofes internamente, por meio do *enjambement,* também procuram construir um diálogos entre eles, podendo ser compreendidos isoladamente, deixando, talvez, uma ideia básica do poema: "No bonde, amigos felizes no leito". Neste caso, enfatizam-se dois lugares distintos, *bonde* (local de movimento, referência ao coletivo) e *leito* (local de descanso, referência ao individual), intermediando os dois lugares, aparece o substantivo adjetivado *amigos felizes.*

O *dobre** e a *rima dobrada*, ou seja, palavras que se repetem em posição de rima, são características marcantes dos versos. Há a repetição do pronome relativo *que* no início, geralmente procurando substituir um termo da mesma estrofe. No entanto, na última ocorrência, o pronome substitui a palavra São Paulo, presente na estrofe anterior, demonstrando uma ligação entre as duas. O poema parece ser dividido em dois momentos: o primeiro, presente nas duas primeiras estrofes, em que há a percepção dos reflexos do *sol vermelho*; e o segundo, mostrando as consequências de tal reflexo na vida pessoal e coletiva, referente às estrofes finais.

As demais palavras repetidas ocorrem em pares, caracterizando-se *dobres* por aparecerem na mesma posição, todavia a distância entre os pares é variável. Por exemplo, o termo *cabeleira pesada* encontra-se no primeiro e no último verso, enquanto a palavra *multidão* pode ser percebida como rima pela proximidade com a qual se repete. Observando estes detalhes, é possível reconhecer uma continuidade temática entre os versos que, apesar de trazerem elementos que se repetem, não configuram a mesma situação.

Comumente nas cantigas, a repetição é uma maneira de reforçar a mesma ideia. Mário de Andrade, neste poema, procura, por meio de detalhes, desconfigurar esse tipo de repetição, mostrando as várias faces da realidade:

Numa cabeleira pesada – *Duma* cabeleira pesada
Que eu *perco* pelas multidões – *Incendeiam* as multidões
Um calor que *nasce* do meu corpo – Para a *conclusão* do meu corpo

A expressão *cabeleira pesada,* utilizada para demonstrar aquilo que permite relacionar os reflexos do *sol vermelho* na vida das pessoas, aparece em dois momentos: no início, estando o eu-lírico próximo a ela "que ondula defronte de mim" e no fim, em que não mais se refere ao sujeito das ações, mas assume a função de complementar uma ideia - No leito/ *duma* cabeleira pesada.

O poeta faz referência ao *sol vermelho*, presente nos dois momentos da composição e, neste sentido, há uma aproximação com as ideias do poema anteriormente analisado - *Na rua Barão de Itapetininga.* Os dois aparecem em sequência em Lira Paulistana, possivelmente partilhando a mesma vertente política: os reflexos do Comunismo. No poema anterior, havia a referência à *princesa do império chinês,* já neste, ao dizer que há reflexos do *sol vermelho*, remete-nos à cor principal da bandeira da China e também à da bandeira comunista, vermelha.

Inicia-se com a presença desse sol no dia-a-dia das pessoas (no bonde) e na vida do próprio eu-lírico, despertando novas sensações e experiências. Em seguida, é observada a realidade sob as expectativas produzidas nas pessoas em se alcançar esse sol, sonhando construir *uma outra São Paulo.* Como anteriormente observado, essa estrofe mantém uma ligação direta com a última, devido à continuidade com o pronome relativo: São Paulo deixa de ser apenas uma cidade a ser construída pela multidão e passa a ser o sujeito da ação de reconduzir um "eu" que se encontra repartido, à procura de sua identidade.

10

Tua imagem se apaga em certos bairros,
Mas tua dor rasga nos ares,
Não me deixa dormir.

Ôh, Gilda, Oneida, Tarsila, me fechem a boca,
Tapem meus olhos e meus ouvidos,
Para que a glória do insofrido
Volte a cantar Minas Gerais!

A tua dor se dispersa nos ares,
Mas tua imagem suando ao dia inútil

Me impede até de chorar.

Eu vou-me embora, vou-me embora,
Fazer week-end em Santo Amaro,
Repartir em vãs alegrias
Meu desejo vão de esquecer!

Só isso levas, coração.
(ANDRADE, 1987, p.363)

Mário de Andrade, ao escrever a Henriqueta Lisboa, contando a respeito da criação dos poemas da *Lira Paulistana*, cita duas composições que sofreram a influência direta das cantigas do jogral Martim Codax. Um deles, já analisado, "Minha viola bonita / Bonita viola minha", em que procura desenvolver o processo paralelístico de uma maneira muito pessoal. Na outra composição, afirma praticamente traduzir, nos sete primeiros versos, as frases ou ao menos transpor as ideias das cantigas. Talvez, sem essa declaração do poeta, não fosse possível apontar, com convicção, a qual poema se refere.

Ao se pensar em uma releitura direta de Codax, poderíamos apontar poemas que, de alguma forma, assemelham-se muito às cantigas do jogral viguês como *Ruas do meu São Paulo*, que traz além da estrutura paralelística, uma referência ao local onde vivem. Entretanto, na carta, Mário de Andrade escreve:

> Martim Codax sugeriu dois poemas, um dos cantos maoris quase que traduzi nos sete primeiros versos do poema que principia "Tua imagem se apaga em certos bairros" pelo menos, si não traduzi as frases, transpus a ideia; engraçado: sai a sátira a São Paulo bem à-la-manière de Gregório de Matos, inesperadamente, sem a menor intenção preliminar de fazer isso" (ANDRADE, 1991, p.155).

A partir desta declaração, é possível perceber o quão subjetiva é a recepção que um artista faz da obra que lê. Um poema com versos irregulares, aparentemente sem uma referência direta às cantigas medievais, traz uma forte carga poética do escritor. Em julho de 1944, quando escreve a Drummond, comentando os poemas da *Lira Paulistana*, declara: "Uns me parecem mais fáceis de gostar, os metrificados, mas imagino sinto ao menos para mim, que os outros são mais intensos" (ANDRADE, 1988, p.206).

Mário de Andrade, ao dizer que buscou a ideia dos *cantos maoris*, certamente direcionou o seu olhar a dois pontos centrais das cantigas: a presença do ambiente e o sofrimento da protagonista. Como ele mesmo afirma, os seus versos atuam como uma forma de satirizar a cidade de São Paulo, mesmo sem ter a intenção inicial de tal fazer. Não há uma repetição de ideias, mas uma apropriação criativa delas. A figura mostrada é a de um eu-lírico sofredor em uma cidade que com ele compartilha essa dor, o sofrimento não é só do "eu", e ele deixa claro quando diz: "Mas *tua* dor rasga nos ares".

O processo de composição mescla dois tercetos, dois quartetos e um verso isolado, finalizando os demais, praticamente uma *finda**, seguindo a linguagem das produções medievais. Os tercetos assemelham-se à estrutura paralelística por trazerem pares que se repetem no início dos versos. Esses pares recriam o *leixa prem**, não repetem os versos completamente, mas o segundo verso da primeira estrofe aparece no primeiro da terceira, trazendo pequenas modificações:

1ª estrofe: *Tua imagem* se apaga em certos bairros (1)
Mas *tua dor* rasga *nos ares* (2)

3ª estrofe: A *tua dor* se dispersa *nos ares* (2)
Mas *tua imagem* suando ao dia inútil (1)

Nos versos marcados pelo número 2, as ideias são bem parecidas; apesar da modificação do verbo, pode-se dizer que ambos apresentam sentido semelhante, tanto *rasgar* quanto *dispersar* traduzem o sentido de evasão da dor. Em uma paralelística tradicional, geralmente essa troca de palavras sinonímica ocorreria no final do verso, como pode ser observada na cantiga de Codax:

Ondas do mar *de Vigo,*	Ondas do mar *levado,*
se vistes meu *amigo?*	se vistes meu *amado?*

Além da inversão das posições das palavras, Andrade também opta por inverter a ordem dos versos 1 e 2. O verso 1 também deixa marcas de repetição na terceira estrofe, recorrendo à expressão *tua imagem* sob a forma de *mozdobre**. O eu-lírico enfatiza a imagem e o sofrimento da cidade nos dois versos primeiros e conclui a estrofe mostrando a influência que ela exerce sobre ele: *"Não me deixa dormir", "Me impede de chorar".*

No primeiro quarteto, o "eu" pede ajuda a três amigas[110] para que possam auxiliá-lo a não perceber tanta tristeza, ele não quer ver nem ouvir a dor que exala em sua cidade. São Paulo, para ele, neste momento, traduz o sentimento de dor, calando a voz daquele que, não sabendo sofrer, se entrega à música. Refere-se a Minas Gerais, assim como Santo Amaro[111] nos versos seguintes, como uma forma de se afastar de sua dolorosa terra natal.

Na terceira estrofe, faz uma referência ao verso de Manuel Bandeira, "Vou-me embora para Pasárgada", entretanto, Mário deixa claro que sua intenção não é de deixar definitivamente sua cidade, pois pretende fazer "week-end" em Santo Amaro, ou seja, passar um fim-de-semana para tentar (e já declara que será em vão) esquecer suas tristezas. O poema finaliza-se com um verso aparentemente irônico a tudo que declarou: "Só isso levas, coração". Mesmo após tanto sofrer, satiriza a parcela de si levada pelo coração, como se dissesse: "Já não me importo com o que se foi, aprendi a viver com o *insofrido"*.

11

Num filme de B. de Mille
Eu vi pela quinta vez
A triste vida de Cristo,
Rei dos Reis.

Num mictório de São Paulo
Pouco depois li uma vez,
Sobre o desenho dum pênis,
Rei dos Reis.

Num automóvel de luxo,
Sessenta vezes por mês,
Bem barbeado, bom charuto,
Rei dos Reis...

Oh, vós todos, homens, homens,

[110] Gilda Rocha, Oneida Alvarenga e Tarsila do Amaral. Esses nomes não eram incomuns a Mário de Andrade, estando todas as três presentes na vida do poeta. Marcos Antonio Moraes, ao se referir a este verso do poema escreve:"O amargo poeta busca apoiar-se na amizade inconsútil de três mulheres de gerações diferentes que vivem próximas dele, na mesma cidade" (MORAES, 2007, p.202).

[111] Apesar de existir um bairro de São Paulo chamado Santo Amaro, possivelmente Mário de Andrade esteja se referindo à rua Santo Amaro, no bairro da Glória na cidade do Rio de Janeiro, onde morou por um período no final da década de 30.

Homens, o escravo sereis,
Se dentro em breve não fordes
Rei dos reis!
(ANDRADE, 1987, p.382)

Os poemas de *Lira Paulistana* trazem, sejam pelas técnicas, temática ou principalmente pela musicalidade, parte do que representou as cantigas na Idade Média. A música, para os trovadores, caracteriza-se como elemento essencial que dá vida aos versos produzidos. A canção é inerente ao trovador/jogral assim como o ritmo é o que conduz os versos de Mário de Andrade.

A gênese deste poema é curiosa e, pela intensidade emocional depositada por Mário de Andrade em sua criação, não poderia deixar de ser analisada. Foram duas cartas escritas ao amigo Carlos Drummond nos dias 22 e 23 de julho de 1944, em que o poeta conta o intenso processo criativo de "Num Filme de B. Mille" ou como ele mesmo prefere denominar "Rei dos Reis":

> Desde anteontem, umas três horas antes de escrever o "Rei dos Reis" que você deve estar recebendo, me voltou um estado poético, essa coisa enfim de quando a gente fica em "poesia" por dentro, de dentro pra fora e faz, vira poesia objetivada no papel, pouco importa se ruim ou boa (ANDRADE, 1988, p.208).

Este poema foi produzido após o "ímpeto criador" que o fez escrever, em um pouco mais de uma semana, os 16 poemas da *Lira.* A intensidade poética responsável pela criação retorna, mas muito mais dolorida, trazendo uma mistura de dor e obsessão. Não conseguia parar de reler seus versos, considerava-se "absolutamente fascinado", e, nos momentos da escrita, perdia a noção gramatical das frases, não sabendo reconhecer se as suas construções estavam corretas:

> É claro que não é nenhuma "beleza" estética ou ideológica que me fascinava, era, eu sinto, é fácil perceber isso, é principalmente uma questão de ritmo, de dinâmica fisiológica, o refrão implacável, com seus erres roendo, corroendo, afirmando (ANDRADE, 1988, p.209).

Influenciado por uma conferência a que assistia sobre o escritor norte-americano Walt Whitman, recordou-se de um poema cujo refrão consistia na repetição *Pioneers! O Pioneers!*

Em seguida, veio-lhe, à mente, a lembrança de um filme sobre a vida de Cristo, não tinha certeza sobre a autoria do filme, apenas uma leve desconfiança de que se tratava de Cecil B. Mille[112]. As ideias começavam a surgir e pareciam se encaixar em sua mente. Tomou nota de tudo em seu caderno e, como já havia acontecido em outros momentos, "a coisa explodiu".

Mesmo sem ter a pretensão, os versos surgiam metrificados, com rima e de forma corrente. Preferiu não fazer grandes correções no momento, respeitando a liberdade psicológica de seu "estado de poesia". Sentiu dificuldade em algumas estrofes e, a última, por exemplo, apresenta diferentes versões, as quais envia ao amigo para conhecer a opinião. A versão que foi publicada se difere demais.

Os versos são heptassílabos, alternando entre grave e agudo. O refrão se repete em todas as estrofes assim como ocorre no poema de Whitmam. As três primeiras trazem proximidade quanto à composição. Há a *capdenals**, "num", iniciando os primeiros versos e os segundos passam alguma ideia de quantidade:

Eu vi pela *quinta vez* (1ª estrofe)
Pouco depois li *uma vez* (2ª estrofe)
Sessenta vezes por mês (3ª estrofe)

As rimas aparecem nos 2ºs e 4ºs versos dos três quartetos, sendo perfeita apenas na última estrofe. As rimas e a regularidade métrica não demonstram uma preocupação do poeta em aplicar técnicas, mas a concretização de um ritmo que, segundo ele, conduziu todo o processo de criação. Outra sonoridade marcante percebida nos terceiros versos e no refrão é a aliteração, destacando principalmente a letra *r* e, em seguida, a letra *b* na terceira estrofe*:*

A t*r*iste vida de C*r*isto (1ªestrofe)
Sob*r*e o desenho dum pênis (2ª estrofe)
*B*em *b*a*rb*eado, *b*om cha*r*uto (3ª estrofe)
Si dent*r*o em b*r*eve não fo*r*des (4ª estrofe)
Refrão: *R*ei dos *R*eis

Ao surgir a ideia de utilizar o nome do filme sobre a vida de Cristo no poema, Mário de Andrade recordou-se de uma "anedota verdadeira do mictório" (1988, p.210), com o

[112] O filme realmente pertencia a Cecil B. Mille e se chamava *The King of Kings* (O Rei dos Reis). Quanto à conferência, foi realizada pelo professor de literatura norte-americana na Universidade Federal do Rio de Janeiro, Morton Dauwen Zabel. O poema de Walt Whitman recebe o título utilizado no refrão *Pioneers! O Pioneers!*

intuito de criar um contraste entre as estrofes. Não apenas neste poema, como praticamente em toda a *Lira*, a oposição é um recurso bastante utilizado. A passagem da primeira estrofe para a segunda é brusca, termina-se falando da vida de Cristo, recorrendo ao refrão pertinente ao elemento caracterizado (Cristo = Rei do Reis) e inicia-se em um cenário destacado pelo *mictório*. Enquanto, no terceiro verso da primeira estrofe, a palavra final é *Cristo*, no mesmo verso da terceira estrofe, a palavra final é *pênis*[113].Em seguida, ao recorrer ao refrão *Rei dos Reis*, a conotação já passa a ser outra, adquirindo um sentido erótico e irônico.

A terceira estrofe traz a caracterização de uma figura muito presente nos versos de Mário de Andrade, o burguês ou, recorrendo às próprias palavras do poeta, "o plutocrata, rei dos reis atual" (1988, p.211). É possível, inclusive, compreender a relação entre a aliteração com a letra *b* que ocorre no terceiro verso e a imagem do *b*urguês "*b*em *b*arbeado, *b*om charuto", assumindo a função de "Rei dos Reis". Esse refrão, diferente dos dois anteriores, finaliza-se com reticências, aparentemente deixando uma possibilidade de reflexão.

O último quarteto, para ele, foi o mais difícil de escrever, a gramática fugia-lhe da mente e não conseguia discernir o que escrevia. Precisou sair e, pelas ruas "A cabeça doeu tão agudo por dentro e ficou doendo o tempo todo"(ANDRADE, 1988, p.209). Na carta, aparecem diferentes versões para esta estrofe, mas nenhuma condiz exatamente com a versão publicada:

1ª versão: Oh vós todos, homens, homens,
Homens, *escravos* sereis,
Se não fordes todos juntos
Rei dos Reis.

2ª versão: Oh vós todos, homens, homens
O Escravo sempre sereis
Se hoje ou amanhã não fordes
Rei dos Reis.

3ª versão: Oh vós todos, homens, homens,

[113] Mário de Andrade conta a Drummond que na 1ª versão escrita para este verso, utilizou a palavra "caralho", "Sabia que era insustentável desde que o escrevi. Mas escrevi para evitar, no fazer, qualquer quebra de espontaneidade. Nem tanto por causa da espontaneidade, que não tenho menor gosto ou respeito pela espontaneidade "espontânea", mas porque o pensamento crítico mata sempre o estado de poesia, Deixo sempre, em casos assim, pra corrigir depois" (ANDRADE, 1988, p.211). Esta declaração exemplifica o processo criativo de Mário de Andrade como fruto de um trabalho de arte e não como reflexo de uma simples inspiração, conforme foi falado na página 110, seguindo as ideias de Melo Neto (1952).

Homens, não mais espereis!
Sede, não escravos (não o Escravo) mas
Rei dos Reis.

Em nota, aparece uma 4ª versão escrita por Mário de Andrade no caderninho de manuscritos, em 21 de julho de 1944. Nesta versão, são escritas todas as estrofes. Somente a terceira permanece idêntica à publicada, as demais sofrem alguma alteração:

	Versão publicada
1ª estrofe: A *[inútil]* vida de Cristo	A *triste* vida de Cristo
2ª estrofe: *Li pela primeira* vez	*Pouco depois li uma* vez
Escrito sobre *um caralho*	Sobre *o desenho dum pênis*
[Sobre o desenho dum sexo]	
4ª estrofe: Oh vós todos, homens, homens,	Oh, vós todos, homens, homens,
Homens, *homens, que fazeis?*	Homens, *o escravo sereis,*
(Porque não) seremos juntos	*Si dentro em breve não fordes*
Um dia	Rei dos reis!
Rei dos Reis	

As principais diferenças entre as versões dizem respeito à adequação da linguagem e organização das ideias. A última estrofe, cuja composição foi mais difícil de se realizar, segundo Mário de Andrade, mantém em todas as versões o primeiro verso inalterado. Para ele, a repetição da palavra *homens* apresenta uma "ternaridade transbordante"[114] e que não deveria ser alterada. Outra diferença observada diz respeito à pontuação e à escrita do refrão, e que, na versão publicada, recebe um ponto de exclamação, e o segundo *reis* aparece com letra minúscula, apresentado como um substantivo comum e opondo-se aos demais.

O processo criativo possibilita a reflexão em relação às produções medievais. Mário de Andrade produz diferentes versões para alcançar a versão definitiva para os seus versos, também podemos encontrar diferenças de escrita entre a mesma cantiga nos textos medievais. Entretanto, o que aparenta ser uma semelhança configura-se a principal diferença entre as produções poéticas da Idade Média e Modernidade.

No período medieval, as diferenças que surgiam de uma cantiga para outra não eram resultado de um texto "em construção", ou seja, não representam as etapas de um mesmo

[114] Ternaridade, possivelmente, é um substantivo derivado do adjetivo *ternário*, que na linguagem musical diz respeito ao compasso dividido em três tempos iguais, por isso repete-se três vezes a palavra *homens.*

produto artístico, mas cada versão que a cantiga assumia, ao ser incorporada pela *performance* do artista, tornavam-se todas válidas e concluídas. Por se tratar de uma tradição oral, a transmissão destes textos, em razão da movência, possibilitava alterações em seu formato, criando-se, desta forma, um novo texto que, ao ser concretizado nas apresentações, tinha a sua totalidade refeita. Enfim, eram criadas versões independentes e completas, não podendo estabelecer uma comparação a fim de se buscar o "melhor texto", ou a versão definitiva.

A produção artística na modernidade, ao contrário, assume outra postura em relação ao processo criativo. O principal intuito em se criar diferentes versões para o texto é alcançar o melhor formato para ele. Neste sentido, Mário de Andrade vai ao encontro desta perspectiva moderna; sua criação assume momentos distintos, objetivando chegar a um único texto, finalizado para a publicação.

Talvez por ter vivido um processo criativo tão doloroso, Mário acredita que a escrita de *Lira* não seja um simples "estado de poesia" (1988, p.212), pois, neste caso, a criação mesmo angustiante consegue ser libertadora. Os versos de *Lira Paulistana* surgem intensamente e despertam muita dor no poeta, por isso a constância do termo insofrido, ou seja, aquele que não sabe sofrer e se desfaz em uma musicalidade por ele definida como uma "crise de obsessão rítmica" (1988, p.212). As etapas criativas de Mário de Andrade conjugam tanto um esforço poético por se atingir um produto pertinente ao valor estético pretendido, como também uma libertação do próprio poeta, em relação às suas emoções, constituindo momentos em que a musicalidade se faz continuamente atuante.

Conclusão

O espaço medieval, assim como foi afirmado pela maioria dos filólogos, é um campo em que ainda há muito para ser explorado. São inúmeras as dificuldades para o aprofundamento em um período tão distante, seja pela temporalidade, seja pelos poucos testemunhos preservados. Todavia, tais obstáculos têm sido superados pelas crescentes pesquisas históricas envolvendo a Idade Média.

Por se tratar de um período tão complexo, uma investigação que priorize somente uma área de estudo torna os resultados falhos e imprecisos. A conjunção de audácias tomadas por interesses distintos é o caminho para alcançar um esclarecimento satisfatório na busca de respostas para as lacunas deixadas nesse momento histórico. O filólogo não deve ser um crítico fechado em seu espaço, mas um estudioso atento às demais correntes de pesquisa capazes de fornecer elementos essenciais para o prosseguimento de seu trabalho.

Foram realizados estudos detalhados sobre um trovador específico e, nesse cenário, destaca-se a poética de Martim Codax. A série de cantigas deste jogral foi uma das que mais trouxe edições individuais, já que praticamente é a única a apresentar um material satisfatório para a investigação do repertório musical. Considerando a dificuldade em se investigar os textos poéticos medievais, é possível concluir que o estudo musical requer ainda mais dedicação por parte do investigador, pois em relação ao campo filológico, o número de musicólogos dedicados a essa área é ainda muito menor.

O direcionamento dado por Ferreira na busca de se alcançar uma justificativa plausível à ausência da notação da cantiga VI, relacionando aos preceitos da retórica são bem coerentes e aplicáveis ao universo literário do período. Paul Zumthor também reconhece a influência, principalmente da retórica, na mentalidade medieva. O quebra cabeças vai sendo solucionado aos poucos através de uma investigação minuciosa capaz de relacionar diferentes linhas de compreensão.

O trovadorismo galego-português ampliou significativamente o seu espaço a partir do século XX, mais precisamente após a descoberta do Pergaminho de Vindel em 1914. As cantigas codacianas puderam contemplar pontos de vistas diversos, expandindo a sua fortuna crítica, envolvendo tanto o texto quanto a música. Contudo, ainda há muito que se pensar sobre a prática editorial envolvendo as produções medievais. Priorizar o texto escrito, numa realidade em que a tradição oral é sobreposta, é impedir que novas constatações sejam feitas, talvez, ainda mais condizentes com o contexto da Idade Média.

As edições, até então realizadas, contribuíram muito para o desenvolvimento do trabalho filológico no campo das produções medievais e conseguiram atender às expectativas da crítica textual predominante em praticamente todo o século XX. Todavia, não há como desconsiderar a condição movente das cantigas, tornando a produção desse período o resultado de várias vozes que, a cada *performance,* apropriam-se do texto, possibilitando a transmissão e a recriação. Estando a memória responsável por reconstituir essa oralidade, não é possível alcançar fidedignamente aquilo que foi composto inicialmente e, considerando que a necessidade de reconhecimento autoral não era uma característica do período, desconfigura-se a necessidade de reconstituição do texto original, almejada pela metodologia lachmannista.

Outra observação a essa prática editorial refere-se à busca pelo "melhor manuscrito", o *codex optimus,* aquele que será a base da análise por trazer dados mais sólidos pela antiguidade presumida. Reconhecendo o paradigma das variantes de Cerquiglini, não há como desmerecer um ou outro manuscrito, pois todos pertencem a um trabalho de transmissão e recuperação que envolve os textos medievais. Como observado no trabalho, o copista na Idade Média assumia, muitas vezes, o posicionamento de compositor, realizando intervenções que julgassem pertinentes à melhoria do texto, atitude que não era discriminada no período, sendo o copista um leitor legítimo do que copia.

Em 1979, Picchio sugere para a modernização no campo de estudos medievais a conciliação entre fortuna poética e musical, e, anos mais tarde, é publicado o livro de Ferreira, *O Som de Martin Codax,* trazendo um avanço significativo para o aprofundamento das cantigas codacianas. Atualmente, trinta anos após a declaração de Picchio, permanece a necessidade de modernização e atualização da pesquisa poético-musical desse período.

Não significa que nada tenha sido feito, pelo contrário, houve um avanço imensurável em relação a uma prática editorial nascida no século XIX e que muito se desenvolveu no século XX. Entretanto, seria pertinente à evolução desta prática editorial promover uma edição que, conciliando a pesquisa histórica e a produção poético-musical, valorizasse a produção das cronovariantes na construção de uma poética determinada pela movência, reconhecendo a tradição oral como elemento chave das produções medievais.

O passado, enfim, é retomado no século XX, não apenas por críticos como também por poetas. Por via dos olhares sensíveis de poetas como Eliot e Ezra Pound, a tradição passa a ser vista na modernidade como uma "coisa viva", segundo as palavras de Augusto de Campos (1978, p.7), algo que precisa ser resgatado por ter muito a dizer à atualidade.

Até o século XX, a Idade Média ainda era apresentada de forma muito obscura às pessoas, pouco se conhecia sobre essa poética que trazia vários pontos em comum com nossa

produção artística. A releitura dos textos medievais surge, portanto, como uma necessidade de redescoberta, inicialmente firmada pelas traduções de Pound, para, em seguida, despertar uma recuperação criativa. Ocorre uma mudança de percepção sobre a forma de se contemplar o passado, reconhecendo técnicas e valores que não se perderam com o tempo, sendo significativos à modernidade.

Pode-se dizer que as leituras criativas feitas no século XX atenderam a essa exigência moderna, não buscando a representação da realidade, mas a sua renovação. O diálogo entre culturas de períodos distintos atualizou o processo compreensivo da leitura. A contribuição de poetas brasileiros e portugueses para o desenvolvimento do movimento galego do Neotrovadorismo ajudou a fortalecer e ampliar a utilização de técnicas e temáticas das cantigas galego-portuguesas. O passado medieval é visto pelo poeta moderno como um instrumento de renovação estética, possibilitando recuperar recursos até então esquecidos.

Mário de Andrade e Manuel Bandeira foram poetas que sempre buscaram valorizar a importância da musicalidade na construção do poema e, por isso, souberam tão bem resgatar, nas suas cantigas, algo que os trovadores, mesmo em um tempo distante, brilhantemente construíram: a conciliação entre música e poesia. As técnicas utilizadas pelos trovadores como o paralelismo, o uso do refrão, do *dobre**, do *leixa-prem**, etc, muito distantes estão das rigorosas técnicas parnasianas, tão desprezadas pelos modernistas. Não constitui um absurdo tal retorno em pleno florescer modernista, ao contrário, demonstra um amadurecimento, por parte dos poetas, em perceber que o resgate da tradição não despersonaliza a língua e cultura brasileiras, mas as renova diante de valores e técnicas possíveis de serem reatualizadas.

Em *Lira Paulistana*, o diálogo intertextual expande os limites temporais, Mário de Andrade conjuga a temática urbana, desenvolvida por Baudelaire no século XIX, com o cantar rapsódico típico do medievalismo galego-português. São poemas que, ora trazem o envolvente ritmo das paralelísticas, ora simplesmente traduzem uma dolorosa musicalidade em um intenso desabafar do poeta político e maduro, consciente da função sócio-musical da poesia. O poeta entrega-se à música dos versos, possibilitando a renovação do passado e a configuração de seu presente.

A partir de 1950, com as traduções dos irmãos Campos, os poetas passam a ter um contato mais direto com os ensaios de Pound, trazendo tanto fundamentos para a poesia concreta como uma nova forma de conceber a tradição, diferente da utilizada pela geração de 45. A consciência receptora é outra, mas as recriações continuam comprovando a polissemia de um texto que pode ser relido de diferentes maneiras, assumindo conotações variadas.

Duda Machado direciona o seu olhar a uma reflexão do significado do fazer poético, percebendo nas *ondas de Vigo* uma visão de poesia não valorizada em seu tempo, onde o mar *"é deserto"*. Adília Lopes, por outro lado, prende-se a um aspecto marcante de sua poesia, a figura feminina. Possibilita à mulher presente nas cantigas de amigo assumir a postura dominante nos versos, sendo aquela que direciona as ações, através de um erotismo, não apenas próprio de sua poesia, mas marcante no gênero amigo, captado por sua sensibilidade poética e conhecimento histórico.

A série das sete cantigas de Codax, quando observada atentamente na contemporaneidade, pode ser configurada com uma riqueza de conquistas inestimáveis não apenas na recepção crítica e criativa como também trazendo um repertório discográfico. Além da dedicação dos filólogos pelo conteúdo poético, dos musicólogos pelo estudo das notações musicais e da criatividade dos poetas em recepcionarem tais produções, merece destaque o trabalho desenvolvido por músicos que não apenas emprestaram a voz à gravação das cantigas como também apresentaram diferentes performances em sua interpretação musical.

São vários os trabalhos nesse campo, alguns disponibilizados, com a respectiva referência, no site da *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*, que traz uma página exclusiva a Martim Codax. Em 1986, juntamente com a edição de *"O Som de Martim Codax"*, Manuel Pedro Ferreira traz as seis cantigas do jogral viguês na voz de Helena Afonso e José Peixoto; já em 1997, o Coral de Música Antiga da Universidade Federal Fluminense, sob a produção do Núcleo de Estudos Galegos da Universidade, grava o CD *Canticos de amor e louvor* em que aparecem as seis cantigas.

Atualmente, pode ser destacado o projeto musical do músico galego Carlos Nuñez que, juntamente com o professor e músico brasileiro José Miguel Wisnik, trouxe uma nova perspectiva às cantigas. O principal intuito de ambos era organizar a gravação das cantigas de Martim Codax, adaptando-as em uma melodia que as deixassem mais claras e compreensíveis, sem desrespeitar a notação musical. Desta forma, amplia-se a possibilidade de apreciação das cantigas medievais e de aproximação entre as línguas galegas e brasileiras. Segundo José Miguel Wisnik, há um projeto futuro de divulgação que almeja um desdobramento das cantigas nas vozes de importantes nomes da música popular brasileira. A gravação atual, que conta com as vozes de alguns músicos, dentre eles José Miguel e Carlos Nuñez, ainda é de circulação restrita.

Após a descoberta do Pergaminho de Vindel, devido à fortuna poético-musical, ampliou-se a investigação sobre elas, possibilitando o aumento das edições críticas e, consequentemente, favorecendo a diversidade de posicionamentos críticos de recepção

criativa. Os versos codaciannos assumem tal amplitude, pois permite que ultrapassemos os limites do texto escrito para alcançarmos aquilo que realmente caracterizava a produção da Idade Média: a *performance* musical. Conhecer as notações destas seis cantigas possibilita-nos prestigiar, no limiar do século XXI, um pouco do que representou a tradição, prioritariamente oral, da Idade Média. Tais cantigas adquiriram dimensões significativas entre os modernistas e pós-modernista, cada um descobrindo naqueles versos uma forma de manter viva uma manifestação poético-musical que se historiciza a cada recepção.

Referências

ANDRADE, Mário. *71 Cartas de Mário de Andrade.* Rio de Janeiro: Liv. São José, 19-?, p.83 a 93.

___. *Aspectos da literatura brasileira*. 5ª ed. São Paulo: Martins, 1974.

___. *Cartas a Manuel Bandeira.* Rio de Janeiro: Simões, 1958.

___. *Cartas de Mário de Andrade a Álvaro Lins.* Rio de Janeiro: J. Olympio, 1983.

___. *Fichário Analítico*. Fundo: Mário de Andrade – Arquivo IEB. Série: Fichário Analítico – MA – MMA - 48

___. *Lição do amigo:* cartas de Mário de Andrade a Carlos Drummond de Andrade. 2ª ed. rev. Rio de Janeiro: Record, 1988.

___. *Manuscritos*. Fundo: Mário de Andrade – Arquivo IEB. Série: Manuscritos – MA – MMA – 59 Lira Paulistana.

___. *O baile das quatro artes.* 3.ed. São Paulo: Martins; Brasília: INL, 1976.

____. O empalhador de passarinhos. São Paulo: Martins, 1972.

___. *Poesias Completas.* Edição Crítica de Diléa Zanotto Manfio. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Edusp, 1987.

___. *Querida Henriqueta: cartas de Mário de Andrade a Henriqueta Lisboa.* Rio de Janeiro: J.Olímpio, 1991.

ARRIGUCI Jr., Davi. *Humildade, paixão e morte: a poesia de Manuel Bandeira.* 2. ed. São Paulo: Companhia das letras, 2003.

AZEVEDO FILHO, Leodegério A. de. *As Cantigas de Pero Meogo.* 3ª ed. rev. Santiago de Compostela: Laiovento, 1995.

___. *Uma Visão Brasileira da Literatura Portuguesa*. Coimbra: Livraria Almedina, 1973.

BAKHTIN, Mikhail. Os Estudos Literários Hoje. In: *Estética da Criação Verbal.* São Paulo: Martins Fontes, 1992, p.361 a 368.

BANDEIRA, Manuel. *Estrela da vida inteira.* Rio de Janeiro: J. Olímpio, 1970.

___. *Poesia completa e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1996.

___. *Seleta em prosa e verso.*4. ed. Rio de Janeiro: J. Olímpio, 1986.

BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire um lírico no auge do capitalismo.* 1.ed. São Paulo: Brasiliense, 1989.

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES. Cantigas de Martin Codax. In: *Cancioneiro da Biblioteca Nacional.* Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2003. Disponível em: <http://www.cervantesvirtual.com/>. Acesso em 15 out. 2009.

___. ___. In: *Cancioneiro da Vaticana.* Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2003. Disponível em: <http://www.cervantesvirtual.com/>. Acesso em 15 out. 2009.

BOSI, Alfredo. *História Concisa da Literatura Brasileira.* São Paulo: Cultrix, 2006.

___. *Literatura e resistência*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

___. *Literatura e Sociedade,* São Paulo: USP / FFLCH / DTLLC, nº 7, 2003/2004, p.296 – 301.

BRAGA, Teophilo. *Cancioneiro Portuguez da Vaticana*. Ed. crít. rest. Sobre o texto diplomático de Halle, acomp. De gloss. e introd. Lisboa: Imprensa Nacional, 1878.

BRANDÃO, Fiama Hasse Pais. *O texto de Joao Zorro.* Porto: Inova, 1974.

CAMÕES, Luís Vaz de. *Lírica.* 2ª ed. São Paulo: Cultrix, 1963.

CAMPOS, Augusto. *Mais provençais.* São Paulo: Companhia das letras, 1987.

___. *Verso, reverso, controverso.* São Paulo: Perspectiva, 1978.

CAMPOS, Haroldo. *A arte no horizonte do provável.* São Paulo: Perspectiva, 1977.

Cancioneiro da Biblioteca Nacional: antigo Colocci-Brancuti; leitura, comentários e glossário por Elza Paxeco Machado e José Pedro Machado. Vol. I. Lisboa: Revista de Portugal, 1949.

___. ____. Vol. V. Lisboa: Revista de Portugal, 1956.

CANDIDO, Antonio. Mário de Andrade. In: *Revista do arquivo Municipal*. São Paulo: DPH. 1990, p.73.

___. CASTELLO, José Aderaldo. *Presença da Literatura brasileira* – Modernismo – História e Crítica. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2005.

CERQUIGLINI, Bernard. *Éloge de la variante*. Paris: Seuil, 1989.

CHAILLEY, Jacques. *Histoire musicale du Moyen Age. Paris, 1984.*

CORREIA, Natália. *Cantares dos trovadores Galego-Portugueses*. Lisboa: Editorial Estampa 1978.

COHEN, Philip; JACKSON, David H. Notes on Emerging Paradigms in Editorial Theory. In: COHEN, Philip (Ed.). *Devils and Angels:* textual editing and literary theory. Charlottesville and London: University Press of Virginia, 1991.

CUNHA, Celso Ferreira da. *Cancioneiro dos trovadores do mar. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1999.*

____. *O cancioneiro de Martin Codax.* Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1956.

____. *Sob a pele das palavras.* Cilene da Cunha Pereira, organização, introdução e notas. – Rio de Janeiro: Nova Fronteira: Academia Brasileira de Letras, 2004.

CURTIUS, Ernest Robert. *Literatura Européia e Idade Média Latina*. Brasília: MEC – INL, 1979.

DAUNT, Ricardo. *T. S. Eliot e Fernando Pessoa: Diálogos de New Haven.* São Paulo: Landy, 2004.

DIAS, Gonçalves. *Poesia e Prosa Completas.* Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 1998.

DIOGO, Américo A. Lindeza. *Lírica Galego-Portuguesa.* Braga: Ângelus Novus, 1998.

DUBY, Georges. *Sociedades Medievais.* Lisboa: Terramar, 1971.

___. PERROT, Michelle. Escrever a história das mulheres. In:DUBY, Georges. *História das mulheres no Ocidente* – A Idade Média. Porto: Afrontamento, 1990.

ELIOT, T. S. *Ensaios de Doutrina Crítica*. 2ª ed. Lisboa: Guimarães Editores, 1997.

FERREIRA, Manuel Pedro. *Cantus Coronatus, 7 cantigas d'El Rei Dom Dinis*. Lisboa: Reichenberger, 2005.

___. *O Som de Martin Codax*. Lisboa: Unisys – Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1986.

FRANCO, Marcia Arruda. *Sá de Miranda um poeta do Século XX*. Braga: Angelus Novus, 2001.

GOLDSTEIN, Norma Seltzer (org). *Traços marcantes no percurso poético de Manuel Bandeira.* São Paulo: Associação editorial Humanitas, 2005.

GONÇALVES, Elsa. Nota introdutória a Martim Codax. In: CUNHA, Celso. *Cancioneiros dos trovadores do Mar.* Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1999, p.299-310.

GONÇALVES, Elsa; RAMOS, Ana Maria. *A Lírica Galego-Portuguesa.* 4.ed. Lisboa: Editorial Comunicação, 1992.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Corpo e Forma.* Rio de Janeiro: EdUERJ, 1998.

___. Floema – *Caderno de teoria e história literária* – especial. Ano I, n. 1^{A}, out. 2005. Vitória da Conquista: edições Uesb, 2005. Especial.

___. Sobre os interesses cognitivos, terminologia básica e métodos de uma ciência da literatura fundada na teoria da ação. In: COSTA LIMA, Luiz, seleção, tradução e introdução. *A literatura e o leitor*. Rio de Janeiro: Paz e terra, 1979.

ISER,Wolfgang. *O ato da leitura.* São Paulo: Ed. 34, 1996.

JAKOBSON, Roman. "Carta a Haroldo de Campos sobre a textura poética de Martim Codax". In: *Lingüística. Poética.Cinema.* São Paulo: Perspectiva, 2004.

JAUSS, Hans Robert. *A história da literatura como provocação à teoria literária.* São Paulo: Ática, 1994.

___. *Toward an aesthetic of reception*. 4ed. Minneapolis: University of Minnesota, 1989.

LAFETÁ, João Luiz. *1930: A Crítica e o Modernismo.* 2. Ed. São Paulo: 34, 2000.

____. *Figuração da Intimidade:* Imagens na Poesia de Mário de Andrade. São Paulo: Martins Fontes, 1986.

LAGARES, X. C. Elementos para uma nova antologia da poesia profana medieval galego-portuguesa. In: *A Filologia de ontem, de hoje e de amanhã*. São Paulo: USP/CiFEFiL, 2005, p 63-71.

LAPA, Manuel Rodrigues. *Lições de Literatura Portuguesa. Época Medieval.* Coimbra: Coimbra editora, 1981.

LIMA, Luiz Costa. *A literatura e o leitor*. Rio de Janeiro; Paz e terra, 1979.

____.*Lira e Antilira.*2ª ed. rev. Rio de Janeiro: Topbooks, 1995.

____. *Mímesis e modernidade: forma das sombras*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1980.

LINS, Álvaro. Poesia de 1940. In *Jornal de Crítica.* 1ª série. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1941.

LOPES, Adília. *Obra.* Lisboa: Mariposa Azual, 2000.

LOPES, Graça Videira. *A sátira nos cancioneiros medievais galego-portugueses.* Lisboa: Estampa, 1994.

LOPEZ, Telê Ancona. A Biblioteca de Mário de Andrade: Seara e Celeiro da criação. In: ZULAR, Roberto (org). *Criação em processo: ensaios de crítica genética.* São Paulo: Iluminuras, 2002, p.45-72.

___. *Mariodeandradiando.* São Paulo: Hucitec, 1996.

___. Memória e Manuscrito. In. *Revista do Instituto dos Estudos Brasileiros*, nº36. São Paulo, 1994, p.283 – 290.

___. *(org.) Verso e Reverso.* São Paulo: T. A. Queiroz, 1987.

LORCA, Frederico Garcia. *Frederico Garcia Lorca, Primeras Canciones. Seis Poemas Galegos. Poemas Sueltos. Canciones Populares.* Madrid: Alianza Editorial, 1981.

MACEDO, Helder; RECKERT, Stephen. *Do Cancioneiro de Amigo.* 3ª ed. rev. e aum. Lisboa: Assírio & Alvim, 1996.

MACHADO, Duda. *Margem de uma onda.* São Paulo: Ed. 34,1997.

MAJOR NETO, José Emílio. *A Lira Paulistana de Mário de Andrade: a insuficiência fatal do Outro.* São Paulo, 2007. 275f. Tese (Doutorado em Literatura Brasileira) - Universidade de São Paulo.

MALEVAL, Maria do Amparo Tavares. *Poesia Medieval no Brasil.* Rio de Janeiro: Ágora da Ilha, 2002.

___. Saudosismo e neotrovadorismo (Afonso Lopes Vieira, Guilherme de Almeida e Álvaro Cunqueiro). In: Sexto Congresso da Associação Internacional de Lusitanistas, 1999, Rio de Janeiro/Niterói. Resumos do Sexto Congresso da Associação Internacional de Lusitanistas. Rio de Janeiro, 1999.

MATOS, Cláudia Neiva de ; MEDEIROS, Fernanda Teixeira de; TRAVASSOS, Elizabeth (organizadoras) *Ao encontro da palavra cantada – poesia música e voz.* Rio de Janeiro: 7 letras, 2001.

MCLAVERTY, James. Issues of Identity and Utterance: An Intentionalist Response to Textual Instability. In: COHEN, Philip (Ed.). *Devils and Angels:* textual editing and literary theory. Charlottesville and London: University Press of Virginia, 1991.

MELO NETO, João Cabral de. *Poesia e composição*: a inspiração e o trabalho de arte. 1ª ed. - 1956. Coimbra: Angelus Novus, 2003.

MOISÉS, Massaud. *Dicionário de termos literários.* 2.ed. São Paulo: Cultriz, 1978, p.386.

MORAES, Marcos Antonio. Mário, Bandeira, Drummond: epistolografia e vida literária. In:*Calendário de Cultura e Extensão,* São Paulo: Universidade de São Paulo, out. 2002.

____.Mário de Andrade entre a erudição e o conhecimento. In: ROCHA, João Cezar de Castro (Org.). *Nenhum Brasil existe – Pequena Enciclopédia.* Rio de Janeiro: UniverCidade, 2003, p.627 a 643.

____.Mário de Andrade: epistolografia e processos de criação. *Manuscrítica – Revista de crítica genética,* Espírito do Santo: [s.n], 2006, nº14, p. 65 a 70.

___. *Orgulho de jamais aconselhar: a epistolografia de Mário de Andrade.* São Paulo: Edusp, 2007.

MUKAROVSKY, Jan. *Escritos sobre a Estética e Semiótica da Arte.* Lisboa: Estampa, 1981.

NUNES, José Joaquim. *Cantigas de Amigo dos Trovadores Galego-Portugueses*. Lisboa: Centro do Livro Brasileiro, 1972.

____. *Cantigas do Mar de Vigo, Presumido Jogral do Século XIII*. Separata da Revista Lusitana, XXIX. Porto, 1931.

OLIVEIRA, António Resende de. *Depois do Espectáculo Trovadoresco.* Lisboa: Colibri, 1994.

____. *O trovador galego-português e o seu mundo.* Lisboa: Editorial notícias, 2001.

PAIVA, José Rodrigues de. *Cantigas de Amigo e Amor*. Recife: Edições Encontro/Gabinete Português de Leitura, 1988.

PERUGI, Maurizio; SPAGGIARI, Barbara. *Fundamentos da Crítica Textual*. Rio de Janeiro: Lucerna, 2004.

PESSOA, Fernando. *Obra Poética.* Rio de Janeiro:Nova Aguilar AS, 1986.

PICCHIO, Luciana Stegagno. *A Lição do Texto. Filologia e Literatura. I. Idade Média.* Lisboa: Edições 70, 1979.

POUND, E. *ABC da Literatura.* Trad. de Augusto Campos e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1970.

____. *A Arte da Poesia: ensaios escolhido.* Trad. de Heloysa de Lima Dantas e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1976.

____. *Essayos Literarios.* Caracas: Monte Ávila, 1989.

ROSENBAUM, Yudith, *Manuel Bandeira: uma poesia da ausência.*São Paulo; Rio de Janeiro: Imago, 1993.

ROSENFELD, Anatol. Mário e o Cabotinismo. In: *Texto / Contexto I.* São Paulo: Perspectiva, 1969.

SANTOS, Idelette Muzart Fonseca dos. Uma poética em permanente reconstrução. In: FERREIRA, Jerusa Pires (Org.). *Colóquio Paul Zumthor*. São Paulo: Educ, 1999.

SILVA, Sofia de Sousa. *Adília em Vigo*. Inimigo Rumor n°16. Rio de Janeiro/ São Paulo: 7 letras/ Cosac Naify, 1º semestre de 2004, p.162-172.

SILVEIRA, Jorge Fernandes. *Lápide & Versão:* o texto epigráfico de Fiama Hasse Pais Brandão. Rio de Janeiro: Bruxedo, 2006.

SHILLINGSBURG, Peter. The Autonomous Author, the Sociology of Texts, and The Polemics of Textual Criticism. In: COHEN, Philip (Ed.). *Devils and Angels:* textual editing and literary theory. Charlottesville and London: University Press of Virginia, 1991.

SIMÕES, João Gaspar. *Cartas de Fernando Pessoa a João Gaspar Simões.* Lisboa: Europa-América, 1957.

SPINA, Segismundo. *A lírica Trovadoresca.* 2ª ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1991.

TAVANI, Giuseppe. *A poesia lírica galego-portuguesa*. Lisboa: Editorial Comunicação, 1990.

____. *Ensaios Portugueses*. Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1988.

____. Poesia del ducento nella Península Ibérica. Roma: Edizione dell' Ateneo, 1969.

VIEIRA, Yara Frateschi. *Poesia Medieval: Literatura Portuguesa*. São Paulo: Global, 1987.

TRAVASSOS, Elizabeth. *O Mandarins Milagrosos:* arte e etnografia em Mário de Andrade e Béla Bartók. Rio de Janeiro: Funarte; Jorge Zahar Editor, 1997.

ZILBERMAN, Regina. *Estética da recepção e História da Literatura.* São Paulo: Ática, 1989.

ZUMTHOR, Paul. *A Letra e a Voz*; tradução de Amálio Pinheiro e Jerusa Pires Ferreira. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

___ *Escritura e nomadismo*: *entrevista e ensaios;* tradução de Jerusa Pires Ferreira e Sônia Queiroz. Cotia: Ateliê Editorial, 2005.

___. *Essai de Poétique Médiévale*. Paris: Éditions Du Seuil, 1972.

___. Intertextualité et Mouvance. In: *Intertextualités Médievales.* Paris: Larousse, 1981.

___ *Performance Recepção e Leitura;* tradução de Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

Glossário

Capdenal – Repetição de uma palavra ou grupo de palavras no início do mesmo verso de estrofes sucessivas.

Dobre – Repetição vocabular simétrica, podendo a palavra repetida estar no início, no interior ou no final do verso. A disposição escolhida para a primeira estrofe tem de ser a mesma em todas as estrofes ou, embora a repetição tenha que ocorrer em todas as estrofes, a palavra repetida pode se diferente de estrofe para estrofe.

Finda – Unidade métrica que permite o fechamento da cantiga, ou seja, a sua finalização.

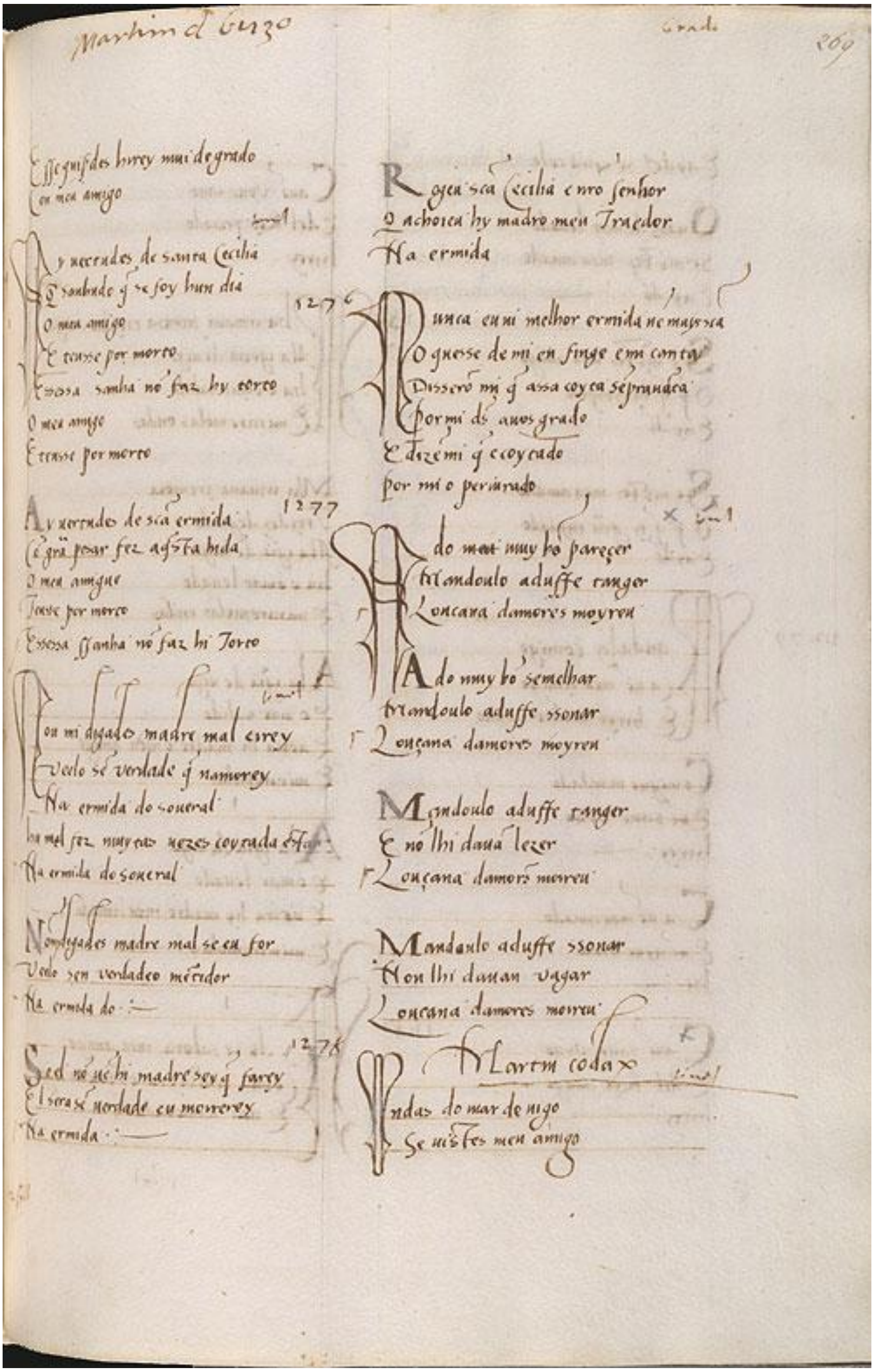
Leixa-prem – Técnica poética em que o 2º verso da primeira estrofe se repete no 1º verso da terceira, assim como o 2º verso da segunda estrofe se repete no 1º verso da quarta.

Mozdobre – A definição é feita a partir do dobre, porém a única distinção consiste na alteração da posição da palavra repetida, que pode aparece tanto no início, no interior ou no fim do verso.

ANEXOS

ANEXO A

Lição fac-similada das cantigas de Martim Codax no Cancioneiro da Biblioteca Nacional



Martim de Ginzo

269

E sse qui sedes hir ey mui de grado
Con meu amigo

Ay uertudes de santa Cecilia
Q sabado q se foy bun dia 1276
O meu amigo
E tenisse por morto
E ssa sanha no faz hy torto
O meu amigo
E tenisse por morto

Ay uertudes de sca ermida 1277
Ce grã pesar fez a esta bida
O meu amigue
Tenisse por morto
E ssa sanha no faz hi torto

Non mi digades madre mal eirey
Veelo se uerdade q namorey
Na ermida do soueral
Ca mal fez muytas uezes coytada estar
Na ermida do soueral

Non digades madre mal se eu for
Veelo sen uerdadeo mentidor
Na ermida do :—

Sed no uehi madre sey q farey 1278
E l sera se uerdade eu morrerey
Na ermida :—

Rogea sca Cecilia e nro senhor
Q achorea hy madre meu traedor
Na ermida

Nunca eu ui melhor ermida ne mays sca
O que se de mi en finge em conta
Dissero mj q assa coyta se prandea
E por mi ds auos grado
E dizemi q e coytado
Por mi o periurado

Ondo mui muy bo pareçer
Mandoulo aduffe tanger
Louçana damores moyren

Ondo muy bo semelhar
Mandoulo aduffe ssonar
Louçana damores moyren

Mandoulo aduffe tanger
E no lhi daua lezer
Louçana damors moireu

Mandaulo aduffe ssonar
Non lhi dauan uagar
Louçana damores moireu

Martim codax

Ondas do mar de uigo
Se uistes meu amigo

E ay deꝰ se ueira cedo

Ondas do mar leuado
Se uis tes meu amado
E ay ds :—

Se uis tes meu amigo
O por que eu sospiro
E ay ds

Se uis te meu amado
O por que ey grã cuydado
E ay ds

1279 Mandad ey comigo
Ca uẽ meu amigo
E hirey madre vyuo

Comigue mendado
E ue sano vyuo
hirey :—

Ca uẽ meu amado
E ue uyue sano
hi :—

Caue sano vyuo
E del Rey amigo
hirey :—

Caue vyue sano
E del Rey priuado
hirey

1280 Mha irmaa fremosa treydes comigo
A la igreia de uigo
hu e o mar salido
E miraremolas ondas

Mha irmana fremosa
Treydes degrado
A la igia de uigo
hu e o mar leuado
E miraremolas ondas

A la igia de uigo
E o mar salido
E ueira hi madre o meu amigo
E miraremolas :—

A la igia de uigo
E o mar leuado
E ueira hy madre meu amado
E miraremolas :—

1281 Ay ds se sabora meu amigo
Como seu lheyra estou en vigo
E uou namorada :—

Ay deus se sabora omeu amado
Comeu en vigo sêlheira manho
E uou namirò. —

Comeu sêlheira estou en vigo
E nulhas guardas nô sô comigo
E uou na. —

Comeu sêlheira en uigo manho
E nulhas guardas migo nô trago
E uou na. —

E nulhas guardas nô é comigo
Ergas meus olhos q̃ chorã migo
E uou na. —

E nulhas guardas migo nô trago
Ergas meus olhos q̃ chorã ambos
E uou na. —

1282 Quantas sabedes amar amigo
Treydes comigo alo mar de Vigo
E banharnos emos nas ondas

Quãtas sabedes damar amado
Treydes uos migo ao mar leuado
E banharnos emos

Treydes comigo ao mar de uigo
E ueeremdo meu amigo
E banharnos emos. —

Treydo migo alo mar leuado
E ueeremdo meu amado
E banharnos emos nas
Nas. —

1283 Ay no sagrado vigo
Baylaua corpo uelido
Amor ey

En uigo no sagrado
Baylaua corpo delgado
Amor. —

Hu baylaua corpo uelido
Que nûca ouuera amigo
Am. —

Baylaua corpo delgado
Q nûca ouuera amado
Am. —

Que nûca ouuera amigo
Ergas no sagrado uigo
Am

Que nûca ouuera amado
Ergas no uigo sagrado

Amor —

1284 Ay ondas q eu vin veer
Se mi saberedes dizer
Porq tarda meu amigo
Sen mi

Ay ondas q eu
se mi saberedes contar
Porq tarda meu amigo

Ayras paez

1285 Quer hyr a santa maria de reça
Ermanas treydes migo
Eu eira o namorado de bē grado
falar migo
Quer hir a sca maria de reça
hu nō fui mays agrā pesa

Soada fossi irmana bē sei
Q meu amigui verria
E me veer e falar migo
Talbo nō vi no outro dia
Quere hir a sca mia de —

1286 Por vello namorado
Q muy eu q eu nō ui
Irmana treides conmigo
Camedizē q uen hi

gran peza
Quere

a santa maria de Reça

Fernā do lago

1287 Porq ssey ca mi qr bē
E porq nō hi muy cado
Irmana treides comigo
Casey q ue hi de grado
A sca maria de —

Por uelo namorado
Q p mi grā mal leuen
Treides comigo y irmana
Cami dizē q chegou
A sca maria de —

1288 Ir a sca maria do laguey grā sabor (3)
& pero nō hirey ala se anti nō for
Irmana o meu amigo

Dir a sca maria do laguem grā bē
& pero nō hirey ala se anti nō isi
Irmana

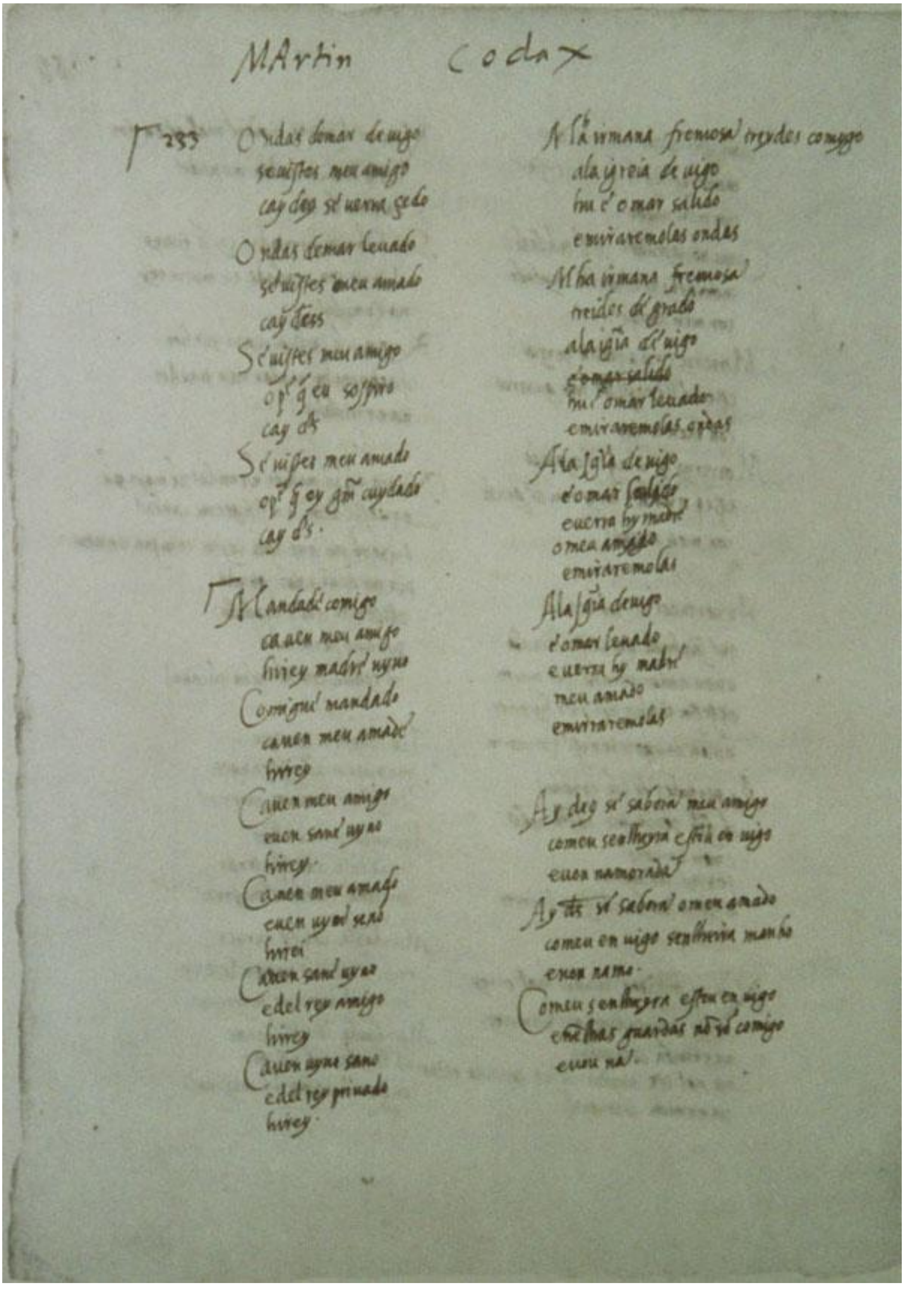
Grā sabor averia no meu coraçō
Dir a sca maria se hy achassē eu
Irmana

+ a irrey no outro dia
Q ndo mende parti
Q nō fossa la beenuda

13 foll

ANEXO B

Lição fac-similada das cantigas de Martim Codax no Cancioneiro da Vaticana



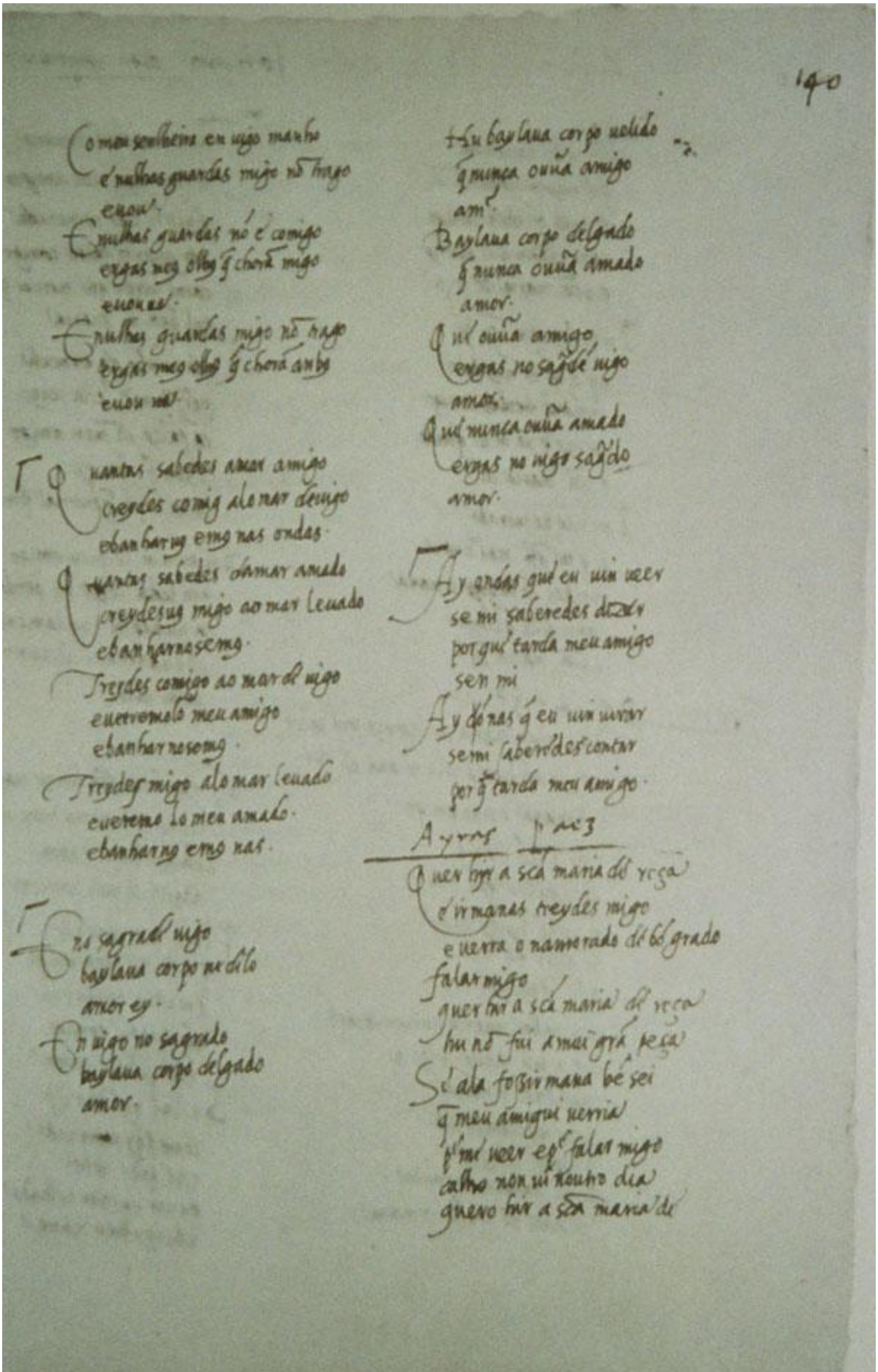
MArtin Codax

233 Ondas domar de uigo
seuistes meu amigo
cay deg se uerra gedo
Ondas demar leuado
seuistes meu amado
cay dess
Se uistes meu amigo
o p q eu sospiro
cay ds
Se uistes meu amado
o p q ey gra cuydado
cay ds.

Mandadeu comigo
ca uen meu amigo
hirey madre uyno
Comigu mandado
ca uen meu amado
hirey
Ca uen meu amigo
euen sano uyuo
hirey.
Ca uen meu amado
euen uyuo sano
hirei
Ca uen sano uyuo
edel rey amigo
hirey
Ca uen uyuo sano
edel rey priuado
hirey.

Mha irmana fremosa treydes comygo
ala igreia de uigo
hu e o mar salido
e miraremolas ondas
Mha irmana fremosa
treides de grado
ala igra de uigo
~~e o mar salido~~
hu e o mar leuado
e miraremolas ondas
Ala igra de uigo
e o mar salido
e uerra hy madre
o meu amigo
e miraremolas
Ala igra de uigo
e o mar leuado
e uerra hy madre
meu amado
e miraremolas

Ay deus se sab ora meu amigo
com eu senlheyra estou en uigo
e uou namorada
Ay deus se sab ora o meu amado
com eu en uigo senlheyra manho
e uou nama.
Com eu senlheyra estou en uigo
e nulhas guardas non se comigo
e uou na.



140

Como meu senhor eu migo manho
e nulhas guardas migo nõ trago
eu non
E nulhas guardas nõ e comigo
ergas meus olhos q chorã migo
eu non ...
E nulhas guardas migo nõ trago
ergas meus olhos q chorã ambos
eu non ...

Quantas sabedes amar amigo
treydes comig a lo mar de uigo
e banharmos emos nas ondas
Quantas sabedes damar amado
treydes uos migo ao mar leuado
e banharnos emos
Treydes comigo ao mar de uigo
e ueeremolo meu amigo
e banharnos emos
Treydes migo a lo mar leuado
e ueeremo lo meu amado
e banharnos emos nas

Eno sagrado uigo
baylaua corpo uelido
amor ey
En uigo no sagrado
baylaua corpo delgado
amor

Hu baylaua corpo uelido
q nunca ouuã amigo
amor
Baylaua corpo delgado
q nunca ouuã amado
amor
Que nunca ouuã amigo
ergas no sagrade migo
amor
Que nunca ouuã amado
ergas no uigo sagrado
amor

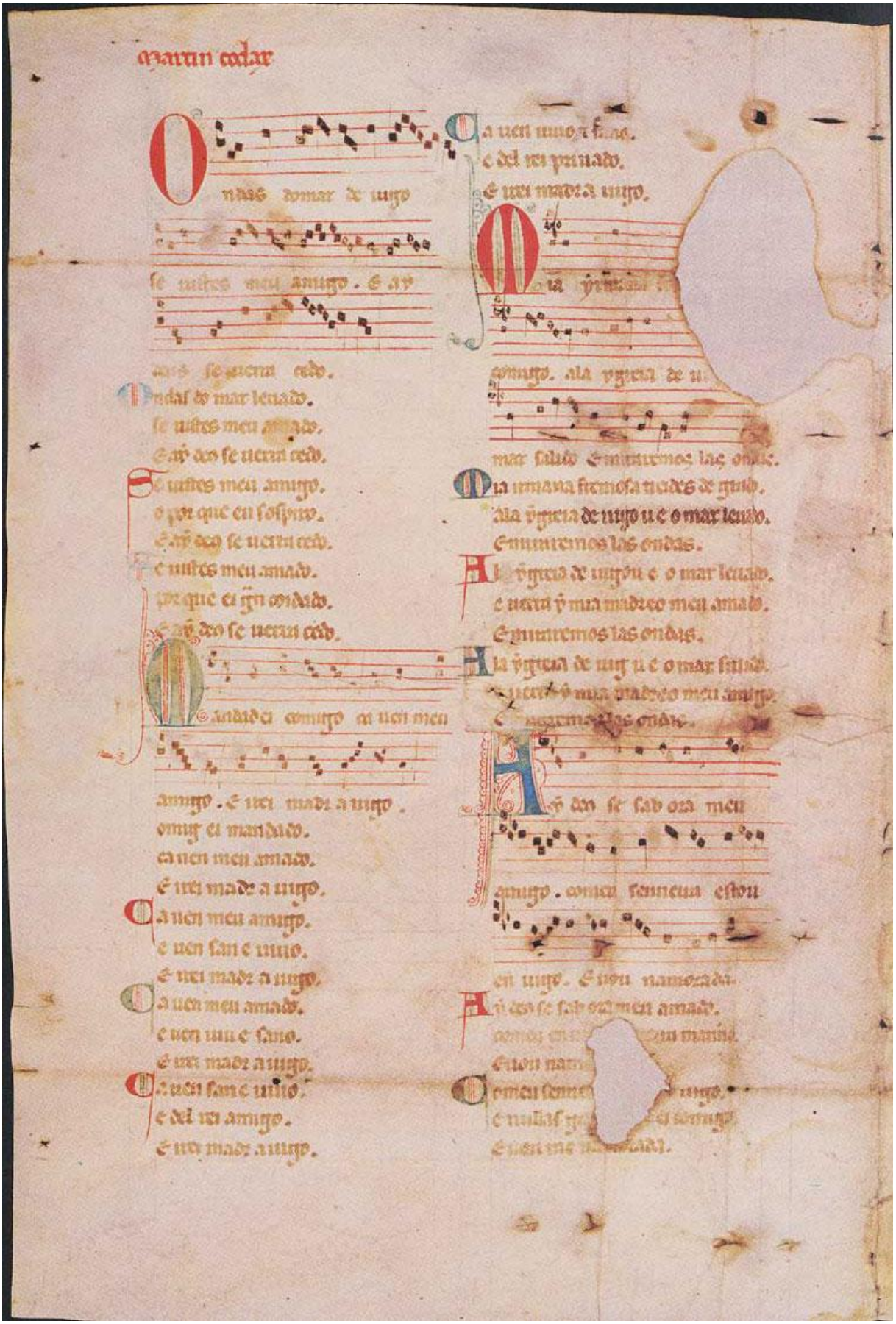
Ay ondas que eu uin ueer
se mi saberedes dizer
porque tarda meu amigo
sen mi
Ay ondas q eu uin ueer
se mi saberedes contar
porq tarda meu amigo

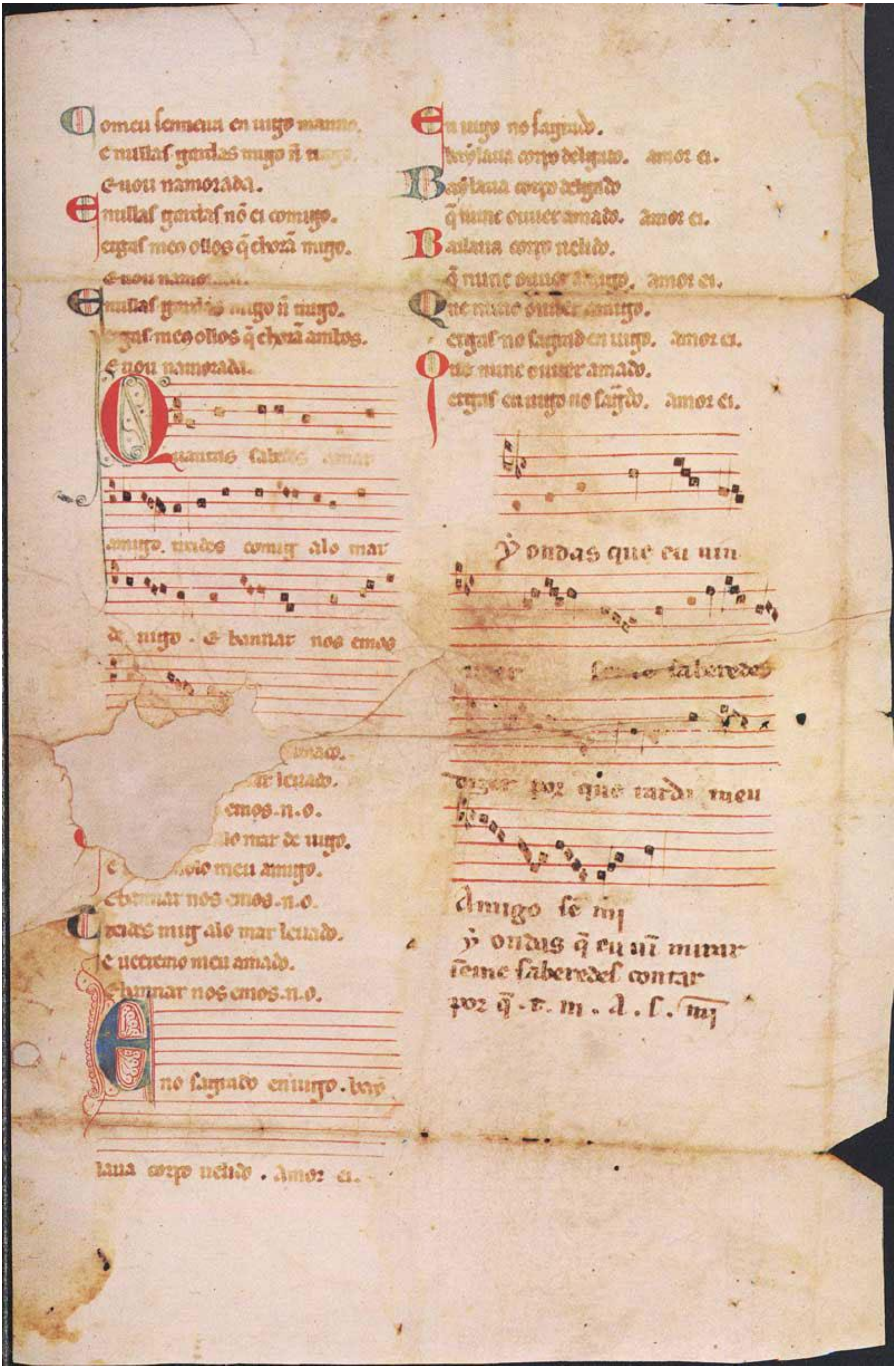
Ayras paez

Quer hyr a sca maria do reça
e irmanas treydes migo
e uerra o nammorado de bõ grado
falar migo
quer hir a sca maria de reça
hu nõ fui a mui grã peça
Se ala fosse irmana bẽ sei
q meu amigui uerria
por me ueer e por falar migo
ca lho non ui noutro dia
quero hir a sca maria de

ANEXO C

Manuscrito fotocopiado do Pergaminho de Vindel





ANEXO D

Lição Crítica de José Joaquim Nunes

Lição critica

I

Ondas do mar de Vigo,
se vistes meu amigo!
E ay Deus, se verrá cedo!

Ondas do mar levado,
se vistes meu amado!
E ay Deus, se verrá cedo!

Se vistes meu amigo,
o por que eu sospiro!
E ay Deus, se verrá cedo!

Se vistes meu amado,
por que ei gran cuidado!
E ay Deus, se verrá cedo!

II

Mandad'ei comigo,
ca ven meu amigo;
E irei, madr', a Vigo.

Comigu' ei mandado,
ca ven meu amado:
E irei, madr', a Vigo.

Ca ven meu amigo
e ven san' e vivo:
E irei, madr', a Vigo.

Ca ven meu amado
e ven viv' e sano:
E irei, madr', a Vigo.

Ca ven san' e vivo
e del-rei amigo:
E irei, madr', a Vigo.

Ca ven viv' e sano
e del-rei privado.
E irei, madr', a Vigo!

III

Mia irmana fremosa, treides comigo
a la igreja de Vig', u é o mar salido
e miraremo-las ondas.

Mia irmana fremosa, treides de grado
a la igreja de Vig', u é o mar levado
e miraremo-las ondas.

A la igreja de Vig', u é o mar salido,
e verrá hy, mia madre, o meu amigo
e miraremo-las ondas.

A la igreja de Vig', u é o mar levado,
e verrá hy, mia madre, o meu amado
e miraremo-las ondas.

IV

Ay Deus, se sab'ora meu amigo
com'eu senlheira estou en Vigo
e vou namorada!

Ay Deus, se sab'ora meu amado
com'eu en Vigo senlheira manho!
e vou namorada!

Com'eu senlheira estou em Vigo
e nulhas guardas non ei comigo
e vou namorada.

Com'eu en Vigo senlheira manho
e nulhas guardas migo non trago
e vou namorada!

E nulhas guardas non ei comigo,
ergas meus olhos que choran migo
e vou namorada!

E nulhas guardas migo non trago,
ergas meus olhos que choran ambos
e vou namorada!

V

Quantas sabedes amar amigo
treides comig' a lo mar de Vigo
e banhar-nos-emos nas ondas.

Quantas sabedes amar amado
treides comig' a lo mar levado
e banhar-nos-emos nas ondas.

Treides comig' a lo mar de Vigo
e veeremo' lo meu amigo
e banhar-nos-emos nas ondas.

Treides comig' a lo mar levado
e veeremo' lo meu amado
e banhar-nos-emos nas ondas.

VI

Eno sagrado, en Vigo,
baylava corpo velido.
Amor ei!

En Vigo, [e]no sagrado,
baylava corpo delgado.
Amor ei!

Baylava corpo velido
que nunca ouver 'amigo.
Amor ei!

Baylava corpo delgado,
que nunca ouver' amado.
Amor ei!

Que nunca ouver' amigo,
ergas no sagrad', en Vigo.
Amor ei!

Que nunca ouver' amado
ergu' en Vigo, no sagrado.
Amor ei!

VII

Ay ondas, que eu vin veer,
se me saberedes dizer
por que tarda meu amigo
sen mi!

Ay ondas, que eu vin mirar,
se me saberedes contar
por que tarda meu amigo
sen mi!

ANEXO E

Lição crítica de Celso Cunha

I

Ondas do mar de Vigo,
se vistes meu amigo?
E ay Deus, se verrá cedo!

Ondas do mar levado,
se vistes meu amado?
E ay Deus, se verrá cedo!

Se vistes meu amigo,
o por que eu sospiro?
E ay Deus, se verrá cedo!

Se vistes meu amado,
por que ey gran coydado?
E ay Deus, se verrá cedo!

II

Mandad' ey comigo
ca ven meu amigo:
E irey, madr', a Vigo !

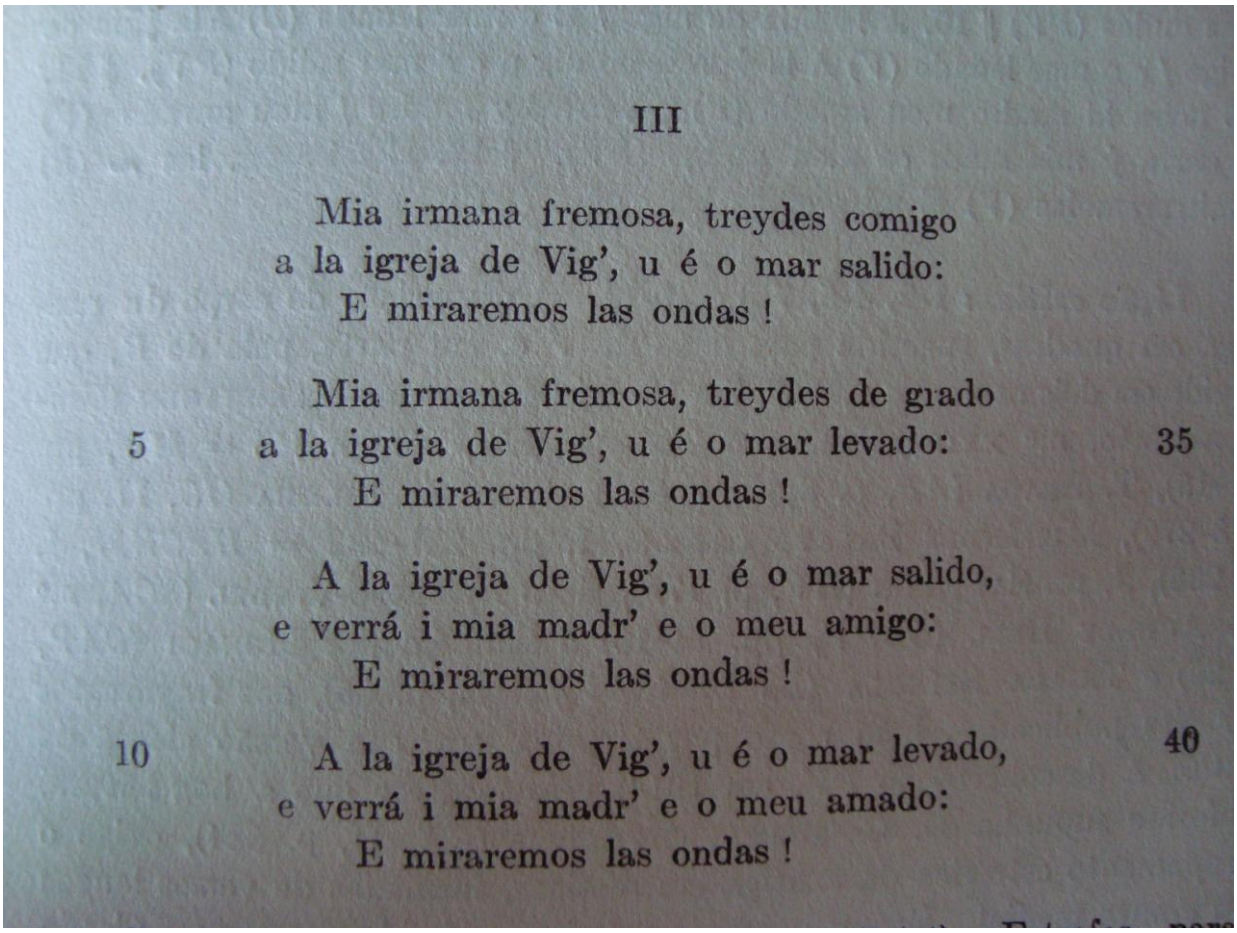
Comigu' ey mandado
ca ven meu amado:
E irey, madr', a Vigo !

Ca ven meu amigo
e ven san' e vivo:
E irey, madr', a Vigo !

Ca ven meu amado
e ven viv' e sano:
E irey, madr', a Vigo !

Ca ven san' e vivo
e d'el-rey amigo:
E irey, madr' a Vigo !

Ca ven viv' e sano
e d'el-rey privado:
E irey, madr', a Vigo !



III

Mia irmana fremosa, treydes comigo
a la igreja de Vig', u é o mar salido:
E miraremos las ondas !

Mia irmana fremosa, treydes de grado
a la igreja de Vig', u é o mar levado:
E miraremos las ondas !

A la igreja de Vig', u é o mar salido,
e verrá i mia madr' e o meu amigo:
E miraremos las ondas !

A la igreja de Vig', u é o mar levado,
e verrá i mia madr' e o meu amado:
E miraremos las ondas !

IV

Ay Deus, se sab' ora meu amigo
com' eu senheyra estou en Vigo !
E vou namorada !

Ay Deus, se sab' ora meu amado
com' eu en Vigo senheyra manho !
E vou namorada !

Com' eu senheyra estou en Vigo,
e nulhas gardas non ey comigo !
E vou namorada !

Com' eu en Vigo senheyra manho,
e nulhas gardas migo non trago !
E vou namorada !

E nulhas gardas non ey comigo,
ergas meus olhos que choran migo !
E vou namorada !

E nulhas gardas migo non trago,
ergas meus olhos que choran ambos !
E vou namorada !

V

Quantas sabedes amar amigo
treydes comig' a lo mar de Vigo:
E banhar-nos-emos nas ondas!

Quantas sabedes amar amado
treydes comig' a lo mar levado:
E banhar-nos-emos nas ondas!

Treydes comig' a lo mar de Vigo
e veeremo' lo meu amigo:
E banhar-nos-emos nas ondas!

Treydes comig' a lo mar levado
e veeremo' lo meu amado:
E banhar-nos-emos nas ondas!

VI

Eno sagrado, en Vigo,
baylava corpo velido:
Amor ey !

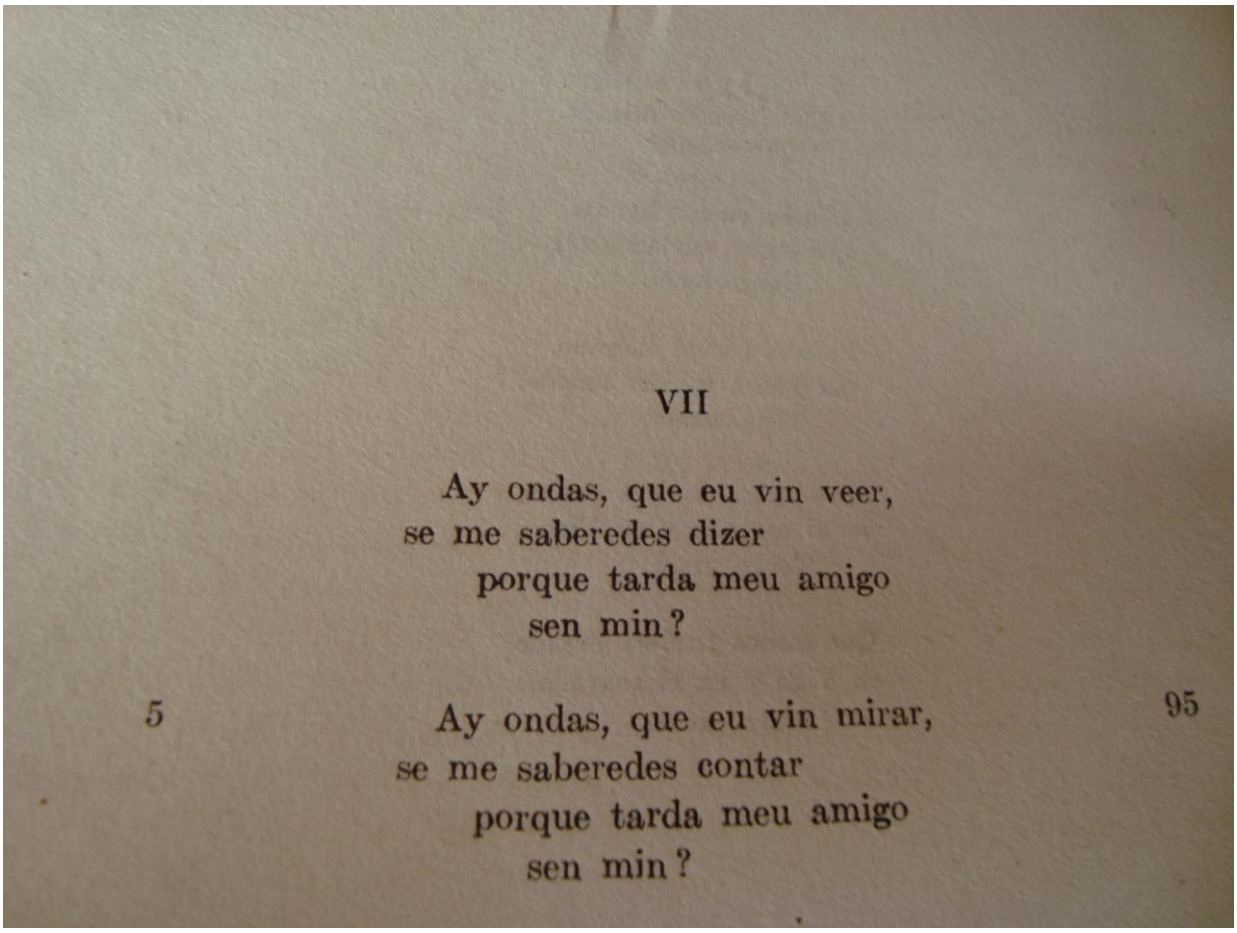
En Vigo, no sagrado,
baylava corpo delgado:
Amor ey !

Baylava corpo velido,
que nunca ouver' amigo:
Amor ey !

Baylava corpo delgado,
que nunca ouver' amado:
Amor ey !

Que nunca ouver' amigo,
ergas no sagrad', en Vigo:
Amor ey !

Que nunca ouver' amado,
ergas en Vigo, no sagrado:
Amor ey !



VII

Ay ondas, que eu vin veer,
se me saberedes dizer
porque tarda meu amigo
sen min?

Ay ondas, que eu vin mirar,
se me saberedes contar
porque tarda meu amigo
sen min?

ANEXO F

Lição Crítica de Barbara Spaggiari

I

Ondas do mar de Vigo,
se vistes meu amigo:
  e ay Deus, se verrá cedo!

Ondas do mar levado,
se vistes meu amado:
  e ay Deus, se verrá cedo!

Se vistes meu amigo,
o por que eu sospiro:
  e ay Deus, se verrá cedo!

Se vistes meu amado,
o por que ey cuydado:
  e ay Deus, se verrá cedo!

II

Mandad'ey comigo,
ca ven meu amigo:
  e hirey, madr', a Vigo.

Comigu'ey mandado
ca ven meu amado:
  e hirey, madr', a Vigo.

Ca ven meu amigo
e ven san' e vivo:
  e hirey, madr', a Vigo.

Ca ven meu amado
e ven viv' e sano:
  e hirey, madr', a Vigo.

Ca ven san' e vivo
e del-rey amigo:
  e hirey, madr', a Vigo.

Ca ven viv' e sano
e del-rey privado:
  e hirey, madr', a Vigo.

III

Mia irmana fremosa, treydes comigo
a la igreia de Vigo, hu é o mar salido:
  e miraremo las ondas.

Mia irmana fremosa, treydes de grado
a la igreia de Vigo, hu é o mar levado:
  e miraremo las ondas.

A la igreia de Vigo, hu é o mar salido,
e verrá hy, mia madre, o meu amigo:
  e miraremo las ondas.

A la igreia de Vigo, hu é o mar levado,
e verrá hy, mia madre, o meu amado:
  e miraremo las ondas.

IV

Ay Deus, se sab' ora meu amigo
com' eu senlheyra estou en Vigo.
E vou namorada.

Ay Deus, se sab' ora meu amado
com' eu senlheyra en Vigo manho.
E vou namorada.

Com' eu senlheyra estou en Vigo
e nulhas guardas non ei comigo.
E vou namorada.

Com' eu senlheyra en Vigo manho
e nulhas guardas migo non trago.
E vou namorada.
E nulhas guardas non ei comigo
ergas meus olhos, que choran migo.
E vou namorada.

E nulhas guardas migo non trago
ergas meus olhos, que choran ambos.
E vou namorada.

V

Quantas sabedes amar amigo,
treydes comig' a lo mar de Vigo.
E banhar-nos-emos nas ondas.

Quantas sabedes amar amado,
treydes comigo a lo mar levado.
E banhar-nos-emos nas ondas.

Treydes comigo a lo mar de Vigo,
e veeremo lo meu amigo.
E banhar-nos-emos nas ondas.

Treydes comigo a lo mar levado,
e veeremo lo meu amado.
E banhar-nos-emos nas ondas.

VI

Eno sagrad' en Vigo
baylava corpo velido.
Amor ey.

En Vigo, no sagrado,
baylava corpo delgado.
Amor ey.

Baylava corpo velido,
que nunc' ouver' amigo.
Amor ey.

Baylava corpo delgado,
que nunc' ouver' amado.
Amor ey.

Que nunc' ouver' amigo,
ergas no sagrad' en Vigo.
Amor ey.

Que nunc' ouver' amado,
ergas no Vigo sagrado.
Amor ey.

VII

Ay ondas que eu vin veer,
se mi saberedes dizer
por que tarda meu amigo sen mi.

Ay ondas que eu vin virar,
se mi saberedes contar
por que tarda meu amigo sen mi.

ANEXO G

Manuscritos da Lira Paulistana

reja de expressão duma alludre de epitafio grego, parecidos com os poemas madrigais e outros do livro de Radin "Primitive man as philosopher" pgs. 110 e ss; 117 e ss; nas invocações invocando coisa paulistana como Martinetti, Viaduto, etc.) e no entanto demonstrando um sentimento absolutamente livre da contemporaneidade).

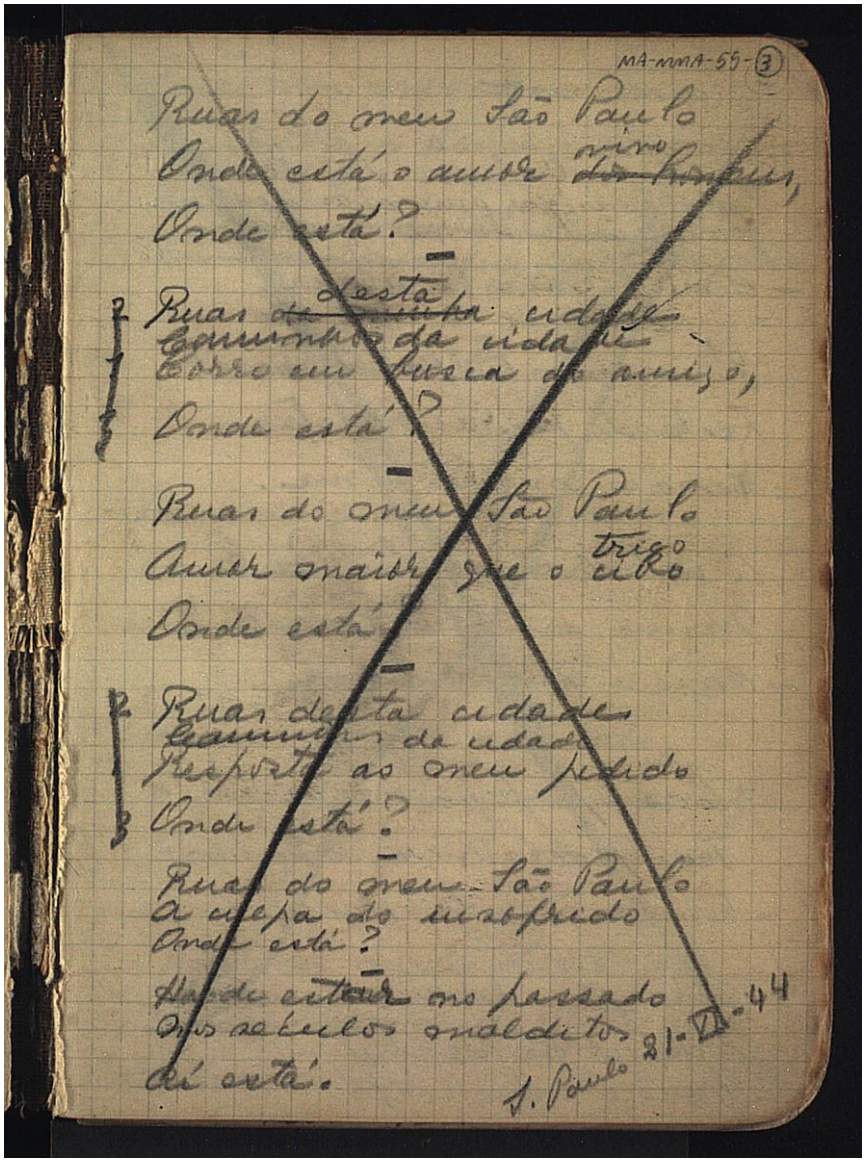
Entre os jograis galegos o Martim Codax tem poemas deliciosos, a imitar, como:

"Ondas do mar de Vigo
Se vistes meu amigo
E ay Deus, se verrá cedo!

Ondas do mar levado
Se vistes meu amado
E ay Deus se verrá cedo!

(e nas demais canções (Rev. Lusitana vol 29, 1931) fala sempre em Vigo). "A la igreja de Vigo", por ex.

(Pela data do Cântico, no verso, se vê que a 1ª ideia da Lira Paulistana é 1933)



MA-MMA-59-(3)

Ruas do meu São Paulo
Onde está o amor ~~dos homens~~ vivo,
Onde está?

—

Ruas ~~da minha~~ desta cidade
Caminhos da cidade
Corro em busca do amigo,
Onde está?

—

Ruas do meu São Paulo
Amor maior que o ~~cibo~~ trigo
Onde está?

—

Ruas desta cidade
Caminhos da cidade
Resposta ao meu pedido
Onde está?

—

Ruas do meu São Paulo
A culpa do insofrido
Onde está?

—

Ha de estar no passado
Nos seculos malditos
Aí está.

S. Paulo 21-VI-44

ANEXO H

Carta de Mário de Andrade a Álvaro Lins

São Paulo, 26-V1-44

MEU CARO ÁLVARO LINS

O portador desta carta é meu amigo e secretário José Bento Faria Ferraz, de quem lhe falei na minha carta anterior. Ele tem autoridade minha pra retirar no *Correio da Manhã* a remuneração dos meus artigos publicados. São três:

"Chico Antônio" em 5-III-44
"Romain Rolland, Músico" em 23-11-44
"Bailado Popular e História" em 13-VI-44 k

Você me fará o favor como lhe pedi e si for possível, de o apresentar no *Correio da Manhã.* Por hoje é só. Como vai o "Rio Branco"? Eu vivo patinando, meio sem sair do lugar, muito trabalho, mas melancólico, vindo de fora pra dentro, encomendas, compromissos, pouco me pertenço. Assim mesmo, uma semana faz, deu a louca, fiz uma série de poesiazinhas, umas quinze, curtas, que não sei como chame: *Poemas paulistanos, Cuíca paulistana, Lira paulistana.* Tem de ser um nome assim, porque são poemas de São Paulo. Ou melhor: poemas urbanos. A história da invenção desses poemas é engraçada, embora seja mesmo um feito muito meu. Em 1936 lendo um livro de Paul Radin, *Primitive Man as Philosopher* fiquei impressionado com uns cantos maioris que achei nele. Dias depois dia na *Revista Lusitana* umas poesias do jogral Martim Codax, galego, não me lembro mais si do sec. XII ou XIII. Achei lindo, veio a idéia (sempre falsa mas acatável em poesia) de fazer uns poemas naquele espírito e renovando aquelas técnicas. Peguei um desses caderninhos de fazer verso onde estiver, tomei nota de tudo e datei. A idéia (falsa) me desaconselhou nuns versinhos francamente "galantes". Fiquei horrorizado mas guardei os versos galantes pra ver o que se fazia com aquilo. De vez em quando pegava neles, era aquela vergonha e esmorecia. Até que uma vez veio a coragem honesta: destruí os versos, mas não a nota e utilizei o caderninho noutras coisas. Ora outro dia, Oneida Alvarenga me pediu o que eu tinha sobre a dança do Moçambique e o Congado, pra um livro que ela está escrevendo pro México sobre a *Música popular brasileira.* Fui procurar nos meus guardados, e na pasta do Moçambique achei o caderninho que fora utilizado nele. E li a nota e os versinhos do Martim Codax. Agora não era idéia mais, fiquei "fatalizado" que é o único jeito de fazer poesia. E numa semana fiz 16 poeminhas. Ao mesmo tempo que a releitura dos versos maoris me deu uma parafraseação de sete versos e uma idéia só minha. Não sei si a "fatalização" já está esgotada que ainda hoje "arranjei" pois poemas feitos ontem e nasceu mais um, mas me sinto satisfeito, no sentido de "satisfeito" de quando a gente recusa mais comida que a dona da casa oferece. Assim que ficarem limpos mandarei pro Manuel pôr o Imprimatur.

Desculpe a parolagem, mas ela também confirma esta espécie de felicidade em que se fica quando se dá tudo o que tem. Pode ser fraco pros outros, mas o pior poeta desse mundo nunca poderá saber que os versos dele são ruins.

Com um abraço do

Mário de Andrade

ANEXO I

Carta manuscrita de Mário de Andrade a Henriqueta Lisboa

MA-C-CAT 314 G

S. Paulo, 3-VIII-44 [illegible]

Henriqueta

Sua última carta, mas carta "carta" mesmo, que tenho aqui pra responder, data de 12 de abril! Parece incrível. Mas também agora vamos retomar mais assiduamente a nossa conversa. Releio sua carta, como os assuntos estão tão longe... Um dêles, o sobre a poesia social talvez esteja perto demais... Depois das nossas últimas ideias sobre isso, tive mais uma experiência, um verdadeiro delírio poético que me arrancou da vida semana e meia e de vez em quando retorna ainda por um instante fugaz, às vezes mais raras dá um poemazinho, outras uma ideia que vibra mas se recusa a tomar forma, e anoto pra um possível depois. As mais das vezes porém, o delírio volta delírio só, não fornece nada, nem ideia nem poema, chega, sinto a sublime trepidação do estado poético, fico assim, boca entreaberta, olhos perdidos até que a trepidação vai-se embora.

A maioria desses poemas talvez você já tenha lido. Mandei pelo Hélio e pedi que passasse a você. Eu não hesito em qualificar esses poemas de "meus". Ia escrever "dos mais meus", mas logo me surpreendeu o absurdo da injustiça contra os outros. E aqui entra o assunto pró-[illegible] da poesia "social". Já lhe contei como os meus poemas se produzem, não tem novidade. Estes saíram do mesmo jeito. A Oneida Alvarenga me pediu as minhas notas e fichas sobre danças dramáticas aqui do sul, pra encher uns vazios de um livro sobre folclore musical brasileiro que ela está escrevendo pro México, fui remexer na minha papelada sobre isso e topei com uma nota num caderno antigo, nota de quase dez anos atrás, em que eu dizia ser possível aproveitar pra uns poemas de São Paulo os processos poéticos do trovadorismo ibérico. Principalmente os paralelísticos. Nada disto estava na nota, que só dizia fazer uns versos à-la-manière-de o jogral Martim Codax, que nasceu em Vigo e cita a cidade natal em várias cantigas dele. E citava "Ondas do mar de Vigo

Se vistes meu amigo

E ay Deu, se verrá c..."

Outra nota acrescentava reler uns poemas maoris citados por Paul Radin no seu estudo sobre "Primitive man as philosopher". Nunca pude fazer o que pretendia e nunca forcei, como é meu costume. Uma vez, me lembro, veio um rebate falso, saíram umas quadrinhas sôltas que depois joguei fora. Pois desta vez bastou reler a nota. Os poemas vinham feitos, aos três, aos dois, e passei uns dez dias miraculosos de sensitiva criadora. Bom, nesse sentido é que eu digo que êsses poemas são meus. Hei-de publicar "A Lira Paulistana" em livro. Mesmo os seus poemas mais violentos. Martim Cererê sugeriu dois poemas, um dos cantos maoris quase que traduzi nos sete primeiros versos do poema que principia "Tua imagem se apaga em certos bairros", pelo menos, si não traduzi as frases, transpus a ideia; engraçado: saiu a sátira a São Paulo bem à-la-manière de Gregório de Matos, inesperadamente, sem a menor intenção preliminar de fazer isso; e desenvolvi o processo característico de pensar, não só nas suas consequências folclóricas "Minha viola bonita – Bonita viola minha", como de outras maneiras que talvez sejam só minhas.

Agora veja, Henriqueta: Alguns dêsses poemas são de "reações pessoais", como você diz, outros são do que você chama e toda a gente "poesia social". Mas todos são absolutamente individualistas, isso não há dúvida. São "meus". Pra esclarecer, eu acho que não se deve chamar de poesia "social" a que tem preocupações com a coletividade. Porque toda poesia, toda obra-de-arte é "social", porque, mesmo se preocupando exclusivamente com as reações pessoais do artista, interessa à coletividade. Muito embora não sinta, não se preocupe com a coletividade. O que em geral andamos por aí chamando de poesia social, é poema de circunstância, é arte de combate. Veja bem como esta simples mudança de nome esclarece as coisas e determina as posições. Há uma certa, há um gênero de arte, ponhamos gênero Casa Lucena, gênero marchinha de carnaval, que tem como caracter essencial o funcionamento imediato e transitório. Tão

HA - C - [illegible] (3)

nobre, como gênero, como qualquer outro gênero. Este gênero "de circunstância" pode da mesma forma que qualquer outro provocar coisas eternissimas e geniais. Afinal das contas, certas xingações e vinganças de Dante, no "Inferno" são tão sublimes como o "To be or not to be" que eu aliás não gosto muito, ou a Capela Sixtina. Eu que jamais publiquei em livro poesia minha que não fosse "fatalizada", desque concebida a transitoriedade da obra "de combate", publico sem a menor hesitação, numa revista ou jornal, um poema não fatalizado, escrito "de propósito". Não em livro porém. E' o caso de "A Tal" por exemplo, que fez bastante barulho, mas que nunca tive intenção nem desejo de publicar nas futuras "Poesias Completas". Mas nestas virão "O Café" e "A Lira Paulistana", não feito nem há dúvida.

Si você quer minha opinião: não se preocupe com esse problema, ele não é de você. Continue fazendo sua poesia fatalizada, que ela é tão "social" como qualquer poema de Neruda ou do Carlos. Não imagino, não sinto, nem quero, você fazendo poesia de combate. Não é do seu temperamento, nem da sua personalidade. Não que eu queira reduzir você a uma feminilidade antiga de recato estigmatizado e feitura de bolos e crochês. Mas eu sinto que você ficaria diminuida de sua verdade e em mim, si publicasse ou mesmo apenas escrevesse uma "A Tal" e muitos dos poeminhas da Lira Paulistana. Estou relendo os últimos versos que você me mandou, estão perfeitos. Não tenho nada a dizer. E' "A Face Lívida", "Calado", e "Terra Negra" são das coisas que mais me tocaram, mais eu preciosava delas, da poesia de você.

E' meia-noite e encurto a conversa, preciso dormir. Em setembro estarei aí, si Deus não mandar o contrário, nem a estupidez humana. Uma semana ou talvez mesmo uns dez dias, ainda não sei. Não conte a ninguém. Vou, já sabe, a passeio, sem entrevistas nos jornais, sem conferência, vou matar saudade, conversar sério e conversar cômico. Você estará sempre em Belo Horizonte por todo o setembro? Me avise. Sinto uma alegria... Um abraço de

M —